

# estudis **escènics**

DOSSIER: «SÓC CONTEMPORANI!» REVISANT L'OBRA  
D'AUGUST STRINDBERG

EDITORIAL ● DOSSIER · *El meu recorregut per/amb Strindberg* · Jean-Pierre SARRAZAC ● *La sonata dels espectres: el verí i la visió* · Teresa ROSELL NICOLÁS ● *L'empremta de Strindberg en Ingmar Bergman* · Imma MERINO SERRAT ● *Strindberg, l'artista* · Carolina MORENO TENA ● TEORIA · *Vladimir Tzekov. Laboratori d'acció escènica. Dependències i independència del teatre contemporani* · Gemma PIMENTA SOTO ● *El proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900) y sus convergencias con el sistema de Stanislavski* · Athenea MATA CORTÉS ● *Pequeño Teatro Dido como introductor del teatro del absurdo en España* · Maša KMET ● *Teatros de performers de personas específicas, presentes (en sedes teatrales de Barcelona, 2006-2012)* · Orestes PÉREZ ESTANQUERO ● *Análisis plástico y sonoro de Alicia y las ciudades invisibles de Onírica Mecánica. Teatro independiente en las redes comerciales* · José Manuel TEIRA ALCARAZ

● DOCUMENTS DOSSIER · *De camí cap a Andreas* · Jonathan CHÂTEL

ENGLISH VERSION INCLUDED



Diputació  
Barcelona

Institut del Teatre

Institut del Teatre

Edicions

# 45

DESEMBRE DE 2020

QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

# estudis escènics

DOSSIER: «SÓC CONTEMPORANI!» REVISANT L'OBRA  
D'AUGUST STRINDBERG



Diputació  
Barcelona

Institut del Teatre

**Institut del Teatre**

Edicions

## ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

### CONSELL DE REDACCIÓ

Direcció: Carles Batlle, Institut del Teatre [IT] (Barcelona); Edició: Lluís Hansen, IT; Davide Carnevali, Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milà, Itàlia); Sharon Feldman, Universitat de Richmond (Virgínia, EUA); Silvia Ferrando Luquín, IT; Roberto Fratini, IT; Enric Gallén, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona); Diana González Martín, Aarhus Universitet (Dinamarca); Víctor Molina, IT; Antoni Ramon, Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona); Bàrbara Raubert, IT; Anna Solanilla Roselló, IT; Anna Valls, IT.

### COMITÈ CIENTÍFIC

Denise Boyer, Université Sorbonne-Paris IV (França); Àlex Broch, IT; Joan Casas, IT; Jordi Coca, IT; Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III (París, França); Gino Luque Bedregal, Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú); John London, Queen Mary University of London (Regne Unit); Juan Mayorga, Universidad Carlos III (Madrid); Biel Sansano, Universitat d'Alacant.

### TRADUCCIONS I CORRECCIONS

Pere Bramon, Neil Charlton, Marta Borrás.

Amb el suport tècnic de Ferran Adelantado.

## ESTUDIS ESCÈNICS INSTITUT DEL TEATRE

Plaça Margarita Xirgu, s/n  
08004 Barcelona

[edicio.estudisescenics@institutdelteatre.cat](mailto:edicio.estudisescenics@institutdelteatre.cat)

[estudisescenics.institutdelteatre.cat](http://estudisescenics.institutdelteatre.cat) (normes de publicació OJS)

© Dels autors

PRIMERA EDICIÓ: desembre de 2020

DISSENY I MAQUETACIÓ: Txeni Gil

DIPÒSIT LEGAL: B 10888-1983

ISSN: 2385-362X (en línia)

IMATGE DE LA COBERTA: retrat d'August Strindberg de 1891,  
realitzat per John Lundgren (fragment).

Agraïments a Erik Höök i a l'Strindbergsmuseet d'Stockholm per la cessió  
i autorització de publicació de la imatge.

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

# sumari

DOSSIER: «SÓC CONTEMPORANI!» REVISANT L'OBRA  
D'AUGUST STRINDBERG  
/ DOSSIER: "I AM CONTEMPORARY!" REVIEWING  
AUGUST STRINDBERG'S PLAYS

## EDITORIAL / EDITORIAL

5

Carles BATLLE

***Editorial***

*Editorial* p. 156

## DOSSIER / DOSSIER

8

Jean-Pierre SARRAZAC

***El meu recorregut per/amb Strindberg***

*My path through/with Strindberg* p. 159

20

Teresa ROSELL NICOLÁS

***La sonata dels espectres: el verí i la visió***

*The Ghost Sonata: Poison and Vision* p. 171

36

Imma MERINO SERRAT

***L'empremta de Strindberg en Ingmar Bergman***

*Strindberg's Mark on Ingmar Bergman* p. 187

46

Carolina MORENO TENA

***Strindberg, l'artista***

*Strindberg, the Artist* p. 197

## TEORIA / THEORY

58

Gemma PIMENTA SOTO

***Vladimir Tzekov. Laboratori d'acció escènica. Dependències i independència del teatre contemporani***

*Vladimir Tzekov. Laboratory of Stage Action. Dependencies and Independence of Contemporary Theatre* p. 209

**74**

Athenea MATA CORTÉS

*El proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900)  
y sus convergencias con el sistema de Stanislavski*

*The Darmstadt School of Dramatic Art Project (1900) and Its Convergences  
with the Stanislavski System* p. 225

**94**

Maša KMET

*Pequeño Teatro Dido como introductor del teatro del absurdo en España*

*Pequeño Teatro Dido as Introducer of Theatre of the Absurd in Spain* p. 244

**109**

Orestes PÉREZ ESTANQUERO

*Teatros de performers de personas específicas, presentes  
(en sedes teatrales de Barcelona, 2006-2012)*

*Theatres of Performers of Specific People, of People Present  
(in Barcelona-Based Theatres, 2006-2012)* p. 259

**125**

José Manuel TEIRA ALCARAZ

*Análisis plástico y sonoro de Alicia y las ciudades invisibles  
de Onírica Mecánica*

*Teatro independiente en las redes comerciales*

*Visual and Sound Analysis of Onírica Mecánica's*

*Alicia y las ciudades invisibles*

*Independent Theatre in Commercial Networks* p. 274

DOCUMENTS DOSSIER / DOSSIER DOCUMENTS

**146**

Jonathan CHÂTEL

*De camí cap a Andreas*

*The Road to Andreas* p. 294

**155**

ENGLISH VERSION

Carles BATLLE. Director

# editorial

Arran de l'edició del llibre *August Strindberg* (publicat conjuntament per l'Institut del Teatre de Barcelona i l'editorial Comanegra<sup>1</sup>), el dia 9 d'octubre de 2019, la revista *Estudis Escènics* (en col·laboració amb la Facultat de Filologia i Comunicació de la Universitat de Barcelona) va organitzar una jornada de debat al voltant de l'autor suec, de la seva obra i de la seva influència («*Sóc contemporani! Strindberg i el teatre d'avui*»). No calia cap pretext. Ja fa més d'un segle que l'obra de Strindberg va saber trobar les formes adequades per *confrontar* els seus coetanis, de manera profunda i punyent, amb els conflictes tant socials com individuals del seu temps. No és estrany, doncs, que la seva escriptura inspire, encara avui dia, els dramaturgs i els realitzadors escènics en el seu intent decidit d'anar més enllà de les convencions i els límits estètics i ideològics que marca l'actualitat. Al capdavall, sempre es tracta del mateix: aconseguir una dramaturgia autènticament *intempestiva* (contemporània). I sembla evident que Strindberg pot servir de bona guia per atènyer aquest objectiu.

Per al «Dossier» associat a la jornada, hem seleccionat, entre totes les activitats que s'hi van presentar, un recull de les contribucions més interessants. En primer lloc, la ponència de qui ha estat un dels màxims estudiosos de l'obra d'August Strindberg, Jean-Pierre Sarrazac, que no fa gaires anys va publicar el seu inestimable estudi *Strindberg, l'Impersonnel*. Sarrazac relata, amb profusió de documents i dades, el seu *recorregut* prop de Strindberg, des de la pulsó pedagògica dels anys setanta i els seus diversos treballs escènics (com a director i dramaturg) fins als seus reconegudíssims estudis teòrics sobre la matèria.

Al seu torn, Teresa Rosell, professora de teoria de la literatura i de literatura comparada a la Universitat de Barcelona, estudia la manera com l'obra d'August Strindberg dinamita la forma i el fonament del drama (categories com ara situació, acció, conflicte o gruix psicològic dels personatges). Concretament, se centra en *La sonata dels espectres*, on es mostra una clara

---

1. A l'enllaç <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/jornada2019>> podeu consultar el programa, els vídeos de les ponències, així com material complementari de la jornada.

pèrdua de referencialitat i on s'inaugura la tendència cap al subjectivisme (una altra mirada sobre la realitat que provoca estranyesa i genera suspicàcia pel que fa a la configuració de la identitat moderna).

Tot relacionant cinema i teatre, Imma Merino, especialista en història del cinema a la Universitat de Girona, s'atura a analitzar l'influx de Strindberg sobre la filmografia d'Ingmar Bergman. El cineasta, que també va dirigir nombroses obres teatrals de l'autor suec, va pouar de l'obra de Strindberg per construir els seus drames cinematogràfics com una exploració del dolor humà, del malestar de les relacions amoroses i sexuals, dels morts convertits en fantasmes que persegueixen els vius, dels límits incerts entre la realitat i el somni, entre altres qüestions.

Finalment, dues aportacions més. La comunicació de la qui, probablement, és la màxima traductora de l'obra de Strindberg al català, Carolina Moreno, que s'apropa a una de les peces més reconegudes del dramaturg, *La més forta*, amb el desig d'endinsar-se en el «terreny ignot» de la creació artística «en llibertat» de l'autor suec. I, en darrer terme (a la secció «Documents del Dossier»), la reflexió que ens brinda el professor, dramaturg i director francoruec Jonathan Châtel, arran de l'experiència que va suposar presentar ara fa uns anys la seva aclamada dramaturgia del *Camí de Damasc* al Festival d'Avinyó (*Andreas*), des de les etapes estructuradores de l'adaptació a la re-escritura de l'obra original.

D'altra banda, l'apartat «Teoria» de la nostra revista recull articles de temàtiques diverses (alguns sorgits de les *II Jornades d'Investigació en Teatre Independent*, MUTIS, fetes la primavera del 2019 a l'IT). Des d'experiències performatives radicals en diversos teatres de Barcelona als últims anys (amb noms com ara Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Lidia González Zoilo, Àlex Serrano o Ferran Dordal) a la història d'iniciatives teatrals de gran interès (algunes de pretèrites, com ara el Pequeño Teatro Dido, responsable entre altres de la introducció del «teatre de l'absurd» a l'escena espanyola, i algunes altres de més recents, com ara el Laboratori d'Acció Escènica Vladimir Tzekov, de Granada) passant per la poc coneguda història de l'Escola d'Art Dramàtic que es va vincular a la colònia d'artistes de la ciutat de Darmstadt, liderada per Joseph Maria Olbrich i Hermann Bahr, que cap al 1900 es van inspirar en el sistema Stanislavski.

Esperem que sigui, com sempre, del vostre interès. Us convidem a repassar i a llegir tot l'històric de la nostra revista i, especialment, el resultat dels tres darrers números (els primers de nostra nova etapa digital).

Gràcies!



# dos- sier

«SÓC CONTEMPORANI!»  
REVISANT L'OBRA  
D'AUGUST STRINDBERG



---

# El meu recorregut per/amb Strindberg

Jean-Pierre SARRAZAC

[jean-pierre.sarrazac@wanadoo.fr](mailto:jean-pierre.sarrazac@wanadoo.fr)

NOTA BIOGRÀFICA: Nascut el 1946, Jean-Pierre Sarrazac és dramaturg i professor emèrit de l'Institut d'Études Théâtrales (Paris 3-Sorbonne Nouvelle). L'any 1995 funda el Grup de Recerca sobre la «Poètica del drama modern i contemporani». Lidera aquest grup fins al 2010 i hi impulsa i dirigeix nombroses recerques i publicacions. Els textos de Sarrazac han estat traduïts a una quinzena d'idiomes. La seva *Poétique du drame moderne, L'avenir du drame* o el *Lèxic del drama modern i contemporani* (en català, Barcelona, IT, 2008) són obres clau per entendre les escriptures dramàtiques actuals. Sarrazac ha aportat al teatre contemporani alguns conceptes originals de gran utilitat: les nocions de *rapsòdia* i *drama de la vida*, un nou enfocament de l'art de la *desviació* o una estimulante redefinició de la *paràbola*, entre altres.

Traducció del francès, Montse FOZ CASALS

---

## Resum

Aquesta comunicació repassa les etapes que Jean-Pierre Sarrazac ha tingut en relació amb August Strindberg des del 1983 fins al 2018, en les seves aportacions com a director d'escena, dramaturg, assagista i autor dramàtic. Aquest repàs dibuixa un itinerari que permet copsar les múltiples aportacions de l'autor suec i la seva capacitat d'influir en el teatre contemporani.

---

**Paraules clau:** Strindberg, teatre íntim, Harriet Bosse, pulsíó rapsòdica, supranaturalisme

Jean-Pierre SARRAZAC

## El meu recorregut per/amb Strindberg

*Amb el meu agraïment a Christina Mirjol que,  
durant la meva conferència, va llegir —magníficament—  
fragments dels meus textos teòrics i, sobretot,  
de dues de les meves obres: Harriet i La Fugitive.*

Recordo que a finals dels anys 1970, mentre ensenyava dramaturgia a l'École du Théâtre National d'Estrasburg, ja vaig apreciar la mena d'itinerari ibsen-strindbergià que Claude Petitpierre, director de l'Escola, havia realitzat per les instal·lacions del TNS amb els alumnes actors. La cristal·lització del meu gust pel teatre de Strindberg segurament es va produir en aquella època, sota la influència indirecta de Petitpierre. En qualsevol cas, aquell exercici dels alumnes va reactivar la curiositat cap a l'autor d'*Un somni* que havia suscitat en mi, des de 1968-1969, l'exemple d'Arthur Adamov i l'ensenyament de Bernard Dort.

D'aquesta manera, vaig inaugurar els Tallers de Formació i de Recerca de la Comédie de Caen —que vaig crear el 1983 i dirigir fins al 1991— amb un cicle sobre Strindberg o Studio Strindberg, que ens va tenir ocupats, durant quatre temporades, els actors en pràctiques, un cert nombre de directors de tallers i jo mateix.

Molt ràpidament, la meva passió per Strindberg va desbordar el marc pedagògic de la formació contínua d'actors —i també de decoradors, escenògrafs i «dramaturgs» en el sentit alemany del terme— per afirmar-se en la meua vida professional de director teatral i d'autor dramàtic. D'aquesta manera, amb la participació del Jeune Théâtre National, vaig muntar *Un somni* a la Comédie de Caen el 1988, una experiència artística essencial per a mi, i Claude Yersin va crear, el 1993, al CDN d'Angers i al Théâtre Paris-Villette, la meua obra *Harriet*, un text sobre la relació de Strindberg amb la seva tercera i jove esposa, l'actriu Harriet Bosse, i sobre el teatre de l'amor i l'amor pel teatre, publicada per Editions Théâtrales.

Queda clar doncs que, si bé l'ensenyament i la recerca universitària van contribuir en gran mesura a mantenir en mi la flama strindbergiana a través de nombroses intervencions i publicacions —entre les quals, el llibre *Théâtres intimes*, publicat el 1989 per Actes Sud, un capítol del qual està dedicat a Strindberg, i en la seva totalitat impregnat pel seu pensament en matèria de dramaturgia—, aquesta flama es nodreix bàsicament de l'experiència artística, d'una veritable pràctica multiforme del teatre de Strindberg, des de les

obres considerades naturalistes dels anys 1880 com *Creditors*, fins als drames onírics de després d'*Inferno*.

Avui només us puc oferir l'esbós d'un recorregut retrospectiu en set etapes sobre el meu treball d'assagista, de director de teatre ocasional, de formador d'actors i, finalment, d'autor dramàtic sobre —o a partir de— l'obra de Strindberg. Aquest recorregut (espero que no us sembli un viacrucis!) serà una mica reflex d'aquesta dramaturgia en estacions (*Stationendrama*)<sup>1</sup> que tant agradava als dramaturgs expressionistes alemanys i que Strindberg va enaltir en tres de les seves obres: la trilogia del *Camí de Damasc*, *Un somni*, i *Stora ländsvagen* (*El gran camí*)...

### L'Studio Strindberg (1983-1987)

Els Tallers de Formació i de Recerca de la Comédie de Caen (CDN) posen en pràctica el teatre de Strindberg i hi inclouen totes les tècniques: interpretació, decorats, producció, dramaturgia... Als TFR, la recerca està estretament lligada a la formació, sobretot a través de l'organització de caps de setmana dedicats a la documentació i a la reflexió dramaturgica: «Cap de setmana inaugural», 28 i 29 de gener de 1984, amb les intervencions dels especialistes de Strindberg, Maurice Gravier, Carl-Gustaf Bjurström, Guy Vogelweith, així com Bernard Dort, Michel Vinaver i la psicoanalista Jacqueline Autruseau-Adamov; «Cap de setmana de somni», 24 i 25 de gener de 1987, amb les intervencions de Terje Sinding sobre la comèdia fantàstica de Strindberg, de Florence Delay i Jacques Roubaud, autors de *Graal théâtre*, de Jean-Loup Rivière sobre *Le Jeu de l'oie*, pel·lícula de Raoul Ruiz, i amb la projecció de *Mémoire des apparences*, pel·lícula de Raoul Ruiz seguida per una intervenció de l'actor Alain Halle-Halle...

**1a temporada (1983-1984):** el treball d'interpretació i de dramaturgia de l'espai escènic desemboca en *Creditors* i en les obres breus *Första Varningen* (*Primera advertència*), *Pària* i *La més forta*, tallers dirigits per Michel Dubois, Claude Yersin i jo mateix.

Principals reptes: accedir a un estil d'interpretació que se situa més enllà del naturalisme (naturalisme més una certa abstracció pròpia del corrent simbolista); posar en escena allò que Strindberg anomena «la nou», metàfora que fa referència al nucli del conflicte interpersonal: guerra de sexes, lluita de cervells, tot l'aparell de la crueltat...

La relació interpersonal duta al seu paroxisme sota la mirada de l'autor, invisible però present, que surt a escena amb els seus personatges.

**2a temporada (1984-1985):** El «projecte de Damasc».

En realitat tres projectes de cinc setmanes, tres mestres de pràctiques: Daniel Girard, Hubert Jappelle i jo mateix. Presentacions públiques els dies 13 i 14 de juny de 1985.

1. *Stationendrama* que vaig practicar espontàniament, amb total desconeixement de la noció, a les meves dues primeres obres, *Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado* (1976) i *L'Enfant-roi* (1981). Fou Bernard Dort qui em va aconsellar veure l'origen del drama modern en estacions... de Strindberg.

Descoberta, amb la trilogia del *Camí de Damasc*, d'una dramaturgia de la *intrasubjectivitat*.

Per anunciar les presentacions públiques, vaig escriure (suport de difusió sense referència):

Obra comuna a la qual han contribuït tots els tallers i tots els estudiants en pràctiques, tant actors, decoradors, dramaturgs com autors. Unió de totes les energies per arribar, al final del recorregut, a la presentació pública de tots els nostres treballs. Producció heterogènia, mosaic. Revisió total segons l'esperit d'aquest teatre de l'Edat Mitjana que inspira contínuament el *Camí de Damasc*.

El *Camí de Damasc* i *Un somni*: En aquestes obres, considerades d'inspiració simbolista o ocultistes, fins i tot «místiques» per alguns, assistim a l'adveniment d'un teatre de la *subjectivitat integral*. Això, a través de la pràctica de l'*Stationendrama* ben caracteritzada per Peter Szondi:

(...) la unitat d'acció és reemplaçada per la unitat del jo. La tècnica de les estacions ho té en compte fragmentant la continuïtat de l'acció en una successió d'escenes. Les diferents escenes no estan lligades per cap mena de relació causal, no s'engendren les unes a les altres com en el drama [...] Aquesta immobilitat i aquesta manca de futur en les escenes, les quals transforma en èpiques (en el sentit goet-hià), està relacionada amb una estructura caracteritzada pel jo i el món posats en perspectiva. (Szondi, 1988, p. 94)

La meva resposta dramaturgica i escènica al *Camí de Damasc* (suport de difusió sense referència):

El nostre *Camí* tindrà lloc obstinadament *in situ*. En aquest lloc ambigu, una estació de tren, on les separacions i els retrobaments coincideixen i s'inverteixen. / En aquesta estació (més o menys en desús), el Desconegut, poc abans del gran comiat, recordarà les hores de la seva existència —amors, paternitat, treballs, èxits i revessos de la fortuna, honors poc habituals i humiliacions freqüents— com tants altres comiats, tants altres moments en què ha hagut de desistir, separar-se de si mateix. / Tot succeeix, en aquest teatre en forma d'autoretrat, dins d'un sol cap, però visitat per tantes altres presències i veus discordants... Aquí, la «interioritat» humana esdevé una sala dels passos perduts, una «habitació per a viatgers».

**3a temporada (1985-1986):** posteritat d'un teatre en primera persona, d'una dramaturgia de la subjectivitat i de l'autobiografia —o autoficció— inaugurada per Strindberg: Hélène Vincent, Ibsen; Laurence Février, O'Neill; Jean BOLLERY, Pirandello; René Loyon, Arthur Adamov...

**4a temporada (1986-1987):** Món real / món del somni.

Taller amb Christian Colin sobre el tema del Malefici en els tràgics grecs i Shakespeare. Amb René Loyon sobre «somni, malson i premonició» a l'obra de Strindberg i de Florence Delay i Jacques Roubaud, autors de *Graal théâtre*. Amb Jean-Pierre Sarrazac sobre l'encantament i les relacions amoroses

telepàtiques a partir de les comèdies fantàstiques de Strindberg, d'*Un somni*, d'*Inferno* i d'*Ockulta dagboken (Diari ocult)*.

### **Le Songe a la Comédie de Caen (1988)**

Vaig muntar aquest espectacle amb joves actors, la majoria membres del Jeune Théâtre National, o antics participants dels nostres tallers de formació i de recerca ajudats per actors de més llarg recorregut com Jean-Marie Frin i Stephan Koziak. Heus ací el text de presentació d'aquest espectacle que vaig escriure el 1988 (text de presentació o programa per la muntatge de *Le Songe* a la Comédie de Caen, any 1998):

Després d'un somni despert, August Strindberg, que es té per un escriptor «somniaambul» —Deleuze en diria «vigilàambul»— va compondre *Un somni* (1901), que és la transcripció lacònica, condensada i enigmàtica de la seva visió total de l'existència. En dues hores d'espectacle es representa al teatre la condició de tota la Humanitat.

Agnès, filla del déu Indra, decideix baixar entre els homes per conèixer-los i, si és possible, estimar-los. Però els fills dels déus (*cf.* Crist) són els menys afortunats dels homes. Allò que hauria de constituir un privilegi per a Agnès, la seva capacitat de ser dins i fora, de viure durant un temps una vida de dona i alhora observar, es convertirà en una tortura.

Cadascuna de les principals coneixences que fa la jove a la Terra es convertirà en una trampa i provocarà una cruel desil·lusió. L'Oficial, que deia estar captivat i presoner en una cavallerissa i que ella volia alliberar dels seus permanents fracassos, la tracta amb vanitat i la ignora. L'Advocat, amb qui es casa, perquè es presenta davant d'ella com el més infeliç entre els homes, contaminat per tots aquells crims, petits i grans, que floten en l'aire viciat del seu estudi, aquest Advocat, amb qui Agnès té un fill, mira d'enclaustrar-la dins de les parets dels deures familiars. Pel que fa al Poeta, aparentment més lliure que els dos anteriors, igual de desesperat en realitat, la duu cap a una deriva malenconiosa a través d'una societat en què tots els individus, fins i tot els qui vistos de lluny semblen feliços, queden reduïts a l'estat de despulles humanes. Tots tres —l'Oficial, l'Advocat i el Poeta— poden ser considerats com a projeccions de l'autor en diferents edats de la seva existència: eixerida joventut, maduresa, vellesa...

Agnès gasta en va les seves reserves de comprensió i de compassió. Amb prou feines trobarà la força per tornar a pujar al cel per intercedir a favor dels homes, aquestes criatures inconseqüents.

Però si bé el nostre planeta, tal i com el descriu Strindberg, és una vall de llàgrimes, també es converteix, sota la divina mirada de la Filla d'Indra, en l'escena d'una comèdia sarcàstica en què un Don Joan paralític i la Vella Coqueta es continuen creient irresistibles, en què els degans de les facultats xerren com drapaires i els miners de carbó es transformen en lladres de taronges, en què tots els gemecs, les queixes i les recriminacions s'acaben fonent en una divertida cacofonia i en què, quan finalment aconseguim obrir la misteriosa porta darrere de la qual se suposava que es trobaven tots els secrets, ens adonem que no hi ha res, absolutament res...

Així, *Un somni* resulta ser una vigorosa rapsòdia que barreja el que és patètic i el que és còmic, el realisme i l'onirisme, el lirisme i la ironia; no és pas una obra, sinó quinze, vint, cinquanta obres cosides per Strindberg, com fem nosaltres mateixos al matí amb els nostres somnis esparracats.

L'obra no té cap més unitat que l'onírica; es fragmenta en un gran nombre de *microdramas*.

Al programa de l'espectacle també hi vaig incloure les meves «Notes per a la posada en escena d'*Un somni*». Heus ací un fragment (la totalitat d'aquestes «Notes» figura al meu llibre *Théâtres du moi, théâtres du monde*, recull d'articles i de notes sobre les meves obres publicat a Editions Médianes el 1995, p. 74):

El decorat de Gauvin conduirà l'obra cap a aquesta mateixa partició binària de l'espai que trobem a les «obres de cambra» de Strindberg (*La tempesta*, *La casa cremada*, *La sonata dels espectres*): un carrer on es fa alguna cosa més que passar-hi, on hom s'hi estaciona, on hom s'hi instal·la malgrat un mateix; i un edifici (aquí, un teatre) tan enorme, tan descobert, tan escorxat.

No és per tant fer una interpretació forçada al text resumir l'espai d'*Un somni* al «carrer del Teatre» (amb el seu mobiliari: banc, tauler per als cartells, fanal, entrada dels artistes) i a l'escenari d'un teatre —el Teatre íntim fundat per Strindberg a Estocolm el 1907— vist a través de la paret de fons com si l'haguéssim tret. Tinguem la mateixa delicadesa amb el nostre públic. Serem fora, al carrer del Teatre, però també serem a dins, a l'espai escènic del teatre on actua Victòria, la promesa de l'Oficial. Serem alhora a dins i a fora i experimentarem de manera concreta aquesta ubiqüitat familiar de Strindberg i dels seus personatges.

Si passem una lupa pel text de Strindberg, trobem que Beckett hi apareix aquí i allà. Beckett en *l'espai íntim* de Strindberg.

Els personatges d'*Un somni* (i els de moltes altres obres de l'autor) estan dividits. Hi ha el personatge que actua, i el mateix personatge que es mira com actua. En Agnès aquest desdoblament adopta la forma extrema (angelisme?) d'una escissió divina/humana, la qual cosa no li impedeix, en el seu periple terrestre, de tenir el cos unit a l'ànima.

«Un somni naturalista», diu Strindberg. I encara que es tractés d'una quimera, del tipus ganivet sense mànec al qual li falta la fulla, ens esforçarem a donar-li cos.

### ***Théâtres intimes* (1989)**

Un assaig sobre les dramaturgies d'allò íntim i sobre el realisme subjectiu des de Strindberg a O'Neill, a Beckett, Achternbusch, Duras i Thomas Bernhard. Heus ací un fragment del pròleg (p. 10-11):

*Théâtres intimes* posa de manifest un desplaçament: el conflicte dramàtic que es desenvolupava antany en un espai interpersonal adopta ara com a seu principal la vida interior de cada personatge. De Strindberg a Beckett i d'Ibsen a Thomas Bernhard, assistim no només a un desplaçament del drama cap a més

subjectivitat, sinó també a una insularització del drama a la psique del personatge. ¿Com aconsegueix l'autor dramàtic, a partir d'aquest moment, donar compte d'aquest conflicte, ordit amb somnis diürns i nocturns, amb fantasies i pulsions inconscients, que no s'expressa més que encobert? Com donar compte a l'escenari d'aquest continent invisible?

Aquestes són les preguntes que irriguen el llibre. Es tractava d'identificar un repte dramaturgic comú —un teatre d'allò íntim— per a autors d'estils molt diferents, que comparteixen aquest repte tot desenvolupant cadascun un gest estètic diferent, singular.

### **Harriet al Nouveau Théâtre d'Angers (1993)**

L'obra es va crear al Nouveau Théâtre d'Angers, amb una posada en escena de Claude Yersin, el 19 de gener de 1993, i es va publicar a Editions Théâtrales (1002). Va ser objecte d'una realització radiofònica a France-Culture amb Alain Cuny i Francine Bergé en els papers principals de l'Escriptor i de Harriet. Difusió el 7 de desembre de 1991:

El maig de 1901, August Strindberg es casa amb Harriet Bosse. Segueixen algunes setmanes de felicitat que ben aviat deixen pas a una llarga agonia amorosa de set anys, agonia travessada per freqüents i fulgurants resurreccions, i que arriba al seu clímax el 1907-1908, és a dir, a l'època de la fundació de l'Intima Teatern.

En la seva solitud al·lucinada, Strindberg viu amb Harriet una relació amorosa telepàtica i consigna al seu *Ockulta dagboken* les seves abraçades nocturnes amb el «cos astral», el «doble», el «fantasma» de Harriet [...].

Una cerimònia dels adéus induirà el drama... L'Escriptor interromp un assaig d'una de les seves obres a l'escenari del Théâtre Intime per anunciar que se'n va a Amèrica. Després, precedida per llur filla Anne-Marie, intervé Harriet, que ha vingut a retornar al seu exespòs l'obra que ell li havia dedicat. I tots acabaran arrossegats, al voltant de l'Escriptor, de Harriet i de llur filla, per aquesta dansa de mort i de vida: el vell regidor Merlí, el director del Théâtre Intime, l'actriu debutant destinada al paper de Patge i el rival de l'Escriptor que aquest darrer anomena paradoxalment «Actor gelós»... Però el temps de la cerimònia es desajusta i el que havia de ser un epíleg es transforma en un (re)començament...

François Regnault al seu pròleg: «L'obra transcorre en un bucle de temps comprès entre el 6 de maig de 1908 i el 6 de maig de 1901».

Cada dia és un aniversari. Cf. *Dansa de mort* (25 anys de matrimoni de la parella Alice - El Capità). Cada dia-aniversari permet copsar *retrospectivament* la vida d'un ésser humà, d'una parella en la seva totalitat.

Fragment del pròleg de François Regnault (Sarrazac, 1992):

*En aquell temps.* Utilitzo intencionadament la fórmula eterna *in illo tempore*, puix que l'obra de Jean-Pierre Sarrazac, segons les seves primeres rèpliques,

comença el 6 de maig de 1908 per acabar, segons les últimes, el 6 de maig de 1901, però dura, en realitat, segons sembla, *un instant*. L'instant de la mirada retrospectiva —*retroactiva*— dirigida per un artista cap al seu gran amor i la seva gran obra. I tanmateix la bellesa de l'obra no rau en el fet que remunti el temps, tot i que pocs escriptors de teatre s'hi arriscarien, sinó més aviat en el fet de condensar, en el sentit químic del terme, mitjançant una mena d'absorció d'energia, acció, temps i lloc en un nucli dur i compacte, per difondre'ls a continuació en unes escenes que són tot emanacions o deflagracions i que fan percebre, com un llampec en un bosc de nit, els camins lluminosos i els obscurs matolls.

#### Fragments de «Théâtre intime ou la folie de Merlin» dedicats a Harriet:

El 26 de novembre de 1907, Strindberg, amb l'ajuda del jove director August Falk, obre el seu Intima Teatern en un barri popular, darrere de l'estació principal d'Estocolm. I tot i l'existència discreta i efímera (l'experiència acaba el desembre de 1910) d'aquest minúscul teatre de 160 butaques «gairebé sota terra», emergeix un mite teatral, el relat d'un Començament: el relat del veritable començament del drama modern. Vint anys abans, un altre mite del teatre modern vivia el seu auge: el mite del director teatral al qual romandrà vinculat el nom d'André Antoine. Strindberg va poder, a més, seguir de prop l'epopeia del Théâtre Libre i fins i tot associar-s'hi, puix que *La senyoreta Júlia* fou creada en francès per Antoine. També cal esmentar, en donar cabuda als drames de Strindberg i servir com a model per a l'Intima Teatern, l'experiència berlinesa del *Kammerspieltheater* de Max Reinhardt.

«Teatre de cambra» i «teatre íntim» són, si no germans, almenys cosins germans. Aquest mite del Teatre íntim m'agradaria, per copsar-lo millor, superposar-lo —o fer-lo lliscar— damunt d'un altre mite molt més antic, el mite de Merlí; o més aviat del mag Merlí i de la fada Viviana. Diversos petits fets permeten aquesta aproximació.

Ni que sigui la presència de *Merlin: Eine Mythe* (Merlí: un mite), de Karl Immermann (1832), a les propostes de repertori estranger de l'Intima Teatern. O el fet que *Camí de Damasc* s'anomenés en un primer moment *Merlin*. Cal assenyalar també el *Merlin l'enchanteur* (Merlí, l'encantador), epopeia d'Edgar Quinet (1960) i el *Merlin* d'E. Schuré (1898). Més generalment, la tendència de l'època, segons confessa el mateix Strindberg, cap a un retorn de l'Edat Mitjana, de les seves llegendes, dels seus mites.

[..]

El mite de Merlí és, en primer lloc, *un mite de coneixement*. Merlí, a través dels dimonis, coneix tot el passat i, per la voluntat de Déu, tot el futur. Strindberg, per la seva banda, per tants d'aspectes herald de la modernitat, serà potser el darrer escriptor a voler realitzar, en una mena de paròdia de Goethe, la suma dels coneixements. Als seus talents reals (escriptura, pintura, fotografia), vol afegir-hi el d'alquimista i, al final de la seva vida [...], consigna al seu *En blå bok* (*Un llibre blau*) les seves recerques en àmbits tan diversos com, segons el seu mateix índex, la filosofia, la psicologia, el problema de l'amor (*sic*), la religió, l'art i l'estètica, la història, la filologia, les matemàtiques, la botànica, la zoologia, l'astronomia, la meteorologia, la química, la física, la medicina, la geologia, la mineralogia, les ciències ocultes...



[...]

El mite de Merlí, com el del teatre íntim, és un *mite d'amor* [...]. En la versió dels amors de Merlí i Viviana que prefereixo —la menys misògina, segurament—, Merlí (que per altra banda sap de quin parany serà víctima, però que, d'alguna manera, se suïcida per amor), revela a Viviana un sortilegi gràcies al qual ella pot preservar el seu cos de qualssevol atac i penetració per part d'un home. L'altre efecte d'aquest sortilegi és fer creure a aquest home que l'ha posseïda carnalment (cf. la relació amorosa telepàtica entre Strindberg i Harriet).

Però el mite de Merlí també és un *mite de teatre*. No només perquè Merlí excel·leix a l'hora de transformar-se i de passar d'un personatge a un altre, o perquè és el director i l'escenògraf genial de la Taula rodona. Ni tampoc perquè fa aparèixer, per als bells ulls de Viviana, en una clariana del bosc de Brocelianda, un castell que creix com un bolet similar al «castell que creix» davant del qual s'aturen l'Agnès d'*Un somni* i la seva intèrpret Harriet Bosse. Si el mite de Merlí és un mite de teatre és perquè dona d'aquest teatre íntim una imatge fidel, una imatge que és també el més evocador dels noms... «Presó d'aire», «presó d'indivisió» s'anomena, en el mite, el lloc on la fada Viviana reté presoner un Merlí finalment consentidor. «Presó d'aire», «presó d'indivisió» mereixeria anomenar-se el teatre íntim que és l'únic veritable domicili, en vida i més enllà —car la presó és aquí també una tomba d'immortalitat— de l'Strindberg dramaturg.

### ***La Fugitive* al Théâtre 13 (1996)**

Obra escrita sobre un tema de Thomas Hardy —el «jueu errant de l'amor» a *The Well-Beloved*— i posada en escena de Jean-Yves Lazenec al Théâtre 13 el 1996... Un escultor sexagenari torna a l'illa on va néixer i d'on s'extreu la matèria de les seves escultures, l'oòlit blanc. De nit, troba una noia que resultarà ser la filla i la néta de les dones de les quals l'escultor es va enamorar respectivament —però no fins al punt de casar-s'hi— quan tenia vint i quaranta anys.

Finalment, renunciarà a aquest amor impossible i acabarà la seva vida al costat de Marcia, la jove amb qui va fugir de l'illa fa quaranta anys.

Aquesta obra és com una germana de *Harriet*. A través del final de la vida de Pierston, és el drama-de-la-vida. Merlí-Pierston o Merlí-L'Escriptor presoner d'un fantasma, del retorn de la seva Estimada, d'aquesta eterna joventut que l'empresona. Ha desplegat els seus sortilegis per conquerir la seva Estimada, però aquesta, igual que la fada Viviana, el manté presoner en la seva presó d'aire.

De fet, el mite amorós de Merlí i de la fada Viviana fa de pont entre aquesta obra i *Harriet*: «No hi ha gairebé dia ni nit / en què no tingui la seva companyia / i sóc més foll que mai, / car l'estimo més que la meva llibertat». (Merlí a Gauvain a *Histoire de Merlin, Lancelot-Graal* de Florence Delay i Jacques Roubaud).

*Harriet* i *La Fugitive* participen en una constel·lació personal —un teatre de la relació inanimat/animat, paradigma de vida / paradigma de mort— en

què *La Vénus d'Ille* de Mérimée (1837) i *Gradiva* de Wilhelm Jensen (1904) ocupen un lloc molt important. L'estàtua de la *Vénus d'Ille* asfixia el noucasat cínic amb un escanyament mortal contra el seu pit de bronze (l'inanimat mata el viu): Gradiva, que camina davant, persegueix l'arqueòleg en les seves peregrinacions i fins als seus somnis. Com en el cas de Marcia a *La Fugitive*, l'amor de Zoe —la dona real— allibera d'aquesta influència l'arqueòleg Robert Harnold. L'Escriptor de *Harriet* també treballa, tot forjant el mite de l'Actriu del nou segle, en la relació entre allò animat i allò inanimat, la incurció permanent d'un en l'altre (es diu que Harriet és morta a l'inici de l'obra).

### **Poètica del drama modern. D'Ibsen a Koltès (2012)**

L'estudi del teatre de Strindberg ha contribuït molt a l'aprofundiment en la noció de *pulsio* rapsòdica (*La sonata dels espectres* amb un primer acte èpic, un segon dramàtic, un tercer líric), a la meua definició del paradigma del drama modern i a la meua anàlisi de la ruptura amb l'antic paradigma aristotèlicohegelià. El drama-de-la-vida a *Creditors* i a *Un somni*, dues obres que semblen estar a les antípodes una de l'altra: la brevetat d'una crisi amb una fi mortal i el llarg camí. D'una banda, la part pel tot (la sinèdoque), de l'altra la metàfora però, de fet, un joc metafòricometonímic, una oscil·lació entre aquests dos pols: l'escena sense fi i el paisatge humà.

L'estudi del teatre de Strindberg i del seu tractament del personatge també m'ha permès actualitzar la noció d'*impersonatge*. Un que és més d'un. El *transpersonatge*.

Fragment de *Poétique du drame moderne* sobre l'*impersonatge* strindbergià, p. 232 de la meua *Poétique* (Sarrazac, 2012):

Contràriament a la despersonalització que comporta l'abstracció i la vacuïtat totals del personatge, la impersonalització crea un personatge obert a tots els papers, a tots els possibles de la humana condició. L'*impersonatge* és fonamentalment *transpersonal*. Una màscara persegueix l'altra, abans d'exclamar «Pateixo com si jo sol fos tota l'espècie humana», el Desconegut de *Camí de Damasc* experimenta concretament aquest joc de rols i es demana: «Sóc infant o vell? Sóc déu o diable? Qui ets tu? Ets tu o ets jo? El que veig al meu voltant, són les meves entranyes o són estels o xarxes nervioses al fons d'un ull?».

### **Strindberg, L'Impersonnel (2018)**

Un dels reptes principals d'aquest llibre recent: examinar la relació entre escriptura dramàtica i escriptura autobiogràfica a l'obra de Strindberg. Procés autobiogràfic que desemboca en una dramaturgia de la subjectivitat.

Fragments de l'assaig a *L'Arche* (Sarrazac, 2018):

En aquest assaig dedicat al teatre de Strindberg, l'autor pretén valorar el paper d'*hipotext*, de base de l'obra dramàtica, que duen a terme els relats autobiogràfics. Contràriament a George Steiner, qui va denunciar, a *La mort de la tragèdia*, l'ús «escandalosament personal» que fa Strindberg d'aquest espai públic que és el teatre, l'autor del present assaig pretén reconstituir el plantejament d'un

immens artista que situa allò íntim al centre de la creació i l'obra del qual procedeix de la posada al descobert, a l'escenari, de la seva pròpia existència i de l'existència d'altri.

[...]

Avui, com en el seu temps, la reputació de Strindberg no deixa de fer pantalla a la seva obra. No escassegen els testimonis de càrrec sobre la seva suposada malaltia mental, els seus deliris de persecució i la seva misogínia furiosa, començant pels centenars de pàgines autoacusadores que els seus lectors poden trobar a *Inferno* i als altres escrits autobiogràfics, com ara el massa ben anomenat *En dåres försvarstal* (*En defensa d'un boig*).

«No, Strindberg no estava boig ni era decadent», aquestes són, malgrat que no agradi a Jaspers, per la imputació de bogeria, i a Lukács, per la de decadència dramaturgic, les premisses del meu assaig. Darrere de l'aparent solipsisme del gran home de teatre suec, he volgut posar de manifest la invenció permanent d'una *dramatúrgia de la subjectivitat* —adossada, a través dels escrits autobiogràfics, als turments existencials de l'autor. D'una dramatúrgia en primera persona que desemboca en un nou realisme, el qual és en gran mesura oníric. D'una dramatúrgia del «jo» que no deixa mai d'obrir-se als «ells», a la polifonia. De fet, Strindberg hauria pogut subscriure el que escriu Adamov a *L'Aveu*, la primera part del bonic volum *je...ils...* publicat per Gallimard a la col·lecció «L'Imaginaire»: «Estic separat. Allò del que estic separat, no puc anomenar-ho. Però estic separat [...]. Tot el que en l'home val la pena de viure, tendeix cap a un únic objectiu ineludible i monòton: anar més enllà de les fronteres personals, esbotzar l'opacitat de la seva pell que el separa del món».

Sempre en moviment, el teatre de Strindberg llisca d'allò personal cap allò impersonal i *transpersonal*. Sobre les línies de fuga del relat autobiogràfic s'edifica la dramatúrgia strindbergiana de la subjectivitat.

[...]

A l'avantguarda del teatre del seu temps, el teatre de Strindberg realitza la confrontació del corrent naturalista i del moviment simbolista. Se situarà, durant diferents dècades, a la cruïlla mateix d'aquestes dues tendències. Més que fer-ne la síntesi dialèctica, fa jugar la seva distància, la seva tensió permanent. Sempre, a les seves obres, la part que jo he anomenat «escena de parella», dona compte del tot de l'existència, i la metàfora del tot —la vida com «una colònia penitenciària per a crims comesos abans del naixement»— captura els fragments més «realistes». L'autor del *Camí de Damasc* dona un nom en forma d'oxímoron a aquest procés artístic: «supranaturalisme».

Podríem resumir tot això dient que Strindberg duu a terme al teatre allò que Kafka va dur a terme a la novel·la i a la novel·la curta. I Strindberg no és menys un model per als autors de teatre dels anys 1900 fins a l'actualitat —pensem en O'Neill, Adamov, Duras, Thomas Bernhard, Sarah Kane...— que Kafka per a la literatura.

En el punt de partida de *Strindberg l'Impersonnel* es troba el fet que, en dues o tres ocasions, en els seus *Versuche über Brecht* (*Assaigs sobre Brecht*) i a *Origen del drama barroch alemany*, Walter Benjamin, d'altra banda gran comentador de Kafka, cita una mica enigmàticament Strindberg, l'obra del qual presenta com una fita en aquesta «via important però mal senyalitzada»,

aquest «camí de contraban a través del qual ens ha arribat el llegat del drama medieval i barroc». A través d'aquest «camí de cabres», Benjamin considera que Strindberg es troba unit, cap avall, a Brecht i, cap amunt, a Lenz i Grabbe, a Goethe, a Calderón, als jocs de la Passió i als misteris de l'Edat Mitjana.

A la genealogia aristotèlica del teatre tràgic, Benjamin oposa una altra genealogia, en el fons no tràgica, fundada en el «joc de dol» (*Trauerspiel*), que remunta als *Diàlegs* platònics i de la qual el teatre de Strindberg marca una etapa...

### Una etapa més...?

Avui encara, si emprenguéssim l'escriptura d'una nova obra de teatre, podria ser en resposta al teatre de cambra strindbergià. Obres com *La tempesta*, *La sonata dels espectres* o el fragment *Toten-Insel (L'illa dels morts)* em fascinen pel fet que posen en escena, d'una manera totalment onírica, la vida quotidiana de la gent més comuna, pel fet que em semblen realitzar de la manera més propera possible aquest «supranaturalisme» que volia assolir Strindberg. Si tingués prou forces, somiaria escriure una obra que fos un equivalent contemporani, un *analogon* de *La casa cremada*...



### Referències bibliogràfiques

- BALLET-BAZ, Pierre; SARRAZAC, Jean-Pierre. «Strindberg» (número especial presentat pels Tallers de Formació i de Recerca de la Comédie de Caen). *Théâtre/public*. (Montreuil: Éditions Théâtrales), núm. 73 (gener-febrer 1987).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud, 1989. (Le temps du théâtre)
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Editions Médiannes, 1995
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne: 1880-2010: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. París: Editions du Seuil, 2012. (Poétique)
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Strindberg, L'Impersonnel*. París: L'Arche, 2018
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Harriet*. Pròleg de François Regnault. Montreuil: Éditions théâtrales, 1992
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *La Fugitive*. Pròleg de Jean-Loup Rivière. Rouen: Éditions Médiannes, 1996
- STRINDBERG, August. *Le Songe*. Traducció de Marthe Segrestin. París: L'Arche, 2006

# La sonata dels espectres: el verí i la visió

Teresa ROSELL NICOLÁS

[teresarosell@ub.edu](mailto:teresarosell@ub.edu)

NOTA BIOGRÀFICA: Doctora en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada, és professora lectora d'Estudis Literaris a la Universitat de Barcelona. La seva trajectòria se centra en les següents línies principals de recerca: teoria del drama i, específicament, l'obra de Samuel Beckett; teoria de l'assaig i escriptures del jo; i història literària dels intel·lectuals.

## Resum

L'obra d'August Strindberg dinamita el drama per representar el procés de destrucció de sentit i el seu contingut residual. Si en el drama tradicional el sentit transcendent era una part essencial de l'obra, en Strindberg, aquest sentit —un aspecte que garanteix la unitat i la coherència— queda en suspens. Així, les seves obres de cambra s'aniran desposseint gradualment del seu instrumental i de les seves convencions dramàtiques: pràcticament no hi ha situació, acció, conflicte, o gruix psicològic dels personatges. Precisament, *La sonata dels espectres* mostra una clara pèrdua de referencialitat, de l'exterior a l'interior, a mesura que avancem en els seus tres moviments, inaugurant una tendència al subjectivisme. La informació proporcionada resulta esbiaixada i la percepció de la realitat, des d'una altra mirada, provoca una estranyesa de la quotidianitat, així com una suspicàcia sobre la configuració de la identitat moderna.

L'objectiu d'aquest article és, doncs, fer una lectura hermenèutica de *La sonata dels espectres* per intentar comprendre quins elements produeixen aquest desencaix respecte al drama del seu moment, i com aquests processos segueixen presents en la dramaturgia d'avui.

**Paraules clau:** Strindberg, subjectivisme, identitat, referencialitat, il·lusió

Teresa ROSELL NICOLÁS

## *La sonata dels espectres:* el verí i la visió

Encara que parlem d'un autor que va crear una immensa producció fa més de cent anys, si la Jornada Estudis Escènics sobre Strindberg celebrada a l'Institut del Teatre el 9 d'octubre de 2019 portava el títol «Sóc contemporani!», és perquè la seva obra ens segueix interpel·lant i ens mostra una dislocació encara no ajustada ni resolta. De fet, podríem dir que a finals del segle XIX i, particularment, a principis dels XX, l'obra d'August Strindberg dinamita el drama del moment —elegantment de costums, naturalista o simbolista— per representar el procés de destrucció de sentit i el seu contingut residual. Si en el drama tradicional el sentit transcendent era una part essencial de l'obra —per exemple, mitjançant la revelació de l'essència a través de l'anagnòrisi i, per tant, amb el reconeixement, encara possible, de la pròpia identitat—, en Strindberg, aquest sentit —un aspecte que garanteix la unitat i la coherència, tant de la trama com de la peripècia— queda en suspens. Així, les seves obres de cambra, escrites el 1907, s'aniran desposseint gradualment del seu instrumental i de les seves convencions dramàtiques: pràcticament no hi ha situació, acció, o gruix psicològic dels personatges, i no sempre resulta senzill distingir el conflicte. Precisament, *La sonata dels espectres* (1907) mostra una clara pèrdua de referencialitat, de l'exterior a l'interior, a mesura que avancem en els seus tres moviments, inaugurant una tendència al subjectivisme, predominant durant el segle XX i sembla que també al XXI. Així mateix, la informació proporcionada resulta esbiaixada i la percepció de la realitat, des d'una altra mirada, vista per l'època des d'un altre lloc del comú, provoca una estranyesa de la quotidianitat a la manera kafkiana,<sup>1</sup> així com una suspicàcia respecte a la configuració de la identitat moderna.

1. En l'entrada del 4 de maig de 1915 dels seus *Diaris*, Kafka escriu: «El meu estat d'ànim ha millorat perquè he llegit Strindberg (*Entzweit*). No el lleixo per llegir-lo a ell, sinó per sentir-me agombolat a recer del seu pit. Strindberg em porta al braç esquerre com qui porta una criatura. I jo hi resto assegut com un home qualsevol al cim d'una estàtua. Corro el perill de caure'n deu vegades seguides, l'una darrere l'altra; l'onzena, però, hi reposo amb fermesa, tinc seguretat i una sòlida visió de conjunt» (Kafka, 1988: 289).

L'objectiu d'aquest article és, doncs, fer una lectura hermenèutica de *La sonata dels espectres*<sup>2</sup> per intentar comprendre quins elements es desarticulen respecte al drama del seu moment, i com aquests processos segueixen presents en la dramaturgia d'avui.

**«Façana de la planta baixa [...], tot i que només veiem una cantonada»**

Només començar a llegir *La sonata dels espectres*, ja ens sorprèn la llista de *dramatis personae*: EL VELL, L'ESTUDIANT, LA LLETERA (UNA VISIÓ), LA PORTERA, EL MORT, LA DAMA DE NEGRE, EL CORONEL, LA MÒMIA... Resulta evident que aquesta enumeració no participa del tipus de personatge del drama naturalista que havia irromput amb força uns anys abans i que presentava uns éssers complexos des del punt de vista psicologitzant.

A *La sonata dels espectres*, la gran majoria de personatges no tenen noms propis, excepte els dos servents —JOHANSSON i BENGTSSON— i EL VELL HUMMEL, els quals semblen tenir una percepció objectiva dels fets i aportar un punt de vista estable,<sup>3</sup> almenys en primera instància. El fet de no explicitar el nom propi resulta especialment significatiu, ja que implica no poder distingir o identificar cada personatge com a subjecte individual. Des de la perspectiva burgesa, els servents ocupen un lloc clarament substituïble, són una funció i, per tant, sorprèn que aquí sigui a la inversa: la resta de personatges ocupa el lloc *funció*, i queden vinculats a un ofici o a trets molt genèrics, és a dir, com a personatges tipus —LA PORTERA, LA SENYORETA O L'ARISTÒCRATA—. Hi ha d'altres casos, però, bastant inquietants, que trenquen les expectatives de soca-rel d'allò que esperaríem: LA LLETERA (UNA VISIÓ), EL MORT O LA MÒMIA ens porten cap a territoris no realistes o, almenys, cap a escenaris on s'ha de desconfiar d'allò visible en un món *real*. Un altre personatge de difícil adscripció, EL VELL HUMMEL, el «mestre de cerimònies», se l'adsciu com el *narrador* que té la capacitat de veure la gent tal com és; el que sap tot el que passa i ha passat perquè es pot esmunyir entre les parets. Per acabar-ho de complicar, Strindberg va afegir EL PORTER a la llista de *dramatis personae*,<sup>4</sup> personatge que no apareix durant tota l'obra, i en poques edicions es mencionen ELS POBRES, el grup rocambolesc que segueix el «carro de guerra» de HUMMEL, creant una escena totalment grotesca.

Les primeres acotacions de l'obra també aporten dades rellevants: «*Façana de la planta baixa i del primer pis d'un edifici modern, tot i que només veiem una cantonada*» (Strindberg, 2017: 183). A diferència dels inicis de la majoria de drames del moment, no ens situem immediatament en un interior burgès. Ens trobem a l'exterior, en una escena al carrer, encara que

2. L'edició que s'utilitzarà és la publicada per Comanegra - Institut del Teatre (2017) amb traducció del suec de Carolina Moreno, a qui vull agrair el seu suport i el seu ajut sobre dubtes respecte al text original.

També ens referirem en alguns moments a la traducció en anglès de Michael Robinson, dins el volum *Miss Julie and Other Plays* (1998).

3. Els servents seran els personatges que proporcionaran una informació més distanciada i fidedigna —si això és possible a *La sonata dels espectres*— respecte al que s'està esdevenint. Un bon exemple és l'escena on s'explica en què consisteix el sopar dels espectres.

4. EL PORTER no apareix a la llista de *dramatis personae* de l'edició de Comanegra - Institut del Teatre. De la mateixa manera, segons Michael Robinson, Strindberg no va afegir-hi LA CRIADA ni LA CUINERA probablement per distracció (Strindberg, 1998: 308).

davant d'una casa plena d'elements (portes, finestres i un mirallet tafaner) que subratllen el llindar entre allò interior i allò exterior. En un principi, la casa no sembla casar amb el títol de l'obra i no podem intuir-hi encara cap relació. Sí que reconeixem, però, el prototip de casa burgesa i se'ns ofereixen les eines per descodificar el que veiem de manera realista. Ens ubiquem —no ens perdem—, encara que no disposem de tota la informació, ja que només tenim accés al que veiem des d'una posició restringida, des d'una perspectiva determinada («només veiem una cantonada»)<sup>5</sup>. Per tant, es dedueix que no es poden treure conclusions perquè *el text ens diu* que no es pot conèixer tot. No parlem, per tant, de la pertinença d'un punt de vista omniscient. En adonar-se'n, el públic/lector ja no pot sentir-se el *voyeur* del drama realista, que domina tota la visió des de la comoditat alleugerida de la distància, i aquest fet ofereix poc consol, ja que evidencia quelcom molt contemporani: hem perdut el control de tot el que passa; no ho podem arribar a veure tot; el nostre judici només pot ser parcial. Així, com a subjectes que mirem/escoltem, també patim la dislocació.

Seguint les acotacions, es pot llegir: «*Al davant de la façana, en primer terme, hi ha un banc de color verd*» (Strindberg, 2017: 183), des d'on EL VELL observa. Altrament, però, es diu més tard que el saló circular que tanca la cantonada a la planta baixa «*també dona a una travessia que sembla que es perdi en el fons*» (Strindberg, 2017: 183). La cruïlla, com a possibilitat de seguir quatre camins diferents, pot manifestar la manca d'un sentit únic, on els possibles punts de fuga es disparen.

Pel que fa al temps, *La sonata dels espectres* comença amb un dia esplèndid: «*Matí assolellat de diumenge*» (Strindberg, 2017: 183) i l'inici del primer acte marca el que sembla un moment idíl·lic: «*Quan s'alça el teló, se sent el repic de campanes de diverses esglésies en la llunyania*» (Strindberg, 2017: 185), juntament amb d'altres sons audibles: «*[...] la sirena d'un vapor i els greus d'un orgue d'una església propera fendeixen el silenci de tant en tant*» (Strindberg, 2017: 185). El diumenge<sup>6</sup> no és un dia en què s'està subjecte a l'hàbit i la rutina; al contrari, l'estat d'oci permet entrar en la subjectivitat i aquests sons en la llunyania permeten vagarejar en aquest estat. No obstant això, contra aquesta aparent impressió idíl·lica, trobem quelcom seriós: els llençols blancs a les finestres que, segons el costum suec, indiquen que algú de la casa ha mort. Efectivament, a l'inici de l'Acte I, es diu: «*Les portes de la casa estan obertes; a l'escala hi ha una dona dempeus, vestida de negre, immòbil*» (Strindberg, 2017: 185). La visió de la dona de dol i els llençols blancs tornen l'escena en tonalitat menor i la mort acaba adquirint la figura de protagonista de l'escena,<sup>7</sup>

A partir del que s'ha comentat, pot semblar evident que estem en un marc realista, però comencen a incidir en l'obra uns fets molt significatius

5. També a *La senyoreta Júlia* (1888), la informació que es proporciona sobre l'escenografia —en el cas d'aquesta obra, la cuina— no és completa, ja que la visió general resta esbiaixada.

6. Recordem que L'ESTUDIANT va néixer un diumenge i EL VELL el tria, sembla, per aquest sol motiu, fet que reconeix pel color dels seus ulls. Segons creences populars, un nen nascut en diumenge té poders sobrenaturals i pot, per exemple, veure els morts (Strindberg, 1998: 309).

7. Encara que pugui passar desapercibuda, hi ha una mort no explicada en cada acte de l'obra.



que no es poden explicar des del realisme. Hi ha, per tant, una impossibilitat de continuar la interpretació de la forma acostumada o a partir dels indicis que el text pugui proporcionar de manera mimètica, com a còpia de la realitat, del que hi ha, com a *tranche de vie*.

### El món com a il·lusió

De la mateixa manera que Ibsen, si pensem en termes de la producció dramàtica, Strindberg comença escrivint obres sobre subjectes històrics<sup>8</sup> i, també com Ibsen, realitza un tractament realista de subjectes contemporanis, com a *El pare* (1886). Segons Michael Robinson, a diferència d'Ibsen —que va seguir explorant les possibilitats de la forma teatral que havia fet evolucionar des de *Casa de nines* amb una continuïtat de metrònom—, Strindberg va produir els seus drames amb irregularitat i, després d'escriure obres en clau de naturalisme psicològic al llarg de la dècada de 1880, va abandonar el teatre durant diversos anys, per desconcertar públic i crítics amb la primera part de *Camí de Damasc* (1898), en la qual va imposar una dramaturgia radicalment innovadora que semblava establir un trencament decisiu amb l'èxit aconseguit prèviament amb *La senyoreta Júlia* (Strindberg, 1998: viii).

En tot cas, *La sonata dels espectres* és l'obra que de manera més consistent —i renovadora— reflecteix un dels temes principals de Strindberg: el món com a il·lusió (Ekman, 2000: 110), en el sentit d'engany, de miratge, i que esdevé cada cop més present —i evident— en les obres post-*Inferno*. Evidentment, aquest fet té efectes importants en el sentit de com representar-ho en un drama. A *La tempesta* (1907), Strindberg ja havia assenyalat que es podia prescindir de les percepcions sensorials, d'allò exterior, a favor d'una contemplació interior, i a *La casa cremada* havia mostrat, amb una negativitat implacable, el miratge moral que això suposa. A *La sonata dels espectres* Strindberg tracta aquestes idees en una escena final on planteja un desenllaç totalment diferent a les solucions teatrals tal com s'havien donat fins llavors a Europa: en fa desaparèixer pràcticament qualsevol referència i, fins i tot, hi insereix un element filosòfic oriental en referir-se de manera directa al Budisme. Aquest esvaniment dels dispositius de representació planteja un problema des del punt de vista teatral/espectacular estricte. La sensació de perdre peu en una espècie d'estat de nirvana sovint s'ha relacionat amb l'influx de la lectura de Schopenhauer, que Strindberg sovintejava, i que a *El món com a voluntat i representació* (1818) el filòsof descriu aquest món com el regne de l'atzar, de l'error i la bogeria. Així, *La sonata* presenta temes i motius que apareixen en les obres de cambra escrites poc abans, però afegint un element de «vampirització» (Tornqvist, 1982: 185), de «demonització», com expressa Ekman, molt més intensa (Ekman, 2000: 110-111). D'aquí que resulti evident referir-se a l'element absurd que traspua en les diverses categories de l'obra davant les dificultats per proporcionar un sentit coherent.

8. *Mestre Olof* (1872), per exemple, és el primer d'una sèrie de drames sobre història sueca. Michael Robinson considera que la contribució de Strindberg és la més important al gènere des de Schiller (Strindberg, 1998: viii).

Al cèlebre *The Theatre of the Absurd* (1961), Martin Esslin considera que un element absurd per excel·lència a les obres literàries és el proporcionat pels somnis i afirma que el primer dramaturg en escenificar el món dels somnis des d'una perspectiva moderna és Strindberg. Per al crític britànic, les tres parts de *Camí de Damasc* (1898-1904), *Un somni* (1902) i *La sonata dels espectres* (1907) són representacions magistrals de somnis i obsessions i, evidentment, precursors directes del Teatre de l'Absurd (Esslin, 1967: 342) i causants, a l'època, d'un fort impacte.

En les darreres obres de cambra de Strindberg, el motiu del somni —que desvela tot allò ocult, nocturn, inconscient— apareix en la forma de fets reals, però presentats de manera que semblin un somni. El propi dramaturg escriu a l'«Advertiment» que precedeix a *Un somni* (1902):

Igual que en *Till Damaskus*,<sup>9</sup> l'autor ha procurat imitar en aquesta obra la forma inconnexa més aparentment lògica del somni. Hi pot passar tot: tot hi és possible i probable. No hi ha ni temps ni espai. Amb un fons de realitat insignificant, la imaginació trama i ordeix unes altres figuracions: mescla de memòries, vivències, fantasies, absurditats i improvisacions.

Els personatges es clivellen, es doblen i desdoblen, s'esvaeixen i condensen, s'esborren i agafen cos. [...] I com que el somni sol ser penós, ben rarament alegre, un aire de malenconia i de compassió per tota cosa viva acompanya aquesta contalla insegura. El son alliberador hi té sovint un paper ben trist; però, quan el turment esdevé extremat, el despertar-se reconcilia el sofrent amb la realitat. Per rosegadora que aquesta pugui ser, no deixa pas de semblar una delícia en comparació de la tortura del somni (Strindberg, 1984: 17).

A *La sonata dels espectres*, la presència del malson és també deliberada. Qualsevol cosa pot ser explicable en el món dels somnis i la referencialitat espaciotemporal no existeix, almenys des d'una perspectiva lògica. Sobre aquest «fons de realitat insignificant» (Strindberg, 1984: 17), l'autor suec experimenta amb nous models. La base del somni implica que no hi ha judici, sinó narració, i en ell es barregen totes les inconseqüències d'un somni, que esdevé un malson, un món d'espectres, no menys terrible ni menys real. Així, des de *Camí de Damasc*, en general, i a *La sonata dels espectres*, en particular —aquí amb tota la potència—, es realitza un desplaçament de la realitat objectiva del món exterior —del fora, d'allò superficial, de l'aparença— a l'inconscient, a la realitat subjectiva de l'estat interior de la consciència, és a dir, a les restes del que podríem anomenar *essència*. Aquest moviment marcarà el punt d'inflexió entre allò tradicional i allò modern, entre el que pot ser representat fidelment i la projecció, de caire ja expressionista, de realitats mentals (Esslin, 1967: 342). Per això, el personatge de l'ESTUDIANT, en certa manera, està rodejat d'emanacions del seu estat mental, de figures arquetípiques, molt lluny dels personatges naturalistes retratats amb gran aprofundiment psicològic que responen a allò objectivable, a allò visible. En aquest sentit, els personatges de Strindberg són plans, no els arribem a conèixer bé ni tenim

9. *Camí de Damasc* (1898-1904).

dades sobre les seves vides o aquestes se'ns donen en comptagotes; a més, la informació que se'ns proporciona és contradictòria, ambigua, esbiaixada, i ens produeix confusió. L'escena central del sopar dels fantasmes a la casa del coronel es converteix, per tant, en un despullament d'una altra magnitud i veiem, amb ulls atònits, com els personatges respectables es converteixen en pols. En una clara prefiguració kafkiana percebem l'horror d'allò ordinari, i en el només possible silenci dels seus habitants, els únics sons audibles són els de les rates i els escarabats.

Segons Esslin, és especialment significatiu —i paradoxal— que el tractament del subjectivisme (psicològic) que es manifesta en les obres de cambra de Strindberg resulti d'un desenvolupament del naturalisme, amb el seu desig de representar la realitat objectiva, per després mostrar que aquesta descripció d'allò real és la part menys important. Si «the world of *The Ghost Sonata* is a charnel-house of guilt, obsessions, madness and absurdity» (Esslin, 1967: 343), en aquesta obra Strindberg vol mostrar que el món sensible no és només dolorós, sinó que tampoc no és fidedigne. Els sentits ens sabotegen i, per tant, allò visible, que sembla objectiu i mitjançant el qual pensem que podem conèixer el món, no és fiable.

En realitat, el propi títol de l'obra ja ho indica pel fet d'al·ludir a dos sentits, la vista (*fantasma*) i l'oïda (*sonata*) (Ekman, 2000: 111). Aquest fet produeix un cert desassossec, en part per l'ús del terme *fantasma*, però també, precisament, per la fusió desconcertant dels dos sentits. Strindberg parla de la il·lusió dels sentits com l'engany que suposa el procediment a partir del qual coneixem allò real i, per tant, resulta interessant veure com la realitat dramàtica mostra —independentment de la seva (in)coherència— el món sensible.

A *La sonata dels espectres*, el contacte físic dels personatges resulta especialment significatiu. El primer exemple, a l'inici de l'Acte I, és clau i mostra com un simple gest físic resulta simbòlic: la neteja dels ulls de L'ESTUDIANT per part de LA LLETERA, que, a més, es relaciona amb un altre sentit, la visió. La necessitat de netejar-se, d'aclarir la vista per part de L'ESTUDIANT és, a la vegada, el resultat d'un episodi que té lloc abans del començament d'aquesta primera escena: «[...] les meves mans han estat tocant ferides i cadàvers» (Strindberg, 2017: 186). Els motius que es presenten funcionen per oposició i l'escena de LA LLETERA contrasta amb una altra del mateix acte en el qual L'ESTUDIANT agafa la mà del VELL, després que aquest li digui:

EL VELL: I ara, senyor meu, empenyeu una mica la cadira i porteu-me fins al sol, estic glaçat, tinc la pell de gallina. És el que passa quan no pots moure't, que la sang es coagula. Segurament em moriré aviat, ho sé, però abans he d'arreglar unes quantes coses. Agafeu-me la mà i notareu com n'estic, de glaçat.

L'ESTUDIANT: Quin horror! (*Recula*)

EL VELL: [...]

L'ESTUDIANT: Deixeu anar la meua mà! Em preneu tota la força! M'esteu glaçant... Què voleu de mi? (Strindberg, 2017: 192)

Aquests detalls mostren que, tot i que l'obra comenci sota un marc identificable, no estem en un món ordinari, encara que ho sembli. Aquí ja apareix el tema principal de la mort i el vampirisme —o presència de la sang— a partir d'aquest pacte fàustic entre EL VELL i L'ESTUDIANT. Encara que, aparentment, el vell intenti ajudar el noi, aquell li xucla tota l'energia, en una escena inexplicable segons la lògica.<sup>10</sup>

### La visió contra la vista

Per entendre com opera la vista en oposició a la idea de visió a *La sonata dels espectres*, cal analitzar la primera escena ja mencionada de l'Acte I, en la qual L'ESTUDIANT es troba per primer cop amb LA LLETERA i EL VELL, ja que la informació que es proporciona sembla errònia, tant entre els personatges sobre l'escena, com entre l'escena i el públic. L'obra comença sense paraules: LA DAMA DE NEGRE està immòbil, dempeus; LA PORTERA rega el llorer. Aquests elements no resulten problemàtics des d'un punt de vista realista. Tampoc en el cas del VELL, que està assegut en una cadira de rodes, llegint el diari. LA LLETERA entra a l'escenari i va cap a la font. Es renta i es mira en un mirall. L'acció segueix muda. Les acotacions indiquen que hi ha d'haver uns dos minuts de silenci abans que L'ESTUDIANT faci la seva entrada. Diversos personatges estan sobre l'escenari i s'espera un diàleg. El lector/públic comença, impacient, a esperar algun tipus d'exposició. No obstant això, el que s'ofereix és justament el contrari: un diàleg erràtic que encara confon més. Els personatges de l'escena reaccionen amb terror davant la *presència* d'un altre personatge fins en dues ocasions: *veure* resulta problemàtic. EL VELL comprèn que L'ESTUDIANT veu (*pot veure*) algú (LA LLETERA) que ell, a la vegada, no pot veure, i creu que el jove està boig. D'altra banda, sabem que LA LLETERA és una visió. Com es representa una visió? A més, aquesta sembla aterrada pel fet de veure el noi i no se'ns proporciona cap indicació sobre el perquè, ni ara ni en tota l'obra; en aquest sentit, i com a tret clarament modern, tota l'obra està plena de punts d'indeterminació. Per tant, l'espectador —i especialment el lector— no pot deduir la presència / evidència del personatge / visió. Una visió apareix però no forma part del món contingent. Així, la qüestió és de quina manera aquesta escena permet pensar, només començar l'obra, que la vista és enganyosa, falsa o problemàtica. Des del punt de vista teatral, l'espectador s'haurà d'enfrontar a un dubte: fins a quin punt és possible confiar en el que es veu?

El sentit de la vista queda emfatitzat amb claredat quan L'ESTUDIANT li demana a LA LLETERA que li renti els ulls inflamats. Com ja hem vist, aquest netejar la mirada té un sentit altament simbòlic: a partir d'ara, l'obra parlarà de visions enganyoses, que desorienten; però també del dolor de la visió, del veure-hi clar i L'ESTUDIANT es prepara per a això en una espècie de bateig. Paral·lelament, podem trobar elements que mostren aquesta realitat refractària: les ulleres del VELL, el mirallet de LA LLETERA, les finestres i portes com

10. També, a l'Acte II, per contrast i en una inversió de rols, LA MÒMIA converteix EL VELL en un lloro en tocar-li l'esquena. Com podem veure, tots els exemples no tenen cap relació de causa-efecte.

a miralls/lindars: finestres que es tanquen, cortines que pugen, la veïna que mira pel mirallet tafaner de la seva finestra per no ser vista, sense adonar-se que tothom la veu, etc (Ekman, 2000: 113).

Si prestem atenció a les paraules emprades en el text verbal, el verb *veure* apareix més de cent vegades a *La sonata*.<sup>11</sup> S'utilitza en totes les accepcions possibles (*veure, comprendre, contemplar*) i mitjançant tot tipus de sinònims. EL VELL diu que havia «vist» L'ESTUDIANT de petit, que feia temps que «tenia els ulls posats en ell», li demana que vagi a veure què fan a l'òpera, etc. El to escèptic i irònic el trobem amb el «Ja ho veureu!» de BENGTTSSON (Müssener citat a Ekman, 2000: 214). També sembla rellevant que la cançó amb què finalitzen els Actes II i III inclou formes de veure en els dos primers versos: «Vaig veure el sol / i era com haver vist l'Ocult». En aquest sentit, segons Ekman, aquest ús en l'himne pot explicar la progressió dramàtica de l'obra. El primer veure vol dir mirar; en el segon cas, el verb s'ha separat definitivament de l'observació de la realitat empírica: d'un mirar el que hi ha a tenir una impressió que porta a una contemplació (Ekman, 2000: 114), i aquest és un motiu recurrent, no només en les obres de cambra, sinó en les obres post-*Inferno* en general. Hi ha un altre exemple suggeridor, quan EL VELL li pregunta a L'ESTUDIANT: «Veieu aquella casa?» i L'ESTUDIANT contesta: «I tant, me l'he mirat i remirat» (Strindberg, 2017: 189) i a continuació explica que va passar pel costat de la casa quan el sol brillava a les finestres<sup>12</sup> i es va imaginar tota la bellesa i el luxe que hi podia haver dins. Aparentment es tracta de la descripció de la impressió d'un fet concret, fet que quedarà cancel·lat quan entenem que, en realitat, L'ESTUDIANT va quedar encegat pels raigs de sol. El que resulta simptomàtic aquí és que Strindberg fa que la il·lusió o encegament sigui un fenomen concret i, paradoxalment, aquest fet legitima la desconfiança de la realitat.

Encara que veure la casa li produeixi una ofuscació, un no veure-hi clar, L'ESTUDIANT posseeix la capacitat de sotmetre la realitat sota un escrutini moral, especialment a l'Acte III. Abans d'això, ell mateix diu que és clarivident ja que és un nen nascut en diumenge. Quan l'obra comença, L'ESTUDIANT acabava de salvar un nen d'una casa que s'efondrava<sup>13</sup> i afirma que va ser guiats per algun tipus de percepció intuïtiva. La visió, doncs, queda vinculada a allò il·lògic, no explicable, no representable. A més de ser capaç de veure LA LLETERA, més tard L'ESTUDIANT també pot veure com EL MORT «embolcallat amb la mortalla, surt del portal» (Strindberg, 2017: 194). En els dos casos, només el públic pot també experimentar aquesta clarividència, clarividència que comporta una soledat, un aïllament del món exterior per contemplar una realitat més profunda. L'Acte I conclou amb una altra visió: un altre cop LA LLETERA, amb la diferència que ara també la pot veure EL VELL, per recordar-li un crim del passat. Per al públic, el fet que EL VELL HUMMEL en aquesta ocasió pugui veure-la, assenyala el caràcter capritxós, l'arbitrarietat de les percepcions sensibles.

11. La dada és rotunda si tenim en compte que parlem d'una obra reduïda d'unes quaranta pàgines.

12. En la traducció de Michael Robinson: «I walked past here yesterday, when the sun was shining on the windows» (Strindberg, 1998: 225).

13. Aquest és un altre motiu recurrent a Strindberg: cases que s'enfonsen o que es cremen.

A més a més, en l'Acte I cal notar com se socava la informació proporcionada en els diàlegs també a partir d'oposicions. En la primera escena, LA DAMA DE NEGRE parla amb LA PORTERA i es diu en una acotació: «*el vell para l'orella, però el públic no sent res*». En un altre moment, JOHANSSON parla «*inaudiblement*» amb EL VELL, la resposta del qual escoltem, secretament, per casualitat, en un mig diàleg que hem de reconstruir. En un altre moment, L'ARISTÒCRATA li diu a LA DAMA: «*Acosteu-vos perquè no ens sentin. (I es retiren cap a la columna publicitària i continuen amb la conversa, inaudible)*» (Strindberg, 2017: 195). La pregunta pel sentit d'incorporar aquesta informació retallada resulta decisiva.

### La fal·libilitat del llenguatge

Si l'Acte I té lloc a l'exterior, en el II l'acció té lloc a l'interior de la casa, concretament al saló circular que és visible des de l'exterior, i l'Acte III en una habitació més interior d'aquest interior. L'obra sencera representa, doncs, un itinerari d'aquest espai exterior —social, diürn i solar— cap a un espai cada cop més interior —fosc, de subjectivitat—, la qual cosa incideix, paral·lelament, al recorregut d'allò visible a invisible, amb un resultat de menor a major rellevància.

Pel que fa a l'espai, el fet que ens trobem en la sala rodona fa que l'absència d'angles suggereixi una dificultat per orientar-se amb precisió i també una certa claustrofòbia, accentuada perquè l'interior pot ser visible des de carrer. A *Dansa de mort*, Strindberg ja havia donat instruccions sobre un «*Interior d'una torre rodona d'una fortalesa de pedra*». Aquest sentiment de captivitat i confinament s'accentua especialment quan es revela que a la senyora de la casa la tenen *guardada* dins d'un armari, darrere d'una porta condemnada.<sup>14</sup> Al públic no se li dóna cap tipus d'explicació sobre aquesta situació curiosa; de fet, segons els servents, això és atribuïble a una raresa o a una possible extravagància de família benestant. El servent BERGSTON diu: «*Ja ho veieu, quan una casa es fa vella, es floreix, i quan la gent es tortura mútuament durant anys i panys, es torna boja*» (Strindberg, 2017: 200). Les acotacions indiquen que hi ha unes cortines que es poden córrer i descórrer davant l'estàtua de marbre, una estàtua apol·línica que presideix la sala, rodejada de palmeres i banyada pel sol, i que representa la bellesa de la senyora de la casa, LA MÒMIA, quan era jove. També hi ha un altre element físic que impedeix veure una acció concreta i definitiva, un biombo, que es posa sempre davant d'algú que està a punt de morir. Per tant, l'organització del que es podria reconèixer com un típic interior burgès mostra un aïllament dels personatges i la seva incapacitat o manca de voluntat de comunicar-se, així com unes particularitats que l'allunyen del que podríem esperar i que li confereixen un caràcter grotesc —LA MÒMIA viu a l'armari— o absurd —desplegar un biombo davant la mort.

Efectivament, l'Acte II reprèn temes i motius presents a les obres anteriors de Strindberg però, un cop més, els hi dona la volta, parodiant-los

14. Porta dissimulada gràcies a la decoració.

i degradant-los a material grotesc. Segons Ekman, un d'aquests motius és la decepció (Ekman, 2000: 118). JOHANSSON diu que sempre havia somiat entrar en aquella casa, que imaginava un paradís, i posteriorment comprova que res és el que semblava ser. LA MÒMIA viu a l'armari perquè els seus ulls no poden suportar la llum i vol evitar veure i ser vista, just com LA PROMESA. La conversa entre EL CORONEL i EL VELL gira entorn del ser i el semblar: EL CORONEL no és el que sembla; tot el que és i posseeix és un castell de cartes. L'escena de LA LLETERA mirant-se al mirallet en l'acte I és reprès al II, quan EL VELL es mira quan intenta arreglar-se la perruca, signe de falsa identitat: el mirall passa, així, a ser un instrument de desemmascament. Un altre motiu evident és el deteriorament físic i psíquic: EL VELL és un esguerrat i LA MÒMIA creu que és un lloro.<sup>15</sup>

Amb tot això, L'ESTUDIANT sembla haver desaparegut a l'Acte II. Sabem que entre l'Acte I i el II ha anat a escoltar *La valquíria* de Wagner. Aquesta òpera es menciona sis vegades en tota l'obra i nombrosos estudis s'han preguntat per què, concretament, aquesta obra de Wagner. En aquells anys, Strindberg va mostrar una gran hostilitat vers l'obra del compositor alemany i, per tant, és poc probable que estructurés el seu drama de manera subsidiària respecte la del compositor.<sup>16</sup> Per al crític Lindström, resulta més interessant pensar que L'ESTUDIANT va quedar exposat a una màxima quantitat de so durant hores, a una música que Strindberg va descriure al primer dels seus *Llibres blaus* de memòries (*Blå Böcker*, 1907-1912) com «música de cavalleria (trompetes i timbals), composta per un “representant musical del mal”»<sup>17</sup> (citada a Törnqvist: 2000: 51).

En tot cas, l'escolta és important en aquest segon acte, un acte que, paradoxalment, es caracteritza per la mudesa. En parlar del sopar dels fantasmes, BENGSTON explica que «O beuen te sense dir ni piu, o bé parla el coronel tot sol i després roseguen uns pastissos, tots alhora, és com sentir rates a les golfes» (Strindberg, 2017: 199). Precisament, els diàlegs, llargs i reveladors, serien allò propi del drama que Strindberg sembla parodiar aquí, i rebaixa aquests subjectes a la categoria de rosegadors. Aquesta citació també indica que altres sons emergeixen dels silencis, davant l'absència de conversa, de comunicació: la campana per cridar els servents o el tic-tac del rellotge ornamental que se sentirà quan hi ha silenci a l'escenari, després que EL CORONEL hagi intentat engegar una conversa en va. En aquest context, EL VELL fa un tribut al silenci, com quelcom més honorable que el llenguatge —cosa que en ell és falsa—: «Jo prefereixo el silenci, perquè així es poden escoltar els pensaments i mirar cap al passat; el silenci no pot ocultar res... i, en canvi, les paraules sí. L'altre dia vaig llegir que, en realitat, entre els pobles primitius van sorgir diferències lingüístiques per tal d'amagar els secrets de la tribu»

15. Aquesta parella grotesca anuncia, sense dubte, aspectes del drama contemporani, per exemple del surrealisme, l'expressionisme, el teatre de l'absurd o, particularment, l'obra de Beckett.

16. En canvi, *La sonata dels espectres*, com a exemple d'obra de cambra, està estructurada en la forma musical de la sonata i, concretament, la *Sonata per a piano núm. 17 en re menor*, coneguda com «La tempesta», i el *Trio per a piano núm. 4, en si bemoll major*, anomenat «Trio fantasma», ambdues de Beethoven.

17. Un col·laborador de Strindberg, Claës Lundin, va publicar una història, *Oxygen och Aromasia*, que descrivia experiments amb olors i afirmava que Wagner tenia un efecte nociu per a l'oïda: «[...] Humanity was for a long time deaf, stone deaf, and the ear was finally regarded as a superfluous limb» (Ekman, 2000: 121).

(Strindberg, 2017: 207). EL VELL HUMMEL fa comèdia i, evidentment, encara que hi ha motius per parlar —és un acte social, un sopar —, ningú no ho fa, i el monòleg de HUMMEL sobre *dir* la veritat s'interromp cinc cops per llargs silencis. EL VELL presta finalment atenció al tic-tac del rellotge: «Sentiu els tocs del rellotge? És com si hi hagués un escarabat del rellotge de la mort a dins de la paret! Sabeu què diu? L'ho-ra-l'ho-ra!» (Strindberg, 2017: 208). El llenguatge ha quedat penetrat per sons dramàtics. Les paraules es fonen amb els sons i soscaven la funció verbal.

La tensió dramàtica s'incrementa quan, en una inversió de rols, LA MÒMIA atura el rellotge i pronuncia un monòleg amb un fons de silenci total, en el qual acusarà EL VELL HUMMEL del mateix tipus d'engany amb què ell ha acusat els altres. Després de fer que imiti un lloro i un rellotge de cucut —«Cu-cut! Cu-cut! Cu-cut!» (Strindberg, 2017: 210) diu un HUMMEL anul·lat, privat del llenguatge i de qualsevol signe d'humanitat—, LA MÒMIA li ordena, de manera hipnòtica,<sup>18</sup> que es pengi amb una soga. El mefistofèlic VELL HUMMEL obeeix sense pensar-s'ho.<sup>19</sup> Com s'ha passat d'un interior burgès en el drama naturalista, on se socialitza i on, gràcies al llenguatge, es desvela la veritat, a un món on el llenguatge queda reificat a la repetició d'un lloro? Strindberg presenta, així, criatures desproveïdes d'autoexpressió independent, que només repeteixen sons que emeten altres: pura còpia, eco, ressò. Aquest element desassossegant, la desconfiança respecte al llenguatge, es mostra una mica abans de manera còmica quan LA MÒMIA-lloro xerroteja, balbujeja i xiula, i el seu diàleg amb BENGSTON esdevé una caricatura de qualsevol intercanvi d'idees: «La bogeta serà amable i li donarem un caramel! Llorito bonic!» (Strindberg, 2017: 200). El lloro imita la veu humana, però les persones al voltant del lloro, imiten la manera de parlar del lloro. No és imaginable fins ara, en la història del drama, un descens al sense sentit com aquest.

### El verí i la intoxicació dels sentits

En aquesta progressió, l'Acte III és, sense dubte, el que més desorienta: l'acció —si podem parlar d'acció— es troba a l'interior d'un espai íntim: l'habitació de LA SENYORETA, de la qual només sabem que està plena de flors —jacints— i que hi ha un buda de la falda del qual s'erigeix un bulb d'escalunya. Si en els dos actes previs els elements no realistes es presentaven en un marc aparentment realista —o reconeixible com a realista—, en el tercer acte la manca de referencialitat ja és pràcticament total. El món s'ha esvaït i aquesta és l'atmosfera en què els joves es troben.

Aquest acte, clarament experimental precisament per la impossibilitat de tocar peu —encara que es basi en un llenguatge, per moments, inclús d'un romanticisme epigonal antiquat—, ha estat interpretat de diverses maneres.

18. Strindberg estava molt interessat per l'ús de la hipnosi i en aquest període la comença a utilitzar com a recurs dramàtic.

19. A *La senyoreta Júlia* passa quelcom similar amb la navalla de Jan, on es mostra el mateix procés de domini cec sobre l'altre, encara que el procediment a *La sonata* és molt més demonitzat.



A *Teoria del drama modern* (1956), Peter Szondi argumenta que el tercer acte és un fracàs:

L'acte tercer havia de fracassar car sense l'ajuda de l'èpica hauria hagut de produir novament el diàleg. Ultra la figura episòdica de la cuinera, la qual —cosa prou sorprenent— prolonga la figura temàtica del «vampir» Hummel, sense adoptar la seva funció formal, la noia i l'estudiant en són els únics suports i, embruixats els dos per la casa dels espectres, ja no poden deslliurar-se'n per tornar a la dialogia. Aquesta conversa interrompuda per silencis, monòlegs, pregàries, erràtica i desesperada, aquest final cruelment fallit d'una obra excepcional, s'explica únicament per la situació transitòria que caracteritza aquesta dramaturgia: l'estructura èpica ja hi és, però recoberta encara per la temàtica i, per tant, lliurada al desenvolupament de l'acció (Szondi, 1956: 43; trad. 1988).

Quan Szondi parla de «suport èpic» es refereix a HUMMEL, a qui Strindberg fa morir al segon acte i a qui Szondi atribueix la funció de presentador èpic, aquell que al primer acte observa tota la casa, que és capaç de veure-ho i saber-ho tot, i el paper del qual considera que anticipa el drama èpic. No obstant això, la postura de Jean-Pierre Sarrazac és raonable quan conclou que Strindberg en cap moment no peca d'ingenuïtat dramàtica, sinó «qu'il a maintenu la possibilité de cette dualité du personnage: à la fois dramatique et épique, intérieur et extérieur, souffrant et observant» (Sarrazac, 2012: 220). Indubtablement, l'Acte III també participa d'un nou llenguatge, no cosificat, a partir de la inserció de fragments dramàtics, èpics i lírics. Altrament, si els diferents actes de *La sonata* mostren com els sentits confonen i alienen, aquí els dos joves quedaran intoxicats: L'ESTUDIANT quedarà atordit per l'aroma dels jacints i LA SENYORETA parlarà del menjar que serveix la cuinera, desdoblament del personatge de HUMMEL amb les mateixes característiques vampíriques.

Segons la mitologia clàssica, el jove Jacint va morir accidentalment de la mà d'Apol·lo quan aquest li llençava un disc, i de la seva sang va sorgir la flor que porta el seu nom. Segons la versió d'Ovidi, les llàgrimes d'Apol·lo davant la mort del seu amic van caure sobre la flor, que es va convertir en senyal de dol. El jacint era present a les festes fúnebres i de l'arribada de la primavera i així mostrava com la mort deixa pas al renaixement; seguint aquesta tradició, el primer cristianisme va considerar la flor com el símbol de Jesucrist. Strindberg estava molt interessat pel sincretisme i tenia un gran coneixement de la botànica, tema del qual era lector voraç. Per tant, seria innocent pensar que l'habitació plena de jacints tingui un sentit unívoc. L'ESTUDIANT sucumbeix al perfum de les flors i explicita una manca de control dels sentits: «Els adoro, més que qualsevol altra flor. [...] La seva fragància, intensa i pura, com les primeres brises de la primavera quan acaricien la neu que es fon, desconcerta els meus sentits, m'eixorda, m'encega, m'expulsa de l'habitació, em dispara fletxes enverinades que tornen el meu cap desgraciat i el cap em bull!» (Strindberg, 2017: 211-212). Al final de l'acte, la fragància esdevé verí i, la bellesa, il·lusòria.

Hi ha diversos treballs que tracten la relació de Strindberg amb les aromes, sempre vinculades a la seva capacitat per encisar, per fer encanteris. També en les seves cartes es desprèn l'interès que tenia en obres de Hans Christian Andersen, E. T. A. Hoffmann i Goethe, especialment el *Faust*, on les aromes i olors són protagonistes. En el cas de Faust, el personatge vincula l'olor amb l'amor intoxicant i, en aquest sentit, cal pensar en la funció de la cuinera, grotesca i malvada (Ekman, 2000: 127). Les relacions amb Hoffmann han estat molt estudiades i resulten molt evidents. *Der Goldene Topf* (*L'olla daurada*) descriu, des d'un entorn realista, visions i moments d'èxtasi sota els estímuls d'una varietat de begudes i olors,<sup>20</sup> i Strindberg també parla de *L'elixir del dimoni*: «I am now reading Hoffmann's Teufels-Elixir and feel that every word is true»,<sup>21</sup> un «elixir del dimoni» que la cuinera té a les mans quan entra a l'habitació de la jove, tot dient-los: «Vosaltres ens xucleu la saba i nosaltres us xucleu la vostra. Us traiem la sang i us tornem a omplir les venes amb aigua... i colorant!» (Strindberg, 2017: 215-216). Strindberg precisava així el seu interès per Hoffmann: «Hoffmann saw the supernatural as something completely natural and thereby rescued poetry (atmosphere)».<sup>22</sup> En l'actitud de l'autor alemany vers allò sobrenatural Strindberg va trobar-hi un cert consol, com després passaria en les seves lectures de Swedenborg. A *La sonata*, Strindberg, igual com fa Hoffmann, ofereix, per tant, una tensió entre allò innocent i allò alienant, que s'acaba confonent i on els elixirs/olors i els beuratges/begudes esdevenen verins que, segons Ekman, allunyen els joves de la seva equanimitat.

En aquest sentit, LA CUINERA, que apareix en aquest tercer acte, com EL VELL HUMMEL, xucla tots els sucus nutritius del menjar per oferir als de la casa només tendons aigualits. Al monòleg de BENGSTON sobre HUMMEL, aquest és descrit com un paràsit a casa del primer, on bevia sempre tot el brou, igual que LA CUINERA. Les descripcions dels aliments resulten desagradables —són verins—, i incideixen en un element moral, ja presentat en els dos actes anteriors: la falsificació. L'aigua, element nutritiu vital, aquí ja no té la mateixa funció que al començament de l'obra, en la qual apareixia com un acte de donació. De fet, l'obra comença amb l'aigua que brolla de la font. LA LLETERA la beu, la tasta, s'hi renta, la toca, es mira en el seu reflex: s'hi vincula amb tres sentits com a senyal de vida. Això és descrit per Strindberg com una acció particularment llarga. El desenvolupament del motiu anirà d'element de vida a imatge d'immobilitat i descomposició. Com a totes les obres de cambra, els motius es repeteixen, però van variant: primer, LA LLETERA dona aigua a L'ESTUDIANT i li neteja la mirada; més tard, LA PORTERA rega el llorer, símbol de l'honor, però abans havia estat traient llustre del llautó daurat de la porta, símbol d'aparença. A l'acabament, l'aigua torna a aparèixer al monòleg final, quan L'ESTUDIANT diu: «Quan es calla durant massa temps, es forma un

20. També en els seus contes inclou personatges humans que parlen com llores.

21. En carta escrita el 17 de setembre de 1896.

22. En carta a Henning Berger del 10 de desembre de 1906. En diverses cartes Strindberg menciona Hoffmann, del qual tenia la seva obra completa, com a font d'inspiració: «What I aimed at was a fairy or fantasy piece in the present with modern houses» (citada a Robinson, 1998: 312).

toll d'aigua podrida, i això és el que ha passat en aquesta casa» (Strindberg, 2017: 218). L'aigua estancada esdevé l'expressió de la destrucció.

Com hem vist, a l'Acte II sembla com si Strindberg hagués rebutjat radicalment les possibilitats comunicatives que oferia tradicionalment el drama i acaba amb L'ESTUDIANT recitant la versió d'una cançó islandesa, *La cançó del Sol*, mentre LA SENYORETA l'acompanya amb l'arpa. La música i la poesia han reemplaçat el llenguatge convencional: «De què serveix parlar si no és per enganyar-nos?» (Strindberg, 2017: 213), es queixa LA SENYORETA. El diàleg que obre l'Acte III tampoc no podem dir que respongui a un llenguatge funcional. Després de tractar la impossibilitat comunicativa d'un llenguatge fossilitzat, Strindberg va realitzar un intent de renovació mitjançant un diàleg que tendeix cap a diferents tipus de monòlegs, tant lírics com expressius. Així, les flors —els jacints i la flor d'escalunya—, són l'objecte inicial d'un diàleg que està més proper a la poesia contemporània, o al drama poètic, que a un possible diàleg del canvi de segle. Al diàleg líric li segueix un que consisteix en preguntes i respostes, en contradicció amb la tendència monològica de l'Acte II, sobre les dificultats de la senyoreta amb els criats i la manca d'aliment. Al final de l'acte, la conversa queda interrompuda pel monòleg de L'ESTUDIANT, a la manera d'una oració religiosa (que invoca tant Crist com Buda, mostrant el seu característic sincretisme). El canvi de tendència resulta confús, especialment amb la subsegüent i inesperada mort de la noia, que reconeixem perquè demana la presència del biombo. L'habitació està plena de flors i d'una arpa que simbolitza allò immaterial, el que està més enllà. El fet que l'arpa no soni quan la toca L'ESTUDIANT podria implicar el trencament amb una possibilitat de transcendència. De fet, quan l'arpa torna a sonar, al final de l'acte, ho fa sense que ningú la toqui, de manera impersonal: «*Se sent una remor entre les cordes*» (Strindberg, 2017: 219). En el mateix moment, l'escena canvia radicalment: «*L'habitació desapareix*» (Strindberg, 2017: 219), diu l'acotació, i es revela el quadre d'Arnold Böcklin, *L'illa dels morts*, com a fantasmagòric teló de fons: «*De l'illa arriba una música suau i reposada, agradablement melangiosa*» (Strindberg, 2017: 219). Els elements que caracteritzen el drama convencional, el diàleg i els decorats, queden reemplaçats per una invitació a contemplar el suggestiu quadre, que existeix en el nostre món real, pel qual Strindberg estava obsessionat. El món és bogeria i il·lusió, món del qual cal alliberar-se. Els personatges, doncs, viuen en un purgatori o Kama-Loka, mentre queden esperant, fins que apareix *L'illa dels morts*. Quin tipus de viatge és el final de *La sonata dels espectres*? Strindberg acaba restaurant la distinció entre allò real i allò imaginari? Estem veritablement fent el camí del quadre?

El llenguatge verbal, que sembla aquí insuficient i inoperatiu, queda substituït pel llenguatge pictòric i musical que ens remet a una nova concepció de teatre, com una música de cambra transposada al drama: una acció íntima, un motiu significant, tractat de manera sofisticada, tal com ho va definir el propi Strindberg. En tot cas, *La sonata dels espectres* articula la noció del món com a il·lusió mitjançant un tractament escèptic sobre la capacitat del llenguatge de vehicular la veritat, de desemascarar. La fal·libilitat del llenguatge mostra la tensió entre el món sensible —dolorós i no fiable— i el

desplaçament cap a una projecció subjectiva que, malgrat trobar-se intoxicada pel verí i la decepció, revelarà la facultat de visió d'un estudiant nascut en diumenge.



### Referències bibliogràfiques

- EKMAN, Hans-Göran. *Strindberg and the Five Senses. Studies in Strindberg's Chamber Plays*. New Brunswick (NJ, EUA): The Athlone Press, 2000.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd* (1961). Londres: Penguin Books, 1967.
- KAFKA, Franz. *Diaris: 1910-1923*. Traducció de l'alemany de Francesca Martínez. Edició original: *Tagebücher, 1910-1923* (1949). Barcelona: Edicions 62, 1988.
- ROBINSON, Michael. «Introduction» i «Explanatory Notes». A: August Strindberg. *Miss Julie and Other Plays*. Traducció del suec de Michael Robinson. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1998, p. vii-xxxvi i 287-313.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. París: Éditions du Seuil, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Strindberg, L'Impersonnel. Théâtre et autobiographie*. París: L'Arche Éditeur, 2018.
- STRINDBERG, August. *Un somni*. Traducció del suec de Jem Cabanes. Edició original: *Ett drömspel* (1902). Barcelona: Institut del teatre de la Diputació Barcelona / Edicions del Mall, 1984.
- STRINDBERG, August. *Miss Julie and Other Plays*. Traducció del suec, introducció i notes de Michael Robinson. Oxford i Nova York: Oxford University Press, 1998.
- STRINDBERG, August. *El viatge de Pere l'Afortunat. La més forta. Dansa de mort. La sonata dels espectres. Escrits sobre teatre*. Traducció del suec de Carolina Moreno i Feliu Formosa. Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017.
- SZONDI, Peter. *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Traducció de l'alemany de Mercè Figueras. Edició original: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (1956). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.
- TÖRNQVIST, Egil. *Strindbergian Drama: Themes and Structure*. Estocolm i Atlantic Highlands (NJ, EUA): Almqvist & Wiskell International, 1982.
- TÖRNQVIST, Egil. *Strindberg's The Ghost Sonata*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

# L'empremta de Strindberg en Ingmar Bergman

Imma MERINO SERRAT

Universitat de Girona  
[susanvance2@gmail.com](mailto:susanvance2@gmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Imma Merino Serrat (Castellfollit de la Roca, Girona, 1962). Llicenciada en Filosofia per la Universitat Autònoma de Barcelona i doctora en Comunicació per la Universitat Pompeu Fabra. És professora d'Història del Cinema a la Universitat de Girona i de Documental de Creació en el màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis de la Universitat Pompeu Fabra. Des de l'any 1989 col·labora com a crítica de cinema i periodista cultural a diversos mitjans de comunicació.

## Resum

Bergman començarà des de molt jove a llegir voraçment Strindberg i li demostrarà la seva veneració dirigint nombroses obres teatrals del dramaturg. Sempre hi retornarà, revisant els muntatges o creant-ne de nous, com en el cas de *Fröken Julie* i *Ett drömspel*, que esmenta al final de *Fanny och Alexander* i que gravita a *Efter repetitionen*, on Enland Josephson encarna un director teatral que és un dels àlter ego de Bergman. Però, a més de retornar-hi al teatre i de referir-s'hi explícitament en algunes pel·lícules, Bergman pouarà de Strindberg per construir els seus drames cinematogràfics com una exploració del dolor humà, del malestar de les relacions amoroses i sexuals, dels morts convertits en fantasmes que persegueixen els vius, dels límits incerts entre la realitat i el somni, entre altres qüestions. És així com es resseguiran les empremtes de Strindberg en el cinema de Bergman, amb la idea que aquest no només va crear sota la influència del dramaturg, sinó que, d'alguna manera, va continuar la seva obra.

**Paraules clau:** Somni, espectres, real, fantàstic, autobiografia, identitat, actors, teatre, cinema, metateatre, autoficció

Imma MERINO SERRAT

## L'empremta de Strindberg en Ingmar Bergman

Al final de *Fanny i Alexander*, tant en la versió original televisiva com en la cinematogràfica que la redueix, Emilie (interpretada per Ewa Fröling), que s'havia casat amb el difunt Oscar Ekhdal i és la mare de Fanny i d'Alexander, ha tornat a la casa dels Ekhdal després del seu matrimoni tortuós amb el tirànic bisbe Vergerus, una mena de doble extremat del pare del cineasta suec, el pastor Henrik Bergman. Vergerus, mort en un incendi del qual se'ns convida a imaginar que va ser provocat pel desig de la part obscura d'Alexander, representa la repressió que nega la imaginació, la ficció com a mentida alliberadora o la mentida com a ficció alliberadora: el teatre. Com podem deduir de la lectura de *Llanterna màgica*, llibre de memòries i potser també de fabulacions d'Ingmar Bergman, aquest va alliberar-se mentalment de la repressió paterna a través de la imaginació, de la mentida, del teatre. El cas és que, en el seu retorn a la casa dels Ekhdal, família que deu el seu benestar al negoci de l'hostaleria, Emilie vol recuperar el teatre, que va abandonar quan es va casar amb Vergerus. De fet, també l'havien abandonat els mateixos Ekhdal, propietaris d'un teatre on els espectadors de *Fanny i Alexander* hem vist representar una obra nadalenca (una mena de *Pastorets*) i *Hamlet*, personatge en què reconeixem Alexander, a qui el seu pare, un cop mort, se li apareix com un fantasma que demana que no l'oblidi. El teatre, de fet, representa la vida autèntica, profunda. Emile té la complicitat de la seva sogra, Helena Ekhdal (Günn Wallgram), actriu que, després d'abandonar els escenaris, és incitada per la nora a tornar-hi amb una obra, precisament, de Strindberg: *Ett drömspel* ('*Un somni*' o '*Comèdia onírica*'). Helena rebufo dient «Aquest brut misogin de Strindberg», però s'endú el llibre i és així com, amb el seu net Alexander arraulit a la falda després d'haver vist el fantasma del bisbe Vergerus que l'amenaça amb què sempre el perseguirà, llegeix un fragment de la cèlebre nota preliminar d'*Ett drömspel*, també referida com a postil·la: «Tot pot ocórrer, tot és possible i versemblant. Temps i espai no existeixen: sobre una insignificant base de realitat, la imaginació fila i teixeix nous dibuixos». Aquí acaba la cita, a la qual afegiré, de moment, les paraules immediatament següents en la nota: «Barreja de records, de vivències, pures invencions, absurds i improvisacions».

Tot afirmant de bon començament que l'autor ha intentat en aquesta comèdia onírica, com a la seva obra anterior, *Camí de Damasc*, imitar la forma incoherent, però aparentment lògica, dels somnis, Strindberg vol introduir l'espectador (o lector) en un món imaginari on l'anomenada Filla d'Indra, una divinitat, baixa dels cels per convertir-se en dona (Agnès) i esbrinar què causa el dolor dels humans amb la il·lusió de posar-hi remei. La Filla d'Indra, que fa de lligam entre diversos personatges sense nom que representen la humanitat, arriba a un lloc de la Terra on temps i espai no existeixen. Obrint els camins de la modernitat teatral, tal com ho fan també altres obres dels seus últims anys que pràcticament corresponen a les que va escriure als inicis del segle xx abans de la seva mort el 1912, Strindberg trenca amb les convencions i certes teatral: no es defineix ni temps ni espai, ni tampoc un objectiu dramàtic. Tanmateix, si considerem l'empremta en Ingmar Bergman d'una manera aliena als elements argumentals i dramàtics, allò fonamental és com la imaginació va teixint a partir d'una base de realitat —que potser no és tan insignificant en el cas del cineasta— sense que, per això, aquest posi límits al que pot ocórrer i així ser possible i versemblant: només cal remetre a la fascinant seqüència en què el jueu Isak aconsegueix que Fanny i Alexander s'escapin de la casa del bisbe Vergerus amb la mediació d'un bagul. Com en altres pel·lícules seves, Bergman va pouar dels seus records i vivències per crear *Fanny i Alexander*, de manera que, si tenim present allò que explica i potser inventa de la seva infantesa a *Llanterna màgica*, es fa evident pensar en Alexander com un àlter ego del nen Ingmar Bergman; però les vivències i els records es transfiguren en pures invencions, en absurds i improvisacions. A la manera d'una novel·la clàssica, posem-hi que dickensiana per esmentar un referent clar de la pel·lícula, *Fanny i Alexander*, que el mateix Bergman va considerar el compendi i la culminació del seu cinema, sembla presentar-se com un relat realista, amb una localització i una temporalitat definides, però, sense diluir-se del tot aquesta impressió, la va dinamitant, de manera que s'hi barregen el viscut amb el somiat, el real i el fantàstic, i també els vius i els morts. Una convivència que podem observar en altres films bergmanians, com ara *Maduixes salvatges*, *El setè segell*, *El rostre*, *Com en un mirall* o *Crits i murmuris*.

El cas és que la citació de la nota d'*Ett drömspel*, gairebé a la manera d'una coda, a *Fanny i Alexander* pot arribar-nos com una certa declaració de principis. Fins i tot podem pensar que hi és implícit el contingut de la resta de la nota, que continua afirmant que «els personatges s'escindeixen, es multipliquen, es doblen i es desdoblen, s'evaporen, es condensen, desapareixen, es reuneixen». En afinitat amb Nietzsche, el seu amic epistolar, Strindberg expressa així la consciència moderna de la crisi del subjecte, és a dir, que no es pot concebre com una identitat fixa i indivisible, sinó com esquinçada, incerta i mutant. Sobre el fet que Bergman assumeix aquesta concepció del subjecte, només cal remetre a *Persona* com a exemple paradigmàtic.

En qualsevol cas, a banda de la pertinença de citar la nota d'*Ett drömspel*, podem suposar que Bergman volia fer present de manera explícita Strindberg a *Fanny i Alexander*, amb una declaració d'amor al teatre que no és aliena a la dimensió autobiogràfica de la pel·lícula: el teatre és inseparable de la

vida de Bergman, art que no va abandonar mai encara que també es dedicués al cinema. De fet, en el seu cinema hi és contingut el teatre. És així com hi havia de ser Strindberg, del qual va dirigir al teatre onze obres, algunes de les quals més d'una vegada: De *La sonata dels espectres* i *Un somni* va fer-ne quatre muntatges; tres de *La senyoreta Júlia*, *El pelicà* i *Jugant amb foc*; de *Tempesta* en va fer dos i, com en el cas d'*Un somni*, també va realitzar-ne una adaptació televisiva. Però, a més, Strindberg, a qui va començar a llegir quan era adolescent, va acompanyar-lo tota la vida. Ho va dir ell mateix, afegint-hi: «L'he estimat, l'he odiat i he llençat els seus llibres contra la paret. Allò que no he pogut fer mai és desfer-me'n». A *Llanterna màgica*, Strindberg és el nom amb més referències a l'índex onomàstic. Bergman l'invoca en relació amb alguns dels muntatges teatrals que va fer de les seves obres i, potser encara més, per donar compte de la significació i la importància del dramaturg en la seva vida. Fins i tot explica que la lectura de Strindberg va ser pràcticament el seu únic consol en un moment de l'adolescència en què estava desesperat perquè no podia evitar masturbar-se amb un fort sentiment de culpa mentre associava l'acció a la malaltia. En un altre passatge, que és genial, exposa que va tenir la impressió que Strindberg li feia la punyeta per manifestar-li que estava disgustat. Això perquè, quan assajava *Dansa de mort*, la policia va anar a detenir-lo, cosa que, diu, sense aleshores esmentar-ho, tenia relació amb l'acusació d'evasió d'impostos que va dur-lo a exiliar-se a Alemanya. Seguim: quan anava a dirigir la mateixa obra, l'actor Anders Ek va emmalaltir greument; quan assajava *Un somni* a Munic, l'actor que havia d'interpretar l'Advocat es va tornar boig; igualment, a Alemanya treballava en un muntatge de *La senyoreta Júlia* i, qui feia de Júlia, també va embogir; quan planejava fer la mateixa obra a Estocolm, la Júlia de torn va quedar embarassada; l'any 1986, en començar els preparatius d'un muntatge d'*Un somni* al Dramaten, l'escenògraf es va deprimir perquè la seva amant l'havia abandonat; la Filla d'Indra (Lena Olin) va quedar embarassada i el mateix Bergman va patir una misteriosa infecció, a més dels problemes intestinals i les diarrees que sempre van amargar-lo. Bergman afirma que tants desastres no podien ser una casualitat i afirma: «Per algun motiu, Strindberg no volia saber res de mi. La idea va entristir-me perquè jo l'adoro». El millor, però, arriba tot seguit, quan diu com si res que una nit Strindberg va telefonar-lo i que es van citar a Karlavägen, una explanada al centre d'Estocolm: «Jo em trobava ple d'excitació i de respecte, però vaig recordar la pronúncia correcta del seu nom: "Ogust". Va ser amable, quasi cordial. Havia vist *Un somni* a la sala petita [del Dramaten], però no va fer cap al·lusió a la meva paròdia afectuosa de la gruta de Fingal». El relat continua: «A l'endemà em vaig adonar que, quan un s'ocupa de Strindberg, ha de comptar amb períodes de desgràcia, però per aquesta vegada s'havia aclarit el malentès». I la consideració final: «Tot això ho explico com una història divertida, encara que és clar que, en el fons del meu ànim infantil, no considero en absolut que sigui una història divertida. Fantasmes, dimonis i altres éssers sense nom i sense pàtria m'han rodejat des de la meva infantesa». I és així que, com en una pel·lícula seva, tot forma part de la mateixa història: el viscut i el somiat, el real i el fantàstic, els vius i els morts.



Ingmar Bergman va publicar *Llanterna màgica* l'any 1987. Un any abans, havia posat en escena per quarta vegada *Un somni*. Ho va fer a la Sala Petita del Dramaten d'Estocolm, on havia tornat. Amb l'experiència encara recent, Bergman hi dedica una quinzena de pàgines apassionants del seu llibre de memòries. Hi explica la depressió «amorosa» de l'escenògraf; reconeix que no havia quedat satisfet dels muntatges anteriors i que la versió televisiva s'havia empantanegat amb desastres tècnics; exposa que volia utilitzar el text sense canvis, exactament com l'havia escrit l'autor, i traduït les complicades acotacions en solucions belles i tècnicament realitzables: fer sentir la pudor del pati interior del despatx de l'Advocat; la bellesa gèlida del paisatge nevat de Fagervik, el vell teatre darrere del passadís del teatre. Hi evoca les circumstàncies personals de Strindberg quan va escriure *Un somni* i suposa que la seva turmentosa relació amb Harriet Bosse, i el dolor que va sentir quan ella va abandonar-lo en sentir-se empresonada, va inspirar una mirada més tolerant cap a la humanitat i en passatges concrets de l'obra, com ara l'escena en la casa de l'Advocat que considera la plasmació en pocs minuts del començament, la desil·lusió i el fracàs d'un matrimoni, un tema, sens dubte, bergmanià, com comentaré més endavant. Hi apunta els moments culminants de l'obra, però també les davallades, i el fet que, quan la Filla d'Indra duu el Poeta a la gruta de Fingal, s'encadenen versos bells amb altres de pèssims: el més horrible i el més bell creixen enganxats un al costat de l'altre. Hi recorda com van començar els assaigs i, rellegant les seves notes de treball, que es trobava baix de forma i malhumorat perquè li feia mal el maluc dret i tenia còlics de ventre. Hi dona compte del fet que Lena Olin, la Filla d'Indra, li va comunicar que estava embarassada i que, per tant, només podria fer una temporada curta de representacions. Hi reviu la seva desil·lusió quan es va fer l'assaig de tot el muntatge per primera vegada. Hi rememora una conversa amb Erland Josephson en què van recordar que, davant la mort de la seva esposa i dos dels seus fills, Johann Sebastian Bach havia escrit en el seu diari: «Déu meu, no deixis que perdi la meua alegria»; això perquè Bergman sentia precisament que l'estava perdent del tot. No hi oblida la misteriosa infecció que va provocar-li una febre altíssima durant deu dies i l'oportunitat que se li presentava d'abandonar el muntatge; i que, un cop recuperat, va observar que es confirmaven els pitjors temors motivats pel primer assaig complet. Hi plasma els dubtes de fer teatre, i el sentit de capficar-se en el muntatge d'una obra, mentre el món s'enfonsa i Olof Palme ha sigut assassinat: «Quina actitud cal adoptar respecte la nostra perplexitat? Havíem de suspendre l'assaig? Arxivar *El somni* per sempre? Es pot posar en escena una peça en què algú es passeja per la vida repetint "quina pena fan els homes?". Un producte artístic, vell, bonic, però llunyà, tal vegada mort?». Tanmateix, explica Bergman, una actriu va dir que l'assassí de Palme volia caos i que havien d'assajar per no caure-hi; i és així com, continua rememorant Bergman, *Un somni* s'anava convertint en un muntatge mentre ell no podia dormir i es preguntava on era l'error bàsic, i aventurava que potser es trobava en el mateix text i, així, en la ruptura entre la inspiració genial i l'actitud redemptora, la bellesa acre i la xerrameca endolcida. Li revenia la sensació que es quedarien curts amb el muntatge, però també el sentiment de tendresa després de l'últim assaig

general vers tota la gent que hi va participar i la conversa que va mantenir sobre *El director d'orquestra*, el film d'Andrej Wajda que declara que no es pot fer música sense amor, cosa que els va posar d'acord en què, en realitat, es pot fer teatre sense amor, però que aleshores ni viu ni respira. Finalment, hi reconeix que, un cop estrenat el muntatge, per primera vegada en la seva vida professional va sentir-se afligit durant més de 48 hores per un fracàs i precisa: «Generalment un es consola amb la sala plena. L'assistència de públic a les quaranta funcions de la sala petita no va ser dolenta, però sí insuficient. Tant d'esforç, dolor, preocupació, tedi i esperança per res. Ni la més mínima alegria. Tot inútil». Certament, però, tot va ser inútil?

El 1984, dos anys abans d'emprenre l'últim muntatge d'*Un somni*, Ingmar Bergman va dirigir *Efter repetitionen* ('Després de l'assaig'), la primera de les pel·lícules televisives que va fer un cop va abandonar el cinema, segons ell mateix considerava, amb *Fanny i Alexander*, realitzada el 1982. Sento sempre el desig que aquesta pel·lícula no s'acabi itinc la recança de no veure mai com Helene i Emilie representen *Un somni*, que la primera comença a llegir duent un xal gris que fa pensar en el que la Filla d'Indra manlleua a la Portera perquè vol conèixer els humans i esbrinar si la vida és tan dura com diuen. El fil que no es descabdella a *Fanny i Alexander* es reprèn a *Després de l'assaig*, on no assistim a la representació d'*Un somni*, però sí a una reflexió sobre el teatre que passa per aquesta obra i sobre les relacions que s'estableixen entre directors i actors –especialment amb les actrius– tenint present, a més, que Bergman va ser amant d'algunes de les que van treballar-hi i que també van convertir-se en subjectes creatius de les obres, com es pot observar en tantes pel·lícules de qui va comptar amb el talent de Bibi Andersson, Harriet Andersson, Ingrid Thulin i Liv Ullmann, entre altres. Tota l'acció dramàtica d'aquest film transcorre en un escenari teatral i comença de manera significativa amb el director adormit, amb el cap recolzat a la seva taula de treball, mentre que, amb el pretext de buscar-hi una cadena, hi entra l'actriu que, com sabrem poc després, interpreta la Filla d'Indra. Tot és un somni? O passa a prop del somni? Sembla evident que aquest director és un àlter ego del mateix Bergman interpretat per Erland Josephson, actor que, des de *Secrets d'un matrimoni* a *Sarabande*, va encarnar personatges on d'alguna manera s'hi projecta el seu creador. L'actriu escollida per fer la Filla d'Indra és interpretada per Lena Olin, la mateixa que estava embarassada durant el quart muntatge teatral d'*Un somni*, com si la realitat imités la ficció perquè, com sabran aquells que han vist *Després de l'assaig*, Anna Ergman, nom del personatge, comunica al director que està embarassada, tot i que en aquest cas després li fa saber que ha avortat, si bé hi ha una esclatxa que convida a dubtar que tot el que li diu sigui veritat... o mentida. Pel que fa al director, s'anomena Henrik Vogler, un cognom que Bergman va sovintejar: Max Von Sydow, a *El rostre*, és Albert Emmanuel Vogler, que mena un grup d'actors especialitzat en trucs de màgia; Liv Ullmann és Elizabeth Vogler, l'actriu que ha emmudit a *Persona*. Actors, mags, entabanadors, mèdiums que transporten a una realitat amagada, invisible, obscura. El cas és que, ben aviat, Henrik Vogler comenta a Anna Ergman que a la seva edat, de sobte, el seu cap es troba en una altra realitat: els morts ja no són morts, els vius semblen fantasmes, el

que era evident fa un moment es torna impenetrable. Ho diu Vogler que, com Bergman, ha posat en escena diverses vegades *Un somni* i del qual podem suposar que també ha dirigit *La sonata dels espectres*, on els morts ja no són morts i els vius semblen fantasmes. Tot seguit, li demana a Anna que escolti el silenci de l'escenari i que imagini tota l'energia espiritual que s'hi concentra. Bergman parla per boca d'Henrik Vogler / Erland Josephson quan invoca tots els sentiments reals i fingits amb què s'hi ha encarnat: «Tots romanen aquí. Tancats. Vivint una vida secreta. A vegades els sento. A vegades els puc veure: Dimonis, àngels, fantasmes. Gent comuna que s'ocupa de les seves vides. A vegades hi parlo, casualment, de passada». Aleshores parlen de la mare morta d'Anna, que també va ser actriu, que va ser amant del director i que, més endavant, apareixerà encarnada en Ingrid Thulin d'aquella manera en què els fantasmes conviuen amb els morts en el cinema de Bergman i en les sonates dels espectres de Strindberg.

Anna Ergman li pregunta al director per què l'ha triat per fer la Filla d'Indra. Pel seu talent. La va veure en una obra de teatre i en una pel·lícula dolenta, però la seva presència va fer que desitgés tornar a muntar *Un somni*. I és així com rememora la primera vegada que va veure l'obra. Només tenia dotze anys, la mateixa edat en què Bergman va començar a llegir Strindberg. De fet, la va veure moltes vegades al mateix escenari on ara són i on va dur-lo un músic que tocava l'orgue. Recorda Vogler: «Nit rere nit m'asseia allà, entre els focus, mirant l'escena del casament entre l'Advocat i la Filla d'Indra. Va ser el primer cop que vaig percebre la màgia del teatre». Aleshores, el director representa el moment en què l'Advocat parla a l'Oficial d'una agulla de ganxo: «Són dues puntes, però una agulla de ganxo. Dues i, tanmateix, una. Si l'allargo, és una sola entitat. Si la doblego, són dues sense deixar de ser una. És a dir, aquests dues són una. Però si la trenco, així, aleshores són dues». Vogler diu que no hi havia cap agulla de ganxo, però que la va veure, de la mateixa manera que Erland Josephson ha fet que els espectadors l'hàgim vist. I sentència: «Aquí va començar tot. Jo estava allà, a la gatzoneta, entre dos feixos de llum i una placa de tro». Aleshores, a la imatge, hi apareix Bertil Guve caracteritzat com el nen Alexander, de manera que s'estableix un joc de miralls: l'encarnació del nen Henrik Vogler es correspon amb l'àlter ego infantil d'Ingmar Bergman a *Fanny i Alexander*. A part d'això, és significatiu que el director, i amb ell Bergman, apel·li a l'escena del casament entre l'Advocat i la Filla d'Indra. El casament que es fa amb un desig de felicitat que es frustra. De fet, l'agulla de ganxo, que finalment es trenca, simbolitza la ruptura i arriba després que l'Advocat i la Filla d'Indra constatin les seves diferències irreconciliables que Strindberg exposa a través dels conflictes domèstics que sorgeixen amb la convivència: Ell no suporta la falta d'ordre d'ella, i ella no aguanta la brutícia d'ell. Tampoc no coincideixen en els gustos alimentaris: ella no suporta la col que li agrada a ell; i ell no vol peix, que li agrada a ella. La conciliació només podria ser aparent, perquè l'un o l'altra hauria de renunciar, sacrificar-se, i l'odi es faria inevitable. L'Advocat exclama: «Una vida comuna en el dolor! El plaer d'un és la tortura de l'altre». I Agnès, la filla d'Indra, reprèn la seva lletania: «Trist destí el dels humans. Quina pena que fan». Recordem que en el passatge de *Llanterna màgica* en

què explica les vicissituds del seu quart muntatge d'*Un somni* i les reflexions a propòsit de l'obra, Bergman explica que Strindberg plasma en pocs minuts, a través de l'Advocat i la Filla d'Indra, l'inici, la desil·lusió i el fracàs d'un matrimoni. Si tenim igualment present *Dansa de mort*, que el director suec, evidentment, també va posar en escena, i el cul-de-sac on es troben una actriu retirada i un militar frustrat, és possible deduir que l'empremta de Strindberg en el cinema de Bergman hi és en tantes escenes de matrimoni on aquest s'ha convertit en un infern, en un cúmul d'incomprensions, en un fracàs fet de mentides, representacions socials, de tedi, de dolor, d'infidelitats i de venjances. Com és sabut, se suposa que Strindberg es va inspirar en els seus propis fracassos i turments matrimonials. Com ell mateix va reconèixer i explicar, Bergman va pouar dels seus propis enganys i infidelitats per bastir les desavinences i ruptures dels seus matrimonis de ficció. També de la mala relació dels seus pares, tal com va fer present en els guions de les pel·lícules *Les millors intencions*, dirigida per Bille August, i *Converses privades*, dirigida per Liv Ullmann, que també va posar en escena cinematogràfica un altre guió de Bergman, *Infidel*, un títol prou explícit per a un film on s'evoca una relació adúltera marcada per la culpa, la possessió, la gelosia i la mentida. I tanmateix sembla que, al final de la seva vida, va aconseguir la felicitat matrimonial amb Ingrid von Rossen, morta dotze anys abans que el director, a qui per sempre més va enyorar.

Henrik Vogler i Anna Bergman, establint un joc de seducció al qual ell no es llança perquè és conscient que s'ha fet vell, continuen conversant sobre teatre i sobre Strindberg. Tanmateix, els abandono per ocupar-me d'alguna altra empremta. També hi ha malestar en el matrimoni d'Elizabeth Vogler, l'actriu que, en haver emmudit en una representació de *Persona*, és atesa per una infermera, Alma (Bibi Andersson), durant una convalescència a l'illa de Fårö, on es va retirar Bergman al final de la seva vida. Elizabeth i Alma, com les dues cares d'una mateixa persona en un joc de desdoblaments, de seducció, d'amor, d'odi i de vampirització. Tot s'esdevé de manera incerta entre la realitat i el somni, entre el viscut i l'imaginat. Són personatges que duen màscara, amb la consciència que interpreten papers, com a *La sonata dels espectres*. Una, Alma, parla. L'altra, calla, fent del silenci una elecció, atès que els dictàmens mèdics no consideren que no pugui parlar. I és així com és impossible no pensar en *La més forta*, on hi ha dues actrius: una parla, la Senyora X, i l'altra no, la senyoreta Y. I, de la mateixa manera que Alma (a qui Elizabeth arriba a xuclar la sang) hi sent, la Senyora X creu que, quan l'escoltava tranquil·lament asseguda, la senyoreta Y li ha xuclat els pensaments. D'altra banda, en el capteniment d'Elizabeth, ¿hi ha la consciència que el llenguatge és un parany, una màscara, un «codi inventat que amaga secrets», com diu Hummel a *La sonata dels espectres*? ¿El llenguatge no necessàriament comunica, com senten les protagonistes d'*El silenci* a través de l'evidència d'una llengua estrangera? Aquestes no són tampoc qüestions alienes a Strindberg. Elisabeth Vogler, en tot cas, escull el silenci perquè les paraules són mentideres? És més honest qui calla que qui parla? Bergman mateix es va sentir temptat pel silenci: no parlar en públic, no concedir entrevistes, no

contribuir a la xerrameca. Tanmateix, es va adonar també que el silenci és, a la vegada, una mena de màscara i l'assumpció d'un rol.

Hi hauria altres elements, a vegades detalls, a considerar sobre les empremtes de Strindberg en Bergman, com ara que aquest va concebre molts dels seus films com un «cinema de cambra» a la manera del «teatre íntim», de les peces de cambra, del dramaturg. O també, tenint present la música de cambra, el fet que de la mateixa manera que Strindberg va estructurar *La sonata dels espectres* com una sonata, Bergman va fer alguna cosa semblant a *Sonata de tardor*, que havia pensat titular *Sonata per a dues dones* atès que hi dramatitza l'enfrontament brutal entre una mare pianista i la seva filla. Egil Törvquist, professor de Literatura que ha estudiat Bergman i els dramaturgs nòrdics, ha fet atenció a molts de detalls, com ara que tant la Jove Dama de *La sonata dels espectres*, com l'Agnès de *Crits i murmuris*, pateixen càncer envoltades d'enganys i falsedats, o que els dos personatges més modestos de les dues obres són els més dignes i altruistes: la Lletera de *La sonata dels espectres* i la criada Anna que té cura d'Agnès a *Crits i murmuris*.

Per acabar, però, tornaré a la nota preliminar d'*Un somni* per comentar una altra cosa que ha quedat pendent, o més aviat apuntar una reflexió que sospito interminable sobre l'actitud de Bergman com a creador/narrador en relació amb Strindberg. Després d'afirmar que els personatges s'escindeixen, es multipliquen, es doblen i es desdoblen, l'autor hi afegeix que, per sobre seu, hi ha una consciència, la del somiador: «Per ell no hi ha secrets, ni inconseqüències, ni escrúpols, ni llei. Ell no condemna, ni absol, simplement narra, i, com que generalment en els somnis hi ha més dolor que alegria, un aire de malenconia i de compassió amb tot el que és viu recorre la vacil·lant narració». Potser, com va dir el mateix Bergman, el dolor de Strindberg, abandonat per Harriet Bosse, va fer que un aire de melancolia compassiva impregnés la mirada dels personatges d'*Un somni*, els quals representen la humanitat incapaç de sentir felicitat i condemnada a fer pena. Strindberg, de fet, va ser generalment implacable amb els humans i, de manera especial, es considera que amb les dones, atesa la seva misogínia, que, per cert, no crec que deixés gaire empremta en Bergman; però no només s'ha de parlar de misogínia sinó, de fet, d'una misantropia que va dur-lo a una visió negativa de l'ésser humà impregnada de fatalisme: com si els humans estiguessin destinats a equivocar-se radicalment, i també a una infelicitat que, al capdavall, obre la porta a la compassió. Les criatures de Bergman, en equivocar-se quasi sempre, no semblen gaire més felices que les de Strindberg. Resta, però, pensar en la posició de Bergman respecte als seus personatges. És el somiador, el fabulador, amb una consciència que sobrevola els personatges? Hi ha alguna cosa en la seva actitud que fa pensar que ni condemna ni absol, però que està per sobre seu? Quan la Filla d'Indra s'acomiada del Poeta (una de les autorepresentacions o projeccions de Strindberg, com ho són l'Advocat i l'Oficial) li diu: «Adéu! Fill de l'home, somiador, tu!, poeta, que entens la vida millor que ningú, voles amb les teves ales sobre el món, a vegades descendeixes cap a la Terra per fregar-la, no per quedar-hi atrapat». Certament, s'ha parlat de la mirada de Bergman com si volés per sobre el món, acostant-s'hi sense quedar-hi atrapat, per aportar-nos un mirall implacable: com si arribés paradoxalment a un

humanisme radical a partir de no ser gens condescendent amb els humans i rebutjar qualsevol sentimentalisme. Tanmateix, sempre he sentit que la visió crítica de Bergman no està exempta d'autocrítica, com potser també és el cas de Strindberg, i que per això no està per sobre dels personatges sinó, d'alguna manera, al costat. Que el fet de retratar-se ell mateix sense autocomplaença fa que, a diferència d'altres cineastes actuals de la crueltat que miren per damunt dels seus personatges, com si a través seu jutgessin i menyspreessin la humanitat com si els fos aliena, tinguem la sensació que Bergman està amb els personatges dels seus films, entre ells. No ho afirmo. És una impressió feta idea sense ser conclusiva i per continuar-hi pensant. Sigui com sigui, he intentat pensar sobre les empremtes de Strindberg en Bergman tenint present allò que s'ha dit de Dreyer en relació amb el pintor Hammershoi: que no va estar-ne merament influenciat, sinó que en certa manera va ser-ne el successor. I és així com, partint del teatre, Bergman va ser el continuador de Strindberg, explorant el cinema com un món a prop dels somnis.



### Referències bibliogràfiques

- BERGMAN, Ingmar. *Linterna mágica*. Barcelona: Tusquets, 1988.
- BERGMAN, Ingmar. *Ficciones*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Madrid: Nórdica Libros, 2010.
- STRINDBERG, August. *El viatge de Pere l'Afortunat; La més forta; Dansa de mort; La sonata dels espectres; Escrits sobre teatre*. Traduccions de Carolina Moreno Tena i Feliu Formosa. Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017.
- STRINDBERG, August; ENQUIST, Per Olov. *Comedia onírica. La noche de las tríbadas*, Traducció de Francisco J. Uriz. Madrid: Nórdica Libros, 2007.
- TÖRVQUIST, Egil. *Strindberg in Bergman*. <[www.ingmarbergman.se](http://www.ingmarbergman.se)>

### Filmografia bàsica

- BERGMAN, Ingmar. *Persona*, 1966.
- BERGMAN, Ingmar. *Scener ur ett äktenskap* ('Escenes de matrimoni'), 1974.
- BERGMAN, Ingmar. *Höstsonaten* ('Sonata de tardor'), 1978.
- BERGMAN, Ingmar. *Fanny och Alexander* ('Fanny i Alexander'), 1982.
- BERGMAN, Ingmar. *Efter repetitionen* ('Després de l'assaig'), 1984.

# Strindberg, l'artista

Carolina MORENO TENA

[carolinamorenotenasss@gmail.com](mailto:carolinamorenotenasss@gmail.com)

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciada en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universitat de Barcelona i Diploma d'Estudis Avançats en Humanitats per la Universitat de Girona. Traductora de literatura escandinava (Strindberg, Ibsen, Söderberg, Lagerlöf, Tranströmer, Per Petterson, Knausgård, entre d'altres). Ha publicat articles sobre la literatura escandinava en l'Esclat de la Modernitat i del segle XX, i sobre traducció. És directora del web [www.literaturanord.com](http://www.literaturanord.com).

## Resum

En quinze minuts de durada, *La més forta* (1889) condensa alguns desafiaments de la producció teatral de Strindberg: el temps escènic, el llenguatge no verbal o la construcció dialògica de l'argument i dels personatges, a través de la lluita de cervells entre la Senyora X i la Senyoreta Y. La introspecció psicològica exposa la naturalesa polifacètica i contradictòria de l'ésser humà i convida l'espectador a construir els personatges des de la seva subjectivitat, un dels girs més moderns de la concepció teatral de Strindberg i que enllaça amb la nostàlgia que desprèn la pèrdua de la representació totalitzant de la realitat, pròpia de l'esperit de l'època a Europa i radical a Escandinàvia.

Strindberg va saber captar i interpretar els batecs de la seva època i la necessitat de nous llenguatges per arribar a l'espectador, als seus conciutadans, i remoure'ls, obrir els seus ulls i empènyer-los a canviar les coses. Això el va dur a l'experimentació constant, a transitar sempre els límits de tots els gèneres, arts i disciplines fins arribar a forçar els límits de la comprensió, com va fer a *Inferno*, o a les obres per al Teatre Íntim.

*La més forta* és un exemple clar de l'aposta de Strindberg per transitar en llibertat pel terreny ignot i obscur de la creació artística, per l'atracció de l'abisme que sent l'Artista si s'entrega sense reserves al seu instint creador, i com defensa des d'aquí la seva contemporaneïtat i interpel·la els dramaturgs de la nostra.

**Paraules clau:** *La més forta*, contemporaneïtat, creació artística, límit formes teatrals, transformació social, Modernitat, subjectivitat, crisi

Carolina MORENO TENA

## Strindberg, l'artista

*Den starkare (La més forta)* és una obra en 1 acte, 15 minuts de temps escènic, dues actrius, una taula i dues cadires per representar un combat, el que lliuren la Senyora X i la Senyoreta Y per un home, i amb una particularitat: que la Senyoreta Y no pronuncia un sol mot.

No cal dir que, descrit així, és un repte, un desafiament a les normes de l'art dramàtic.

Strindberg la va escriure entre els últims dies de finals del 1888 i els primers del 1889, després d'*El pare* (1887) i *La senyoreta Júlia* (1888), les quals no van ser ben rebudes, i la idea era que fos representada en el seu teatre recentment inaugurat, l'*Skandinavisk Försöksteater*, un Teatre Experimental Escandinau, a Copenhaguen.

En aquest tombant de dècada es produeix un canvi en la seva concepció del teatre. Les seves obres d'arrel més naturalista, com, en concret, *La senyoreta Júlia* o *El pare*, fan un gir formal cap a la subjectivitat, la qual donarà peu a les obres més experimentals, de cambra, oníriques o surrealistes, com se les acostuma a etiquetar.

Aquesta nova concepció del teatre és exposada en el pròleg programàtic de *La senyoreta Júlia* i afecta el treball de l'actor, el del director, l'escenari, el vestuari, l'estructura, els personatges, la dicció, etc.

El març de 1889, Strindberg publica també un article titulat «Om modernt drama och modern teater» («Sobre el drama i el teatre moderns»), en el qual descriu l'estat de la qüestió del teatre contemporani, d'on venim i cap a on creu que s'hauria d'anar.

*La més forta* és, com a desafiament a l'art escènic en diferents nivells, un bon exemple per a mostrar aquest gir.

A fi d'anar desgranant aquesta virada cap a la subjectivitat, abordarem primer els aspectes formals. I començarem pel que potser és el més visible de tots, la composició en un únic acte, atès que trenca amb els tres o cinc actes tradicionals i fa coincidir la unitat d'acció amb la unitat estructural, i aquesta concentració li dona la força dramàtica.



Sabem que no va ser invenció seva, sinó que es va inspirar en André Antoine i el revulsiu Théâtre Libre de París, escenari per als joves escriptors naturalistes i espai de llibertat creadora, on es va representar l'obra *Entre frères* de Guiche i Lavedan, com un dels Quarts d'Heure per la sorprenent durada de l'obra.

En l'article i el pròleg esmentats, Strindberg explica la seva preferència per les obres breus, per una escena que ho contingui i ho centri tot —com una conferència— com la forma més eficaç, i deixar enrere les obres de cinc actes que ocupen tota una vetllada, carregades d'elements superflus i pomposos. Si l'autor és capaç de transmetre el que vol explicar a l'audiència en un quart, no calen tres hores. La dilatació en el temps, l'excés gratuït de personatges o les digressions argumentals li treuen força al tema de l'obra, el qual, situat al centre, ha de fer gravitar els elements formals al seu voltant.

Hi ha obres que per a satisfer el desig del director d'haver fet una obra que ocupi tota la funció, turmenten el públic despertant-li la curiositat per coses que sap d'abans, i com que el director del teatre ha de mantenir massa personal, amarga l'existència dels actors que han de fer els papers secundaris, de confidents, de missatgers sense els quals no es pot dur a terme una obra d'acció tan llarga. (Törnqvist, 2007: 83)

I arriba a dir que «una escena, un quart d'hora sembla que pugui ser el tipus d'obra de teatre ideal per a l'espectador del present», el qual es va allunyant de les abstraccions romàntiques i de les obres llargues que fan mil marrades abans no arriben al quid de la qüestió.

El dramaturg suec recelava dels entreactes perquè podien distreure l'espectador:

Pel que fa a la tècnica de la composició, he evitat experimentalment la divisió en actes. I ho he fet perquè m'ha semblat descobrir que la nostra capacitat minvant de crear una il·lusió pot ser destorbada pels entreactes durant els quals els espectadors tenen temps de reflexionar i, d'aquesta manera, la influència suggestiva de l'autor-hipnotitzador s'evapora. (Strindberg, 2017: 232)

I proposa que les pauses se substitueixin per monòlegs, pantomimes o ballets.

L'espai escènic també es veu afectat per aquesta nova concepció teatral. Per exemple, a l'entendre de Strindberg, el decorat no pot ser un obstacle per al desenvolupament de l'escena o el treball dels actors (portes de tela que tremolen i impedeixen que un pare colèric doni un cop de porta que «fa trontollar la casa», per exemple). En aquest sentit, pensant el decorat de *La senyoreta Júlia*, havia optat per limitar-lo a «un únic decorat, tant perquè els personatges puguin arrelar i integrar-se en l'ambient com per trencar amb el luxe de l'excés de decorats» (Strindberg, 2017: 234). Era necessari, doncs, descarregar l'escenari de massa convencions que exigien un esforç d'interpretació a l'espectador (com ara que cregui reals les cassoles pintades en el teló de fons). Era molt més eficaç un escenari senzill i, sobretot, que fos evocador. No calia mostrar-ho tot, era molt millor suggerir perquè «quan l'espectador no pot veure tota l'habitació sencera amb tot el mobiliari, té l'oportunitat d'intuir, és a dir, la imaginació es posa a treballar i completa la imatge» (Strindberg,

2017: 234). En el cas de *La més forta*, dues cadires i una taula de cafè no només són suficients sinó que reforcen i intensifiquen el seu poder comunicatiu com a signes no verbals i, per tant, potencien la impressió de combat que es lliura entre les dues dones.

Cal afegir un factor no menys important i és que la idea de Strindberg quan va idear l'*Skandinavisk Försöksteater*, era el d'una companyia itinerant petita, que fos fàcil de desplaçar i oferís tantes funcions com fos possible. No oblidem el sentit pràctic que Strindberg va demostrar al llarg de la seva carrera, forçat per la necessitat de publicar i omplir els teatres i, evidentment, això també va condicionar la seva concepció de la literatura. En una carta a August Lindberg, artista i director teatral, li proposa que fundin junts una companyia itinerant. En la carta, datada el 3 de juny de 1887, li exposa el seu pla; per exemple, que la companyia representaria només obres d'un tal August Sg., però cap del seu repertori antic, i entre altres coses afegeix: «Escriu les meves obres amb la idea que no calgui carregar amb vestuari, decorats ni *atrezzo*» (Strindberg, 1958: 215)

Els llums del prosceni també eren un element problemàtic, ja que anaven directes a la retina i enlluernaven els actors; a més, els obligava a fer ganyotes o mirar cap als costats, o posar la vista al cel, o mirar els espectadors directament i adreçar-s'hi com si fossin coneguts. En definitiva, els deformava la fesomia i, en conseqüència, perdien expressivitat. La mirada, que és l'instrument més efectiu de l'expressió facial, quedava inutilitzada. Strindberg proposa eliminar el prosceni, posar llums laterals i reforçar la mímica i aprofitar més el joc que dona la mirada.

Quan es refereix als actors, proposa evitar el maquillatge excessiu perquè transforma el rostre en una màscara immutable (terrible per a l'actor), i obliga a gestos pomposos i grandiloqüents, ja que els moviments més subtils de l'ànima es produeixen en el rostre i cal que l'espectador pugui percebre'ls.

Al seu entendre, tots aquests canvis haurien de servir per aconseguir un teatre més «natural», més acostat a la realitat, a la vida, a l'espectador, i d'aquesta manera l'obra seria més eficaç i més útil, arribaria directament a l'espectador i el commouria, el faria pensar i actuaria de detonant en el procés de transformació que vivia la societat, una època de canvis en els valors i en la manera de pensar-se tant individualment com col·lectiva. Un fenomen que l'intel·lectual danès Georg Brandes anomenaria *Moderne Gjennembrudt* ('l'Esclat de la Modernitat') a partir d'una sèrie de retrats d'escriptors contemporanis i que eren expressió de l'esperit de l'època (*Gjennembruds Mænd*, 1883). En el retrat de l'escriptor noruec Alexander Kielland descriu les relacions entre literatura i societat del moment:

Existeix l'opinió generalitzada que els llibres que actualment es publiquen al Nord són sovint agressius, que contenen l'actual malestar amb l'ordre social establert i això provoca encara més descontentament. Els satisfets ho veuen com la moda de portar els cabells *à la mal-content*. Tanmateix, els trets bel·ligerants que caracteritzen la bona literatura dels darrers deu anys no té res de casual. En la nostra època, la literatura del Nord més vigorosa és necessàriament crítica amb la societat. (Brandes, 1900: 425; traducció lliure)

El retrat és de l'any 1882 i, per tant, els deus anys de literatura carregada de descontentament amb l'ordre social, als quals es refereix Brandes, corresponen a la dècada dels 70, durant la qual es produeix la ruptura amb els paràmetres idealistes heretats. Ja no impressionen les al·lusions ni explicacions abstractes ni de rerefons mitològic, sinó que calia explicar les coses tal com eren. I si la descripció de la realitat resultava agressiva no era pas per culpa de la nova generació d'escriptors; en tot cas era la realitat la que era desagradable. És amb aquesta convicció que Brandes introdueix el realisme i el naturalisme a Escandinàvia de la mà de Taine i Zola, amb certes reserves, i de Saint-Beuve per a la crítica literària, i imposa així la necessitat de descriure la realitat tal com era, de fer-ne visibles els racons que fins aquell moment havien quedat fora de la literatura. Calia evidenciar tota una sèrie d'àmbits i factors de la vida individual i col·lectiva de finals de segle que la literatura romàntica havia obviat, però sobretot calia que aflouessin les afectacions del sistema econòmic i social en les condicions vitals dels individus que l'havien construït i el patien, calia fer visible la contradicció, l'atzucac existencial.<sup>1</sup>

La concepció de la literatura com a eina al servei de la societat («la literatura ha de servir per a sotmetre els problemes a debat, si no es desvirtua» (Brandes, 1871: 5), afirma aquest autor en el pròleg dels *Corrents literaris del segle XIX a Europa*, és assumida per Strindberg qui, a més, estava convençut que la societat era la culpable de tots els mals que patia l'individu de finals de segle, tal com explica a l'article «Om det allmänna missnöjet. Dess orsaker och botemedel» ('Sobre el descontentament general, les seves causes i els seus remeis'), de l'any 1884, que comença així:

La societat, que avui dia carrega amb la culpa de ser la responsable del patiment de la Humanitat, es troba, per dir-ho suaument, capgirada, i conté tantes contradiccions que amb prou feines podem creure que s'hi hagi arribat per via natural. (Strindberg, 2003: 14)

Heus aquí un dels conflictes interns de Strindberg —altrament evocat i discutit com una de les seves contradiccions— entre, per una banda, la seva crítica de caràcter rousseunià a la cultura i a la civilització com a font de degeneració de la societat i de l'espècie humana i, per l'altra, la natura com a espai harmònic on l'home pot desenvolupar-se i realitzar-se feliçment. Aquest conflicte és la llavor de la seva obra i s'hi evidencia de manera més o menys explícita. En un article titulat «Om realism»<sup>2</sup> (Sobre el realisme), de l'any 1882, d'una manera clara i entenedora, i tanmateix amb un to displicent, expressa la seva fatiga per haver d'insistir en la diatriba esgotada i superada entre realisme i idealisme, i es veu obligat a respondre i defensar la tria dels temes. Es criticava els realistes de tractar qüestions banals i vulgars que no tenien cabuda en les obres literàries com, per exemple, la relació entre els dos sexes. Per a l'autor

1. Sobre aquest atzucac, en el qual es troba la burgesia de finals de segle XIX, és molt interessant el llibre de Franco Moretti *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso: Londres: Nova York, 2013, sobretot el capítol «The grey area» dedicat a Ibsen.

2. «Om Realism» es va publicar a *Ur Dagens Krönika*, la revista òrgan del grup d'escriptors realistes anomenats els *80-talister*, els escriptors de la dècada dels vuitanta, l'any 1882.

de tants relats i obres de teatre en què aquest és el tema central, els realistes no només tenien la tendència i la predisposició a tractar aquesta qüestió, sinó que estava totalment justificat atès que era un dels factors més importants de la condició humana; però, sobretot, perquè en aquell moment en què les convencions socials que afectaven la relació entre l'home i la dona estaven en entredit i sotmeses a debat, tothom es veia obligat a aclarir posicions. En conseqüència, era lògic i necessari que la literatura realista se'n fes càrrec i anés al fons de la qüestió, que s'ho prenguésseriosament i no en fes broma.

Per a Strindberg, el realisme no era una moda ni una escola literària, sinó un manera de representació i d'expressió artística que hauria definit grans escriptors de la literatura europea com el Dant o Shakespeare. Al seu entendre, a cada època li correspondria una forma de comprensió diferent de la realitat i, per tant, el realisme s'hauria adaptat a les formes de comprensió d'aquella època. En aquest sentit, es poden distingir clarament les creacions estètiques de les generacions precedents respecte les del seu temps: les anteriors podien fer la impressió de realitat a través d'al·lusions generals i abstractes perquè els sentits dels seus lectors havien estat educats per a ser receptius a aquest tipus de representació. Ara bé, els nous temps eren els de les ciències naturals i les ciències exactes i, per tant, la via d'accés i de comprensió de la realitat no era abstracta i general, sinó l'oposada, era l'època del positivisme i l'especificació. I posa un exemple: quan el lector de finals del XIX llegeix els mots «rosa» o «papallona» en un poema antic, no hi veu el concepte abstracte dels seus predecessors; al contrari, els seus ulls s'espaoarden si no poden determinar de quina espècie es tracta.

Vist així, calia modernitzar la llengua literària en el sentit d'actualitzar-la, de connectar-la al present, i així acostar-la als seus lectors, fer-la contemporània. Incorporar el llenguatge més pròxim al col·loquial, incorporar termes referents a la vida moderna i als vulgarismes. Aquest és el gran esforç i l'aportació de Strindberg com a escriptor a la literatura sueca.

És més, voldrà donar a la literatura el rang de ciència i situar-la al costat de la medicina, la biologia, la història o la filologia. I així, donar-li el prestigi que se li negava ja que era considerada un mer entreteniment. Si la literatura com a disciplina obtenia l'estatus de ciència, ell, com a escriptor, ocuparia també de retruc una posició de prestigi en el camp cultural suec. Un objectiu que Strindberg va tenir clar des dels inicis.

Per tant, podríem dir que la seva obra no alberga la pretensió d'una revolució estètica impulsada des de la reflexió sobre l'art en si, tampoc no té un gran interès en les anades i vingudes de les modes i els corrents literaris, ni formula grans reflexions estètiques. De fet, Strindberg aspirava a fer-ne una professió que gaudís del prestigi social de les ciències, una eina útil per remoure consciències i ocupar un lloc rellevant en la societat que li permetés guanyar-se la vida. Tenia una concepció més aviat pragmàtica de la literatura, la qual cosa no és contradictòria amb l'exploració constant de noves formes artístiques i la renovació del llenguatge literari. La tendència a la naturalitat i la submissió de la forma al tema, a la idea central de l'obra, és el que impulsa el moviment renovador, i no pas una voluntat teoritzadora de les formes artístiques.

A l'inici del pròleg de *La senyoreta Júlia*, hi fa la següent declaració d'intencions: «no he intentat canviar res, només modernitzar la forma», i modernitzar volia dir apropar-hi l'espectador, els homes i dones del seu temps.

\* \* \*

Tornem, però, a *La més forta*. Strindberg tenia el plantejament claríssim per a escriure una bona obra de teatre. En una carta a l'escriptor Gustaf af Geijerstam, del 18 de novembre de 1888, en què l'anima a escriure una escena amb molta força, colpidora, li precisa quin és el model a seguir: «Dues persones, cap intriga sinó la forta tensió de la Lluita de Cervells, del combat de les ànimes» (Strindberg, 1961: 166). Després l'escriurà ell, és clar. I l'efecte colpidor el provocarà amb la capacitat de suggestió i els interrogants que obre en cada espectador: Qui de les dues és la més forta? Hi ha en realitat una forta i una dèbil? O la partida queda en taules?

Cada espectador en traurà la seva interpretació i la seva conclusió, i en aquest conjunt incloem també els crítics. Per a Strindberg, la Senyora X era la més forta perquè era més flexible i, per tant, tenia més capacitat d'adaptació i podia treure partit de la situació; en canvi, la Senyoreta Y, tal com li retreu la Senyora X, «no ha sabut doblegar-se i s'ha trencat com un jonc ressec» (Strindberg, 2017b: 116), una visió que coincideix amb la que tenia el propi Strindberg sobre la condició humana: se'n surt millor qui és flexible i s'adapta; qui es manté rígid com un pal, acaba per partir-se. Les ressenyes publicades quan es va estrenar l'obra tendien a definir-la com un experiment sense gaire interès i interpretaven que la més forta era la Senyora X. Tanmateix, en una crítica publicada a *Politiken* el 1889, la Senyoreta Y apareixia com l'heroïna. Més endavant, al llarg de la història de l'escenificació de *La més forta*, la visió s'ha anat decantant ara per l'una ara per l'altra. I, també, per exemple, si la Senyora X apareixia com una dona nerviosa i dubitativa i el silenci de la Senyoreta Y desbordava ironia i jugava el paper de *femme fatale*, guanyava aquesta última.

El que és evident és que cada espectador n'extreu les seves conclusions i dictamina una vencedora en funció de la seva manera de veure la vida i el món, dels seus valors i de la seva formació, és a dir, que la interpretació rau en l'espectador, en la seva mirada. La de l'autor de l'obra és una mirada construïda a partir de les mateixes premisses, la seva cosmovisió, i no és més encertada l'una que l'altra. Strindberg va demanar a Siri von Essen (l'actriu que feia de Senyora X i muller de l'autor) que la interpretés amb aquestes indicacions: la dona que es doblega per erigir-se després i anar-se'n a casa triomfant.

Strindberg construeix els seus personatges a partir d'una idea de caràcter oposada a la tradicional: un personatge simple i immutable, ratllant l'arquetip, que el teatre burgès havia consolidat als escenaris. En canvi, els seus personatges eren contradictoris, variables, canviant i les seves accions i els seus comportaments podien tenir diverses causes. Per tant, cada espectador «triarà en funció del que li és més fàcil de comprendre o el que s'adapta millor a la seva capacitat de jutjar», com diu en el pròleg de *La senyoreta Júlia*

(Strindberg, 2017: 225), i tot seguit dona un reguitzell de motius que haurien empès la protagonista a actuar com ho fa. És així que Strindberg dona marge a l'espectador perquè, en funció del seu tarannà i la seva visió de l'ésser humà, de la seva experiència vital i les seves neures, imagini i jutgi el personatge, és a dir, el construeixi també. Amb aquest plantejament, Strindberg cedeix a l'espectador la possibilitat que construeixi ell també el personatge assumint que no hi ha una única veritat, tampoc veritats absolutes, tret definitori de la crisi de la Modernitat a Europa. La Senyora X no és un personatge fix immutable, al contrari, assistim a la seva evolució psicològica; en els seus dubtes, contradiccions, vulnerabilitats, hi veiem l'individu de finals del segle XIX que ja no pot ser representat com un tot, amb una imatge totalitzant, sense fissures, sinó que és polifacètica, feta de fragments, «ànimes apedaçades», una pintura impressionista, un esbós inacabat en el sentit d'incomplet. No cal dir que aquest gir cap a una visió subjectiva del personatge i la seva capacitat de percebre i registrar l'esperit de l'època en els seus contemporanis és determinant perquè l'autor aconsegueixi l'objectiu d'arribar a l'espectador.

I no només això; aquest exercici de construir el personatge a partir de la pròpia mirada va en dues direccions: l'espectador construeix el personatge però, al mateix temps, també es pensa a si mateix en el moment en què el comportament d'un personatge desferma sentiments diferents en cada persona —d'aquí que Strindberg afirmi: «que la meua tragèdia provoqui un sentiment de desolació en molts espectadors és culpa d'ells» (Strindberg, 2017: 225)—, uns sentiments que l'obliguen a posicionar-se, a sentir-se remogut en un sentit o un altre i a reflexionar, comparant-s'hi, sobre la seva pròpia persona i, així, es construeix a si mateix a través del personatge, a través de l'Altre.

Definir la pròpia identitat a través dels ulls dels altres, de la relació amb l'altre, de la intersubjectivitat, és el que escenifiquen precisament els personatges de *La més forta* mitjançant el diàleg, característic del teatre modern segons Szondi, però que en el cas de Strindberg va més enllà.

La necessitat de trobar el seu lloc en la societat, de gaudir d'una relació harmònica amb el món és el que el va portar, des dels inicis, a construir la figura del tità/Strindberg contra el colós/societat, tal com ho descriu Elena Balzamo a *August Strindberg. Visages et destin*. L'escriptor trasllada la seva vivència personal en sentit general, convençut que l'individu està en lluita permanent contra la societat, que en aquesta lluita es comença amb l'intent d'encaixar, es fracassa i, consumat el fracàs, es tenen dues opcions: rebel·lar-se o suïcidat-se/resignar-se. És evident quin va ser el camí triat per Strindberg... En la primera escena d'*El saló vermell* (1879), la seva primera novel·la, Arvid Falk, des del mirador de Mosebacke, amb la ciutat d'Estocolm als peus, respon al senyor Struve —qui li havia dit que «el literat està fora de la societat»— i li etziba: «Ja, és el càstig que reps si vols situar-te per sobre de la societat! De totes maneres, detesto la societat, ja que no descansa sobre el lliure pacte sinó que és un entramat de mentides... i jo en fujo encantat!» (Strindberg, 1912: 19).

Seguint encara la teoria de Balzamo, entre finals de la dècada dels vuitanta i inicis dels noranta, quan Strindberg escriu *La més forta*, el camp de batalla on es lliura el combat es desplaça de la societat a l'individu, a l'interior del

qual es troben els mateixos mals de la societat. L'individu contra si mateix, la lluita esdevé interna.

I el teatre és l'espai ideal per escenificar aquesta lluita. *La més forta* no té intriga, sinó que l'espectador assisteix a tot un recorregut psicològic que protagonitzen la Senyora X i la Senyoreta Y. És una «lluita de cervells» on la més forta xucla la força de l'altra: «Senyora X: La teva ànima s'ha esmunyit dins la meua com el cuc dins la poma, i ha menjat tant i tan bé i ha fet un forat tan gran que no en queda res més que el cor amb un polsim negre a dins» (Strindberg, 2017b: 114). Seguint el fil del que dèiem més amunt, és característic dels personatges de Strindberg el conflicte entre individus, l'oposició de contraris, entre alt i baix, la convicció que la fortuna d'un és el fracàs de l'altre, un antagonisme entre personatges que també destrueix l'impuls de resoldre'l. Com a *La més forta*.

En els quinze minuts que dura l'obra, aquest conflicte intern individual s'escenifica desdoblant: les dues protagonistes encarnen les dues actituds davant la lluita contra la societat, l'adaptada i la inadaptada, la que desenvolupa el seu rol lliurement i la que no. I el més important, no són actituds fixes sinó que veiem com la Senyora X comença com la feble, la que viu una situació de desavantatge, però de mica en mica aprofita els seus punts forts i els dèbils de la contrincant i en surt airosa, la qual cosa esdevé la derrota de l'altra. Els papers, doncs, fins i tot s'intercanvien. Una lluita que també es produeix internament quan l'individu se situa davant la societat amb la intenció de trobar-hi el seu lloc.

Aquesta tensió interna s'intensifica amb el fenomen de la vida moderna pròpia de l'urbs, que en el cas de Strindberg coincideix amb la transformació d'Estocolm en gran ciutat. Els efectes que la revolució industrial i econòmica van produir en la política, en les condicions laborals, en l'organització de la societat, en el pensament, la religió i els valors morals, en el camp cultural o en l'urbanisme, van transformar la gran ciutat en l'espai on es produeixen els desajustos i els grinyols en la relació entre l'home i la societat i provoca, per tant, un neguit vital als individus que l'habiten. El valor monetari aplicat a tot, també a l'art, del sistema capitalista, obre un ventall infinit de possibilitats als artistes per a desenvolupar lliurement el seu talent i viure d'això. Alhora, però, s'arrisquen a quedar en la intempèrie, perquè no estan emparats per una feina, per un gremi, per les estructures precapitalistes molt més protectores. A més a més, la ciutat tendeix a buscar normes que governin el caos de la llibertat total, a establir uns horaris que distingeixin el lleure de la feina, per exemple. El ciutadà que ho pateix d'una manera més lancinant és precisament l'artista, el que viu o vol viure de l'art i que el personatge d'Arvid Falk encarna des de Mosebacke amb la intenció de situar-se per sobre de la societat i s'hi rebel·la.

Aquest combat intern té la particularitat que es lliura entre dues adversàries, una de les quals està tota l'escena en silenci, que parla mitjançant el llenguatge no verbal: amb mirades, ganyotes, jugant amb l'expressió facial, els objectes (la pistola, les sabatilles), que carreguen de sentit les seves rèpliques al diàleg igual o més que les paraules. La simultaneïtat de signes pròpia del teatre és utilitzada a fons, al límit de les possibilitats dramàtiques. Dona

molt més marge a la suggestió, a la participació de l'espectador; per tant, a la seva interpel·lació. És l'ús d'un recurs formal, propi del llenguatge teatral, portat a un límit que afegeix més tensió encara a l'escena i, per tant, posa de manifest fins a quin punt el tema —la lluita de cervells— condiciona la forma i no a l'inrevés.

La recerca dels límits, l'experimentació que sempre se li ha atribuït a Strindberg, és certa, però no prové de la voluntat d'inventar un art nou, de fer noves propostes estètiques per elles mateixes, sinó per la voluntat —la necessitat gairebé— de commoure l'espectador acostant-s'hi. Per això, vindica un art basat en la naturalitat i la subjectivitat, i d'aquí que fos un art que s'expressés en termes contemporanis, que abordés temes contemporanis.

Ara bé, per a fer-ho, Strindberg va haver de llegir bé el seu present, els mals de la societat i l'individu de final de segle (la pèrdua de veritats absolutes, la fragilitat del subjecte i la impossibilitat de representar, com un tot monolític, els efectes de la vida moderna) i buscar el llenguatge, la forma, que ho expressés.

Treballar amb total llibertat és condició *sine qua non* de l'artista perquè és així com s'endinsa en el terreny ignot, obscur, de la creació. Strindberg va saber crear mons —doneu-me dos personatges i faré un món, doneu-me'n tres i faré moure'l—, va saber donar forma al visible i a l'invisible, al que els ulls de l'artista creador veu però els altres no veuen —com diu el Desconegut, el protagonista de *Camí de Damasc*.

Strindberg no va poder renunciar a la seva vocació artística, la qual es va unir a la necessitat que tenia de trobar una relació harmònica amb els seus coetanis, amb la societat, de trobar-hi el seu lloc per no quedar-ne exclòs, tot i els riscos que comportava per a l'artista. Calia, doncs, arribar a ells, remoure'ls, interpel·lar-los a través de l'art i, per a aconseguir-ho, era necessari adaptar el llenguatge al seu temps, als seus contemporanis, a la seva modernitat. Vist així, podem concloure que si Strindberg és el gran renovador de la literatura i la llengua sueques és gràcies a la seva radical contemporaneïtat. I és des d'aquesta convicció que l'obra de Strindberg, tota, interpel·la els creadors d'avui dia, de la nostra contemporaneïtat.



### Referències bibliogràfiques

- BALZAMO, Elena. *August Strindberg. Visages et destin*. París: Editions Vivien Hamy, 1999 [en aquest article he citat l'edició sueca: *August Strindberg. Ansikten och öde*, trad. Fredrik Ekelund. Estocolm: Atlantis, 2012].
- BRANDES, Georg. *Hovedstrømninger i det Nittende Aarhundredes Litteratur, Inledning*. Copenhaguen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1871.
- BRANDES, Georg. «Alexander Kielland». A: *Samlede Skrifter 3r volum*, Copenhaguen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1900.
- MORETTI, Franco. *The Bourgeois. Between History and Literature*. Londres: Nova York: Verso, 2013.



- STRINDBERG, August. Pròleg a *La senyoreta Júlia*. Traducció del suec de Carolina Moreno a: *August Strindberg* (ed. Teresa Vilardell i Carolina Moreno). Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017. Edició original: *Fröken Julie*. Estocolm: Seligmanns Förlag, 1888.
- STRINDBERG, August. *La més forta*. Traducció del suec de Carolina Moreno a: *August Strindberg* (ed. Teresa Vilardell i Carolina Moreno). Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017b. Edició original: *Den starkare. A: Tryckt och otryckt II*. Estocolm: Albert Bonniers Förlag, 1890.
- STRINDBERG, August. *Röda rummet. A: Samlade Verk*. Vol. 5. Estocolm: Albert Bonniers Förlag, 1912.
- STRINDBERG, August. «Om modernt drama och modern teater», citat a: *Samlade Skrifter*. Vol. 17. Estocolm: Albert Bonniers Förlag, 1912-1921.
- STRINDBERG, August. «Om det allmänna missnöjet, dess orsaker och botemedel». A: *Likt och olikt II, Samlade Verk*. Vol. 17. Estocolm: Albert Bonniers Förlag, 2003.
- STRINDBERG, August. «Om realism». A: *Tryckt och otryckt II*. Estocolm, Albert Bonniers Förlag, 1890.
- STRINDBERG, August. *August Strindbergs brev*. Vol 6 (ed. Torsten Eklund). Estocolm: Strindbergssällskapetets Skrifter: Bonniers, 1958.
- STRINDBERG, August. *August Strindbergs brev*. Vol. 7 (ed. Torsten Eklund). Estocolm: Strindbergssällskapetets Skrifter: Bonniers, 1961.
- SZONDI, Peter: *Teoria del drama modern*. Traducció de Mercè Figueras. Barcelona: Institut del Teatre, 1988. Edició original: *Theorie des modernen Dramas*. Berlín: Suhrkamp Verlag, 1963.
- TÖRNQVIST, Egil; STEENE, Brigitta. *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

teo-  
ria

# Vladimir Tzekov. Laboratori d'acció escènica. Dependències i independència del teatre contemporani\*

Gemma PIMENTA SOTO

Universidad de Granada  
gemmapimenta@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciada en Filologia Hispànica i Filologia Catalana (UAB) i en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada (UGR). Màster en Estudis Literaris i Teatral. Investigadora FPU (Departament de Lingüística General i Teoria de la Literatura, UGR).

## Resum

La primavera de 2008, Santiago del Hoyo i Manuel Bonillo s'instal·len a Granada després de treballar durant tres anys amb la companyia @lma @lter a Bulgària. Arrepleguen un grup informe i heterogeni de gent procedent de diversos espais, contextos i perfils, i creen una raresa teatral que presentaran aquell mateix any a la Universitat de Granada. Es titula *Rapsòdia n.º 2: «La vida es sueño»* i neix de la intersecció d'una rapsòdia de Brahms, una selecció pseudoatzarosa del text de l'obra de Calderón i una neura filosòfica hiperactiva. L'experiment teatral resulta ser un èxit i reben una petita subvenció que invertiran, íntegra, en el lloguer d'un local de 40 m<sup>2</sup> en un barri quinquí de Granada. S'ho juguen tot al tot o res i el setembre de 2009 obren l'espai al públic, on ofereixen cursos integrals en «creació escènica» i espectacles gratuïts tres cops per setmana. Des d'aleshores han produït més de vint espectacles, han girat per alguns dels circuits més rellevants del teatre experimental internacional i persisteixen en les seves rareses escèniques, que públic i crítica coincideixen a qualificar d'incategoritzables. Coincidint amb l'inici de la primavera de 2019, se celebren a l'Institut del Teatre les II Jornades d'Investigació en Teatre Independent. L'especificatiu («independent») de la convocatòria genera primer desconcert, i després polèmica. El cas Vladimir Tzekov, que se sent interpel·lat per l'un i per l'altra, es presenta aquí com una aposta per descobrir, denunciar, contradir i subvertir les seves pròpies condicions de possibilitat, que són les condicions de possibilitat de les seves (in)dependències.

**Paraules clau:** Vladimir Tzekov, teatre independent, teatre experimental, teatre alternatiu, investigació escènica, estudis teatrals, política i teatre, filosofia del teatre, contrarealitat

\* Aquest article ha estat redactat originalment emprant el femení genèric. En tractar-se d'un article de caire acadèmic, la redacció d'*Estudis Escènics* no ho ha contemplat, d'acord amb el *Llibre d'estil* de la Diputació de Barcelona i amb la *Gramàtica* de l'Institut d'Estudis Catalans.

Gemma PIMENTA SOTO

## Vladimir Tzekov. Laboratori d'acció escènica. Dependències i independència del teatre contemporani

En el marc de la celebració de les II Jornades d'Investigació en Teatre Independent, el març de 2019, a l'Institut del Teatre, el debat ha trobat un centre de gravetat evident, que ha fet declinar la major part de la discussió vers la qüestió —central per a alguns, perifèrica per a altres— de la pertinència de la categoria que posa títol a la convocatòria: l'adjectiu «independent» que especifica, circumscriu i delimita el substantiu que l'acompanya: «teatre». Ja el fet de fer valer el substantiu com a *acompanyant* de l'adjectiu, i no a la inversa, delata una transposició de base en el centre d'interès de la pregunta acadèmica per la naturalesa del seu objecte d'estudi, desplaçant el problema de la pregunta ontològica (què és [el] *teatre independent*) pel problema taxonòmic (com és [el] *teatre independent*). Ponències, comunicacions, intervencions del públic i taules de debat s'han vist travessades una i altra vegada pel retorn de la pregunta (teatre independent? és adequada aquesta categoria? en quines condicions, sota quins pressupòsits, amb quines implicacions? qui, què, com i per què *pot* sentir-s'hi interpel·lada?), però el que resulta més simptomàtic és que les propostes més interessants, per més fecundes, són aquelles que, formulades en la forma de l'interrogant, denoten un esforç conscient per afinar el plantejament de la pregunta, de cercar no una resposta resolutiva sinó una manera més ajustada, matisada, dirigida, reflexiva, incisiva, de plantejar-la. De no resoldre, doncs, el problema (i liquidar-lo, per tant, suprimint-lo com a tal), sinó de fer-ne un problema major, un problema millor.

Aquest treball vol ser una contribució a aquest debat, des de la perspectiva de l'anàlisi d'un cas. El discurs que segueix s'articula al voltant de quatre objectius i una tesi general que els vertebrava. El primer objectiu: donar a conèixer el projecte del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov a la comunitat acadèmica especialitzada; el segon, situar la història, el context i la trajectòria del projecte com a fonament constitutiu del teixit de condicions que expliquen la seva idiosincràsia i la de la seva producció artística; el tercer, exposar el model de gestió amb què ha funcionat el projecte en el seu moment fundacional i els seus primers anys d'existència; i el quart, compartir alguns

dels trets fonamentals de la seva poètica, que és, alhora, la seva política, la seva filosofia, la seva ètica i la seva estètica. La tesi general que els vertebrava: que tota la trajectòria del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov és la història de lluita/confrontació/resistència per la seva independència: per la gestió de què, com i per què resistir «independents» en el context i la circumstància, i de què *pot* voler dir, quina *potència* amaga, aquesta condició, la de la independència en teatre.

### 1.

La història de Vladimir Tzekov es va iniciar l'any 2008 a Granada, coincidint amb l'esclat de la crisi i la convocatòria del Primer Encuentro de Teatro Universitario de la ciutat. Però aquesta història té una prehistòria, una prehistòria búlgara, que es remunta a l'any 2004, quan Manuel Bonillo i Santiago del Hoyo es van integrar al teatre laboratori @lma @lter a Sofia. Sota la direcció de Nikolay Gyorgiev i amb la coreografia de Petya Yósifova, el Manolo i el Santiago es van iniciar en el magisteri grotowskià d'un teatre no-d'actors, construït sobre el principi d'una disciplina fèrria, d'arrel soviètica, sustentada sobre els pilars del compromís, el treball, el sacrifici, l'esforç. Treball del cos i treball de l'ànima, com a fonament constitutiu de l'escena. L'equip dedicava tres dies setmanals a l'entrenament físic, dos dies a l'assaig escènic i un dia a la presentació dels «materials», en trobades obertes al públic en un espai cedit per la universitat i amb la prerrogativa que cap d'aquestes activitats estigués mediatitzada per cap mena d'intercanvi econòmic: ni el públic pagava ni els artistes cobraven. El teatre no podia convertir-se en mercaderia. La gent (públic i artistes) anava al teatre a treballar. A treballar fora del perímetre d'influència del mercat. El director i la coreògrafa, això sí, rebien una retribució per part de la Universitat de Sofia.

La primavera del 2007, Manuel Bonillo, que ha assimilat treball i disciplina amb un punt de rebel·lia, desafia el «Gospodini» (*gospodini* vol dir 'senyor' i és la manera com s'hi referien) presentant una peça teatral que ell mateix dirigeix, amb la participació d'un grup reduït d'actrius i actors de la companyia. La peça, de nom *Sonata Este n.º 1*, serà la primera de les 24 produccions que, fins al 2017, s'han estat presentant al públic de manera ininterrompuda.

*Sonata Este n.º 1* és la posada en escena d'una sonata de Bach. Manuel Bonillo (que acabava de fer vint-i-cinc anys) era professor de piano, a més de fisioterapeuta i llicenciat en Filosofia. No tenia cap formació com a actor, tret de l'experiència de tres anys a @lma @alter, on hi havia accedit superant el càsting de la companyia amb l'aval dels seus coneixements en música, filosofia i anatomia humana. Avui acumula, a més, els títols de graduat en Musicologia, Màster en Filosofia i graduat professional en Cant Líric i en Dansa Contemporània. Ni rastre de cap formació en Direcció, Dramatúrgia o Interpretació Actoral. Música, Escena, Cos i Filosofia constituïran, des del moment fundacional i fins al dia d'avui, el particular quadríviem sobre el que es desenvoluparà la formació dels integrants de la companyia.

*Sonata Este n.º 1* tanca el trienni búlgar i Manuel Bonillo i Santiago del Hoyo deixen la companyia de Gyorgiev i es distancien un temps del teatre.

El Manolo viatja a Granada per estudiar un màster en Filosofia Contemporània amb una beca d'excel·lència de La Caixa, mentre el Santiago travessa el Nord d'Àfrica al llom d'un ase.

Arriba el setembre de 2008: comença el curs acadèmic a Granada, el totxo espanyol es dispara, però cap avall i en caiguda lliure (el segon «milagro económico español» es revela no miracle sinó miratge), i a la borsa de Nova York esclata el desastre. Alhora, l'Aula de Artes Escénicas de la Universidad de Granada anuncia el Primer Encuentro de Teatro Universitario de la ciutat, amb una convocatòria inèdita que premia amb producció artística i subvenció econòmica els millors projectes teatrals, sota el criteri excel·lent de l'exigència d'un mínim d'investigació teòrica i un plus d'experimentalitat.

Pel que fa a la crisi, cal dir que per a una ciutat com Granada, on una quarta part de la població està composta per estudiants universitaris i caracteritzada, doncs, per la itinerància i la joventut, i amb la segona taxa d'atur més alta de l'Estat, la paraula *crisi* ha de ser considerada, com a mínim, una figura retòrica. Això no vol dir que no signifiqui res. Més aviat al contrari: vol dir que significa *més*. I és aquest excés de significació el que Vladimir Tzekov aprofitarà per transformar-lo en energia, matèria primera de la creativitat. De seguida veurem de quina manera.

Quant a la convocatòria de l'Aula de Artes Escénicas, Manuel Bonillo, que en aquell moment treballa en el desenvolupament d'una poètica teatral basada en principis musicals (i no representatius, narratius o dramàtics) i estudia les relacions entre la filosofia de Deleuze i el paradigma identitari a Stanislavski, Grotowski i Artaud, se sent interpel·lat per la convocatòria i decideix presentar un projecte: *Rapsodia n.º 2: «La vida es sueño»*. El jurat falla en positiu i selecciona la proposta. Han d'estrenar en cinc mesos.

El Santiago torna de l'Àfrica i en dues setmanes aconseguen aplegar un equip de deu persones que accepten col·laborar en el projecte: és gent que el Manolo ha conegut en els pocs mesos que fa que s'ha establert a la ciutat: contactes casuals i contactes de contactes: companys de pis, altres estudiants del màster, una companya de les classes de flamenc, la gitana que imparteix les classes i un *hippy* de les Coves del Sacromonte.

*Rapsodia n.º 2: «La vida es sueño»* és una rapsòdia de Brahms posada en escena. Acompanyada d'uns quants fragments del text de Calderón seleccionats sota principis formals i estructurals, responen a criteris poètics, polítics i filosòfics. La peça vol constituir-se en dispositiu escènic que intercepti les relacions de poder sota un prisma foucaultia i que afecti l'experiència d'actors i espectadors de la manera més directa i menys mediatitzada per la narrativitat i el concepte possible. Amb els anys, la peça es convertirà en una de les més guardonades del repertori tzeковиà.

Amb la *Rapsodia* culmina la fase prehistòrica de Vladimir Tzekov. Amb els diners de la subvenció paguen el muntatge de la peça (el cost real del qual no arriba al 20 % del pressupost que havien presentat i de la consegüent subvenció que havien rebut per finançar-lo) i el lloguer d'un petit local (una antiga carnisseria) al barri de La Cartuja, barri empobrit d'estudiants i gent gran, i una de les zones econòmicament més desfavorides de la ciutat. Inverteixen els diners que els queden de la beca de La Caixa en la remodelació

del local, que queda enllestit en uns mesos gràcies a la col·laboració desinteressada d'amics, companys i familiars. El setembre de 2009, l'obren al públic: Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov. Acadèmia, Companyia i Sala. S'ho juguen tot al tot o res. Aixequen la persiana (*persiana iacta est*).

## 2.

En el transcurs d'una de les taules de debat de les Jornades sobre teatre independent, els professors Carles Batlle i Roberto Fratini es feien ressò de la pregunta per la naturalesa de la categoria «teatre independent» i la seva fortuna crítica. Tot i la diferència en el to i la forma dels seus discursos, ambdós coincidien en el fons, que no era altre que l'especificació de la seva referència: independent... en quin sentit i en relació amb què? I que, en la formulació dels especialistes, es concretava en tres eixos complementaris: independència econòmica/financera; independència política/ideològica; independència artística/estètica/poètica. I s'alertava de la complexitat intrínseca a la seva consideració en tots els seus potencials sentits, significacions, relacions i matisos.

La tríada proposada pels dos professors (i, cal dir-ho, implicada, amb més o menys explicitació, en les altres veus contribuents al debat), que admetem i assumim amb tots els seus problemes, és un bon punt de partida per a la reflexió teòrica i resulta especialment productiva quan, plantejada des d'una perspectiva holística, es proposa donar compte de com les tres dimensions a què fa referència la teoria interactuen i es complementen en la praxi fins al punt que unes impliquen i expliquen les altres en una *interdependència* semblant a la que evoquen els nusos borromeus lacanians. Però el teatre no s'esdevé en la reflexió crítica, sinó que es *realitza* en l'existència empírica, i, per donar compte d'aquesta realització (existència, efectuació), caldrà superar la bidimensionalitat de la representació del nus per assolir aquella tercera dimensió, la de la profunditat, que és la que li dona el relleu i la tridimensionalitat pròpia de l'existència: la presència en un temps, un espai, un esdevenir, una consciència. Una tercera dimensió que serà la que ens haurà de donar la clau per fer el trànsit de l'especulació teòrica (el què: *què és teatre independent*) a l'experiència pragmàtica de l'esdevenir d'un cas (el com: Vladimir Tzekov *com a teatre independent*).

Aquesta dimensió, en la lectura que proposem aquí, és la de l'atenció a les concretes condicions *materials* que defineixen el conjunt de les condicions en què el fenomen teatral és *possible*, com a fonament i punt de partida de l'anàlisi, i no com a mer complement circumstancial. Resulta molt significativa, en aquest sentit, l'excepcionalitat amb què opera la referència a dos factors com el «context històric» i les condicions del «sistema tardocapitalista» (en totes les seves versions nominals), en el discurs crític predominant. L'èmfasi, d'una banda, amb què es considera la centralitat de la condició històrica i la seva notòria particularitat, quan aquesta es refereix a l'anomenat «teatre independent *històric*», i. e., aquell que va reeixir durant un període molt concret, hiperdeterminat, de la nostra història recent: el franquisme. («Allò, en aquell context, sí que sí que era, sense cap mena de dubte, teatre

autènticament independent!») I, d'altra banda, la reflexió, d'encuny de bordià, en relació amb la capacitat de la institució neoliberal d'assimilar qualsevol esdeveniment que es desenvolupi en el si de la seva esfera d'influència, amb independència que la *intenció* que ha suscitat la seva realització sigui justament la de resistir-s'hi, oposar-s'hi o transgredir-la. La resiliència del tecnocapitalisme, en paraules de Fratini, que assimila i fagocita qualsevol manifestació artística, la converteix en producte mercantil i redueix, en l'acte mateix de la seva realització, tot el seu potencial subversiu a zero. («Això, en aquest context, mai no serà teatre autènticament independent!»). Integrades i apocalíptiques, *again*.

La reivindicació a l'«atenció a les concretes condicions materials que defineixen el conjunt de les condicions en què el fenomen teatral és possible, com a fonament i punt de partida de l'anàlisi» pretén, en canvi, suspendre momentàniament (fent-ne allò del que els fenomenòlegs en diuen «una ἐποχή» [epokhḗ]) el judici *a priori* respecte de la possibilitat *abstracta* d'una praxi teatral *general* que pugui qualificar-se, *en general*, d'independent. I que es proposa, per contra i per tant, considerar la praxi *particular* en relació amb les seves *concretes* condicions de possibilitat per tal d'emetre un judici *a posteriori* respecte de la seva *realització efectiva*.

### 3.

Estudiar el cas del Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov des de la perspectiva de la seva possibilitat en relació amb les seves condicions d'existència és l'objectiu de les línies que segueixen. Per fer-ho, és la nostra voluntat explicitar el marc teòric i els pressupostos generals en què se sosté aquest estudi. Tota consideració teòrica es formula des d'una concreta i determinada posició que, tot i que en la majoria dels casos resta implícita, innomenable —amagada, oculta, inaccessible i, per tant, inqüestionable— i sovint inconscient (en el sentit de «no conscientment tematitzada») per a la mateixa investigadora, en aquest cas, per contra, tenim especial interès a explicitar-la al màxim. Aquesta explicitació haurà de comportar, necessàriament, el biaix epistemològic que tota afirmació ontològica implica. Ens en fem càrrec.<sup>1</sup> L'estudi que segueix està construït sobre un marc teòric constituït per sis premisses i un corollari, segons es detalla a continuació:

Premissa primera: La matèria primera del teatre.

- La matèria primera del teatre és la Persona.
- Persona i Comunitat s'interimpliquen.
- Teatre implica Persona i Comunitat *existent*.

1. Insistim altra vegada: no és la nostra intenció afirmar, aquí, l'«ésser» del teatre. Sinó explicitar (fer sortir a la superfície allò que estava implicat, ocult, amagat entre els plecs) quina és la consideració ontològica que ara, estratègicament, circumstancialment, deliberadament, adoptem, perquè és la que ens convé *per a l'estudi que aquí pretenem*. Però que, perquè no la considerem res semblant a una essència universal, abandonarem en el moment en què deixi de servir als nostres interessos teòrics, pràctics o expositius. La insistència en la importància d'explicitar, de treure a la llum els fonaments del marc ontològic i epistemològic en què ens movem, respon al principi d'esquivar, de forma militant, la caiguda en la ignorància acrítica de la pròpia posició ontoepistèmica.



- Existència implica existència-en-l'espai-i-el-temps.
- Existència implica esdeveniment.
- Teatre implica persona, comunitat, temps, espai, esdevenir... en existència.

Premissa segona: La forma primera del teatre.

- Aquesta matèria primera es *realitza* en la forma de l'exhibició (per part de l'artista), l'atenció (per part del públic) i la copresència (en el temps i l'espai).
- Exhibició, atenció i copresència són les formes que assumeix l'existència en l'esdeveniment del teatre en la seva efectiva realització.

Premissa tercera: Condicions de possibilitat del teatre.

- La possibilitat del teatre *depèn* de la possibilitat de l'existència de la seva matèria primera i de les condicions de la seva realització. Sense *unes*<sup>2</sup> persones, sense *un* espai, sense *una* temporalitat i sense *un* esdevenir, no hi ha teatre.
- El teatre *depèn* de les condicions de possibilitat que garanteixen el manteniment de la vida de les persones, de l'ús de l'espai, de l'ús del temps, i de l'obertura d'un esdevenir autèntic.
- En aquest sentit tot teatre és, per definició, dependent, o, més encara, dependència. La seva diferencial haurà de jugar-se, doncs, en l'especificitat d'aquesta «dependència» i les seves particulars estratègies per gestionar-la.

Premissa quarta: El poder (de) fer teatre.

- Fer teatre implica disposar d'un espai, disposar d'un temps. I disposar de la persona: la persona viva. I de l'altra persona: l'altra persona viva.<sup>3</sup>
- Poder fer teatre és poder disposar de la pròpia persona (*tenir* vida), poder disposar de l'espai (*tenir* un espai), poder disposar del temps (*tenir* temps).
- La capacitat de control de les condicions de manteniment de la vida, de l'ús de l'espai i de la disposició del temps, i, per tant, de totes les circumstàncies de què depenen, determina la capacitat de control de les condicions del teatre. I, per tant, constitueix la possibilitat de la seva independència.

Premissa cinquena: Exhibició, atenció i copresència: públic i artistes.

- Perquè el teatre sigui possible cal que les persones que el *fan* desenvolupin dos tipus de rols complementaris: l'exhibició (persones que

2. L'article «unes» pretén denotar concreció: una persona concreta, empírica, persona-existint; i no la persona, abstractament, com a concepte universal, o les persones en general.

3. L'artista és l'altre del públic; el públic és l'altre de l'artista. Artista i públic es defineixen pel fet d'existir en tant que són l'alteritat l'un de l'altre, i és aquesta condició assumida de ser-alteritat el que els constitueix.

exhibeixen o que s'exhibeixen) i l'atenció (persones atentes a allò que s'exhibeix). Artistes i públic.

- Perquè el teatre sigui possible cal que artistes i públic es trobin en un mateix espai (aquí) en un mateix temps (present). Copresència en l'espai i el temps. Per això cal que els artistes comptin amb un espai d'exhibició i amb temps per exhibir-se, i també amb un espai i un temps per preparar aquesta exhibició. I cal que el públic pugui accedir a aquest espai i tingui temps per fer-ho.
- Poder fer teatre és poder *mantenir* els artistes i poder *mantenir* el públic, i poder mantenir la possibilitat de la seva disponibilitat i la seva copresència.
- El control de les condicions de la trobada entre artistes i públic en un espai i un temps compartit, i de totes les circumstàncies de què depenen, determina el control de les condicions del teatre i constitueix, per tant, la possibilitat de la seva independència.

#### Premissa sisena: Creació/Producció, Recepció/Consum, Comunitat/Mercat

- Tots els agents implicats en l'esdeveniment teatral tenen un grau (quantitativament i qualitativament) diferent de control sobre les condicions de possibilitat de l'esdeveniment teatral.
- La determinació del grau de dependència/independència del teatre s'haurà de valorar, doncs, segons el grau d'autogestió de les circumstàncies que afecten el control de la matèria primera i les seves condicions de possibilitat per part de qui (o què) exerceix aquest control.
- Aquesta valoració haurà de tenir en compte en qui (o en què) resideix la capacitat de control i gestió de la matèria primera i les condicions del teatre, i com aquest control s'exerceix en cada cas.
- Per determinar-ho caldrà tenir en compte el conjunt de condicions i circumstàncies (sistema) en què cadascun dels agents implicats desenvolupen la seva funció.
- La valoració podrà adoptar diferents punts de vista segons en quin d'aquests agents es focalitza l'anàlisi: els artistes, el públic o la realització de l'esdeveniment teatral.
- En el paradigma artístic de la societat de mercat<sup>4</sup> l'agència atribuïda a l'artista opera en l'àmbit de la creació-producció; l'atribuïda al públic, en l'esfera de la recepció-consum; mentre que la realització de l'esdeveniment teatral és competència de la comunitat, que, en una societat on totes les relacions estan mediatitzades pel capital, s'identifica amb el mercat.

4. Usem «societat de mercat» com a sinònim de capitalisme, o, més ben dit, com el model de societat que en resulta: societat en què totes les relacions que la constitueixen estan mediatitzades pel mercat, totes les entitats que en formen part estan hiperdeterminades pel rol que ocupen dintre de l'organització mercantil, i totes les entitats implicades estan marcades pel valor de canvi que el mercat els assigna.

### Corol·lari:

- L'estudi crític d'un projecte teatral que pretengui donar compte de la seva condició d'«independent» suposa l'anàlisi crítica de les condicions de possibilitat de què depèn l'existència de la seva matèria primera i de la seva realització efectiva. Un estudi com aquest haurà d'explicar com aquesta possibilitat s'efectua en realitat, en quines condicions, amb quines estratègies, amb quines implicacions i amb quins resultats.

## 4.

La tardor de 2009, el Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov (citat «Vladimir Tzekov» a partir d'ara) puja la persiana i obre les portes al públic. Han llogat un local<sup>5</sup> de 40 m<sup>2</sup> on programen activitats formatives, seminaris d'investigació i experimentació escènica, i trobades per a l'exhibició de creacions pròpies i alienes. L'acadèmia ofereix cursos integrals en Creació Escènica Contemporània amb un programa curricular de tres cursos escolars que inclou la formació intensiva en les següents matèries: Llenguatge Musical; Anàlisi Musical; Cant; Veu; Cos (entrenament físic); Dansa Clàssica; Dansa Contemporània; Biomecànica; Filosofia Clàssica i Contemporània; Estètica i Teoria de les Arts; Teoria del Teatre; Anàlisi i crítica del Teatre (anàlisi de les produccions de la companyia); Escena; i Creació Escènica. A més, els alumnes de primer curs s'han d'incorporar en un dels muntatges de la companyia (en dos, els de segon curs; en tres, els de tercer) i, a final de curs, proposar una peça pròpia (en solitari o en grup) que es presentarà en públic i, eventualment, s'incorporarà al repertori de la companyia. Tot l'equip assisteix a tots els cursos de la formació, ja sigui en el rol d'alumne, ja en el de professor. Així és com, a poc a poc, i amb anades i vingudes, es va configurant l'elenc, proteic, mutant, que anirà teixint el projecte Vladimir Tzekov i la seva idiosincràsia. La formació a l'acadèmia té un cost, per alumne, d'aproximadament 100 euros mensuals. Però només una part dels alumnes disposen d'aquest capital. La resta, intercanvien la formació que reben pel seu temps de treball i s'ocupen de l'elaboració de tasques relacionades amb el manteniment no econòmic del local (neteja i altres tasques de manteniment), la publicitat i la propaganda del projecte, i altres tasques que requereixen més inversió de temps que no

5. La necessitat de *tenir* un espai es presenta com l'exigència més primordial a l'hora d'engegar el projecte: el teatre es fa en un espai, no en pot prescindir. «Tenir» un espai a disposició és poder garantir el control sobre una de les condicions fonamentals del teatre: un espai propi permet la investigació i l'experimentació escènica, l'entrenament i l'assaig, la formació, la creació i l'exhibició. Però, què vol dir un espai propi? L'espai no es té: l'espai s'usa, o, més ben dit, l'espai s'ocupa. L'espai «s'existeix». Tot allò que existeix ocupa un espai, existir és estar ocupant un espai. Negar l'ús d'un espai és negar la possibilitat d'existir en una porció del món. Negar-li a algú l'ús d'un espai és deslegitimar la persona de la seva potencialitat d'existir, en una parcel·la de la terra. L'espai no és de ningú, perquè l'espai no és susceptible d'esdevenir una propietat. L'espai s'usa, s'ocupa, «s'existeix». Tot i així, en la societat de mercat, on tot és mercaderia, on tot té un valor de canvi i on tot és susceptible d'ésser adquirit en propietat, també l'ús de l'espai està regulat, limitat. I, amb ell, la possibilitat de les persones d'existir en tots els racons del planeta en què l'ús del sòl s'ha regularitzat. En el context de la tardor de la Granada del 2008, l'espai es compra i es ven. I Vladimir Tzekov, que no «té» un espai i en necessita un, ha de comprar-lo. Amb diners. La possibilitat de disposar d'un espai, doncs, depèn, en aquest cas, de la possibilitat d'obtenir diners per llogar-lo.

Íntimament vinculada a la necessitat de disposar d'un espai *apareix*, doncs, la necessitat de tenir el temps disponible per adquirir els diners per poder pagar-lo. O, en altres termes més ajustats, temps disponible per vendre la pròpia força de treball (o temps de vida) a canvi dels diners que exigeix el *propietari*, el que n'ostenta la propietat «legal», per a permetre'n l'ús per part d'altri.

pas de diners (gestions burocràtiques, etcètera). D'altres, participen només parcialment de la formació i, de manera desigual segons el cas, en el conjunt del projecte. A poc a poc, es van establint unes bases en la regulació de la participació, les responsabilitats i els compromisos, però sense arribar a configurar mai un model tancat de gestió que pugui ser exposat sense titubejos. Amb tot, els ingressos que aporta l'acadèmia sufraguen les despeses de manteniment de l'espai, però no permeten assignar una retribució mensual als membres del projecte.

Durant aquesta primera etapa, el Manolo i el Santiago es mantenen amb la part que resta dels ingressos obtinguts de les quotes dels alumnes, un cop cobertes les despeses de manteniment de l'espai, però no disposen de cap altra font d'ingressos ni de temps per obtenir-los, ja que la seva dedicació a Vladimir Tzekov és d'unes deu hores diàries, si comptem només la presència efectiva al local. S'ocupen del noranta per cent de les assignatures impartides a l'acadèmia, en els dos grups de matí i tarda, i la resta del temps el dediquen a la creació i l'exhibició de les peces que han muntat fins al moment: les mencionades sonata, la rapsòdia i un preludi i fuga titulat *Preludio y fuga n.º 3: «Quién canta aquí»*. Per mantenir aquest ritme en aquestes condicions, han de prendre una decisió: reduir la inversió econòmica en les seves despeses diàries al mínim.

Quant a la resta d'integrants, la seva dedicació temporal al projecte és més reduïda i no comprèn el conjunt de l'activitat diària: inverteixen unes 25 hores setmanals en la formació (unes 5 hores al dia, de dilluns a divendres) i, en les trobades teatrals amb el públic, unes 9 hores més a la setmana. La resta del temps tenen altres ocupacions, i aquest factor, lluny de tractar-se d'una circumstància col·lateral, ha de considerar-se un factor clau a tenir en compte: la majoria cursen estudis universitaris a la UGR en diversos nivells: llicenciatures, màsters, doctorats (sempre en les àrees d'Humanitats i Ciències Socials). Això implica una dedicació temporal important i una font d'ingressos en la majoria dels casos provinent de les arques públiques: beques generals, beques d'investigació doctoral. Aquest sector finança la formació de l'acadèmia amb una part d'aquests ingressos, de manera que, indirectament, el projecte es finança, en part, amb diners privats però que procedeixen d'una circumstància molt especial: la subvenció pública als estudiants. Per a la lectura que proposem, aquest matís és important.

L'altra font principal d'ingressos al projecte consisteix en les petites subvencions anuals que any rere any aconsegueix la companyia per part de l'Aula de Artes Escénicas de la UGR: en totes les seves edicions, els projectes presentats per Vladimir Tzekov són seleccionats per participar als Encuentros de Teatro Universitario de la ciutat. La subvenció respon a l'estimació del pressupost presentada per la companyia, però, d'aquest total, només n'inverteix en el muntatge una petita part: les despeses en escenografia i *attrezzo* de les peces de Vladimir Tzekov són mínimes, gairebé sempre reciclades o d'elaboració pròpia i manual. Un dels trets distintius dels muntatges de Vladimir Tzekov és, de fet, el cost zero (o tendent a zero) de la inversió econòmica en els seus muntatges, cosa que, de nou, respon a un principi que és alhora econòmic, polític i estètic, molt proper al teatre pobre grotowskià.

Per tant, en aquesta primera etapa, el projecte de Vladimir Tzekov s'alimenta de temps i diners que, en diverses proporcions, provenen gairebé exclusivament dels seus integrants: fundadors, alumnes, artistes. Això és possible gràcies a la dedicació *parcial* de la majoria, que els permet invertir bona part del seu temps en altres ocupacions (estudis becats i treball assalariat) i així obtenir prou ingressos privats per poder fer l'aportació econòmica que requereix el manteniment de l'espai, la manutenció de les persones que s'hi dediquen exclusivament i altres despeses.

## 5.

Des de l'obertura del laboratori la tardor de l'any 2009 i fins l'estiu del 2012, la sala obre tres cops per setmana per presentar les seves peces al públic, o, més ben dit, per «fer teatre» amb la co-participació de públic i artistes.<sup>6</sup> Aquesta concepció, fruit de l'herència d'@lma @lter i d'un fort convenciment que fer del teatre una mercaderia és un acte criminal, es convertirà, aviat, en un dels trets diferencials de la companyia, però també en una de les més grans fortaleses i, alhora, debilitats, del projecte. És segurament un dels punts més interessants per a la reflexió i més controvertits de la proposta, i tot i que no podem detenir-nos-hi ara tant com convindria, cal que ens hi deturem uns moments per fer-ne algunes consideracions importants, que ens hauran de donar la clau de perquè el de Vladimir Tzekov és un cas paradigmàtic en la deconstrucció de la tríada que escindeix, com a tres dimensions diferenciades, economia, política i estètica, i recupera la reivindicació, des d'una nova perspectiva, del vincle Art-Política-Vida. La convicció que el teatre no *pot* esdevenir mercaderia respon a dues raons d'ordre diferent. La primera, sorgeix d'una consideració fonamentalment estètica, relativa a la condició del teatre en la seva especificitat: que el teatre, que és en si mateix l'experiència d'explotar el seu propi potencial, de desplegar la seva potència (en tant que art de l'existència, en virtut de la seva condició d'art de la persona, el temps, l'espai i la comunitat), no podrà realitzar-se mai, per principi, si la seva possibilitat de realització depèn de limitacions *externes*. Vladimir Tzekov concep el teatre com a experimentació: experimentació dels límits de la seva pròpia possibilitat, dispositiu de detonació del règim que imposa «la realitat». Immanència i desplegament de la pròpia potència, que *no pot*, per principi necessari, dependre de res «extern» al propi experiment. Que no pot, per tant, circumscriure's a allò que el públic estigui disposat a *comprar*.

I d'aquí, i en estricta connexió (confusió) amb aquesta, l'altra raó de la negativa a convertir el teatre en mercaderia, a concebre el teatre com un producte que es pot vendre i comprar. Si el públic paga es desnaturalitza en tant que públic i perd així la seva condició essencial: la de ser persona-existent en co-presència amb l'artista (el seu «altre»). El públic esdevé client, que és qui *pot* pagar: la prerrogativa del qual és, doncs, ja no la co-existència, sinó el capital. Alhora, l'artista esdevé treballador a sou i, la seva activitat, la

6. Per tal de poder realitzar aquestes trobades obertes al públic esquivant la normativa legal que impedeix l'exhibició d'espectacles sense els permisos pertinents, Vladimir Tzekov va optar per crear una associació en què les persones que assistien a les trobades podien associar-se *ipso facto* en el mateix moment, en el mateix local. D'aquesta manera, les trobades responien a la condició legal d'una simple reunió de socis a la seu de l'agrupació legal.

d'oferir un producte que satisfaci el client que ha pagat. Limitació del teatre, esdevingut producte de compra-venda amb un preu i per tant dependent del circuit del mercat. I limitació de l'artista, esdevingut productor al servei de la demanda d'un públic que estigui disposat a pagar. Inversió, doncs, de l'estratègia artística inicial, que consistia a concebre els diners com un mitjà per mantenir les condicions del teatre, per una concepció adulterada, tumefacta d'aquesta lògica, on la finalitat esdevé mitjà i tot el treball artístic queda al servei del seu condicionant: la possibilitat que el públic el vulgui comprar.

La insistència de Vladimir Tzekov en la gratuïtat de les seves trobades teatrals<sup>7</sup> té uns efectes immediats en la relació artistes-públic-teatre. Equiparats en l'horitzontalitat, els criteris del públic a l'hora d'experimentar, criticar, valorar, pensar, concebre l'experiència teatral prenen un relleu important: l'experiència en si esdevé una altra quan el públic s'autoconcep com a corresponsable de l'esdeveniment teatral. La gratuïtat de les trobades, conjuntament amb el fet de la seva relativament alta freqüència (tres trobades per setmana per a un repertori de tres, quatre, cinc, sis o set peces que augmenten en nombre cada any, i es presenten repetitivament de forma circular), generava dinàmiques molt singulars. El fet que hi hagués persones que participaven, com a públic, set i vuit i nou vegades en la posada en escena de la mateixa peça, ocasionava una comprensió *diferent* de l'experiència, una altra manera de percebre, d'estar, de mirar, i una aguda concepció de la naturalesa de la teatralitat com una vivència on repetició i diferència es juguen en un sentit molt especial. La presentació deliberada de la proposta com un esdeveniment-esdevenint alhora únic i repetible, generava noves formes de concebre la «mateixitat» (o la identitat), un dels temes estrella de la companyia i un dels nuclis habituals de debat. Cada trobada es clausurava amb una conversa en què hi participaven públic i artistes, ara ja no com a «altres» sinó com a «iguals», i on es posaven paraules a l'experiència viscuda. El *logos*, la paraula, la reflexió, com una manera de buscar la intersecció paradoxal entre la immediatesa de l'esdeveniment experimentat i el «retorn» a la *convenció* quotidiana de la comunicació racional. D'altra banda, la participació del públic en cada trobada era, en nombre, molt desigual: s'han celebrat sessions on el públic el conformaven dos o tres o quatre persones, i s'han suspès trobades per falta de participants. En altres ocasions, en què la gent, literalment, no cabia a la sala, es modificaven les proporcions per reduir al màxim la zona d'exhibició i augmentar el nombre de localitats: aleshores era ben palpable la limitació de l'espai, que imposava el rigor de la seva evidència mostrant-se ell mateix en la seva possibilitat, afectant tant el treball dels artistes, les condicions del públic (amuntegat, apretat, sufocat), com les de la peça resultant.

Però ni una circumstància ni l'altra alterava o posava en risc la continuïtat, la qualitat, ni la condició del projecte: havia de ser un experiment total, i un experiment no té garanties ni pot dependre de cap circumstància externa que en determini, a priori, la possibilitat de transcendir el seu propi quadre de possibilitats.

7. Estratègia que abandonarà després de tres anys, quan s'inicia una tendència professionalitzant que transformarà del tot el projecte, i que tractem en un altre treball.

## 6.

Vladimir Tzekov sap quines són les condicions que constitueixen el poder i la possibilitat de fer teatre. Ho sap *perquè les viu* i ho sap *perquè les pensa*: les pensa fins a les seves últimes conseqüències. I «pensar lo real hasta sus últimas consecuencias» és «pensar las posibilidades de su transformación crítica y revolucionaria» (Garcés, 2002: 155). Una vivència i un pensament que esdevenen praxi, acció. Pensar fins a les últimes conseqüències és pensar críticament, tan críticament que el fonament mateix d'allò pensat, però també del propi «pensar», és, al seu torn, *criticat*. Un pensament que critica la condició de la seva pròpia possibilitat; en tant que pensament, és un pensament-acció que dinamita el principi del seu fonament: la representació, el *logos*. Pensar la realitat fins a les últimes conseqüències. Fins a la possibilitat de la pròpia possibilitat. Bucle autoreferencial que col·lapsa o es dispara, re-duplicat, en teatre.

Aquesta praxi, aquesta acció, es *manifesta*, en el cas Vladimir Tzekov, en la forma que pren el projecte quant a la gestió de les vides dels seus integrants, el seu compromís, la seva dedicació, la seva prioritat, el seu ordre (quantitatiu i també qualitatiu) de preferències. Però també en la seva praxi artística, en la seva producció escènica. El teatre, que és el resultant (i no el resultat, no l'efecte) i, en aquest sentit, el reflex (no representatiu sinó performant, simulat, jeroglífic artaudià) de les seves condicions de possibilitat, no *pot* obviar, dissimular, ocultar quines són aquestes condicions que, en el fons, entranya, explota, implica, ex-pressa. El teatre ha d'expressar el que és i, si no ho fa, reprimeix, amaga, menteix, oculta, obvia, disfressa: connivència negligent de l'art amb el món en què existeix, confirmació, assentiment, aprovació per omissió de la circumstància. Resignació, en última instància, a «el que hi ha».

Totes les peces de Vladimir Tzekov són l'expressió problemàtica, contradictòria, explotada, del seu món i les seves condicions de possibilitat. L'afirmació de la Vida per la negació de la vida (en minúscula): la negació de la realitat quant a negació rotunda a representar-la. Ser, com la Vida, l'experiència de fer contra la realitat, contra el món del que hi ha ([www.vladimirtzekov.es](http://www.vladimirtzekov.es)):

En **Vladimir Tzekov** comenzamos a trabajar con la intención de generar un lenguaje escénico consistente, que no coherente, que cuestione con energía las certezas que la sociedad y la cultura han formado sobre él y sobre la vida del individuo.

Un lenguaje escénico que defienda el derecho de ser contradictorios.

Que no solucione problemas, sino que abra nuevas brechas.

Que no sea serio, sino responsable.

No un fanzine político, sino un acto poético.

No representación, sino presentación, nueva, cada vez.

Totes les peces de Vladimir Tzekov *s'ocupen* de la seva circumstància, la manifesten, l'expressen i són un esforç per explotar-la —en tots els sentits del verb *explotar*—, de la mateixa manera que el fòssil o la pedra muda de què parla Rancière, que són portadors, en tota l'extensió de la seva existència, de la seva corporalitat, l'experiència de la seva història, però amb la diferència que el teatre, que és l'experiència mateixa de «fer», de *la possibilitat de fer-ho tot*, no és només cosa existent sinó també *esdeveniment existint* i, per tant, agència pura i explosió d'immanència. La renúncia a la representació, doncs, que és la renúncia a l'assumpció que «el mundo es más real que la escena» ([www.vladimirtzekov.es](http://www.vladimirtzekov.es)) suposarà *en si mateixa* la forma natural d'aquest fer-se càrrec, de respondre en el sentit de *fer-se* res-ponsable de les condicions de la seva existència. Les peces de Vladimir Tzekov no *representen* les seves condicions d'existència mimetitzant escenes, personatges, situacions, circumstàncies, emocions, sentiments, espais, anècdotes, comportaments, estats psicològics, conflictes, persones o idees de la vida real en escena sinó que, justament, generen, en el seu fer teatre, noves formulacions de la seva pregunta essencial, que és la pregunta per les lògiques que la travessen, pels paradigmes ontològics i epistemològics que impliquen i per les condicions que, per omissió o assentiment, accepten, assimilen i alimenten. Per això, no és en el tema representat de cada peça on es troba aquesta resposta a la condició, al sistema (perquè, de fet, no hi ha, en elles, ni tematització ni representacionalitat), sinó en la forma particular en què es juga l'esdeveniment, l'experiència. D'aquí la renúncia enèrgica, militant, al paradigma representacional i la recerca, paradoxal i tossuda, de nous llenguatges escènics, noves formes d'existir el teatre, que el director troba en la complicitat de la música i les seves formes d'estructura i d'experiència (melodia, harmonia, ritme, intensitat, composició...). I d'aquí, també, el desconcert aclaparador que genera, en el públic inexpert, la trobada amb uns cossos, uns tempos, unes espacialitats trencades, qüestionades, cridades, ofegades en l'escena; la impossibilitat de *comprendre* amb el *logos*, de *raonar lògicament*, de construir una narrativa, unes identitats, uns sentits, de controlar, amb l'enteniment, el que «està passant»; la renúncia, la claudicació, el rendir-se a «sentir sense pensar»,<sup>8</sup> o, per contra, la resistència, la tossuderia, la voluntat de no perdre's en l'experiència del no-poder-comprendre.

L'experiència Vladimir Tzekov és un exercici de resistència. De resistència a una censura que ja no prohibeix continguts, sinó formes de l'experiència: que admet, subvenciona i s'alimenta de produccions culturals antisistema, sempre que els seus productors i els seus clients cobrin diners, paguin lloguers, comprin menjar, paguin per la llum, l'aigua i el gas, es comprin vestits, viatgin en vehicles motoritzats, demanin permisos, satisfacin clàusules de legalitat, respectin les normes d'ús dels espais. I, amb temps i els diners que els restin, facin teatre. I el venguin a qui el pugui comprar.

En la societat de mercat, on tot està, per definició, mediatitzat per la compravenda de mercaderies, el teatre no pot ser independent. A menys que

8. Extret de l'Introït de la *Sonata Este n.º 1*: «Racionalizar, reducir el mundo entero a tres. Éste es el acto criminal que vais a cometer. Sois irreversiblemente humanos: no podéis sentir sin pensar. Aun así, gracias por intentarlo».



escapi a aquestes lògiques, inventant, *temporalment*, noves formes de comprendre l'existir-en-el-món de tots els agents implicats en la seva experiència. Més que teatre independent, és teatre que combat les dependències externes que configuren el seu marc de possibilitat. Des de tots els fronts implicats en la pràctica del teatre: des de la gestió de recursos fins a les mateixes creacions teatrals. Teatre compromès en el sentit que es fa càrrec —no assumint-les sinó qüestionant-les, contradient-les, explotant-les— de les seves condicions i circumstàncies.

## 7.

La vida ens és donada. I l'espai, i el temps. Només en aquest sentit és nostra. Són nostres. La societat de mercat es determina per què tot, i fonamentalment la satisfacció de les necessitats de les persones i l'ús del temps i de l'espai, té un preu, un valor: un valor de canvi, establert pel sistema mercantil, fora del control de la pròpia persona. La persona, desposseïda de la seva pròpia vida, de la seva pròpia possibilitat, ha d'adquirir-la. La seva vida ja no és seva: l'ha de comprar. Ha de pagar per tot allò que necessita per satisfer les seves necessitats, però també per usar l'espai, és a dir, per poder existir, ja que la l'existència és, per definició, extensiva, existència-en-l'espai (-i-el-temps). I com es compra? Quina és la moneda de canvi? En què es fonamenta l'intercanvi? En la venda del propi temps de vida. I aquí la paradoxa: comprar la pròpia vida, de la qual hem estat desposseïts, amb la pròpia vida, de la qual, en aquest tràmit, ens desposseïm.

Aquestes són les condicions materials en què es troben tots els agents implicats en el teatre, començant per públic i artistes, en aquesta parcel·la de la història, en l'aquí i ara espaciotemporal. La recerca d'un teatre independent haurà de venir de la mà, doncs, de la recerca de formes de resistència a la desposseïció de la vida. D'altres règims d'existència. I l'escena, el teatre, *pot* ser una bona plataforma per *practicar-los*. Per posar a existir altres règims de possibilitat, alternatius, diferents, combatius i resistents: que *facin*, que *realitzin* en la praxi de l'existència la seva pròpia possibilitat. Que trenquin, doncs, les possibilitats que *deixa* la societat de mercat, i que sigui, en si mateixa, l'assaig d'una altra manera de viure, d'existir.

Això passa per no acceptar, no assimilar, no afirmar els temps i els espais que la societat de mercat ens deixa, sinó d'explotar-los, de practicar-ne de nous. D'afirmar una manera de vida no resignada, no connivent amb la realitat *donada* (i que, per tant, no *pot* ser representativa, ja que la representació es fonamenta en l'acceptació d'un fonament primer, real, del que és), sinó que n'inventi una altra. Aquesta és la potència creativa del teatre: del teatre com a experiència teatral, però també com a experiència de transformació de la seva pròpia possibilitat.

Quan la censura esdevé fetitxe, l'autèntica innovació formal és la generació de noves formes de possibilitat de l'existència, de la vida, del que vol dir «fer art». Negar la realitat, contradir-la. Negar-se a fer teatre en els espais *legals*, i no reconèixer la legitimitat de la institució hegemònica per limitar, per controlar aquests espais. Aquesta és l'ambició que mou Vladimir Tzekov

durant els seus primers anys: la de contradir la realitat, en la vida, en l'art; en la praxi, combatre la nova censura institucional: la que regula els espais, els temps, els preus de les seves vides.

L'any 2012, Vladimir Tzekov baixa la persiana i tanca el local de Cartuja. Es desplacen a un espai més gran, al centre de la ciutat. La programació de trobades obertes al públic es limita a dos cops per setmana, dissabte i diumenge, i es cobra una entrada de 4 euros a tothom qui hi vulgui participar. L'experiment pren una nova forma: la companyia comença a presentar-se sistemàticament a la convocatòria de premis i festivals teatrals. Vladimir Tzekov inventa noves maneres de gestionar la seva independència.



## Bibliografia

- ARTAUD, Antonin. «El teatro y la cultura». A: *El teatro y su doble*. Traducció del francès d'Enrique Alonso i Francisco Abelenda. Edició original: *Le théâtre et son double* (1938). Barcelona: Edhasa, 1997, p. 9-16.
- BEY, Hakim. *TAZ. Zona Temporalmente Autónoma*. Traducció de l'anglès de Manuel del Río Rodríguez i Pablo Varela Pet. Edició original: *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone* (1991). Santiago de Compostel·la: Axouxiere, 2011.
- BONILLO LÓPEZ, Manuel. *Teatro. Estudiado Simulacro*. Treball de Final de Màster. Inèdit. UGR, 2009.
- BONILLO LÓPEZ, Manuel. «Segismundo invertido». *FerrolAnálisis* (Ferrol: Club de Prensa de Ferrol), 25 (2010), p. 84-89.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Traducció de José Luis Pardo. Edició original: *La Société du spectacle* (1967). Valencia: Pre-Textos, 2002.
- GARCÉS, Marina. *En las prisiones de lo posible*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2002.
- LABORATORIO DE ACCIÓN ESCÉNICA VLADIMIR TZEKOV. «Filosofía, teatro y epidemia: Réquiem n.º 8: "La peste"». *Papeles de cultura contemporánea. El arte contra el arte: creación desde la destrucción*. (Granada: EUG), 15 (2012), p. 90-98.
- LABORATORIO DE ACCIÓN ESCÉNICA VLADIMIR TZEKOV. <[www.vladimirtzekov.es](http://www.vladimirtzekov.es)> [Consulta: 27 març 2018].
- MARX, Karl. «Prólogo». A: *Contribución a la crítica de la economía política*. Traducció del rus de Marat Kuznetsov. Edició original: *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1857). Moscou: Editorial Progreso, 1989.
- PIMENTA SOTO, Gemma. «SinTéticas: El teatro como experimento». A: Romera Castillo, José (ed.). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral*. Madrid: Verbum, 2014, p. 274-289.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducció del francès d'Ariel Dilon. Edició original: *Le spectateur émancipé* (2008). Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Traducció de Marcelo G. Burello, Lucía Volgelfang i J. L. Caputo. Edició original: *Politique de la littérature* (2007). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

# El proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900) y sus convergencias con el sistema de Stanislavski

Athenea MATA CORTÉS

Escuela Universitaria de Artes TAI, Madrid  
[atheneamata@gmail.com](mailto:atheneamata@gmail.com)

NOTA BIOGRÁFICA: Doctora en Estudios Teatrales por la UAB; Ingeniera Superior Agrónoma por la UPM y Máster en Comunicación por ESIC. Como actriz se ha formado en HB Studio y The Barrow Group de NYC. Ha sido docente en la Universidad Nebrija, en SUR, la UPM, Eòlia o el IAB. En la actualidad es directora de la Facultad de Artes Escénicas y Música de TAI. Investiga diferentes técnicas de Interpretación así como la pedagogía y la creación escénica en contextos artísticos transversales.

## Resumen

El presente artículo relaciona un poco desconocido proyecto de Escuela de Arte Dramático, vinculado a la Colonia de artistas de Darmstadt, y diseñado por Joseph Maria Olbrich y Hermann Bahr en el año 1900, con el Sistema de Stanislavski. El objetivo principal es señalar las convergencias así como los fundamentos y metodologías en los que ambas propuestas coincidieron. Para ello se ha empleado la publicación que hizo G. Bott en 1974 de la transcripción a máquina de Ida Grünwald del documento original escrito a mano y entregado por Olbrich y Bahr al gran Duque. También ha sido imprescindible la bibliografía completa de Stanislavski publicada por Quetzal y traducida directamente desde el ruso. Del mismo modo, se han utilizado otras fuentes primarias vinculadas a ambos casos, así como algunos estudios previos sobre ellos. El artículo demuestra que, a pesar de las significativas diferencias estéticas, hubo notables similitudes en lo referente a las pedagogías propuestas en ambos proyectos y concluye que, tal vez, el hecho de que el de Darmstadt nunca llegara a materializarse estuvo relacionado con que se adelantara a su tiempo.

**Palabras clave:** Darmstadt, Escuela de Arte Dramático, Joseph Maria Olbrich, Hermann Bahr, Stanislavski

Athenea MATA CORTÉS

## El proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900) y sus convergencias con el sistema de Stanislavski

A principios del siglo xx en Inglaterra, pero también en Alemania, se generó una tendencia a partir de la cual la práctica del diseño y de las artes plásticas convergió con lo teatral, por un lado, a partir de la dramaturgia y de la práctica escénica, pero también desde la pedagogía. Tal fue el caso de escuelas concebidas bajo los preceptos del movimiento Arts and Crafts, ideado por Ruskin y Morris, como la *Guild and School of Handicraft*, que fundó en 1888 Charles Ashbee; o la Bauhaus que Walter Gropius concibió en Alemania en 1919. Menos conocida, pero sin duda precursora de lo que más tarde sucedería en Weimar, resultó la experiencia intermedia de la colonia de artistas de Darmstadt, que fue fundada entre 1898 y 1899 y auspiciada por el último gran duque de Hesse, Ernst Ludwig.<sup>1</sup> El experimento se desarrolló en un entorno de arte transversal en donde tuvieron cabida no solo notables propuestas escénicas, sino también uno de los primeros proyectos pedagógicos de estudio del arte dramático contemporáneos.

Varios artistas alemanes, entre los que se encontraba Georg Fuchs,<sup>2</sup> coincidían con el editor Alexander Koch,<sup>3</sup> firme defensor del movimiento Arts and Crafts en Alemania, en su ánimo de desarrollar un nuevo estilo contemporáneo a partir de las artes aplicadas que combatiera el historicismo en la arquitectura y el diseño. Desde los vínculos generados entre ellos, en 1898, al amparo de las ideas de Fuchs, surgió un memorándum que propuso a Ernst

1. Ernst Ludwig de Hesse-Darmstadt, gran duque de Hesse y de las proximidades del Rin (1868-1937), último gran de Hesse, desde 1892 hasta la revolución de noviembre de 1918, que provocó la abolición del ducado.

2. Georg Fuchs (1868, 1949), teórico, dramaturgo y director de teatral alemán, cuyas ideas sobre teatro se recogen en *Die Revolution des Theaters*, trata una nueva forma de teatro revolucionario y antinaturalista que comenzó a experimentar de forma práctica durante sus años de cooperación con Peter Behrens (1899-1905) en la colonia de Darmstadt. Después de dejar la colonia, en 1908 Fuchs fundó el Künstlertheater (Teatro de los Artistas) de Múnich, diseñado por el arquitecto Max Littmann (1862-1931). Su principal intención era crear un teatro en el que se pudieran involucrar artistas prácticos y escultores para la experimentación escénica de trabajos clásicos. Los elementos más importantes de este estilo progresista fueron: rechazo a lo naturalista, restauración de la fluidez en la actuación (menos de tres minutos para los cambios de escena); y uso imaginativo del 'alivio' en el escenario, que además debía de estar dividido en tres secciones.

3. Alexander Koch (1860-1939), editor alemán de varias revistas que funcionaron como catalizadores locales para el establecimiento de una colonia de artistas, al enfatizar en sus escritos la significancia de los movimientos culturales y económicos derivados de las artes aplicadas y su implicación en la modernización de Alemania.

Ludwig la creación de una colonia de artistas en Darmstadt que funcionara también como escuela de diseño y que permitiera a su ducado llevar la cabecera artístico-cultural con respecto al resto de los estados alemanes. Fue entonces, entre 1898 y 1899, cuando Ernst Ludwig reunió en Mathildenhöhe a los siete principales artistas afines al Jugendstil del momento, entre los que se encontraban: el arquitecto vienés Joseph Maria Olbrich (1867-1908) y el también arquitecto y, más adelante, diseñador industrial de AEG, Peter Behrens (1868-1940).

Aunque originalmente Behrens iba a ser el responsable del teatro de Mathildenhöhe, una vez establecida la rivalidad entre él y Olbrich, esta decisión fue modificada y su principal aportación a lo teatral en Darmstadt se limitó a la parábola zaratustriana que presentó en 1901, bajo el título *Das Zeichen* (La señal), en el contexto de la exposición «Ein Dokument deutscher Kunst», con motivo de la inauguración de la colonia.

Finalmente serían Olbrich y el también austriaco Hermann Bahr,<sup>4</sup> quienes tomarían las riendas de lo concerniente a lo escénico en el ámbito de Darmstadt. Olbrich diseñó de forma autónoma e independiente el Spielhaus o «edificio teatral temporal» (Lorente, 2014: 443)<sup>5</sup> de Mathildenhöhe y propuso que se inaugurara con una serie de representaciones escénicas, amparadas bajo el título *Darmstadt Spiele 1901*, que también debían coincidir y, en este caso, además, extenderse durante los tres meses que durara la exhibición de la colonia (Boehe, 1977: 151).

Como apoyo al adecuado desarrollo de Mathildenhöhe, Olbrich y Bahr sugirieron el establecimiento de un Grossherzoglichen Instituts für schöne Künste (Gran Instituto Ducal de Bellas Artes) que debería tener la tarea de buscar, educar y desarrollar todo lo bello, bueno y noble<sup>6</sup> y promover la difusión de sus ideas y concepciones artísticas. El Instituto incluiría una Darmstädter Schule für Schauspielkunst (Escuela de Arte Dramático de Darmstadt), que habría de contar con las mayores celebridades alemanas y en la que se tendría una especial inclinación por la música.<sup>7</sup> Si bien la Escuela de Arte Dramático nunca llegó a materializarse, su descripción pone en evidencia que este apenas conocido proyecto se planteó como una entidad autónoma y que anticipó ciertas ideas que, seis años más tarde, defendería el mismo Konstantin Stanislavski como parte de su sistema de entrenamiento actoral (Benedetti, 1989: 149-170).

En 1900, Olbrich y Bahr entregaron un programa detallado al gran duque sobre una Escuela que se debía inaugurar en septiembre de 1900 y cuyo primer cometido sería preparar las actuaciones de 1901 para representarlas

4. Hermann Bahr (1863-1934) crítico, dramaturgo y director austriaco. Entre los años 1906-1907 colaboró como director con Max Reinhardt en el Deutsches Theater de Berlín y desde 1918 en el Burgtheater de Viena.

5. Lorente señala que, a través de los bocetos y de las fotos antiguas se pueden ver las instalaciones realizadas por Olbrich de forma temporal. En su artículo se refiere a: el portal de entrada de la exposición inaugural de 1901; la SPIELHAUS; el quiosco para la música, donde actuaba la Nueva Orquesta Filarmónica de Viena y en la que también había un pabellón restaurante; y la Haus der Flächenkunst, un pabellón expositivo para la muestra temporal de pinturas, esculturas y artes decorativas. Según Lorente: «Todas estas arquitecturas efímeras diseñadas por Olbrich se eliminaron después de que en octubre cerrase aquel primer certamen titulado "Ein Dokument deutscher Kunst"».

6. OLBRICH, J. M. y BAHR, H., presuntamente en verano de 1900, Österreichisches Theatermuseum Wien; AM 21/680 Ba, a partir de Durch 2010m p. 146, (Vinzenz, 2018: 90).

7. OLBRICH, J. M., y BAHR, H., sin fecha, patrimonio de Hermann Bahr, Viena, A21 680 BaM (Boehe, 1977: 151, ed. 1977).

durante la exposición de la colonia. Esta intención denota la primera función que el teatro ocupaba en Darmstadt y que sería aportar una dimensión efímera de ocio, entretenimiento y difusión de ideas a una exhibición abocada, a priori, a la arquitectura, el urbanismo y las artes plásticas.

El manuscrito original que Olbrich y Bahr entregaron al gran duque llevaba el título: «Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst» (Diseño organizativo de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt)<sup>8</sup> y detallaba la creación de un complejo para las artes escénicas. El objetivo global del proyecto era convertir Darmstadt en un referente a nivel europeo, por lo cual se consideraba necesario construir un teatro (Bahr, 1900: 117, ed. 1974). Los festivales allí alojados, que tendrían una recurrencia anual, supondrían los primeros pasos de una gran reforma escénica a nivel nacional que también se haría extensible a la música.<sup>9</sup> La contemplación de estas sinergias demuestra que la vocación por conectar distintos saberes artísticos, como la música, el teatro, las bellas artes o la arquitectura, fue otro de los propósitos fundamentales del proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt.

La formación de los actores no era en sí misma una novedad en Centroeuropa. Un estudio de Tim Zumhof ubica las primeras referencias de preparación profesional en el arte dramático en la actual Alemania, hacia 1690.<sup>10</sup> Según Fritz Assmann, concretamente, se pueden establecer tres intentos de promoción de la «höheren Ausbildung der Schauspieler» (educación superior de los actores): desde principios del siglo XVII hasta el siglo XVIII, antes de 1850 y, con tenacidad, desde 1900 (Assmann, 1921: 5-8). El arte dramático había heredado desde los tiempos de Platón y Aristóteles el debate sobre el valor moral del teatro, que difería de otras artes en que el objeto y el sujeto artístico formaban una unidad corporal indivisible. Su emancipación de la retórica tuvo lugar en el transcurso del siglo XVIII, cuando se dirimió que el arte de actuar se basaba en la presencia física de productores y receptores. El manuscrito creado por Olbrich y Bahr inauguraría, junto a otros intentos, la tercera etapa en lo referente a la historia alemana de la formación de actores, es decir, aquella que incorporaba los argumentos de la contemporaneidad. Pero no hay que olvidar que la mayoría de los artistas de Darmstadt procedían de las artes aplicadas y de la arquitectura. De esta forma, el verdadero origen de la reforma teatral a la que aspiraban, tal y como había recomendado Fuchs, debía provenir de la concepción de un nuevo tipo de espacio escénico que sirviera para celebrar en comunidad y estimular la creación artística: «Man, wird also nicht ohne Weiteres gerade eine Schaubühne neuer Art “gründen”, sondern diese ergibt sich von selbst aus dem Verlangen,

8. La transcripción del manuscrito a texto mecanografiado fue realizada por Ida Grünwald, con una Viena IX, en Clusius-gasse 10 y con un total de 34 páginas de tamaño DIN A4. El documento fue presentado por la esposa del miembro fundador de la Galería de Arte Christiansen, en 1964, a Gerhard Bott. A partir del texto original de Bahr, Bott publicó: *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst* (Bott y Herzog, 1974: 109-117).

9. Durante toda la duración de la exposición, además de representaciones teatrales, se llevaron a cabo numerosos conciertos (Anon, 1901: 993).

10. Para más información acerca de la formación de actores desde 1690 hasta 1830, consúltese: Zumhof, 2018; Lackner ofrece una visión concisa de la enseñanza actoral a partir de 1900, véase: Lackner, 1985.

die gemeinsame Feier zu krönen durch die erhabene Vereinigung und Steigerung alles Schöpferischen in den Künsten» (Fuchs, 1900: 208).<sup>11</sup>

De acuerdo con el documento que firmó Bahr, durante los primeros seis meses, los estudiantes de la Escuela de Arte Dramático pondrían en escena piezas de Georg Fuchs, Hofmannsthal,<sup>12</sup> Maeterlinck<sup>13</sup> y Hans Sachs<sup>14</sup> —en versión modernizada—. Los distintos textos deberían cumplir un doble propósito. Por un lado, servirían de conexión con el panorama de su tiempo, pero, además, deberían funcionar como catalizadores de una forma propia de actuar, que hiciera converger la naturalidad y la poesía, y que estuviera dotada del dominio corporal y gestual adecuado para el trabajo sobre el *Reliefbühne*<sup>15</sup> (escenario de alivio), (Bahr, 1900: 109-117, ed. 1974).

Olbrich y Bahr tuvieron en cuenta las ideas de Fuchs y diseñaron un ejemplo conciso de dirección para que el gran duque pudiera hacerse una idea de cómo sería la puesta en escena de una de las primeras producciones de la Escuela: *Der Kaiser und die Hexe*, (El emperador y la bruja) de Hofmannsthal. En su descripción del proyecto, se refirieron al empleo de un *Reliefbühne* y a que los actores debían hacer ciertas apariciones desde el auditorio. Desde el punto de vista estético el elemento dominante debía ser el color, y la música se emplearía como agente dramático. Conscientes de lo novedoso de sus propuestas, a través del manuscrito, Olbrich y Bahr expusieron de forma explícita su intención de provocar un giro decisivo de todo el sistema teatral que, al haberse iniciado en la colonia, honraría el nombre de Hesse.<sup>16</sup> Al esbozar una puesta en escena específica, al mismo tiempo, se estaba trasponiendo el modelo de escuela-taller para la enseñanza del arte dramático, es decir, tras una base de preparación técnica, los actores se formaban directamente actuando. Para ello, además de los maestros especializados encargados de las clases, en los ensayos se preveía contar con la participación de técnicos, músicos, pintores, dramaturgos y actores profesionales de la talla de Josef Kainz (Bahr, 1900: 114, ed. 1974). Esto implicaba aprovechar la dimensión grupal del teatro para conectar a expertos en diversas disciplinas. De hecho, se pretendía que la relación fuera bidireccional y que dramaturgos en activo

11. (No es por lo tanto que se esté «fundando» un nuevo tipo de escenario, sino que surge, por sí mismo, del deseo de coronar la celebración conjunta con la sublime unificación y exaltación de todo lo que es creativo en las artes).

12. Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal (1874-1929), escritor austriaco que trabajó tanto la novela, como la poesía y el teatro.

13. Maurice Maeterlinck (1862-1949), escritor de ensayos y de obras dramáticas de origen belga, con frecuencia incluido dentro del movimiento simbolista, que obtuvo el Premio Nobel de Literatura en 1911.

14. Hans Sachs (1494-1576), autor alemán de canciones, tragedias, comedias, fábulas y obras de carnaval.

15. *Reliefbühne* es una forma escénica concebida por Georg Fuchs —si bien Goethe y Semper ya se habían referido a ella—, contraria al teatro ilusionista y llevada a cabo de manera eficiente en el Münchener Künstlertheater (Teatro del Arte de Múnich), en la que no hay espacio para la orquesta y el espectador se sienta directamente frente al actor. El escenario, además, se caracteriza por tener una profundidad mínima en relación con su anchura. De acuerdo con la descripción de Georg Fuchs, su propuesta ideal, en 1905 se definía como todo el sistema escénico de poca profundidad en proporción a su anchura. Fuchs no quería un *peep-box*, tampoco le interesaba un panorama, sino una formación espacial lo más favorable posible para el movimiento de cuerpos humanos, en la que estos se pudieran combinar en una unidad rítmica y, al mismo tiempo, se favoreciera el movimiento de las ondas de sonido hacia el espectador. No se trataba de un tipo de perspectiva, o de pintura profunda, sino de crear un escenario en el que el relieve plano fuera lo más importante (Fuchs, 1905: 47) y (Turk, 1992: 301).

16. Estos paralelismos se deben, presumiblemente, a las conversaciones preliminares entre Behrens, Olbrich y Bahr en Viena en 1900.

como Hofmannsthal trabajaran de forma directa creando y adaptando sus obras, según las capacidades y aptitudes de los estudiantes de Darmstadt.

Tal y como se ha adelantado, tanto la distribución de las materias técnicas, como muchos de los preceptos teóricos e incluso algunos ejercicios prácticos planteados en el proyecto de Escuela de Arte Dramático, guardaron estrecha similitud con las ideas que poco más tarde difundiría Konstantin Stanislavski al transcribir su sistema. Igual que había sucedido con Fuchs, que se adelantó a Craig y Appia, Olbrich y Bahr anticiparon en 1900, muchas de las propuestas a las que Stanislavski dio forma entre 1905 y 1914. No obstante, es preciso incidir en que, en el caso de la colonia, se trató de un proyecto teórico que nunca llegó a ejecutarse. En cualquier caso, y a pesar de las diferencias estéticas, la semejanza entre ambas propuestas corrobora la evidencia del auténtico interés por dar valor a la profesión del actor dentro de la colonia y consecuentemente, de la importancia que otorgaban al teatro dentro de ella.

La voluntad no sólo de favorecer la profesionalización del actor, sino también de hacerla más accesible a los estamentos menos favorecidos, se puso en evidencia ya desde la detallada descripción del proceso de admisión a la escuela, regentada bajo el auspicio de la Darmstädter Künstler-Kolonie. A pesar del ilustre abolengo de la institución, desde el comienzo, los alumnos se dividirían en dos grupos: los que tenían que pagar una cuota mensual de 300 marcos para vivienda, alimentación y educación, y los becarios que estarían exentos de su contribución e incluso podrían recibir una pequeña remuneración en apoyo a su formación. Tanto el ingreso como la asignación a una u otra clase estarían sujetos a un examen evaluado por una comisión propia —formada por profesionales de las artes y del teatro— que debería asegurar que los candidatos, que previamente debían entregar su currículum y una fotografía, disponían de la naturaleza y aptitudes necesarias para los espectáculos. Bahr no tuvo reparos en admitir que, además de las personas incultas o burdas, se eliminarían de inmediato las fotografías que identificaran ejemplares de humanos feos o atrofiados y que, por el contrario, se favorecería, no a las bellezas convencionales sino a aquellas personas que demostraran tener algo en la cara o en la postura del cuerpo que delatara algún don espiritual, ya fuera un poder o una gracia especial (Bahr, 1900: 112, ed. 1974). Con afirmaciones como esta, su presumible modernidad delataba herencias aún activas del romanticismo. Una vez superada la traba estética, se mantendría únicamente a aquellos estudiantes que evidenciaran ciertas capacidades artísticas y el resto, especialmente aquellos que mostraran la más leve inclinación hacia cualquier forma de «schönen Deklamiren» (declamación impostada), serían devueltos a su casa. A pesar de la cuestionable objetividad de alguno de los criterios de selección, el hecho de contar con un grupo de expertos y de exigir unos determinados talentos de base ya implicaba la tendencia a la dignificación del arte dramático que distinguió el caso de Darmstadt de muchos de sus contemporáneos. De alguna manera, existía la consciencia de que, a pesar de que la reforma surgía desde lo plástico, era necesario que los intérpretes estuvieran formados adecuadamente para así poder contribuir a la plena y adecuada realización de la obra de arte total. No obstante, en Darmstadt, la Escuela más que un fin era un medio para que el



instrumento actoral aportara sus máximas cualidades a la reforma pluridisciplinar del teatro.

De forma semejante a como sucedía en Alemania, para entrar en las escuelas de arte dramático rusas era necesario realizar un examen ante un tribunal compuesto por artistas y miembros «que no eran artistas» (Stanislavski, 1924: 72, trad. 1993). Fue precisamente la falta de base y de sistema en la enseñanza del arte dramático ruso lo que impulsó a Stanislavski a crear el suyo propio. La idea era elaborar una metodología que no buscara replicar el talento de uno u otro maestro, sino extraer las particularidades de cada alumno a partir de una técnica que estimulara su propio «estado creador» (Stanislavski, 1924: 314, trad. 1993). Stanislavski recogió en sus escritos el resultado de este propósito, al que dedicó gran parte de su vida. Sin embargo, si bien sus investigaciones estuvieron encaminadas a abordar consejos prácticos para el artista que se iniciaba o que pretendía pulir su talento, en ningún caso detalló el funcionamiento interno de los diferentes estudios que, bajo su amparo y de forma consecutiva, se fueron creando en distintas ciudades rusas. En este sentido, a pesar de su propósito inicial, el sistema acabó quedando íntimamente vinculado a la persona de Stanislavski y, por ende, no tanto a una institución como sí se pretendía que sucediera en Darmstadt.

En el organigrama de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt estaba previsto que el director se ocupara de la docencia de todas las asignaturas, salvo aquellas de índole técnica. El director participaría además en todas las actividades y celebraciones comunales con el fin de conocer a fondo la vida interior y alcance potencial de cada alumno, y así poder ayudarle de la manera más eficiente posible. Estaba previsto que dos representantes de la colonia supervisarán las actividades de la Escuela de Arte Dramático, registrarán sus observaciones y críticas, y presentarán un informe al director todos los sábados. De esta forma se pretendía que el plan de enseñanza se convirtiera en algo continuo y activo según los resultados que se fueran obteniendo. De hecho, como parte de la promoción de la Escuela, Olbrich y Bahr plantearon que se editaran ciertos extractos de las cartas e informes redactados, bajo el título: *Mitteilungen des Darmstädter Kreises* (Comunicados del círculo de Darmstadt) (Bahr, 1900: 116, ed. 1974). Las publicaciones, además de servir de vínculo con un círculo social de personas afines a sus planteamientos, funcionarían como una herramienta de promoción de la vida intelectual alemana accesible a potenciales aspirantes del resto de Europa. Este planteamiento evolucionista condicionado por la autocrítica fue sin duda un síntoma de modernidad.

En el caso de Stanislavski, si bien los diferentes estudios generados a su amparo no siempre fueron concebidos como escuelas para principiantes, sino como laboratorios para la experimentación de artistas más o menos dotados, su dirección contó con el apoyo de importantes personalidades del teatro. Tal fue el caso de Nemirovich-Danchenko, Vajtangov, S. Vaysotzkaia —Stanislavskaia— o Mamontov que, en el organigrama del estudio de la calle Povarskaya aparecía como consultor (Haldey, 2010: 200). Los diseñadores Nikolai Sapunov, Sergei Sudeikin y Nikolai Ulyanov, todos miembros de la Rosa Azul, también acompañaron a Meyerhold en el vanguardista proyecto

que respaldó Stanislavski, pero que finalmente se vio impedido por la revolución de 1905. De hecho, no sería hasta 1912 cuando el Primer Estudio se pondría en correcto funcionamiento. Pero lo interesante es que, si bien Stanislavski se refirió a estos estudios en sus escritos, no detalló su funcionamiento interno institucional ni trató de que los laboratorios sirvieran como ejemplo a otras futuras escuelas. En su caso se ciñó a la sistematización metodológica de la teoría y de la pedagogía, asumiendo como única referencia crítica su propia evolución artística y la de su compañía, el Teatro del Arte de Moscú.

En lo referente a las materias necesarias para la formación actoral, en *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*, Stanislavski señalaría como fundamentales: la danza, la gimnasia, la esgrima, la impostación de la voz (canto), la dicción y los temas científicos (Stanislavski, 1936a: 227, trad. 1980). Como se puede observar en el cuadro que se muestra a continuación, salvo por el apartado referido a estudios relacionados con la ciencia, las similitudes con las asignaturas que estaba previsto implantar en la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt a partir del 1 de septiembre de 1900 fueron considerablemente notables:

**Tabla 1.** Resumen de las clases propuestas en el proyecto de Escuela de Arte Dramático de Darmstadt (1900).

HORA	TAREA
7:00-8:00	Gimnasia temprana y atletismo ligero al aire libre.
8:00-9:00	Esgrima: los caballeros media hora de florete y media hora sable, las damas solo florete.
9:30-10:30	Clase teórica según las reglas de actuación de Goethe.
10:30-11:30	Instrucción vocal elemental, entrenamiento de voz, etc.
11:30-12:00	Aparatos de gimnasia.
12:00-12:30	Idiomas: tres veces a la semana, italiano; dos veces a la semana, inglés.
12:30-13:30	Comida en comunidad.
13:30-14:00	Descanso.
14:00-15:00	Entrenamiento en habla y declamación.
15:00-16:00	Ejercicios plásticos.
16:00-18:00	Ejercicios de danza.
18:00-19:00	Técnicas de maquillaje y caracterización (2 días/semana) / improvisación (3 días/semana).
19:00-20:00	Cena comunitaria.
20:00-22:00	Entretenimiento comunitario.
22:00	Retirada a las habitaciones.

Fuente: Elaboración propia a partir de Bahr, 1900: 112, ed. 1974.

Si bien Stanislavski profundizaría con mucha mayor precisión en el contenido específico de las diferentes materias, incluso a este respecto se pueden encontrar algunas convergencias. Por ejemplo, Olbrich y Bahr proponían que en la clase de interpretación se combatieran —como ya se había hecho desde las pruebas de admisión— tanto la falsedad en el gesto y las posturas, como en la declamación. El proyecto se atrevió a anticipar que, con este fin, se emplearían poesías sencillas de Goethe, que además servirían para facilitar un tipo de enseñanza no establecida como conferencia sino generada

a partir de conversaciones y preguntas que condujeran al alumno hasta el núcleo lírico del poema.

La lucha contra la declamación ya había sido una preocupación para grandes actores rusos como el que antes que actor fuera siervo, Mijail Shchepkin quien en 1854, calificó la forma de recitar que se estilaba en Europa como: hablar a gritos, con un estrés casi pedante a cada unidad rítmica y con inflexiones voluntariamente controladas.<sup>17</sup> Inspirado en su predecesor, Stanislavski consideraría «artesanos» y no actores a aquellos que poseían voces estentóreas, dicción bien marcada, patetismo en la declamación, un paso solemne y una postura efectista (Stanislavski, 1938: 189, trad. 1986). Si bien para favorecer y vivenciar la verdad sobre el escenario, Stanislavski concebiría sus propios ejercicios, de Goethe reconoció haber heredado pensamientos aislados sobre el arte dramático (Stanislavski, 1924: 424, trad. 1993). A todo esto se une que, de forma semejante a como proponían en Darmstadt, el empleo de la mayéutica sería una constante en la pedagogía stanislavskiana. De hecho, en sus textos, Stanislavski expondría su teoría como producto de aprendizajes extraídos a partir de sus propias experiencias vitales, así como de las preguntas y pruebas formuladas a sus alumnos por su *alter ego*, el profesor Tortsov. A propósito de esta idea, el trabajo completo del sistema fue presentado por Stanislavski como el diario de Kostya, un alumno de la Escuela Nazvanov que anotaba las clases de su maestro:

¡Qué buena lección nos dio Tortsov en la función de prueba, cuando hicimos con perfecto aplomo todo lo que no hay que hacer en la escena! Fue un modo sabio y convincente de demostrarnos su punto de vista (Stanislavski, 1936a: 164, trad. 1980).

En lo que respecta a los ejercicios plásticos incluidos en el plan de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt, estos debían comenzar por tareas sencillas encaminadas a enseñar cómo moverse por una habitación, cómo desplazarse por una sala grande y vacía o en un espacio estrecho y lleno, cómo sentarse en un sillón o en una silla, cómo sentarse y levantarse de nuevo o cómo salir de una habitación, algo que Bahr calificó como «das Schwerste» (lo más difícil). Una vez aprendido lo básico, se debía subir de nivel combinando los desplazamientos sencillos con distintos estados de ánimo: enojado, triste, conternado, etc. En resumen, la preparación técnica debía abarcar «die ganze Skala Witte der körperlichen Beredsamkeit» (toda la gama de la elocuencia física).

De forma semejante, Stanislavski también propugnó un entrenamiento en el que habría que aprenderlo todo desde el comienzo, algo que denominó «la infancia artística». Su programa tenía como fin entender la lógica y continuidad de las acciones cotidianas, así como su fijación mecánica, con el fin de poder ejercer un adecuado control sobre ellas (Stanislavski, 1936a: 195-196, trad. 1980):

17. SHCHEPKIN, M. (20 febrero 1854), *Carta a Pavel Vasilevich* (Woodrow Myers, 1854: 109, trad. 1985).

Un actor, como un niño pequeñito, debe aprender todo desde el principio: a mirar, a caminar, a hablar y demás. Todos sabemos hacer estas cosas en la vida ordinaria, pero desgraciadamente la gran mayoría de nosotros las hace mal, no como establece la naturaleza (Stanislavski, 1936a: 155, trad. 1980).

Más adelante Stanislavski planteó ejercicios parecidos cuando trató el tema de la radiación. A través de fundamentos basados en la teosofía y el yoga, su idea sería convertir en imágenes escénicas las actividades ordinarias que, efectuadas de manera mecánica o sin importancia, carecían de intensidad. Para él sería fundamental encontrar la «garra» que no era en modo alguno la tensión física externa, sino el reflejo de una gran actividad interior (Stanislavski, 1936a: 270-71, trad. 1980). El proyecto de Olbrich y Bahr, al no llegar a ponerse en funcionamiento, no tuvo tiempo de profundizar tanto como lo haría el de Stanislavski. Sin embargo, la semejanza entre las dimensiones místicas del teatro contemplado como «templo del arte» (Stanislavski, 1907: 59, trad. 1986) y la «casa festiva y solemne» (Fuchs, 1900: 204) de los seguidores de Fuchs también resulta evidente.

Para la instrucción vocal, Olbrich y Bahr recomendaban los métodos habituales de enseñanza: «nach der üblichen Methode». Pero, además, con el objetivo de extraer diferentes tipos de sonidos de los alumnos, en su proyecto de Escuela de Arte Dramático sería obligatorio que, más allá del alemán, los estudiantes practicasen el italiano y el inglés.

Para Stanislavski, políglota desde la infancia, resultaba indispensable que un artista conociera la musicalidad y entonaciones propias de cada idioma e insistió en que los actores pudiesen distinguir diferentes esquemas fonéticos (Stanislavski, 1936b: 102, trad. 1979). Como prueba práctica para valorar el poder de influir emocionalmente sobre el oyente, que tenía la entonación y la pausa por sí mismas, si bien no se refirió de forma concreta al uso del italiano o del inglés, Stanislavski sí propondría hacer pruebas con un idioma incomprensible o glosolalia (Stanislavski, 1936b: 107, trad. 1979). Además, a partir de sus experiencias en el estudio de los procesos de trabajo de grandes actores del momento, como el italiano Salvini, Stanislavski aseveró que, para ser un gran artista, hacía falta «voz, voz y más voz». En la misma línea, Stanislavski recurrió a la cita del actor alemán Ernst Possart «Mein Organ ist mein Kapital!» (mi órgano es mi capital), para apoyar su tesis (Stanislavski, 1936b: 61-63, trad. 1979). De acuerdo con Stanislavski, el elemento común sobre el que se sustentaban las entonaciones de cualquier lenguaje era el tempo-ritmo. El lenguaje se formaba con sonidos y pausas impregnadas de tempo-ritmo, un elemento extraordinariamente preciso y expresivo que determinaba la calidad del resultado (Stanislavski, 1936b: 173, trad. 1979). Como es sabido, Stanislavski indagó en profundidad en el concepto de tempo-ritmo pues entendía que ritmo y respiración eran el fundamento del trabajo creativo (Whyman, 2008: 150-151).

En el caso de la colonia de Darmstadt, el entrenamiento en habla y declamación debía seguir primero ejemplos muy simples, preferiblemente obtenidos de los cuentos de Grimm. Se trataba de buscar la sonoridad del conjunto, sin detenerse, al menos en un principio, en los detalles, los dialectos impuros

o los pequeños errores del habla que pudieran evidenciar los estudiantes. De una forma más global, el objetivo era enseñar al alumno a sentir que cada poema tenía su propio ritmo, que debía ser escuchado y aceptado como un movimiento de danza: «dass jedes Stück Poesie seinen eigenen Rhythmus hat, den man heraushören und selbst wie eine Tanzbewegung annehmen muss» (Bahr, 1900: 112, ed. 1974). Esta sinestesia interdisciplinar fue común a Stanislavski quien, a su vez, se inspiró en las ideas de Delsarte, Dalcroze y en la síntesis que, a partir de ambos autores, llevó a cabo Sergei Volkonski: «La principal condición para la creación en arte es la adopción de un ritmo diferente, ya sea en la voz, como en los movimientos del cuerpo o las emociones del alma» (Pelletieri, 1998: 22).

Los ejercicios de danza previstos para ser desarrollados en la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt no debían realizarse de la forma habitual, sino que se ceñirían al aprendizaje de bailes nacionales como el Schuhplattler<sup>18</sup> o el fandango. La experiencia de Ruben Simonov como alumno de Stanislavski a principios de los años veinte, no dejó lugar a dudas de las múltiples similitudes a este respecto entre el sistema y la pedagogía proyectada para la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt. Según Simonov, Stanislavski educaba a sus alumnos principalmente en el arte del movimiento y la locución. De acuerdo con Simonov, Stanislavski hacía caminar a sus alumnos con música de distintos compases y bailar al ritmo del vals, la mazurca, la polca o las marchas solemnes.<sup>19</sup> La adquisición de movimientos no naturales, sino aprendidos de forma laboriosa, exigía una elección de esfuerzos encaminados a producir el máximo de trabajo útil con la mínima fatiga.

En el caso de Stanislavski la inclusión en su sistema de los bailes regionales, de la danza en general o de la esgrima respondía a la influencia de la psicología ribotiana, dirigida a desarrollar el control de la voluntad y de la atención sobre el cuerpo. El psicólogo Theodule Ribot aseguraba que el mecanismo de reforzar ciertos movimientos, coordinarlos en grupos simultáneos o en serie y suprimir los demás o suspenderlos, conllevaba el desarrollo de la atención voluntaria o artificial (Ribot, 1943: 94-96).

Sin embargo, en la colonia de Darmstadt, incorporar el aprendizaje de bailes regionales en el programa se debió probablemente a otras razones. Por un lado, en las escuelas de teatro alemanas el estudio de la danza era algo frecuente. Zumhof recoge una cita del *Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, en la que se indica que los jóvenes actores y actrices debían prestar mucha atención a cada movimiento involuntario del cuerpo y nunca permitirse una posición inadecuada fuera del escenario. Para superar esos hábitos inapropiados y aportar a sus figuras una forma elegante, el baile y el arte de la esgrima podrían ser útiles: «Dass Tanzen, Fechten und andere Leibesübungen viel dazu beitragen, den Körper

18. El Schuhplattler es un baile tradicional popular de la zona de los Alpes de Baviera y Tirol. Se caracteriza porque se baila dándose golpes los bailarines en las manos, muslos y zapatos. De ahí su nombre: *Schuh* ('zapato') y *platteln* ('golpear con la mano plana').

19. SIMONOV, R. Power of a Scenic Image, *Soviet Culture*, 1962 (Roslavleva, 1965: 19).

zu machen».<sup>20</sup> Por otro lado, en la reforma del teatro que querían llevar a cabo desde la colonia, al limitar el poder de la palabra en sus propuestas escénicas, la danza y la expresividad del cuerpo debían ocupar un papel predominante, por lo que su instrucción resultaba indispensable. La elección del Schuhplattler supondría, además, el entrenamiento en una coreografía que requería no sólo de una elevada capacidad rítmica y de la máxima coordinación entre las distintas partes del cuerpo, sino también de la necesidad imperiosa de un trabajo conjunto en equipo.

Aunque a partir de una aproximación diferente, la intención de favorecer la cohesión y el sentimiento de unión entre sus miembros fue también un elemento coincidente entre la propuesta de Darmstadt y los objetivos fundamentales a los que aspiraba Stanislavski con sus *ensembles* tanto académicos como profesionales.

En el caso de la colonia, los alumnos aceptados se recluían juntos en unas instalaciones, a modo de hotel, en donde se favorecería la vida comunal tanto en las rutinas diarias como en las distintas clases y actividades. Los quehaceres colectivos planeados para la Escuela incluían: tres comidas al día y entretenimiento previsto para después de la cena, así como excursiones y celebración de festivales folclóricos en los que participarían también el resto de los artistas de la colonia.<sup>21</sup> Es necesario señalar que, por lo general, en Darmstadt primaba el individualismo de los diseñadores, arquitectos y artistas plásticos, y fomentar el trabajo conjunto era sin duda otra de las motivaciones fundamentales a la hora de incorporar el teatro entre las disciplinas allí investigadas.

Suler y Stanislavski llegaron a proyectar una versión menos burguesa de un Estudio suburbano, en el que los alumnos debían diseñar y construir las *mises en scène*, a la vez que cultivaban el campo para su propia manutención. Por su parte, los espectadores debían residir en un hotel inmediato para así «estar preparados y dispuestos a recibir impresiones artísticas» (Stanislavski, 1924: 375, trad. 1993). De hecho, esta idea provenía de la experiencia previa, en la finca de Stanislavski en Crimea, durante la visita de la compañía del Teatro del Arte de Moscú a su dramaturgo predilecto, Anton Chéjov, en el año 1900. Durante aquel tiempo, en el grupo, de forma natural, convivían las tareas cotidianas con los ensayos de propuestas escénicas. Según el biógrafo de Stanislavski, David Magarshack, algunos veraneantes quedaron muy sorprendidos al ver al director de la compañía del Teatro del Arte de Moscú y a dos de sus actores, cada mañana, dando paseos por la playa de Yalta improvisando escenas «en personaje» (Magarschack, 1986: 34).

Zumhof no contempla la improvisación como parte de las técnicas aplicadas en las Escuelas de Arte Dramático alemanas previas a 1900. El hecho

20. (Bailar, practicar esgrima y realizar otros ejercicios físicos contribuyen mucho a trabajar el cuerpo), MARTERSTEIG, M. *Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789, 1980*, pp. 106-107 (Zumhof, 2018: 397).

21. La Escuela de Arte Dramático de Darmstadt pretendía ofrecer una obra navideña que representara animosamente piezas tradicionales o cuentos de los hermanos Grimm. También proyectaba ofrecer un festival popular folclórico en carnaval con algunas versiones modernas de Hans Sachs, posiblemente con alusiones a las condiciones burguesas de Darmstadt. Hans Sachs (1494-1576) fue un poeta alemán que defendió la reforma luterana a través de sus textos.

de que la reforma de Fuchs otorgara importancia a la puesta en escena y a la escenografía y relegara el papel del autor literario y del texto a un segundo plano, probablemente tuvo relación con la consideración de la improvisación como parte del entrenamiento actoral dentro del programa de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt. En el horario académico, estaba previsto que las improvisaciones ocuparan la franja de 18:00 a 19:00, tres días de la semana, que se alternarían con dos sesiones intercaladas sobre técnicas de caracterización y maquillaje. En las clases de improvisación nunca se deberían memorizar las piezas, sino que, de acuerdo con Bahr, todo sería repentizado: «sondern Alles improvisiert wird». El profesor se debía limitar a indicar el tema y la situación, mientras que las palabras concretas y la dirección que tomaría cada escena dependerían de la inspiración de los alumnos en ese momento. Una reflexión posterior sobre lo que habría surgido de forma espontánea debería ayudar a los aspirantes a actores a identificar su propia naturaleza.

En *El trabajo del actor sobre su papel* Stanislavski, poniendo como ejemplo la primera escena de Otelo, también indicó que antes de memorizar el texto era necesario sintetizar la esencia de sus objetivos y acciones fundamentales para obtener «el esquema de la vida física del cuerpo humano» (Stanislavski, 1957: 212, trad. 1977). Para él resultaba fundamental consolidar todo lo posible la lógica de las acciones llevadas a cabo en los ensayos y así despertar una acción más verdadera. La improvisación era el camino para llegar a las «notas de la partitura». El actor V. O. Toporkov, miembro de la compañía del Teatro del Arte de Moscú, también detalló ejercicios específicos de improvisación que Stanislavski proponía a sus actores en su última etapa como director. Por ejemplo, cuando la joven actriz A. O. Stepánova, en un ensayo de *Zar Fiódor* de Tolstoi, le dijo a Stanislavski: «No sé nada, no aprendí mi papel (...) ¿qué tengo que decir?». Y el maestro le respondió: «Cualquier cosa que se le ocurra en estas circunstancias...» (Toporkov, 1961: 111). De forma semejante, el maestro de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt debería guiar la improvisación de los estudiantes sobre textos clásicos de la literatura mundial para hacerlos conectar con su esencia. Con este fin, Bahr sugirió el ejemplo de la escena en el balcón de Romeo y Julieta, pero en una versión modernizada.

Durante estos ensayos, y según lo anotado por Bahr, el mejor medio para conocer a los alumnos y que ellos también se descubrieran a sí mismos en lo más íntimo de su ser consistiría en exaltarlos gritando, mediante burlas o haciendo comentarios molestos, hasta el punto de que, su irritación, excitación y vergüenza les arrebatará sonidos o dádivas que, de otra manera, no se habrían atrevido a proferir (Bahr, 1900: 113, ed. 1974). Stanislavski también afirmó que en momentos difíciles le había ayudado imitar el despotismo de *régisseur* que Ludwig Chronegk infligía a los Meiningen, que: «exigía obediencia y me hacía obedecer» (Stanislavski, 1924: 207, trad. 1993), si bien es cierto que, a medida que fue adquiriendo una mayor confianza y experiencia, Stanislavski abandonó la tiranía de sus inicios para tornarse un maestro y director más conciliador (Carnicke, 2008: 32).

En la colonia, igual que en el caso de los Meiningen, el gusto por los figurines y por su rigor histórico y estético gozaron de una gran relevancia. De hecho, una peculiaridad que distinguió la metodología propuesta para la Escuela de Arte Dramático de otras de sus contemporáneas fue que tanto los ejercicios plásticos como los de declamación en Darmstadt debían llevarse a cabo con vestuario. Concretamente, se planteó que las mismas tareas interpretativas se ejecutarían durante tres días consecutivos con tres atuendos distintos. De esta forma, se esperaba propiciar que en los alumnos se despertara un sentimiento gradual por la naturaleza de la indumentaria y por el alma particular de cada traje: «sozusagen für die Seele jedes Kostüms geweckt wird» (Bahr, 1900: 112-113, ed. 1974). Esta propuesta de entrenamiento resultó especialmente novedosa ya que, ni siquiera en el caso de los Meiningen, se preveía hacer más de un único ensayo final con el vestuario definitivo (DeHart, 1970: 224).

De acuerdo con la investigadora Sharon Carnicke, en el Teatro del Arte de Moscú, incluir ensayos con la ropa de los personajes fue una aportación de Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko ante la falta de rigor en el teatro (Carnicke, 2008: 28). No obstante, el vestuario formaba parte de la producción artística y no del entrenamiento actoral. Tal fue el caso de la producción de *La Gaviota* de 1898, para la que se ejecutaron cincuenta y un ensayos, de los que tres se hicieron con los actores completamente ataviados como sus personajes (Carnicke, 2008: 31).

Lo que proponía Bahr era una innovación en lo que se refiere a la pedagogía del arte dramático. La propuesta resultaba coherente con la procedencia y predominancia plástica de la colonia y de alguna manera anticipaba el teatro de la Bauhaus, en el que el vestuario y las máscaras condicionarían enormemente la interpretación y tendrían un papel fundamental en la concepción del espectáculo desde su estadio inicial, así como en los entrenamientos dedicados a su ensayo.

Pero las innovaciones que proyectaba la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt no se limitaban únicamente a lo que debía suceder en el escenario. En consonancia con el misticismo que, de forma general, caracterizó el arte de la colonia, Olbrich y Bahr aspiraban a que los espectáculos generados en la Escuela favorecieran también una transformación espiritual del público. Mediante una comunión de música, silencios, estados de ánimo profundos y solemnes, coros de niños e imágenes oníricas, el teatro debía convertirse en un espacio de purificación, un catalizador en el que los espectadores pudieran liberarse de la pesadumbre y de sus preocupaciones diarias. En sintonía con el movimiento Arts and Crafts, los artífices del proyecto de Escuela de Arte Dramático también aseguraban que la creación artística debía ir vinculada a la educación del público: «Darum ist überall, wo man Kunstwerke aufzurichten versucht hat, sogleich das Bedürfnis lebhaft empfunden worden, sich ein wohl gestimmtes Publikum zu erziehen» (Bahr, 1900: 116, ed. 1974).<sup>22</sup>

22. (Por eso, dondequiera que se haya intentado erigir obras de arte, se ha sentido inmediatamente la necesidad de educar a un público bien sintonizado).



Olbrich y Bahr eran conscientes de que el efecto transformador de las artes escénicas podía revertir en los participantes y se sentían con la obligación de transmitir su sabiduría, sentido de la existencia y lo que, desde su perspectiva, consideraban una solución a los enigmas vitales. Según manifestaron, uno de los objetivos de las producciones que surgieran de la Escuela debía de ser el de contribuir a la vida y a la felicidad del público. Sin embargo, lo cierto es que, para cumplir con tan ardua tarea, propusieron un teatro de símbolos y textos líricos que, *a priori*, se intuía de difícil traducción para los espectadores al uso.

Para lograr la capacitación de esa audiencia, sensible a las creaciones artísticas que esperaban producir, Olbrich y Bahr planificaron conferencias públicas desde el primer mes de funcionamiento de la Escuela. En ellas se debatiría el significado y la naturaleza de las representaciones teatrales, así como las motivaciones específicas sobre las que se sustentaba el sentido de sus festivales. Estaba previsto que a las ponencias bimensuales les siguiera la interpretación de una canción y un poema que, a su vez, estarían acompañados de una explicación sencilla acerca de su contenido. Más allá de los actos puntuales, en Darmstadt tenían un plan relativamente complejo que pretendía interrelacionar el conjunto de las conferencias, de forma que todas estuvieran conectadas espiritualmente para que se complementaran entre sí y para que su culminación se viera satisfecha con la celebración del festival anual.

En lo que respecta a la afectación del público por las producciones derivadas de sus investigaciones en sus respectivos Estudios, Stanislavski se debatió entre el positivismo científico y una cierta facción de misticismo, si bien, con frecuencia, se acababa situando en la escisión entre su procedencia burguesa y las directrices posrevolucionarias soviéticas que imponían una perspectiva únicamente materialista. En cualquier caso, Stanislavski optó por ser cauto, y ocuparse de la educación del público no fue una de sus motivaciones, probablemente porque, entre otras cosas, esto le habría obligado a posicionarse de forma explícita con respecto a los sucesivos regímenes políticos de sus gobernantes.

Según Carnicke y Wegner, Stanislavski empezó a interesarse por el yoga a partir de 1906, coincidiendo con la incorporación de Suler como su asistente, mientras trabajaba en *El drama de la vida*. Nemirovich Danchenko organizó lecturas de filosofía hindú en 1913, cuando dirigió para el Teatro del Arte de Moscú una pieza de Rabindranath Tagore (Huntly, 1929: 10). Stanislavski relata también cómo, tras la representación de los espectáculos, se organizaban encuentros y coloquios con el público en los que, en un ambiente distendido de bocadillos y vino «Kachalov declamaba, Moskvín hacía las delicias del grupo con su humorismo insuperable, mientras que Vischnievsky largaba risotadas atronadoras» (Stanislavski, 1924: 252, trad. 1993). No obstante, lejos de verse en el papel de tener que educarlo, de sus textos se deduce que Stanislavski otorgaba un gran poder al criterio del público, al que, de alguna manera, llegaría incluso a considerar un maestro, principalmente para aquellos actores más jóvenes. A pesar de esto, Stanislavski fue consciente de lo importante que era servir de inspiración a la audiencia presentándole textos que hablaran

sobre «cosas grandes y no pequeñas», así como establecer una continua comunión con los espectadores que culminara en un vínculo espiritual entre el escenario y la platea: «El público crea en cierto modo la acústica espiritual. Lo que recibe de nosotros lo devuelve, como un sistema de resonancia, en forma de sus propias emociones vivas» (Stanislavski, 1936a: 258, trad. 1980).

En el plan de Darmstadt también se buscaba un sentimiento de participación y comunidad con el público. No obstante, lejos de proponer que los intérpretes visualizaran la emisión de radiaciones como hacía Stanislavski, en la Escuela de Arte Dramático tenían previsto limitarse a invitar a los espectadores a una comida jovial o a una visita guiada a la ciudad de Hesse. Olbrich y Bahr eran conscientes de que, en su relación con el público debían poner especial interés en los jóvenes porque, según entendían, eran más receptivos, frescos y apasionados, y se podía esperar una participación más activa de ellos (Bahr, 1900: 116, 1974).

A pesar de que el manuscrito entregado al gran duque se centraba en la concepción del primer curso de la Escuela, Olbrich y Bahr pretendían que, tan pronto como la enseñanza hubiera progresado y se observaran diferencias significativas en alumnos individuales —o incluso en un solo alumno— se formara un segundo grupo que, si bien seguiría participando en clases conjuntas de gimnasia, esgrima, danza y canto, estaría separado en las de declamación y cuerpo. En el documento señalaron que estos discípulos aventajados estarían exentos de todo aquello que, de alguna manera, resultase superfluo para su talento especial y su preparación iría encaminada, específicamente, a las puestas en escena que pensaban incluir como parte de la primera exhibición artística de la colonia.

Pero, si bien los discípulos más despiertos acabarían el primer año académico representando piezas de maestros del teatro frente a un público en el Festival de 1901, Olbrich y Bahr plantearon ser implacables y despedir a aquellos otros alumnos con los que sintieran que se habían equivocado. Olbrich y Bahr esperaban poder abrir su segundo grupo en noviembre y comenzar entonces, con ayuda de profesionales como Hofmannsthal, a preparar el festival.<sup>23</sup>

El hecho de que en el proyecto de Escuela de Arte Dramático se detallaran de forma explícita las colaboraciones específicas que debían realizarse junto a escritores contemporáneos mostraba dos intenciones. Por un lado, el que, a pesar de su inclinación plástica, en Darmstadt otorgaban gran importancia a la figura del dramaturgo. Pero, además, los escritores escogidos delataban una determinada orientación estética, enmarcada en la modernidad, a la que querían asociarse. Concretamente, en el documento de Olbrich y Bahr se explicaba que, como fórmula de entrenamiento actoral, cada cierto tiempo debían representarse piezas de Hofmannsthal o Maeterlinck, con los correspondientes vestuarios e iluminaciones adecuadas, en presencia de los consejos asesores y según principios pictóricos de base «nach malerischen

23. La forma de trabajo debería favorecer que el dramaturgo entablara las relaciones necesarias que le permitieran adaptar sus textos para obtener el máximo rendimiento de los alumnos.

Gesichtspunkten geschehen».<sup>24</sup> La idea era que los gestos y poéticas diseñados por los propios alumnos, y sólo supervisados por el director, adquirieran las características del «reliefartige Haltungen» (posturas en forma de alivio) (Bahr, 1900: 113, ed. 1974). Es decir, trabajos concebidos para ser presentados en escenarios poco profundos en los que se favoreciera la expresión corporal y la visión panorámica de la escena. Una vez incorporados los preceptos básicos de Fuchs, los alumnos de la Escuela debían preparar su actuación para el Festival, que tendría lugar en el teatro que esperaban que, para entonces, ya hubiera terminado Olbrich. La actuación suponía una suerte de obra de arte total bajo preceptos ceremoniales, en cuya concepción deberían haber participado tanto el pintor principal como el director de música desde los primeros ensayos.

Stanislavski, junto con Antoine y los Meiningen marcaría el relevo de la figura del dramaturgo como núcleo central del teatro en favor de la del director de escena. No obstante, tal y como él mismo señalaría, escritores como Chéjov, Ibsen, Gorki, Hauptmann o el mismo Maeterlinck también fueron importantes influencias, sustanciales y estéticas, que, al mismo tiempo, llegaron a cuestionar la validez de su sistema. De hecho, mientras que el Sistema demostraba ser idóneo para la representación de las piezas naturalistas de escritores como Hauptmann,<sup>25</sup> Stanislavski tuvo que esforzarse para desarrollar un estilo adecuado al drama simbolista de Maeterlinck. El misticismo<sup>26</sup> y la estilización de los textos del belga exigían nuevas demandas tanto en lo que respecta a la puesta en escena como a la interpretación actoral. De hecho, fue Meyerhold, discípulo de Stanislavski, quien se acabaría ocupando de dar soluciones escénicas válidas a la línea del simbolismo-impressionismo que gobernaba la mayoría de las piezas de Maeterlinck. El Teatro del Arte de Moscú escogió tres obras de Maeterlinck, precisamente, para combatir las críticas que los encasillaban en el realismo y produjo tres de ellas en 1904, coincidiendo con su empeño en incorporar el yoga a su sistema (White, 2006: 15-20). No obstante, sus propuestas resultaron un fracaso y, tal vez para justificar que el sistema no aportaba las herramientas suficientes para que el actor pudiera sentirse cómodo interpretando textos no realistas, Stanislavski afirmó que el prematuro y extremo vanguardismo suponía un retraso si se tenía en cuenta que el realismo todavía no había sido dominado (Stanislavski, 1957: 362-64, trad. 1977).

En este sentido, el modelo de interpretación que promovía la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt podría haber aportado las soluciones que se escapaban de los preceptos realistas de Stanislavski. El 15 de mayo de 1901, la

24. (Suceder desde un punto de vista pictórico).

25. Stanislavski dirigió varias de las piezas de Hauptmann. De hecho, la Sociedad para el Arte y la Literatura fue la primera en representar en todo el Imperio Ruso *La campana sumergida* (Stanislavski, 1924: 181-186, trad. 1993). En *Mi vida en el Arte*, también se refiere a haber representado *Hannele* y *Los solitarios*. Si la iglesia no la hubiera vetado, *Hannele* habría sido la escogida para inaugurar la cuarta producción del Teatro del Arte de Moscú. Privilegio que, en su lugar, fue otorgado a *La Gaviota*, estrenada el 17 de diciembre de 1898 y que, desde ese momento, hizo que Chéjov se convirtiera en dramaturgo insignia de la compañía.

26. John McCannon se refiere a la espiritualidad abrazada por Maeterlinck como una síntesis hacia un misticismo universal que derivaba del idealismo neoplónico, las meditaciones cristianas de Eckhart y Boehme, el panteísmo de Espinoza, el borgianismo sueco, el trascendentalismo romántico, el hinduismo, el budismo y la teosofía blavaksiana (McCannon, 2004: 449-78).

exposición de Darmstadt abrió sus puertas en un contexto festivalero en donde, además del estreno que corrió a cargo de Behrens, se mostraron breves propuestas teatrales a partir de textos de Wilhelm Holzamer,<sup>27</sup> como ya se ha adelantado, bajo el nombre de *Darmstadt Spiele*. Fue Olbrich quien se encargó personalmente del diseño de un entorno estilizado de espacios abstractos que sirvieron de trasfondo para unas piezas llenas de simbolismo y en las que Holzamer se había visto claramente influenciado por la estética modernista de Maeterlinck.<sup>28</sup> El evento tuvo repercusión internacional como demuestra el artículo que el periódico inglés *The Tatler* publicó, en julio de 1901, bajo el título *A New Theatrical Movement in Germany: and the Help Rendered to it by an English Actress* (Un nuevo movimiento teatral en Alemania: y la ayuda de una actriz inglesa). *The Tatler* se refirió de forma explícita a la forma de interpretación de los actores. De acuerdo con el periodista, los artistas que representaron los *Darmstadt Spiele* eran ultra-secesionistas de las normas del teatro ortodoxo alemán y las actuaciones allí mostradas suponían «los primeros frutos del siglo xx» (Anon, 1901b: 231). Todos los elementos de la puesta en escena estuvieron orientados en la misma dirección reformadora y prueba de ello fue que la publicación recomendó a los lectores conseguir el texto de Holzamer, que calificó como principal repertorio de esta nueva escuela. De alguna manera, los *Darmstadt Spiele* habían cubierto, al menos en parte, los objetivos de la Darmstädter Schule für Schauspielkunst que, lamentablemente, ni siquiera con aquel impulso logró llegar a materializarse.

Para fomentar la financiación de la escuela, Olbrich y Bahr se habían referido a la elaboración de un presupuesto económico que tuviera en cuenta: los costes de la institución, los honorarios de los poetas, músicos, pintores y personal técnico, un fondo para los actos necesarios para la educación del público y una provisión de prensa para poder financiar la publicidad internacional. Esta concepción suponía una visión madura y moderna de la Escuela que, sin embargo, veía condicionada su existencia a la necesidad de subvención, por lo menos en sus primeros años de existencia. La perspectiva plástica denotada en el empleo frecuente del vestuario en los entrenamientos, así como en el uso del *Reliefbühne* y las puestas en escena frecuentes probaron su voluntad práctica y una aplicación innovadora de la pluridisciplinariedad en la enseñanza actoral. Según Boehe, en una carta sin fecha a Bahr, Olbrich aseguraba que el gran duque estaba de acuerdo en proporcionar un capital inicial de más de medio millón de marcos (Boehe, 1977: 151-152). Tal vez no fuera un problema financiero sino, como Bahr indicó al final de la carta, el miedo a que no se pudiera contar con el apoyo del resto de los teatros.

Stanislavski, ya desde sus tiempos en la Sociedad Rusa y hasta el final de sus días, como indicó en una carta de 1934 a su ayudante en el Estudio de la Ópera, Alexander V. Bogdanovich, tuvo que atravesar constantes problemas

27. Wilhelm Holzamer (1870-1907), novelista y autor alemán de las piezas breves para teatro que se presentaron con motivo de la inauguración de la colonia.

28. Sinestesias, alusiones poéticas a los colores, la atmósfera y los sonidos, etc.: «(...) von einem neuen Tage grüsst der erste Schein: er find euch wert, ganz mit ihm eins zu sein!» (...) de un nuevo día saluda a la primera luz: ¡Cree que vale la pena ser uno con ella!), «und blassblaue Glockenblumen», (campanillas de azul pálido); rayos de luz, lunas, flores, campanillas, almas que brillan, silencios, viento... «das möchte ich dichten, dies Lied der Stille» (me gustaría componer esta canción de silencio), (Holzamer, 1901: 5).

financieros (Stanislavski, 1907-1938: 344, trad. 1986). No obstante, esto no impidió que tanto Stanislavski, como su compañía, el Teatro del Arte de Moscú, cumplieran su propósito de convertirse en un referente del teatro internacional, tanto por la formación de sus actores como por lo realista de sus puestas en escena. Quizá, como Stanislavski había indicado, la vanguardia estética de principios de 1900 se había adelantado y requirió de un par de décadas para que, en el caso de la colonia, muchas de sus ideas llegaran a trasponerse, por ejemplo, a través de los experimentos de la Bauhaus de Weimar.

En cualquier caso, a pesar de las diferencias estéticas, tal y como se ha demostrado, tanto en lo referente a la organización de las materias como a los ejercicios de interpretación, danza y declamación, el empleo de la ma-yéutica como metodología de aprendizaje, la práctica de la improvisación, la investigación a partir de textos de dramaturgos contemporáneos como Maeterlinck, el trabajo conjunto entre sus respectivos elencos, el misticismo o la comunión con el público, fueron nexos comunes entre estas dos concepciones pedagógicas, relativamente cercanas en el tiempo. La gran paradoja es que, a pesar de sus semejanzas, el proyecto de la Escuela de Arte Dramático de Darmstadt sigue siendo bastante desconocido en la actualidad y, por el contrario, el sistema de Stanislavski es considerado, con frecuencia, como la mayor influencia sobre la interpretación actoral de todos los tiempos. Quizá la conclusión sea que no siempre es suficiente con tener una buena idea, sino que muchas veces hacen falta también el lugar y el momento adecuados para poder emprenderla.



## Referencias bibliográficas

- ANÓNIMO. «A New Theatrical Movement in Germany and the Help Rendered to it by an English Actress». *The Tatler*, (online), 29, (31 julio 1901b).
- ANÓNIMO. «Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie». *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung*, vol. 1, (17 mayo 1901a).
- ASSMANN, F. *Deutschland Theaterschulen im 18. und 19. Jahrhundert* (ebook), (1921). Disponible en: <<https://bit.ly/2VT1Lm2>> (Consulta: 30 marzo 2019).
- BAHR, H., OLBRICH, J. M., BOTT, G. y HERZOG, E. *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, 1900, ed. 1974.
- BENEDETTI, J. *Stanislavski. His Life and Art*. North Yorkshire: Methuen, 1999.
- BOEHE, J. y VV. AA. *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, 1977.
- CARNICKE, S. M. *Stanislavski in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. Londres: Routledge, 2.<sup>a</sup> edición, 2008.
- DEHART, S. *The History and Legacy of Georg II Von Sachsen-Meiningen and His Theater*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1979.
- FUCHS, G. «Zur Neugestaltung der Schau-Bühne». *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, 7, (1900).

- FUCHS, G. *Die Schaubühne der Zukunft*, Berlín: Schuster & Loeffler, 1905.
- HALDEY, O. *Mamontov's Private Opera and the Search for Modernism in Russian Theater*. Estados Unidos: Indiana University Press, 23 junio 2010.
- HOLZAMER, W. *Spiele, Mit Zeichnungen von Olbrich*. Leipzig: Eugen Diederichs, 1901.
- HUNTLY, C. *The New Spirit in the Russian Theatre 1917-28*. Nueva York: Brentano, 1929.
- LACKNER, P. *Schauspielerausbildung an den öffentlichen Theaterschulen der Bundesrepublik Deutschland*. Fráncfort del Meno: P. Lang, 1985.
- LORENTE, J. El ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte (online)*, 83, (2014).
- MAGARSHACK, D. *Stanislavski, A Life*, Londres: Faber and Faber, 1986.
- MCCANNON, J. «Passageways to Wisdom: Nicholas Roerich, the Dramas of Maurice Maeterlinck, and Symbols of Spiritual Enlightenment», *Russian Review*, 64.3, (julio 2004).
- PELLETIERI, O. *Tendencias críticas en el teatro*, 1998, Grupo de Estudios de teatro argentino.
- RIBOT, T., RUBIO, R., FE, F. y SUÁREZ, V. *Psicología de la atención (1899)*. Buenos Aires: Ediciones Modernas Prometeo, 1943.
- ROSLAVLEVA, N. *Stanislavski and the Ballet*. Nueva York: Dance Perspectives, Inc., 1965, (23).
- STANISLAVSKI, C. *Trabajos teatrales*. Traducción de Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Quetzal, 1907-1938, ed. 1986.
- STANISLAVSKI, C. Traducción de Luis Sepúlveda. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal, 1924, ed. 1993.
- STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Traducción de Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Quetzal, 1936a, ed. 1980.
- STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*. Traducción de Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Quetzal, 1936b, ed. 1979.
- STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre su papel*. Traducción de Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Quetzal, 1957, ed. 1977.
- TOPORKOV, V. O. *Stanislavski dirige: Teoría y Práctica del Teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editores, 1961.
- TURK, H. *Theater und Drama: theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tubinga: Gunter Narr Verlag, 1992.
- VINZENZ, A. *Vision 'Gesamtkunstwerk'. Performative Interaktion als künstlerische Form*. Bielefeld: Verlag, 2018.
- WHITE, R. A. *Stanislavski and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*, Cambridge University Press, Theatre Survey, nº 47, 2006.
- WHYMAN, R. *The Stanislavski System of Acting. Legacy and Influence in Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- WOODROW MYERS, R. *A Translation and Critical Analysis of the Letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*. Texas Tech University, 1985.
- ZUMHOF, T. *Die Erziehung und Bildung der Schauspieler*. Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.

# Pequeño Teatro Dido como introductor del teatro del absurdo en España

Maša KMET

Universidad Complutense de Madrid  
[mkmet@ucm.es](mailto:mkmet@ucm.es)

NOTA BIOGRÁFICA: Maša Kmet nació en Liubliana (Eslovenia) en 1995. Hizo un doble máster en Filología Hispánica y Filología Inglesa en la Universidad de Liubliana. Actualmente está cursando el programa de Doctorado en Estudios Teatrales en la Universidad Complutense de Madrid. Sus principales líneas de investigación son el teatro independiente, el teatro universitario y el teatro de los siglos xx y xxi.

## Resumen

El presente trabajo versa sobre los inicios del teatro del absurdo en los escenarios españoles. En primer lugar, se presenta el grupo independiente Pequeño Teatro Dido, activo entre los años 1954 y 1963. Fue el primer grupo que llevó al escenario obras del teatro del absurdo español y extranjero, especialmente los textos de Eugène Ionesco y Samuel Beckett. En la segunda parte se exponen las obras de estos dos dramaturgos que debutaron en los escenarios madrileños gracias a Dido: *La lección*, *La cantante calva*, *Las sillas*, *Jacobo o la sumisión*, de Ionesco, y *Final de partida*, *La última cinta* y *Esperando a Godot*, de Beckett. El objetivo del artículo es mostrar dónde y cuándo se representaron las obras y quién se encargó de su traducción y dirección, pero, ante todo, analizar la reacción del público y de la crítica al respecto. Para llevar a cabo la investigación, nos basamos en los programas de mano y las críticas en la prensa, además de otras publicaciones y entrevistas que contienen información relevante.

**Palabras clave:** Pequeño Teatro Dido, teatro del absurdo, crítica teatral, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, *La lección*, *La cantante calva*, *Las sillas*, *Esperando a Godot*, *Final de partida*

Maša KMET

## Pequeño Teatro Dido como introductor del teatro del absurdo en España

### Introducción

El ámbito teatral de las décadas de 1940, 1950 y 1960 del siglo xx se vio marcado, tanto en Europa como en los Estados Unidos, por el teatro del absurdo. Dentro de esta corriente, imprescindible para la historia del teatro, los dramaturgos de ambos continentes produjeron obras en las que resaltan la incongruencia y la reiteración. Estos textos, que a primera vista no parecen tener sentido y carecen de una explicación lógica, aportan, sin embargo, un mensaje universal e intemporal. El eje de este movimiento literario lo formaron, especialmente, los dramaturgos Eugène Ionesco, Jean Genet, Samuel Beckett y Harold Pinter, pero también algunos autores españoles como Miguel Mihura y Fernando Arrabal. No obstante, debido a la censura franquista, que prohibía la representación de este tipo de obras, en las décadas de 1950 y 1960 el público español habría sido privado del teatro del absurdo, si no fuera por Pequeño Teatro Dido, uno de los grupos experimentales que en ese período dominaron la escena independiente. Trino Martínez Trives, que dirigió la mayoría de las obras del teatro del absurdo que representó Dido, describió en una entrevista su primera experiencia con el teatro del absurdo en el ámbito español:

Como estaba en contacto con los grupos que en España hacían teatro de cámara, lo primero que se me ocurrió fue darles noticia de estos autores y traducirlos, para que los grupos que funcionaban en Madrid y Barcelona los representaran. Mi primera sorpresa fue al conocer los argumentos por los que no se decidían a incorporar estas obras a su repertorio: casi todos estos argumentos se basaban en la baja cultura de sus espectadores. (1965: 126)

Esta cita es una primera muestra de cierto rechazo del público español hacia el teatro del absurdo, lo que será el tema central del presente artículo. Evidentemente en la década de 1950 los espectadores en España no tenían contacto con este tipo de teatro, aunque se tratara de aficionados de la capital u otras ciudades grandes. Es más, existe una relación obvia entre la opinión



pública de estas obras y los criterios que estableció la crítica teatral en la prensa. Dichos críticos en su mayoría tampoco poseían un conocimiento amplio del teatro del absurdo, por lo que generalmente evaluaron estas obras como aburridas, sin sentido o hasta de mala calidad. Dada la importancia de la crítica teatral para el futuro del teatro del absurdo en el ámbito español, en el presente artículo se expondrán los estrenos de algunas obras de Ionesco y Beckett que Dido llevó al escenario y se analizará la reacción del público y, sobre todo, de la crítica frente dichas representaciones, pues su opinión condiciona la permanencia o retirada de dichas obras de la cartelera española.

No obstante, es imprescindible primero presentar el grupo Pequeño Teatro Dido y sus méritos para el desarrollo del teatro independiente y la ampliación de la oferta teatral en los escenarios madrileños, ya que, a pesar de tener mucho éxito en su época, hasta el momento el grupo Dido no ha sido en ningún momento objeto de estudio de la investigación académica.

### Pequeño Teatro Dido

Dido empezó su trayectoria en los escenarios madrileños en 1954 con la representación de la obra *Presagio* de Luis Delgado Benavente. El grupo, dirigido por Josefina Sánchez Pedreño,<sup>1</sup> realizó un trabajo mucho más arduo en comparación con otros grupos de cámara y grupos universitarios que aparecieron en los mismos años, puesto que Dido se mantuvo en la escena independiente durante mucho más tiempo.

Como otros grupos independientes, Dido también nació por el deseo de ofrecerle al público madrileño obras españolas y extranjeras prohibidas para su representación en los teatros oficiales. Aunque la censura no solía permitir obras de teatro del absurdo o de teatro de vanguardia, aprobó la representación de algunas de estas piezas censuradas en sesiones únicas para un público limitado asociado al teatro de cámara que pidió el permiso. Por lo tanto, Dido fue el primer grupo en representar obras de gran importancia como *El malentendido* de Camus, *Tío Vaña* y *Las tres hermanas* de Chejov, *El portero* de Pinter y *Las criadas* de Genet, entre muchas otras.

El grupo solía representar sus obras en una variedad de teatros u otros espacios, dado que, como era la costumbre, los teatros independientes no tenían a su disposición una sala fija, sino que tenían que moverse para cada obra. Lo más usual era utilizar los teatros oficiales los lunes, que comúnmente era el día de descanso para las compañías comerciales, o los demás días de la semana en las sesiones nocturnas, después de que se hubieran terminado las funciones oficiales programadas en ese teatro. Por otro lado, programaban las sesiones en colegios mayores o institutos que les dejaban utilizar sus salas pequeñas y, en algunas ocasiones, las piezas se estrenaron en el Paraninfo de la Facultad de Letras de Madrid. Entre los espacios más frecuentes que utilizaba Dido en la capital figuran el Teatro Bellas Artes, el Teatro María

1. Cabe poner de relieve que el hecho de que el grupo fuese dirigido por una mujer no era nada común en la época en la que estuvo activo Dido. Los demás grupos independientes, de cámara o experimentales conocidos, como Tábaro, Los Goliardos o Els Joglars estaban todos dirigidos por hombres. Por lo tanto, la investigación de Pequeño Teatro Dido y el análisis de sus espectáculos es aún más valiosa y necesaria.

Guerrero y el Teatro Goya. Para la mayoría de las sesiones, el grupo se movía por los escenarios madrileños; sin embargo, existen casos singulares en los que Dido salió de la capital, como en el caso de *Esperado a Godot*, que se representó también en Barcelona, en el Teatro Windsor.

Por lo que se observa en los programas de mano y en los recortes de prensa, el grupo no estuvo compuesto por un elenco fijo, sino que existen muchos ejemplos de actores y actrices que solo participaron en una de las muchas obras que Dido escenificó. Entre los miembros del grupo aparecen asimismo intérpretes célebres como Miguel Narros, Carmen Bernardos, Margarita Lozano, Jaime Blanch, Lola Cardona y Jesús Puente, entre otros, que empezaron su carrera profesional en grupos independientes y universitarios.

El grupo contaba además con una variedad de directores de escena, ya que pusieron en práctica un curioso sistema de dirección que Josefina Sánchez Pedreño llamó «sistema de rotación»; en una entrevista en la revista *Primer Acto*, explicó por qué decidieron utilizar dicho sistema: «existen autores como Chejov e Ionesco de espíritu tan distinto que, indudablemente, se les ha de buscar en la dirección de sus obras directores con sensibilidad pareja, y, por tanto, distinta» (1957: 69). Por lo tanto, Dido colaboró con varios directores de escena de gran renombre como Alberto González Vergel, Miguel Narros, Luis Balaguer, José María de Quinto y Trino Martínez Trives, entre otros. Igual que los actores y actrices, los directores de escena también utilizaron estas representaciones únicas como vía para llegar a los escenarios oficiales y en muchas ocasiones lo consiguieron.

De este modo, en aproximadamente diez años, Dido llevó a cabo unas 50 sesiones entre las que no faltaron representaciones de autores jóvenes españoles que en esa época no tenían la posibilidad de llevar sus obras a los escenarios comerciales. Así, Dido fue el primer grupo en poner en escena *Los hombres del triciclo*, de Fernando Arrabal en 1958 o *La camisa*, de Lauro Olmo en 1962.

Otro logro de gran importancia para el teatro español fue el establecimiento del premio Valle Inclán que Dido creó en el 1959 para que los premiados tuvieran la posibilidad de estrenar las obras que de otra forma no habrían salido a la luz. Aunque los ganadores no recibieron ninguna remuneración por sus obras, «con el solo montaje por Dido, Pequeño Teatro, el “Valle-Inclán” aparecía ya como un premio verdaderamente apetecible» (De Quinto, 1960: 20). A pesar de que el concurso se mantuvo activo solo unos años, el premio fue restablecido por el suplemento *El cultural* del diario *El Mundo* en 2006 y llegó a ser un galardón importante entre los dramaturgos del siglo XXI.

Es evidente el papel imprescindible de Dido en el ámbito teatral de aquella época, puesto que el grupo revolucionó la escena española introduciendo numerosos dramaturgos extranjeros y creando un espacio en el que los nuevos autores españoles podrían estrenar sus obras. Sin embargo, como bien expone José María de Quinto en *Primer Acto*, «la mayor aportación de Dido y de Josefina Sánchez Pedreño a favor del ámbito cultural del teatro fue el descubrimiento, para España, en versión castellana y dirección de Martínez Trives, de las dramaturgias de Eugène Ionesco y Samuel Beckett» (2001: 77).

## Pequeño Teatro Dido y Eugène Ionesco

### *La lección y La cantante calva*

Pequeño Teatro Dido fue un grupo muy fructífero, sobre todo si consideramos la época en la que estuvo activo y el hecho de que se tratara de una agrupación no profesional con pocos recursos económicos. Además, optó casi siempre por piezas difícilmente aceptables por la censura, lo que hizo su labor todavía más exigente. Una parte fundamental de su repertorio eran sin duda las obras del teatro del absurdo, más en concreto, los dramas de Ionesco y Beckett. Ya para su segunda función en la temporada de 1954 Dido eligió *La lección*, de Ionesco, la cual representaron bajo la dirección de Trino Martínez Trives, quien fue también responsable de la versión castellana de la obra. La pieza se representó en el Teatro Salón de la Asociación de Diplomados del Instituto Internacional de Madrid. Lamentablemente, hasta el momento no se ha podido encontrar ninguna crítica de este estreno, pero se puede suponer que la recepción del público fue positiva, ya que Dido repitió su representación medio año más tarde, en enero de 1955 en el Teatro del Instituto Nacional de Previsión en Madrid. En esa ocasión, pusieron en escena tanto *La lección* como la primera obra de Ionesco, *La cantante calva*, en la misma noche. Como la primera vez, *La lección* fue dirigida por Martínez Trives y fue interpretada por el mismo elenco que la había interpretado medio año antes y *La cantante calva* se montó bajo la batuta de Manuel Gallego Morell.

Con estas dos obras Ionesco vivió su estreno en España y probablemente esta fue la primera ocasión en la que el público madrileño se encontró con un tipo de teatro basado en la repetición y, sobre todo, en la incoherencia. Por lo tanto, la opinión de los espectadores que presenciaron este debut ionescuano y especialmente los comentarios de la crítica teatral son esenciales no solo para la futura presencia del teatro del absurdo en este país, sino también para el desarrollo de este movimiento entre los dramaturgos españoles. Hay que reconocer que la reacción primordial frente al teatro de Ionesco estuvo lejos de ser positiva, pues los críticos no reconocieron en *La lección* ni en *La cantante calva* el valor que se merecen.

Desafortunadamente, solo se ha conservado una crítica en la que podemos apoyar el análisis de la recepción del estreno de las dos obras. El comentario publicado en el diario *ABC* en enero de 1955, firmado por el famoso crítico Alfredo Marquerie, curiosamente se titula «Se inauguró el “Pequeño Teatro de Madrid” con el estreno de dos obras de Ionesc[o]», a pesar de que esa sesión no fue la inauguración de Dido —se trataba ya de su quinta función— ni era el estreno de *La lección*, puesto que, como ya se ha expuesto, Dido estrenó la obra ya en el año 1954.

Más adelante Marquerie expresa, que «esta manera de hacer teatro “para epatar a los burgueses”, “para escandalizar a los filisteos” carece en absoluto de novedad. Por eso y por su falta de ambición constructiva no nos gusta y, además, y lo que es peor, nos aburre soberanamente» (1955: 41). Es importante tener en cuenta que en aquella época las críticas teatrales eran mucho menos argumentadas que en la actualidad y se basaban más bien en la valoración estrictamente personal de sus autores. Lo que manifiesta Marquerie

evidentemente no refleja ningún conocimiento profundo de la obra de Ionesco o el teatro del absurdo, algo comprensible, pues se trataba de un movimiento reciente en aquella época al que los españoles casi no habían tenido acceso hasta el estreno en cuestión.

Pese al obvio rechazo de Marquerie, este deja constancia de que las dos obras recibieron una gran ovación, lo que surgiere una aceptación de las piezas por parte del público. Como se trata de la primera aparición de este tipo de teatro en España, la reacción positiva entre los espectadores es fundamental, ya que de esta manera el grupo Dido recibió un tipo de retroalimentación en la que pudo apoyarse a la hora de elegir otras obras del teatro del absurdo que estrenó en las tablas madrileñas.

### *Las sillas*

Después de tantear el territorio con la representación de *La lección* y *La cantante calva*, en 1957 Dido ofreció a la cartelera madrileña otra obra del dramaturgo rumano-francés, *Las sillas*. A pesar de que el primer contacto con el teatro del absurdo no fue un éxito entre la crítica, el grupo se atrevió a seguir el camino para introducir más obras de este tipo en los escenarios españoles. También en esta ocasión el grupo de Josefina Sánchez fue el primero en representar esta pieza del teatro del absurdo en el ámbito español. De nuevo, la traducción la firmó Trino Martínez Trives, quien también dirigió la obra representada en El Círculo Catalán, en Madrid.

El director y traductor fue consciente de que el teatro de Ionesco aún no era lo suficientemente reconocido y bien aceptado como para que el público recibiera *Las sillas* con los brazos abiertos, pero aun así insistió en traducir la pieza y colaborar con Dido para ponerla en escena por lo menos para un público minoritario. En la antecrítica que Trives escribió para el periódico *Ya*, subraya que «a los tres años de haber presentado *La lección* todavía existen grupos en nuestro país que no saben a qué carta quedarse con respeto a la obra de este genial autor» (1957a: s.p.). En aquella época, las antecríticas de las obras representaban un elemento valioso del espectáculo, puesto que el director de escena o el director del grupo normalmente publicaba un texto breve en la prensa para anunciar el estreno y explicar por qué había elegido llevar a escena cierta obra. Estos anuncios sirvieron no solo para promover la obra y despertar la curiosidad de públicos potenciales, sino también para introducirla en los círculos del espectáculo ya que las antecríticas solían incluir datos sobre el dramaturgo, su estética y a veces incluso el argumento de la obra, para que los espectadores supieran qué podrían esperar de la representación.

Igual que en el caso de *La lección* y *La cantante calva*, parte del público mostró un grado alto de aprobación al ver el estreno de *Las sillas*, pero no toda la sala compartió esa opinión. Comenta Adolfo Prego en *Informaciones* que «hubo muchos y prolongados aplausos y también protestas enérgicas. Como debería ser, tratándose de un experimento de esta clase» (1957: s.p.). Este comentario demuestra que la opinión del público estuvo dividida y que evidentemente había todavía individuos que no entendían la obra o no estaban a gusto con la estética del teatro del absurdo.

Por otro lado, la opinión de la crítica fue unánime, ya que tanto Adolfo Prego como Gonzalo Torrente Ballester coincidieron en varios puntos de sus respectivas críticas. Es curioso que los dos declaren que la obra no les parece nada nuevo y Torrente Ballester hasta observa que la pieza «no es original, sino casi, casi un plagio» (1957: s.p.). El citado comentario es especialmente sorprendente, pues se trata de un movimiento reciente en aquella época y más para el ámbito español. Sin embargo, el escritor muestra conocimiento del tema trazando líneas entre Ionesco y autores como los hermanos Quintero, los hermanos Marx y Camus. Subraya incluso que *Las sillas* quiere mostrar la incomunicabilidad entre la gente, pero que Ionesco no ha sabido expresarlo claramente, lo que sigue siendo una opinión basada en el subjetivismo, pero al contrario de la crítica del estreno de *La lección* y *La cantante calva*, en el presente caso es evidente que el autor dispone de un conocimiento más amplio del tema, lo que demuestra un cambio, aunque pequeño, en la actitud de la crítica española hacia el teatro ionesquiano.

Pese a estas críticas nada positivas, cabe subrayar que ambos críticos coinciden en que su opinión negativa va dirigida al dramaturgo y a *Las sillas* y no al director o al elenco. Escribe Prego en su conclusión que «si hubiera necesidad de alguna prueba a favor de la derrota que Ionesco sufre a manos de su obra, mencionaríamos la admirable interpretación que nos ofrecieron María Abelenda y Victórico Fuentes que derrocharon inteligencia en la ejecución de sus papeles» (1957: s.p.) y añade que la labor del director de escena fue excelente. Por otro lado, en el periódico *Arriba*, Torrente Ballester finaliza de una manera parecida diciendo que «fue interpretada la comedia, arriescadamente, por María Abelenda, Victórico Fuentes y Bonifacio de la Fuente. Los dirigió con igual valentía Trino [Martínez] Trives» (1957: s.p.).

### *Jacobo o la sumisión*

A pesar de la abundante crítica negativa que apareció en la prensa tras los estrenos de las obras de Ionesco, *Las sillas* no fue la última obra del dramaturgo rumano-francés que Dido introdujo en los escenarios españoles. En el año 1962 representaron *Jacobo o la sumisión* en el Teatro Bellas Artes y, de nuevo, la traducción y la dirección se deben a Trino Martínez Trives. Aunque en el título del espectáculo y en la prensa figura únicamente el título *Jacobo o la sumisión*, cuenta Martínez Trives en un breve artículo para la revista *Primer Acto* que en el mismo programa se representó también la segunda parte de *Jacobo* titulada *El porvenir está en los huevos*. El director explica que en las dos obras utilizó «el mismo decorado con pequeños cambios, los mismos intérpretes e incluso, aunque Ionesco transporta la acción tres años, los mismos trajes» (1963: 35). El director escribe, además, que la intención de la obra fue crear un tiempo no tradicional e indefinido, que podría ser tanto el presente como el pasado o el futuro o hasta el recuerdo de un sueño. Este tiempo universal permite una libertad de acción y no obliga al espectador a que se identifique con los personajes de la obra. A continuación, el director de escena describe su visión de la obra y argumenta su puesta en escena: «El *Jacobo* tenía el esquema siguiente: lucha de generaciones, un poeta incomprendido por la sociedad que le rodea, paraíso perdido. Debía equilibrar lo irrisorio y

lo poético; no quería hacer comicidad, o, en todo caso, una comicidad a los Hermanos Marx, que es algo distinto» (1963: 36).

Martínez Trives defiende claramente el valor de estas dos obras y destaca que habían pasado cinco años desde el último estreno de Ionesco, pero la mejora en la postura de la crítica respecto del teatro del absurdo había sido mínima. Por otro lado, cabe recordar que las críticas que están a nuestra disposición pertenecen a un número limitado de periódicos, por lo que los autores de estos textos siempre suelen ser los mismos. En el caso de *Jacobo o la sumisión* se pueden hallar las opiniones de Adolfo Prego y Nicolás González Ruiz, colaboradores de los periódicos *Informaciones* y *Ya*, respectivamente. Como en las obras que se han mencionado anteriormente, en la presente ocasión la crítica vuelve a centrarse en la calidad de la obra más que en la labor del director o del elenco. Los dos críticos elogian la interpretación y la dirección, sobre todo Prego, que opina que «los actores cumplieron a la perfección sus cometidos» (1962: s.p.) y expresa además su satisfacción con el decorado. El director de escena también está de acuerdo en que «el decorado de José Jardiel [fue] excelente, expresivo y con clima. Muebles, los indispensables. Sólo estaban sentados Jacobo, el abuelo y la abuela. [...] Era preciso que todo girara alrededor de Jacobo; al menos así me convenía a mí» (1963: 36).

No obstante, la impresión de Prego sobre la obra de Ionesco fue de nuevo negativa, igual que la de González Ruiz al comentar que «la obra es pura arbitrariedad y resulta inútil pretender encontrarle alguna significación y algún sentido», a lo cual añadía que el público «no se enteró de nada, pero por eso mismo se mostró tal vez más propicio al aplauso» (1962: s.p.). Es decir, que en cinco años que habían pasado desde el último estreno de Ionesco en España, la crítica teatral, o estos críticos en concreto, no habían cambiado su perspectiva en absoluto y seguían condenando a Ionesco y el teatro del absurdo al fracaso.

Tras apreciar que las obras de Ionesco fueron tan negativamente aceptadas entre la crítica, resulta curioso el punto de vista que tuvo Josefina Sánchez sobre el asunto. La directora del grupo hizo mención del tema de la crítica en varias entrevistas, pero sobre todo en los diálogos de la revista *Primer Acto* en los que participó en 1963, un año después del estreno de *Jacobo o la sumisión*. En primer lugar, comentó la crítica de las obras de Ionesco en general e intentó encontrar las razones de esa postura tan negativa: «Yo pienso que la mayor parte de los críticos no se han molestado en leer el teatro de Ionesco. No lo conocen. Y, claro, una cosa que no se han tomado la molestia de estudiar y de conocer no la pueden, realmente destruir» (Monleón, 1963: 3). Obviamente, eso fue cierto en el caso de varios críticos, pero no todos, ya que, entre otros, Prego demuestra en sus artículos un buen conocimiento del teatro de Ionesco y de sus textos no literarios, pero no le llega a convencer su dramaturgia. Explica al lector que, en su opinión, Ionesco «es un buen dialéctico y un excelente crítico, de mente clara y pluma convincente. Pero a la hora de ofrecernos no literatura sobre sus comedias, sino sus comedias, echamos de menos aquella claridad y aquella fuerza de convicción» (1962: s.p.).

En los diálogos previamente citados, Josefina Sánchez habla además específicamente de los comentarios que recibió la obra *Jacobo o la sumisión* y expresa su decepción diciendo que la crítica fue:

[...] casi desconsiderada no solo en relación con Ionesco, sino en relación con la entidad que ha hecho el tremendo esfuerzo de montar una obra del tipo de la de *Jacobo* para darla a conocer en una sesión de cámara, con una finalidad de tipo formativo e informativo, y, sobre todo, porque creemos en los valores del teatro de Ionesco. Esta parte de desconsideración es la que nos hiere más, porque se puede criticar, puede gustar o no gustar *Jacobo*, pero Ionesco es un autor importante, aunque se empeñen unos cuantos señores en desconocerlo. Y es importante hacer el esfuerzo de presentarlo en un escenario español contra viento y marea. (Monleón, 1963: 3)

A pesar de que la crítica mostró una desaprobación general de *Jacobo o la sumisión* y que la directora de Dido, Josefina Sánchez parecía ser una de las pocas personas en ver la importancia del teatro de Ionesco, Ricardo Doménech compartía su opinión y escribió unas palabras llenas de alegría sobre el estreno de esta obra. Describió el espectáculo como un fenómeno, ya que según su testimonio no hubo ninguna protesta del público contra la obra, sino que se recibió con un fuerte aplauso unánime. Se trata de un hecho importante, sobre todo por toda la crítica negativa que recibieron las obras ionescuianas en el pasado. Doménech concluye positivamente diciendo que «en España el público empieza a admitir ya el teatro llamado de vanguardia, particularmente el teatro de Ionesco. Sé que se trata de un público minoritario, y que al día siguiente del estreno algunas críticas esnobistas insistían en rechazar este tipo de teatro. Pero no importa. Entre nosotros, el teatro de vanguardia ha sido aceptado ya» (1963: 54). Parece que Doménech tenía otra perspectiva de la opinión pública sobre estas obras, dado que la describe como positiva y aprobatoria, pero lo que más destaca de su comentario es el cambio en la percepción de la crítica que nota que se había producido entre la primera aparición de Ionesco en España en 1954 y 1962, lo que confirma que hasta los espectadores más exigentes se habían ido acostumbrando poco a poco al teatro del absurdo.

### Pequeño Teatro Dido y Samuel Beckett

Se ha podido observar que los críticos no compartían el gusto por las obras de Ionesco que representó Dido porque no estaban acostumbrados a un teatro de este estilo, sin embargo, a través de los años el grupo consiguió cambiar, por lo menos ligeramente, su opinión. Esto fue un logro de gran importancia, ya que de este modo el grupo independiente marcó el futuro de la representación no solo del teatro de Ionesco, sino de cualquier obra del teatro del absurdo en España. Durante los mismos años, el grupo también iba representando textos de otro dramaturgo de la misma índole, Samuel Beckett. En total, Dido llevó al escenario tres textos del autor irlandés: *Esperando a Godot*, *Final de partida* y *La última cinta*. Las tres obras debutaron en los

escenarios españoles gracias a Dido. *Esperando a Godot* fue la primera de las tres piezas que representaron, pero dedicaremos primero unas líneas a los otros dos textos que en la España de aquella época tuvieron menos eco que la obra más famosa de Beckett.

### *Final de partida*

*Final de partida* se estrenó en el año 1958, solo un año después de su publicación en Francia. Desde el primer momento la obra despertó mucha curiosidad entre los grupos no profesionales, ya que fueron dos agrupaciones las que se interesaron en ser los primeros en llevar la obra de Beckett a los teatros españoles. La obra causó bastantes conflictos, pues el grupo Dido peleó con otro grupo no profesional llamado Nuevo Grupo Los Independientes por encargarse del debut de *Final de partida*. Alfredo Castellón menciona en su crítica que al final ganaron Los Independientes (AAT, 1999: 30), pero la prensa y la base de datos del Centro de Documentación demuestran lo contrario. Dido representó la obra el 11 de junio en el Teatro Bellas Artes y solo doce días más tarde lo llevó al escenario del Teatro Recoletos el grupo Los Independientes. En el caso de Dido, Alberto González Vergel se encargó de la dirección escénica de la obra traducida por Luce Moreau de Arrabal.

En comparación con los comentarios de la crítica sobre Ionesco, parece sorprendente la opinión relativamente positiva de Torrente Ballester que escribe en el periódico *Arriba*: «*Final de partida* pertenece a un arte que no está hecho para gustar. A mí, por tanto, no me gustó. Pero está hecho para interesar, y a mí me interesó» (1958: 19). Este comentario demuestra que al mismo tiempo que la obra de Ionesco se encontró con un rechazo de la crítica, las piezas de Beckett eran mucho más aceptadas desde sus primeras apariciones. A pesar de que a primera vista la crítica no parece del todo positiva, Torrente Ballester concluye dando las gracias a Dido y a Josefina Sánchez por haber «podido presenciar la pieza más discutida del teatro actual» y añade que «esa es la verdadera misión de los teatros de ensayo» (1958: 19). Con esta frase el escritor y crítico hace hincapié en lo valioso que fue, y es todavía hoy en día, el teatro independiente, o el entonces llamado teatro de cámara y ensayo, ya que permitía al público español estar en contacto con las obras fundamentales que se publicaban y representaban en otros países en aquella época. De ahí se percibe que, aunque a los críticos como Torrente Ballester no necesariamente les gustaban las obras de Ionesco y Beckett, por lo menos comprendían la necesidad de tener acceso a ellas en los teatros españoles.

Desafortunadamente, no toda la crítica entendía la importancia de Beckett y su forma de escribir. Elías Gómez Picazo, en el periódico *Madrid*, expresa que «la versión de la obra [fue] bastante acertada» (1958: 15) y elogia asimismo la interpretación y la dirección. Sin embargo, critica francamente la obra diciendo que «es triste y deprimente comprobar cómo algunos entre nosotros [...] se entusiasman con obras como esta» (1958: 15), lo que demuestra claramente que pese a algunos optimistas el camino hacia el éxito para estas obras seguiría siendo muy largo.

Como en el caso de las obras ionescuianas, según Torrente Ballester en este estreno la opinión pública también estuvo dividida y el espectáculo fue



recibido tanto con aplausos como con pateos (1958: 19), una reacción ya muy común para los espectáculos del teatro del absurdo. Por otro lado, Gómez Picazo presenta la reacción del público de manera completamente distinta, puesto que no menciona los aplausos sino comenta que «el pateo que se produjo [...] al final de la representación fue bastante unánime y claro» (1958: 15), con lo que probablemente quería hacer pensar que los espectadores estaban de acuerdo con él en que no merecía la pena ver la obra de Beckett y reforzar su rechazo de la obra beckettiana.

### *La última cinta*

Lamentablemente el estreno de *La última cinta* no está muy bien documentado, por lo que solo nos podemos apoyar en unas pocas críticas. Se sabe que Dido representó esta obra de Beckett en el año 1962 en el Teatro Bellas Artes y que ese fue su estreno en el ámbito teatral español, puesto que Josefina Sánchez lo menciona en varias entrevistas. Sin embargo, según los datos del Centro de Documentación Teatral de Madrid, el primer grupo en representar *La última cinta* fue el Teatro de Cámara y Ensayo, lo que crea confusiones que no son nada infrecuentes cuando se trata de grupos independientes, a causa de una documentación no exacta de los nombres de grupos en la prensa.

Pese a los datos confusos que hemos podido encontrar, podemos estar seguros de que el estreno de *La última cinta* fue labor de Dido, lo que se demuestra con la mención que hace la directora del grupo en su entrevista del mismo actor y director, Ítalo Ricardi, que fue elogiado por todos los críticos, quienes sí mencionan que el espectáculo fue organizado por el grupo de Josefina Sánchez.

Otro punto que destaca en este estreno es el decorado. Fue alabada la decisión de hacer la obra en un escenario giratorio, que Francisco García Pavón describió en el periódico *Arriba* como un «arte para hacer sentir sensaciones nuevas» (1962: 16). No obstante, la recepción de la obra en general fue otra vez negativa. En *Ya*, Nicolás González Ruiz comentó que la obra «es lo peor que hemos visto de Beckett» (1962: s.p.) y en *Informaciones* Adolfo Prego escribió que hasta «los más extremos partidarios del autor permanecieron fríos, indiferentes. No hubo protestas —solo un espectador solitario hizo constar su voto en contra— pero tampoco hubo el menor entusiasmo» (1962: 7). Es decir, *La última cinta* sufre los mismos reproches que las obras de Ionesco y *Final de partida* de Beckett, a pesar de que se estrena varios años después de otros textos de dichos dramaturgos. Nuevamente observamos que el enfoque de la crítica como siempre está en los intérpretes y la escenografía pero el comentario sobre el propio texto ocupa poco espacio en los periódicos, con lo que los críticos consiguieron que la obra no tuviera mucho éxito en España, lo que se manifiesta también en las pocas escenificaciones que se han realizado desde su debut hasta la actualidad.

### *Esperando a Godot*

En último lugar, queremos centrarnos en el estreno que hizo Dido de *Esperando a Godot* por varias razones. Para empezar, fue una de las primeras obras que Dido eligió representar, con lo que subrayaron la importancia que

tiene el texto no solo entre las obras beckettianas sino para el teatro mundial. Su traducción, hecha por Martínez Trives, se publicó en el primer número de *Primer acto* y Trives también fue quien dirigió la obra. En su artículo «Mi versión de *Esperando a Godot* y su estreno en España», el traductor y director explica que lo querían incluir en la sesión en la que se representaron *La lección* y *La cantante calva*, pero no fue posible. Comenta que la obra se estrenó con muchas dificultades en el Paraninfo de la Facultad de Letras de Madrid en mayo de 1955. Posteriormente, se realizaron dos representaciones más: la primera en Barcelona en el Teatro Windsor en febrero de 1956 y la segunda en el Teatro Bellas Artes en Madrid en marzo del mismo año. Este hecho refleja que este espectáculo fue uno de los pocos realizados por Dido que se escenificó fuera de los escenarios madrileños.

También en este caso aparecen algunas confusiones sobre qué grupo fue responsable de la representación barcelonesa. A pesar de que el periódico *La Vanguardia* atribuye la función al Teatro de Ensayo de Barcelona, sabemos que realmente se trata de Dido, dado que colabora el mismo elenco que en las sesiones madrileñas, es decir, Ramón Corroto, Alfonso Gallardo, Victórico Fuentes, Bonifacio de la Fuente y Luis Sáenz.

Es sorprendente que la crítica en esta ocasión no fuera negativa como en el resto de los casos. A pesar de que en Barcelona negaron el valor de la obra, en la crítica madrileña recibió comentarios positivos. Escribe González Ruiz en *Ya* que Dido «ha hecho muy bien en programar esa obra. Es vivamente actual, importante y significativa; ha logrado en Londres lo que parece más difícil para una obra así: el éxito del público» (1956: s.p.). En *ABC*, Marquerie remite a su crítica del estreno de la obra en el Paraninfo de la Facultad de Letras, por lo que para la crítica sobre la sesión en el Teatro Bellas Artes solo repite su impresión positiva: «hoy solo nos cumple consignar el éxito de esta revisión y loar como se merece la labor de los intérpretes» (1956: 39). Hasta Torrente Ballester, que solía ser el más feroz de todos los críticos, expresa su opinión positiva diciendo que «resulta increíble que una obra dramática construida sobre una reiteración pueda mantener el interés del espectador sin necesidad de acudir a la acción externa, al cambio, en una palabra, a lo teatral» (1956: s.p.). Para el periódico *Informaciones* Adolfo Prego confirma que «el público siguió atentamente la obra y aplaudió largamente a todos los que en ella intervinieron, si bien se produjeron asomos de protesta por parte de algunos espectadores que discrepaban de la forma en que Beckett escribe teatro» (1956: s.p.), lo que confirma que en su mayoría los espectadores estaban satisfechos tanto con la obra como con la labor del director y de los intérpretes. Además, se nota que aunque esta fue una de las primeras obras representadas por Dido, y por tanto también uno de los primeros espectáculos de teatro del absurdo que el público español tuvo la oportunidad de ver, los críticos no lo rechazaron como hicieron con las versiones pioneras de piezas ionesquianas. Es decir, que pese a que se trata de un teatro parecido, las piezas de Beckett, y sobre todo *Esperando a Godot*, tuvieron más éxito desde el principio.

No obstante, Jerónimo López Mozo reconoció en un debate un dato curioso sobre esta representación. Como el público no conocía a Beckett, en

el descanso todos se levantaron y se fueron. Cuenta que «un actor tuvo que salir corriendo para decirnos que la obra no había acabado; eso sí, habíamos aplaudido, pero no habíamos entendido nada» (AAT, 1999: 36). Josefina Sánchez, por otra parte, tuvo una experiencia completamente opuesta a la de López Mozo. En 1957 reveló para *Primer Acto* que había hecho un experimento en una de las sesiones de *Esperando a Godot*: «Para la representación de *Esperando a Godot* realicé la experiencia de invitar a un grupo de obreros; quería ver hasta qué grado “soportaban” la representación; puedo decir que no solo la “aguantaron”, sino que comprendieron en líneas generales la tesis desarrollada por Samuel Beckett en la citada obra» (Marco, 1957: 68). De ahí podemos deducir que, si bien en los comentarios de prensa se sugiere que casi nadie pudo entender estas obras del teatro del absurdo (ya que se trata de obras sin sentido), existen testimonios que afirman que parte del público comprendió las líneas generales del teatro de Beckett.

Finalmente, *Esperando a Godot* tiene mucha importancia para el ámbito español porque fue la primera obra de Beckett que, después de estas funciones únicas realizadas por Dido, se llevó a un teatro comercial en España. En 1967 la obra se representó en el Teatro Beatriz bajo la dirección de Jaime Jaimes y fue bien recibida entre el público y la crítica.

### Conclusiones

Es evidente que Pequeño Teatro Dido ejerció un trabajo de gran dificultad, aunque necesario, en esa época para ofrecer al público madrileño —y en ocasiones barcelonés— obras no habituales e incluso prohibidas en los escenarios oficiales. Los miembros del grupo se atrevieron a poner en escena obras de dramaturgos que el público español de aquella época no conocía, pero que se representaban habitualmente en los escenarios de otros países europeos, en especial Francia y Reino Unido. Gracias a Dido los espectadores madrileños conocieron las obras de autores imprescindibles para la historia del teatro como Camus, Pinter, Genet o Chejov. Además, hay que subrayar que el grupo consideraba muy importante la representación de las obras del teatro del absurdo y especialmente los textos de Ionesco y Beckett, lo que se muestra en el hecho de que continuaron eligiendo estas obras a pesar de la crítica negativa que recibieron.

Hemos observado que la opinión del público estaba casi siempre dividida, lo que era normal en las representaciones del teatro del absurdo, puesto que los espectadores no conocían a estos autores y no estaban preparados para un teatro tan experimental. No obstante, parece que según pasaban los años, se iban acostumbrando al nuevo movimiento teatral y en algunos casos prevalecieron incluso los que aceptaban la obra.

La opinión de los críticos, por otro lado, fue casi siempre unánime y, en la mayoría de los casos, negativa. Como excepciones podemos destacar *Esperando a Godot* y *Jacobo o la sumisión*, aunque en el caso de la segunda solo algunos apreciaron el valor de la obra. El espectáculo que recibió mejor recepción fue seguramente *Esperando a Godot* que, consecuentemente, se representó un mayor número de veces —tres—, incluso lejos de las tablas

de la capital. Asimismo, *Esperando a Godot* fue la primera obra de Beckett en representarse en un escenario oficial en 1967 y, al contrario que en otras ocasiones, la radical obra del irlandés recibió una buena acogida. Además se puede notar que las obras de Beckett en general tuvieron más éxito que las de Ionesco, probablemente porque las piezas del dramaturgo rumano-francés llegaron primeras, cuando los españoles todavía desconocían las obras de índole absurda y asimismo porque el corpus ionescuiano es aún más radical que las piezas de Beckett.

Pese a toda crítica negativa que el grupo recibió al principio de su viaje, es posible apreciar una paulatina mejora en la recepción y los comentarios en la prensa que por lo menos casi siempre elogiaba el trabajo de los directores e intérpretes de cada estreno. De allí, Dido no solo introdujo en España obras de carácter experimental y novedoso en las tablas europeas y consiguió adaptarlas al entramado del teatro durante la dictadura, sino que también logró que poco a poco el ámbito español aceptara el teatro del absurdo y empezara a entender su filosofía. A la inversa de lo esperado, Dido consiguió que se representaran estos textos y abrió, de manera exitosa, un nuevo camino para el público español, lo que se refleja tanto en el impacto que estas obras tuvieron en el desarrollo del teatro en España como en las numerosas versiones y representaciones de casi todas estas obras a lo largo de varias décadas e incluso en la actualidad.



## Referencias bibliográficas

- AAT. «La huella de Beckett». *Las Puertas del Drama*. (Madrid: Asociación de Autores de Teatro), n.º 2 (1999), p. 30-36. <[http://www.aat.es/pdfs/drama\\_2.pdf](http://www.aat.es/pdfs/drama_2.pdf)> [Consulta: 18 marzo 2019].
- DOMÉNECH, Ricardo. «*Jacobo o la sumisión*, de Ionesco». *Primer Acto* (Madrid: Vox), enero de 1963, 39, p. 54.
- FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. «WINDSOR. Estreno de “Esperando a Godot”». *La vanguardia española*, 9 de febrero de 1956. p. 18. <<https://bit.ly/2T6n9QI>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- GARCÍA PAVÓN, Francisco. «“La última cinta”, de Samuel Beckett, en el Bellas Artes». *Arriba*, 7 de noviembre 1962, p. 16. <<https://bit.ly/2HrmEzj>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- GÓMEZ PICAZO, Elías. «Bellas Artes: Estreno de “Final de partida”, de Samuel Beckett, por el Teatro Dido». *Madrid*, 12 de junio de 1958, p. 15. <<https://bit.ly/2FbZpas>> [Consulta: 16 marzo 2019].
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. «“Esperando a Godot”, en sesión del teatro Dido». *Ya*, 29 de marzo de 1956, s.p. <<https://bit.ly/2XWwQ82>> [Consulta: 17 marzo 2019].
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. «“La última cinta”, en la Bellas Artes». *Ya*, 6 de noviembre de 1962, s.p. <<https://bit.ly/2Hk4j7B>> [Consulta: 16 marzo 2019].
- MARCO, Eduardo. «4 teatros de cámara». *Primer Acto* (Madrid: Vox) verano de 1957, 3, p. 67-70.

- MARQUERIE, Alfredo. «Se inauguró el “Pequeño Teatro Dido” con el estreno de dos obras de Ionesco». ABC, 27 de enero de 1955, p. 41. <<https://bit.ly/2OcaGdP>> [Consulta: 16 marzo 2019].
- MARQUERIE, Alfredo. «El teatro minoritario “Dido” presentó ayer en Bellas Artes “Esperando a Godot”». ABC, 29 de marzo de 1956, p. 39.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Mi versión de “Esperando a Godot” y su estreno en España». *Primer Acto* (Madrid: Vox), Abril de 1957a, 1, p. 15-16.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Antecrítica de “Las sillas”». *Ya*, 9 de junio de 1957b, s.p. <<https://bit.ly/2Jjqcy>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Después del estreno de *Jacobo o la sumisión*». *Primer Acto* (Madrid: Vox), enero de 1963, 39, p. 35-37.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «Diálogo con Trino Martínez Trives, introductor del Teatro de Vanguardia en España». En: Beckett, Samuel, *La última cinta; Acto sin palabras*, Barcelona, Aymá, 1965, p. 125-130.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. «El teatro minoritario “Dido” presentó ayer en Bellas Artes “Esperando a Godot”». ABC, 29 de marzo de 1956, p. 39.
- MONLEÓN, José. «Diálogos de *Primer Acto* sobre el teatro español». *Primer Acto* (Madrid: Vox), enero de 1963, 39, p. 3-5.
- PREGO, Adolfo. «“Esperando a Godot”, de Samuel Beckett, por el pequeño teatro Dido». *Informaciones*, 29 de marzo de 1956, s.p. <<https://bit.ly/2Wof9Ti>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- PREGO, Adolfo. «Crítica: “Las sillas”, de Ionesco, por el pequeño teatro Dido». *Informaciones*, 11 de junio de 1957, s.p. <<https://bit.ly/2HUwucy>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- PREGO, Adolfo. «Crítica: “La última cinta”, de Samuel Beckett, en el Bellas Artes». *Informaciones*, 6 de noviembre de 1962, p. 7. <<https://bit.ly/2CvogEv>> [Consulta: 16 marzo 2019].
- PREGO, Adolfo. «Crítica: “Jacobo”, de Ionesco, en el Bellas Artes». *Informaciones*, 11 de diciembre 1962, s.p. <<https://bit.ly/2FdxCqc>> [Consulta: 17 marzo 2019].
- QUINTO, José María de. «El Premio Valle Inclán». *Primer Acto* (Madrid: Vox), marzo-abril de 1960, 13, p. 20.
- QUINTO, José María de. «Dido y Josefina Sánchez Pedreño». *Ade Teatro* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España), enero-marzo de 2001, p. 77-78.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «“Esperando a Godot”, por Pequeño Teatro “Dido”». *Arriba*, 29 de marzo 1956, s.p. <<https://bit.ly/2Cjicyl>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «Estreno de “Las sillas”, de Ionesco, por “Dido, pequeño teatro”». *Arriba*, 11 de junio de 1957, s.p. <<https://bit.ly/2JcTHjp>> [Consulta: 17 marzo 2019].
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. «“Final de partida”, de Beckett, por “Dido Pequeño teatro”». *Arriba*, 12 de junio de 1958. p. 19. <<https://bit.ly/2u4Zq9G>> [Consulta: 16 marzo 2019].

# Teatros de performers de *personas específicas*, presentes (en sedes teatrales de Barcelona, 2006-2012)

Orestes PÉREZ ESTANQUERO

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) / Institut del Teatre  
[orestesbcn@yahoo.es](mailto:orestesbcn@yahoo.es)

NOTA BIOGRÁFICA: Artista e investigador. Estudiante de Doctorado (Universitat Autònoma de Barcelona).

## Resumen

Entre 2006 y 2012 independientes modelos de creación escénica acontecieron en espacios que suelen acoger *teatros y danzas dependientes*: productos escénicos ensayados, acabados, eficaces y ejemplares, sobre todo, en la recreación de historias y/o temas ajenos a quienes los presentan. Oficiales sedes teatrales de Barcelona como el Teatre Lliure y el Mercat de les Flors hospedaban entre sus cuidadas programaciones, tomando riesgos, propuestas escénicas irregulares, abiertas, experimentales, radicales en extremo. En esas sedes se producían acontecimientos líquidos, procesuales, protagonizados por personas reales (profesionales del arte o no, habituales del acontecimiento o no). De esos acontecimientos ideados por Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Lidia González Zoilo, Àlex Serrano y Ferran Dordal, entre otros, no solo el investigador fue espectador sino también, sin ensayos previos, en menor o mayor medida performer. Tres estudios sobre el viraje performativo en las artes, estudios de Ewa Domanska, Erika Fischer-Lichte y Sven Lütticken, ayudarán a entender esos recientes teatros artísticamente independientes —esos teatros que no son ni de autores de textos, ni de directores o coreógrafos de escena, ni de actores ni de bailarines propiamente, sino de performers—.

**Palabras claves:** teatros de performers, viraje performativo, cultura performativa, ideología de la performance, modelos de creación, independencia artística.

A Mercè Saumell / A Alba Saura / A Desiderio Navarro

Orestes PÉREZ ESTANQUERO

## Teatros de performers<sup>1</sup> de *personas específicas*, presentes (en sedes teatrales de Barcelona, 2006-2012)

### Entrada-Lobby

En estas páginas se investigan, y *reviven*, acontecimientos escénicos producidos en Barcelona, entre el 2006 y el 2012. *Reviven*, relacionándose con teorías pertinentes y sometándose al escrutinio del investigador, dos acontecimientos ideados por Sònia Gómez: *Experiencias con un desconocido* y *Mi madre y yo*; también *MAD (Destrucción Mutua Asegurada)*, concebido por Àlex Serrano y Ferran Dordal; así como *Dar patadas para no desaparecer* y *Fingir*, del Colectivo 96º; dos de David Espinosa: *Felicidad.es* y *Desconcierto nº 1...* Se suma a la lista *Pendiente de votación*, el acontecimiento firmado por Roger Bernat y FFF. Estos singulares y bien diferenciados acontecimientos, a propósito de los rasgos que comparten, tienden a habitar los escenarios de estas páginas de manera coral. A este conjunto de acontecimientos se le denominará en este contexto *Radicals Lliure*.<sup>2</sup> En los *Radicals Lliure* aparecen gentes/agentes, así como formas de participación y de representación, no previstos o no frecuentes en los *guiones artísticos* oficiales.<sup>3</sup> Estas apariciones confirman su independencia artística.<sup>4</sup> Los *Radicals Lliure*, no obstante, encontraron espacio y se validaron en importantes sedes teatrales, en destacadas instituciones públicas de Barcelona: el Teatre Lliure y el Mercat de les Flors.

Se presentan aquí, además de los acontecimientos antes citados y a quienes los conciben y/o los realizan, tres teóricos. Estas figuras entran en estas páginas en el siguiente orden: primero Ewa Domanska, le sigue Erika

1. El estudio está asociado a una tesis doctoral en curso, inscrita en la Universidad Autónoma de Barcelona.

2. Recordando con este nombramiento el marco que acogió a la mayoría de los acontecimientos aquí citados: el ciclo *Radicals Lliure*, ciclo anual de nueva creación escénica del Teatre Lliure, Barcelona.

3. Los *guiones artísticos oficiales* son las producciones y programaciones que concretan y promueven, como reza el resumen de este informe, «productos escénicos ensayados, acabados, eficaces y ejemplares, sobre todo, en la recreación de historias y/o temas ajenos a quienes los presentan».

4. De ahí que estas reflexiones fueran expuestas en el marco de las II Jornadas de Investigación en Teatro Independiente: independencia artística y modelos de creación en la escena actual. Institut del Teatre / Festival MUTIS. Barcelona, 20 a 22 de marzo de 2019.

Fischer-Lichte y finalmente Sven Lütticken. Y con ellos entran, respectivamente, sus teorías: primero «El “viraje performativo” en la humanística actual», le sigue «En camino hacia una cultura performativa» y después, «Striptease progresista: pasado y presente de la ideología del performance»<sup>5</sup>. Estas teorías ayudarán a entender los eventos antes citados. ¿Qué *guiones* independientes, radicales, caracterizan a los acontecimientos citados? ¿Cómo se constata en los *Radicals Lliure* 1) el viraje performativo, 2) la existencia de una cultura performativa y 3) la superación de las pasadas ideologías de la performance?. Comienza el juego de los contrastes, el juego de reconocimientos e identificaciones.

(Aparte: Teorías y prácticas se encuentran en estas páginas. Unas y otras, dialogando, protagonizan esta *escritura*. *Escritura performativa* que se arriesga a no ser considerada materia de publicación científica seria, rigurosa. La estructura de estas páginas, ciertamente, reproduce intencionalmente las partes de un evento escénico: *entrada-lobby*, *reunión creativa* y *lobby-salida*. Pero ella, la estructura, no es arbitraria. Definitivamente intencionales son las partes que dan forma al núcleo de la escritura, a su desarrollo, las partes que evocan la reunión creativa: en el escenario, en la sala de butacas, durante el encuentro. Estas partes pretenden mostrar la topografía de los acontecimientos interrogados: aquello que describe y delinea las artes de los *Radicals Lliure*, aquello que permite pensarlos como singulares e independientes modelos de creación teatral.)

(Otro aparte: Esta entrada puede entenderse, si así se prefiere, como las *notas del programa*, notas de la *performance escrita* que ahora comienza —performance en la que los *apartes* pueden ser tomados, si así se prefiere, como *pies de página* o viceversa—, performance escrito que describe la reunión escénica en un espacio teatral clásico: cerrado y de espacios enfrentados.)

## I. En el escenario: otros espectadores

Ewa Domanska informa sobre el «viraje performativo» en la humanística, desvío asociado a la performance y a la performatividad como objeto y método de investigación. La definición de performance de la que aquí se parte, entre las definiciones dadas por Domanska, es aquella que lo entiende como «la ejecución en vivo en presencia del “público” de cierta acción que tiene el carácter de acto teatral» (Domanska, 2011: 127). Y la definición de performatividad será entendida como la «convicción de que ciertos fenómenos existen solo en el acto de la ejecución y deben ser repetidos para empezar a existir» (Domanska, 2011: 127). Ambas caracterizaciones competen al teatro, le son propias. Pero en los modelos regulares de teatro, los sedimentados en los circuitos de programación y los afirmados en las academias, lo que suele ejecutarse y existir en el acto de la ejecución son matrices/máscaras de espacio, tiempo y personas de ficción habitadas/encarnadas en la ejecución

5. Los tres artículos aparecen, en ese mismo orden, en la edición número 37 de la revista cubana *Criterios*, dirigida por Desiderio Navarro.



escénica, por los ejecutantes. Con el viraje performativo lo que suele ejecutarse en el teatro es otra materia: la relacionada con la propia ejecución y con los ejecutantes. Con el viraje emergen las transversales y con ellas las contaminaciones y las hibridaciones: de culturas, de lenguajes, de artes y de medios. Con el viraje performativo se produce el cruce de las fronteras o incluso la eliminación de las mismas, «tanto en el sentido de “supresión” de las fronteras disciplinares como de “supresión” de las fronteras entre lo humano y lo no-humano» (Domanska, 2011: 142). Con el viraje performativo, causa y consecuencia de este, emergen otros teatros distintos de los regulares.

En la práctica teatral, el viraje performativo puede llegar a concretarse en un texto teatral, en el teatro de escritores. De ello pueden dar fe, por ejemplo, las propuestas textuales autoficcionales.<sup>6</sup> También puede verificarse en la puesta en escena de un director de textos teatrales, como ha trabajado Valentina Valentini.<sup>7</sup> Puede asimismo concretarse en los teatros que levantan los directores directamente desde el formato, y con vocabulario, escénico: en los teatros de directores de escena. Pero el viraje en los teatros antes mencionados, por más que modelan las formas de actuación y de recepción, no revelan ni a los actores ni a los espectadores como ellos mismos, ni sus propios cuerpos ni su encuentro con semejantes. Tampoco suelen las producciones de estos teatros ser interrogadas con el *idioma performativo* (Pickering, 1994); idioma que, en el teatro, remite a lo que ocurre durante el encuentro, entre todos los presentes: entre humanos y entre humanos y no-humanos.

En las prácticas y en los análisis críticos y reflexivos de tales prácticas, estuvo instalada durante buen tiempo y de manera hegemónica la lectura y la interrogación «del mundo» en términos de signos, de significados. Pero, como dice Ewa Domanska, «la metáfora del mundo como texto no posee una fuerza que explique los problemas con los que está luchando el mundo actual» (Domanska, 2011: 131), los problemas de:

[...] el cyborg, el clon, la cosa en su subjetividad, el animal, el mutante (individuo humano o animales genéticamente manipulados), el terrorista (sobre todo la suicida musulmana); el «desaparecido», los representantes de minorías de diverso tipo (sobre todo el *queer*, el transexual, pero también personas de procedencia étnica diferente o minusválidos). (Domanska, 2011: 133)

Todas estas *figuraciones de subjetividad*, como las denomina Domanska, pueden estar y están representadas en textos teatrales, en puestas en escena de textos, en realizaciones y actuaciones escénicas tan virtuosas y arriesgadas

6. Basta leer los comentarios de José Luis García Barrientos (2015) sobre *Tebas Land*, de Sergio Blanco: «...podemos considerar *Tebas Land* como un ejemplo de autoficción dramática (cf. García Barrientos, 2014), y la del coro, en su recurrente mediación e interlocución con el público. En efecto, el espectáculo entero hay que entenderlo como la narración de todo el proceso de creación por él mismo, con el concurso de Martín y Federico (las dos caras del mismo actor), del espectáculo, al que asistimos al mismo tiempo que al relato de su génesis. La narración es, como corresponde, la que abre la puerta a todas las demás miradas mediadoras. Pero sin ahogar el carácter profundamente dramático de la obra: no posdramática sino, al contrario, metadramática, o sea, dramática al cuadrado».

7. «El teatre, com la novel·la contemporània, posa en escena el “murmuri indefinit de la producció mateixa”, no pas un món objectiu governat per la impersonalitat. En una escena qualsevol, entre aquests gestos accidentals, del tot insignificants però repetits obsessivament, destaca una única figura en primer pla, privada de qualsevol contextualització ambiental, deslligada de qualsevol ancoratge espaciotemporal, pel qual pot procedir en el seu egocèntric univers verbal en el qual el “jo” i el “món” coincideixen.»

artísticamente como logradas en intenciones y compromisos con «los problemas del mundo actual». Todas ellas consiguen tomar distancia, independizarse, de los modelos clásicos. En los *Radicals Lliure* las figuraciones se generan durante la reunión entre reales (personas, objetos y medios).

En los *Radicals Lliure* las contaminaciones entre teatro y performance ya se han producido. Las hibridaciones entre danza y teatro ya son en ellas un hecho consumado. El viraje performativo se constata en los *Radicals Lliure*: no solo el viraje hacia *lo escénico*, sino hacia *lo real* que es rotundamente escénico —es decir: radicalmente performativo—. En los «eventos con nombres» los empoderados son las propias personas escénicas: los actores, entendiendo la noción en un sentido amplio, y también los espectadores; los empoderados son las propias personas escénicas que se presentan como personas reales. Estos son, en los acontecimientos que aquí reviven, las figuras de subjetividad emergentes.

Son personas reales las que se empoderan en los *Radicals Lliure*: Sònia Gómez, su madre Rosa Vicente, el profesor de la universidad, el desconocido, el que se conecta a Internet, el grupo de votantes, yo mismo, etc. Los agentes empoderados son expertos en arte y no expertos en arte, profesionales y no profesionales, habituales y circunstanciales de un acontecimiento dado, conocidos y anónimos, etc. De estas personas reales en situación performativa, durante la reunión y a partir de ellos mismos, emergerán nuevas figuraciones de subjetividad. A este punto, punto capital, se volverá más tarde. De estas gentes Reales reunidas en un dispositivo teatral, entregadas al cumplimiento de determinadas reglas de juego, emerge justamente el teatro o los *teatros de/entre performers*.

Erika Fischer-Lichte, remitiéndose a *Untitled Event* (Evento sin título) de 1952 del Black Mountain Collage ideado por John Cage, entra a este escenario poniendo en primer plano los elementos que considera importantes para una futura teoría de *lo performativo*. Sus descripciones y reflexiones sobre el *Untitled Event* son contrastadas con los eventos producidos en Barcelona, los que aparecerán en estas páginas: los que tienen nombres. Fischer-Lichte expone en el párrafo siguiente el núcleo de su teoría:

El teatro siempre cumple a la vez una función referencial y una performativa. Mientras la función referencial se refiere a la representación de personajes, acciones, relaciones, situaciones, etc., la performativa apunta a la ejecución de acciones (por los actores y, en parte, también por los espectadores). En cierto modo la historia del teatro europeo se puede concebir y escribir como historia de las reestructuraciones y nuevas definiciones de la relación entre ambas funciones. (Fischer-Lichte, 2011: 145)

En los eventos escénicos de Barcelona, los «eventos con título», la función performativa está situada en primer plano, por encima de la función referencial. *Lo referencial* en ellos emana de *lo performativo*, el primero está en función del segundo y no a la inversa. Los *teatros de performers* se sitúan en la antípoda de los teatros sedimentados y afirmados; se sitúan en la antípoda de los teatros que se basan en la representación de matrices de tiempo, lugar

y personas de ficción —teatros en los que *lo ficcional* (lo referencial por excelencia) prevalece sin permitir irrupciones, revelaciones, de *lo escénico* y/o de *lo real* (lo performativo por excelencia)—.

El escenario de *Untitled Event* no es, como apunta Fischer-Lichte, aquel que significa «otro espacio: la sala de estar de Willy Loman, la carretera en la que Didi y Gogo esperan a Godot, etc.» (Fischer-Lichte, 2011: 145) sino el propio espacio donde se produce el acontecimiento. Toda acción o narración en *Untitled Event* tributa a este específico espacio o sitio. Y así, con matices, también ocurre en los eventos aquí citados, en los «eventos titulados». Si en el escenario de *Untitled Event* el sitio específico se revela como el contenedor de presentaciones artísticas, en los «eventos titulados» el sitio específico se ofrece como la sede del encuentro, de la reunión, entre las específicas personas que en él se dan cita. El teatro *a la italiana*, sede arquitectónica en la que se producen todos los eventos coleccionados, se comporta como un *site specific*. En los *Radicals Lliure*, como en el *Untitled Event*, el tiempo en que se ejecuta la presentación también coincide con el tiempo presentado: allí no encontraremos, en ningún caso, «ni otra hora del día ni otra estación del año, ni otra época histórica ni el tiempo en que un personaje de ficción lleva a cabo una acción o realiza una reflexión...» (Fischer-Lichte, 2011: 145). Y si aparecen estas *otredades* no regentarán la presentación, se presentan como citas o comentarios.

Mientras en el teatro contemporáneo los actores, nos recuerda Fischer-Lichte, usan «su cuerpo para significar los cuerpos de personajes ficticios, para ejecutar con ellos acciones que debían significar las acciones de esos personajes, y decían palabras que significaban los discursos de éstos» (Fischer-Lichte, 2011: 146) en el *Untitled Event* y en los eventos de Barcelona, los «eventos titulados», los «actores» emplean, como ya hemos adelantado, sus cuerpos para ejecutar sus propias acciones y hablan de sí mismos o hablan de otros desde sí mismos (en los *teatros de performers*) o bien convidan a hablar a otros de sí mismos o de otros desde ellos mismos (los *teatros para performers*). La madre de Sònia Gómez habla de sus tiempos de emigrante en Alemania, Diego Anido invoca su infancia en Galicia y su pasión por el juego de ajedrez, Lidia y David comunican los años que comparten como colectivo teatral, etc.

Se puede resumir que, en todos los eventos, el que no lleva título y los titulados, «no se trata de constitución de personajes ficticios, de sus historias, acciones, etc., sino de la ejecución de acciones de habla y de otra índole por parte de personas reales en un espacio real» (Fischer-Lichte: 146). Se puntualiza que las actuaciones en los *Radicals Lliure* no están basadas en actuaciones de personas de ficción y entre personas de ficción (actuaciones de Hamlet, etc.). Tampoco, se agrega, están basadas en las actuaciones de las propias personas escénicas como artistas; esas actuaciones que resultan del revelado de los entresijos de las artes (fragmentaciones, procesos, generación de imágenes, los flujos energéticos, las deconstrucciones, etc.); de las confluencias, contaminaciones e hibridaciones entre disciplinas artísticas (danza, teatro, etc.) y del cruce de culturas escénicas (orientales, occidentales, locales, globales, etc.); esas actuaciones en las que emergen ritmos,

acciones, imágenes, entes, seres, figuraciones propiamente escénicas, propiamente artísticas.

Las concepciones y modelos escénicos que caracterizan a los *Radicals Lliure* difieren de aquellos, igualmente radicales, en los que se confirma la muerte del sujeto o la presencia del sujeto débil constituido por el discurso, etc. Con los acontecimientos coleccionados «regresa [...] el “sujeto fuerte”» (Domanska, 2011: 135), aunque este regresa cambiado, regresa con nuevos atributos y cualidades. En los *Radicals Lliure*, por ejemplo, el sujeto fuerte humano, el agente clásico entre los agentes teatrales, no «regresa» actor propiamente, pues no tiene entre sus tareas y funciones la representación de otros distintos de sí mismo. El agente humano en los *Radicals Lliure* es rotundamente, y sin ambigüedades, performer *escénico*.

En los acontecimientos escénicos de Barcelona, en los *Radicals Lliure*, quienes se manifiestan no son personajes de ficción sino personas reales, personas reales en situación y modo performativo; situación y modo que propician específicas transformaciones y distancias. En todos estos acontecimientos *el otro* o *lo otro* (la figuración) emerge de la propia persona real: de su autobiografía, de sus narraciones, de sus experiencias, de sus invenciones, de sus propuestas, etc., y de sus precarias o sofisticadas artes de performer. *El otro* o *lo otro* (la figuración) emerge de lo que a este performer le acontece durante el encuentro con aquellos humanos y *no humanos* con los que comparte acontecimiento, evento. Porque se ha de tener en cuenta, y esto es importante, que el sujeto fuerte en los eventos escénicos de Barcelona no solo es el humano sino también el *no humano*. Junto a Sònia Gómez, su madre Rosa Vicente, etc., están, entre otros agentes *no humanos*, el micrófono, la cámara y la pantalla. Unos y otros actúan/*performan*, interactúan/*interperforman*.

Sven Lütticken aparece para informar sobre el pasado y el presente de la ideología de la performance; sobre lo que denomina «striptease progresista». Los primeros artistas de los *happenings* y de las conocidas *performance arts*, a mitad del siglo xx, se posicionan frente a toda forma de representación, frente al mercado y frente al espectáculo. Sus visiones de entonces, sus ideologías, pasan por cuestionar el objeto y sus reproducciones. Y, con todo ello, por cuestionar los medios. Espectáculo o performances, ese fue el problema (antes). Actualmente, como afirma Lütticken:

la polaridad entre performance y medios acariciada por los ideólogos del performance ha sido reemplazada por una caprichosa dialéctica: toda profesión, todo empleo, toda vida privada —en otras palabras, todo performance— puede reclamar el derecho a la reproducción, y, al mismo tiempo, todo modelo mediático concebible puede ser vivido y performado (Lütticken, 2011: 174).

En los *Radicals Lliure* el encuentro entre personas reales en el medio teatral, y el medio mismo, es *vivido* y *performado*. En los acontecimientos citados los performers que están situados en el escenario tradicional, los que pudieran reconocerse como los huéspedes del encuentro, no toman distancias de los situados en la sala de butacas, de los que pudieran reconocerse como los convidados. Los huéspedes conviven con los convidados y, de tanto en tanto,

se intercambian los roles. Las biografías comunicadas por los huéspedes (no representadas), las autobiografías de los huéspedes o de los convidados (individuales o colectivas) y las «biografías» que surgen *in situ* producto de los intercambios entre unos y otros conforman los acontecimientos, la reunión artística. De ahí que los performers situados en el escenario se comporten como espectadores de los que están en la sala de butacas.

## II. En la sala de butacas: otros performers

Entrado el siglo XXI parece no haber «demasiado lugar para la contemplación» (Domanska, 2011: 136). Se impone la agencia, lo que se experimenta: presencial y virtualmente; se imponen los juegos y los jugadores, se impone la performance y la performatividad. Aparecen nuevas estrategias y nuevos conceptos asociados al consumir y al generador contenido simultáneamente: gamificación, prosumer, 2.0, etc. El siguiente comentario de Ewa Domanska puede entenderse como una metáfora de esas nuevas apariciones: «no solo el individuo, sino también la comunidad crea cambios en la realidad social y cultural. El individuo y la comunidad son valiosos en la medida que tienen fuerza agentiva, actúan (*perform*) y provocan cambios concretos» (Domanska, 2011: 136). Los acontecimientos que integran *Radicals Lliure* se distinguen por la inmersión —por una, precisando, inmersión performativa—.

Los teatros de performers son teatros de personas reales empoderadas como performers, empoderadas en *reuniones artísticas*, en *reuniones-teatro*. Están los teatros de performers habituales, de habituales de un evento que se repite y están los *teatros de performers* circunstanciales, los circunstanciales de un acontecimiento-encuentro puntual. Los performers en *Pendiente de Votación*, por ejemplo, son los espectadores que asisten a una de las realizaciones, a una convocatoria de juego —aunque, si estos lo desean, pueden repetir—. En *Pendiente de Votación* el performer que seguro repite, entre otros agentes *no humanos*, es la pantalla.

De los singulares acontecimientos ideados por Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Àlex Serrano, Ferran Dordal y Lidia González Zoilo, el investigador no solo fue un espectador-testigo sino también, en algún grado, parte. En todos los acontecimientos, en algún grado, el investigador fue *in situ* (durante el encuentro puntual) un sujeto humano activado —y en algunas fue invitado a realizar acciones creativas: llamar desde la sala de butacas a los performers situados en el escenario para calificar y modelar «sus biografías» (*Dar patadas para no desaparecer*), subir al escenario para consumir «las brujerías» preparadas por los performers (*Desconcierto n.º 1...*), etc.

La actuación de los *no humanos*, especialmente de los agentes tecnológicos, suele fundarse en la movilización, en la activación creativa, de los espectadores (estén estos situados sobre el escenario histórico o en la histórica sala de butacas). Ejemplo de ello es, en *Pendiente de Votación*, la pantalla en proscenio con preguntas que propician, ayudada por mandos y programas computacionales que emulan a los usados en los parlamentos, a la activación visible de los espectadores, a su inmersión en la performance como performers. Las preguntas están fundadas en temas de actualidad, temas

relacionados directamente con los espectadores como miembros de una misma y específica comunidad, relacionados con su biografía colectiva.

Erika Fischer-Lichte comenta la disolución de las fronteras disciplinares en el evento de 1952 —el del Black Mountain Collage—. Comenta que «al disolverse los artefactos en ejecuciones de acciones, se desplazaron las fronteras entre las distintas artes; ya se trataba de poesía, artes plásticas o música, todas ellas eran aquí, al mismo tiempo, también arte de performance. En este respecto, entre ellas y el teatro ya no había absolutamente ninguna diferencia» (Fischer-Lichte, 2011: 152). Las descripciones y reflexiones de Erika Fischer-Lichte aplican a los eventos citados solo que en estos, como se ha apuntado antes, las artes emanan de las biografías y autobiografías que recrean o comparten los presentes durante el encuentro: ora de manera individual, ora a pares, ora como parte de una comunidad.

Dada la exposición o publicación en el marco teatral de asuntos que proceden de biografías relacionadas directamente con los ejecutantes como personas reales, los *Radicals Lliure* son espectáculos performativos. Del espectáculo performativo participan todos: el desconocido, Txalo Tolosa con sus filmaciones desde el escenario y las proyecciones de esas filmaciones en circuitos cerrados (*Experiencias con un desconocido*), la madre de Sònia Gómez con los dulces que cocina para los espectadores (*Mi madre y yo*); el que chatea, Internet mediando, desde un ordenador instalado en el escenario con una pareja de performers que responden desde su propia casa, quienes a su vez se crean perfiles en páginas webs pornográficas (*Felicidad.es*); Lidia González Zoilo cubriendo el cuerpo desnudo de David Frank con «documentos», etc. En el espectáculo performativo, comenta Sven Lütticken, «todo el mundo es un performer potencial, desde las estrellas de cine hasta los vecinos de al lado. La telerealidad, las webcams y fenómenos similares son la consecuencia última de este desarrollo» (Lütticken, 2011: 174).

### III. Durante el encuentro, entre los presentes

La riqueza de los *Radicals Lliure*, como colección, es que está integrada por acontecimientos donde los principales performers humanos están situados en el escenario tradicional (*Mi madre y yo*, *Destrucción Mutua Asegurada*) y por acontecimientos en los que estos están situados en la sala de butacas (*Pendiente de Votación*). Los performers *no humanos*, por su parte, también ocupan uno y otro espacio, aunque tienden a habitar sobre todo el escenario tradicional.

Todas los *Radicals Lliure* se producen en las sedes o contenedores teatrales clásicos conocidos como *a la italiana*. Sin embargo, en todas ellas, en mayor o menor medida, la embocadura y su invisible cuarta pared —esa que separa los dos espacios enfrentados: el del escenario y el de la sala de butacas— es transformada o trascendida. Los ejes comunicacionales activados en unos y otros acontecimientos escénicos implican directamente, aunque cada uno en su grado, a todos los presentes. Emerge, con la activación de estos ejes, una dimensión específica del «bucle de retroalimentación entre actores y espectadores» (Fischer-Lichte, 2011 [2004]) y un específico *teatro*

*immersivo* (Machon, 2013): el teatro sin dobles aparentes, teatro en el que cuanto acontece, acontece durante el encuentro entre los presentes. Emerge, con todo, una definición capital, la de acontecimiento.

(Aparte: \*«El termino filosófico *acontecimiento* (*Ereignis*) no indica apropiación ni autoafirmación, sino el factor de lo inconmesurable». \*\*«El teatro nos sitúa lúdicamente en una posición en la cual ya no podemos estar sencillamente *delante* de aquello que percibimos, sino que nos exige su participación» \*/\*\* Hans-Thies Lehmann. *Teatro Postdramático*.)

Los performers situados en el escenario tradicional suelen comportarse como espectadores de los situados en la sala de butacas. Los espectadores situados en la sala de butacas, inmersos en el juego escénico, se comportan como performers. Luego están las relaciones e intercambios de roles que se producen en cada área del edificio teatral. En los acontecimientos reunidos bajo el nombre de *Radicals Lliure*, tanto los *performers-espectadores* como los *espectadores-performers* conviven, de una u otra manera, en un espacio dilatado y en una «situación única» (Cornago Bernal). Los micrófonos, una de las constantes en todos los acontecimientos coleccionados, tienden a establecer las distancias entre los distintos espacios y performers. Como se ha anunciado antes, los teatros que concretan los *Radicals Lliure* no son únicamente de performers o para performers sino también *teatros entre performers*.

Unos y otros performers son sujetos agentivos —sujetos fuertes que, por una parte, se representan a sí mismos y, por otra, como describe Ewa Domanska, crean sujetos «a través de la acción» (Domanska, 2011)—. Esta es la complejidad de los eventos escénicos coleccionados. Esta es la singularidad, la radicalidad, que comparten. Con ello se pone de manifiesto, siguiendo los apuntes de Ewa Domanska, que el centro de las prácticas observadas se ha de colocar «...en la categoría de cambio como valor positivo y en el sujeto activo (agentivo) (sujeto performativo) que se crea a través de los cambios y motiva cambios concretos en la realidad circundante, sobre todo mediante sucesos, happenings, performances» (Domanska, 2011: 131). De ahí que pueda afirmarse que los *Radicals Lliure*, que los *teatros de performers*, se caracterizan, entre otros, por los siguientes rasgos: la transversalidad, la impredecibilidad, los fenómenos emergentes, el uso de las nuevas tecnologías, la apuesta por *lo real*, la alianza entre los cuerpos presentes, etc.

En *Untitled Event* «el espectador» apenas «se siente alentado a buscar significados dados de antemano y a esforzarse por descifrar los mensajes formulados en la presentación pública» (Fischer-Lichte: 147). Algo similar ocurre con el espectador de los *Radicals Lliure*. La fase umbral que según Fischer-Lichte identifica al «*Untitled Event*»: ese *betwixt and between* —ese entre lo uno y lo otro, y entre las dos cosas— también identifica a los eventos coleccionados, a los *Radicals Lliure*. En ese campo liminal entre performers y espectadores, nos dice la investigadora, es donde primero se producen y se negocian los significados. El estado de liminalidad, precisa Fischer-Lichte, «en el que el performance artístico coloca a performers y espectadores, pone a durar, por así decir, el proceso en el que se produce, negocia o escruta el

significado...» (Fischer-Lichte, 2011: 161). En los *Radicals Lliure* ese *betwixt and between* adquiere dimensiones extremas en tanto se produce entre performers y espectadores que funden y confunden la esfera pública con la privada, arte y vida, en *reunión-teatro*.

El concepto *teatro*, como todas las nociones disciplinares, ha sufrido los efectos del viraje: se ha dilatado. En los *Radicals Lliure* el concepto *teatro* no remite al edificio sostenido por las fábulas sino el dispositivo teatral con sus memorias, a los presentes en el encuentro y al encuentro mismo, a lo que se genera con el intercambio entre los presentes. Estamos ante teatros de agentes, espacios y tiempos específicos. No obstante, ese espacio, ese tiempo y esas personas específicas (a propósito, justamente de las memorias del dispositivo que los acotan y de las estructuras de juego performativo que los motivan) se ficcionalizan. Concluyendo la frase de Fischer-Lichte del párrafo anterior, en estas reuniones se «pone a durar... el proceso en el que se constituye un nuevo yo» (Fischer-Lichte, 2011: 161) y, se ha de agregar, en el que se constituye un nuevo *nosotros*.

(Aparte: ¿Cuánto de postteatrales son los *Radicals Lliure*? ¿Cuánto de irregulares son los *teatros de/entre performers* coleccionados? Si se acepta que el postteatro, como lo concibe y concreta Joan Brossa, se funda esencialmente en lo impersonal, en lo objetual o en lo conceptual, podrá confirmarse que los eventos escénicos que idean y concretan Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Àlex Serrano, Ferran Dordal y Lidia González Zoilo, etc. se suman a los pasos dados por Joan Brossa pero le adelantan en radicalidad e irreverencia al pronunciarse por *lo personal*, por *lo líquido* [Bauman].)

Por todo ello, investigar la naturaleza de las actuaciones en los *Radicals Lliure* es un verdadero reto. Este objeto de estudio exige métodos y metodologías ajustadas a él. Los tres estudios, el de Sven Lütticken, el de Erika Fischer-Lichte y el de Ewa Domanska, no solo ayudan a entender los acontecimientos en general sino particularmente las actuaciones que se producen en ellos —actuaciones entre las que están las del investigador como espectador participante, como *espectador-performer*— y también a pensar y reflexionar sobre los posibles abordajes para obtener conocimientos de las actuaciones en los *Radicals Lliure*.

Con las *performance arts* y los *happenings* se cambia el objeto por la acción efímera, una de las razones por las que fueron considerados progresistas. Sven Lütticken reaparece para invitar a observar la complejidad de los *Radicals Lliure*; para invitar a establecer distancia crítica respecto de ellos al tiempo que invita a verificar y a aceptar sus normas, relativizando con ello el viejo discurso anticapitalista del *performance*. Roger Bernat genera estructuras de juego, teatros para performers, que luego promueve y hace circular por diferentes geografías. Sin embargo, actualmente «la desmaterialización del arte ha completado su giro capitalista» (Lütticken, 2011). «El *striptease* es casi completamente inmaterial: soltar el lastre material se ha convertido en su contenido mismo.» El *striptease* es un producto, según Tino Sehgal el artista que al que se remite Lütticken, es un modelo comercial:



Solo si evitamos presentar la cultura del performance de hoy como un preludio a la utopía en vez de reconocer su carácter normativo, existe una oportunidad de que el performance de arte instigue a realizar pequeños «eventos-verdad» que destaquen las diminutas fisuras en el espectáculo performativo, y así haga surgir la posibilidad de una ruptura más fundamental con este (Lütticken, 2011: 179).

Con los *Radicals Lliure* el camino hacia la cultura performativa no solo está trazado sino que se transita. También las investigaciones que les recorren. Erika Fischer-Lichte invita a analizar los *Radicals Lliure* desde el punto de vista de su performatividad, no siguiendo el modelo del texto, del modelo que se interesa por hallar «los significados generados por los performances» (Fischer-Lichte, 2011: 158); nos invita a analizar los acontecimientos citados en estas páginas desde el modelo de la performance. Entonces propone considerar pertinentes las preguntas que sugiere para esos fines el antropólogo Dwight Conquergood.

El antropólogo Dwight Conquergood habla de «un modo de conocer sensible a la performance». Los *Radicals Lliure*, como objeto de estudio, reclaman este abordaje. El investigador se ha de desplazar, atendiendo la propuesta de Tamy Spry, hacia la posición del yo performativo (performative-I). Se impone el testimonio coperformativo (coperformative witnessing). De ahí la posible inclinación de la investigación de las piezas coleccionadas por la epistemología empática (emphatetic epistemology): la de «personas que viven en la convicción de que comparten un mundo común complejo» (Domanska, 2011: 158).

El viraje performativo tiene una faz posthumana, repite Ewa Domanska. E insiste en recurrir al idioma performativo, idioma sobre el que reflexiona el filósofo A. Pickering,<sup>8</sup> «puesto que ahora más que nunca antes estamos rodeados, pero no determinados, por la “agencia material”, el idioma performativo —afirma Pickering— “es nuestra esperanza de entender quiénes somos y en qué mundo vivimos”» (Domanska, 2011: 139).

(Aparte: Como resultado de la investigación que anima y consagra al autor de estas notas han estado emergiendo durante estos años seis breves performances, seis performances con naturaleza de investigaciones, seis performances ideadas por él y en las que también participa como performer al tiempo que propicia la participación de no humanos y de espectadores como performers —esos que, de algún modo, también serán investigadores—.<sup>9</sup>)

## Lobby-Salida

¿Qué *guiones* independientes, radicales, caracterizan a los acontecimientos citados? Acaba de concluir el núcleo central de esta escritura, el núcleo de

8. A. Pickering, *After representation. Science Studies in the Performative Idiom*. PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association, 1994, vol.2 (Symposia and Invited Papers), p. 145.

9. *Actuaciones Orestes, seis performances como investigaciones, como investigaciones encarnadas.*

esta performance. Sus tres «actos» (en el escenario, en la sala de butacas, durante el encuentro) evocan la reunión creativa. Esta estructura anuncia las conclusiones (la salida). Ella describe los principales rasgos de los acontecimientos que conforman los *Radicals Lliure*, rasgos que les iguala y que les hace singulares a un tiempo: escenarios dilatados, intercambios de roles y un devenir que emana de los reunidos, de los presentes en los acontecimientos. Estos son los *guiones* de los *Radicals Lliure*, de los acontecimientos ideados por Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, los artistas del Colectivo 96°, Àlex Serrano y Ferran Dordal. Estos acontecimientos, a pesar de sus notables diferencias, comparten modelo de creación escénica y modelo de actuaciones.

Observados desde la disciplina teatral, observados como teatros, podrá afirmarse que los *Radicals Lliure* no son ni teatros de autores de textos, ni de directores de escena. Ni siquiera son *teatros de escritores* o *teatros de directores* orientados hacia *lo performativo*. Esto configura la independencia artística de los *Radicals Lliure*. Los *Radicals Lliure* son teatros de los ejecutantes, pero no de actores/actrices propiamente sino de performers. Los *teatros de performers* son protagonizados por personas reales empoderadas en arte escénico performativo. Los *teatros de performers* no parten de *teatros-textos* (de los teatros concebidos por escritores) y toman distancia de los *teatros-escénicos* (de los teatros concebidos por los directores). Su contexto son las *reuniones-teatro*; reuniones reales y entre reales que durante su realización devienen ficciones. Los *teatros de performers* son *teatros de personas específicas* presentes en el acontecimiento, de personas reales que en el curso de la reunión devienen personajes.

En los acontecimientos interrogados se constata: 1) el viraje performativo, 2) la existencia de una cultura performativa y 3) la superación de las pasadas ideologías de la performance. Los *Radicals Lliure* proponen y concretan un grado específico, con toda seguridad el más rotundo, de ese viraje, de esa existencia cultural y de esa superación ideológica en el ámbito de las artes escénicas. Lo que les sigue en términos de radicalidad, aquello con lo que estos comparten frontera, probablemente exceda el universo del arte.

El viraje performativo (Ewa Domanska, 2011) en el teatro, particularmente en la actuación teatral, es causa y consecuencia del desplazamiento y la re-colocación del objeto escenificado/publicado, de los modos de representación. Tal desplazamiento y tal re-colocación afecta y modela las denominaciones (por ejemplo: de los conceptos *actor*, *teatro*, *actuación*, etc.). El viraje performativo es el resultado del proceso que trasciende, que desestima, las escenificaciones de las actuaciones de personas de ficción (de Hamlet, de Nora, de las tres hermanas, etc.). El viraje performativo es causa y consecuencia de las escenificaciones de las actuaciones que realizan las propias personas escénicas. Pero las personas escénicas, los ejecutantes, en los *Radicals Lliure* se escenifican y se representan a sí mismas no como especialistas o expertos en artes escénicas. Las personas escénicas en los *Radicals Lliure* se escenifican y se representan a sí mismas como personas reales, como personas reales en situación y modo artístico performativo.

En los teatros que concretan los *Radicals Lliure* no se recrean historias ni temas ajenos a quienes las presentan. Estos teatros, por el contrario, están basados en las biografías y autobiografías de quienes no solo están presentes en el evento, sino que, además, procuran ofrecer tales biografías y autobiografías evitando las ficciones, ofreciéndolas como documentos reales, auténticos. Cada presentación, repetida o no, es obra de un performer único. Los *teatros de performers* son teatros de gentes reales que se visibilizan como tales en una reunión teatral. El modelo de creación que concretan los *teatros de performers* se resume en la siguiente frase: *gentes reunidas* en arte escénico performativo (formas de participación), en su propio nombre (formas de representación). De ahí que sea mejor definirlos como *teatros de/entre performers*. Faltará agregar en esa denominación que los performers son humanos, personas, y *no humanos* —y entre los performers *no humanos* está especialmente la pantalla—.

Los *teatros de/entre performers* diseñan sus propios sistemas jerárquicos. Todo diseñador está implicado directamente en la realización escénica de su idea. Algunos no se convierten en ejecutantes sino que limitan sus vínculos con la realización escénica funcionando como directores, como *directores de performers*: ejemplo, Roger Bernat, Àlex Serrano y Ferran Dordal. Algunos de los diseñadores «dan la cara», se presentan y realizan los acontecimientos que idean: por ejemplo, Lidia González Zoilo, David Espinosa, Sònia Gómez. Estos no se llaman a sí mismos autores, tampoco directores. Todos los diseñadores-*performers* han sido formados en academias de arte. Siguiendo este criterio, y no los estrictamente económicos, podrá afirmarse que todos ellos son profesionales del arte, son expertos en arte. También están los profesionales que son en los acontecimientos sobre todo, si no únicamente, *obradores escénicos*: África Navarro, David Franch, Diego Anido, etc. Sin embargo los acontecimientos que conforman lo que aquí se han denominado *Radicals Lliure* están poblados de obradores, ejecutantes, performers no profesionales, poblados de no formados en arte. Por ejemplo, la madre de Sònia Gómez, el profesor universitario, etc. Y entre los empoderados como performers están los espectadores.

En las *reuniones-teatro*, en las reuniones artísticas, prosperan las liminalidades; prospera el *betwix and between* (Erika Fischer-Lichte, 2011) entre «actores» y «espectadores». De ahí la estructura nuclear de la presente performance, de la presente escritura: (I. *En el escenario: otros performers*; II. *En la sala de butacas: otros performers* y III. *Durante el encuentro, entre los presentes*). En los *Radicals Lliure* se encuentran *performers-espectadores* y *espectadores-performers*, performers habituales y circunstanciales; huéspedes del evento y convidados a él, famosos y anónimos. A algunos de los acontecimientos les es indiferente que los ejecutantes sean profesionales o no, expertos en arte o no; las estructuras de juego que las conforman no exigen formación o habilidades artísticas. Los *Radicals Lliure* son productos escénicos ensayados o no; acabados o no; eficaces o no (como productos). Los acontecimientos citados son productos escénicos irregulares, abiertos, experimentales, radicales en extremo. Importa en ellos la inmersión. Importa en ellos «lo que se pone a durar» entre los presentes. Importan las figuraciones

de subjetividad que emanan de los reales (llámense personas, objetos o medios) durante la reunión. Importan las ficciones que se levantan con la reunión de y entre reales. Importa en estos acontecimientos, más que los significados, la experiencia.

Existe el compromiso por la creación, existe la voluntad de empoderarse o de empoderar en un marco teatral a gentes reales, pero también existe el interés de promover, paralelamente, leyes productivas igualmente creativas, formas de producción y de circulación acordes con la naturaleza de los modelos de creación artística buscados y logrados, acordes con los espectáculos performativos propuestos y conseguidos.

(Aparte: Los riesgos que corren las direcciones del Teatre Lliure y del Mercat de les Flors entre el 2006 y el 2012 han dado frutos en este y otros muchos trabajos de investigación, en aquellas y otras prácticas similares a las que aquí, en esta *escritura performativa*, han revivido. Después del 2012, no obstante, los cambios de las políticas culturales fueron notables. Quizás estos cambios comenzaron a gestarse desde la crisis del 2008. Quizá fue desde esta fecha en que volvieron a retomarse las políticas culturales probadas, las que solo promueven los teatros sin riesgos, los teatros que propician una rentabilidad segura: los regulares, los dependientes.)

Los *teatros de performers* se adaptan, persisten, buscando reproducirse y convivir en el panorama escénico contemporáneo junto al resto de los teatros, de las artes. Ellos, ciertamente, *artes son entre las artes*.<sup>10</sup> En los *teatros de/entre performers* la representación, el mercado y el espectáculo son un hecho; el «striptease progresista» (Sven Lütticken, 2011) es un hecho.



---

10. Parafraseando un poema de José Martí, un fragmento del poema titulado «Yo soy un hombre sincero».

## Referencias bibliográficas

- DOMANSKA, Ewa. «El “viraje performativo” en la humanística actual». Traducción del polaco: Desiderio Navarro. *Criterios. Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. (La Habana, Cuba), n.º 37 (2011), p. 125-142. Edición patrocinada por HIVOS People Unlimited.
- FISCHER-LICHTE, Erika. «En camino hacia una cultura performativa». Traducción del alemán: Orestes Sandoval. *Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. (La Habana, Cuba), n.º 37 (2011), p. 143-161. Edición patrocinada por HIVOS People Unlimited.
- FISCHER-LICHTE, Erika. «La copresencia física de actores y espectadores» (capítulo 3). En: *Estética de lo performativo*. Traducción de Diana González Martín y David Martínez Perucha. Madrid: Adaba Editores, 2011 (2004), p. 77-139.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís. «Miradas sobre Edipo en *Tebas Land*: de Sófocles a Sergio Blanco». *Ars@Humanitas*. (Ljubljana: Universidad de Ljubljana), n.º 9 (2015), p. 117-126.  
<<https://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/article/download/3418/3122/>>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Postdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo, 2013, p. 181 (Ad Litteram; 11)
- LÜTTICKEN, Sven. «Striptease progresista: Pasado y presente de la ideología del *performance*». Traducción del inglés: Desiderio Navarro. *Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura* (La Habana, Cuba), n.º 37 (2011), p. 162-179. Edición patrocinada por HIVOS People Unlimited.
- MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2013.
- VALENTINI, Valentina. «Més enllà de la tradició del nou teatre». Traducción del italiano: Oriol Puig Taulé. *Assaig de Teatre* (Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral), n.º 56 (2006), p. 19.

# Análisis plástico y sonoro de *Alicia y las ciudades invisibles* de Onírica Mecánica

## Teatro independiente en las redes comerciales

José Manuel TEIRA ALCARAZ

Universidad Internacional de La Rioja y Universidad Complutense de Madrid  
[jteira@ucm.es](mailto:jteira@ucm.es)

NOTA BIOGRÁFICA: Realiza su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid sobre la dramaturgia del medio audiovisual en el teatro. Ingeniero de telecomunicación por la Universidad Politécnica de Cartagena, tiene formación y experiencia como actor, habiendo estudiado el Máster de Estudios Avanzados de Teatro de la UNIR y el Máster en Calidad en Educación Superior en la UOC.

### Resumen

Este trabajo reflexiona sobre la posibilidad de que el teatro independiente encuentre espacio en salas o teatros habitualmente considerados como comerciales, a partir del análisis del espectáculo *Alicia y las ciudades invisibles* de la compañía de la Región de Murcia Onírica Mecánica. Para ello, es necesario partir de una definición de teatro independiente en un sentido amplio y contemporáneo, en base a la cual se enmarcaron las *II Jornadas de Teatro Independiente* en el Institut del Teatre. Así, se argumenta el interés de investigar el trabajo de la compañía dentro de su línea de teatro de objetos y se estudia mediante el espectáculo analizado si las características de independencia se encuentran en la poética de Onírica Mecánica. Finalmente, se da respuesta a la pregunta de partida conforme a todas las consideraciones anteriores. La metodología llevada a cabo se encuadra dentro del análisis de los espectáculos, centrado en la plástica escénica (escenografía, iluminación, caracterización, vestuario, diseño gráfico y videoescena) y en el diseño de sonido, describiendo cada elemento formalmente y luego encontrando su sentido dramático. Se buscará dar con la estrategia estético-estilística del espectáculo, su objetivo de escenificación y núcleo de convicción dramática.

**Palabras clave:** teatro independiente, análisis de espectáculos, plástica escénica, dramaturgia, teatro comercial

José Manuel TEIRA ALCARAZ

## **Análisis plástico y sonoro de *Alicia y las ciudades invisibles* de Onírica Mecánica**

Teatro independiente en las redes comerciales

### **Introducción**

El término «teatro independiente» en España se encuentra tradicionalmente asociado a un movimiento popular, políticamente reivindicativo y con iniciativas del teatro de vanguardia, que tuvo lugar durante el franquismo, la transición y los primeros años de la democracia (Fernández Torres, 2019). La definición histórica de teatro independiente en España referida a dicha creación en determinada época y circunstancias puede ampliarse en la contemporaneidad de un modo más extenso y menos exclusivo (Jornadas de Teatro Independiente, 2019: 2). Este planteamiento no estuvo exento de discusión en el seno de este foro, a causa de la definición del teatro independiente histórico conforme se ha planteado anteriormente; sin embargo, sí existe cierto consenso entre los investigadores y creadores en distinguir cierto teatro —ya sea denominado independiente, alternativo, *off*, *underground* o de otra forma equivalente— que se distingue de las producciones al uso, habitualmente referidas como comerciales, por mantener una determinada filosofía de creación. Las características esenciales de esta serían su libertad creativa, independencia de la mercadotecnia, carácter incisivo y bandera del compromiso artístico y ético. En este punto, propongo mantener la denominación de «teatro independiente histórico» para ese teatro con tal relevancia en nuestra historia escénica y emplear la de «teatro independiente» en general para el teatro que, en la actualidad, integra las características anteriormente descritas.

La compañía Onírica Mecánica, afincada en Cartagena, trabaja con teatro visual y de objetos, habitualmente al margen de las redes de producción y exhibición más significativas de la Región de Murcia, pero al mismo tiempo recorriendo la geografía nacional e internacional en festivales de diferente calibre. Durante doce años ha transitado caminos poco explorados escénicamente planteando espectáculos de pequeño formato, muy cercanos a grupos de pocos espectadores y en espacios alternativos. Algunos de ellos relacionados con el trabajo con títeres, incluso autómatas, otros más similares a la

instalación, pero siempre con el foco puesto en investigar un lenguaje particular a partir de los objetos. Desde 2017 la compañía tiene de gira *Alicia y las ciudades invisibles*, una propuesta para teatros a la italiana que, pese ser la primera ocasión en que un espectáculo de la compañía toma esta disposición, no renuncia ni a la independencia creativa, ni a su compromiso artístico con el teatro de objetos, ni a su peculiar sistema de organización y creación, en el que más adelante profundizaré. Por tanto, ahora requiere de espacios que anteriormente le habían sido ajenos y se alejan de las redes alternativas de distribución que habitualmente han recorrido, aunque el espectáculo resulta asimismo plenamente adaptable a un espacio de esta índole.

El objetivo de este artículo es, en primer lugar, justificar el encuadre de Onírica Mecánica como compañía de teatro independiente conforme a la definición amplia y contemporánea caracterizada al inicio. En segundo lugar, argumentar el interés de estudiar el trabajo de esta compañía, fundamentado en el tipo de creación artística que realiza y en su proceso creativo. Y, por último, cuestionar si la independencia creativa y el compromiso artístico del teatro independiente se encuentran reñidos con su exhibición en teatros y salas considerados «comerciales», entendiendo por tales los que acogen programación diversa dirigida a un público mayoritario que permitan una rentabilidad económica, y donde el compromiso estético y la visión de los creadores suelen tener como condiciones de contorno las limitaciones de la mercadotecnia y la asistencia de público (Tirao, 2008: 12). Se propone, pues, una distinción entre espacios independientes y compañías independientes, e incluso, proyectos independientes, ya que tal independencia no tiene por qué ser total ni ser mantenida a lo largo del tiempo en las fases de producción, exhibición y distribución.

Para llevar a cabo estos objetivos, parto de lo general hacia lo particular. Primero reflexiono sobre el tipo de trabajo y poética de la compañía, así como su forma de afrontar los procesos creativos, para luego llevar a cabo el análisis de su último espectáculo: *Alicia y las ciudades invisibles*. En él espero encontrar las características que justifiquen la adscripción de la compañía al teatro independiente y, al mismo tiempo, responder si una propuesta como esta, planteada para grandes salas y redes comerciales, puede seguir siendo un adalid de la independencia de la compañía.

## La poética y proceso creativo de Onírica Mecánica

### *Onírica Mecánica*

La compañía nace en 2008 de mano del melillense Jesús Nieto, tras su formación y carrera en Madrid, donde estudió dirección cinematográfica y pasó varios años trabajando en televisión. También estudió dramaturgia con Mauricio Kartun y Gabriel García Márquez, además de asistir como externo a la RESAD. Él mismo dice que «se aburre pronto» en el sentido de que después de unos años realizando un trabajo siempre busca la forma de salir de su zona de confort con una nueva labor (J. Nieto, comunicación personal, 14 de agosto de 2018). Esto se refleja en sus espectáculos, donde existe una



continua búsqueda de nuevas vías expresivas y de comunicación con el espectador, asumiendo el riesgo de lo desconocido y no acomodándose en el uso de unos u otros recursos. Su objetivo profesional cambió cuando entró en la compañía Teatro de los sentidos de Enrique Vargas, lo que le llevó a ser uno de los fundadores también en Madrid de La nave de los locos, espacio que a su vez dio lugar a la compañía Teatro en el aire. Estas compañías, que continúan en activo, realizan propuestas del llamado teatro sensorial, una disciplina que trasciende lo exclusivamente visual y sonoro para implicar la percepción del espectador por medio del resto de los sentidos, estimulando su emocionalidad mediante el juego escénico (Fernández, 2013: 18; Teatro de los sentidos, 2017). Este teatro, pues, requiere diluir la frontera entre espectador y espectáculo, a fin de fomentar una participación creativa por su parte. Por ejemplo, *El laberinto de Ariadna* de Teatro de los sentidos llevaba al espectador a ciegas por el laberinto para que experimentara diferentes sensaciones; por su parte, en *La cama* de Teatro en el aire, los espectadores eran acostados para experimentar la situación desde esta perspectiva.

Posteriormente, Jesús Nieto empezó a desarrollar su propia línea de investigación centrada en la memoria y en la relación de las personas con los objetos en lo que llamó Onírica Mecánica. Trasladada a Cartagena en 2010, la compañía ha creado espectáculos como *El rumor del ruido* (2016), *Frágil* (2014), *Morfología de la cieguera* (2013), *Circo interior humano* (2011) o *El extraño viaje de un hombre y un pez* (2009), entre otros, siguiendo su propio esquema creativo y ajena a los círculos de exhibición habituales, lo que paradójicamente ha incluido varios festivales de títeres y giras internacionales en países como Corea del Sur, Polonia o Rusia. Los puntos en común de



Figura 1. Jesús Nieto trabajando en *El rumor del ruido*, espectáculo multipremiado que plantea un viaje sobre diferentes sonidos reales e imaginarios generados en directo. Fuente: Onírica Mecánica.

estas propuestas son una enorme implicación de la plástica, la preeminencia de la corporalidad frente a la oralidad y la presencia también habitual del propio Nieto como manipulador de objetos cuya acción es la protagonista del hecho escénico. Pero, sobre todo, su principal característica podría ser su forma de afrontar los procesos creativos.

La compañía es Jesús Nieto y Jesús Nieto es la compañía. Todo parte y todo acaba en su mente, desde una base en la que comparte una idea con algunos colaboradores, los cuales, inicialmente, no concreta si participarán como actores o diseñadores de algún aspecto. Así, su forma de trabajar nace de adaptar la estructura que tendrá cada proyecto a las personas con quienes cuenta para ello en lugar de hacerlo a la inversa. La estructura tradicional de una producción teatral, donde se concreta la responsabilidad de cada oficio en una persona de forma separada, se encuentra para él obsoleta (J. Nieto, comunicación personal, 14 de agosto de 2018). Por el contrario, concibe la creación como una obra de arte total que tiene lugar simultáneamente, de modo que las decisiones estéticas y estilísticas para con cada elemento escénico se revelan progresivamente conforme lo hace su sentido en relación con el resto. De este modo, las creaciones de la compañía conllevan procesos de profunda investigación, que requieren un tiempo no menor a un año y normalmente continúan después de que las piezas se estrenen, pudiendo sufrir severos cambios conforme son representadas. Además, cada espectáculo ahonda en la identidad de la compañía; no se somete a una estética o manera de hacer *a priori*, sino que indaga en su propia poética sin fronteras preconcebidas.

El interés de Onírca Mecánica como objeto de investigación académica tiene dos vertientes. La primera, su singularidad en el entorno en el que se ubica la compañía, ajena a las organizaciones profesionales de la Región de Murcia, y única en ella tanto en temática como en estilo de trabajo. Unido a esto, conviene decir que el teatro de las regiones periféricas españolas, en general, no ha sido ampliamente estudiado, por lo que resulta especialmente atractivo prestar atención a trabajos desarrollados fuera los grandes núcleos de creación como Madrid o Barcelona. La segunda vertiente es su búsqueda de nuevas perspectivas escénicas partiendo de la exploración de lo sensorial desde el objeto. Resulta destacable que sus espectáculos, a veces no representados (o no exhaustivamente) en la propia región en la que se han creado, hayan tenido más de cien representaciones, la inmensa mayoría fuera de España, lo que, por tanto, confirma el interés del público en el proyecto, así como su rentabilidad. Pero, en todo caso, mantiene su propia forma de configurar las producciones ajena a las estructuras típicas, sus propios procesos creativos y la habitual ausencia de factores externos que limiten las condiciones de creación.

### *El teatro de objetos*

El teatro de objetos tiene su foco dramático predominante en los objetos, que pasan a un primer plano de significación frente a los actores, basándose en la premisa que Jesús Nieto pone acertadamente en palabras: «el vehículo de la emoción no tiene por qué ser actor» (J. Nieto, comunicación personal,



Figura 2. Uno de los varios autómatas que protagonizan *Frágil* (2004), con Jesús Nieto en escena. Este espectáculo, coproducción de la Red de Teatros Alternativos, fue premiado en la Fira de Títelles de Lleida. Fuente: Onírica Mecánica.

14 de agosto de 2018). Se trabaja con elementos inertes a los que extraer su poder poético por medio de la reinención de su uso cotidiano y la dotación de un sentido dramático (*World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2019). Esto implica habitualmente una limitación del texto en pro de la visualidad como primera vía para impactar en la sensorialidad del espectador. Los actores se convierten, por tanto, en «manipuladores» de tales objetos, lo que acerca esta disciplina a la del teatro de títeres, cuyas fronteras a menudo se entrecruzan. De hecho, Onírica Mecánica ha representado habitualmente sus espectáculos en ferias y festivales de títeres, como la Fira de Títelles de Lleida, donde varios de ellos han sido premiados.

Por cuanto el trabajo con objetos en cada espectáculo teatral va a depender del sentido que los objetos adquieran en la escenificación, la investigación de los actores y/o manipuladores a base de improvisaciones y experimentación con los elementos escénicos se hace esencial, desde una perspectiva más gestual que textual, en busca de la dramaturgia de la propuesta, que suele nacer del juego escénico con los objetos. Por tanto, el conflicto no se halla en las relaciones entre personajes, sino en las relaciones entre los personajes y los objetos, e incluso entre los propios objetos.

En Onírica Mecánica Jesús Nieto está interesado en la indagación acerca de lo que llama «objetos sin memoria», es decir, los objetos cotidianos hechos de materiales contemporáneos, como cristal, plástico o metal: una silla plegable o un vaso de agua. Estos elementos, para él, no se pueden considerar objetos «cargados» en el sentido que lo podrían ser una mecedora o un baúl, portadores de cierta antigüedad en su uso o materiales, y por tanto potenciales evocadores de sensaciones más relacionadas con la memoria emotiva (J. Nieto, comunicación personal, 14 de agosto de 2018). Se trata, en cambio, de materiales que reflejan la inmediatez de la cotidianeidad, desde la que busca conectar con el espectador.

## Análisis espectacular de *Alicia y las ciudades invisibles*

### *Dramaturgia y antecedentes*

*Alicia y las ciudades invisibles* es denominada por su creador como «versión libre» de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carrol. Aunque reduce la palabra hablada a su mínima expresión, la estructura del espectáculo coincide esencialmente con la del original, pues la mayoría de las escenas son reflejo de las descritas en el cuento. El espectáculo narra la historia de la joven Alicia, única humana de un mundo en el que los actores-manipuladores dan vida a los personajes del Gato, la Liebre, el Sombrerero, la Oruga o la Reina de Corazones por medio del uso de objetos. Incluso aparece el característico cambio de tamaño de Alicia, resuelto hábilmente como veremos más adelante. En ese sentido, *a priori* podríamos hablar de adaptación en el sentido que plantea Pavis (1998: 35) de «trasposición o transformación de un texto o de un género en otro». Sin embargo, M. Lax (2014: 155) distingue este término del de «versión» en tanto que en este caso se realiza una reinterpretación de esa realidad y sus peculiaridades con una presencia activa del autor, mientras que la adaptación busca comunicar un universo determinado ajustándose al máximo a sus características originales. En el caso de *Alicia y las ciudades invisibles* ha cambiado la construcción del universo respecto del original, algunas escenas han variado o desaparecido y se han añadido capas de significación a la mayoría de ellas, por lo que desde un punto de vista dramático, efectivamente, hemos de hablar de «versión».

Se tamiza el cuento con el urbanismo imposible de *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino, que distorsiona más aún el sinsentido propio de la obra de Carroll, aumentando la abstracción a fin de impulsar la reflexión del espectador sobre la realidad que habita. Como en la obra del italiano, las ciudades presentadas son lugares mediante los que cuestionar por qué su sociedad habita en ellas (Calvino, 2017: 7) y a la vez espacios imaginarios que se encuentran en los entresijos de la realidad, pero invisibles a nuestros ojos (Onírca Mecánica, s. f.).

El espectáculo tiene un antecedente escénico fruto de su proceso de investigación, consistente en la instalación *La ciudad invisible*, llevado a cabo en Cartagena durante el festival artístico Mucho Más Mayo de 2017, en la cual el espectador-visitante iba recorriendo solo el laberinto, encontrándose con diversos personajes inspirados en el universo de *Alicia en el país de las maravillas* con los que realizar varias experiencias sensoriales. También se encontraba con elementos inertes ante los que decidir qué hacer, como botellas llenas de agua y vasos mientras varias voces decían «bébeme» o varios frigoríficos llenos de montañas de distintas sales. Este particular espacio fue escenificado como parte de la creación de imaginarios para *Alicia y las ciudades invisibles* y permitió compartir con el público parte de las ideas y conceptos que posteriormente conformarían este espectáculo, donde la protagonista ya es Alicia, encarnada por una actriz, pero al mismo tiempo buscando la implicación del espectador en su viaje.

Los referentes visuales que fueron utilizados por Jesús Nieto para definir la plástica del espectáculo tienen que ver con el uso del audiovisual en

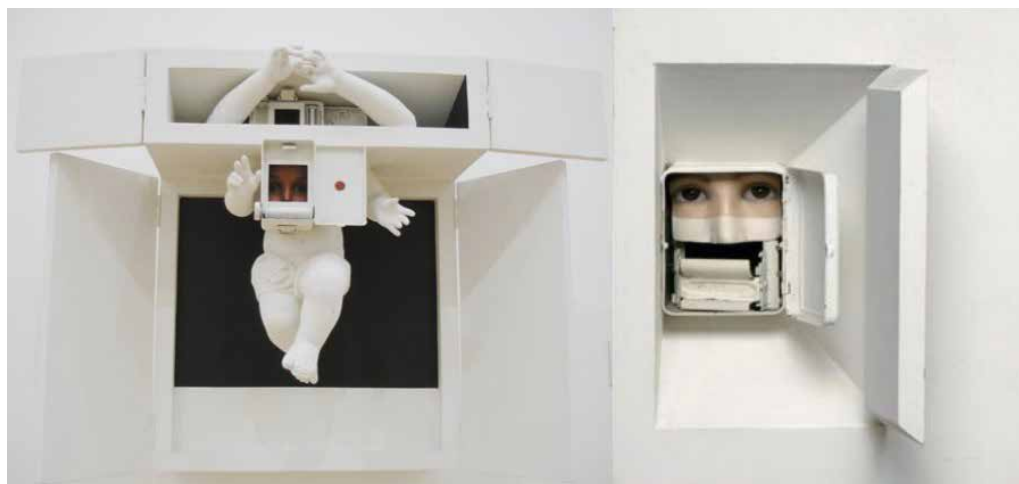


Figura 3. Algunos de los referentes procedentes de la obra del artista Bernardo Salcedo, donde se enfrenta lo artificial con lo humano. Fuente: Onírca Mecánica.

la escena, las construcciones escenográficas no realistas, los títeres y el enfrentamiento entre lo humano y lo artificial. De estos referentes partiría la búsqueda de reflexión sobre los materiales contemporáneos y el uso de la tecnología.

### *Metodología*

Ya he dicho que el hilo conductor de la dramaturgia espectacular se asienta sobre los elementos de la plástica escénica y el diseño de sonido. Resulta particularmente conveniente emplear un sistema de análisis propio que, siguiendo una adaptación del sistema de análisis de Jara Martínez para el espacio escénico (Martínez Valderas, 2017: 112-113), amplía el estudio al resto de los elementos plásticos y sonoros. Este análisis estudia formalmente cada uno de los elementos de la plástica escénica y el espacio sonoro para desentrelazar su sentido dramático en el conjunto de la puesta en escena, manifestado por medio de su estrategia estético-estilística. La relación entre las estético-estilísticas de cada elemento significativo puede ser de armonía, cuando todas coinciden, o de contradicción coherente, cuando resultan diferentes de una manera justificada dramáticamente (Hormigón, 2002: 166) —por ejemplo, si conviviese un código interpretativo realista con una iluminación expresionista y una escenografía abstracta—. La estrategia estético-estilística nos permite discernir el objetivo de la escenificación y, con él, el núcleo de convicción dramática o propuesta de sentido global del espectáculo.

Con el concepto de estrategia estético-estilística sigo a Martínez Valderas (2017: 58-59) para referirme a la intención comunicativa de un creador para con el espectador; su forma de llevar a cabo la estética, u objetivo de la escenificación, mediante una estilística concreta en un determinado grupo sígnico o el global del espectáculo. El objetivo de la escenificación se refiere a lo que el creador busca generar en el espectador, materializando el núcleo de convicción dramática, que es aquel sentido profundo que el creador desea llevar a escena con el espectáculo, sintetizable en una frase (Hormigón, 2002: 158).

El análisis se configura a partir de aquellos elementos que conforman la plástica escénica y el espacio sonoro: diseño gráfico, escenografía (donde sumo todos los objetos en escena, incluyendo los manipulables, por su aportación a la visualidad de la escenificación), iluminación, vestuario y caracterización (unidos estos dos últimos por ser los referidos al elenco), videoescena (incorporación del audiovisual a la plástica escénica) y diseño de sonido. En cada apartado, referiré las conclusiones al encuadre de la compañía dentro del teatro independiente.

### *Diseño gráfico*

Por medio del cartel, el diseño gráfico supone el inicio de la relación del espectador con el espectáculo (Ruesga, 2011: 88), además de estar presente en el dossier y otros materiales de comunicación sobre este. A esto se suma que mientras que la iluminación deja de significar al apagarse y la escenografía al guardarse, el diseño gráfico una vez elaborado no puede no significar, precediendo al espectáculo y perviviendo después de este. Se convierte, por tanto, en un elemento más de la plástica escénica que debe ser integrado en el proceso creativo del espectáculo y cuya estético-estilística ha de estar cohesionada con el resto.



Figura 4. Cartel de *Alicia y las ciudades invisibles*.  
Fuente: Onírica Mecánica.

El responsable del diseño gráfico es Isidro Ferrer, conocido por sus trabajos para el Centro Dramático Nacional. En él, un único elemento frente a un fondo neutro alude al contenido del espectáculo, sin revelarlo. La figura cuyas piernas se muestran representa a Alicia, por un lado, estancada en un lugar y, por otro, caminando entre la realidad y la ficción. Se trata de una muñeca, lo cual adelanta el carácter objetual de la escenificación: Alicia es un títere en manos de los sucesos que va encontrando, a la vez que un personaje que se distancia de la actriz que lo interpreta. Siguiendo las investigaciones sobre el color de Heller (2004: 267-287), el gris, al encontrarse entre el negro y el blanco, está habitualmente asociado a la indecisión, oportuna elección para una Alicia perdida ante un sinfín de situaciones ante las que no sabe bien cómo actuar. También podría referirse a la tranquilidad inicial, incluso el aburrimiento de una Alicia sumida en lo convencional, una adolescente incomprendida que desea encontrar su lugar en el mundo.

El texto presenta espacios atípicos entre caracteres de una misma palabra, como es habitual en las propuestas de Onírca Mecánica, aludiendo a que el espectador rellene dichos espacios con su experiencia emocional. También hay una parte del texto volteada horizontalmente, de nuevo haciendo referencia a la realidad paralela que representan estas «ciudades invisibles», el País de las Maravillas particular de esta escenificación.

Por tanto, el cartel es una «llamada a la acción» para el personaje, que necesita romper lo convencional y tomar decisiones a lo largo de su viaje, y para el espectador, que también debe ser partícipe de ellas e incluso trasladarlas a su propia vida. Su mensaje es coherente con el que al inicio recojo como propio del teatro independiente: llama a la reflexión y la ruptura con lo establecido, buscando movilizar al espectador.

### *Escenografía y objetos*

Existe una abstracción escenográfica por medio de materiales contemporáneos como cristal, plástico y metal, con colores predominantemente blancos o transparentes. Esto evoca conscientemente lo aséptico de tal forma que el lugar o tiempo en que podríamos ubicar esta *Alicia* sea el aquí y el ahora del espectáculo, pero no podamos retrotraernos a ningún espacio conocido por falta de referentes. Asimismo, las líneas empleadas en los elementos y las composiciones son mayoritariamente rectas, quedando su definición apoyada por la iluminación. Esto transmite una sensación general de regularidad forzada, de calma a punto de romperse, cosa que sucede precisamente al final, donde la dirección de las líneas es fundamentalmente diagonal, mientras que el color predominante pasa a ser el rojo.

La escenografía es semifija, conformada por tres paneles de metacrilato traslúcido que van componiendo los distintos espacios más algunos elementos de mobiliario que entran y salen de escena. Es clave para confinar a Alicia a los diferentes lugares que se van generando, y a los espectadores con ella. Ya desde el principio, Alicia debe encontrar la llave del lugar donde se encuentra encerrada, y durante el espectáculo seguirá buscando la salida. La búsqueda de ruptura del cerco físico impuesto al personaje, a través de la composición, el material y la manipulación de los objetos, parece reflejar



Figura 5. Alicia queda encerrada en un cubo al aumentar su tamaño repentinamente. Fuente: Onírica Mecánica.

un cuestionamiento de las convenciones y hábitos sociales que guarda cierto paralelismo con el latente en la obra de Carroll, aunque en este caso la objetualidad de la propuesta la trae temáticamente al primer plano.

Efectivamente, estas consideraciones pueden extrapolarse al resto del teatro de Onírica Mecánica como a todo teatro independiente, ajeno a seguir una determinada convención en su forma de hacer, y, también, reivindicando una ruptura con lo establecido, un inconformismo, un riesgo, una toma de decisión.

Además, forman parte de la definición de los personajes el avatar de Alicia cuando es diminuta (dos manos y una falda colocadas sobre la mano del manipulador), cuya cabeza es un teléfono inteligente, en una ingeniosa construcción; la tableta que sirve de máscara a Alicia cuando está en el agua; los



Figura 6. La Liebre y el Sombrero tomando el té con Alicia. Fuente: Onírica Mecánica.



bidones que hacen de cabeza del Sombrerero y la Liebre; las botellas-fuelle que representan a la Oruga, y las seis tabletas-máscaras que dan cara al personaje de la Reina de Corazones.

Se observa una crítica social a la sociedad de consumo en una Liebre y un Sombrerero cuyas cabezas son bidones de plástico a los que de manera mecánica introducen más y más contenido sin cuestionarlo. Estas imágenes dan cuenta del carácter incisivo propio del teatro independiente: una sociedad sometida a imágenes de todo tipo, que consume contenido de manera indiscriminada, y cuya opinión y capacidad crítica se ajusta al entorno de su red social favorita.

### *Iluminación*

Una de las principales funciones de la iluminación es la visibilidad selectiva, al delimitar el espacio de juego en cada escena dentro de la caja negra que supone el espacio escénico. Esto acota el lugar ya delimitado por los tres paneles escenográficos, funcionando en el mismo sentido que estos de encerrar a Alicia en cada escena. De todas las propiedades de la luz, las más empleadas en esta escenificación son el color y la intensidad.

Por medio de tonos fríos y poco saturados, el color remarca la desnudez de los materiales, contribuyendo a lo aséptico de la escenografía. Hay algunas excepciones notorias, como son el azul oscuro empleado convencionalmente para indicar la noche cuando Alicia está en el prado; el tono anaranjado desprendido por las lámparas *svoboda* para el descenso a la madriguera; y el rojo que representa el conflicto con la Reina de Corazones y sus abanderados. En estos casos la paleta es mucho más expresiva, con valores más altos de saturación e intensidad, que son empleados en momentos en los que hay premura por tomar decisiones o se presentan los cambios como consecuencia de estas.

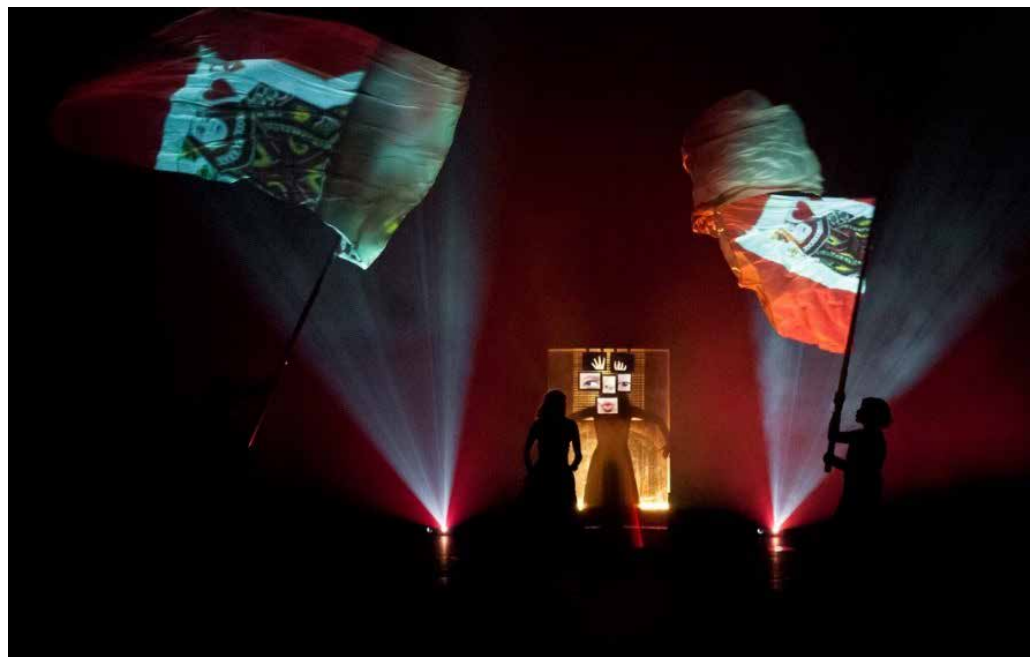


Figura 7. Coloreado rojo del fondo, generación de siluetas de los personajes y uso del audiovisual para configurar la Reina de Corazones y las banderas.

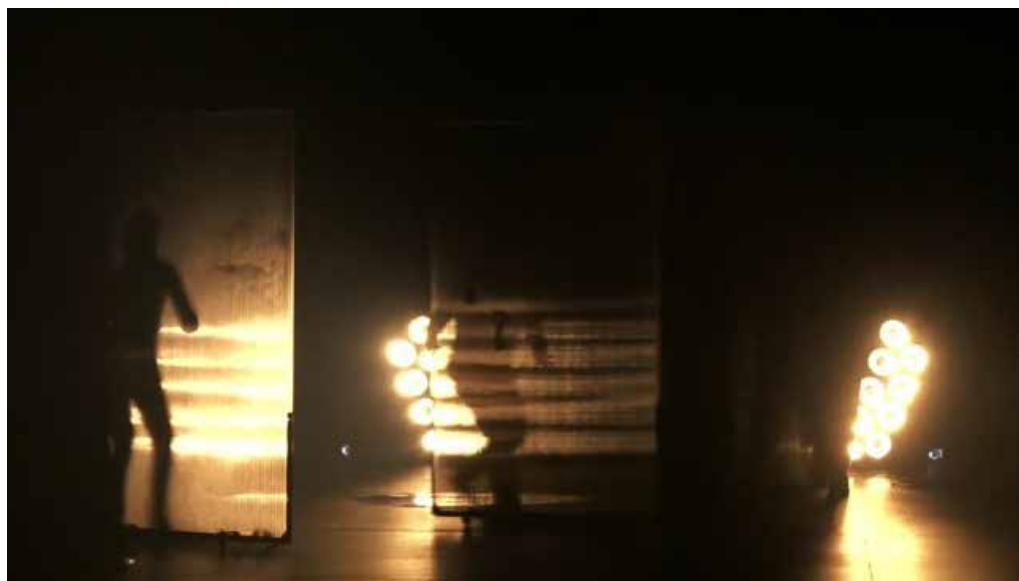


Figura 8. El descenso por la madriguera de conejo con los paneles girando en torno a Alicia y las lámparas *svoboda* encendiéndose y apagándose alternativamente para generar desconcierto y deslumbramiento. Fuente: Onírca Mecánica.

La intensidad se combina con el color: se da un uso frecuente de la luz de contra para dibujar las siluetas de los personajes sobre un fondo coloreado, de luces de baja intensidad en momentos en que apenas se intuye lo que hay en el escenario, de la luz de calle para dar profundidad y de la luz cenital para describir la visibilidad selectiva de los espacios, además de un efecto de deslumbramiento al público en el descenso a la madriguera para aumentar en este la sensación de desconcierto.

Puesto que el público no puede percibir de manera táctil las texturas ni sentir físicamente la opresión de los espacios en los que se ubica Alicia, la iluminación trabaja continuamente para, mediante la atmósfera, introducir al espectador en el espacio y hacerle partícipe del viaje de la protagonista. El compromiso estético y artístico de lo independiente es patente, dentro del marco del teatro sensorial y de objetos, ya que no se limita a mostrar, sino que busca la implicación del espectador en lo que percibe: un impacto sensorial.

### *Videoescena*

El medio audiovisual se encuentra presente en escena en la mayor parte del espectáculo, bajo la premisa de intermedialidad sintética conforme la describe Abuín (2008: 34): «fusión de lenguajes procedentes de diferentes medios». De acuerdo con Bell (2000: 44) podemos hablar de intermedialidad para referirnos a aquellas manifestaciones del audiovisual en el teatro en que este tiene un sentido dramático conforme al cual, su hipotética supresión condicionaría el sentido del espectáculo. Y así es en este caso, la videoescena, o incorporación escénica del audiovisual, sostiene el núcleo de convicción dramática. El vídeo aparece en *Alicia y las ciudades invisibles* de tres formas:

- Las tabletas y teléfonos inteligentes que emiten la cara de Alicia-títere, la máscara de la Alicia-actriz y las facciones distorsionadas de la Reina de Corazones.



Figura 9. Alicia en pequeño tamaño desde otra escala se convierte en un títere. Fuente: Onírca Mecánica.

- La sonrisa del Gato es proyectada sobre el abdomen del actor-manipulador que lo interpreta, generando un efecto de doble subjetivo distorsionado, similar a propuestas como *4th skin* de Mihaela Kavdanska, donde el cuerpo del performer se observa bajo la proyección de su propia cara, capturada al momento por una cámara.
- Las imágenes de las cartas de corazones son proyectadas desde el fondo del escenario en contrapicado. Esto permite que solo puedan observarse sobre las banderas cuando se interponen en el recorrido del haz de luz, mientras que este se dispersa por la escena, contribuyendo a su iluminación.



Figura 10. Efecto de doble distorsionado en *4th skin* (izquierda) y en *Alicia y las ciudades invisibles* (derecha). Fuente: YouTube y Onírca Mecánica.

Con estos elementos se tienen ejemplos tanto del carácter incisivo y social, que incita a la reflexión sobre la tecnología desde distintas perspectivas, como del compromiso estético que, en este caso, integra el medio audiovisual en la estética global del espectáculo siempre con un fin dramático. La distorsión del doble con el gato o la proyección de las banderas pueden incorporar también un objetivo de impacto visual, pero la composición con tabletas y teléfonos inteligentes de la Alicia pequeña y las varias Alicias, así como la Reina de Corazones, suponen un claro cuestionamiento del papel de la tecnología en nuestras vidas, al punto de que lo que mostramos al mundo se encuentra delimitado por lo que vivimos a través de la pantalla, sentido que sin el vídeo no sería plausible.

### *Caracterización y vestuario*

La caracterización de Alicia es sencilla, con un peinado de media melena con flequillo, quizá aludiendo a su adolescencia, y algunas piedras brillantes en su mejilla izquierda, en torno a su ojo, que pueden referir esa mirada especial e incisiva sobre el mundo. El vestuario de Alicia es un vestido que en el estreno fue blanco, pero después se compuso por dos piezas superpuestas: la inferior plateada y la superior de plástico transparente. Tener dos niveles de vestuario consistentes con el resto de la escena, resulta algo acertado y representativo del personaje y también del núcleo de convicción



dramática al que todos los elementos parecen apuntar. El vestido es complementado por un par de zapatos de charol rojo que parecen una clara referencia a la película *El mago de Oz*, otro viaje a un mundo fantástico donde solo la protagonista regresa al mundo real. En este caso, como Dorothy, la única que puede emprender el camino de vuelta es la propia Alicia, con lo que se recrea el mito del viaje del héroe, que resalta el aprendizaje adquirido por este. El impacto de esto es aún mayor en la visión de Nieto del personaje, pues cuando Alicia regresa a casa es una mujer de mucha más edad, que de alguna forma ha dejado pasar demasiado tiempo sin actuar y cuya vida le ha acabado pasando por delante. Nuevamente aparece la crítica y reflexión ante el paso del tiempo, la inacción y la toma de decisiones.

Figura 11. El vestuario de Alicia está compuesto por un vestido con dos piezas: una plateada brillante y otra de plástico transparente, y unos zapatos rojos.

### Espacio sonoro

El sonido es prácticamente un personaje más del espectáculo. Plenamente presente desde la primera escena, contribuye en ella con el sonido de pájaros al ambiente campestre e introduce las pisadas del conejo blanco para empezar a generar la tensión mediante la curiosidad de Alicia. En adelante, los efectos sonoros acompañan a Alicia con precisión a lo largo de su viaje, con exponentes especialmente relevantes al adentrarse en la madriguera de conejo, al conocer a la oruga o en el enfrentamiento final con la Reina de Corazones. Junto con la iluminación, el sonido es el principal contribuyente a la generación de la atmósfera, que presenta una gran cohesión global en su diseño. Por su parte, la música es original y resulta ecléctica y percusiva, con incorporación de muchos sonidos ambientales. La consistencia estética del sonido con el resto de elementos es total.

### Conclusiones del análisis. Estrategia estético-estilística y núcleo de convicción dramática

Consideremos como referencia la sistematización de Breyer (2005: 75-88) para la distancia de la escenificación respecto de la realidad, en un eje limitado a su izquierda por la mínima autonomía y máxima fidelidad, o representación; y a su derecha por la máxima autonomía y mínima fidelidad, es decir, presentación. La propuesta de Onírca Mecánica se aleja de la mimesis a causa de la ruptura de la ilusión mediante la evidencia de los recursos y elementos escenotécnicos, sumada a la expresividad plástica y el estilo interpretativo no realistas. Conforme lo describe López Antuñano (2012: 174), en el teatro de la presentación prima lo «emocional, social, participativo y ostensivo de situaciones y vivencias», características que comparte esta propuesta. Sin embargo, *Alicia y las ciudades invisibles* no se encuentra en el extremo de lo presentacional, donde primaría el aquí y el ahora del hecho escénico, ya que se cuenta una historia y la plástica tiene cierta función narrativa, aunque sea de manera inconcreta: una pecera, una mesa de café o un prado. Hablaríamos pues de autonomía creativa respecto de la realidad, es decir: abstracción. Nos encontramos en un universo representado pero bajo sus propias normas, que además evidencian los mimbres de la creación escénica.

La interacción de los signos se produce en *Alicia y las ciudades invisibles* desde la armonía, por medio del empleo de una estrategia estético-estilística

Realidad cero (copia ilusionista, fidelidad)	Autonomía creativa de la realidad	Realidad escénica (fidelidad 99% pero no ilusionista)
REALISTA	ABSTRACTA	REALISTA ESCÉNICA
REPRESENTACIÓN	REPRESENTACIÓN	PRESENTACIÓN
Mimesis de una realidad conocida	No referencial a una realidad conocida	Realización escénica performativa

Fig. 1. Cuadro elaborado en esta investigación sobre la escenografía realista, abstracta y de realización escénica performativa.

que se ajusta a la descripción que Martínez Valderas (2017: 79-80) da de «fantástica». Resulta teatral porque desvela la escena como espacio lúdico donde se evidencia el artificio y el proceso artístico —por ejemplo, se ven los elementos escenotécnicos y a los manipuladores trabajando con los objetos—. Al generar una realidad coherente en sí misma pero no vinculada a ningún lugar reconocido culturalmente, conforma un mundo nuevo y verosímil, que fomenta la imaginación y la diversión del espectador. Podemos hablar, también, de teatro posdramático para referirnos a este espectáculo conforme a la descripción que de este hace Lehmann (2013: 44) debido a esta conjunción de primar presentación frente a representación, importancia de la visualidad, musicalidad, uso de las nuevas tecnologías y presencia de múltiples capas signícas.

La estética, u objetivo de la escenificación, que se desprende de esta estrategia estético-estilística es hacer a los espectadores reflexionar sobre el viaje de Alicia, a partir de despertar su curiosidad y llamar su atención mediante potentes imágenes que a menudo implican la crítica social por medio de la reflexión sobre la tecnología. Por esto, la narrativa busca ser clara a pesar de la abstracción de las imágenes, a fin de que incluso el público infantil pueda ser partícipe de ella. Para ello la idea dramaturgica parte de una propuesta de sentido global coherente a través de todos los elementos puestos en escena. El núcleo de convicción dramática del espectáculo es presentar, mediante el viaje de Alicia, las ciudades invisibles que buscan ser reflejo de nuestra sociedad. Una realidad paralela, invisible a simple vista, pero subyacente y de gran influencia, la presente en los medios de comunicación, las redes sociales, donde se gestan opiniones y visiones sobre la realidad, donde nadie se cuestiona el lugar que desea tener, y donde se ignoran sus sueños y aspiraciones.

### **Lo independiente frente a lo comercial**

Jesús Nieto bien hubiese podido plantear un espectáculo como otros de la compañía, en un formato cercano, con unas pocas decenas de espectadores a dos o tres bandas, y la propuesta podría haber resultado igualmente interesante y funcional escénicamente. Sin embargo, era su objetivo trasladar a un teatro a la italiana la investigación que ya había llevado a buen término con esas disposiciones emisor-receptor, a fin de investigar en la representación de un trabajo sensorial y de objetos desde la distancia de un patio de butacas que, por otro lado, llevaría la experiencia a un mayor número de espectadores. Siendo esta la única pretensión de concebir para «grandes espacios» el espectáculo, no hay evidencia alguna de que con ello se haya comprometido la independencia creativa de la compañía, según hemos podido ir observando a lo largo del análisis.

Hay otras disciplinas artísticas en las que la frontera entre lo independiente y lo comercial no resulta absoluta: la música y el cine. En el primer caso tenemos una gran cantidad de bandas de pop o rock *indie*, cuyo origen se encuentra en la autoproducción, a partir de la cual en ciertos casos pasan a ser distribuidas por discográficas internacionales y a encabezar carteles de grandes festivales. En el cine, directores de reconocido renombre y sinónimo de éxito comercial

dieron sus primeros pasos con largometrajes de cine independiente antes de encontrarse en la primera línea de Hollywood.

Así pues, ¿el hecho de buscar una distribución en redes comerciales hace que el teatro ya no sea independiente? A la vista del análisis realizado, considero que no son magnitudes correlacionadas, por lo que no debería haber enfrentamiento alguno entre compañías, espacios y espectáculos. No, siempre y cuando las características de independencia no se vean comprometidas a la hora de representar un espectáculo de dicha índole en un teatro, sala o circuito de los considerados comerciales. Por otro lado, la definición tampoco tendría que ser absoluta, ya que la independencia artística es relativa a los creadores y los espacios, incidiendo especialmente en la creación frente a otras leyes productivas. Y si es cierto que, en este caso, parte de la independencia habitual de Onírica Mecánica se puede haber visto sometida a las normas de la coproducción con el Teatro Circo de Murcia —cuyas restricciones han sido, sobre todo, temporales—, en otros trabajos de la compañía su independencia ha sido prácticamente total.

### **Conclusiones. Onírica Mecánica como compañía de teatro independiente**

Presentada Onírica Mecánica como compañía de teatro de objetos y estudiado uno de sus espectáculos, podemos recapitular qué caracteriza su trabajo como teatro independiente.

- Libertad creativa. Incluso a pesar de la coproducción con el Teatro Circo de Murcia de *Alicia y las ciudades invisibles*, no se ha comprometido en modo alguno el dominio creativo de Onírica Mecánica sobre sus producciones. Los fines que mueven a crear y la forma de hacerlo son absolutamente propias, siguiendo un sistema ajeno a cualquier esquema de producción preestablecido y distinto del habitual en el teatro comercial.
- Independencia de la mercadotecnia. Siendo necesario distribuir todo espectáculo dentro de las leyes de mercado, no hay un condicionamiento en ningún caso por parte de estas en la propuesta de sentido del espectáculo, ni a nivel dramático ni estético. Se trata de un factor que, en todo caso, aparece *a posteriori*, para la distribución de las obras.
- Carácter incisivo. De acuerdo con el DRAE, incisivo es aquello «que profundiza o penetra hasta el fondo de las cosas, o más allá de lo que se considera normal». Hemos visto cómo prácticamente cada escena contiene varias capas de significación que evocan a la reflexión por parte del espectador. Y esta es una de las características esenciales del teatro sensorial.
- Compromiso ético y artístico. En este caso, como hemos visto, el compromiso artístico es manifiesto en todos los aspectos de la obra, así como el compromiso ético y crítico con la sociedad, que además demanda del espectador una implicación. Se quiere de él que experimente el viaje, pero también que cuestione su experiencia.

A raíz del estudio de *Alicia y las ciudades invisibles*, vemos que Onírca Mecánica puede encuadrarse plenamente dentro de las características del teatro independiente, entendido este en un sentido amplio y contemporáneo. También, por las características particulares de su sistema de trabajo y creación, así como por los resultados escénicos que obtiene, considero validado su interés investigador, como caso de estudio en una escena de tanta riqueza como es la de la Región de Murcia.

Además, la compañía logra su objetivo de exhibir un espectáculo de teatro independiente en espacios habitualmente programadores de obras de índole más comercial. Con lo cual, respondiendo finalmente a la pregunta de partida: «sí», el teatro independiente puede encontrar espacio en las redes de exhibición comerciales, siempre y cuando no pierda la esencia que lo hace teatro independiente, pues solo entonces puede compartir sin distorsión esos valores en un espacio que permita gozar de mayor público, objeto que es, en definitiva, deseable para la mayoría del teatro.



## Referencias bibliográficas

- ABUÍN, Anxo. «Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos». *Signa* (Madrid: UNED), n.º 17 (2008), p. 29-56.
- BELL, Phaedra. «Dialogic Media Productions and Inter-media Exchange». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. (Lawrence: University of Kansas), vol. XIV, n.º 2 (2000). p. 41-56
- BREYER, Gastón. *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito, 2005.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Traducción del italiano de Aurora Bernárdez. Título original: *Le città invisibili* (1974). Madrid: Siruela, 2017.
- FERNÁNDEZ, Alexis. «Lidia Rodríguez, directora de teatro en el aire. Hilandera de los sueños». *Érase una vez. Cultura menuda*. (Madrid: Érase una vez cultura), n.º 5 (diciembre 2013), p. 18-19.
- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. *El teatro independiente en España, 1962-1980*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 2015. <<http://teatro-independiente.mcu.es/>> [Consulta: 31 marzo 2019].
- HELLER, Eva. *Psicología del color*. Traducción del alemán de Joaquín Chamorro. Título original: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken* (2000). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Volumen 1. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002.
- JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN TEATRO INDEPENDIENTE. *Convocatoria de comunicaciones. II Jornadas de investigación en teatro independiente: independencia artística y modelos de creación en la escena actual*. Barcelona, 2019. <[https://docs.wixstatic.com/ugd/cf8c40\\_555ff27b97954388add691764d377f58.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/cf8c40_555ff27b97954388add691764d377f58.pdf)> [Consulta: 29 marzo 2019].
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Traducción del alemán de Diana González. Título original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.



- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel. «Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación». *Nueva revista de política, cultura y arte*. (Logroño: UNIR-Universidad Internacional de La Rioja), n.º 140 (septiembre 2012), p. 172-187.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. *Manual de espacio escénico. Fundamentos, terminología y proceso creativo*. Granada: Tragacanto, 2017.
- M. LAX, Fulgencio. «La adaptación y la versión en el trabajo dramaturgico». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. (Barcelona), n.º 10 (diciembre 2014), p. 140-164. <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf)> [Consulta: 31 marzo 2019].
- ONÍRICA MECÁNICA. *Alicia y las ciudades invisibles. Dossier*. <<http://oniricamecanica.com/?p=1155>> [Consulta: 18 marzo 2019].
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducción del francés de Jaume Melendres. Título original: *Dictionnaire du théâtre* (1996). Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- RUESGA, Juan. «Metodología de la plástica escénica. La producción artística». *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. (Barcelona), n.º 4 (2011), p. 88-109. <<http://anagnorisis.es/pdfs/num4.pdf>> [Consulta: 15 febrero 2019].
- TEATRO DE LOS SENTIDOS. ¿Qué hacemos? <<https://teatrodelossentidos.com/que-hacemos/>> [Consulta: 30 marzo 2019].
- TIRAO, Lucio. «Diferencias fundamentales entre el teatro comercial y no comercial». En: *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Trabajos de estudiantes y egresados*. (Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo), n.º 15 (2008). p. 12. <<https://bit.ly/2yFTVUJ>> [Consulta: 31 marzo 2019].
- WORLD ENCYCLOPEDIA OF PUPPETRY ARTS. *Teatro de objetos*. <<https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/>> [Consulta: 29 marzo 2019].

do-  
cu-  
ments

dos-  
sier

## De camí cap a *Andreas*

Jonathan CHÂTEL

[jonathan.chatel@uclouvain.be](mailto:jonathan.chatel@uclouvain.be)

NOTA BIOGRÀFICA: Jonathan Châtel és franconoruec. Va rebre formació actoral i va cursar estudis de filosofia i teatre al mateix temps. Va cofundar la companyia ELK l'any 2011 i va muntar *El petit Eiof* (2012) d'Ibsen, que va tornar a traduir i adaptar. Aquesta primera creació va rebre el premi del públic del festival de teatre emergent *Impatience* l'any 2013. La seva segona creació, *Andreas* (2015), basada en l'obra *Camí de Damasc* d'August Strindberg, es va estrenar al Festival d'Avinyó i es va presentar al Festival de Tardor de París el 2015. Actualment està preparant el muntatge del seu text *De l'ombre aux étoiles*, que es presentarà el proper novembre (2019) al Théâtre de la Cité-CDN de Toulouse.

Jonathan Châtel és també director, autor i guionista: *Les Réfugiés de la nuit polaire* (documental), *Ostinato*, *Louis-René des Forêts* (film experimental), *Kirkenes* (còmic)... També és professor al Centre d'Études Théâtrales de la Universitat de Louvain-la-Neuve, Bèlgica. El 2015 va publicar l'assaig *Henrik Ibsen, le constructeur a l'editorial Circé*.

---

### Resum

Aquesta comunicació ressegueix les etapes que van estructurar *Andreas*, reescriptura de Jonathan Châtel del *Camí de Damasc* d'August Strindberg. A partir del qüestionament sobre la identitat incerta del personatge del Desconegut, el treball de reescriptura es fonamenta al voltant de temes essencials: el somni de canviar de vida, el desig de desaparèixer, el vertigen de la bogeria. *Andreas*, joc de somni laberíntic en diàleg amb el camí stringberrià, també ha resultat ser una meditació sobre l'acte d'escriure i el rol de la figura materna en la creació.

---

**Paraules clau:** Strindberg, procés de creació, escriptura, dramaturgia, existència

Jonathan CHÂTEL

## De camí cap a *Andreas*

Avui us parlaré del meu camí d'escriptura, d'adaptació d'*Andreas* a partir de la primer part del *Camí de Damasc* de Strindberg que es va poder veure al Festival d'Avinyó del 2015, al Festival de Tardor de París i en la gira posterior.

No seré exhaustiu en aquest camí sinuós, de múltiples vessants, però intentaré acostar-me el més possible a la intimitat del procés creatiu, del diàleg que vaig mantenir amb Strindberg.

Amb els textos m'uneix una relació d'amistat. M'escullen tant com els escullo jo a ells. S'estableix un cara a cara amb l'autor, fet de moments joiosos i d'altres més rabiüts i difícils.

Des de jove em vaig nodrir del teatre d'Henrik Ibsen. Als catorze anys vaig llegir per primera vegada els seus drames i immediatament em vaig sentir interpel·lat, colpit: vaig tenir la sensació d'una gran injustícia. Recordo que mentre llegia *L'ànec salvatge* em va envair un sentiment de revolta molt intens. Hi havia aquell nen, l'Hedvig, víctima de la crueltat del món dels adults. En Ibsen és una veritable obsessió: els infants esmicolats pels desordres del món adult així com la nostra insensibilitat davant el patiment, la incapacitat d'estimar quan ens roseguen els mals i ens enceguen ideals inviables. Es tracta d'un autor que m'acompanya des de fa molt de temps i, vulgui o no, estic en diàleg permanent amb la seva obra. És això el que em va portar a dirigir, l'any 2012, *El petit Eioolf*.

Us parlo d'Ibsen perquè coneixeu la relació del dramaturg noruec amb Strindberg. Henrik tenia un retrat d'August al seu despatx i deia que necessitava la mirada del boig per treballar. Aquests dos homes s'admiraven, tot i que mai no es van arribar a conèixer. Strindberg de vegades va criticar amb severitat Ibsen, però ho feia amb tothom, començant per si mateix. Aquests dos homes es comunicaven mitjançant obres interposades. I les seves energies psíquiques estaven connectades. Així doncs per a mi era lògic, després d'*El petit Eioolf*, continuar amb Strindberg. Era com una crida, un relleu. I més tenint en compte que Ibsen va escriure la seva darrera obra, *Quan despertem d'entre els morts*, arran de la seva lectura del *Camí de Damasc* la lectura de la qual tant el va impressionar i intrigar. Com si la lectura d'aquest

text de Strindberg, que representa una ruptura tan clara i brutal amb els cànons de la dramaturgia, l'hagués, no ja influenciat, però sí acompanyat a l'hora d'escriure aquesta obra estranya, que segons deia seria l'última i que clouria la sèrie dels seus drames que havia començat amb *Casa de nines* i de la qual afirmava que si encara escrivís, ho faria en un sentit del tot diferent, potser també d'una altra forma.

«Un sentit del tot diferent, una altra forma potser». La lectura, la relació prolongada amb el *Camí de Damasc*, canvia la situació de l'escriptura. Per mi, la creació d'*Andreas* va suposar una etapa estructuradora. Strindberg em va vincular encara més profundament amb un gest d'escriptura personal, íntim. Des d'aleshores he escrit varies obres, una de les quals titulada *De l'ombre aux étoiles*, en fase d'assaig mentre us parlo, i que presentaré al Théâtre de la Cité de Tolosa de Llenguadoc a principis de novembre.

Però tornem al *Camí de Damasc*. És una obra que tenia al cap des de feia una quinzena d'anys i que m'havia fet conèixer Jean-Pierre Sarrazac, no cal dir-ho. La ràbia, la ira que conté m'havia marcat. En rellegir-la, al llarg dels anys, ha adoptat diferents rostres, hi veia també una evanescència, una remor i no només el crit que es podia atribuir immediatament al Desconegut.

Ho vaig entendre vinculant-me al cos. A un estat de cos. El cos em permet pensar.

Imagineu-vos un diumenge. El dia del sol. Un dia en què, a les darreries d'aquest estiu durant el qual escric aquesta comunicació, el sol és un cercle blanc que s'endevina darrere dels núvols de capes grises, difuminades, vaporesoses. *Camí de Damasc* comença un diumenge, un dia que no és un, sinó l'endemà d'una nit de dissabte de festa i la vigília del dilluns despietat. Un dia en què l'esperit vagareja fora del cos, com diu el Desconegut, el personatge de Strindberg; un dia en què la febrilitat del cos provoca el temor al defalliment, a la crisi d'angoixa, en què el cos deixa de ser una vestimenta fràgil que ens diu que és a punt d'estripar-se en qualsevol moment.

El diumenge, deambulem, el matí sembla hostil, el moviment de la marxa és salvador perquè fa circular la sang, perquè desfà les idees, les impressions, com si el fet de passar pels carrers, les avingudes, els parcs d'una ciutat, permetés vèncer la mort que és allà, que ens espera si ens aturem. El diumenge el cos també és lliure, delerós, àvid, està afamat, crida de manera esmorteïda i profunda que vol devorar altres cossos, empassar-se menjar, que té set, que vol engrapar. Aquest desig, la manca opressiva que neguiteja, ha estat per mi decisiu per sentir el *Camí de Damasc*, per abordar la història d'aquest home perdut, d'aquest doble de Strindberg que devia conèixer, tantes vegades, les ressaques dominicals, a París, Berlín o Estocolm.

Així doncs, la manca, el desig, la fragilitat del cos, la fluctuació de la consciència. Tot plegat em va portar a comprendre el que anomenaria la «dolçor àcida» del Desconegut. El Desconegut és efectivament algú dolç, alimentat de solitud, a l'aguait, la seva veu és com una remor. Intenta abstreure's del món, però també abstreure's del que és. Trobem aquí una vulnerabilitat, una innocència també, però són els principis de la seva insubmissió. Fer-ne un manipulador o algú maquiavèlic, fins i tot si és perillós i té poder, hauria estat per mi un error. El final de la primera escena de l'obra, que vaig

reprendre en la meva adaptació, s'acaba amb un pacte estrany. El Desconegut diu: «Combatre trols, alliberar princeses, matar homes llop, és viure» i la Dama li respon: «Vine alliberador meu». Aquest pacte fantasmagòric és molt important, és cabdal. Marxen a l'aventura al voltant d'aquesta declaració, al voltant d'aquest combat. Aquest combat és el de l'escriptura en primer lloc, aquesta lluita amb si mateix, els seus dimonis: els «trols» que són, tant per a Strindberg com per a Ibsen, els del «cor i de l'ànima». Aleshores per suposat, el Desconegut utilitza la Dama, la sedueix perquè la necessita per explicar una història. Però el contrari és veritat. No tenim d'una banda les víctimes i de l'altra el botxí. És una bogeria a dos, un joc, sense ironia ni cinisme.

Aquest joc, aquesta aventura als límits d'allò íntim, constitueix el propi moviment de l'acte d'escriure.

És per aquest motiu que vaig basar la meva adaptació al voltant de la primera part del *Camí de Damasc*. És la part més clara de la trilogia i la seva estructura m'interessa. Parla d'un caos interior, però la seva disposició en mirall, de la cantonada fins a l'Asil del boig i més endavant de l'Asil del boig a la cantonada ofereix un marc geomètric a aquesta explosió íntima del personatge. La violència i la ràbia rauen també en aquesta composició gairebé matemàtica. En submergir-me en el llenguatge de Strindberg, en l'oralitat dolça que jo sentia, en la seva gran precisió, la reescriptura se'm va anar imposant. D'altra banda, Strindberg considerava el seu text com un material. Li deia al director d'escena que se sentís lliure de tallar, de modificar. Això convida a projectar-se en l'obra.

La primera part em va interessar perquè té a veure amb la puresa del moviment d'escriptura. Quan la va escriure, Strindberg havia renunciat al teatre. Feia uns cinc anys que no havia escrit cap obra. Havia perdut el seu desig més profund. S'havia exiliat a París, bevia massa, feia alquímia; tenia les mans negres, cremades pel sofre. En aquesta cerca de la pedra filosofal, buscava dissoldre's però també reinventarse. És el que va passar: de sobte, sense avisar, escriu d'una tirada la primera part del *Camí de Damasc*. Com si aquest llarg període de silenci teatral hagués preparat aquest gest net i poderós. Aquesta obra parla de l'experiència d'un punt de ruptura que és també un moviment de represa. La va enviar al seu editor, el qual li va dir que era formidable. No va ser fins després que va redactar-ne la segona part i alguns anys més tard la tercera. Mentre escrivia la primera part, no tenia mirada exterior, el seu mirall era la seva pàgina i res més. El que em fascina és que aquest gest de represa va alliberar una energia creadora immensa. Els cinc anys següents, Strindberg va escriure nombroses obres.

Finalment, treballant en aquesta adaptació, volia i intuïa una versió densa i íntima a partir del llarg fresc de Strindberg. El dramaturg deia, per parlar de la seva escriptura, que d'una costella de xai només en menjava la part més carnosa; o que de vegades cremava els seus drames en cinc actes per fer-ne un condensat. És el que vaig fer amb *Andreas*. Vaig voler donar una versió íntima d'aquest gran fresc en tres parts, en el sentit que el propi Strindberg donava a aquesta paraula somniant amb un teatre que seguiria l'ideal de la música de cambra.

El tret de sortida de la meva adaptació també va sorgir al voltant de la identitat misteriosa del Desconegut. Aquest personatge no té nom, o un nom incert. De vegades se'l coneix com «Caesar». Al final de la tercera part de l'obra s'esmenta el fet que podria dir-se «Johannes». Això va ser la meva porta d'entrada. El meu qüestionament de la identitat incerta del Desconegut va suposar un esclat que va obrir la meva adaptació, la qual és també, com per a Strindberg, el meu autoretrat.

En la meva reescritura, vaig voler efectivament donar un nom al Desconegut: «Andreas»; i fer de la pròpia obra la història d'aquesta identitat oblidada. Perquè el fet que el Desconegut es digui Andreas és ambigu en la meva adaptació. En certa manera aquest nom es modifica, es difon en tots els personatges. És el personatge d'aquest autor a l'exili i alhora el captaire, el doble del Desconegut, el boig que viu a casa del metge, un amic de la infància i l'home que va fer patir la mare de la Dama. El principi de la meva adaptació consistia a posar en joc aquesta designació.

«Andreas» és un nom que m'és proper, que he trobat a la meua vida i a les meves lectures, em torna com una obsessió. Apareix per exemple en una novel·la breu molt bonica de Joseph Roth *La llegenda del Sant Bevedor*. Explica la història d'un captaire, Andreas, a qui li donen diners per caritat i que no aconsegueix tornar-los mai perquè la seva passió per l'alcohol fa que sempre se'ls gastis massa ràpid. Al final del text, Andreas s'enfonsa davant una nena que pren per una santa. Ell li dona els diners i mor.

Andreas apareix també a la pel·lícula de Bergman *Passió*. Tracta d'un misantrop que s'ha refugiat en una illa per escapar dels ulls del món. De sobte, en aquest refugi, els seus espectres se'l miren de dalt a baix. Es tracta d'un autoretrat, com el *Camí de Damasc* ho és per a Strindberg. Al final de la pel·lícula, Bergman diu en veu en off: «Aquesta vegada, es deia Andreas Winkelman». Aquest home és doncs un desconegut que es posa diverses màscares però que explica sempre la mateixa història: la d'una alienació d'un mateix per un mateix. Andreas és la figura d'un rodamón, d'un ésser perseguit i revoltat. Una figura amb què es pot jugar i en què ens podem projectar.

Finalment, Andreas, és el nom del meu oncle. Un home brillant i sensible que va entrar al país de la bogeria fa uns trenta anys. Cal ser boig per renunciar al món? Cal ser boig per manifestar la seva ruptura amb el paper que vol assignar-nos la comunitat humana? La bogeria sotja qualsevol gest de ruptura sincera? La bogeria és un espectre per a mi. Es fa palesa en les meves posades en escena, les obres que abordo i els meus textos. A *El petit Eiolf*, un pare i una mare que han perdut el seu fill viatgen als límits de la bogeria; a *De l'ombre aux étoiles*, un astrofísic viu aïllat a dalt d'una muntanya on crida al cel la seva ràbia contra el món; en un altre dels meus textos, *Welcome Knut*, un home intenta desaparèixer: víctima de l'amnèsia fa passejades nocturnes inquietants en una ciutat fantasmagòrica a la recerca d'una resposta a la seva desgràcia.

El que em demanava Strindberg era que expressés la meua càrrega personal, jo que gosava abordar aquest monument de la literatura dramàtica. També, quan vaig escriure aquesta adaptació del *Camí de Damasc*, m'havia constituït una comunitat d'escriptors que m'acompanyava, m'estimulava en

l'escriptura, com quan tens necessitat d'un amic, d'un company de ruta per anar fins al cim d'una muntanya i no deixar-te emportar per la facilitat agafant un camí més senzill, que eludeix les altures.

*Gå* (Caminar), una novel·la noruega contemporània, una «autoficció» de Tomas Espedal em va marcar. El narrador surt un dia de casa seva, gira a la dreta i, en lloc d'anar a comprar, inicia un recorregut per Europa. Somia amb desaparèixer, amb trencar amb la seva identitat i renéixer en una altra vida més pura, d'acord amb les seves ambicions profundes i deslliurades dels seus dimonis. Strindberg es preguntava per mi sobre tot plegat tornant a un mite fundacional de la nostra civilització: la conversió, la creença en un canvi radical. De nosaltres mateixos, però també de la societat. Aquest famós «camí de Damasc» en què Saul, el perseguidor dels cristians, s'ha tornat de sobte, caient del cavall, Sant Pau, el fundador de l'Església. Canviant-se el nom, ha canviat de vida. A través d'aquesta narració bíblica, Strindberg es pregunta sobre aquesta utopia profundament inscrita en els nostres gens. Destruint-ho tot, caient, podem reinventar-nos. Només una revolució radical pot obrir les portes a allò possible, a la novetat. *El camí* de Strindberg, que és alhora un viatge interior i el xoc d'un home amb els seus espectres, fa més complexa aquesta alternativa. Per canviar, què fer amb aquests fantasmes que ens fan nosa? Conjurat-los o acollir-los, deixar que s'apropiïn de nosaltres? Cal deixar que la bogeria ens faci seus per arribar a una vida nova?

En la meua adaptació, també he reprès una idea que recorre les tres parts del text, que, en el meu parer, constitueix el nucli de l'obra de Strindberg i que ofereix un mirall a les meves pròpies obsessions: el paper de la mare, encarregada de reparar la infància trencada del Desconegut, o almenys provar de fer-ho.

La meua adaptació gira al voltant d'aquesta impossibilitat que té el Desconegut de dir «mama» a la seva mare i de la creença que en néixer el van canviar, que és fill d'un trol. *Andreas* és un estudi sobre la mare. És, com deia, un moviment subterrani, però molt net, que té lloc a la tercera part al text original, en què la Dama finalment es metamorfoseja en Mare per portar una forma de pau, per eixugar el front mullat per l'angoixa del Desconegut, el seu fill. Això s'uneix al moviment de l'escriptura. Escriure és intentar retrobar la llengua materna, perduda per sempre més, i més endavant callar finalment. La tercera part del *Camí de Damasc* enuncia aquest somni d'un final del llenguatge, d'un món sense les paraules, en què només roman una comunicació telepàtica. L'escriptura torna al silenci. La meua adaptació ha reprès aquest somni de desaparèixer, sobretot gràcies al personatge del Captaire, que és com un temptador. Perquè, aconsellant el monestir al Desconegut —us en llegiré un fragment tot seguit— exposa l'alternativa central de l'obra: o bé estar amb l'altre, és a dir en el llenguatge, la vida, o bé estar sol, és a dir en la contemplació silenciosa, en connexió amb una comunitat d'espectres. Fins on es pot anar per guardar la ràbia intacta? Es pot destruir tot? Es pot viure en el matís, és a dir sense cap sistema, en un terra que sempre tremola?

La mare i la bogeria, dos motius que creuen la qüestió de l'escriptura, del gest d'escriure. Vaig fer aquesta pregunta amb *El petit Eiolf*, a través de les vacil·lacions d'un filòsof, Alfred Allmers, que creu que el pensament, per



accedir a la puresa, ha d'obviar l'escriptura, la seva materialitat decebedora. A *De l'ombre aux étoiles* es parla també d'art, i l'astrofísic defensa un art espiritual, un art veritable, alliberat del narcisisme, un art que equivaldria a renúncia de si mateix, desaparició i no extensió egoïsta i megalòmana de la personalitat.

Sense caure en el pathos, hi ha un cert perill en la creació. Es corre el risc de no tornar-ne mai més, o de no tornar-hi mai més. Creuar el camí de Damasc ha estat per mi una prova en el sentit ample del terme. Molts articles de premsa eren ditiràmics, altres més crítics, molts espectadors es van emocionar de tot cor, d'altres van passar-hi d'esquitllentes, em van tractar de místic, d'al·lucinat o d'acadèmic i avorrit. Vaig haver de viatjar, treballar a l'estranger, a l'Índia, on la pràctica del teatre és una necessitat vital i un acte de resistència davant el poder terrible de Narendra Modi, el president nacionalista indi, per tal que el desig, que mai no m'havia abandonat del tot, tornés a florir, a renéixer, i em portés a donar un nou impuls al meu camí de creació.

Per acabar, m'agradaria llegir-vos un passatge d'*Andreas*, la meva adaptació del *Camí de Damasc*, en què he escrit una confessió del captaire al Desconegut. El captaire es descriu com un home trencat per l'escissió entre el seu desig d'absolut en l'art, el seu desig d'escriure un llibre que acabi amb la literatura, i la seva vida quotidiana i trivial, a escala humana. El captaire, aquest doble temptador, s'adreça al Desconegut:

«EL CAPTAIRE: Ara estàs deprimat, però això pot canviar... Has anat massa de festa, has anat al darrere de massa històries d'amor, i això t'ha afeblit. Recupera't. Està totalment passat de moda el que fas. Em dius que busques una dona? Què vol dir això? Que necessites que et consol·lin? O pitjor encara: que necessites que et perdonin? No et deixis atrapar per la teva culpabilitat o acabaràs idiota perdut. Saps què et caldria? Un monestir, per guardar la teva ràbia intacta! Un edifici completament blanc, construït en una illa, com un far, amb homes com tu i jo que no es parlarien i farien augmentar telepàticament el camp magnètic de la seva ràbia! No t'uneixis al ramat de perdedors que han capitulat, que han abandonat el combat de la vida perquè han patit algunes derrotes. En un batre d'ales, eleva't per sobre d'aquesta escòria! Posa't a prova, mou-te! Parlant d'escòria, ara em ve al cap: era escriptor. Jo també estava casat, i tenia una nena. Amb la meva dona intentàvem tenir una casa en propietat, cuinar bons plats, tenir temps per veure els amics i estalviar per anar de vacances. Una lluita quotidiana. Però sempre calia que es trenqués un got i que el menjar es cremés a les cassoles. Quan organitzàvem una sortida a la ciutat, la cangur no podia a l'últim moment, i havíem d'anul·lar-ho... Quan arribaven les vacances escolars, sempre ens passaven per sota de la porta un requeriment o arribava una factura d'última hora... En resum, tot plegat ens posava tristos. I una mica rancuniosos. Sobretot a ella. Ella deia que no m'hi implicava i que la meva manca de sentit pràctic, la meva incapacitat o més aviat la meva mandra per copsar la realitat i la vida com són ens enfonsaven cada dia una mica més en la mediocritat d'una existència sense rumb, sense disciplina i sense alegria,


sempre una mica més àrdua, una mica més precària i sinistra. Tenia raó la cabrona. L'escriptura ho havia anat ocupant tot. Estava acaparant. Em calia escriure, i res més! Aleshores ja no ordenava, ja no dormia. Passava l'estona somiant despert davant la pàgina, mirant el que altres havien escrit i elaborant teories confuses i complicades sobre la ingenuïtat en l'art, l'escàndol, l'ús del llenguatge, a falta de poder trobar aquesta idea original, genial, que hauria fet de mi un autor a tenir en compte. Passava nits senceres escrivint sense paradoxalment produir res. Més que traces negres gargotejades sobre la pàgina, com dibuixos dolents. En aquella època, m'aixecava a les dues de la tarda i havia d'anar a buscar la meua filla a l'escola a dos quarts de cinc. Durant aquestes dues hores i mitja que haurien d'haver estat dedicades a una vida normal m'escapava al cinema. I tenia calfreds quan veia una pel·lícula bonica, però no quan veia que la meua filla corria cap a mi a la sortida de l'escola, boja d'alegria tots els dies com si fos el primer cop. Quan plorava, jo no plorava amb ella, al contrari, l'esbroncava, i quan ella cridava més fort, l'aixecava per les espatlles i sacsejava el seu cos petit, així, així, maleint-la per ser un obstacle en la meua vida. Evidentment, m'odiava a mi mateix per aquesta violència indefensa, la meua irresponsabilitat repugnant. Però el cert és que em costava respirar quan m'imaginava que un dia escriuria una obra mestra, no quan la meua filleta estava aclaparada de terror i xopa de llàgrimes davant el seu pare boig de ràbia. Em veia a mi mateix posant el punt final a un llibre que parlés per fi del que realment sentia, del que vivia, jo, i no algú altre, no un altre autor, o una referència crítica ineludible, o la meua dona a qui sempre li demanava la seva opinió. Això no vol dir que no m'estimés la meua dona i la meua filla, perquè les estimava! Això vol dir només que no n'hi havia prou. Que la meua vida no guanya un plus de significat gràcies a elles! No era el meu somni, jo no... Quina mena de cuca de llum rosegava a la nit el meu cervell i m'impedia dedicar-me a aquest món senzill que m'agradava sincerament? Per què aquest tipus d'existència m'era inaccessible, a mi, que escrivia? Els anys van passar. Em vaig posar a beure, més i més. La frustració es va transformar en fredor, l'amor apaivagat en disgust profund. Ja no podia veure nua aquella que estimava, el seu sexe em feia fàstic, la seva pell... De fet, la idea de fer l'amor a una dona em posava els pèls de punta. Odiava l'olor de les dues, la seva superioritat, la seva intel·ligència i aquesta mena de maduresa llardosa. Odiava la seva hipocresia, la manera abjecta que tenen d'amagar el cap de vedella sota capes de maquillatge, les seves arrugues i els seus pèls dissimulats sota les cremes, als llençols, sota les catifes, a les canaletes. També jo vaig acabar odiant la meua filla, que havia crescut, que s'havia tornat una adolescent, amb els seus pits petits, idiota com mai i cada vegada més trista per haver de dir a un home tan glacial «papa». L'odi en majúscules empestava a la casa, sortia pels tubs de canalització, embossava els vàters. Aleshores, un dia, sense voler-ho especialment, ho vaig deixar tot i vaig anar a fer d'ermità. Evidentment, la solitud fa venir set, i em vaig trobar ràpidament en fallida, en un hotel miserable i sense haver escrit una línia satisfactòria. Un matí, sense alè, just abans de l'alba i just

després d'una bona borratxera, em vaig arrossegar pel cim d'un talús, el Gòlgota de la petita ciutat on vivia, i vaig anunciar, amb la cara mirant la sortida del sol, que crearia un no-res universal a partir del no-res que jo era. Programa ambiciós, que vaig simplificar a la meva habitació cremant amb un tret d'escopeta i amb punteria la cuca de llum, allà dins, i el que l'acompanya... Vaig caure... Sobre la meva tomba, es pot llegir: "Aquí jau el nostre benvolgut Andreas / Ben resignat, Ben xop / Que per escriure ho va trencar tot / Les seves amistats i el seu nadó / Excepte les pàgines dels seus quaderns / Que guardava ben immaculats". Nota bene: "En la seva bondat va deixar / Dues burilles en un cendrer". Però què dic? Però què estic dient... L'amnèsia, oi?».

Fi de l'escena.

Us dono les gràcies per la vostra atenció.





eng-  
lish  
ver-  
sion

Carles BATLLE. Editor-in-Chief

# editorial

English translation, Neil CHARLTON

On the occasion of the release of the book *August Strindberg* (jointly published by the Institut del Teatre in Barcelona and editorial Comanegra<sup>1</sup>), on 9 October 2019 the journal *Estudis Escènics* (in collaboration with the Faculty of Philology and Communication of the University of Barcelona) held a day of debate on the Swedish playwright, his work and influence (“*I Am Contemporary! Strindberg and Today’s Theatre*”). No pretext was needed. For more than a century, Strindberg’s work has been able to find the right ways to *confront* his contemporaries, profoundly and poignantly, with both the social and individual conflicts of their time. So it is no surprise that even today his writing inspires playwrights and theatre directors in their determined attempts to go beyond the conventions and aesthetic and ideological boundaries that mark the present. After all, this is always about the same thing: achieving a drama that is authentically *ahead of its time* (contemporary). And it seems clear that Strindberg can serve as a good guide to achieving this goal.

For the “Dossier” associated with the debate, we have selected a collection of the most interesting contributions from all the activities presented. First of all, the presentation by one of the greatest scholars of the work of August Strindberg, Jean-Pierre Sarrazac, who not many years ago published his invaluable study *Strindberg, l’Impersonnel*. Sarrazac describes, with a profusion of documents and data, his *journey* through Strindberg, from the pedagogical drive of the seventies and his various theatre works (as a director and playwright) to his well-known theoretical studies on the subject.

Teresa Rosell, professor of Literary Theory and Comparative Literature at the University of Barcelona, studies how the work of August Strindberg shakes up the form and foundation of drama (categories such as situation, action, conflict or psychological depth of the characters). Specifically, she focuses on *The Ghost Sonata*, which shows a clear loss of referentiality and where the trend towards subjectivism begins (another perspective on reality

1. On the link <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/jornada2019>> you can consult the programme, videos of the presentations, and complementary material from the Day of Debate.

that causes strangeness and generates suspicion regarding the make-up of modern identity).

Bringing together cinema and theatre, Imma Merino, specialist in history of cinema at the University of Girona, analyses Strindberg's influence on the films of Ingmar Bergman. The filmmaker, who also directed numerous plays by the Swedish playwright, drew on Strindberg's work to construct his film dramas as an exploration of human pain, of the discomfort of love and sexual relations, of the dead turned into ghosts that haunt the living, of the uncertain boundaries between reality and dream, among other issues.

Finally, two more contributions. The first from probably the greatest translator of Strindberg's work into Catalan, Carolina Moreno, who explores one of the playwright's most renowned plays, *The Stronger*, with the desire to delve into the "unknown terrain" of the Swedish playwright's "free" artistic creation. And, finally (in the "Documents Dossier" section), the reflection by the Franco-Norwegian professor, playwright and director Jonathan Châtel, based on the experience of presenting his acclaimed version of *The Road to Damascus* a few years ago at the Avignon Festival (*Andreas*), from the structuring stages of the adaptation to the rewriting of the original work.

Moreover, the "Theory" section of our journal includes articles on various subjects (some of which emerged from the *2nd Independent Theatre Research Conference*, MUTIS, held in the spring of 2019 at the IT). From radical performative experiences in some theatres in Barcelona in recent years (with names such as Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Lidia González Zoilo, Àlex Serrano and Ferran Dordal) to the history of theatrical initiatives of great interest (some from the past, such as Pequeño Teatro Dido, responsible for introducing the "theatre of the absurd" into Spain, and some more recent ones, such as the Vladimir Tzekov Stage Action Laboratory based in Granada) and the little-known history of the School of Dramatic Art, which was linked to the colony of artists in the city of Darmstadt, led by Joseph Maria Olbrich and Hermann Bahr, who around 1900 were inspired by the Stanislavski system.

As ever, we do hope you find it interesting. We invite you to review and read the back issues of our journal and especially the last three (the first in our new digital era).

Thank you!



# dos- sier

"I AM CONTEMPORARY!"  
REVIEWING AUGUST STRINDBERG'S  
PLAYS

---

# My path through/with Strindberg

Jean-Pierre SARRAZAC

[jean-pierre.sarrazac@wanadoo.fr](mailto:jean-pierre.sarrazac@wanadoo.fr)

BIOGRAPHICAL NOTE: Born in 1946, Jean-Pierre Sarrazac is a playwright and professor emeritus at the Institut d'Études Théâtrales (Paris 3-Sorbonne Nouvelle). In 1995 he founded the Research Group on "Poetics of Modern and Contemporary Drama". He led this group until 2010 and promoted and directed many research projects and publications. Sarrazac's writings have been translated into around 15 languages. His *Poétique du drame moderne*, *L'avenir du drame* or *Lexique du drame moderne et contemporain* are key to understanding modern dramatic writing. Sarrazac has contributed some very useful original concepts to contemporary theatre such as the notions of *rhapsody* and *drama-of-life*, a new approach to the art of *deviation*, and a stimulating redefinition of the *parable*.

English translation, Neil CHARLTON

---

## Abstract

This article reviews the stages of Jean-Pierre Sarrazac's relationship with August Strindberg from 1983 to 2018 through his work as a theatre director and dramaturge, essayist and playwright. This review outlines a path that enables us to understand the many contributions of the Swedish playwright and his capacity to influence contemporary drama.

---

**Keywords:** Strindberg, intimate theatre, Harriet Bosse, rhapsodic drive, supernaturalism



Jean-Pierre SARRAZAC

## My path through/with Strindberg

*With my gratitude to Christina Mirjol who, during my lecture, read – magnificently – excerpts of my theoretical texts and, above all, two of my plays: Harriet and La Fugitive.*

I recall that in the late 1970s, while I was teaching playwriting at the School of the Théâtre National de Strasbourg (TNS), I already valued the kind of Ibsenian-Strindbergian path that Claude Petitpierre, its director, had undertaken there with his actor students. My taste for Strindberg's theatre probably crystallised at that time under Petitpierre's indirect influence. In any case, that exercise carried out by the students revived curiosity about the author of *A Dream Play* that the example of Arthur Adamov and the teachings of Bernard Dort had awakened in me since 1968-1969.

Thus, I opened the Training and Research Workshops of the Comédie de Caen – which I founded in 1983 and directed until 1991 – with a cycle on Strindberg or the Studio Strindberg, which for four seasons kept the internship actors, some workshop directors and myself busy.

Very quickly, my passion for Strindberg went beyond the educational framework of training actors – and also decorators, set designers and “dramaturges” in the German sense of the term – to dominate my professional life as a theatre director and playwright. In this way, with the participation of the Jeune Théâtre National, I directed *A Dream Play* at the Comédie de Caen (CDN) in 1988, a key artistic experience for me, and in 1993, at the CDN in Angers and at the Théâtre Paris-Villette, Claude Yersin directed my play *Harriet* on Strindberg's relationship with his third and young wife, the actress Harriet Bosse, and the theatre of love and love for theatre, published by Editions Théâtrales.

It is therefore clear that, although to a great extent teaching and university research helped me to keep the Strindbergian flame burning in me through many papers and publications – including the book *Théâtres intimes*, published in 1989 by Actes Sud, a chapter of which focuses on Strindberg, and is fully imbued with his thinking about playwriting –, this flame is mainly fuelled by artistic experience, a real multiform practice of Strindberg's theatre, from the plays of the 1880s such as *Creditors* considered naturalistic to the dream plays after *Inferno*.

Today I can only offer an outline of a retrospective path in seven stages through my work as an essayist, occasional theatre director, trainer of actors and, finally, playwright on — or based on — Strindberg's plays. This path (I hope you don't consider it an ordeal!) will be to some extent a reflection of this station drama (*Stationendrama*)<sup>1</sup> that German expressionist playwrights were so fond of and that Strindberg extolled in three of his plays: the trilogy of *The Road to Damascus*, *A Dream Play* and *Stora ländsvagen* (*The Great Highway*).

### The Studio Strindberg (1983-1987)

The Training and Research Workshops of the CDN put Strindberg's theatre and all the techniques into practice: acting, set design, production, dramaturgy... In these workshops, research is closely linked to training, mainly through the holding of weekends of documentation and dramaturgical reflection: "Opening weekend", 28 and 29 January 1984, with presentations by Strindberg specialists Maurice Gravier, Carl-Gustaf Bjurström and Guy Vogelweith, as well as Bernard Dort and Michel Vinaver and the psychoanalyst Jacqueline Autrusseau-Adamov; "Dream weekend", 24 and 25 January 1987, with presentations by Terje Sinding on Strindberg's fantasy comedy; by Florence Delay and Jacques Roubaud, authors of *Graal theatre*; by Jean-Loup Rivière on *Le Jeu de l'oie*, a film by Raoul Ruiz; and the screening of *Mémoire des apparences*, a film by Raoul Ruiz followed by a presentation by the actor Alain Halle-Halle.

**1st season (1983-1984):** The work on acting and the dramaturgy of the scenic space leads to *Creditors* and the brief pieces *Första Varningen* (*The First Warning*), *Pariah* and *The Stronger*, workshops led by Michel Dubois, Claude Yersin and myself.

Main challenges: To achieve a performance style beyond naturalism (naturalism plus some abstraction typical of the symbolist current); put on stage what Strindberg calls "the walnut", a metaphor that refers to the core of interpersonal conflict: the war of the sexes, the battle of the brains, the whole device of cruelty...

The interpersonal relationship taken to paroxysm under the gaze of the playwright, invisible yet present, who appears on the stage with his characters.

**2nd season (1984-1985):** The "Damascus project".

In reality three projects in five weeks, three practical work teachers: Daniel Girard, Hubert Jappelle and myself. Public presentations on 13 and 14 June 1985.

Discovery, with *The Road to Damascus* trilogy, of a dramaturgy of intersubjectivity.

1. *Stationendrama* that I practised spontaneously, completely unaware of the notion, in two of my early plays, *Lazare lui aussi rêvait d'Eldorado* (1976) and *L'Enfant-roi* (1981). Bernard Dort recommended seeing the origin of modern drama in Strindberg's stations.

To announce the public presentations, I wrote (promotional material with no reference):

Common play with the contribution of all the workshops and all the internship students: actors, set designers and playwrights. Union of all the energies to reach, at the end of the path, the public presentation of all our works. Heterogeneous production, mosaic. Overall review according to the spirit of this theatre of the Middle Ages that continuously inspires *The Road to Damascus*.

*The Road to Damascus* and *A Dream Play*: In these plays, considered of symbolist inspiration or occultist, even “mystical” by some, we witness the advent of a theatre of *integral subjectivity*. This, through the practice of the *Stationendrama* well defined by Peter Szondi:

[...] the unity of action is replaced by the unity of the self. The technique of the seasons takes it into account fragmenting the continuity of the action into a succession of scenes. The different scenes are not linked by any casual relation, do not engender each other as in drama [...] This immobility and this lack of future in the scenes, which it transforms into epics (in the Goethian sense), is related to a structure characterised by the self and the world put into perspective (Szondi, 1988: 94).

My dramaturgical and scenic response to *The Road to Damascus* (promotional material with no reference):

Our *Road* will determinedly take place *in situ*. In this ambiguous place, a train station, where separations and reunions come together and are reversed. / In this station (more or less in disuse), the Stranger, shortly before the big farewell, will remember the hours of his existence – loves, paternity, work, successes and setbacks of fortune, unusual honours and frequent humiliations – like so many farewells, so many other moments in which he had to give up, to distance from himself. / Everything happens, in this theatre in the form of self-portrait, within a single mind, but visited by so many other discarding presences and voices... Here, the human “interiority” becomes a hall of lost steps, a “room for travellers”.

**3rd season (1985-1986):** Posterity of a theatre in the first person, of a dramaturgy of subjectivity and autobiography – or autofiction – begun by Strindberg: Hélène Vincent, Ibsen, Laurence Février, O’Neill; Jean BOLLERY, Pirandello; René LOYON, Arthur Adamov...

**4th season (1986-1987):** Real world/dream world.

Workshop with Christian COLIN on the issue of the Curse in Greek classical playwrights and Shakespeare. With René LOYON on “dream, nightmare and premonition” in the work of Strindberg and of Florence DELAY and Jacques ROUBAUD, authors of *Graal théâtre*. With Jean-Pierre SARRAZAC on enchantment and telepathic love relations based on Strindberg’s fantasy comedies: *A Dream Play*, *Inferno* and *Ockulta dagboken (The Occult Diary)*.

### ***Le Songe at the Comédie de Caen (1988)***

I directed this show with young actors, most of them members of the Jeune Théâtre National or former participants in our training and research workshops with the assistance of experienced actors such as Jean-Marie Frin and Stephan Koziak. Here is this production's presentation text that I wrote in 1988 (text of presentation or programme for the production of *A Dream Play* at the Comédie de Caen, 1998):

After a waking dream, August Strindberg, who sees himself as a “somnambulist” playwright – Deleuze would call him *vigilambule* – wrote *A Dream Play* (1901), which is the laconic, condensed and enigmatic transcription of his total vision of existence. In its two hours the condition of the whole of Humanity is portrayed in the theatre.

Agnes, the daughter of the god Indra, decides to go down among men to know them and, if possible, love them. But the sons of the gods (*cf.* Christ) are the least fortunate of men. What should be a privilege for Agnes, her capacity to be in and out, to live for a time the life of a woman and observe, will become a torture.

Each of the main acquaintances that the young woman makes on Earth will become a trap and will cause a cruel disappointment. The Officer, who claimed to be captive and prisoner in a stable and who she wanted to free from all his permanent failures, treats her with vanity and ignores her. The Lawyer, who she marries because he appears in front of her as the unhappiest of men, polluted by all those petty and serious crimes, which float in the corrupt air of his studio, this Lawyer, with whom Agnes has a son, seeks to lock her within the walls of family duties. The Poet, apparently freer than the previous two, just as desperate in reality, takes her towards a melancholic drift through a society in which all individuals, even those who from a distance seem happy, are reduced to the state of human debris. All three – the Officer, the Lawyer and the Poet – can be considered as projections of the playwright at different ages of his existence: sprightly youth, maturity, old age...

Agnes spends her reserves of understanding and compassion in vain. She will struggle to find the strength to return to heaven to intercede in favour of men, those inconsequent creatures.

But although our planet, as described by Strindberg, is a valley of tears, it also becomes, under the divine gaze of the Daughter of Indra, the setting of a sarcastic comedy in which a paralytic Don Juan and the Lady continue to believe they are irresistible, in which the deans of the faculties chat with ragmen, and the coal miners become orange thieves, in which the moans, the complaints and the recriminations eventually melt in a funny cacophony and in which, when we finally manage to open the door behind which all the secrets were supposedly hidden, we realise that there is nothing, absolutely nothing...

Thus, *A Dream Play* is a vigorous rhapsody that mixes what is pathetic and what is comic, realism and oneirism, lyricism and irony; rather than a play, there are fifteen, twenty, fifty plays sewn by Strindberg, as we ourselves do in the morning with our torn dreams.

The play has no other unity than the oneiric; it is fragmented into a large number of microdramas.

In the programme of the show I also included my “Notes for the mise-en-scène of *A Dream Play*”. Here is a fragment (the totality of these “Notes” is included in my book *Théâtres du moi, théâtres du monde*, a collection of articles and notes on my plays published by Editions Médiannes in 1995, p. 74):

Gauvin’s set will lead the play towards this same binary division of the space that we find in Strindberg’s “chamber plays” (*The Storm, Burnt House, The Ghost Sonata*): a street where people only walk, park their vehicles, where people stay in spite of themselves; and a building (here, a theatre) so big, so uncovered, so skinned.

It is not therefore a forced interpretation of the text to summarise the space of *A Dream Play* as the “Theatre Street” (with its furniture: a bench, a board for posters, a streetlamp, the artistes’ entrance) and the stage of a theatre — the Intima Teatern founded by Strindberg in Stockholm in 1907 — seen through the back wall as if we had removed it. Let us use the same delicacy with our audience. We will be outside, in Theatre Street, but we will also be inside, on the stage of the theatre where Victoria, the Officer’s fiancée, performs. We will be both inside and outside and will experience in a concrete way this familiar ubiquity of Strindberg and his characters.

If we passed a magnifying glass over Strindberg’s text, we would find that Beckett appears here and there. Beckett *in the intimate space* of Strindberg.

The characters of *A Dream Play* (and those in many of his plays) are divided. There is a character performing, and the same character watching himself or herself performing. In Agnes this splitting takes on the extreme form (angelism?) of a divine/human scission, which does not prevent her, on her earthly journey, from having the body united to the soul.

“A naturalistic dream,” says Strindberg. And even if it were a chimera, of the type of the knife without a handle and a blade, we strive to give it a shape.

### ***Théâtres intimes* (1989)**

An essay on the dramaturgies of what is intimate and on subjective realism from Strindberg to O’Neill, Beckett, Achternbusch, Duras and Thomas Bernhard. Here is a fragment of the prologue (pp. 10-11):

*Théâtres intimes* reveals a displacement: the dramatic conflict that in the past developed in an interpersonal space now takes on as its main setting the inner life of each character. From Strindberg to Beckett and from Ibsen to Thomas Bernhard, we witness not only a displacement of the drama towards more subjectivity but also an insularity of the drama in the psyche of the character. How does the playwright, from this moment, manage to portray this conflict, plotted with day and night dreams, with fantasies and unconscious drives, that is only expressed when concealed? How to portray on the stage this invisible continent?

These are the questions that irrigate the book. The aim was to identify a common dramatic challenge — a theatre of the intimate — for playwrights of very different styles, who share this challenge while each developing a different, personal, aesthetic gesture.

### **Harriet at the Nouveau Théâtre d'Angers (1993)**

The play was created at the Nouveau Théâtre d'Angers, directed by Claude Yersin, on 19 January 1993, and was published by Editions Théâtrales (1992). It was adapted for radio by France-Culture with Alain Cuny and Francine Bergé in the main roles of the Writer and Harriet, and broadcast on 7 December 1991:

In May 1901, August Strindberg married Harriet Bosse. Some weeks of happiness followed that soon gave way to seven years of suffering, a suffering punctuated with frequent and dazzling resurrections, and that reached its climax in 1907-1908, that is, when the Intima Teatern was founded.

In his hallucinated solitude, Strindberg had a telepathic love affair with Harriet and records in his *Ockulta dagboken* his night hugs with the “astral body”, the “double”, the “phantom” of Harriet [...].

A ceremony of the farewells will induce drama... The Writer interrupts a rehearsal of one of his plays on the stage of the Intima Teatern to announce that he is leaving for America. Later, preceded by their daughter Anne-Marie, Harriet intervenes, who has come to return to her ex-husband the play that he had dedicated to her. And all of them will be dragged, around the Writer, Harriet and their daughter, by this dance of death and life: the old councillor Merlin, director of the Intima Teatern; the debuting actress who has to play the role of Page and the Writer's rival he paradoxically calls “Jealous actor”... But the time of the ceremony shifts and what had to be an epilogue transforms into a (re)start...

François Regnault in his prologue: “The play takes place in a time loop comprised between 6 May 1908 and 6 May 1901.”

Every day is an anniversary. Cf. *The Dance of Death* (25 years of marriage of the Alice-the Captain couple). Every day-anniversary enables us to *retrospectively* seize the life of a human being, of a couple in its entirety.

Fragment from François Regnault's prologue (Sarrazac, 1992):

*At that time.* I deliberately use the eternal formula *in illo tempore*, because Jean-Pierre Sarrazac's play, according to the first lines, starts on 6 May 1908 to end, according to the final lines, on 6 May 1901, but lasts, in reality, it seems, *an instant*. The instant of the retrospective — *retroactive* — gaze aimed at an artist for his great love and his great work. But the beauty of the play does not lie in the fact that it goes back in time, although a few playwrights would risk it, but rather in the fact of condensing, in the chemical sense of the term, through a kind of absorption of energy, action, time and place in a hard compact core to then diffuse them in some scenes that are emanations or deflagrations and that

make us perceive, like lightning in a forest at night, the luminous paths and dark bushes.

Fragments from “Théâtre intime ou la folie de Merlin” dedicated to Harriet:

On 26 November 1907, Strindberg, with the assistance of the young director August Falk, opens his Intima Teatern in a popular neighbourhood, behind Stockholm’s main train station. Despite the discreet and ephemeral existence (the experience ended in December 1910) of this tiny theatre of 160 seats “almost underground”, a theatre myth emerges, the story of a Beginning: the story of the real beginning of modern drama. Twenty years earlier, another myth of modern theatre experienced its apogee: the myth of the theatre director to whom the name of André Antoine will remain linked. Strindberg was able, moreover, to closely follow the epic of the Théâtre Libre and even relate to it, because *Miss Julie* was created in French by Antoine. It is also worth noting the Berlin experience of Max Reinhardt’s Kammerspieltheater in performing Strindberg’s dramas and being a model for the Intima Teatern.

“Chamber theatre” and “intimate theatre” are, if not brothers, at least first cousins.

To better understand this myth of the Intima Teatern, I would like to superimpose it – or slip it – over another older myth, the myth of Merlin, or rather of Merlin the magician and the fairy Viviane. Several small events enable this approach.

As shown, for instance, by the inclusion of *Merlin: Eine Mythe (Merlin: a Myth)*, by Karl Immermann (1832), in the foreign repertoire of the Intima Teatern. Or the fact that *The Road to Damascus* was first called *Merlin*. It is also worth noting *Merlin l’enchanteur (Merlin the Magician)*, an epic by Edgar Quinet (1960), and *Merlin* by E. Schuré (1898). More generally, the trend of the period, as Strindberg himself admits, towards a return to the Middle Ages, its legends, its myths.

[..]

The myth of Merlin is, in the first place, *a myth of knowledge*. Merlin, through the demons, knows the whole past and, by God’s will, the whole future. Strindberg, in his turn, in many aspects herald of modernity, will perhaps be the last writer who wants to achieve, in a kind of parody of Goethe, the sum of knowledge. To his real talents (writing, painting, photography), he wants to add that of alchemist and, at the end of his life [...], he recorded in his *En blå bok (A Blue Book)* his research in such diverse fields as, according to the table of contents, philosophy, psychology, the problem of love (*sic*), religion, art and aesthetics, history, philology, mathematics, botany, zoology, astronomy, meteorology, chemistry, physics, medicine, geology, mineralogy, occult science...

[..]

The myth of Merlin, like that of the intimate theatre is *a myth of love* [...]. In the version of the loves between Merlin and Viviane that I prefer – the least misogynistic, probably –, Merlin (who, moreover, is aware of the trap he will fall victim to but who, to some extent, kills himself for love), reveals to Viviane a spell thanks to which she can preserve her body from any attack and penetration by a man. The other effect of this spell is to make this man believe that he

has possessed her sexually (*cf.* the telepathic love relationship between Strindberg and Harriet).

But the myth of Merlin is also a *myth of theatre*. Not only because Merlin excels when he transforms himself and moves from one character to another, or because he is the genial director and set designer of the Round Table. Nor because he makes emerge, for Viviane's beautiful eyes, in a clearing in Brocéliande forest, a castle that grows like a mushroom similar to the "growing castle" opposite which Agnes of *A Dream Play* and her performer Harriet Bosse stop. If the myth of Merlin is a myth of theatre it is so because it gives a faithful image of this intimate theatre, an image that is also the most evocative of the names... "Prison of air", "prison of indivisibility", this is the name of the place in the myth where the fairy Viviane keeps a finally consenting Merlin prisoner. "Prison of air", "prison of indivisibility" should be the name of the intimate theatre that is the only true home, in life and beyond — because the prison here is also a tomb of immortality — of the playwright Strindberg.

### ***La Fugitive at the Théâtre 13 (1996)***

Play written on a theme by Thomas Hardy — the "errant Jew of love" in *The Well-Beloved* — and directed by Jean-Yves Lazenec at the Théâtre 13 in 1996. A sculptor in his sixties returns to the island where he was born and from where the material of his sculptures is extracted, the white oolite. At night, he will meet a girl who will turn out to be the daughter and granddaughter of the women the sculptor felt in love respectively — but not to the extent of marrying them — when he was twenty and forty.

Finally, he will renounce this impossible love and live the rest of his life with Marcia, the young woman with whom he had fled the island forty years ago.

This play is a sister of *Harriet*. Through the end of Pierston's life, it is the drama-of-life. Merlin-Pierston or Merlin-The Writer prisoner of a phantom, of the return of his Love, of this eternal youth that imprisons him. He has performed all his spells to conquer his Love, but she, like the fairy Viviane, keeps him prisoner in her prison of air.

In fact, the love myth of Merlin and the fairy Viviane acts as a bridge between this play and *Harriet*: "There is almost no one day or night / when I have not her company / and I am more insane than ever, / because I love her more than my freedom" (Merlin to Gauvain in *Histoire de Merlin, Lancelot-Graal* by Florence Delay and Jacques Roubaud).

*Harriet* and *La Fugitive* form part of a personal constellation — a theatre of the inanimate/animate relationship, the paradigm of life/paradigm of death — in which *La Vénus d'Ille* by Mérimée (1837) and *Gradiva* by Wilhelm Jensen (1904) hold an important place. The statue of the *Vénus d'Ille* asphyxiates the cynical newly married with a deadly strangle against its chest of bronze (the inanimate kills the living): *Gradiva*, who walks in front, pursues the archaeologist on his pilgrimages and even in his dreams. As in the case of Marcia in *La Fugitive*, the love of Zoe — the real woman — frees



the archaeologist Robert Harnold from this influence. The Writer in *Harriet* also works, while forging the myth of the Actress of the new century, on the relation between the animate and the inanimate, the permanent incursion of one into the other (it is said that Harriet is dead at the start of the play).

### **Poétique du drame moderne: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès (2012)**

The study of Strindberg's theatre has greatly contributed to deepening the notion of the rhapsodic *drive* (*The Ghost Sonata* with a first epic act, a second dramatic, and a third lyrical), in my definition of the paradigm of modern drama and in my analysis of the rupture with the old Aristotelian-Hegelian paradigm. The drama-of-life in *Creditors* and in *A Dream Play*, two plays that seem to be at the antipodes of each other: the briefness of a crisis with a deadly end and a long path. On the one hand, the part for the whole (synecdoche), on the other the metaphor but, in fact, a metaphorical-metonymic play, an oscillation between these two poles: the endless stage and the human landscape.

The study of Strindberg's theatre and his treatment of the character have also enabled me to update the notion of *impersonnage*. One that is more than one. The *transpersonnage*.

Fragment from *Poétique du drame moderne* on the Strindbergian *impersonnage*, p. 232 in my *Poétique* (Sarrazac. 2012):

Contrary to the depersonalisation involved in the complete abstraction and vacuity of the character, the impersonalisation creates a character open to all roles, to all those possible of the human condition. The *impersonnage* is mainly *transpersonal*. A mask pursues the other, before exclaiming "I suffer as if I alone were the whole human species," the Stranger in *The Road to Damascus* specifically experiences this play of roles and asks himself: "Am I a child or an old man? Am I god or demon? Who are you? Are you you or are you me? What I see around me, are they my entrails or are they stars or nervous networks at the bottom of an eye?"

### **Strindberg, L'Impersonnel (2018)**

One of the main challenges of this recent book is to examine the relationship between dramatic writing and autobiographical writing in Strindberg's work. An autobiographical process that leads to a dramaturgy of subjectivity.

Fragments from the essay published by L'Arche (Sarrazac, 2018):

In this essay devoted to Strindberg's theatre, the author seeks to assess the role of *hypotext*, the basis of the dramatic work, in the autobiographical stories. Contrary to George Steiner, who denounced, in *The Death of Tragedy*, the "scandalously personal" use by Strindberg of this public space that the theatre is, the author of the present essay seeks to reconstitute the approach by an immense artist that places the *intimate* at the core of creation and whose work

results from revealing, on the stage, his own existence and the existence of others.

[...]

Today, as in his time, Strindberg's reputation does not cease to mirror his work. There are many witnesses for the prosecution on his supposed mental disease, his deliriums of persecution and his furious misogyny, to begin with the hundreds of self-accusing pages that his readers can find in *Inferno* and in the other autobiographical writings, like the excessively well named *En dåres försvarstal* (*A Madman's Defence*).

The premises of my essay were that Strindberg was not mad, as Jaspers argued, or decadent, as Lukács believed. Behind the apparent solipsism of the great man of Swedish drama, my intention has been to outline the permanent invention of a *dramaturgy of subjectivity* – attached, through autobiographical writings, to the playwright's existential torments. Of a dramaturgy in the first person leading to a new realism, which is to a great extent oneiric. Of a dramaturgy of the "self" that never stops opening to the "them", to the polyphony. In fact, Strindberg could have subscribed to what Adamov writes in *L'Aveu*, the first part of the beautiful volume *je...ils...* published by Gallimard in the collection "L'Imaginaire": "I am distanced. I can't name what I am distanced from. But I am distanced [...]. Everything that in man is worth living tends towards a unique unavoidable and monotonous objective: to go beyond the personal borders, to break down the opacity of their skin that distanced him from the world."

Always in motion, Strindberg's theatre slips from the personal to the impersonal and *transpersonal*. Strindberg's dramaturgy of subjectivity is built on the lines of vanishing points of the autobiographical story.

[...]

At the forefront of its time, Strindberg's theatre embodies the confrontation of the naturalistic current and the symbolist movement. It will place itself, over different decades, at the very crossroads of these two trends. Rather than making of it a dialectical summary, it will make its distance, its permanent tension, play. Always, in his plays, the part of what I've called "couple scene", renders a complete account of existence, and the metaphor of the whole – life like a "penitentiary colony for the crimes committed before birth" – seizes the most "realistic" fragments. The author of *The Road to Damascus* gives a name in the form of oxymoron to this artistic process: "supernaturalism".

We could summarise all this by saying that Strindberg carries out in theatre what Kafka did in the novel and novella. And Strindberg is as much a model for playwrights since the 1900s – such as O'Neill, Adamov, Duras, Thomas Bernhard, Sarah Kane... – as Kafka is for novelists.

At the starting point of *Strindberg, L'Impersonnel* lies the fact that, on two or three occasions, in his *Versuche über Brecht* (*Essays on Brecht*) and in *The Origin of the German Tragic Drama*, Walter Benjamin, also a great commentator on Kafka, mentions a little enigmatically Strindberg, whose work he presents as a goal in this "important yet badly signalled road" through which "the legacy of medieval and Baroque drama has reached us [...], and not by

some obscure smugglers.” Through this “goat trail”, Benjamin considers that Strindberg is linked, downwards, to Brecht and, upwards, to Lenz and Grabbe, to Goethe, to Calderón, to the miracle plays and the mystery plays of the Middle Ages.

To the Aristotelian genealogy of tragic theatre, Benjamin opposes another genealogy, in the end not tragic, founded on the “mourning play” (*Trauerspiel*), which goes back to Plato’s *Dialogues* and of which Strindberg’s theatre marks a stage.

### Yet another stage...?

Still today, if I started writing a new play, it could be as a response to Strindberg’s chamber theatre. Plays such as *The Tempest*, *The Ghost Sonata* or the fragment *Toten-Insel (Island of Dead)* fascinate me because they put on stage, in a totally oneiric way, the daily life of the most common people, because they seem to realise in the closest way possible this “superrealism” that Strindberg pursued. If I had any strength, I would dream of writing a play that was a contemporary equivalent, an *analogon*, of *Burnt House*.



### Bibliographical references

- BALLET-BAZ, Pierre; SARRAZAC, Jean-Pierre. “Strindberg” (special issue introduced at the Training and Research Workshops of the Comédie de Caen). *Théâtre/public*. (Montreuil: Éditions Théâtrales), No. 73 (January-February 1987).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*. Arles: Actes Sud, 1989. (Le temps du théâtre).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen: Editions Médiannes, 1995.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne: 1880-2010: De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Editions du Seuil, 2012. (Poétique).
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Strindberg, L'Impersonnel*. Paris: L'Arche, 2018.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Harriet*. Foreword by François Regnault. Montreuil: Éditions théâtrales, 1992.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *La Fugitive*. Foreword by Jean-Loup Rivière. Rouen: Éditions Médiannes, 1996.
- STRINDBERG, August. *Le Songe*. Translated by Marthe Segrestin. Paris: L'Arche, 2006.

---

# *The Ghost Sonata: Poison and Vision*

Teresa ROSELL NICOLÁS

[teresarosell@ub.edu](mailto:teresarosell@ub.edu)

BIOGRAPHICAL NOTE: Doctor in Theory of Literature and Comparative Literature, she a lecturer in Literary Studies at the University of Barcelona. Her career has focused on the following principal lines of research: theory of drama and, specifically, the plays of Samuel Beckett; theory of essay and *écritures du soi*; and literary history of intellectuals.

English translation, Neil CHARLTON

---

## Abstract

The plays of August Strindberg shook up drama to represent the process of destruction of meaning and its residual content. While in traditional drama transcendent meaning was an essential part of the play, in Strindberg, this meaning – an aspect that guarantees unity and coherence – is suspended. Thus, his chamber plays were gradually be stripped of their instrumental and dramatic conventions: there is virtually no situation, action, conflict or psychological depth to the characters. Specifically, *The Ghost Sonata* shows a clear loss of referentiality, from outside to inside, as we advance through its three movements, opening a trend towards subjectivism. The information provided is skewed and the perception of reality, from another point of view, causes a strangeness of the everyday, as well as suspicion about the makeup of modern identity.

The objective of this article is, therefore, to provide a hermeneutic reading of *The Ghost Sonata* to endeavour to understand which elements produce this disarticulation with respect to the drama of his time, and how these processes are still present in today's dramaturgy.

---

**Keywords:** Strindberg, subjectivism, identity, referentiality, illusion

Teresa ROSELL NICOLÁS

## *The Ghost Sonata: Poison and Vision*

Although we are considering a playwright who wrote an immense amount of work more than a hundred years ago, if the Performing Arts Conference on Strindberg held at the Institut del Teatre on 9 October 2019 was entitled “I am a contemporary!”, it is because his work continues to challenge us and shows us a dislocation that has not yet been adjusted or resolved. In fact, we could say that in the late 19th century and, particularly, in the early 20th, the plays of August Strindberg shook up the drama of the time — eminently customary, naturalistic or symbolist — to represent the process of destruction of meaning and its residual content. While in traditional drama transcendent meaning was an essential part of the play — for example, through the revelation of essence through anagnorisis and, therefore, the still possible recognition of one’s own identity —, in Strindberg, this meaning — an aspect that guarantees unity and coherence, both of the plot and the adventure — is suspended. Thus, his chamber plays, written in 1907, would gradually be stripped of their instrumental and dramatic conventions: there is virtually no situation, action or psychological depth to the characters, and it is not always easy to distinguish the conflict. Specifically, *The Ghost Sonata* (1907) shows a clear loss of referentiality, from outside to inside, as we advance through its three movements, opening a trend towards subjectivism, predominant during the 20th century and it seems also the 21st. Similarly, the information provided is skewed and the perception of reality, from another point of view, causes a strangeness of the everyday in the Kafkaesque manner,<sup>1</sup> as well as suspicion about the makeup of modern identity.

The objective of this article is therefore to undertake a hermeneutic reading of *The Ghost Sonata*<sup>2</sup> to endeavour to understand which elements

1. In the 4 May 1915 entry of his *Diaries*, Kafka writes: “In a better state because I read Strindberg (Separated). I don’t read him to read him, but rather to lie on his breast. He holds me on his left arm like a child. I sit there like a man on a statue. Ten times I almost slip off, but at the eleventh attempt I sit there firmly, feel secure, and have a wide view.”

2. The play excerpts are taken from *Plays, Fourth Series*, by August Strindberg, translated by Edwin Bjorkman, 1916, Charles Scribner’s Sons.

There are also some references to the translation by Michael Robinson, in the volume *Miss Julie and Other Plays* (1998).

that produce this disarticulation with respect to the drama of his time, and how these processes are still present in today's dramaturgy.

### “...the first and second stories of a modern corner home”

As soon as we start reading *The Ghost Sonata*, we are surprised by the *dramatis personae*: THE OLD MAN, THE STUDENT, THE MILKMAID (AN APPARITION), THE CARETAKER'S WIFE, THE DEAD MAN, THE LADY IN BLACK, THE COLONEL, THE MUMMY... It is clear that this list bears no relation to the type of character in the naturalistic drama that had emerged strongly a few years earlier and that presented complex beings from a psychologising point of view.

In *The Ghost Sonata*, most characters do not have names, except for the two servants — JOHANSSON and BENGTTSSON — and THE OLD MAN HUMMEL, who seem to have an objective perception of events and provide a reliable point of view,<sup>3</sup> at least at first. Not explicitly revealing their names is especially significant, as it means not being able to distinguish or identify each character as an individual subject. From the middle class perspective, the servants occupy a clearly substitutable place, they are a function and, therefore, it is surprising that here it is the other way around: the other characters occupy the *function* place, and are linked to a trade or very generic traits, that is, as typical characters — THE CARETAKER'S WIFE, THE YOUNG LADY OR THE DANDY. However, there are other quite unsettling cases that undermine all expectations: THE MILKMAID (AN APPARITION), THE DEAD MAN OR THE MUMMY take us to unrealistic territories or, at least, to scenarios where one has to mistrust the visible in a *real* world. Another character that is hard to define, THE OLD MAN HUMMEL, the “master of ceremonies”, is considered as the *narrator* who is able to see people just as they are, who knows everything that happens and has happened because he can slip between the walls. To complicate matters further, Strindberg added THE CARETAKER'S WIFE to the list of *dramatis personae*,<sup>4</sup> a character that never appears in the play, and few editions mention THE BEGGARS, the motley group that follows HUMMEL'S “war chariot”, creating an utterly grotesque scene.

The first stage directions of the play also provide important details: “*The stage shows the first and second stories of a modern corner home.*” Unlike the beginnings of most plays of the time, we are not immediately placed in a middle class interior. We are outside, in a scene on the street, although in front of a house full of elements (doors, windows and a snooping mirror) that emphasise the threshold between the inside and outside. At first, the house does not seem to marry up with the title of the play and we cannot yet intuit any relationship to it. However, we do recognise the prototype middle class house and are offered the tools to decode what we see realistically. We are situated — we do not get lost — although we lack all the information, since we only have access to what we see from a restricted position, from a

3. The servants will be the characters who provide more distanced and reliable information — if this is possible in *The Ghost Sonata* — about what is happening. A good example is the scene where the ghost dinner is described.

4. According to Michael Robinson, Strindberg did not add THE MILKMAID OR THE COOK probably in error (Strindberg, 1998: 308).

certain perspective (“*a corner*”).<sup>5</sup> Therefore, it follows that no conclusions can be drawn because the *text tells us* that not everything can be known. We are not talking, therefore, about belonging from an omniscient point of view. Realising this, the audience/reader can no longer feel like the voyeur of the realistic drama, dominating the whole vision from the easy comfort of distance, and this offers little consolation, as it evidences something very contemporary: we have lost control of everything that happens; we cannot see everything; our judgement can only be partial. Thus, as subjects that look/listen, we also experience dislocation.

Following the stage directions, we read: “*A green bench stands on the pavement in front of the house,*” from where THE OLD MAN observes. However it later says that the windows of the Round Room “*at the corner face the street in front of the house, and at the corner look on to the suggestion of a side-street running towards the back.*” The crossroads, as a possibility to follow four different paths, may indicate a lack of a single way, where possible vanishing points multiply.

In terms of weather, *The Ghost Sonata* starts with a splendid day: “*It is a bright Sunday morning*” and the beginning of the first act marks what seems to be an idyllic moment: “*When the curtain rises, the bells of several churches are heard ringing in the distance*” (Strindberg, 2017: 185), together with other audible sounds: “[...] *A steamship-bell is heard outside. Then the silence is broken fitfully by a few bass notes from the organ in the nearest church.*” Sunday<sup>6</sup> is not a day when you are subject to habit and routine; rather, the state of leisure allows you to enter into subjectivity and these sounds in the distance allow you to wander in this state. However, against this seemingly idyllic impression, we find something serious: the white sheets on the windows that, according to Swedish custom, indicate that someone in the house has died. Indeed, at the start of Act I, it says: “*The doors of the entrance are wide open, and on the lowest step of the stairway stands the dark lady. She does not make the slightest movement.*” The sight of the mourning woman and the white sheets lowers the tone, and death finally becomes the protagonist of the scene.<sup>7</sup>

From what has been said, it may seem obvious that we are in a realistic framework, but very significant events that cannot be explained through realism are beginning to affect the play. It is therefore impossible to continue the interpretation in the usual way or by using the indications that the play can provide mimetically, as a copy of reality, of what there is, like a *tranche de vie*.

5. Also in *Miss Julie* (1888), the information provided about scenery — in the case of this play, the kitchen — is incomplete, as the general vision is skewed.

6. Let’s remember that THE STUDENT was born on a Sunday and THE OLD MAN chooses him, it seems, for this reason alone, recognising him by the colour of his eyes. According to popular belief, a child born on a Sunday has supernatural powers and can, for example, see the dead (Strindberg, 1998: 309).

7. Although it may go unnoticed, there is an unexplained death in every act of the play.

## The world as illusion

Like Ibsen, if we think in terms of dramatic production, Strindberg began by writing plays on historical subjects<sup>8</sup> and, like Ibsen, treated contemporary subjects realistically, as in *The Father* (1886). According to Michael Robinson, unlike Ibsen – who continued to explore the possibilities of the theatrical form that had evolved since *A Doll's House* with metronomic continuity –, Strindberg produced his plays irregularly and, after writing plays of psychological naturalism throughout the 1880s, gave up theatre for several years, to disconcert audiences and critics with the first part of *The Road to Damascus* (1898), in which he imposed a radically innovative dramaturgy that seemed to make a decisive break with the success achieved previously with *Miss Julie* (Strindberg, 1998: viii).

In any case, *The Ghost Sonata* is the play that most consistently – and innovatively – reflects one of Strindberg's main themes: the world as illusion (Ekman, 2000: 110), in the sense of deception, of mirage, and which becomes more and more present – and evident – in the post-*Inferno* plays. Of course, this has important effects in terms of performing it in a drama. In *Storm* (1907), Strindberg had already shown that you could dispense with sensorial perceptions, with the exterior, in favour of an interior contemplation, and in *Burnt House* he had demonstrated, with implacable negativity, the moral mirage that that implied. In *The Ghost Sonata* Strindberg explores these ideas in a final scene with a denouement that makes a complete break with anything hitherto seen in European theatre, even introducing an eastern philosophical element by referring directly to Buddhism. This poses a problem from a strictly theatrical/performing point of view. The feeling of losing one's footing in a kind of state of nirvana has often been related to the influence of his avid reading of Schopenhauer, and in *The World as Will and Representation* (1818) the philosopher describes this world as the realm of chance, error and madness. Thus, *The Ghost Sonata* features themes and motifs that appear in chamber plays written slightly earlier, but adding an element of 'vampirisation' (Tornqvist, 1982: 185), of 'demonisation', as expressed by Ekman, that is much more intense (Ekman, 2000: 110-111). Hence it is obvious to refer to the absurd element that imbues the various categories of the play faced with the difficulties of providing a coherent meaning.

In the famous *The Theatre of the Absurd* (1961), Martin Esslin argues that an absurd element par excellence in literary works is that provided by dreams, and argues that the first playwright to stage the world of dreams from a modern perspective was Strindberg. For the British critic, the three parts of *The Road to Damascus* (1898-1904), *A Dream Play* (1902) and *The Ghost Sonata* (1907) are masterful representations of dreams and obsessions and, of course, direct forerunners of Theatre of the Absurd (Esslin, 1967: 342), while also having a strong impact at the time.

In Strindberg's last chamber plays, the motif of the dream – which reveals all that is hidden, nocturnal, unconscious – appears in the form of real

8. *Master Olof* (1872), for example, is the first in a series of dramas about Swedish history. Michael Robinson believes that Strindberg's contribution was the most important to the genre since Schiller (Strindberg, 1998: viii).



events, but presented in such a way that they look like a dream. The playwright himself wrote in the “Preface” preceding *A Dream Play* (1902):

As he did in his previous dream play *Till Damaskus*,<sup>9</sup> so in this one the author has tried to imitate the disconnected but seemingly logical form of the dream. Anything may happen; everything is possible and probable. Time and space do not exist. On an insignificant background of reality, imagination designs and embroiders novel patterns: a medley of memories, experiences, free fancies, absurdities and improvisations.

The characters split, double, multiply, vanish, solidify, blur, clarify. But one consciousness reigns above them all—that of the dreamer; and before it there are no secrets, no incongruities, no scruples, no laws. There is neither judgment nor exoneration, but merely narration. And as the dream is mostly painful, rarely pleasant, a note of melancholy and of pity with all living things runs right through the wobbly tale. Sleep, the liberator, plays often a dismal part, but when the pain is at its worst, the awakening comes and reconciles the sufferer with reality, which, however distressing it may be, nevertheless seems happy in comparison with the torments of the dream (Strindberg, 2014).

In *The Ghost Sonata*, the presence of the nightmare is also deliberate. Anything can be explained in the world of dreams, and spatiotemporal referentiality does not exist, at least from a logical perspective. On this “insignificant background of reality” (Strindberg, 2014), the Swedish playwright experiments with new models. The basis of the dream implies that there is no judgement, but narration, and in it all the inconsistencies of a dream are mixed, which becomes a nightmare, a world of ghosts, no less terrible or less real. Thus, from *The Road to Damascus*, in general, and in *The Ghost Sonata*, in particular — here with total potency —, there is a shift from the objective reality of the external world — from the outside, from the superficial, from appearance — to the unconscious, to the subjective reality of the inner state of consciousness; that is, to the remnants of what we might call *essence*. This movement would mark the turning point between the traditional and the modern, between what can be faithfully performed and the projection, now of an expressionist nature, of mental realities (Esslin, 1967: 342). Therefore, the character of THE STUDENT, to some extent, is surrounded by emanations of his mental state, of archetypal figures, very far from the naturalistic characters portrayed with great psychological depth that respond to the objectifiable, the visible. In this respect, Strindberg’s characters are one dimensional, we do not get to know them well or have information about their lives, or this is provided to us drop by drop; in addition, the information provided is contradictory, ambiguous, biased and confusing. The central scene of the ghost dinner at the Colonel’s house becomes, therefore, a stripping back of another magnitude, and we are astonished to see how the respectable characters become dust. In a clear Kafkaesque prefiguration we perceive the horror of the ordinary, and in the only possible silence of its inhabitants, the only audible sounds are those of rats and beetles.

9. *The Road to Damascus* (1898-1904).

According to Esslin, it is especially significant — and paradoxical — that the treatment of (psychological) subjectivism manifested in Strindberg's chamber plays results from a development of naturalism, with his desire to portray objective reality, and then to show that this description of the real is the least important part. If “the world of *The Ghost Sonata* is a charnel-house of guilt, obsessions, madness and absurdity” (Esslin, 1967: 343), in this play Strindberg wants to show that the sensorial world is not only painful, but also unreliable. Our senses sabotage us, and therefore the visible, which seems objective and through which we think we can know the world, is unreliable.

In fact, the title of the play itself already indicates this by alluding to two senses: sight (*ghost*) and hearing (*sonata*) (Ekman, 2000: 111). This produces a certain uneasiness, partly through the use of the term *ghost*, but also, precisely, through the disconcerting fusion of the two senses. Strindberg speaks of the illusion of the senses as the deception of the procedure through which we know the real, and therefore it is interesting to see how dramatic reality shows — regardless of its (in)coherence — the sensorial world.

In *The Ghost Sonata*, the physical contact of the characters is especially significant. The first example, at the beginning of Act I, is central and shows how a simple physical gesture is symbolic: the cleaning of THE STUDENT'S eyes by THE MILKMAID, which is also related to another sense, sight. THE STUDENT'S need to clean himself, clear his vision is, at the same time, the result of an incident that takes place before the start of this first scene: “[...] my hands have touched wounds and corpses.” The motifs presented work in opposition and THE MILKMAID scene contrasts with another in the same act in which THE STUDENT takes THE OLD MAN'S hand, after he says to him:

THE OLD MAN: Will you please move the chair a little, so that I get into the sunlight? I am always cold. You see, the blood congeals when you can't move about.... Death isn't far away from me, I know, but I have a few things to do before it comes.... Just take hold of my hand and feel how cold I am.

THE STUDENT: I should say so! (*He shrinks back*)

THE OLD MAN: [...]

THE STUDENT: Let go my hand! You are taking all my strength! You are freezing me! What do you want of me?

These details show that even though the play begins within an identifiable framework, we are not in an ordinary world, even though it may seem so. Here the main subject of death and vampirism — or the presence of blood — already appears from this Faustian pact between THE OLD MAN and THE STUDENT. Although, apparently, the old man tries to help the boy, he sucks all the energy from him, in a scene that is inexplicable according to logic.<sup>10</sup>

10. Moreover, in Act II, in contrast and in an inversion of roles, THE MUMMY turns THE OLD MAN into a parrot by touching his back. As we can see, all the examples have no cause-effect relationship.

### Vision against sight

To understand how sight works in opposition to the idea of vision in *The Ghost Sonata*, we first need to analyse the aforementioned scene from Act I, in which for the first time we find THE STUDENT with THE MILKMAID and THE OLD MAN, since the information provided seems erroneous, both between the characters on stage and between the stage and the audience. The play begins without words: THE LADY IN BLACK is still, standing; THE CARETAKER'S WIFE is watering the bay tree. These elements are not problematic from a realistic point of view. Neither are they in the case of THE OLD MAN, who is sitting in a wheelchair, reading the newspaper. THE MILKMAID enters the stage and goes to the fountain. She washes and looks in a mirror. The action is silent. The stage direction indicates that there should be about two minutes of silence before THE STUDENT enters. Several characters are on stage and a dialogue is expected. The reader/audience begins, impatiently, to wait for some kind of exposition. However, what comes is just the opposite: an erratic dialogue that confuses even more. The characters in the scene react with terror to the *presence* of another character on two occasions: *seeing* is problematic. THE OLD MAN understands that THE STUDENT sees (*can see*) someone (THE MILKMAID) that he, at the same time, cannot see, and thinks the young man is mad. On the other hand, we know that THE MILKMAID is a vision. How do you perform a vision? In addition, she seems terrified to see the boy and we are not given any indication as to why, either now or in the whole play; in this respect, and as a clearly modern feature, the whole play is full of points of indeterminacy. Therefore, the audience — and especially the reader — cannot deduce the presence/evidence of the character/vision. A vision appears but is not part of the contingent world. Thus, the question is about how this scene allows one to think, right at the start of the play, that sight is misleading, false or problematic. From the theatrical point of view, the audience will have to confront a doubt: to what extent is it possible to trust what is seen?

The sense of sight is clearly emphasised when THE STUDENT asks THE MILKMAID to wash his inflamed eyes. As we have seen, this cleansing of the gaze has a highly symbolic meaning: from now on, the play will speak of misleading, disorienting visions; but also of the pain of vision, of seeing clearly, and THE STUDENT prepares for this in a kind of baptism. At the same time, we can find elements that show this refractory reality: THE OLD MAN's glasses, THE MILKMAID's mirror, windows and doors as mirrors/thresholds: windows that close, curtains that go up, the neighbour who looks through the snooping window-mirror to avoid being seen, without realising that everyone sees her, etc. (Ekman, 2000: 113).

If we pay attention to the words used in the text, the verb *to see* appears over one hundred times in *The Ghost Sonata*.<sup>11</sup> It is used in all possible senses (*see, understand, contemplate*) and through all types of synonyms. THE OLD MAN says he had “seen” THE STUDENT since he was young, that “I had had my eyes on you” for a long time, he asks him to go to see what they do at the

11. This is significant if we bear in mind that we are talking about a short play of around forty pages.

opera, etc. We find a sceptical and ironic tone with BENGTTSSON's "that remains to be seen!" (Müssener cited in Ekman, 2000: 214). It also seems relevant that the song that ends Acts II and III includes ways of seeing in the first two verses: "Seeing the sun, it seemed to my fancy / That I beheld the Spirit that's hidden." In this respect, according to Ekman, this use in the hymn may explain the dramatic progression of the play. The first "to see" means "to look"; in the second case, the verb has definitively separated itself from the observation of empirical reality: from looking at what is there to having an impression that leads to contemplation (Ekman, 2000: 114), and this is a recurrent motif, not only in the chamber plays but in the post-*Inferno* plays in general. There is another suggestive example, when THE OLD MAN asks THE STUDENT: "Have you noticed this house?" and THE STUDENT answers: "Yes, I have been watching it" and then explains that he passed by the house when the sun was shining on the windows<sup>12</sup> and he imagined all the beauty and luxury there might be inside. Apparently this is the description of the impression of a specific event, an event that will be overshadowed when we understand that, in reality, THE STUDENT was blinded by the sun's rays. What is symptomatic here is that Strindberg makes illusion or blindness a concrete phenomenon and, paradoxically, this legitimises the distrust of reality.

Even if seeing the house produces obfuscation, not seeing it clearly, THE STUDENT possesses the ability to subdue reality under moral scrutiny, especially in Act III. Before that, he himself says he is clairvoyant as he is a child born on a Sunday. When the play begins, THE STUDENT had just saved a child from a collapsing house<sup>13</sup> and says that he was guided by some sort of intuitive perception. So vision is linked to the illogical, unexplainable, unrepresentable. As well as being able to see THE MILKMAID, later THE STUDENT can also see how THE DEAD MAN "wrapped in winding sheets, comes out of the entrance." In both cases, only the audience can also experience this clairvoyance, a clairvoyance that entails a loneliness, an isolation from the outside world to contemplate a deeper reality. Act I concludes with another vision: once again THE MILKMAID, with the difference that THE OLD MAN can now also see her, reminding him of a past crime. For the audience, the fact that THE OLD MAN HUMMEL can see her on this occasion indicates a capricious character, the arbitrariness of sensorial perceptions

Moreover, it should also be noted how in Act I the information provided in the dialogues is also undermined through oppositions. In the first scene, THE LADY IN BLACK talks to THE CARETAKER'S WIFE and a stage direction says: "*the old man listens, but the audience hears nothing.*" In another moment, JOHANSSON talks "*inaudibly*" to THE OLD MAN, whose response we hear, secretly, by chance, in a half dialogue we have to reconstruct. In another moment, THE DANDY says to THE LADY IN BLACK: "Follow me this way, or they'll hear what we are saying. (*They go toward the advertising column and continue*

12. In Michael Robinson's translation: "I walked past here yesterday, when the sun was shining on the windows" (Strindberg, 1998: 225).

13. This is another recurrent motif in Strindberg: houses that collapse or burn.

*their talk inaudibly*)” (Strindberg, 2017: 195). The question as to the meaning of including this incomplete information is crucial.

### The fallibility of language

If Act I takes place outside, in Act II the action takes place inside the house, specifically in the Round Room which is visible from the outside, and in Act III in a room further inside this interior. The whole play therefore represents an itinerary from this outer space — social, diurnal and solar — to an increasingly inner space — dark, of subjectivity —, which, in parallel, affects the journey of the visible to the invisible, with a result of lesser to greater relevance.

In terms of space, the fact that we are in the Round Room means that the absence of angles suggests a difficulty in orienting oneself precisely and also a certain claustrophobia, accentuated because the interior can be visible from the street. In *The Dance of Death*, Strindberg had already provided directions about an “*Interior of a round tower of a granite fortress.*” This feeling of captivity and confinement is especially accentuated when it is revealed that they have the lady of the house *stored* in a cupboard, behind a papered door.<sup>14</sup> The audience is given no explanation for this strange situation; in fact, according to the servants, this is attributable to a rarity or possible extravagance of a well-to-do family. The servant BERGSTON says: “Well, you see, a house gets mouldy when it grows old, and when people are too much together, tormenting each other all the time, they lose their reason.” The stage directions indicate that there are curtains that can be drawn and undrawn over the marble statue, an Apollonian statue presiding over the room, surrounded by palm trees and bathed in the sun, and representing the beauty of the lady of the house, THE MUMMY, when she was young. There is also another physical element that prevents us from seeing a concrete and definitive action, a screen, which is always placed in front of someone who is about to die. Therefore, the arrangement of what could be recognised as a typical middle class interior shows an isolation of the characters and their inability or unwillingness to communicate, as well as some peculiarities that take it away from what we might expect and that give it a grotesque character — THE MUMMY lives in the cupboard — or absurd character — placing a screen in front of death.

Indeed, Act II picks up on themes and motifs present in Strindberg’s earlier plays but, once again, turns them around, parodying them and degrading them into grotesque material. According to Ekman, one of those motifs is disappointment (Ekman, 2000: 118). JOHANSSON says that he had always dreamed of entering that house, that he imagined a paradise, and later finds that nothing is what seemed to be. THE MUMMY lives in the cupboard because her eyes cannot stand the light and she wants to avoid seeing and being seen, just like THE FIANCÉE. The conversation between THE COLONEL and THE OLD MAN revolves around being and seeming: THE COLONEL is not what he seems; everything he is and possesses is a house of cards. The scene with

14. Door disguised by the decoration.

THE MILKMAID looking at herself in the mirror in Act I is picked up in Act II, when THE OLD MAN looks at himself trying to arrange his wig, a sign of false identity: the mirror thus becomes an instrument of unmasking. Another obvious motif is physical and mental deterioration: THE OLD MAN is disabled and THE MUMMY thinks she is a parrot.<sup>15</sup>

Given all this, THE STUDENT seems to have vanished in Act II. We know that between Act I and II he has gone to listen to Wagner's *Valkyrie*. This opera is mentioned six times in the play and numerous studies have asked why, specifically, this piece by Wagner. In those years, Strindberg expressed great hostility to the German composer's work and so it is unlikely that he would structure his drama around the composer's work.<sup>16</sup> For the critic Lindström, it is more interesting to think that THE STUDENT was exposed to a maximum amount of sound for hours, to a music that Strindberg described in the first of his memoirs *Blue Books* (*Blå Böcker*, 1907-1912) as "cavalry music (trumpets and timpani), composed by a 'music representative of evil'"<sup>17</sup> (cited in Törnqvist: 2000: 51).

In any case, listening is important in this second act, an act that, paradoxically, is characterised by muteness. Speaking of the ghost dinner, BENGSTON explains: "The usual spook supper, as we call it. They drink tea and don't say a word, or else the Colonel does all the talking. And then they munch their biscuits, all at the same time, so that it sounds like the gnawing of a lot of rats in an attic." The dialogues, long and revealing, would be typical of the drama that Strindberg seems to parody here, and lowers these subjects to the category of rodents. This quote also indicates that other sounds emerge from the silences, in the absence of conversation, of communication: the bell to call the servants or the ticking of the ornamental clock that will be heard when there is silence on stage, after THE COLONEL has tried in vain to start a conversation. In this context, THE OLD MAN pays tribute to silence, as more honourable than language — something that is false in him —: "I prefer silence. Then thoughts become audible, and we can see the past. Silence can hide nothing-but words can. I read the other day that the differentiation of languages had its origin in the desire among savage peoples to keep their tribal secrets hidden from outsiders." THE OLD MAN HUMMEL play acts and, of course, although there is reason to speak — it is a social event, a dinner — no one does, and HUMMEL's monologue on telling the truth is interrupted five times by long silences. THE OLD MAN finally pays attention to the ticking of the clock: "Do you hear that clock ticking like the deathwatch hidden in a wall? Can you hear what it says?—'It's time! It's time!'" Language has been penetrated by dramatic sounds. Words merge with sounds and undermine verbal function.

15. This grotesque pair undoubtedly anticipates aspects of contemporary drama, such as surrealism, expressionism, the Theatre of the Absurd or, in particular, the plays of Beckett.

16. In contrast, *The Ghost Sonata*, as an example of a chamber play, is structured in the musical form of the sonata and, specifically, the *Sonata for Piano No. 17 in D minor*, known as "The tempest", and *Piano Trio No. 4, in D major*, called "The ghost trio", both by Beethoven.

17. A collaborator of Strindberg, Claës Lundin, published a history, *Oxygen och Aromasia*, which described experiments with smells and argued that Wagner had a harmful effect on the ear: "[...] Humanity was for a long time deaf, stone deaf, and the ear was finally regarded as a superfluous limb" (Ekman, 2000: 121).

The dramatic tension increases when, in an inversion of roles, THE MUMMY stops the clock and delivers a monologue against a total silence, in which she accuses THE OLD MAN HUMMEL of the same kind of deception that he has accused the others of. After making him imitate a parrot and a cuckoo clock — “Cuckoo, cuckoo, cuckoo!” says an overshadowed HUMMEL, deprived of language and any sign of humanity —, THE MUMMY orders him, hypnotically,<sup>18</sup> to hang himself with a rope. The Mephistophelian OLD MAN HUMMEL obeys unthinkingly.<sup>19</sup> How have we gone from a middle class interior in a naturalistic drama, where one socialises and, thanks to language, truth is revealed, to a world where language is reified to the repetition of a parrot? Strindberg thus presents creatures devoid of independent self-expression, who only repeat sounds emitted by others: pure copy, echo. This unsettling element, distrust of language, is shown a little earlier in a comical way when THE MUMMY-parrot chats, babbles and whistles, and her dialogue with BENGSTON becomes a caricature of any exchange of ideas: “Polly must be nice now. Then she’ll get something good. Pretty polly!”. The parrot mimics the human voice, but the people around the parrot mimic the way the parrot speaks. In the history of drama, a descent into nonsense like this had hitherto been unimaginable.

### Poison and intoxication of the senses

In this progression, Act III is, without a doubt, the most disorienting: the action — if we can speak of action — is inside an intimate space: THE YOUNG LADY’S room, about which all we know is that it is full of flowers — hyacinths — and that there is a Buddha on whose lap stands the stem of a shallot. While in the two previous acts the unrealistic elements were presented in a seemingly realistic framework — or recognisable as realistic — in the third act the lack of referentiality is now almost total. The world has faded and this is the atmosphere in which young people find themselves.

This act, clearly experimental precisely because of the impossibility of being realistic — although it is based on a language, at times, even of an old-fashioned epigonal romanticism —, has been interpreted in various ways. In *Theory of Modern Drama* (1956), Peter Szondi argues that the third act is a failure:

The third act had to fail because, with no epic support, it could not generate dialogue of its own. In addition to the episodic figure of the Cook, who, surprisingly, prolongs the thematic figure of the “vampiric” Hummel, without adopting his formal function, the girl and the student are the only supports and, both bewitched by the house of ghosts, can no longer free themselves of it to return to the dialogue. This conversation interrupted by silences, monologues, prayers, erratic and desperate, this cruelly failed end of an exceptional play, is only explained by the transitory situation that characterises this dramaturgy:

18. Strindberg was very interested in the use of hypnosis and in this period began using it as a dramatic resource.

19. In *Miss Julie* something similar happens with Jean’s knife, which shows the same process of blind domination over the other, although the procedure in *The Sonata* is far more demonised.

the epic structure is already here, but covered by the theme and, therefore, at the service of the development of the action (Szondi, 1956: 43; trans. 1988).

When Szondi talks of “epic support” he is referring to HUMMEL, who Strindberg kills in the second act and to whom Szondi attributes the function of epic presenter, one who in the first act observes the whole house, who is able to see and know everything, and whose role he considers anticipates the epic drama. However, Jean-Pierre Sarrazac’s position is reasonable when he concludes that Strindberg is never lacking in dramatic naiveté, but “qu’il a maintenu la possibilité de cette dualité du personnage: à la fois dramatique et épique, intérieur et extérieur, souffrant et observant” (Sarrazac, 2012: 220). Undoubtedly, Act III also features a new language, not objectified, through the insertion of dramatic, epic and lyrical fragments. Otherwise, if the different acts of *The Ghost Sonata* show how the senses confuse and alienate, here the two young people will be intoxicated: THE STUDENT will be stunned by the smell of the hyacinths and THE YOUNG LADY will talk about the food served by the cook, dividing the character of HUMMEL with the same vampiric characteristics.

According to classical mythology, the young Hyacinth accidentally died at the hands of Apollo when he threw a disc at him, and from his blood rose the flower that bears his name. According to Ovid’s version, Apollo’s tears at the death of his friend fell on the flower, which became a sign of mourning. The hyacinth was present at funerals and the arrival of spring and thus showed how death gives way to rebirth; following this tradition, early Christianity regarded the flower as the symbol of Jesus Christ. Strindberg was very interested in syncretism and had a solid knowledge of botany, a subject read about voraciously. Therefore, it would be naïve to think that the room full of hyacinths has an unambiguous meaning. THE STUDENT succumbs to the fragrance of the flowers and makes clear a lack of control of the senses: “I love it above all other flowers. [...] Their fragrance, powerful and pure as the winds of early spring, which have passed over melting snow—it seems to confuse my senses, to make me deaf and blind, to crowd me out of the room, to bombard me with poisoned arrows that hurt my heart and set my head on fire!” At the end of the act, the fragrance becomes poison, and beauty, illusory.

There are several works that deal with Strindberg’s relationship with aromas, always linked to their ability to enchant, to cast spells. His letters also show his interest in works by Hans Christian Andersen, E.T.A. Hoffmann and Goethe, especially *Faust*, where aromas and smells are the protagonists. In the case of *Faust*, the character links smell with intoxicating love and, in this sense, we must think of the role of the cook, grotesque and evil (Ekman, 2000: 127). The links with Hoffmann have been extensively studied and are quite clear. *Der Goldene Topf* (*The Golden Pot*) describes, from a realistic setting, visions and moments of ecstasy under the stimuli of a variety of drinks and smells,<sup>20</sup> and Strindberg also talks of *The Devil’s Elixir*: “I am now reading Hoffmann’s *Die Elixire des Teufels* and feel that every word is

20. He also includes human characters that talk like parrots in his short stories.



true,”<sup>21</sup> a “Devil’s elixir” that the cook is holding when she enters the young man’s room, saying to them: “You take the sap out of us, and we out of you. We keep the blood for ourselves and leave you the water — with the colouring!” Strindberg thus specifies his interest in Hoffmann: “Hoffmann saw the supernatural as something completely natural and thereby rescued poetry (atmosphere).”<sup>22</sup> Strindberg found a certain consolation in the German author’s attitude towards the supernatural, as would later happen in his readings of Swedenborg. In *The Ghost Sonata*, Strindberg, like Hoffmann, therefore offers a tension between the innocent and the alienating, which ends up confused and where elixirs/smells and potions/drinks become poisons that, according to Ekman, distance young people from equanimity.

In this respect, THE COOK, who appears in this third act, like THE OLD MAN HUMMEL, sucks all the nutritious juices from the food to provide those in the house with only sinews swimming in water. BENGSTON’S monologue about HUMMEL describes him as a parasite in his home, where he always drank all the broth, just like THE COOK. The descriptions of the food are unpleasant — they are poisons —, and they affect a moral element, already presented/displayed in the two previous acts: falsification. Water, a vital nutrient, no longer has the same function here as at the beginning of the play, when it appeared as an act of offering. In fact, the play begins with water gushing from the fountain. THE MILKMAID drinks it, tastes it, washes in it, touches it, and looks at her reflection in it: it is linked to three senses as a sign of life. This is described by Strindberg as a particularly long action. The development of the motif will go from an element of life to an image of immobility and decomposition. As in all the chamber plays, the motifs are repeated, but vary: first, THE MILKMAID gives water to THE STUDENT and waters and bathes his eyes; then, THE CARETAKER’S WIFE waters the bay tree, a symbol of honour, but before that she had been polishing the golden brass of the door, a symbol of appearance. At the end, water reappears in the final monologue, when THE STUDENT says: “To keep silent too long is like letting water stagnate so that it rots. That is what has happened in this house.” Stagnant water becomes the expression of destruction.

As we have seen, in Act II it seems as if Strindberg had radically rejected the communicative possibilities that drama traditionally offered and ends with THE STUDENT reciting the version of an Icelandic song, *The Song of the Sun*, while THE YOUNG LADY accompanies him on the harp. Music and poetry have replaced conventional language: “What is the use of talking, when you can’t fool each other anyhow?” complains THE YOUNG LADY. The dialogue that opens Act III also cannot be said to respond to a functional language. After dealing with the communicative impossibility of a fossilised language, Strindberg made an attempt at renewal through a dialogue that tends towards different types of monologues, both lyrical and expressive. Thus, flowers — hyacinths and the shallot flower — are the initial subject of a dialogue that is

21. In a letter written on 17 September 1896.

22. In a letter to Henning Berger of 10 December 1906. In different letters Strindberg mentions Hoffmann, having his complete works, as a source of inspiration: “What I aimed at was a fairy or fantasy piece in the present with modern houses” (cited in Robinson, 1998: 312).

closer to contemporary poetry, or poetic drama, than to a possible turn of the century dialogue. The lyrical dialogue is followed by one consisting of questions and answers, in contradiction to the monological tendency of Act II, about the young lady's difficulties with the servants and the lack of food. At the end of the act, the conversation is interrupted by THE STUDENT'S monologue, as a religious prayer (that invokes both Christ and Buddah, showing his characteristic syncretism). The change in trend is confusing, especially with the subsequent and unexpected death of the girl, which we recognise because it calls for the presence of the screen. The room is full of flowers and a harp symbolising the immaterial, the beyond. The fact that the harp does not sound when played by THE STUDENT could imply a break with a possibility of transcendence. In fact, when the harp sounds again, at the end of the act, it does so without anyone playing it, in an impersonal way: "*The strings of the harp begin to hum softly*" (Strindberg, 2017: 219). In the same moment, the scene changes radically: "*The whole room disappears,*" says the stage direction, and Arnold Böcklin's painting *Isle of the Dead* is revealed as a phantasmagorical backdrop: "*Soft music, very quiet and pleasantly wistful, is heard from without.*" The elements that characterise conventional drama, dialogue and scenery are replaced by an invitation to contemplate the evocative painting, which exists in our real world, and with which Strindberg was obsessed. The world is madness and illusion, a world from which we must free ourselves. The characters, then, live in a purgatory or Kama-Loka, while they wait, until *Isle of the Dead* appears. What kind of journey is the end of *The Ghost Sonata*? Does Strindberg end up restoring the distinction between the real and the imaginary? Are we truly following the path of the painting?

Verbal language, which seems inadequate and inoperative here, is replaced by pictorial and musical language that refers us to a new conception of theatre, like chamber music transposed to drama: an intimate action, a significant motif, treated in a sophisticated manner, as defined by Strindberg himself. In any case, *The Ghost Sonata* articulates the notion of the world as an illusion through a sceptical treatment of the capacity of language to convey the truth, to unmask it. The fallibility of language shows the tension between the sensorial world – painful and untrustworthy – and the shift towards a subjective projection that, despite being intoxicated by poison and deception, will reveal the faculty of sight of a student born on a Sunday.



### Bibliographical references

- EKMAN, Hans-Göran. *Strindberg and the Five Senses. Studies in Strindberg's Chamber Plays*. New Brunswick (NJ, USA): The Athlone Press, 2000.
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd* (1961). London: Penguin Books, 1967.
- ROBINSON, Michael. "Introduction" and "Explanatory Notes". In: August Strindberg. *Miss Julie and Other Plays*. Translation from Swedish by Michael Robinson. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998, pp. vii-xxxvi and 287-313.

- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*. Paris: Éditions du Seuil, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Strindberg, L'Impersonnel. Théâtre et autobiographie*. Paris: L'Arche Éditeur, 2018.
- STRINDBERG, August. *Miss Julie and Other Plays*. Translation from Swedish and notes by Michael Robinson. Oxford and New York: Oxford University Press, 1998.
- STRINDBERG, August. *Plays First Series*. Translation from Swedish by Edwin Björkman. Original edition: *Ett drömspel* (1902). Project Gutenberg, 2014.
- STRINDBERG, August. *Plays Fourth Series*. Translation from Swedish by Edwin Björkman. Charles Scribner's Sons, 1916.
- SZONDI, Peter. *Teoria del drama modern (1880-1950)*. Translation from German by Mercè Figueras. Original edition: *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)* (1956). Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.
- TÖRNQVIST, Egil. *Strindbergian Drama: Themes and Structure*. Stockholm and Atlantic Highlands (NJ, USA): Almqvist & Wiskell International, 1982.
- TÖRNQVIST, Egil. *Strindberg's The Ghost Sonata*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2000.

---

# Strindberg's Mark on Ingmar Bergman

Imma MERINO SERRAT

Universitat de Girona  
[susanvance2@gmail.com](mailto:susanvance2@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: Imma Merino Serrat (Castellfollit de la Roca, Girona, 1962). Degree in Philosophy from the Autonomous University of Barcelona and PhD in Communications from Pompeu Fabra University. She lectures in History of Cinema at the University of Girona and Creative Documentary for the master's degree in Contemporary Film and Audiovisual Studies at Pompeu Fabra University. Since 1989, she has contributed as film critic and cultural journalist to several media outlets.

English translation, Neil CHARLTON

---

## Abstract

From an early age Bergman began reading Strindberg voraciously and showed his veneration for him by directing many of his plays, always returning to him, revising his productions or creating new ones, such as in the case of *Fröken Julie* and *Ett drömspel*, which he mentions at the end of *Fanny och Alexander* and is a gravitational force in *Efter repetitionen*, where Enland Josephson plays the role of a theatre director who is one of Bergman's alter egos. However, along with returning to him in theatre and explicitly referring to him in some of his films, Bergman drew on Strindberg to build his film dramas as an exploration of human pain, the unrest of love and sexual relations, the dead turned into ghosts that pursue the living, and the uncertain boundaries between reality and dreams, among other issues. This is how Strindberg's mark on Bergman's film production will be explored, with the idea that he not only created under the playwright's influence but that, to some extent, he continued his work.

---

**Keywords:** dream, ghosts, real, fantastic, autobiography, identity, actors, theatre, cinema, metatheatre, autofiction

Imma MERINO SERRAT

## Strindberg's Mark on Ingmar Bergman

At the end of *Fanny and Alexander*, both in the original TV version and in the abridged film version, Emilie (played by Ewa Fröling), who had married the late Oscar Ekhdal and is the mother of Fanny and Alexander, has come back to the house of the Ekhdals after her tortuous marriage with the tyrannical Bishop Vergerus, a kind of extreme double of the father of the Swedish filmmaker, Pastor Henrik Bergman. Vergerus, who died in a fire that we are invited to imagine was provoked by the desire of Alexander's dark side, embodies the repression that denies imagination, fiction as a liberating lie or lie as a liberating fiction: theatre. As we can deduce from reading *The Magic Lantern*, Ingmar Bergman's book of memoirs and perhaps also of fantasy, he freed himself mentally from paternal repression through imagination, lie and theatre. The truth is that, upon returning to the Ekhdals' home, a family who owes their wealth to the hospitality business, Emilie wants to return to theatre, which she left when she married Vergerus. In fact, the Ekhdals themselves had also left it, the owners of a theatre where the spectators of *Fanny and Alexander* have seen the performance of a Christmas play and *Hamlet*, a character we recognised in Alexander, whose father, once dead, appears to him as a ghost and asks his son not to forget him. Theatre, in fact, portrays the real profound life. Emilie has the complicity of her mother-in-law, Helena Ekhdal (Günn Wallgram), an actress who, after having left the stage, is encouraged by her daughter-in-law to return with a play, precisely, by Strindberg: *Ett drömspel* (*A Dream Play*). Helena snorts saying "This dirty misogynist Strindberg," but she takes the book and this is how, with her grandson Alexander on her lap after having seen the ghost of Bishop Vergerus who threatens to always pursue him, reads an excerpt of the famous preface to *Ett drömspel*, also referred to as a footnote: "Everything is possible and probable. Time and space do not exist. On an insignificant background of reality, imagination designs and embroiders novel patterns." Here ends the quotation, to which I will add, for the moment, the immediately subsequent words in the preface: "A medley of memories, experiences, free fancies, absurdities and improvisations."

While arguing from the very beginning that the playwright has tried in this dream play, as in his previous play, *The Road to Damascus*, to imitate the incoherent yet seemingly logical form of dreams, Strindberg wishes to introduce the spectator (or the reader) to an imaginary world in which the so-called Daughter of Indra, a deity, descends from the heavens to become a woman (Agnes) and find out what causes the pain of humans in the hope of remedying it. The Daughter of Indra, who acts as a link between diverse unnamed characters that embody humanity, reaches a place on Earth where time and space do not exist. Opening up paths to theatre modernity, as did other plays from his later years written in the early 20th century, before his death in 1912, Strindberg breaks with theatre conventions and certainties: neither time nor space nor a dramatic objective are defined. However, if we look at the mark on Ingmar Bergman separately from the plot and the dramatic elements, what is fundamental is the weaving of imagination based on a reality – which perhaps is not so marginal in the case of the filmmaker – without this putting limits on what can happen and therefore is possible and plausible: we only need to refer to the fascinating sequence in which the Jew Isak manages to get Fanny and Alexander to escape from Bishop Vergerus' house in a trunk. As in others of his films, Bergman drew on his memories and experiences to create *Fanny and Alexander*, so that, if we keep in mind what he tells and perhaps invents of his childhood in *The Magic Lantern*, it becomes clear to think of Alexander as an alter ego of the child Ingmar Bergman. However, the experiences and memories are transformed into mere inventions, absurdities and improvisations. In the guise of a classic novel, let's say Dickensian to mention a clear reference in the film *Fanny and Alexander*, which Bergman himself considered the compendium and culmination of his cinema, it seems to be a realistic account, with defined localisation and temporality. Yet without completely abandoning this impression, he gradually breaks it apart, so that what has been experienced and what has been dreamt, the real and the fantastic, mix, as do the living and the dead. A coexistence that we can see in other Bergman films, such as *Wild Strawberries*, *The Seventh Seal*, *The Magician*, *Through a Glass Darkly* or *Cries and Whispers*.

The truth is that citing the preface to *Ett drömspel*, almost like a code, in *Fanny and Alexander* can be like a certain declaration of principles. We can even imagine that the contents of the rest of the preface is implicit, which continues arguing that “the characters split, double, multiply, vanish, solidify, blur, clarify.” In affinity with Nietzsche, his epistolary friend, Strindberg thus expresses the modern awareness of the crisis of the individual; in other words, that he cannot be conceived as a fixed and indivisible identity but rather as torn apart, uncertain and shifting. We only need to refer to *Persona* as a paradigmatic example of how Bergman assumes this conception of the individual.

In any case, apart from the pertinence of citing the preface to *Ett drömspel*, we can suppose that Bergman wanted to explicitly refer to Strindberg in *Fanny and Alexander* with a declaration of love for theatre that is not far removed from the autobiographical dimension of the film: theatre is inseparable

from Bergman's life, an art that he never gave up even if he also worked in cinema. In fact, theatre is contained in his films. Therefore, Strindberg had to be present in them, and he directed eleven productions of his plays in the theatre, some more than once: he put on four productions of *The Ghost Sonata* and *A Dream Play*; three of *Miss Julie*, *The Pelican* and *Playing with Fire*; and two of *The Tempest* that, as in the case of *A Dream Play*, he also adapted for television. However, in addition, Strindberg, who he began reading when he was a teenager, accompanied him throughout his life. He said it himself, adding: "I have loved him, hated him and thrown his books at the wall, but rid of him, I cannot get." In *The Magic Lantern*, Strindberg is the name with most references in the index. Bergman invokes him in relation to some of the theatre productions he put on of his plays and, perhaps even more, to reflect the significance of the playwright in his life. He even explains that reading Strindberg was almost his sole consolation in adolescence in which he was desperate because he could not help masturbating, with a strong feeling of guilt that he related to sickness. In another excerpt, which is wonderful, he explains that he had the impression that Strindberg bothered him to show him that he was upset. This is because, when he was rehearsing *The Dance of Death*, the police came to arrest him, which, he says, without mentioning it then, was related to the accusation of tax evasion which took him to exile in Germany. Let's continue: when he was about to direct the same play, the actor Anders Ek fell seriously ill; when he was rehearsing *A Dream Play* in Munich, the actor who had to play the Lawyer went mad; similarly, in Germany he was working on a production of *Miss Julie* and the actress also went insane; when he was planning to direct the same play in Stockholm, the actress playing Julie became pregnant; in 1986, when beginning the preparation for a production of *A Dream Play* at the Dramaten, the set designer fell into a depression because his lover had left him; the Daughter of Indra (Lena Olin) got pregnant and Bergman himself suffered a mysterious infection, along with intestinal problems and diarrhoeas that always embittered him. Bergman argues that so many disasters could not be coincidental and states: "For some reason, Strindberg did not want me. The idea saddened me, for I love him." The best, however, comes immediately after, when he says casually that one night Strindberg called him and they met in Karlavägen, an esplanade in the centre of Stockholm: "I was jittery and deferential, but remembered how to pronounce his name properly: 'Agust'. He was friendly, almost cordial. He had seen *A Dream Play* at the Small Stage [of the Dramaten], but he made no reference to my affectionate parody of Fingal's cave." The story goes on: "The day after I realised that, when you deal with Strindberg, you have to expect periods of misfortune, but this time the misunderstanding had been clarified." And the final consideration: "I explain all this as an amusing story, although it is true that, deep into my childish mood, I don't consider this story funny at all. Ghosts, demons and other nameless beings without a homeland have surrounded me since I was a child." And this is how, as in one of his films, everything is part of the same story: what has been experienced and what has been dreamt, the real and the fantastic, the living and the dead.

Ingmar Bergman published *The Magic Lantern* in 1987. One year earlier, he had directed *A Dream Play* for the fourth time. This was at the Small Stage of the Dramaten in Stockholm, where he had returned. With the experience still recent, Bergman devotes around fifteen enthralling pages of his memoirs to it. He explains the “love” depression of the set designer; he acknowledges that he was not satisfied with the previous productions and that the TV versions had got entangled with technical disasters; he explains that he wanted to use the text without changes exactly as the playwright had written it, and translate the complicated stage directions into beautiful and technically feasible solutions: to make the audience smell the stink of the inner courtyard of the Lawyer’s office; the icy beauty of the snowy landscape of Fagervik, the old theatre behind the theatre corridor. He evoked the personal circumstances of Strindberg when he wrote *A Dream Play* and imagined that his stormy relationship with Harriet Bosse and the pain he felt when she left him when feeling imprisoned inspired a more tolerant viewpoint towards humanity in specific parts of the play, like the scene in the Lawyer’s house, which he considers the embodiment in a few minutes after the beginning of the disillusionment and failure of a married couple, an undoubtedly Bergmanian issue, as I will comment on later. He notes the high points of the play but also the lows, and the fact that, when the Daughter of Indra takes the Poet to Fingal’s cave, beautiful verses are enchainned with others of very low quality: the most horrible and the most beautiful grow attached to each other. He recalled how the rehearsals began and, rereading his work notes, that he felt low and grumpy because his right hip hurt and he had stomach upset. He explains that Lena Olin, the Daughter of Indra, told him that she was pregnant and that, therefore, she could only perform a short season. He relives his disappointment when the play is rehearsed for the first time. He remembers a talk with Erland Josephson in which they recall that, faced with the death of his wife and two of his sons, Johann Sebastian Bach had written in his diary: “Dear Lord, may my joy not leave me”; because Bergman felt he was losing it completely. He does not forget the mysterious infection that had given him a very high temperature for ten days and the opportunity he had of leaving the production; and that, once recovered, he saw how his worst fears motivated by the first complete rehearsal were confirmed. He describes his doubts about doing theatre, and the feeling of getting obsessed with the direction of a play while the world is collapsing and Olof Palme has been assassinated: “How should we behave in our confusion? Should we cancel the rehearsal? Let’s abandon *A Dream Play* for ever. One can’t put on a play about someone going round, preaching that ‘it isn’t easy to be a human being.’ An unendurably out-of-date artistic product, perhaps dead.” However, Bergman explains, an actress told him that Palme’s assassin wanted chaos and they had to rehearse to avoid falling into it; and this is how, Bergman goes on remembering, *A Dream Play* gradually became a production while he could not sleep and wondered where the basic error lay, and ventured that perhaps it lay in the text itself and, therefore, in the rupture between genial inspiration and redemptive attitude, bitter beauty and sweetened chatter. He recalled the feeling that the production would be inadequate, but



also the sensation of tenderness after the final general rehearsal towards all those who participated in it and the conversation he had on *The Conductor*, the film by Andrej Wajda, who argues that it is not possible to make music without love. This made them agree that, in fact, it is not possible to make theatre without love, but that then it is not alive, it does not breathe. Finally, he acknowledges that, after the premiere, for the first time in his professional life he felt afflicted for over 48 hours by failure, and he points out: "Usually one could console oneself with full houses. The attendance at the Small Stage's forty performances was not bad but insufficient. So much effort, pain, anxiety, tedium, hope, all to no avail." Certainly, but, was everything useless?

In 1984, two years before beginning the last production of *A Dream Play*, Ingmar Bergman directed *Efter repetitionen* (After the Rehearsal), the first of his TV films he made after giving up cinema, as he himself said, with *Fanny and Alexander*, directed in 1982. I always hope that this film does not end and I regret never seeing how Helene and Emilie perform *A Dream Play*, which the former starts to read wearing a grey shawl that recalls the one that the Daughter of Indra borrows from the Caretaker because she wants to understand humans and find out whether life is as harsh as they say. The thread that is not unravelled in *Fanny and Alexander* is resumed in *After the Rehearsal*, where we do not attend the performance of *A Dream Play* but a reflection on theatre that involves this play and the relationships established between directors and actors – particularly with actresses – bearing in mind, moreover, that Bergman was the lover of some of those with whom he worked and also became creative subjects of the plays, as we can see in so many films in which he enjoyed the talent of Bibi Andersson, Harriet Andersson, Ingrid Thulin and Liv Ullmann, among others. The whole dramatic action of this film is set on a theatre stage and starts significantly with the director asleep, with his head leaning on his work table, while, with the pretext of finding a chain, the actress enters who, as we will find out shortly, plays the Daughter of Indra. Is everything a dream? Or close to a dream? It seems clear that this director is an alter ego of Bergman himself played by Erland Josephson, an actor who, from *Scenes from a Marriage* to *Sarabande*, embodied characters on which somehow their creator is projected. The actress chosen for the Daughter of Indra is played by Lena Olin, the same one who was pregnant during the fourth theatre production of *A Dream Play*, as if life imitates fiction because, as those who have seen *After the Rehearsal* know, Anna Ergman, the name of the character, tells the director that she is pregnant, although in this case she tells him that she has had an abortion, although there is a crack that invites us to doubt that everything she says is true. The director is called Henrik Vogler, a surname that Bergman often used: Max Von Sydow, in *The Magician*, is Albert Emmanuel Vogler, who leads a group of actors specialised in magic tricks; Liv Ullmann is Elizabeth Vogler, the actress who lost her voice in *Persona*. Actors, magicians, swindlers, mediums who travel to a concealed, invisible, obscure reality. The truth is that, very soon, Henrik Vogler tells Anna Ergman that at his age, suddenly, his head is in another reality: the dead are no longer dead, the living seem like ghosts, what was evident one moment ago becomes impenetrable. Vogler says that, like Bergman, he has directed *A Dream Play*

on several occasions and we can suppose has also directed *The Ghost Sonata*, where the dead are no longer dead and the living seem like ghosts. Next, he asks Anna to listen to the silence of the stage and to imagine the spiritual energy concentrated there. Bergman speaks through Henrik Vogler/Erland Josephson when he invokes the real and pretended feelings he has embodied: "They all remain here. Enclosed. Living a secret life. Sometimes I hear them. Demons, angels, ghosts. Common people dealing with their lives. Sometimes I talk to them, casually, briefly." Then they speak of Anna's dead mother, who was also an actress, who was the lover of the director and who, later, will appear embodied in Ingrid Thulin in that way in which ghosts coexist with the living in Bergman's films and Strindberg's ghost sonatas.

Anna Ergman asks the director why he has chosen her to play the Daughter of Indra. Because of her talent. He saw her in a play and in a bad film, but her presence made him want to direct *A Dream Play* again. And this is how he recalls the first time he saw the play. He was only twelve, the same age that Bergman began reading Strindberg. In fact, he saw it many times on the same stage where they are now and where he was taken by a musician who played the organ. Vogler remembers: "Night after night, hidden in the proscenium tower, I witnessed the marriage scene between the Lawyer and the Daughter of Indra. It was the first time I experienced the magic of acting." Then, the director portrays the moment when the Lawyer tells the Officer about a hairpin: "There are two tips, but one hairpin. Two and, yet, one. If I extend it, it is a single entity. If I twist it, there are two but still one. But if I break it, then, there are two." Vogler says that there was not any hairpin, but that he saw it, just as Erland Josephson made the audience see it. And he states: "Everything began here. I was there, squatting, between two beams of light and a thunder clap." Then, in the image, Bertil Guve appears characterised as the child Alexander, so that a play of mirrors is established: the embodiment of the child Henrik Vogler corresponds to the infantile alter ego of Ingmar Bergman in *Fanny and Alexander*. Apart from this, it is significant that the director, and with him Bergman, refers to the scene of the marriage between the Lawyer and the Daughter of Indra. The marriage takes place with a desire for happiness that is frustrated. In fact the hairpin, which finally breaks, symbolises the rupture and comes after the Lawyer and the Daughter of Indra have realised their irreconcilable differences that Strindberg sets out through the domestic conflicts that emerge with living together. He cannot stand her lack of order, and she hates his dirtiness. Neither do they share food tastes: she hates the cabbage he likes; and he does not want fish, which she likes. The conciliation may only seem apparent, because one of them has to give up, to sacrifice, and hatred would become inevitable. The Lawyer says: "A life of common suffering, then! One's pleasure, the other one's pain." And Agnes, the Daughter of Indra, resumes her mantra: "Men are to be pitied!" Let's recall that in the passage of *The Magic Lantern* in which he explains the vicissitudes of his fourth production of *A Dream Play* and reflections on the play, Bergman says that Strindberg depicts in a few minutes, through the Lawyer and the Daughter of Indra, the beginning, the disillusionment and the failure of a married couple. If we also think of *The*

*Dance of Death*, which Bergman, of course, also directed, and the cul-de-sac in which a retired actress and a frustrated military man find themselves, it is possible to deduce that Strindberg's mark on Bergman's films is present in so many scenes where marriage has become a hell, an accumulation of misunderstandings, a failure made of lies, social representations, tedium, pain, infidelities and revenges. As is known, Strindberg is supposed to have been inspired by his own matrimonial failures and torments. As he himself acknowledged and explained, Bergman drew on his own cheating and infidelities to construct the disagreements and ruptures of his fictional marriages. Also by the bad relationship of his parents, as he revealed in the scripts of the films *The Best Intentions*, directed by Bille August, and *Private Confessions*, directed by Liv Ullmann, who also brought to film another script by Bergman, *Infidel*, quite an explicit title for a film evoking an adulterous relationship marked by guilt, possession, jealousy and lies. And yet it seems that, in the final days of his life, he achieved matrimonial joy with Ingrid von Rossen, who died twelve years before the director, and he always missed.

Henrik Vogler and Anna Bergman, establishing a play of seduction with which he does not engage because he is aware that he is getting old, continue to talk about theatre and Strindberg. However, I leave them to deal with another mark. There is also unease in the marriage of Elizabeth Vogler, the actress who, by losing her voice in a performance of *Persona*, is looked after by a nurse, Alma (Bibi Andersson), during convalescence on the island of Fårö, where Bergman retired at the end of his life. Elizabeth and Alma, like the two sides of a single person in a play of splits, of seduction, love, hatred and vampirisation. Everything occurs in an uncertain way between reality and dream, between what has been experienced and what has been imagined. They are characters who wear a mask, aware that they are performing roles, such in *The Ghost Sonata*. One, Alma, speaks. The other remains silent, making silence a choice, given that medical advice is against speaking. And therefore it is impossible not to think of *The Stronger*, where there are two actresses: one speaks, Mrs. X, and the other does not, Miss. Y. And, just like Alma (whose blood Elizabeth eventually sucks) can hear, Miss X believes that, when she was listening to her quietly sitting, Miss. Y sucked her thoughts. Moreover, in Elizabeth's behaviour, is there the awareness that language is a trap, a mask, "an invented code that conceals secrets," as Hummel says in *The Ghost Sonata*? Does language not necessarily communicate, as the characters of *The Silence* feel through the evidence of a foreign language? Neither are these issues alien to Strindberg. Does Elisabeth Vogler, in any case, choose silence because words lie? Is the person who remains silent more honest than the one who speaks? Bergman himself felt tempted by silence: not to speak in public, no to grant interviews, not to encourage chatter. However, he also realised that silence is, at the same time, a kind of mask and the assumption of a role.

There would be other elements, sometimes details, to be considered on Strindberg's marks on Bergman, such as the fact that he conceived many of his films as "chamber cinema" in the guise of the playwright's "intimate theatre" and chamber pieces. Or also, bearing in mind chamber music, the fact

that just as Strindberg structured *The Ghost Sonata* as a sonata, Bergman did something similar in *Autumn Sonata*, which he had considered calling *Sonata for Two Women* given that in it he dramatised the ferocious confrontation between a mother piano player and her daughter. Egil Törvquist, professor of Literature who has studied Bergman and the Nordic playwrights, has examined many details, such as the fact that both the Young Lady of *The Ghost Sonata*, and Agnes of *Cries and Whispers*, suffer from cancer surrounded by deception and falsehood, or that the two most modest characters of the two plays are the most decent and altruistic: the Milkmaid of *The Ghost Sonata* and the maid who looks after Agnes in *Cries and Whispers*.

To end, however, I will return to the preface to *A Dream Play* to comment on a pending issue or rather suggest a reflection that I suppose interminable on Bergman's attitude as a creator/narrator in relation to Strindberg. After arguing that the characters split, multiply, vanish, solidify, the playwright adds that, above them, there is an awareness, that of a dreamer: "But one consciousness reigns above them all, that of the dreamer; and before it there are no secrets, no incongruities, no scruples, no laws. There is neither judgment nor exoneration, but merely narration." Perhaps, as Bergman stated, Strindberg's pain, abandoned by Harriet Bosse, caused an air of compassionate melancholy to permeate the gaze of the characters in *A Dream*, who represent humanity incapable of feeling happiness and doomed to grief. In fact, Strindberg was generally relentless with humans, and especially with women, given his misogyny, which, by the way, I don't think left much of a mark on Bergman; but one must not only speak of misogyny but, in fact, of a misanthropy that led him to a negative view of human beings imbued with fatalism: as if humans were destined to be radically wrong, and also to an unhappiness that, in the end, opens the door to compassion. Bergman's creatures, almost always mistaken, do not seem much happier than Strindberg's. It remains, however, to think about Bergman's position with respect to his characters. Is he the dreamer, the storyteller, with a consciousness that flies over the characters? Is there something in his attitude that suggests he neither condemns nor acquits, but that he is above them? When the Daughter of Indra bids farewell to the Poet (one of Strindberg's self-representations or projections, as are the Lawyer and the Officer) she says to him: "And now farewell, thou dreaming child of man, / Thou singer, who alone knows how to live! / When from thy winged flight above the earth / At times thou sweepst downward to the dust, / It is to touch it only, not to stay!" Certainly, Bergman's gaze has been spoken of as if it were flying over the world, approaching it without being trapped in it, to provide a relentless mirror: as if he paradoxically arrived at a radical humanism based on not being at all condescending to humans and rejecting any sentimentality. However, I have always felt that Bergman's critical view is not free of self-criticism, as is perhaps also the case with Strindberg, and that for this reason he is not above the characters but, in some way, at their side. That the fact of portraying himself without self-indulgence means that, unlike other current filmmakers of cruelty who look at their characters from above, as if judging and despising humanity through them as if he were alien to them, we have the feeling that

Bergman is with the characters in his films, among them. I don't assert this. It is an impression made into an idea without being conclusive and to keep thinking about. Be that as it may, I have tried to reflect on Strindberg's marks on Bergman bearing in mind what has been said about Dreyer in relation to the painter Hammershoi: that he was not merely influenced by him, but in a way he was his successor. And this is how, through theatre, Bergman was the successor to Strindberg, exploring cinema as a world close to dreams.



### Bibliographical references

- BERGMAN, Ingmar. *The Magic Lantern*. London: Penguin Books Ltd, 1989.
- BERGMAN, Ingmar. *Ficciones*. Barcelona: Tusquets, 2001.
- BERGMAN, Ingmar. *Persona*. Madrid: Nórdica Libros, 2010.
- STRINDBERG, August. *Plays First Series*. Translation from Swedish by Edwin Björkman. Original edition: *Ett drömspel* (1902). Project Gutenberg, 2014.
- STRINDBERG, August. *Plays Fourth Series*. Translation from Swedish by Edwin Björkman. Charles Scribner's Sons, 1916.
- STRINDBERG, August; ENQUIST, Per Olov. *Comedia onírica. La noche de las tribadas*, Translated by Francisco J. Uriz. Madrid: Nórdica Libros, 2007.
- TÖRVQUIST, Egil. *Strindberg in Bergman*. <[www.ingmarbergman.se](http://www.ingmarbergman.se)>

### Basic filmography

- BERGMAN, Ingmar. *Persona*, 1966.
- BERGMAN, Ingmar. *Scener ur ett äktenskap* (Scenes from a Marriage), 1974.
- BERGMAN, Ingmar. *Höstsonaten* (Autumn Sonata), 1978.
- BERGMAN, Ingmar. *Fanny och Alexander* (Fanny and Alexander), 1982.
- BERGMAN, Ingmar. *Efter repetitionen* (After the Rehearsal), 1984.

---

# Strindberg, the Artist

Carolina MORENO TENA

[carolinamorenotenasss@gmail.com](mailto:carolinamorenotenasss@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: Degree in Theory of Literature and Comparative Literature from the University of Barce-lona and Diploma in Advanced Studies in Humanities from the University of Girona. Translator of Scandinavian literature (Strindberg, Ibsen, Söderberg, Lagerlöf, Tranströmer, Per Peterson, Knausgård, among others). She has published articles on Scandinavian literature in the Modern Breakthrough and the twentieth century, and on translation. She is the director of the website [www.literaturanord.com](http://www.literaturanord.com).

English translation, Neil CHARLTON

---

## Abstract

At fifteen minutes, *The Stronger* (1889) condenses some challenges in the theatrical production of Strindberg: stage time, non-verbal language or dialogue construction of the plot and characters through the battle of brains between Mrs X and Miss Y. Psychological introspection reveals the multifaceted and contradictory nature of the human being and invites the audience to construct the characters from their subjectivity, one of the most modern shifts in Strindberg's theatrical conception which links with the nostalgia that comes from the loss of the totalising depiction of reality, typical of the spirit of the era in Europe and radical in Scandinavia.

Strindberg knew how to capture and interpret the pulses of his time and the need for new languages to reach the audience, his fellow citizens, and move them, open their eyes and encourage them to change things. This led him to constant experimentation, to always traverse the boundaries of all genres, arts and disciplines to the point of forcing the limits of understanding, as he did in *Inferno*, or in the plays for the Intima Teater.

*The Stronger* is a clear example of Strindberg's commitment to move freely through the unknown and obscure terrain of artistic creation, through the appeal of the abyss that the Artist feels if he gives himself unreservedly to his creative instinct, and how he defends his contemporaneity and challenges our contemporary playwrights.

---

**Keywords:** *The Stronger*, contemporaneity, artistic creation, boundary, theatre forms, social transformation, Modernity, subjectivity, crisis

Carolina MORENO TENA

## Strindberg, the Artist

*Den starkare* (*The Stronger*) is a one-act play, 15 minutes on stage, two actresses, a table and two chairs to portray a struggle between Mrs X and Miss Y over a man, and with a peculiarity: that Miss Y does not utter a single word.

Needless to say, described thus, it challenges the rules of dramatic art.

Strindberg wrote it in late 1888 and early 1889, after *The Father* (1887) and *Miss Julie* (1888), which were not well received, and the idea was for it to be performed at his recently opened theatre, the Skandinavisk Försöksteater, a Scandinavian Experimental Theatre, in Copenhagen.

At this turn of the decade he changed his conception of theatre. His more naturalistic plays, such as *Miss Julie* and *The Father*, brought about a formal shift in subjectivity, leading to his most experimental chamber, oneiric or surrealist plays, as they are often labelled.

This new conception of theatre is explained in the preface to *Miss Julie* and affects the work of the actor, director, stage, costumes, structure, characters, diction, and so on.

In March 1889, Strindberg also published an article entitled “Om modern drama och modern teater” (On Modern Drama and Modern Theatre), which describes the state of contemporary theatre, where it has come from and where he believes it should go.

*The Stronger* is, as a challenge to performing art at different levels, a good example to illustrate this change.

In order to explore this shift towards subjectivity, we will first examine the formal aspects. And we will start with what is perhaps the most visible of all, the composition in a single act, given that it breaks with the three or five traditional acts and makes the unit of action coincide with the structural unit, and this concentration gives it dramatic strength.

We know that it was not his invention but was inspired by André Antoine and the groundbreaking Théâtre Libre in Paris, a stage for young naturalist writers and a space for creative freedom, where the play *Entre frères* by Guiche and Lavedan was performed as one of the *Quarts d’Heure* due to the surprising length of the play.

In the aforementioned article and preface, Strindberg explains his preference for short plays, for a scene that contains and concentrates everything – like a lecture – as the most effective way, abandoning the five-act plays that occupy an entire evening, laden with superfluous and pompous elements. If the playwright can convey what he wants to say to the audience in a quarter of an hour, three hours are unnecessary. Dilation in time, gratuitous excess of characters or plot digressions sap strength from the theme of the play, which, located at the centre, must make the formal elements gravitate around it.

For the satisfaction of having written a full-length play, he torments his audience by arousing its curiosity about matters it already knows. He inflicts upon the theatre manager the need to maintain a large company. He makes life miserable for those unlucky actors who will play the secondary roles – messengers, confidants and raisonneurs – without whom no intrigue or full-length play can emerge (Strindberg, 1889: 281).

And he goes so far as to say that “a scene, a quarter of an hour seems to be the ideal type of play for today’s audience,” which moves away from the romantic abstractions and long plays that make a thousand detours before they reach the crux of the matter.

The Swedish playwright was wary of intervals because they could distract the spectator:

As for the technical aspects of the composition, I have by way of experiment eliminated the act division. I have done this because it seems to me that our declining susceptibility to illusion would possibly be disturbed by intermissions, during which the spectator has time to reflect and thereby escape from the suggestive influence of the writer-hypnotist (Törnqvist, 2007: 83).

And he suggests that intervals should be replaced by monologues, pantomimes or ballets.

The stage is also affected by this new theatrical conception. For example, in Strindberg’s view, the set cannot be an obstacle to the development of the scene or the work of the actors (fabric doors that move and prevent an angry father from knocking on a door that “makes the house shake,” for example). In this respect, thinking of *Miss Julie*’s set, he had chosen to limit it to “a single set, both so that the characters can take root and integrate into the environment and to break with the luxury of excess sets” (Strindberg, 2017: 234). Therefore, it was necessary to unburden the stage of too many conventions that required an effort of interpretation by the audience (such as believing the pots painted in the backdrop to be real). A simple scenario was far more effective and, above all, evocative. It was not necessary to show everything, much better to suggest, “for not being able to see the whole room or all the furniture leaves us free to conjecture, that is, our imagination is set in motion and completes the picture” (Strindberg, 2017: 234). In the case of *The Stronger*, two chairs and a coffee table are not only sufficient but reinforce



and intensify their communicative power as non-verbal signs and therefore enhance the impression of combat between the two women.

Another no less important factor is that Strindberg's idea when he devised the Skandinavisk Försöksteater was that of a small travelling company, which was easy to move around and put on as many performances as possible. Let us not forget the practical sense that Strindberg demonstrated throughout his career, forced by the need to publish and fill theatres and, of course, this also conditioned his conception of literature. In a letter to August Lindberg, artist and theatre director, he proposed that they find a travelling company together. In the letter, dated 3 June 1887, he sets out his plan; for example, that the company would perform only plays by a certain August Sg., but none of his old repertoire, and among other things mentions: "Writing the plays in such a way that it won't be necessary to lug along any costumes, sets, or props" (Strindberg, 1958: 215).

The proscenium lights were also a problematic element, as they went straight to the retina and dazzled the actors; in addition, it forced them to grimace or look at the sides, or look up at the sky, or directly at the audience and address them as if they were known. In short, it distorted their physiognomy and, as a result, they lost their expressiveness. The gaze, which is the most effective instrument of facial expression, was left unused. Strindberg proposed eliminating the proscenium, adding side lights and enhancing non-verbal language and making more of facial expression.

For the actors, he proposed avoiding excessive makeup because it transforms the face into an immutable mask (terrible for the actor) and forces pompous and grandiose gestures, as the most subtle movements of the soul occur in the face and the audience needs to be able to perceive them.

For him, all these changes would have to serve to achieve a more "natural" theatre, closer to reality, life, the spectator, and in this way the play would be more effective and more useful, would directly reach and move the audience, would make them think and act as a trigger in the process of transformation experienced by society, an era of changes in values and thinking about ourselves both individually and as a group. A phenomenon that the Danish intellectual Georg Brandes would call *Moderne Gjennembrudt* (the Modern Breakthrough) based on a set of portrayals by contemporary writers that were the expression of the spirit of the age (*Gjennembruds Mænd*, 1883). In his portrayal of the Norwegian writer Alexander Kielland, he describes the relations between the literature and society of the time:

There is a widespread opinion that the books currently published in the North are often aggressive, that they contain the ongoing unrest with the established social order, and this provokes even more discontent. The satisfied view it like the fashion of wearing the hair *à la mal-content*. However, the belligerent traits that characterise the good literature of the last ten years are quite deliberate. In our era, the more vigorous literature of the North is necessarily critical of society (Brandes, 1900: 425; free translation).

The portrait is from the year 1882 and, therefore, the ten years of literature full of discontent with the social order to which Brandes refers correspond

to the 1870s, when there is a break with the inherited idealistic parameters. The allusions or abstract explanations or mythological backdrops no longer impress, rather things had to be explained as they were. And if the description of reality was aggressive it was not the fault of the new generation of writers; it was reality that was unpleasant. It was with this conviction that Brandes introduced realism and naturalism to Scandinavia through Taine and Zola, with some reservations, and through Saint-Beuve in terms of literary criticism, and thereby imposed the need to describe reality just as it was, to expose the corners that until then had been outside literature. It was necessary to show a set of fields and factors of end-of-century individual and collective life that romantic literature had overlooked, but above all to bring out the affectations of the economic and social system in the living conditions of individuals that had constructed and suffered it, to make visible the contradiction, the existential impasse.<sup>1</sup>

The conception of literature as a tool at the service of society (“literature must ensure that problems are discussed, otherwise it loses its essence” [Brandes, 1871: 5]), argues this writer in the preface to *Main Currents in Nineteenth Century Literature*, is adopted by Strindberg who was also convinced that society was guilty of all the ills suffered by individuals at the end of the century, as he explains in the article “Om det allmänna missnöjet. Dess orsaker och botemedel” (On the General Discontent, its Causes and Cures), in 1884, which begins:

Society, which today takes the blame for being responsible for the suffering of Humanity, is, to put it mildly, overturned, and contains so many contradictions that we can hardly believe we have achieved it naturally (Strindberg, 2003: 14).

This is one of Strindberg’s internal conflicts — otherwise evoked and disputed as one of his contradictions — between, on the one hand, his Rousseauian critique of culture and civilisation as a source of degeneration of society and the human species and, on the other, nature as a harmonious space where humanity can develop and realise itself happily. This conflict is the seed of his work and is evidenced more or less explicitly. In an article entitled “Om realism”<sup>2</sup> (On Realism), in 1882, in a clear and understandable way and yet with a dismissive tone, he expresses his fatigue at having to insist on the tired old diatribe between realism and idealism, and is compelled to respond and defend the choice of subjects. The realists were criticised for dealing with banal and vulgar issues that had no place in literary works, such as the relationship between the two sexes. For the writer of so many short stories and plays in which this is the central theme, the realists not only had the tendency and predisposition to deal with this issue, but it was fully justified since it was one of the most important factors in the human condition; and, above all, because at a time when social conventions affecting the relationship

1. Of great interest on this impasse affecting the late 19th bourgeoisie is the book by Franco Moretti *The Bourgeois. Between History and Literature*, Verso: London, New York, 2013, mainly the chapter “The Grey Area” on Ibsen.

2. “Om Realism” was published in *Ur Dagens Krönika*, the journal of the group of realist writers known as the *80-talister*, the writers of the 1880s, in 1882.

between man and woman were in doubt and subject to debate, everyone was forced to clarify positions. Consequently, it was logical and necessary for realistic literature to take charge and get to the bottom of the question, to take it seriously.

For Strindberg, realism was not a fashion or a literary school, but a form of artistic representation and expression defined by great writers of European literature such as Dante and Shakespeare. In his view, to each era would correspond a different way of understanding reality and, therefore, realism adapted to the forms of understanding of that time. In this sense, the aesthetic creations of the preceding generations can be clearly distinguished from those of his time: the previous ones can give the impression of reality through general and abstract allusions because the senses of readers had been educated to be receivers of this kind of representation. However, the new times were those of the natural sciences and exact sciences, and therefore the way reality was accessed and understood was not abstract and general, but the opposite; it was the age of positivism and specification. And he gives an example: when readers of the late nineteenth century read the words “rose” or “butterfly” in an ancient poem, they do not see in it the abstract concept of their predecessors; rather, they get frightened if they cannot determine which species it is.

Seen thus, literary language had to be modernised in the sense of updating it, of connecting it to the present, and thus bringing it closer to its readers, making it contemporary; incorporating the language closest to the colloquial, including terms referring to modern life and vulgarisms. This is Strindberg’s great contribution as a writer to Swedish literature.

Moreover, he wanted to give literature the rank of science and place it alongside medicine, biology, history or philology; and thereby give it the prestige denied to it as it was considered mere entertainment. If literature as a discipline obtained the status of science, he, as a writer, would in return also occupy a prestigious position in the Swedish cultural field. A clear goal for Strindberg from the beginning.

Therefore, we could say that his work does not harbour the pretension of an aesthetic revolution driven by a reflection on art itself, nor does it have a great interest in the comings and goings of literary fashions and currents, or in formulating great aesthetic reflections. In fact, Strindberg aspired to make it a profession that enjoyed the social prestige of the sciences, a useful tool for stirring consciousness and occupying a relevant place in society that would enable him to earn a living. He had a rather pragmatic conception of literature, which is not opposed to the constant exploration of new artistic forms and the renewal of literary language. The tendency towards naturalness and the submission of form to subject, to the central idea of the work, is what drives the renovating movement, and not a desire to theorise artistic forms.

At the start of the preface to *Miss Julie*, he makes the following declaration of intent: “I have not tried to accomplish anything new [...] but merely to modernise the form,” and modernising meant bringing the audience, the men and women of his time, closer to it.

\* \* \*

But let us return to *The Stronger*. Strindberg had the clearest approach to writing a good play. In a letter to the writer Gustaf af Geijerstam, dated 18 November 1888, in which he encourages him to write a powerful, striking scene, he tells him what model to follow: “Two people, no intrigue but the strong tension of the battle of brains, of the battle of the souls” (Strindberg, 1961: 166). Then he wrote it, of course. And the striking effect was provoked by the capacity for suggestion and the questions it opens up in each spectator: Which of the two is stronger? Is there really a strong one and a weak one? Or will the game end in a draw?

Each spectator will make their own interpretation and conclusion, and we also include critics in this group. For Strindberg, Mrs X was the stronger because she was more flexible and therefore more adaptable and could take advantage of the situation; on the other hand, Miss Y, as Mrs X reproaches her, “has failed to bend and broken like a dry reed” (Strindberg, 2017b: 116), a view that coincides with Strindberg’s own about the human condition: it is better to be flexible and adaptable; the person that stays rigid as a stick ends up breaking. The reviews published when the play premiered tended to define it as an uninteresting experiment and saw Mrs X as the stronger. However, in a review published in *Politiken* in 1889, Miss Y appears as the heroine. Later, throughout the history of the staging of *The Stronger*, opinion has swayed between the two. And, also, for example, if Mrs X appeared as a nervous and hesitant woman and Miss Y’s silence overflowed with irony and played the role of *femme fatale*, the latter won.

What is clear is that each spectator draws their own conclusions and decides on a victor depending on their way of seeing life and the world, on their values and education; in other words, the performance lies in the spectators, in their perspective. The playwright’s gaze is constructed from the same premises, his worldview, and one is no more accurate than the other. Strindberg asked von Essen (the actress who played Mrs X and the playwright’s wife) to play it following these directions: the woman bends to later rise and go home triumphantly.

Strindberg constructs his protagonists based on an idea of character opposed to the traditional: a simple and immutable character, close to the archetype, which middle class theatre had consolidated on stage. Instead, his characters were contradictory, variable, changing, and their actions and behaviours could have several causes. Therefore, each spectator “will choose according to what is easiest to understand and that best adapts to his ability to judge and usually selects the one that he most easily understands or that best flatters his power of judgement,” as he says in the preface to *Miss Julie* (Strindberg, 2017: 225), and then gives a string of reasons that would have pushed the character to act as she does. This is how Strindberg gives the spectators room so that, depending on their temperament and vision of human beings, their life experience and obsessions, they imagine and judge the character; that is, they also construct it. With this approach, Strindberg also gives the spectator the possibility to construct the character, assuming

that there is no single truth, no absolute truth, a defining feature of the crisis of Modernity in Europe. Mrs X is not an immutable fixed character; on the contrary, we witness her psychological evolution; in her doubts, contradictions and vulnerabilities, we see the individual of the late nineteenth century who can no longer be portrayed as a whole, with a totalising image, without cracks, but multifaceted, made of fragments, “patched souls”, an impressionist painting, an unfinished sketch in the sense of incomplete. Needless to say, this shift towards a subjective view of the character and his ability to perceive and record the spirit of the time in his contemporaries is crucial for the playwright to achieve the goal of reaching the spectator.

Moreover, this exercise in constructing the character from one’s own gaze goes in two directions: the spectators construct the character but, at the same time, also think of themselves at the moment when a character’s behaviour unleashes different feelings in each person – hence Strindberg’s assertion: “If my tragedy makes a tragic impression on many people, that is their fault” (Strindberg, 2017: 225) –, feelings that force them to take a stance, to feel moved in one direction or another and to reflect, comparing themselves, on their own person and thus construct themselves through the character, through the Other.

Defining one’s own identity through the eyes of the others, the relationship with the other, intersubjectivity, is precisely what the characters in *The Stronger* express through dialogue, characteristic of modern theatre according to Szondi, but which goes further in the case of Strindberg.

The need to find his place in society, to enjoy a harmonious relationship with the world is what led him, from the beginning, to construct the figure of the titan/Strindberg against the colossus/society, as Elena Balzamo described in *August Strindberg. Visages et destin*. The writer transfers his personal experience in a general sense, convinced that the individual is in a permanent struggle against society, that this struggle begins with the attempt to fit in, fails and results, after the failure, in two options: rebel or commit suicide/resign oneself. The path chosen by Strindberg is clear... In the first scene of *The Red Room* (1879), his first novel, Arvid Falk, from the Mosebacke viewpoint, with the city of Stockholm at his feet, responds to Mr Struve – who had said to him that the writer “stands outside society” – and he responds: “His punishment for aspiring to stand above it. Moreover, I detest society, for it is not founded on a voluntary basis. It’s a web of lies – I renounce it with pleasure!” (Strindberg, 1912: 19).

Still following Balzamo’s theory, between the late 1880s and early 1890s, when Strindberg wrote *The Stronger*, the field where the battle is fought moves from society to the individual, inside of whom are the same evils of society. The individual against himself; the struggle becomes internal.

And the theatre is the ideal space to stage this struggle. *The Stronger* is not intriguing, but the spectator witnesses a whole psychological journey featuring Mrs X and Miss Y. It is a “battle of brains” where the stronger sucks the strength of the other: “Mrs X: Your soul crept into mine, like a worm into an apple, ate and ate, bored and bored, until nothing was left but the rind and a little black dust within” (Strindberg, 2017b: 114). Following the thread of

what we said above, typical of Strindberg's characters is the conflict between individuals, the opposition of opposites, between high and low, the conviction that the fortune of one is the failure of the other, an antagonism between characters that also destroys the urge to resolve it. As in *The Stronger*.

In the fifteen minute length of the play, this individual internal conflict is staged in two ways: the two protagonists embody the two attitudes towards the struggle against society, the adapted and the maladapted, the one that develops her role freely and the one who does not. And most importantly, they are not fixed attitudes but we see how Mrs X starts out as the weak one, the one who lives at a disadvantage but gradually exploits the strengths and weaknesses of her opponent and comes out on top, which becomes the defeat of the other. The roles, then, are even interchanged. A struggle that also occurs internally when the individual stands before society with the intention of finding their place in it.

This internal tension intensifies with the phenomenon of modern city life, which in the case of Strindberg coincides with the transformation of Stockholm into a big city. The effects of the industrial and economic revolution on politics, working conditions, the organisation of society, thought, religion and moral values, the cultural field or urbanism transformed the great city into the space where imbalances and frictions occur in the relationship between people and society and therefore causes personal anxiety to the individuals who inhabit it. The monetary value applied to everything, including art, of the capitalist system, opens up an endless range of possibilities for artists to freely develop their talent and make a living from it. At the same time, however, they risk being left in the open, because they are not protected by a job, by a guild, by much more protective pre-capitalist structures. In addition, the city tends to look for rules that govern the chaos of total freedom, to establish timetables that distinguish leisure from work, for example. The citizen most affected by it is precisely the artist, the one who lives or wants to live from art and that the character of Arvid Falk embodies from Mosebacke with the intention of placing himself above society and rebelling against it.

This internal struggle has the particularity that it is fought between two opponents, one of whom spends the whole scene in silence, speaking with non-verbal language: with looks, grimaces, playing with facial expression, objects (the gun, slippers), which fill her responses to dialogue with meaning equal to or more than words. The simultaneity of the theatre's own signs is used extensively, to the limit of dramatic possibilities. It provides far more room for suggestion, for the participation of the spectators; therefore, challenging them. It is the use of a formal resource, typical of theatrical language, brought to a limit that adds even more tension to the scene and, therefore, shows the extent to which the subject — the battle of brains — conditions the form and not the other way around.

The search for limits, the experimentation that has always been attributed to Strindberg, is a reality, but it does not come from the will to invent a new art, to make new aesthetic proposals for their own sake, but from the will — the need almost — to move the spectators by getting closer to them.

For this reason, he calls for an art based on naturalness and subjectivity, and hence it was an art that expressed itself in contemporary terms, that addressed contemporary issues.

However, in order to do so, Strindberg had to fully understand his present, the ills of society and the end-of-century individual (the loss of absolute truths, the fragility of the subject and the impossibility of portraying, as a monolithic whole, the effects of modern life) and seek the language, the form, to express it.

To find these forms, it was necessary to work with total freedom, with the instinct that drove what was done in the Théâtre Libre, where one worked following a single guide, that of art for art's sake.

Working with total freedom is a sine qua non condition for the artist because this is how he enters the unknown obscure terrain of creation. Strindberg knew how to create worlds — give me two characters and I will make a world, give me three and I will make it move —, he knew how to shape the visible and the invisible, which the eyes of the creator see but others do not — as the Stranger, the protagonist of *The Road to Damascus*, says.

Strindberg could not give up his artistic vocation, which was linked to the need to find a harmonious relationship with his peers, with society, to find his place so as not to be excluded, despite the risks this posed for the artist. It was therefore necessary to reach them, move them, challenge them through art and, to do so, it was necessary to adapt the language to his time, to his contemporaries, to his modernity. Seen thus, we can conclude that if Strindberg is the great innovator of Swedish literature and language it is thanks to his radical contemporaneity. And it is from this conviction that the whole of Strindberg's work challenges the creators of today, of our contemporaneity.



## Bibliographical references

- BALZAMO, Elena. *August Strindberg. Visages et destin*. Paris: Editions Vivien Hamy, 1999 [in this article I have cited the Swedish edition: *August Strindberg. Ansikten och öde*, trad. Fredrik Ekelund. Stockholm: Atlantis, 2012].
- BRANDES, Georg. *Hovedstrømninger i det Nittende Aarhundredes Litteratur, Inledning*. Copenhagen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1871.
- BRANDES, Georg. "Alexander Kielland". In: *Samlede Skrifter 3r volum*. Copenhagen: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1900.
- MORETTI, Franco. *The Bourgeois. Between History and Literature*. London, New York: Verso, 2013.
- STRINDBERG, August. Preface to *Miss Julie*. Translation from Swedish by Carolina Moreno. In: *August Strindberg* (Teresa Vilardell and Carolina Moreno, eds.). Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017. Original edition: *Fröken Julie*. Stockholm: Seligmanns Förlag, 1888.
- STRINDBERG, August. *La més forta*. Translation from Swedish by Carolina Moreno. In: *August Strindberg* (Teresa Vilardell and Carolina Moreno, eds.). Barcelona: Comanegra: Institut del Teatre, 2017b. Original edition: *Den starkare*. In: *Tryckt och otryckt II*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1890.

- STRINDBERG, August. *Röda rummet*. In: *Samlade Verk*. Vol. 5. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1912.
- STRINDBERG, August. "Om modernt drama och modern teater", cited in *Samlade Skrifter*. Vol. 17. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1912-1921.
- STRINDBERG, August. "Om det allmänna missnöjet, dess orsaker och botemedel". In: *Likt och olikt II, Samlade Verk*. Vol. 17. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2003.
- STRINDBERG, August. "Om realism". In: *Tryckt och otryckt II*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1890.
- STRINDBERG, August. *August Strindbergs brev*. Vol 6 (Torsten Eklund, ed.). Stockholm: Strindbergssällskapets Skrifter: Bonniers, 1958.
- STRINDBERG, August. *August Strindbergs brev*. Vol. 7 (Torsten Eklund, ed.). Stockholm: Strindbergssällskapets Skrifter: Bonniers, 1961.
- SZONDI, Peter: *Teoria del drama modern*. Translation by Mercè Figueras. Barcelona: Institut del Teatre, 1988. Original edition: *Theorie des modernen Dramas*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1963.
- TÖRNQVIST, Egil; STEENE, Brigitta. *Strindberg on Drama and Theatre*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.



theo-  
ry

# Vladimir Tzekov. Laboratory of Stage Action. Dependencies and Independence of Contemporary Theatre

Gemma PIMENTA SOTO

Universidad de Granada  
[gemmapimenta@gmail.com](mailto:gemmapimenta@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: Bachelor's degree in Spanish and Catalan Studies (Universitat Autònoma de Barcelona [UAB]) and in Theory of Literature and Comparative Literature (Universidad de Granada [UGR]). Master's degree in Literary and Theatre Studies. FPU researcher (Department of General Linguistics and Theory of Literature, UGR).

English translation, Neil CHARLTON

## Abstract

In spring 2008, Santiago del Hoyo and Manuel Bonillo settled in Granada after having worked for three years with the company @lma @lter in Bulgaria. They brought together an unstructured and heterogeneous group of people with different backgrounds, contexts and profiles, and created a theatrical rarity that they introduced at the Universidad de Granada that same year. It was entitled *Rapsodia n.º 2: "La vida es sueño"* and was born of the intersection of a Brahms rhapsody, a pseudo-random selection of the text of Calderon's play, and an overactive philosophical obsession. The theatrical experiment was a success, and they received a small grant that they fully invested in renting premises of 40 m<sup>2</sup> in a deprived neighbourhood in Granada. In September 2009 they boldly opened the venue to the public, where they offer comprehensive courses in "stage creation" and free shows three times a week. Since then they have produced more than twenty shows, toured some of the most important international experimental theatre circuits, and continue with their stage rarities, which critics and audiences alike regard as unclassifiable. Coinciding with the beginning of spring 2019, the 2nd Research Conference on Independent Theatre was held at the Institut del Teatre. The specification ("independent") of the call first caused bewilderment, and then controversy. The Vladimir Tzekov case, which feels challenged by both, is presented here as a bid to discover, denounce, contradict and subvert its own conditions of possibility, which are the conditions of possibility of its (in)dependencies.

**Keywords:** Vladimir Tzekov, independent theatre, experimental theatre, alternative theatre, theatre research, theatre studies, politics and theatre, philosophy of theatre, counter-reality

Gemma PIMENTA SOTO

## Vladimir Tzekov. Laboratory of Stage Action. Dependencies and Independence of Contemporary Theatre

In the framework of the 2nd Research Conference on Independent Theatre held in March 2019 at the Institut del Teatre, the debate found an obvious centre of gravity, which led most of the discussion to focus on the question – central for some, peripheral for others – of the pertinence of the category that gave the call its name: the adjective “independent” that specifies, circumscribes and delimits the noun that accompanies it: “theatre”. The fact of regarding the noun as an *accompaniment* of the adjective, and not the reverse, reveals a grassroots transposition at the centre of interest of the academic question due to the nature of its object of study, shifting the problem of the ontological question (what independent *theatre* is) to a taxonomic problem (what *independent* theatre is like). Presentations, papers, talks with the audience and roundtables have seen the return of the question over and over again (independent theatre? is this category appropriate? with what conditions, what presuppositions, what implications? who and what *can* feel challenged and how and why?) but what is more symptomatic is that the most interesting proposals, as they are more fruitful, are those that, formulated in the question, denote a conscious effort to refine the approach to it, to seek not a decisive answer but a more adjusted, nuanced, directed, thoughtful, incisive way of posing it. Not of resolving the problem (and liquidating and thereby eliminating it as such) but making it a major problem, a better problem.

This article aims contribute to this debate, from the perspective of a case analysis. The following discourse is articulated around four objectives and a general thesis that provides its backbone. The first objective is to introduce the project of the Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov to the specialised academic community; the second is to situate the history, context and trajectory of the project as a constitutive foundation of the fabric of conditions that explain its idiosyncrasy and that of its artistic production; the third is to set out the management model with which the project has worked during its founding and its first years of existence; and the fourth is to share some of the fundamental features of its poetics, which is, at the same

time, its politics, philosophy, ethics and aesthetics. The general supporting thesis is that the entire path of the Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov is the story of its struggle/confrontation/resistance in relation to its independence: in relation to the management of what, how and why to resist “independent” in the context and the circumstance, and what the condition of independence in theatre *can* mean and what *power* it conceals.

### 1.

The history of Vladimir Tzekov began in 2008 in Granada, coinciding with the outbreak of the crisis and the call for the Primer Encuentro de Teatro Universitario in the city. But this history has a prehistory, a Bulgarian prehistory, dating back to 2004, when Manuel Bonillo and Santiago del Hoyo joined the @lma @lter Theatre-laboratory in Sofia. Under the direction of Nikolay Gyorgiev and with the choreography of Petya Yosifova, Manolo and Santiago began their initiation in Grotowski’s teachings about a non-actor theatre, built on the principle of a cast iron discipline, of Soviet origin, based on the pillars of commitment, work, sacrifice and effort. Work on the body and work on the soul, as the constitutive foundation of the stage. The team spent three days a week on physical training, two days on the stage rehearsal and one day on the presentation of the “materials” in meetings open to the public in a venue provided by the university and with the prerogative that none of these activities would be mediated by any kind of economic exchange: the audience did not pay and the artistes were not paid. Theatre could not become a commodity. The people (audience and artistes) went to the theatre to work. To work outside the market’s perimeter of influence. However, the director and choreographer were paid by the University of Sofia.

In spring 2007, Manuel Bonillo, who had assimilated work and discipline with a point of rebellion, defied the “Gospodini” (*gospodini* means “gentlemen” and is how they referred to them) by presenting a play that he also directed, with the participation of a small group of actresses and actors of the company. The piece, called *Sonata Este n.º 1*, would be the first of 24 productions that, until 2017, were presented to the public uninterruptedly.

*Sonata Este n.º 1* is the staging of a Bach sonata. Manuel Bonillo (who had just turned twenty-five) was a piano teacher, as well as a physiotherapist and graduate in philosophy. He had no training as an actor, except for three years of experience at @lma @alter, where he had been cast by the company thanks to his knowledge of music, philosophy and human anatomy. Today he also has a degree in musicology, a master’s degree in philosophy and is a professional graduate in lyrical singing and contemporary dance. He has absolutely no training in directing, playwriting or acting. Music, scene creation, body and philosophy would be, from its foundation, the particular quadrivium on which the training of the members of the company would be developed.

*Sonata Este n.º 1* closed the Bulgarian triennium, and Manuel Bonillo and Santiago del Hoyo left Gyorgiev’s company and spent some time away from the theatre. Manolo travelled to Granada to do a master’s degree in

contemporary philosophy with a La Caixa scholarship of excellence, while Santiago crossed North Africa on a donkey's back.

In September 2008 the academic year in Granada began, the property bubble began to rapidly deflate (the second "Spanish economic miracle" proved to be not a miracle but a mirage) and disaster befell the New York Stock Exchange. At the same time, the Aula de Artes Escénicas of the Universidad de Granada announced the Primer Encuentro de Teatro Universitario in the city, with a brand new call to award the best theatre projects with artistic production and an economic subsidy, with the excluding criterion of requiring a minimum level of theoretical research and it being experimental.

As for the crisis, it should be said that for a city like Granada, where a quarter of the population is made up of university students, and therefore characterised by itinerancy and youth, and with the second highest unemployment rate in the country, the word *crisis* must at least be considered a figure of speech. This is not to say that meant nothing. Rather the opposite: it meant more. And it was this excess of significance that Vladimir Tzekov used to transform it into energy, the raw material of creativity. We'll see how below.

Regarding the call of the Aula de Artes Escénicas, Manuel Bonillo, who at that time was working on the development of a theatrical poetics based on musical (and not performative, narrative or dramatic) principles and studied the relationships between Deleuze's philosophy and the identity paradigm in Stanislavski, Grotowski and Artaud, was challenged and decided to submit a project: *Rapsodia n.º 2: "La vida es sueño"*. The jury selected it. They had to open in five months.

Santiago returned from Africa and in two weeks they managed to put together a team of ten people who agreed to work on the project: these were the people Manolo had met in the last few months he had been living in the city: casual contacts and contacts of contacts: roommates, other students on the master's degree, a flamenco classmate, the gypsy who taught classes, and a hippy from the Sacromonte Caves.

*Rapsodia n.º 2: "La vida es sueño"* is a staged Brahms rhapsody, accompanied by a few excerpts from Calderón's play selected according to formal and structural principles, responding to poetic, political and philosophical criteria. The piece aims to be a stage device that intercepts power relations under Foucault's prism and that affects the experience of actors and audience in the most direct and least mediated way through narrativity and the concept possible. Over the years, the piece would become one of the most celebrated in the Tzekov's repertoire.

The *Rhapsodia* was the culmination of Vladimir Tzekov's prehistoric phase. They used the grant money to pay for producing it (the actual cost of which did not reach 20% of the budget they had submitted and the consequent subsidy they received to finance it) and the rent of small premises (a former butcher's) in the La Cartuja neighbourhood, a deprived area of students and senior citizens and one of the most economically disadvantaged parts of the city. The remaining money from the La Caixa grant was invested in the remodelling of the premises, which was completed in a few months thanks to the selfless help of friends, colleagues and family. In September

2009, they opened the Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov to the public. School, Company and Theatre. They took the gamble and the adventure began.

## 2.

During one of the roundtables in the conference on independent theatre, Professors Carles Batlle and Roberto Fratini reflected on the question of the nature of the category “independent theatre” and its critical fortune. Despite the difference in the tone and form of their discourses, they agreed in substance that it was the specification of its reference: independent... in what sense and in relation to what? And that, in the specialists’ formulation, it was encapsulated along three complementary axes: economic/financial independence; political/ideological independence; and artistic/aesthetic/poetic independence. And they warned of the complexity intrinsic to considering it in all its potential meanings, relationships and nuances.

The triad proposed by the two professors (and, it should be said, more or less explicitly implied by the other contributors to the debate), which we accept and assume with all its problems, is a good starting point for theoretical reflection and is especially productive when, from a holistic perspective, the intention is to account for how the three dimensions referred to by theory interact and complement each other in practice, to the extent that some involve and explain the others in an *interdependence* similar to that evoked by Lacan’s Borromean knots. But theatre does not *become* in critical reflection, but is *realised* in empirical existence, and, to account for this realisation (existence, effectuation), one must overcome the two-dimensionality of the representation of the knot in order to achieve that third dimension, that of depth, which gives it relief and the three-dimensionality characteristic of existence: the presence in a time, a space, a becoming, an awareness. A third dimension that should provide the key to move from theoretical speculation (the what: *what independent theatre is*) to the pragmatic experience of the becoming (the how: Vladimir Tzekov *as independent theatre*).

This dimension, in the reading we propose here, is that of attention to the specific *material* conditions that define the conditions as a whole in which the theatre phenomenon is *possible*, as a foundation and starting point of the analysis, and not as a mere circumstantial complement. In this respect, the exceptionality with which the reference to two factors such as the “historical context” and the conditions of the “late capitalism system” operates (in all its nominal versions) in the predominant critical discourse is very significant. The emphasis, on the one hand, with which the centrality of the historical condition and its notorious particularity is considered, when it refers to the so-called “*historical independent theatre*”, i. e., the theatre that succeeded during a very specific hyper-determined period of our recent history: the Franco regime. (“What, in that context, really was, without any doubt, authentically independent theatre!”) And, on the other, the Debordian reflection in relation to the capacity of the neoliberal institution to assimilate any event that takes place within its sphere of influence, regardless

of the *intention* of its realisation is precisely that of resisting, opposing or transgressing it. The resilience of techno-capitalism, in the words of Frattini, which assimilates and phagocytises any artistic manifestation, makes it a mercantile product and, in the very act of realisation, reduces its entire subversive potential to zero. (“In this context, this will never be a truly independent theatre!”) Integrated and apocalyptic, again.

The call to “pay attention to the specific material conditions that define the conditions as a whole in which the theatrical phenomenon is possible, as the foundation and starting point of the analysis,” seeks instead to temporarily suspend (by doing what phenomenologists call “ἀπέποχή” [*epokhē*]) the *a priori* judgment about the *abstract* possibility of a general theatrical praxis that can be described, *in general*, as independent. And the proposal, in contrast and in consequence, is to consider the *particular* praxis in relation to its *specific* conditions of possibility in order to make an *a posteriori* judgment with respect to its *effective realisation*.

### 3.

Studying the case of the Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov from the perspective of its possibility in relation to its conditions of existence is the aim of what follows. To this end, it is our intention to explicitly set out the theoretical framework and general assumptions of this study. All theoretical considerations are formulated from a specific, given position that, although in most cases is implicit, unnameable — hidden, concealed, inaccessible and thus unquestionable — and often unconscious (in the sense of “not consciously thematised”) by the researcher, in this case, in contrast, we are especially interested in making it as explicit as possible. Such explicitness must necessarily entail the epistemological bias that every ontological statement implies. We take responsibility.<sup>1</sup> The study that follows is built upon a theoretical framework consisting of six premises and a corollary, as detailed below:

#### First premise: The raw material of theatre

- The raw material of theatre is the Person.
- Person and Community are intertwined.
- Theatre involves the Person and the Community *existing*.
- Existence involves existence-in-space-and-time.
- Existence involves event.
- Theatre involves the person, the community, time, space, becoming... in existence.

1. We repeat: it is not our intention to claim here the “being” of theatre but to make explicit (bring to the surface what was implied, hidden, concealed in the folds) the ontological consideration that, strategically, circumstantially and deliberately we now adopt, because it is the right one *for the study we propose here*. However, as we do not consider it at all similar to a universal essence, we will abandon it when it stops serving our theoretical, practical or explanatory interests. The insistence on the importance of making explicit, of casting light on the foundations of the ontological and epistemological framework in which we move, responds to the principle of militantly avoiding our ontoepistemological position from falling into acritical ignorance.

Second premise: The raw form of theatre

- This raw material is *realised* in the form of performance (by the artiste), attention (from the audience) and co-presence (in time and space).
- Performance, attention and co-presence are the forms that existence takes on in the theatre event in its effective realisation.

Third premise: Conditions of possibility of theatre

- The possibility of theatre *depends* on the possibility of the existence of its raw material and of the conditions for its realisation. Without *some*<sup>2</sup> people, without a space, without a temporality and without a becoming, there is no theatre.
- Theatre *depends* on the conditions of possibility that ensure the maintenance of the lives of people, of the use of space, of the use of time, and of the opening of an authentic becoming.
- In this sense all theatre is, by definition, dependent, or, rather, dependency. Its differential must therefore be played out in the specificity of this “dependency” and its particular strategies for managing it.

Fourth premise: The power (of) doing theatre

- Doing theatre involves having a space, having time. And having the person: the living person. And the other person: the other living person.<sup>3</sup>
- Being able to do theatre is being able to have the person (*having* life), being able to have the space (*having* a space), being able to have time (*having* time).
- The capacity to control the conditions of maintaining life, of the use of the space and the availability of time and, therefore, of all the circumstances on which they depend, determines the capacity to control the conditions of theatre. And, therefore, is the possibility of its independence.

Fifth premise: Performance, attention and co-presence: audience and artistes

- For theatre to be possible the people who *do* it must play two kinds of complementary role: performance (people who perform a show and are on show) and attention (people paying attention to what is performed). Artistes and audience.
- For theatre to be possible, artistes and audience must be in the same place (here) in the same time (present). Co-presence in space and time. Therefore artistes need a performance place and time to perform, and also a space and time to prepare this performance. And the audience must be able to go to this space and have time to do so.

2. The article “some” seeks to denote specification: a specific person, empirical, person-existing; and not the person, abstractly, as a universal concept, or people in general.

3. The artiste is the other of the audience; the audience is the other of the artiste. Artiste and audience are defined by the fact of existing in as much as they *are* the otherness of each other, and it is this assumed condition of being-otherness that constitutes them.



- Being able to do theatre means being able to *maintain* the artistes and being able to *maintain* the audience, and being able to maintain the possibility of their availability and co-presence.
- The control of the conditions of the meeting between artistes and audience in a shared space and time, and of all the circumstances on which they depend, determines control of the conditions of theatre and constitutes, therefore, the possibility of its independence.

Sixth premise: Creation/Production, Reception/Consumption, Community/Market

- All the agents involved in the theatre event have a different degree (quantitatively and qualitatively) of control over the conditions of possibility of the theatre event.
- The determination of the degree of dependence/independence of theatre must be assessed, therefore, according to degree of self-management of the circumstances that affect the control of the raw material and its conditions of possibility by who (or what) exercises this control.
- This assessment must take into account who (or what) possesses the capacity to control and manage the raw material and the conditions of theatre, and how this control is exercised in each case.
- To determine this, all the conditions and circumstances (system) in which all agents involved carry out their function must be taken into account.
- The assessment can adopt different points of view depending on which of these agents the analysis focuses: the artistes, the audience or the realisation of the theatre event.
- In the artistic paradigm of the market society<sup>4</sup> the agency attributed to the artiste operates in the field of creation-production; the agency attributed to the audience operates in the field of reception-consumption; while the realisation of the theatre event is the competency of the community, which, in a society where all relations are mediated by capital, is identified with the market.

Corollary:

- The critical study of a theatre project that seeks to account for its condition as “independent” implies the critical analysis of the conditions of possibility on which the existence of its raw material and its effective realisation depends. A study like this must explain how this possibility takes place in reality, under what conditions, its strategies, its implications and its results.

4. We use “market society” as a synonym of capitalism, or, rather, as the resulting model of society: society in which all its constituent relations are mediated by the market, all the organisations that form part of it are hyperdetermined by the role they occupy within the mercantile organisation, and all the organisations involved are marked by the exchange value that the market assigns to them.

## 4.

In autumn 2009, the Laboratorio de Acción Escénica Vladimir Tzekov (hereafter “Vladimir Tzekov”) opened its doors to the public. They had rented premises<sup>5</sup> of 40 m<sup>2</sup> where they programmed training activities, research and experimentation seminars and meetings to perform their own creations and those of others. The academy provided integral courses on contemporary stage creation with a 3-year curricular programme that included intensive training on the following subjects: musical language; musical analysis; singing; voice; body (physical training); classical dance, contemporary dance; biomechanics; classical and contemporary philosophy; aesthetics and arts theory; theatre theory; theatre analysis and criticism (analysis of the company’s productions); acting; and stage creation. Moreover, first year students had to participate in one of the company’s shows (second year students, in two, and third year students, in three) and, at the end of the studies, propose a piece of their own (solo or group) to be performed in front of an audience and, eventually, to be included in the company’s repertoire. The whole team attended all the training courses, whether as students or teachers. This is how gradually, with changing members, the protean cast was gradually formed, which would shape the Vladimir Tzekov project and its idiosyncrasy. Training in the academy had a cost, per student, of approximately €100 per month. But only some of the students could afford it. The others paid for the training by working there and doing cleaning and maintenance tasks, promoting the project and other activities that required more investment of time than money (paperwork, etc.). Others only partially participated in the training and, unequally depending on the case, in the whole of the project. Some principles were gradually established concerning the regulation of the participation, obligations and commitments but without ever forming a closed management model that could be convincingly presented. Nevertheless, the income provided by the training activities covered the maintenance expenses of the venue but was never enough to pay the members of the project every month.

During this first stage, Manolo and Santiago made a living with what remained from the income obtained from students’ fees, once the venue maintenance expenses had been covered, but did not have any other source of income or the time to find it, because they dedicated around ten hours a day

5. The need to *have* a space was the most primary need when starting the project: theatre is done in a space, it is essential. “Having” a space at our disposal means ensuring control over one of the fundamental conditions of theatre: a place of its own enables research and stage experimentation, training and rehearsal, creation and performance. But what does having a space of one’s own mean? The space is not possessed: the space is used, or rather the space is occupied. The space “is made to exist”. Everything that exists occupies a space; existing means occupying a space. Denying the use of a space means denying the possibility of existing in a portion of the world. Denying someone the use of a space means depriving the individual of their potential to exist in a plot of the earth. The space *does not belong* to someone because the space cannot become a possession. The space is used, occupied, “is made to exist”. Nevertheless, in a market society, where everything is a commodity, where everything has an exchange value and where everything can be owned, the use of the space is also regulated, limited. And, with it, the possibility for people to exist in all the corners of the planet in which the use of the ground has been regulated. In the context of the autumn 2008 in Granada, the space is bought and sold. And Vladimir Tzekov, which does not “have” a space and needs one, must buy it. With money. The possibility of having a space, depends, in this case, on the possibility of getting money to rent it.

Closely linked to the need to have a space *appears*, therefore, the need to have the time available to find the money to pay for it. Or, more precisely, time available to sell one’s own workforce (or life time) in exchange for the money requested by the *owner*, who holds its “legal” ownership, to allow its use by others.

to Vladimir Tzekov, if we only count the actual time spent in the venue. They were involved with 90% of the courses taught in the academy, in the two morning and afternoon groups, and devoted the rest of the time to the creation and performance of the pieces that they had produced: the aforementioned sonata, rhapsody and a prelude and fugue called *Preludio y fuga n.º 3: "Quién canta aquí"*. To keep up this pace under these conditions, they had to make a decision: reduce daily expenses to the minimum.

The other members spent less time on the project and did not include the whole of the daily activity: they invested around 25 hours in training (around 5 hours per day, Monday to Friday) and around 9 more hours per week in the theatre meetings with the audience. They were otherwise occupied the rest of the time, which is highly significant: most of them were studying university courses at the Universidad de Granada (UGR) at different levels: bachelor's and master's degrees and doctoral programmes (always in the areas of humanities and social sciences). This involved a significant commitment of time and a source of income that in many cases came from the public purse: general scholarships and doctoral research grants. This sector funded the training of the academy with part of this income so that, indirectly, the project was partly funded with private money that came from a very special source: the public subsidy for students. For our purposes, this detail is important.

The other main source of income of the project consisted of small annual subsidies that the company received year after year from the Aula de Artes Escénicas of the UGR: in all its years, the projects presented by Vladimir Tzekov were selected to participate in the Encuentros de Teatro Universitario of the city. The subsidy responded to the budget submitted by the company, but, of this amount, only a small part was invested in the production: the spending on sets and props in Vladimir Tzekov's shows was very small, as they were almost always reused or made by themselves. One of the distinctive features of Vladimir Tzekov's productions is, in fact, the zero (or almost zero) cost of the economic investments in their productions, which, again, responds to an economic, political and aesthetic principle, very close to Grotowski's poor theatre.

Therefore, in this first stage, the Vladimir Tzekov project was nourished with time and money that, in different proportions, came almost exclusively from their members: founders, students and artistes. This was possible thanks to the *part-time* commitment of most of them, which enabled them to invest much of their time in other activities (studies with grants and paid work) and thus obtain enough private income to be able to make the economic contribution required for maintaining the space, paying the people who exclusively worked there and other expenses.

## 5.

Since the opening of the laboratory in the autumn of 2009 and until summer 2012, the premises opened three times a week to present its shows to the audience, or rather, to "do theatre" with the co-participation of audience

and artistes.<sup>6</sup> This conception, the result of the legacy of @lma @lter and a firm conviction that turning theatre into a commodity is a criminal act, soon became one of the hallmarks of the company but also one of the greatest strengths and, at the same time, weaknesses of the project. It is probably one of the most interesting points for reflection and most controversial aspects of the project and, although we cannot explore this issue now as much as necessary, we must stop for a moment to carefully consider why Vladimir Tzekov is a paradigmatic case in the deconstruction of the triad that splits into three differentiated dimensions — economics, politics and aesthetics — and resumes the demand, from a new perspective, for the Art-Politics-Life link. The conviction that theatre *cannot* become a commodity is due to two different reasons. The first comes from a mainly aesthetic consideration, concerning the status of theatre in its specificity: that theatre, which is in itself the experience of exploiting its own potential, of unfolding its power (as an art of existence, by virtue of its status as an art of the person, time, space and community) can never be done, as a matter of principle, if this depends on *external* limitations. Vladimir Tzekov sees theatre as experimentation: experimentation of the boundaries of its own possibility, a triggering device of the regime imposed by “reality”. Immanence and development of one’s own power, which *cannot*, by a necessary matter of principle, depend on anything “external” to the experiment itself. That cannot, therefore, be limited to what the audience is willing to *buy*.

Hence, and in strict connection (confusion) with this, the other reason for the refusal to turn theatre into a commodity, to see theatre as a product that can be bought and sold. If the audience pays, they denature themselves as such and therefore lose their essential condition: that of being people-existing in co-presence with the artiste (their “other”). The audience becomes a customer, someone who *can* pay: whose prerogative is, therefore, capital rather than co-existence. Meanwhile, the artiste becomes a salaried worker and, his or her activity, that of offering a product that satisfies the customer who has paid. Limitation of theatre, which is now a trading product with a price and therefore depends on the market. And limitation of the artiste, now a producer at the service of the demand of an audience willing to pay. Investment, therefore, of the initial artistic strategy, which consisted of seeing money as a means to maintain the conditions of theatre, through an adulterated, swollen conception of this logic in which the end becomes a means and the whole artistic work is at the service of its conditioning factor: the possibility that the audience wants to buy it.

Vladimir Tzekov’s insistence that its theatre meetings<sup>7</sup> should be free had immediate effects on the relationship between artistes, audience and theatre. Put at the same level, the audience’s criteria when experimenting,

6. In order to hold these meetings open to the public dodging the legal regulation that impedes the performance of shows without the applicable permits, Vladimir Tzekov decided to create an association in which those attending the meeting could on the same premises become *ipso facto* members. In this way, the meetings met the legal condition of being a mere meeting of members in the headquarters of the legal association.

7. A strategy that it abandoned three years later, when a professionalising trend began that completely transformed the project, and that we will address in another article.

reviewing, assessing, reflecting on and conceiving the theatre experience take on great importance: the experience in itself becomes another when the audience see themselves as co-responsible for the theatre event. The fact that the meetings were free and very regular (three meetings per week for a repertoire of three, four, five, six or seven pieces that increased annually and were repeatedly performed circularly) brought about very unique dynamics. The fact that there were people who participated, as members of the audience, seven and eight and nine times in the staging of the same piece, created a *different* understanding of the experience, another way of perceiving, being and looking, and an acute conception of the nature of theatricality as an experience in which repetition and difference are played out in a very particular sense. The deliberate presentation of the proposal as both unique and repeatable event-becoming generated new ways of conceiving the “sameness” (or identity), one of the key issues of the company and one of the usual focuses of debate. Each meeting ended with a talk between the audience and the artistes, no longer as “others” but as “peers” to discuss with words the lived experience. The *logos*, the word, the reflection, as a way of seeking the paradoxical intersection between the immediacy of the experienced event and the “return” to the daily *convention* of rational communication. Moreover, the participation of the audience in each meeting was, in numbers, quite unequal: there were sessions with the participation of two or three or four audience members, and some meetings were cancelled because of lack of participants. On other occasions, in which people literally did not fit in the auditorium, the space available was modified to reduce to the maximum the performance area and increase the number of seats: then the limitation of the space became clear, revealing its possibilities and affecting the work of the artistes, the conditions of the audience (piled up, squeezed, stifled) and those of the resulting piece.

But none of these circumstances altered or endangered the continuity, quality or condition of the project: it had to be a total experiment, and an experiment has no guarantees or cannot depend on any external circumstance that determines, a priori, the possibility of going beyond its own frame of possibilities.

## 6.

Vladimir Tzekov *knows* the conditions that make up the power and the possibility of doing theatre. The group knows this *because it experiences them* and *because it thinks about them*: it thinks about them until their ultimate consequences. And “thinking the real until its ultimate consequences” means “thinking about the possibilities of its critical and revolutionary transformation” (Garcés, 2002: 155). An experience and a thought that become praxis, action. Thinking until the ultimate consequence means thinking critically, so critically that the very foundation of what is thought, but also the “thinking” itself is, in its turn, *criticised*. A thought that criticises the condition of its very possibility; as thought, it is a thought-action that blows apart the principle of its foundations: the representation, the *logos*. Thinking about reality

until the ultimate consequences. Until the possibility of the possibility itself. Self-referential loop that collapses or triggers, reduplicated, in theatre.

This praxis, this action, is *manifested* in the Vladimir Tzekov case in the form that the projects take in relation to the management of the lives of its members, their commitment, their dedication, their priority, their order (quantitative and also qualitative) of preferences. But also in the artistic praxis, in its stage production. Theatre, which is the resulting factor (and not the result, not the effect) and, in this sense, the reflection (not representative but performed, simulated, an Artaudian hieroglyphic) of its conditions of possibility, *cannot* ignore, dissimulate, conceal what these conditions are, which, in the end, it entails, exploits, involves, ex-presses. Theatre must express what it is, otherwise it represses, conceals, lies, hides, ignores, disguises: negligent connivance of art with the world in which it exists, confirmation, assent, approval by omission of the circumstance. Resignation, finally, to “what there is”.

All Vladimir Tzekov’s pieces are the problematic, contradictory, exploited expression of its world and its conditions of possibility. The claim of Life by denying life (lower case): the denial of reality as a blunt refusal to represent it. Being, like Life, the experience of doing against reality, against the world of what there is ([www.vladimirtzekov.es](http://www.vladimirtzekov.es)):

At **Vladimir Tzekov** we began working with the aim of generating a consistent, rather than coherent, stage language that challenges with energy the certainties that society and culture have formed about it and about the life of the individual.

A stage language that advocates the right to be contradictory.

That does not resolve problems but opens new breaches.

That it is not serious but responsible.

Not a political fanzine but a poetic act.

Not representation but presentation, new, every time.

All Vladimir Tzekov’s pieces *deal with* their circumstance, manifest it, express it, and are an effort to exploit it, just like the fossil or the silent stone of which Rancière speaks, which are the bearers, throughout their existence, of the corporality, the experience of their story, but with the difference that theatre, which is the very experience of “doing”, *the possibility of doing everything*, is not only existing but also an *existing event* and, therefore, pure agency and explosion of immanence. The renunciation of the representation involved in the renunciation of the assumption that “the world is more real than the stage” ([www.vladimirtzekov.es](http://www.vladimirtzekov.es)) will be *in itself* the natural form of this “taking responsibility, responding in the sense of *becoming* responsible for the conditions of its existence. Vladimir Tzekov’s pieces do not *represent* their conditions of existence mimicking scenes, characters, situations,

circumstances, emotions, feelings, spaces, anecdotes, behaviours, psychological states, conflicts, persons or ideas from real life on the stage but, in fact, they generate doing theatre, new formulations of their key question, which is the question about the logics that cross it, about the ontological paradigms that they involve and the conditions that, through omission or assent, they accept, assimilate and nourish. For this reason, it is not in the theme represented of each piece where this answer to the condition, to the system, lies (because, in fact, they do not contain any thematisation or representationality) but in the particular way in which the event, the experience, is played out. Hence the energetic, militant renunciation of the representational paradigm and the paradoxical and stubborn research into new stage languages, new ways of theatre existing, which the director finds in the complicity of music and its forms of structure and experience (melody, harmony, rhythm, intensity, composition...). Hence also the overwhelming bewilderment generated among the inexperienced audience by the meeting with some bodies, some tempos, some spatialities broken, questioned, called, drowned on the stage; the impossibility of *understanding* with the *logos*, of *logically reasoning*, of building a narrative, some identities, some meanings, of controlling, with understanding, what “is happening”; the renunciation, the frailty, the fact of surrendering to “feeling without thinking”,<sup>8</sup> or, in contrast, resistance, stubbornness, the will not to lose oneself in the experience of not being able to understand.

The Vladimir Tzekov experience is an exercise in resistance. In resistance to a censorship that no longer bans contents but forms of experience: that admits, subsidises and nourishes itself with anti-establishment arts productions, provided their producers and their clients receive money, pay rents, buy food, pay the electricity, water and gas bills, buy clothes, travel in motor vehicles, ask for permissions, meet the legality clauses, respect the regulations of use of the spaces. And, with the remaining time and money, they do theatre. And sell it to whoever wants to buy it.

In the market society, where everything is, by definition, mediated by the trading of goods, theatre cannot be independent. Provided it escapes all these logics, inventing, *temporally*, new ways of understanding the being-in-the-world of all the agents involved in its experience. Rather than independent theatre, it is a theatre that combats the external dependencies that shape its framework of possibility. From all the fronts involved in the practice of theatre: from the management of resources to the theatre creations themselves. Committed theatre in the sense of it taking responsibility for its conditions and circumstances, not assuming but rather challenging, contradicting and exploiting them.

8. Excerpt from the Introit of the *Sonata Este n.º 1*: “Rationalising, reducing the entire world to three. This is the criminal act you’re going to commit. You’re irreversibly human: you can’t feel without thinking. In any case, thanks for trying.”

## 7.

Life is given to us. And space, and time. Only in this sense it is ours. They are ours. The market society is determined by the fact that everything, and mainly the satisfaction of the needs of individuals and the use of time and space, has a price, a value, an exchange value, established by the mercantile system, outside the control of the person. The person, dispossessed of his or her own life, of his or her own possibility, must acquire it. Their life is no longer theirs: they have to buy it. They must pay for what they need to meet their needs, but also to use the space; in other words, to be able to exist, because existence is, by definition, extensive, existence-in-the-space (-and-time). And how is it bought? What is the exchange currency? On what is this exchange based? On the sale of the time of life itself. Hence the paradox: buying life itself, of which we have been dispossessed, with life itself, of which, in this procedure, we dispossess ourselves.

These are the material conditions in which all the agents involved in theatre find themselves, starting with the audience and artistes, in this part of history, in the space-time here and now. The search for an independent theatre must come through the search for ways of resistance to the dispossession of life. Other regimes of existence. And theatre *can* be a good platform to *put them into practice*. To create other alternative, different, combative and resistant spheres of possibility; spheres that *do*, that *realise* their own possibility in the praxis of the existence. That break, therefore, the possibilities *left* by the market society, and that is, in itself, the rehearsal of another way of living, of existing.

This involves not accepting, not assimilating, not claiming the times and the spaces that the market society leaves to us but rather exploiting them, practising new ones. To assert a new way of life that is not resigned, not complicit with the *given* reality (and that, therefore, *cannot* be representative, because the representation is based on accepting a first, real, foundation of what *is*) but rather inventing another. This is the creative power of theatre: of theatre as a theatrical experience but also as an experience of transformation of its own possibility.

When censorship becomes a fetish, the real formal innovation is the generation of new forms of possibility of existence, of life, of what “doing art” means. Refusing reality, contradicting it. Refusing to do theatre in the *legal* spaces and not acknowledging the legitimacy of the hegemonic institution to limit, to control, these spaces. This is the ambition that drove Vladimir Tzekov during its early years: that of contradicting reality, in life, in art; in the praxis, to combat the new institutional censorship: the one that regulates the spaces, the times, the prices of their lives.

In 2012, Vladimir Tzekov closed its venue in La Cartuja. They moved to larger premises, in the city centre. The meetings open to the public are limited to twice weekly, Saturday and Sunday, and a fee of 4 euros is charged for everyone wishing to participate. The experiment took a new form: the company systematically submitted their projects and pieces for awards and theatre festivals. Vladimir Tzekov has invented new forms of managing its independence.





## Bibliographical references

- ARTAUD, Antonin. "El teatro y la cultura". In: *El teatro y su doble*. Translation from French by Enrique Alonso i Francisco Abelenda. Original edition: *Le théâtre et son double* (1938). Barcelona: Edhasa, 1997, pp. 9-16.
- BEY, Hakim. *TAZ. Zona Temporalmente Autónoma*. Translation from English by Manuel del Río Rodríguez and Pablo Varela Pet. Original edition: *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone* (1991). Santiago de Compostela: Axouxere, 2011.
- BONILLO LÓPEZ, Manuel. *Teatro. Estudiado Simulacro*. Unpublished final master's degree project. UGR, 2009.
- BONILLO LÓPEZ, Manuel. "Segismundo invertido". *FerrolAnálisis* (Ferrol: Club de Prensa de Ferrol), 25 (2010), pp. 84-89.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Translation from José Luis Pardo. Original edition: *La Sociétés du spectacle* (1967). Valencia: Pre-Textos, 2002.
- GARCÉS, Marina. *En las prisiones de lo posible*. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2002.
- LABORATORIO DE ACCIÓN ESCÉNICA VLADIMIR TZEKOV. "Filosofía, teatro y epidemia: Réquiem n.º 8: 'La peste'". *Papeles de cultura contemporánea. El arte contra el arte: creación desde la destrucción*. (Granada: EUG), 15 (2012), pp. 90-98.
- LABORATORIO DE ACCIÓN ESCÉNICA VLADIMIR TZEKOV. <[www.vladimirtzekov.es](http://www.vladimirtzekov.es)> [Last accessed: 27 March 2018].
- MARX, Karl. "Prólogo". In: *Contribución a la crítica de la economía política*. Translation from Russian by Marat Kuznetsov. Original edition: *Zur Kritik der politischen Ökonomie* (1857). Moscow: Editorial Progreso, 1989.
- PIMENTA SOTO, Gemma. "SinTéticas: El teatro como experimento". In: ROMERA CASTILLO, José (Ed.). *Creadores jóvenes en el ámbito teatral*. Madrid: Verbum, 2014, pp. 274-289.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Translation from French by Ariel Dilon. Original edition: *Le spectateur émancipé* (2008). Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *Política de la literatura*. Translation from French by Marcelo G. Burello, Lucía Volgelfang and J. L. Caputo. Original edition: *Politique de la littérature* (2007). Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.

---

# The Darmstadt School of Dramatic Art Project (1900) and Its Convergences with the Stanislavski System

Athenea MATA CORTÉS

Escuela Universitaria de Artes TAI, Madrid  
[atheneamata@gmail.com](mailto:atheneamata@gmail.com)

BIOGRAPHICAL NOTE: PhD in Theatre Studies from the UAB; Senior Agricultural Engineer from the UPM and master's degree in Communications from ESIC. As an actress she has trained at the HB Studio and The Barrow Group in NYC. She has taught at the Universidad Nebrija, SUR, the UPM, Eòlia and the IAB. She is currently director of the Department of Performing Arts and Music at TAI. She researches different acting techniques as well as pedagogy and performing arts creation in multidisciplinary contexts.

English translation, Neil CHARLTON

---

## Abstract

The present article relates a little known dramatic art school project, linked to the Darmstadt Artists' Colony, designed by Joseph Maria Olbrich and Hermann Bahr in 1900, to Stanislavski's System. The main objective is to identify the convergences and the foundations and methodologies they shared. To this end, I have drawn on G. Bott's 1974 publication of Ida Grünwald's type-written transcription of the original document handwritten by Olbrich and Bahr that they gave to the Grand Duke. Stanislavski's complete bibliography published by Quetzal directly translated from Russian has also been essential. Similarly, I have used other primary sources on both cases, as well as some previous studies about them. The article shows that, despite the significant aesthetic differences, there were notable similarities in the pedagogies proposed in both projects, and concludes that, perhaps, the fact that the Darmstadt project never materialised was because it was ahead of its time.

---

**Keywords:** Darmstadt, School of Dramatic Art, Joseph Maria Olbrich, Hermann Bahr, Stanislavski

Athenea MATA CORTÉS

## The Darmstadt School of Dramatic Art Project (1900) and Its Convergences with the Stanislavski System

In early 20th century England, but also in Germany, a trend began from which the practice of design and the visual arts converged with the theatrical, based on dramaturgy and stage practice, but also on pedagogy. This was the case of schools conceived under the precepts of the Arts and Crafts movement, devised by Ruskin and Morris, such as the Guild and School of Handicraft, which was founded in 1888 by Charles Ashbee, or the Bauhaus that Walter Gropius conceived in Germany in 1919. Less well known, but undoubtedly a precursor to what would later happen in the Weimar, was the intermediate experience of the Darmstadt Artists' Colony, which was founded between 1898 and 1899 and supported by the last Grand Duke of Hesse, Ernst Ludwig.<sup>1</sup> The experiment took place in a cross-sectional art environment where there were not only notable stage initiatives, but also one of the first contemporary educational projects to study dramatic art.

Several German artists, including Georg Fuchs,<sup>2</sup> shared the desire of publisher Alexander Koch,<sup>3</sup> a staunch defender of the Arts and Crafts movement in Germany, to develop a new contemporary style through the applied arts that would resist historicism in architecture and design. From the links forged between them, in 1898, under the umbrella of Fuchs ideas, a memorandum emerged that proposed to Ernst Ludwig the creation of an artists' colony in Darmstadt that would also function as a design school and allow his duchy to take the artistic-cultural lead over the rest of the German states.

1. Ernst Ludwig of Hesse-Darmstadt, Grand Duke of Hesse and by Rhine (1868-1937), the last Grand Duke of Hesse, from 1892 until the November Revolution of 1918, which led to the abolition of the Duchy.

2. Georg Fuchs (1868, 1949), German theorist, playwright and theatre director, whose ideas about theatre are collected in *Die Revolution des Theaters*, explored a new form of revolutionary and anti-naturalistic theatre that he began to experiment with in a practical way during his years working with Peter Behrens (1899-1905) in the Darmstadt Artists' Colony. After leaving the Colony, in 1908 Fuchs founded the Künstlertheater (Artists' Theatre) in Munich, designed by the architect Max Littmann (1862-1931). His main aim was to create a theatre in which practical artists and sculptors could be involved in theatrical experimentation with classical works. The most important elements of this progressive style were: rejection of the naturalistic, restoration of fluidity in acting (less than three minutes for scene changes); and imaginative use of "relief" on stage, which also had to be divided into three sections.

3. Alexander Koch (1860-1939), German publisher of several magazines that functioned as local catalysts for the establishment of an artists' colony, by highlighting in his writings the significance of the cultural and economic movements derived from the applied arts and their involvement in the modernisation of Germany.

It was then, between 1898 and 1899, when Ernst Ludwig brought together in Mathildenhöhe the seven main artists related to the Jugendstil of the time, including the Viennese architect Joseph Maria Olbrich (1867-1908) and the architect and, later, AEG industrial designer, Peter Behrens (1868-1940).

Although Behrens was originally going to take on the Mathildenhöhe theatre, once the rivalry between him and Olbrich emerged, this decision was changed and his main contribution to theatre in Darmstadt was limited to the Zarathustrian parable that he introduced in 1901, under the title *Das Zeichen* (The Sign), in the context of the exhibition “Ein Dokument deutscher Kunst”, at the opening of the colony.

In the end it was Olbrich and fellow Austrian Hermann Bahr,<sup>4</sup> who would take the reins of all things theatre in the field of Darmstadt. Olbrich autonomously and independently designed the Spielhaus or “temporary theatre building” (Lorente, 2014: 443)<sup>5</sup> of Mathildenhöhe and proposed that it be opened with a series of performances, under the title *Darmstadt Spiele 1901*, which would also have to last for the three months of the Colony exhibition (Boehe, 1977: 151).

In support of the proper development of Mathildenhöhe, Olbrich and Bahr suggested the establishment of a Grossherzoglichen Instituts für schöne Künste (Grand Ducal Institute of Fine Arts) to be tasked with seeking, educating and developing all that is beautiful, good and noble<sup>6</sup> and promoting their ideas and artistic conceptions. The Institute would include a Darmstädter Schule für Schauspielkunst (Darmstadt School of Dramatic Art), with the greatest German figures and would have a special inclination for music.<sup>7</sup> Although the School of Dramatic Art never materialised, its description shows that this little-known project was conceived as an autonomous entity and that it anticipated certain ideas that, six years later, Konstantin Stanislavski himself would defend as part of his system of training actors (Benedetti, 1989: 149-170).

In 1900, Olbrich and Bahr submitted a detailed programme to the Grand Duke for a School to be opened in September 1900, whose first task would be to prepare the 1901 shows to perform them during the Colony Exhibition. This intention denotes the first function of theatre in Darmstadt, which would be to contribute an ephemeral dimension of leisure, entertainment and dissemination of ideas to an exhibition doomed, a priori, to architecture, urban planning and the visual arts.

The original manuscript that Olbrich and Bahr gave to the Grand Duke bore the title: “Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für

4. Hermann Bahr (1863-1934), Austrian critic, playwright and director. Between 1906 and 1907 he worked as a director with Max Reinhardt at the Deutsches Theater in Berlin and from 1918 at the Burgtheater in Vienna.

5. Lorente points out that, through the sketches and old photos, the temporary premises designed by Olbrich can be seen. In his article he refers to: the entrance of the inaugural exhibition of 1901; the *Spielhaus*; the bandstand, where the New Vienna Philharmonic Orchestra performed and which also had a restaurant pavilion; and the Haus der Flächenkunst, an exhibition pavilion for the temporary exhibition of paintings, sculptures and decorative arts. According to Lorente: “All these ephemeral architectures designed by Olbrich were eliminated after the closure of that first contest entitled ‘Ein Dokument deutscher Kunst’ in October.”

6. OLBRICH, J. M. and BAHR, H., presumably in summer 1900, Österreichisches Theatermuseum Wien; AM 21/680 Ba, from *Durch 2010m*, p. 146 (Vinzenz, 2018: 90).

7. OLBRICH, J. M. and BAHR, H., no date, Hermann Bahr legacy, Vienna, A21 680 BaM (Boehe, 1977: 151, ed. 1977).

Schauspielkunst” (Organisational Design of the Darmstadt School of Dramatic Art)<sup>8</sup> and detailed the creation of a complex for the performing arts. The overall objective of the project was to make Darmstadt a European benchmark, for which it was considered necessary to build a theatre (Bahr, 1900: 117, ed. 1974). The festivals held there, which would be annual, would be the first steps in a great theatre reform at national level that would also be extended to music.<sup>9</sup> This approach shows that the desire to connect different artistic disciplines, such as music, theatre, fine arts or architecture, was another of the fundamental purposes of the Darmstadt School of Dramatic Art’s project.

The training of actors was not in itself a novelty in Central Europe. A study by Tim Zumhof locates the first references to professional training in dramatic art in present-day Germany in around 1690.<sup>10</sup> According to Fritz Assmann, specifically, three attempts to promote the “höheren Ausbildung der Schauspieler” (higher education of actors) can be established: from the beginning of the 17th century to the 18th century, before 1850 and, persistently, from 1900 (Assmann, 1921: 5-8). Dramatic art had inherited from the times of Plato and Aristotle the debate about the moral value of theatre, which differed from other arts in that the object and artistic subject formed an indivisible bodily unit. Its emancipation from rhetoric occurred in the course of the 18th century, when it was decided that the art of acting was based on the physical presence of producers and receivers. The manuscript created by Olbrich and Bahr heralded, along with other attempts, the third stage of the German story of the training of actors; that is, one that incorporated the arguments of contemporaneity. But it should not be forgotten that most of the artists in Darmstadt came from the applied arts and architecture. Thus, the true origin of the theatrical reform to which they aspired, as Fuchs had recommended, had to come from the conception of a new type of performing space that would serve to celebrate in community and stimulate artistic creation: Man, wird also nicht ohne Weiteres gerade eine Schaubühne neuer Art “gründen”, sondern diese ergibt sich von selbst aus dem Verlangen, die gemeinsame Feier zu krönen durch die erhabene Vereinigung und Steigerung alles Schöpferischen in den Künsten (Fuchs, 1900: 208).<sup>11</sup>

According to the document signed by Bahr, during the first six months, the students of the School of Dramatic Art would stage pieces by Georg

8. The transcription of the manuscript to typewritten text was done by Ida Grünwald, on a Vienna IX, in Clusiusgasse 10 and a total of 34 A4 pages. The document was presented by the wife of the founding member of the Christiansen Art Gallery, in 1964, to Gerhard Bott. Based on Bahr’s original text, Bott published: *Organisationsentwurf der Darmstädter Schule für Schauspielkunst* (Bott and Herzog, 1974: 109-117).

9. During the entire period of the exhibition, in addition to theatrical performances, there were numerous concerts (Anon, 1901: 993).

10. For more information about the training of actors from 1690 to 1830, see: Zumhof, 2018; Lackner offers a concise overview of the teaching of acting from 1900, see: Lackner, 1985.

11. (It is not, therefore, that a new type of scenario was being “founded”, but rather that it arises, by itself, out of the desire to crown the joint celebration with the sublime unification and exaltation of all that is creative in the arts.)

Fuchs, Hofmannsthal,<sup>12</sup> Maeterlinck<sup>13</sup> and Hans Sachs<sup>14</sup> — in a modernised version. The various plays had to serve a dual purpose: as a connection with the panorama of their time and also as catalysts for an individual way of acting, which would make naturalness and poetry converge, and would have the appropriate corporeal and gestural control for the work on *Reliefbühne*<sup>15</sup> (relief stage) (Bahr, 1900: 109-117, ed. 1974).

Olbrich and Bahr took Fuchs' ideas on board and designed a concise example of direction so that the Grand Duke could get an idea of what the *mise en scène* of one of the School's first productions would look like: *Der Kaiser und die Hexe* (The Emperor and the Witch) by Hofmannsthal. In their description of the project, they referred to the use of *Reliefbühne* and to the fact that the actors had to make certain appearances from the auditorium. From the aesthetic point of view, the dominant element was to be colour, and music would be used as a dramaturgical agent. Aware of the innovative nature of their proposals, through the manuscript, Olbrich and Bahr explicitly stated their intention to provoke a decisive shift in the entire theatrical system that, having begun in the Colony, would honour the name of Hesse.<sup>16</sup> By outlining a specific *mise en scène*, at the same time, the school-workshop model for the teaching of dramatic art was being transposed; that is, after a foundation of technical preparation, the actors were trained directly by acting. For this, in addition to the specialised teachers running the classes, the rehearsals were expected to have the participation of technicians, musicians, painters, playwrights and professional actors of the stature of Josef Kainz (Bahr, 1900: 114, ed. 1974). This involved taking advantage of the group dimension of theatre to connect experts in various disciplines. In fact, the relationship was intended to be two-way and for active playwrights like Hofmannsthal to work directly by creating and adapting their plays, depending on the abilities and skills of the Darmstadt students.

As mentioned, both the distribution of technical subjects, as well as many of the theoretical precepts and even some practical exercises proposed in the School of Dramatic Art project, maintained close similarities with the ideas that Konstantin Stanislavski would share a little later when transcribing his System. As with Fuchs, who preceded Craig and Appia, in 1900 Olbrich and Bahr anticipated many of the proposals that Stanislavski shaped between 1905 and 1914. However, we must emphasise that, in the case of the Colony, it

12. Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal (1874-1929), Austrian writer who wrote novels as well as poetry and theatre.

13. Maurice Maeterlinck (1862-1949), writer of essays and plays, of Belgian origin, often included in the Symbolist movement, who won the Nobel Prize for Literature in 1911.

14. Hans Sachs (1494-1576), German writer of songs, tragedies, comedies, fables and carnival plays.

15. *Reliefbühne* is a stage form conceived by Georg Fuchs — although Goethe and Semper had already referred to it — contrary to illusionist theatre and carried out efficiently in the Münchener Künstlertheater (Munich Art Theatre), in which there is no room for the orchestra and the audience sits directly in front of the actor. The stage is also characterised by having a minimum depth in relation to its width, as described by Georg Fuchs in 1905. Fuchs did not want a peep-box, nor was he interested in a panorama, but a spatial formation as conducive as possible to the movement of human bodies, in which these could be combined in a rhythmic unit and, at the same time, favour the movement of sound waves towards the audience. It was not a kind of perspective, or deep painting, but the creation of a stage in which flat relief was the most important (Fuchs, 1905: 47) and (Turk, 1992: 301).

16. These parallelisms are presumably due to the preliminary conversations between Behrens, Olbrich and Bahr in Vienna in 1900.

was a theoretical project that was never carried out. In any case, and despite the aesthetic differences, the similarity between the two proposals corroborates the evidence of the genuine interest in valuing to the acting profession within the Colony and, consequently, of the importance they attached to theatre within it.

The desire not only to stress the professionalization of the actor but also to make acting more accessible to the less privileged classes was already evident from the detailed description of the school admission process, run under the auspices of the Darmstädter Künstler-Kolonie. Despite the illustrious ancestry of the institution, from the outset students would be divided into two groups: those who had to pay a monthly fee of 300 marks for housing, food and education, and scholarship holders who would be exempt from their contribution and could even receive a small stipend to support their training. Both entry and assignment to one class or another would be subject to an examination evaluated by a committee — made up of professionals in the arts and theatre — which would ensure that candidates, who previously had to submit their CV and a photograph, possessed the nature and skills necessary for the productions. Bahr had no qualms about admitting that, in addition to accepting uneducated people, photographs identifying ugly or stunted human specimens would be immediately removed and that, in contrast, he would favour not conventional beauties but those who showed that they have something in their face or body posture that revealed a spiritual gift, be it a power or a special grace (Bahr, 1900: 112, ed. 1974). With statements like this, his presumed modernity betrayed still active legacies of romanticism. Once the aesthetic obstacle had been overcome, only those students who showed certain artistic abilities would be retained and the rest, especially those who showed the slightest inclination towards any form of “schönen Deklamiren” (imposed declamation), would be sent home. Despite the questionable objectivity of some of the selection criteria, the fact of having a group of experts and demanding certain basic talents already implied the tendency to dignify dramatic art that distinguished the Darmstadt case from many of its contemporaries. Somehow, there was an awareness that, despite the fact that the reform arose from the visual, the players needed to be adequately trained in order to contribute to the full and proper realisation of the total work of art. However, in Darmstadt, the School, rather than an end, was a means to enable the instrument of acting to contribute maximum qualities to the multidisciplinary reform of theatre.

Similar to Germany, entry into Russian drama schools required an examination before a panel composed of artists and members “who were not artists” (Stanislavski, 1924: 72, trans. 1993). It was precisely the lack of a foundation and a system in the teaching of Russian drama that led Stanislavski to create his own. The idea was to develop a methodology that did not seek to replicate the talent of one teacher or another but to extract the particularities of each student with a technique that would stimulate their own “creative state” (Stanislavski, 1924: 314, trans. 1993). Stanislavski’s writings chronicled the result of this endeavour, to which he dedicated much of his life. However, although his research was aimed at giving practical advice for

the artists who were starting out or who wanted to polish their talent, in no case did he detail the internal functioning of the different studios that, under his protection and consecutively, were created in different Russian cities. In this respect, despite its initial purpose, the System ended up being intimately linked to the person of Stanislavski and, therefore, not so much to an institution as was intended to happen in Darmstadt.

According to the organisational chart of the Darmstadt School of Dramatic Art, the head teacher would be in charge of teaching all subjects, except those of a technical nature. He would also participate in all communal activities and events to have an in-depth understanding of the inner life and potential scope of each student, and thus be able to help them as efficiently as possible. Two representatives of the Colony would supervise the activities of the School of Dramatic Art, record their observations and criticisms, and present a report to the head every Saturday. The intention was for the curriculum to be continuous and active according to the results that were obtained. In fact, as part of the promotion of the School, Olbrich and Bahr proposed that certain excerpts of the letters and reports written should be published, under the title *Mitteilungen des Darmstädter Kreises* (Notices of the Darmstadt Circle) (Bahr, 1900: 116, ed. 1974). The publications, in addition to serving as a link with a social circle of people sympathetic to their approaches, would function as a tool for promoting German intellectual life accessible to potential applicants from the rest of Europe. This evolutionist approach conditioned by self-criticism was undoubtedly a symptom of modernity.

In the case of Stanislavski, although the different studios created under him were not always conceived as schools for beginners but as laboratories for experimentation with more or less gifted artists, they were supported by important figures of the theatre. Such was the case of Nemirovich-Danchenko, Vajtangov, S. Vaysotzkaia – Stanislavskaia – or Mamontov who, in the organisational chart of the Studio in Povarskaya Street, appeared as a consultant (Haldey, 2010: 200). Designers Nikolai Sapunov, Sergei Sudeikin and Nikolai Ulyanov, all members of the Blue Rose, also accompanied Meyerhold on the avant-garde project that Stanislavski endorsed, but was ultimately impeded by the 1905 revolution. In fact, it was not until 1912 that the First Studio was opened. But what is interesting is that while Stanislavski did refer to these studios in his writings, he did not detail their institutional inner workings nor did he try to make the laboratories serve as an example for other future schools. He adhered to the methodological systematisation of theory and pedagogy, assuming as the only critical reference his own artistic evolution and that of his company, the Moscow Art Theatre.

On the subjects necessary for training in acting, in *An Actor's Work on Himself in the Creative Process of Experience*, Stanislavski would point out as fundamental: dance, gymnastics, fencing, the use of the voice (singing), diction and scientific topics (Stanislavski, 1936a: 227, trans. 1980). As can be seen in the table below, except for the section referring to science-related studies, the similarities with the subjects that were planned to be implemented at the Darmstadt School of Dramatic Art as of 1 September 1900 were quite notable:



**Table 1.** Summary of the classes proposed in the Darmstadt School of Art Dramatic project (1900)

TIME	TASK
7:00-8:00	Early Gymnastics and Light Outdoor Athletics.
8:00-9:00	Fencing: gentlemen half an hour of foil and half an hour sabre, ladies foil only.
9:30-10:30	Theoretical class according to Goethe's rules for actors.
10:30-11:30	Elementary vocal instruction, voice training, etc.
11:30-12:00	Gymnastics equipment.
12:00-12:30	Languages: Italian three times a week; English twice a week.
12:30-13:30	Communal lunch.
13:30-14:00	Rest.
14:00-15:00	Training in speaking and declamation.
15:00-16:00	Visual exercises.
16:00-18:00	Dance exercises.
18:00-19:00	Make-up and characterisation techniques (2 days/week) / improvisation (3 days/week).
19:00-20:00	Communal dinner.
20:00-22:00	Communal entertainment.
22:00	Retire to rooms.

Source: Prepared by the author based on Bahr, 1900: 112, ed. 1974.

Although Stanislavski would delve much more precisely into the specific content of the different subjects, even in this respect some convergences can be found. For example, Olbrich and Bahr proposed that in acting class they should combat – as had already been done since the admission exams – falsehood in gesture and posture, as well as in declamation. The project dared to anticipate that, for this purpose, simple poems by Goethe would be used, which would also serve to facilitate a type of teaching not in the form of a lecture but developed from conversations and questions that would lead the student to the lyrical core of the poem.

The struggle against declamation had already been a concern for great Russian actors such as Mikhail Shchepkin, who had been a servant before being an actor, and in 1854 described the customary manner of reciting in Europe as: loud, with almost pedantic stress on each rhythm, with cleverly controlled inflection.<sup>17</sup> Inspired by his predecessor, Stanislavski would consider as “craftspeople” and not actors those who possessed stentorian voices, well-defined diction, pathos in declamation, a solemn step, and an impressive posture (Stanislavski, 1938: 189, trans. 1986). Although Stanislavski designed his own exercises in order to foster and experience the truth on stage, he acknowledged having inherited isolated thoughts on dramatic art from Goethe (Stanislavski, 1924: 424, trans. 1993). In addition to all this, in a similar way to what was proposed in Darmstadt, the use of maieutics would be a constant in Stanislavskian pedagogy. In fact, in his texts, Stanislavski would present his theory as a product of lessons learned from his own life experiences, as well as from the questions and tests put to his students by his alter ego, Professor Tortsov. Regarding this idea, the complete working of

17. SHCHEPKIN, M. (20 February 1854), *Letter to Vasilevich* (Woodrow Myers, 1854: 109, trans. 1985).

the System was presented by Stanislavski as the diary of Kostya, a student at the Nazvanov School who recorded his teacher's lessons:

What a good lesson Tortsov gave us in the test performance, when with perfect aplomb we did everything that must not be done on the stage! It was a clever and convincing way of showing us his perspective (Stanislavski, 1936a: 164, trans. 1980).

The visual exercises included in the curriculum of the Darmstadt School of Dramatic Art had to begin with simple tasks aimed at teaching how to move around a room, how to move around a large and empty hall or in a narrow and full space, how to sit in an armchair or chair, how to sit down and get up again or how to leave a room, something that Bahr described as “das Schwerste” (the most difficult). Once you learned the basics, you had to go up a level by combining easy movements with different moods: angry, sad, dismayed, etc. In short, the technical preparation had to encompass “die ganze Skala Witte der körperlichen Beredsamkeit” (the full range of physical eloquence).

Similarly, Stanislavski also advocated learning everything from scratch, something he called “artistic childhood.” The purpose of his programme was to understand the logic and continuity of everyday actions, as well as their mechanical fixation, in order to be able to exercise adequate control over them (Stanislavski, 1936a: 195-196, trans. 1980):

An actor, like a small child, must learn everything from the beginning: to look, walk, speak and more. We all know how to do these things in everyday life, but unfortunately most of us do them badly, not as nature intends (Stanislavski, 1936a: 155, trad. 1980).

Later Stanislavski proposed similar exercises when he discussed radiation. Using foundations based on theosophy and yoga, his idea would be to turn ordinary activities into theatrical images that, performed mechanically or without importance, lacked intensity. For him it would be essential to find the “claw” that was not in any way external physical tension but the reflection of a great internal activity (Stanislavski, 1936a: 270-71, trans. 1980). The Olbrich and Bahr project, failing to come to fruition, did not have time to delve as deeply as Stanislavski's would. However, the similarity between the mystical dimensions of theatre seen as the “temple of art” (Stanislavski, 1907: 59, trans. 1986) and the “festive and solemn house” (Fuchs, 1900: 204) of Fuchs' followers is also clear.

For voice training, Olbrich and Bahr recommended the usual teaching methods: “nach der üblichen Methode.” But, in addition, in order to extract different types of sounds from the students, in their School of Dramatic Art project it would be mandatory, beyond German, for students to practise Italian and English.

For Stanislavski, a polyglot from childhood, it was essential for an artist to know the musicality and intonations of each language and insisted that actors be able to distinguish different phonetic patterns (Stanislavski,

1936b: 102, trans. 1979). As a practical test to assess their power to emotionally influence the listener and that they possessed intonation and pause in themselves, although he did not refer specifically to the use of Italian or English, Stanislavski did propose testing with an incomprehensible language or glossolalia (Stanislavski, 1936b: 107, trans. 1979). Moreover, based on his experiences in studying the work processes of great actors of the time, such as the Italian Salvini, Stanislavski asserted that, to be a great artist, one needed “voice, voice, and more voice.” Along the same lines, Stanislavski used the quote from the German actor Ernst Possart “Mein Organ ist mein Kapital!” (my organ is my capital) to support his thesis (Stanislavski, 1936b: 61-63, trans. 1979). According to Stanislavski, the common element on which the intonations of any language were based was the tempo-rhythm. Language was formed with sounds and pauses impregnated with tempo-rhythm, an extraordinarily precise and expressive element that determined the quality of the result (Stanislavski, 1936b: 173, trans. 1979). As is known, Stanislavski extensively researched the concept of tempo-rhythm since he understood that rhythm and breathing were the foundation of creative work (Whyman, 2008: 150-151).

In the case of the Darmstadt Colony, training in speech and declamation had to first follow very simple examples, preferably drawn from Grimm’s tales. It was a matter of looking for the overall sound, without stopping, at least at first, at the details, the impure dialects or the small errors of speech that students might have. More globally, the objective was to teach the student to feel that each poem had its own rhythm, that it had to be heard and accepted as a dance movement: “dass jedes Stück Poesie seinen eigenen Rhythmus hat, den man heraushören und selbst wie eine Tanzbewegung annehmen muss” (Bahr, 1900: 112, ed. 1974). This interdisciplinary synaesthesia was common to Stanislavski, who, in turn, was inspired by the ideas of Delsarte, Dalcroze and the synthesis that Sergei Volkonsky developed based on both authors: “The main condition for creating art is the adoption of a different rhythm, whether in the voice, or in the movements of the body or the emotions of the soul” (Pelletieri, 1998: 22).

The dance exercises planned at the Darmstadt School of Dramatic Art would not be carried out in the usual way, but would be limited to learning national dances such as the Schuhplattler<sup>18</sup> or the fandango. Ruben Simonov’s experience as a student of Stanislavski in the early 1920s left no doubt about the many similarities in this regard between the System and the pedagogy planned for the Darmstadt School of Dramatic Art. According to Simonov, Stanislavski instructed his students mainly in the art of movement and locution. According to Simonov, Stanislavski made his students walk with music of different beats and dance to the rhythm of the waltz, the mazurka, the polka or solemn marches.<sup>19</sup> The acquisition of movements that were not

18. The Schuhplattler is a traditional popular dance in the area of the Bavarian and Tyrol Alps. It is characterised by the dancers slapping their hands, thighs and shoes. Hence its name: *Schuh* (shoe) and *platteln* (hitting with the palm of the hand).

19. SIMONOV, R. Power of a Scenic Image, *Soviet Culture*, 1962 (Roslavleva, 1965: 19).

natural but rather painstakingly learned required an effort aimed at producing the maximum useful work with minimum fatigue.

In Stanislavski's case, the inclusion in his System of regional dances, of dance in general or of fencing responded to the influence of Ribotian psychology, aimed at developing control of the will and attention over the body. The psychologist Theodule Ribot claimed that the mechanism of reinforcing certain movements, coordinating them in simultaneous groups or in series and suppressing or suspending others, entailed the development of voluntary or artificial attention (Ribot, 1943: 94-96).

However, in the Darmstadt Colony, incorporating the learning of regional dances in the programme was probably for other reasons. On the one hand, in German theatre schools the study of dance was common. Zumhof picks up a quote from the *Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, in which it is indicated that young actors and actresses should pay close attention to every involuntary movement of the body and never allow themselves an inappropriate position off the stage. To overcome these inappropriate habits and give their figures an elegant form, dance and the art of fencing could be useful: "Dass Tanzen, Fechten und andere Leibesübungen viel dazu beitragen, den Körper zu machen."<sup>20</sup> On the other hand, in the reform of the theatre that they wanted to carry out at the Colony, by limiting the power of the word in their creations, dance and the expressiveness of the body had to occupy a predominant role, so their instruction was essential. The choice of the *Schuhplattler* would also involve training in a choreography that required not only a high rhythmic ability and maximum coordination between the different parts of the body, but also the overriding need for teamwork.

Although based on a different approach, the aim of promoting cohesion and the feeling of union among the members was also a common element of the Darmstadt approach and the fundamental objectives to which Stanislavski aspired with his academic and professional *ensembles*.

In the case of the Colony, the students admitted would be kept together in facilities, like a hotel, where communal life would be encouraged both in daily routines and in different classes and activities. The group activities planned for the School included three meals a day and entertainment for after dinner, as well as excursions and folk festivals in which the other artists of the Colony would also participate.<sup>21</sup> It should be noted that, in general, in Darmstadt the individualism of designers, architects and visual artists prevailed, and promoting joint work was undoubtedly another of the fundamental motivations when incorporating theatre into the disciplines researched there.

20. (Dancing, fencing, and other physical exercises contribute a lot to working the body), MARTERSTEIG, M. *Protokolle des Mannheimer Nationaltheaters unter Dalberg aus den Jahren 1781 bis 1789*, 1980, pp. 106-107 (Zumhof, 2018: 397).

21. The Darmstadt School of Dramatic Art sought to offer a Christmas show that would playfully feature traditional pieces or tales by the Brothers Grimm. It also planned to offer a carnival folklore festival with some modern versions by Hans Sachs, possibly with allusions to the bourgeois conditions of Darmstadt. Hans Sachs (1494-1576) was a German poet who defended Lutheran reform through his writings.

Suler and Stanislavski came to project a less bourgeois version of a suburban Studio, in which students had to design and build the *mises en scène*, while cultivating the fields for their own sustenance. For their part, the audience had to reside in a nearby hotel in order to “be prepared and willing to receive artistic impressions” (Stanislavski, 1924: 375, trans. 1993). In fact, this idea came from previous experience, at Stanislavski’s estate in the Crimea, during the visit by the Moscow Art Theatre company to its favourite playwright, Anton Chekhov, in 1900. During that time, in the group, the everyday tasks and rehearsals coexisted naturally. According to Stanislavski’s biographer David Magarshack, some holidaymakers were very surprised to see the director of the Moscow Art Theatre company and two of its actors, every morning, taking walks along Yalta beach improvising scenes “in character” (Magarschack, 1986: 34).

Zumhof does not consider improvisation as part of the techniques applied in the German schools of dramatic art prior to 1900. The fact that Fuchs’ reform attached importance to the *mise en scène* and the set design and relegated the role of the literary author and the text to the background was probably related to the consideration of improvisation as part of acting training within the Darmstadt School of Dramatic Art programme. During academic hours, improvisations were scheduled from 6 pm to 7 pm, three days a week, which would alternate with two interspersed sessions on characterisation techniques and makeup. In improvisation classes, pieces were never memorised but, according to Bahr, everything had to be spontaneous: “sondern Alles improvisiert wird.” The teacher had to limit himself to indicating the theme and the situation, while the specific words and direction of each scene would depend on the students’ inspiration in the moment. Later reflection on what had emerged spontaneously would help aspiring actors to identify their own nature.

In *An Actor’s Work on a Role* Stanislavski, using the first scene of *Othello* as an example, also indicated that before memorising the text it was necessary to grasp the essence of its objectives and fundamental actions to obtain “the life of the human body” (Stanislavski, 1957: 212, trad. 1977). For him it was essential to consolidate the logic of the actions carried out in the rehearsals as much as possible and thus awaken a truer action. Improvisation was the way to get to the “notes of the score.” Actor V. O. Toporkov, a member of the Moscow Theatre Art company, also detailed specific improvisation exercises that Stanislavski proposed to his actors in his last period as a director. For example, when the young actress A. O. Stepánova, in a rehearsal of Tolstoy’s *Tsar Fyodor*, said to Stanislavski: “I don’t know anything, I didn’t learn my part (...) what do I have to say?” The teacher responded: “Anything that comes to mind in the circumstances...” (Toporkov, 1961: 111). Similarly, the teacher at the Darmstadt School of Dramatic Art had to guide the students’ improvisation on classical texts from world literature to get them to connect with their essence. To this end, Bahr suggested the example of the Romeo and Juliet balcony scene, but in a modernised version.

During these rehearsals, and as noted by Bahr, the best way to get to know the students and for them to discover themselves in their innermost

being would be to provoke them by shouting, teasing or making annoying comments, to the point that their irritation, excitement and shame would elicit sounds or actions that, otherwise, they would not have dared to utter (Bahr, 1900: 113, ed. 1974). Stanislavski also said that in difficult moments it had helped him to imitate the *régisseur* despotism that Ludwig Chronegk inflicted on the Meiningen, which: “demanded obedience and made me obey” (Stanislavski, 1924: 207, trans. 1993), although it is true that as he gained more confidence and experience, Stanislavski abandoned the tyrannical approach of his early days to become a more conciliatory teacher and director. (Carnicke, 2008: 32).

In the Colony, as in the case of the Meiningen, the taste for figurines and their historical and aesthetic rigour was highly relevant. In fact, a peculiarity that distinguished the methodology proposed for the School of Dramatic Art from others of its contemporaries was that both the visual and declamation exercises in Darmstadt had to be carried out with costumes. Specifically, it was proposed that the same acting tasks should be carried out for three consecutive days with three different costumes. In this way, it was hoped to encourage a gradual feeling in the students for the nature of the costume and for the particular soul of each one: “sozusagen für die Seele jedes Kostüms geweckt wird” (Bahr, 1900: 112-113, ed. 1974). This training idea was especially novel since, even in the case of the Meiningen, it was not planned to do more than a single final rehearsal with the definitive costumes (DeHart, 1970: 224).

According to researcher Sharon Carnicke, at the Moscow Art Theatre, including rehearsals with the characters’ costume was Vladimir Ivanovich Nemirovich-Danchenko’s idea given the lack of rigour in theatre (Carnicke, 2008: 28). However, the costumes were part of the artistic production and not of the acting training. Such was the case of the 1898 production of *The Seagull*, for which fifty-one rehearsals were held, of which three were with the actors fully dressed as their characters (Carnicke, 2008: 31).

What Bahr proposed was an innovation in the pedagogy of dramatic art. This was consistent with the origin and visual predominance of the Colony and in some way anticipated the Bauhaus theatre, in which the costumes and masks would greatly condition the performance and would play a fundamental role in the conception of the production from its initial stage, as well as in the training sessions to rehearse it. But the innovations planned by the Darmstadt School of Dramatic Art were not limited solely to what had to happen on stage. In keeping with the mysticism that, generally, characterised the art of the Colony, Olbrich and Bahr hoped that the productions created in the School would also encourage a spiritual transformation of the audience. Through a communion of music, silences, deep and solemn moods, children’s choirs and dreamlike images, theatre was to become a space of purification, a catalyst in which audiences could free themselves from grief and their everyday worries. In keeping with the Arts and Crafts movement, the architects of the School of Dramatic Art project also argued that artistic creation should be linked to the education of the audience: “Darum ist überall, wo man Kunstwerke aufzurichten versucht hat, sogleich das Bedürfnis

lebhaft empfunden worden, sich ein wohl gestimmtes Publikum zu erziehen" (Bahr, 1900: 116, ed. 1974).<sup>22</sup>

Olbrich and Bahr were aware of the transformative effect that the performing arts could have on the participants and they felt an obligation to pass on their wisdom, the meaning of existence and what, from their perspective, they considered a solution to great enigmas. In their view, one of the objectives of the productions that would emerge from the School was to be able to contribute to the life and happiness of the audience. However, the truth is that, to fulfil such an arduous task, they proposed a theatre of symbols and lyrical texts that, a priori, seemed difficult to translate for ordinary audience members.

To train that audience, sensitive to the artistic creations they hoped to produce, Olbrich and Bahr planned public lectures from the first month of the School's operation. In these lectures the meaning and nature of the theatrical performances would be debated, as well as the specific motivations on which the meaning of their festivals was based. The bimonthly talks were scheduled to be followed by the performance of a song and a poem which, in turn, would be accompanied by a simple explanation of their content. Beyond the specific events, in Darmstadt they had a relatively complex plan that aimed to interrelate all the lectures, so that they were all spiritually connected and complemented each other, and culminated in the holding of the annual festival.

With regard to how the audience were affected by the productions derived from his research in his respective Studios, Stanislavski debated between scientific positivism and a certain faction of mysticism, although, frequently, he ended up in the split between his bourgeois origin and Soviet post-revolutionary strictures that imposed a solely materialistic perspective. In any case, Stanislavski chose to be cautious, and concerning himself with the education of the audience was not one of his motivations, probably because, among other things, this would have forced him to explicitly position himself with respect to the successive political regimes of his rulers.

According to Carnicke and Wegner, Stanislavski began to be interested in yoga from 1906, when Suler joined as his assistant, while working on *The Drama of Life*. Nemirovich Danchenko organised readings on Hindu philosophy in 1913, when he directed a piece by Rabindranath Tagore (Huntly, 1929: 10) for the Moscow Art Theatre. Stanislavski also recounted how, after the performance of the shows, meetings and talks were held with the audience in which, in a relaxed atmosphere of sandwiches and wine "Kachalov declaimed, Moskvina delighted the group with his unsurpassed humour, while Vischnievsky laughed thunderously" (Stanislavski, 1924: 252, trans. 1993). However, far from seeing himself in the role of having to educate them, it can be deduced from his texts that Stanislavski attributed great power to the criteria of the audience, who, in some way, he would even come to consider as a teacher, mainly for those younger actors. Nevertheless, Stanislavski was

22. (Thus, wherever works of art have been attempted, the need to educate a well-tuned audience has been immediately felt.)

aware of how important it was to inspire the audience by presenting plays that spoke of “big and not small things,” as well as establishing a continuous communion with the audience that culminated in a spiritual bond between the stage and the stalls: “The audience constitutes spiritual acoustics for us. They give back what they receive from us, as living human emotions” (Stanislavski, 1936a: 258, trans. 1980).

The Darmstadt plan also sought a feeling of participation and community with the audience. However, far from proposing that actors visualise the emission of radiation as Stanislavski did, at the School of Dramatic Art they planned to limit themselves to inviting the audience to a jovial meal or a guided tour of the city of Hesse. Olbrich and Bahr were aware that, in their relationship with the audience, they should pay special attention to young people because, as they understood it, they were more receptive, fresh and passionate, and a more active participation could be expected from them (Bahr, 1900: 116, 1974).

Although the manuscript delivered to the Grand Duke focused on the conception of the first year of the School, Olbrich and Bahr claimed that as soon as the teaching had progressed and significant differences were observed in individual students, or even in a single student, a second group would be formed which, although it would continue to participate in joint gymnastics, fencing, dance and singing classes, would be separated into declamation and body classes. In the document they indicated that these gifted disciples would be exempt from everything that, in some way, would be superfluous to their special talent and their training would be directed, specifically, to the *mise en scène* that they planned to include as part of the first artistic exhibition of the Colony.

But while the most alert disciples would end the first academic year performing pieces by theatre masters in front of an audience at the 1901 Festival, Olbrich and Bahr proposed being relentless and firing those other students about whom they felt they had made a mistake. Olbrich and Bahr hoped to open their second group in November and then begin, with the help of professionals like Hofmannsthal, to prepare for the festival.<sup>23</sup>

The fact that the School of Dramatic Art project explicitly spelled out the specific collaborations to be carried out with contemporary writers showed two approaches. Despite its visual inclination, Darmstadt attached great importance to the figure of the playwright. But, in addition, the writers chosen betrayed a certain aesthetic orientation, framed in modernity, with which they wanted to associate. Specifically, in the document by Olbrich and Bahr it was explained that, as an acting training formula, from time to time pieces by Hofmannsthal or Maeterlinck had to be performed, with the corresponding costumes and adequate lighting, in the presence of the advisory councils and according to basic pictorial principles “nach malerischen Gesichtspunkten geschehen.”<sup>24</sup> The idea was that the gestures and poetics designed by the

23. The way of working should encourage the playwright to establish the necessary relationships that allow him to adapt his texts to obtain the best performance from the students.

24. (Happening from a pictorial point of view.)



students themselves, and only supervised by the director, would acquire the characteristics of “reliefartige Haltungen” (postures in the form of relief) (Bahr, 1900: 113, ed. 1974). In other words, works conceived to be presented on shallow stages that favour bodily expression and a panoramic vision of the stage. Once Fuchs’ basic precepts had been incorporated, the students of the School had to prepare their performance for the Festival, which would take place in the theatre that they hoped that Olbrich would have finished by then. The performance would be a kind of total work of art under ceremonial precepts, in whose conception both the main painter and the conductor should have participated from the first rehearsals.

Stanislavski, along with Antoine and the Meiningen, would mark the director usurping the playwright as the core of theatre. However, as he himself would point out, playwrights such as Chekhov, Ibsen, Gorky, Hauptmann or Maeterlinck himself were also important substantial and aesthetic influences, who, at the same time, came to question the validity of his System. In fact, while the System proved to be ideal for the performance of the naturalistic pieces of writers such as Hauptmann,<sup>25</sup> Stanislavski had to strive to develop a style suited to the symbolist drama of Maeterlinck. The mysticism<sup>26</sup> and stylisation of his plays made new demands both in terms of the *mise en scène* and the acting. In fact, it was Meyerhold, a disciple of Stanislavski, who would end up providing valid scenic solutions to the line of symbolism-impressionism that governed most of Maeterlinck’s pieces. The Moscow Art Theatre chose three plays by Maeterlinck precisely to combat criticism that pigeonholed them in realism and produced three of them in 1904, coinciding with the determination to incorporate yoga into his System. (White, 2006: 15-20). However, his proposals were a failure and, perhaps to justify that the System did not provide enough tools for the actor to feel comfortable performing unrealistic plays, Stanislavski argued that the premature and extreme avant-garde meant a delay if it was taken into account that realism had not yet been mastered (Stanislavski, 1957: 362-64, trans. 1977).

In this respect, the acting model promoted by the Darmstadt School of Dramatic Art could have provided solutions that escaped Stanislavski’s realistic precepts. On 15 May 1901, the Darmstadt exhibition opened its doors in a festive context where, in addition to the premiere by Behrens, brief theatre pieces were performed based on texts by Wilhelm Holzamer,<sup>27</sup> as mentioned, under the name *Darmstadt Spiele*. It was Olbrich who was personally responsible for the design of a stylised environment of abstract spaces that served as the background for pieces full of symbolism and in which Holzamer had

25. Stanislavski directed several of Hauptmann’s pieces. In fact, the Society for Art and Literature was the first to perform *The Sunken Bell* in the entire Russian Empire (Stanislavski, 1924: 181-186, trans. 1993). In *My Life in Art*, he also refers to having performed *Hannele* and *Solitary Souls*. If the Church had not vetoed it, *Hannele* would have been chosen to open the fourth production of the Moscow Art Theatre. A privilege that, instead, was granted to *The Seagull*, premiered on 17 December 1898 and that, from that moment, made Chekhov the company’s flagship playwright.

26. John McCannon refers to the spirituality embraced by Maeterlinck as a synthesis towards a universal mysticism that derived from Neoplatonic idealism, the Christian meditations of Eckhart and Boehme, the pantheism of Espinosa, Swedish Borgianism, romantic transcendentalism, Hinduism, Buddhism and Blavatskyian theosophy (McCannon, 2004: 449-78).

27. Wilhelm Holzamer (1870-1907), German novelist and playwright of brief pieces for theatre presented on the occasion of the opening of the Colony.

been clearly influenced by Maeterlinck's modernist aesthetic.<sup>28</sup> The event had international repercussions as shown by the article that the English newspaper *The Tatler* published, in July 1901, under the title *A New Theatrical Movement in Germany: and the Help Rendered to it by an English Actress*. *The Tatler* explicitly referred to the way the actors played. According to the journalist, the artists who performed the *Darmstadt Spiele* were ultra-secessionists from the norms of German Orthodox theatre and the performances there were "the first fruits of the 20th century" (Anon., 1901b: 231). All the props were oriented in the same reforming direction and proof of this was that the publication recommended that readers obtain Holzamer's text, which it described as the main repertoire of this new school. Somehow, the *Darmstadt Spiele* had covered, at least in part, the objectives of the Darmstädter Schule für Schauspielkunst, which, unfortunately, despite that impetus, failed to materialise.

To encourage funding for the school, Olbrich and Bahr had referred to the development of a budget that took into account the costs of the institution, the fees of poets, musicians, painters and technical staff, a fund for events necessary for the education of the audience and a press provision to fund international advertising. This conception was a mature and modern vision of the School that, nevertheless, saw its existence conditioned by the need for subsidies, at least in its first years of existence. The visual perspective denoted in the frequent use of costumes in training, as well as in the use of the *Reliefbühne* and the frequent mises en scène showed their practical will and an innovative application of a multidisciplinary approach in the teaching of acting. According to Boehe, in an undated letter to Bahr, Olbrich claimed that the Grand Duke agreed to provide an initial capital of more than half a million marks (Boehe 1977: 151-152). Perhaps it was not a financial problem but, as Bahr indicated at the end of the letter, the fear that they could not depend on the support of the other theatres.

Stanislavski, from his time in Russian Society until the end of his days, as indicated in a 1934 letter to his assistant at the Opera Studio, Alexander V. Bogdanovich, had to endure constant financial problems (Stanislavski, 1907-1938: 344, trans. 1986). However, this did not prevent both Stanislavski and his company, the Moscow Art Theatre, from fulfilling their purpose of becoming a benchmark in international theatre, both for the training of their actors and for the realism of their mises en scène. Perhaps, as Stanislavski had indicated, the aesthetic avant-garde of the early 1900s was ahead of its time and it took a couple of decades, in the case of the Colony, for many of its ideas to be picked up, for example, through experiments by the Bauhaus in Weimar.

In any case, despite the aesthetic differences, as has been shown, both with regard to the organisation of the subjects and the acting, dance and

28. Synaesthesias, poetic allusions to colours, atmosphere and sounds, etc.: "(...) von einem neuen Tage grüsst der erste Schein: er find euch wert, ganz mit ihm eins zu sein!" ([...] the light believes that it is worthwhile you being at one with it!), "und blassblaue Glockenblumen" (pale bluebells); rays of light, moons, flowers, bluebells, shining souls, silences, wind... "das möchte ich dichten, dies Lied der Stille" (I would like to compose this song of silence) (Holzamer, 1901: 5).

declamation exercises, the use of maieutics as a learning methodology, the practice of improvisation, research using texts by contemporary playwrights such as Maeterlinck, joint work between their respective casts, mysticism or communion with the audience, were common links between these two pedagogical conceptions, relatively close in time. The great paradox is that, despite their similarities, the Darmstadt School of Dramatic Art project is still quite unknown today while, in contrast, the Stanislavski System is often considered the greatest influence on acting of all time. Perhaps the conclusion is that it is not always enough to have a good idea, but that often you also need the right place and time to put it into practice.



### Bibliographical references

- ANONIMOUS. "A New Theatrical Movement in Germany and the Help Rendered to it by an English Actress". *The Tatler* (online), 29 (31 July 1901b).
- ANONIMOUS. "Die Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie". *Darmstädter Zeitung: amtliches Organ der Hessischen Landesregierung*, Vol. 1 (17 May 1901a).
- ASSMANN, F. *Deutschland Theaterschulen im 18. und 19. Jahrhundert* (ebook), (1921). Available at: <<https://bit.ly/2VT1Lm2>> (Last accessed: 30 March 2019).
- BAHR, H., OLBRICH, J. M., BOTT, G. and HERZOG, E. *Kunst in Hessen und am Mittelrhein (XIV)*. Darmstadt: E. Roether, 1900, ed. 1974.
- BENEDETTI, J. *Stanislavski. His Life and Art*. North Yorkshire: Methuen, 1999.
- BOEHE, J. et al. *Von Morris zum Bauhaus. Eine Kunst gegründet auf Einfachheit: Theater und Jugendstil-Feste des Lebens und der Kunst*. Hanau: Hans Peters Verlag, 1977.
- CARNICKE, S. M. *Stanislavski in Focus: An Acting Master for the Twenty-First Century*. London: Routledge, 2nd edition, 2008.
- DEHART, S. *The History and Legacy of Georg II Von Sachsen-Meiningen and His Theater*. Baltimore: Johns Hopkins University, 1979.
- FUCHS, G. "Zur Neugestaltung der Schau-Bühne". *Deutsche Kunst und Dekoration: illustr. Monatshefte für moderne Malerei, Plastik, Architektur, Wohnungskunst u. künstlerisches Frauen-Arbeiten*, 7 (1900).
- FUCHS, G. *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1905.
- HALDEY, O. *Mamontov's Private Opera and the Search for Modernism in Russian Theater*. United States: Indiana University Press, 23 June 2010.
- HOLZAMER, W. *Spiele, Mit Zeichnungen von Olbrich*. Leipzig: Eugen Diederichs, 1901.
- HUNTLY, C. *The New Spirit in the Russian Theatre 1917-28*. New York: Brentano, 1929.
- LACKNER, P. *Schauspielerausbildung an den öffentlichen Theaterschulen der Bundesrepublik Deutschland*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1985.
- LORENTE, J. El ideal del mouseion reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen. *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte* (online), 83 (2014).
- MAGARSHACK, D. *Stanislavski, A Life*. London: Faber and Faber, 1986.

- MCCANNON, J. "Passageways to Wisdom: Nicholas Roerich, the Dramas of Maurice Maeterlinck, and Symbols of Spiritual Enlightenment", *Russian Review*, 64:3 (June 2004).
- PELLETIERI, O. *Tendencias críticas en el teatro*, 1998, Grupo de Estudios de teatro argentino.
- RIBOT, T., RUBIO, R., FE, F. and SUÁREZ, V. *Psicología de la atención (1899)*. Buenos Aires: Ediciones Modernas Prometeo, 1943.
- ROSLAVLEVA, N. *Stanislavski and the Ballet*. New York: Dance Perspectives, Inc., 1965, (23).
- STANISLAVSKI, C. *Trabajos teatrales*. Translated by Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Quetzal, 1907-1938, ed. 1986.
- STANISLAVSKI, C. Translation by Luis Sepúlveda. *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal, 1924, ed. 1993.
- STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de las vivencias*. Translated by Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Quetzal, 1936a, ed. 1980.
- STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la encarnación*. Translated by Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Quetzal, 1936b, ed. 1979.
- STANISLAVSKI, C. *El trabajo del actor sobre su papel*. Translated by Luis Sepúlveda. Buenos Aires: Quetzal, 1957, ed. 1977.
- TOPORKOV, V. O. *Stanislavski dirige: Teoría y Práctica del Teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editores, 1961.
- TURK, H. *Theater und Drama: theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrenmatt*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1992.
- VINZENZ, A. *Vision 'Gesamtkunstwerk'. Performative Interaktion als künstlerische Form*. Bielefeld: Verlag, 2018.
- WHITE, R. A. *Stanislavski and Ramacharaka: The Influence of Yoga and Turn-of-the-Century Occultism on the System*, Cambridge University Press, Theatre Survey, no. 47, 2006.
- WHYMAN, R. *The Stanislavski System of Acting. Legacy and Influence in Modern Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- WOODROW MYERS, R. *A Translation and Critical Analysis of the Letters of Mikhail Semyonovich Shchepkin*. Texas Tech University, 1985.
- ZUMHOF, T. *Die Erziehung und Bildung der Schauspieler*. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.

# Pequeño Teatro Dido as Introducer of Theatre of the Absurd in Spain

Maša KMET

Universidad Complutense de Madrid  
[mkmet@ucm.es](mailto:mkmet@ucm.es)

BIOGRAPHICAL NOTE: Born in Ljubljana (Slovenia) in 1995. She did a double master's degree in Spanish and English Studies at the University of Ljubljana. She is currently following the doctoral programme on Theatre Studies at the Universidad Complutense de Madrid. Her main lines of research are independent theatre, university theatre and 20th and 21st century theatre.

English translation, Neil CHARLTON

## Abstract

This article focuses on the beginnings of the Theatre of the Absurd in Spanish theatres. It introduces the independent group Pequeño Teatro Dido, which was active between the years 1954 and 1963. This was the first group to perform Spanish and foreign Theatre of the Absurd plays, especially by Eugène Ionesco and Samuel Beckett. In the second part of the article we present the plays by those two playwrights that debuted on the stages of Madrid thanks to Dido: *The Lesson*, *The Bald Soprano*, *The Chairs* and *Jack, or The Submission* by Ionesco and *Endgame*, *Krapp's Last Tape* and *Waiting for Godot* by Beckett. The objective of this article is to show where and when these plays were staged and mention their translators and directors, but especially to analyse the reaction of the audience and critics. The research is based on programmes and reviews in the newspapers together with other publications and interviews that contain relevant information.

**Keywords:** Pequeño Teatro Dido, Theatre of the Absurd, theatre criticism, Eugène Ionesco, Samuel Beckett, *The Lesson*, *The Bald Soprano*, *The Chairs*, *Waiting for Godot*, *Endgame*, *Krapp's Last Tape*

Maša KMET

## Pequeño Teatro Dido as Introducer of Theatre of the Absurd in Spain

### Introduction

The theatre scene of the 1940s, 1950s and 1960s was marked in both Europe and the United States by the Theatre of the Absurd. Within this current, essential for the history of the theatre, playwrights on both continents produced plays in which they stress incongruity and repetition. These pieces, which at first glance do not seem to make sense and lack a logical explanation, nevertheless provide a universal and timeless message. The axis of this literary movement was formed, in particular, by the playwrights Eugène Ionesco, Jean Genet, Samuel Beckett and Harold Pinter, but also by some Spanish writers such as Miguel Mihura and Fernando Arrabal. However, due to Franco's censorship, which prohibited the performance of these types of plays, in the 1950s and 1960s Spanish audiences would have been deprived of the Theatre of the Absurd if it were not for Pequeño Teatro Dido, one of the experimental groups that dominated the independent scene in that period. Trino Martínez Trives, who directed most of the Theatre of the Absurd plays that Dido produced, described in an interview his first experience with the Theatre of the Absurd in Spain:

As I was in contact with the groups that were doing independent theatre in Spain, the first thing that occurred to me was to tell them about these playwrights and translate them, so that the groups operating in Madrid and Barcelona could perform them. My first surprise sprang from the arguments used for deciding not to include these plays in their repertoire: almost all of them were based on the low culture of their audiences (1965: 126).

This quote is a first example of a certain rejection by the Spanish audience of the Theatre of the Absurd, which will be the central theme of this article. Obviously, in the 1950s, audiences in Spain had no contact with this type of theatre, even if they were enthusiasts living in the capital or other large cities. Furthermore, there is an obvious relationship between audience opinion regarding these plays and the criteria established by theatre critics

in the press. Neither did most of these critics have a broad knowledge of the Theatre of the Absurd, so they generally assessed these plays as boring, meaningless or even of poor quality. Given the importance of theatre criticism for the future of the Theatre of the Absurd in Spain, this article will look at the premieres of some plays by Ionesco and Beckett that Dido brought to the stage and analyse the reaction of the audience and, above all, the critics to these productions, since their views conditioned whether they remained in or were withdrawn from Spanish theatres.

However, it is essential to first introduce the Pequeño Teatro Dido group and its merits in the development of independent theatre and the expansion of theatre on the stages of Madrid, since, despite having been very successful in its time, it has never been the object of academic research.

### Pequeño Teatro Dido

Dido began its life on the Madrid stages in 1954 with the performance of the play *Presagio* by Luis Delgado Benavente. The group, led by Josefina Sánchez Pedreño,<sup>1</sup> did far more arduous work than other independent and university groups that emerged in the same years, since Dido remained on the independent scene for much longer.

Like other independent groups, Dido was also born out of a desire to put within the reach of Madrid audiences prohibited Spanish and foreign plays and perform them in official theatres. Although the censorship did not usually allow plays of the Theatre of the Absurd or avant-garde theatre, it approved some of these censored pieces in unique performances for a limited audience associated with the independent theatre group that had requested permission. Therefore, Dido was the first group to perform major plays such as Camus' *The Misunderstanding*, Chekhov's *Uncle Vanya* and *The Three Sisters*, Pinter's *The Caretaker* and Genet's *The Maids*, among many others.

The group usually performed their plays in a wide range of theatres or other venues, since, as was the custom, independent theatre companies did not have a fixed space at their disposal but had to move for each play. The most usual thing was to use the official theatres on Mondays, which was commonly the day of rest for commercial companies, or other days of the week in night performances after the official shows programmed in that theatre had ended. On the other hand, they programmed these performances in halls of residence or schools that allowed them to use their small halls and, on some occasions, the pieces were premiered at the auditorium of the Faculty of Arts and Humanities at the Complutense University of Madrid. Among the most frequent venues used by Dido in the capital were the Teatro Bellas Artes, the Teatro María Guerrero and the Teatro Goya. For most of the performances, the group moved around the Madrid stages; however, there

1. It should be noted that the fact that the group was directed by a woman was not at all common in the period when Dido was active. The other independent or experimental groups known, such as Tábano, Los Goliardos and Els Joglars, were all directed by men. Therefore, the research on Pequeño Teatro Dido and the analysis of its productions is even more valuable and necessary.

are unique cases when Dido left the capital, as with *Waiting for Godot*, which was also performed in Barcelona, at the Teatro Windsor.

From what we see in the programmes and press clippings, the group was not made up of a regular company, but there are many examples of actors and actresses who only participated in one of the many plays that Dido staged. Its members also included famous actors such as Miguel Narros, Carmen Bernardos, Margarita Lozano, Jaime Blanch, Lola Cardona and Jesús Puente, among others, who began their professional careers in independent and university groups.

The group also had a variety of directors, since they used what Josefina Sánchez Pedreño called a “rotation system”; in an interview in the magazine *Primer Acto*, she explained why they decided to use this system: “There are playwrights like Chekhov and Ionesco with such a different spirit that, undoubtedly, need directors with a similar and, therefore, different sensitivity” (1957: 69). Consequently, Dido worked with several renowned directors such as Alberto González Vergel, Miguel Narros, Luis Balaguer, José María de Quinto and Trino Martínez Trives, among others. Like the actors and actresses, the directors also used these unique performances as a way to reach the official stages and on many occasions they managed to do so.

In this way, in around ten years, Dido put on some 50 productions, among which there was no shortage of performances of young Spanish playwrights who at that time did not have the possibility of taking their plays to commercial venues. Thus, Dido was the first group to stage Fernando Arrabal’s *Los hombres del triciclo* in 1958 or Lauro Olmo’s *La camisa* in 1962.

Another major achievement for Spanish theatre was the establishment of the Valle Inclán Award created by Dido in 1959 so that the winners had the possibility to premiere plays that otherwise would not have seen the light of day. Although the winners did not receive any remuneration for their plays, “with the staging by Dido Pequeño Teatro, the ‘Valle-Inclán’ was already reward enough” (De Quinto, 1960: 20). Although the contest was only active for a few years, the award was re-established for the *El cultural* supplement of the newspaper *El Mundo* in 2006 and became important among 21st century playwrights.

Dido’s essential role in the theatre of that time is clear, since the group revolutionised the Spanish stage by introducing numerous foreign playwrights and creating a space in which new Spanish playwrights could premiere their plays. However, as José María de Quinto explained in *Primer Acto*, “the greatest contribution of Dido and Josefina Sánchez Pedreño to the cultural field of theatre was the discovery, for Spain, in Spanish and directed by Martínez Trives, of the plays of Eugène Ionesco and Samuel Beckett” (2001: 77).

## Pequeño Teatro Dido and Eugène Ionesco

### *The Lesson and The Bald Soprano*

Dido Pequeño Teatro was a very productive group, especially if we consider the time it was active and the fact that it was a non-professional group with



few financial resources. In addition, it almost always chose pieces that were barely acceptable to censors, which made its work even more demanding. A fundamental part of its repertoire were undoubtedly Theatre of the Absurd plays, more specifically, the dramas of Ionesco and Beckett. For its second show in the 1954 season, Dido chose Ionesco's *The Lesson*, which they performed under the direction of Trino Martínez Trives, who was also responsible for the Spanish version of the play. The piece was performed at the Teatro Salón of the Asociación de Diplomados of the Instituto Internacional de Madrid. Unfortunately, so far no review of this premiere has been found but it can be assumed that the audience's reception was positive since Dido performed it again six months later, in January 1955 at the Teatro del Instituto Nacional de Previsión in Madrid. On that occasion, they staged both *The Lesson* and Ionesco's first play, *The Bald Soprano*, on the same night. Like the first time, *The Lesson* was directed by Martínez Trives and had the same cast that had performed it six months earlier, and *The Bald Soprano* was directed by Manuel Gallego Morell.

With these two plays Ionesco debuted in Spain and this was probably the first time that the Madrid audience encountered a type of theatre based on repetition and, above all, incoherence. Therefore, the opinion of the audience that witnessed this Ionesco debut and especially the comments of the theatre critics were essential not only for the future presence of the Theatre of the Absurd in Spain but also for the development of this movement among Spanish playwrights. Admittedly, the overriding reaction to Ionesco's theatre was far from positive, as critics did not recognise the value that either *The Lesson* or *The Bald Soprano* deserve.

Unfortunately, only one review has survived that we can use to analyse how the premiere of the two plays was received. The review published in the newspaper *ABC* in January 1955, written by the reputed critic Alfredo Marquerie, is curiously entitled "Se inauguró el 'Pequeño Teatro de Madrid' con el estreno de dos obras de Ionesc[o]" ('Pequeño Teatro de Madrid' opened with the premiere of two plays by Ionesc[o]), despite the fact that it was not Dido's first performance – but its fifth – and nor was it the premiere of *The Lesson*, since, as already explained, Dido premiered the play as early as 1954.

Later Marquerie pointed out that "this way of doing theatre 'to épater the bourgeois', 'to scandalise the Philistines' is absolutely nothing new. For this reason and because of its lack of constructive ambition we do not like it and, furthermore, and what is worse, it bores us to excess" (1955: 41). It is important to bear in mind that theatre reviews at that time were far less argued than today and were based more on the strictly personal assessment of their writers. What Marquerie says evidently does not reflect any deep knowledge of the work of Ionesco or the Theatre of the Absurd, which is understandable, since it was a recent movement at that time to which the Spanish had had almost no access until the premiere in question.

Despite Marquerie's obvious rejection, he noted that the two plays received a great ovation, suggesting that the pieces were well accepted by the audience. As this was the first appearance of this type of theatre in

Spain, the positive reaction among the audience was essential, since in this way the Dido group received a type of feedback that encouraged them to choose other Theatre of the Absurd plays that they premiered on the Madrid stage.

### *The Chairs*

After sounding out the country with the performance of *The Lesson* and *The Bald Soprano*, in 1957 Dido offered the Madrid theatres another play by the Romanian-French playwright, *The Chairs*. Although the first contact with the Theatre of the Absurd was not a success among critics, the group boldly continued along the path to introduce more plays of this type on Spanish stages. On this occasion Josefina Sánchez's group was also the first to perform this Theatre of the Absurd piece in Spain. Again, it was translated by Trino Martínez Trives, who also directed the play performed at El Círculo Catalán, in Madrid.

The director and translator was aware that Ionesco's theatre was not yet recognised and well accepted enough for the audience to welcome *The Chairs* with open arms, but he still insisted on translating the play and working with Dido to stage it at least for a minority audience. In a piece that Trives wrote for the newspaper *Ya*, he stressed that "three years after presenting *The Lesson*, there are still groups in our country that are unconvinced by the work of this great playwright" (1957a: n.p.). The group's stage director or director usually published a short text in the press to announce the premiere and explain why he or she had chosen to stage a given play, which was a valuable element for the show. These pieces served not only to promote the play and stimulate the curiosity of potential audiences but also to introduce it into theatre circles since they usually included information about the playwright, his aesthetics and sometimes even the plot of the play, so that people knew what they could expect from the production.

As in the case of *The Lesson* and *The Bald Soprano*, some members of the audience showed a high level of approval when they saw the premiere of *The Chairs*, but that opinion was not shared by the entire auditorium. Adolfo Prego commented in *Informaciones* that "there were many and prolonged applause and also vigorous protests. As it should be, in the case of such an experiment" (1957: n.p.). This shows that the audience opinion was divided and that there were obviously still individuals who did not understand the play or were not comfortable with the aesthetics of the Theatre of the Absurd.

On the other hand, the critics' opinion was unanimous, since both Adolfo Prego and Gonzalo Torrente Ballester agreed on several points of their respective reviews. It is curious that they both declared that the play did not seem like anything new to them and Torrente Ballester even pointed out that the piece "is not original, but almost, almost a plagiarism" (1957: n.p.). The aforementioned comment is especially surprising, since it was a recent movement at the time and more so in Spain. However, the writer showed knowledge of the subject by drawing lines between Ionesco and writers and comedians such as the Quintero brothers, Camus and the Marx brothers. He even emphasised that *The Chairs* seeks to show incommunicability among

people but that Ionesco did not want to express it clearly, which is still an opinion based on subjectivism. However, in contrast to the review of the premiere of *The Lesson* and *The Bald Soprano*, in this case it is clear that Torrente Ballester had a broader knowledge of the subject, which shows a change, albeit small, in the attitude of Spanish critics towards Ionesco's theatre.

Despite these not at all positive reviews, it should be noted that both critics agreed that their negative opinion was aimed at the playwright and *The Chairs* and not at the director or cast. Prego wrote in his conclusion that "if there were any need for evidence in favour of the defeat that Ionesco suffers at the hands of his little play, we would mention the admirable performance that María Abelenda and Victórico Fuentes offered us, who expended intelligence in the execution of their roles" (1957: n.p.) and added that the work of the director was excellent. On the other hand, in the newspaper *Arriba*, Torrente Ballester ended in a similar way by saying that "the comedy was daringly performed by María Abelenda, Victórico Fuentes and Bonifacio de la Fuente. They were directed with equal courage by Trino [Martínez] Trives" (1957: n.p.).

### *Jack, or The Submission*

Despite the abundant negative reviews that appeared in the press after the premieres of Ionesco's plays, *The Chairs* was not the last piece of the Romanian-French playwright that Dido introduced to the Spanish stage. In 1962 they put on *Jack, or The Submission* at the Teatro Bellas Artes and, again, the translation and direction were by Trino Martínez Trives. Although the title of the show and the press only mentioned *Jack, or The Submission*, in a short article for the magazine *Primer Acto* Martínez Trives explained that it also included the second part, called *The Future is in Eggs*. The director explained that in the two plays he used "the same set with small changes, the same actors and even, although Ionesco sets the action three years later, the same costumes" (1963: 35). The director also wrote that the aim of the work was to create a non-traditional and indefinite time, which could be both the present and the past or the future or even the memory of a dream. This universal time allows freedom of action and does not compel the audience to identify with the characters in the play. Then the director described his vision of the play and explained his staging: "*Jack* had the following themes: the generation struggle, a poet misunderstood by the society around him, paradise lost. I had to balance the derisive and the poetic; I did not want to do comedy, or, at least, in the style of the Marx Brothers, which is a different thing" (1963: 36).

Martínez Trives clearly defended the value of these two plays and stressed that five years had passed since the last Ionesco premiere, but the critics' attitude regarding the Theatre of the Absurd had improved very little. On the other hand, it should be remembered that the reviews that are available to us belong to a small number of newspapers, so the writers of these texts were usually the same. In the case of *Jack, or The Submission*, there are the reviews of Adolfo Prego and Nicolás González Ruiz, contributors to the newspapers *Informaciones* and *Ya*, respectively. As in the aforementioned plays, this time the criticism focused again on the quality of the play rather than on the work of the director or cast. The two critics praised the acting

and direction, especially Prego, who believed that “the actors performed their tasks perfectly” (1962: n.p.) and also expressed satisfaction with the set. The director also agreed that “José Jardiel’s set [was] excellent, expressive and relevant. Only the essential furniture. Only Jack, the grandfather and grandmother were sitting. [...] It was essential for everything to revolve around Jack; at least that’s how I saw it” (1963: 36).

However, Prego’s impression of Ionesco’s play was again negative, as was González Ruiz’s when he noted that “the play is pure arbitrariness and it is useless to try to find any meaning or sense in it,” adding that the audience “didn’t understand anything, but for that reason it was perhaps more conducive to applause” (1962: n.p.). In other words, in the five years that had passed since the last Ionesco premiere in Spain, theatre critics, or these critics in particular, had not changed their perspective at all and continued to condemn Ionesco and the Theatre of the Absurd to failure.

After recognising that Ionesco’s plays were so negatively received among critics, Josefina Sánchez’s point of view on the matter is curious. The director of the group mentioned the subject of criticism in several interviews, but especially in the dialogues of the magazine *Primer Acto* in which she participated in 1963, a year after the premiere of *Jack, or The Submission*. First, she commented on the criticism of Ionesco’s plays in general and tried to find the reasons for this very negative position: “I think that most critics have not bothered to read Ionesco’s theatre. They don’t know it. And, of course, they cannot really destroy something they have not bothered to study and understand” (Monleón, 1963: 3). Obviously, this was true in the case of several critics but not all since, among others, Prego demonstrated in his articles a good knowledge of Ionesco’s theatre and his non-literary texts, but he was not convinced by his dramaturgy. He explained to the reader that, in his opinion, Ionesco “is a good dialectician and an excellent critic, with a clear mind and a convincing pen. But when it comes to offering us not literature about his comedies, but his comedies, we miss that clarity and that strength of conviction” (1962: n.p.).

In the aforementioned dialogues, Josefina Sánchez specifically talked about reviews of *Jack, or The Submission* and expressed her disappointment by saying the critics were:

[...] almost inconsiderate not only in relation to Ionesco, but in relation to the company that has made the tremendous effort to put on a play like *Jack* to educate and inform, and, above all, because we believe in the values of Ionesco’s theatre. This inconsideration is what hurts us the most, because it can be criticised, you can like or not like *Jack*, but Ionesco is an important playwright, although a few gentlemen insist on not knowing him. And it is important to make the effort to present it on a Spanish stage against all the odds (Monleón, 1963: 3).

Despite the fact that the critics expressed general disapproval of *Jack, or The Submission* and that the director of Dido, Josefina Sánchez, seemed to be one of the few people to see the importance of Ionesco’s theatre, Ricardo

Doménech shared her opinion and wrote some joyful words about the premiere of this play. He described the show as a phenomenon, since according to his account there was no audience protest against the play but it was received with strong unanimous applause. This is important, especially due to all the negative criticism that Ionesco's plays had received in the past. Doménech concluded positively by saying that "in Spain the audience is beginning to accept the so-called avant-garde theatre, particularly Ionesco's theatre. I know that it is a minority audience, and that the day after the premiere some snobbish reviews insisted on rejecting this type of theatre. But it does not matter. Avant-garde theatre has already been accepted by us" (1963: 54). It seems that Doménech had another perspective concerning the audience's opinion of these plays, since he described it as positive and approving, but what stands out most from his comment is the change in the critics' perception that he noted had occurred between the first appearance by Ionesco in Spain in 1954 and 1962, confirming that even the most demanding audiences had gradually become accustomed to the Theatre of the Absurd.

### Pequeño Teatro Dido and Samuel Beckett

As we have seen, critics did not share the taste for the plays of Ionesco that Dido put on because they were not used to a theatre of this type. However, over the years the group managed to change their opinion, at least slightly. This was an achievement of great importance, since in this way the independent group marked the future of the performance of not only Ionesco's plays but any Theatre of the Absurd play in Spain. During the same years, the group also performed plays by another similar playwright, Samuel Beckett. Altogether, Dido brought three of the Irish writer's plays to the stage: *Waiting for Godot*, *Endgame*, and *Krapp's Last Tape*. The three plays debuted on the Spanish stage thanks to Dido. *Waiting for Godot* was the first of the three they performed but we will first look at the other two, which in the Spain of that time had fewer repercussions than Beckett's most famous play.

#### *Endgame*

*Endgame* premiered in 1958, just one year after its publication in France. From the outset the play aroused much curiosity among non-professional groups, since two groups were interested in being the first to bring Beckett's work to Spanish theatres. The play caused quite a few conflicts, as the Dido group fought with another non-professional group called Nuevo Grupo Los Independientes to premiere *Endgame*. Alfredo Castellón mentioned in his review that Los Independientes (AAT, 1999: 30) won in the end, but this is contradicted by the press and the Centro de Documentación Teatral in Madrid database. Dido performed the play on 11 June at the Teatro Bellas Artes and only twelve days later it was brought to the stage of the Teatro Recoletos by Los Independientes. In the case of Dido, it was directed by Alberto González Vergel and translated by Luce Moreau de Arrabal.

Compared to the critics' comments about Ionesco, the relatively positive review of Torrente Ballester for the newspaper *Arriba* seems surprising:

“*Endgame* belongs to an art that is not made to be liked. Therefore, I did not like it. But it is made to interest, and it interested me” (1958: 19). This comment shows that at the same time that Ionesco’s work was met with critical rejection, Beckett’s plays were far more accepted from their first appearance. Despite the fact that at first glance the review does not seem entirely positive, Torrente Ballester concluded by thanking Dido and Josefina Sánchez for having “been able to witness the most controversial play in current theatre” and added that “this is the true mission of independent theatres” (1958: 19). With this phrase, the writer and critic emphasised how valuable independent theatre was, and still is today, since it allowed Spanish audiences to come into contact with the fundamental plays that were published and performed in other countries at that time. Hence, it is apparent that, although critics like Torrente Ballester did not necessarily like the plays of Ionesco and Beckett, at least they understood the need to have access to them in Spanish theatres.

Unfortunately, not all critics understood the importance of Beckett and his way of writing. Elías Gómez Picazo, in the newspaper *Madrid*, said that “the version of the play [was] quite successful” (1958: 15) and also praised the acting and directing. However, he frankly criticised the play saying that “it is sad and depressing to see how some of us [...] get excited about plays like this” (1958: 15), which clearly shows that despite some optimists the path to success for these plays would continue to be very long.

As in the case of Ionesco’s plays, according to Torrente Ballester, in this premiere, audience opinion was also divided and the show was received with both applause and stamping (1958: 19), a reaction already very common for Theatre of the Absurd plays. On the other hand, Gómez Picazo presented the reaction of the audience in a completely different way, since he did not mention the applause but commented that “the stamping that occurred [...] at the end of the performance was quite unanimous and clear” (1958: 15), by which he was probably suggesting that the audience agreed with him that it was not worth seeing Beckett’s play and reinforced his rejection of it.

### *Krapp’s Last Tape*

Unfortunately, the premiere of *Krapp’s Last Tape* is not very well documented, so we can only rely on a few reviews. It is known that Dido performed this Beckett play in 1962 at the Teatro Bellas Artes and that this was its premiere in Spain, since Josefina Sánchez mentioned it in several interviews. However, according to data from the Centro de Documentación Teatral in Madrid, the first group to perform *Krapp’s Last Tape* was the Teatro de Cámara y Ensayo, which creates confusion that is not uncommon when it comes to independent groups, due to inaccurate reporting of their names in the press.

Despite the confusing information that we have been able to find, we can be sure that the premiere of *Krapp’s Last Tape* was the work of Dido, which is shown by the mention made by the director of the group in her interview with the actor and director Ítalo Ricardi, who was praised by all the critics, who do mention that the production was organised by Josefina Sánchez’s group.

Another point that stands out in this premiere is the set. The decision to do the play on a rotating stage was praised, which Francisco García Pavón described in the newspaper *Arriba* as an “art that makes you experience new sensations” (1962: 16). However, the play’s reception in general was again negative. In *Ya*, Nicolás González Ruiz commented that the play “is the worst we have seen of Beckett” (1962: n.p.) and in *Informaciones* Adolfo Prego wrote that even “the most extreme supporters of the playwright are left cold, indifferent. There were no protests — only a lone person made his disapproval against it — but there was no enthusiasm either” (1962: 7). In other words, *Krapp’s Last Tape* received the same reproaches as Ionesco’s plays and Beckett’s *Endgame*, despite the fact that it premiered several years after other plays by them. Again we see that the focus of criticism as always was on the actors and the set design, but the comment on the play itself occupied little space in the newspapers, with which the critics ensured that the plays had little success in Spain, something also reflected in the few times it has been staged since its premiere.

### *Waiting for Godot*

Lastly, we want to focus on Dido’s premiere of *Waiting for Godot* for various reasons. To begin with, it was one of the first plays that Dido chose to produce, thereby underlining its importance not only among Beckett’s plays but for world theatre. Its translation, by Martínez Trives, was published in the first issue of *Primer Acto* and Trives also directed it. In his article “Mi versión de *Esperando a Godot* y su estreno en España” (My version of *Waiting for Godot* and its premiere in Spain), the translator and director explained that they wanted to perform it together with *The Lesson* and *The Bald Soprano*, but it was not possible. He commented that the play was premiered with many difficulties in the auditorium of the Faculty of Arts and Humanities at the Complutense University of Madrid in May 1955. Subsequently, there were two more performances: the first in Barcelona at the Teatro Windsor in February 1956 and the second at the Teatro Bellas Artes in Madrid in March of the same year. This reflects the fact that this show was one of the few productions by Dido that was staged outside the Madrid theatres.

In this case, there is also some confusion about which group was responsible for the Barcelona performance. Although the newspaper *La Vanguardia* attributed the performance to the Teatro de Ensayo de Barcelona, we know that it was really Dido, given that it had the same cast as in the Madrid performances: Ramón Corroto, Alfonso Gallardo, Victórico Fuentes, Bonifacio de la Fuente and Luis Sáenz.

It is surprising that the reviews on this occasion were not negative as in the other cases. Although in Barcelona they did not recognise the value of the play, the Madrid critics made positive comments. González Ruiz wrote in *Ya* that Dido “has done very well in putting on this play. It is vividly current, important and significant; it has achieved in London what seems most difficult for such a play: audience success” (1956: n.p.). In *ABC*, Marquerie referred to his review of the premiere of the play in the auditorium of the Faculty of Arts and Humanities, so for the review of the performance at the Teatro Bellas

Artes he only repeated his positive impression: “today we only need to record the success of this version and praise the work of the performers as it deserves” (1956: 39). Even Torrente Ballester, who had been the fiercest of all critics, expressed his positive opinion saying that “it is incredible that a dramatic work built on repetition can maintain the interest of the audience without having to resort to external action, change; in a word, to the theatrical” (1956: sp). For the newspaper *Informaciones* Adolfo Prego confirmed that “the audience closely followed the play and applauded everyone who participated in it, although there were signs of protest from some who disagreed with the way Beckett writes theatre” (1956: n.p.), confirming that most of the audience was satisfied with both the play and the work of the director and actors. Furthermore, although this was one of the first plays performed by Dido, and therefore also one of the first Theatre of the Absurd productions that the Spanish audience had the opportunity to see, the critics did not reject it as they had done with the pioneering versions of Ionesco’s pieces. In other words, despite the fact that it is a similar kind of theatre, Beckett’s plays, especially *Waiting for Godot*, were more successful from the outset.

However, in a debate, Jerónimo López Mozo recognised a curious fact about this performance. As the audience was unfamiliar with Beckett, in the interval everyone got up and left. He mentioned that “an actor had to run after them to tell them that the play was not over; yes, we had applauded, but we had not understood anything” (AAT, 1999: 36). Josefina Sánchez, on the other hand, had a completely different experience to López Mozo. In 1957 she revealed for *Primer Acto* that she had conducted an experiment in one of the performances of *Waiting for Godot*: “For the performance of *Waiting for Godot* I experimented by inviting a group of workers; I wanted to see to how far they could ‘stand’ the performance; I can say that they not only ‘endured’ it, but also broadly understood the thesis developed by Samuel Beckett in this play” (Marco, 1957: 68). From this we can deduce that, although in the press comments it was suggested that almost nobody could understand these Theatre of the Absurd plays (since they are meaningless), there are accounts that affirm that some of the audience understood the general lines of Beckett’s theatre.

Finally, *Waiting for Godot* is very important for the Spanish scene because it was the first Beckett play, after these unique productions performed by Dido, to transfer to a commercial theatre in Spain. In 1967 the play was performed at the Teatro Beatriz under the direction of Jaime Jaimes and was well received by audience and critics.

## Conclusions

It is clear that Pequeño Teatro Dido carried out a very difficult, albeit necessary, task at that time by offering audiences in Madrid – and sometimes Barcelona – unusual and even prohibited plays on official stages. The members of the group dared to stage plays by playwrights that the Spanish audience of that time did not know but which were usually performed on the stages of other European countries, especially France and the United Kingdom.



Thanks to Dido, Madrid audiences got to know the plays of essential playwrights in the history of the theatre such as Camus, Pinter, Genet and Chekhov. In addition, it must be emphasised that the group felt it was very important to perform Theatre of the Absurd plays and especially those of Ionesco and Beckett, shown by the fact that they continued to choose them despite the negative criticism they received.

We have seen that audience opinion was almost always divided, which was normal in Theatre of the Absurd productions, since they did not know these playwrights and were not prepared for such experimental theatre. However, it seems that as the years passed they got used to the new theatre movement and in some cases those who accepted the plays even prevailed.

The critics' opinion, on the other hand, was almost always unanimous and, in most cases, negative. As exceptions we can highlight *Waiting for Godot* and *Jack, or The Submission*, although in the case of the latter only some appreciated the value of the play. The show that was best received was probably *Waiting for Godot*, which, consequently, was performed a greater number of times — three —, even far from the stages of the capital. Similarly, *Waiting for Godot* was the first play by Beckett to be performed on an official stage in 1967 and, unlike on other occasions, the radical piece by the Irish playwright was well received. Furthermore, it can be seen that Beckett's plays in general were more successful than Ionesco's, probably because the plays of the Romanian-French playwright arrived first, when the Spanish were still unfamiliar with pieces of an absurd nature and also because Ionesco's plays are even more radical than Beckett's.

Despite all the negative criticism the group received at the beginning of their journey, it is possible to appreciate a gradual improvement in the reception and the comments in the press that at least almost always praised the work of the directors and actors in each premiere. Hence, Dido not only introduced experimental and innovative plays of European theatre in Spain and managed to adapt them to the framework of the theatre during the dictatorship, but also managed to get the Spanish scene to gradually accept the Theatre of the Absurd and begin to understand its philosophy. Contrary to expectations, Dido managed to get these plays performed and successfully opened a new path for the Spanish audience, which is reflected both in the impact these plays had on the development of theatre in Spain and in the numerous versions and productions of almost all of these plays over several decades and even today.



## Bibliographical references

- AAT. "La huella de Beckett". *Las Puertas del Drama*. (Madrid: Asociación de Autores de Teatro), No. 2 (1999), pp. 30-36. <[http://www.aat.es/pdfs/drama\\_2.pdf](http://www.aat.es/pdfs/drama_2.pdf)> [Last access: 18 March 2019].
- DOMÉNECH, Ricardo. "Jacobó o la sumisión, de Ionesco". *Primer Acto* (Madrid: Vox), January 1963, 39, p. 54.
- FERNÁNDEZ ZANNI, Urbano. "WINDSOR. Estreno de 'Esperando a Godot'". *La vanguardia española*, 9 February 1956. p. 18. <<https://bit.ly/2T6n9QI>> [Last accessed: 18 March 2019].
- GARCÍA PAVÓN, Francisco. "'La última cinta', de Samuel Beckett, en el Bellas Artes". *Arriba*, 7 November 1962, p. 16. <<https://bit.ly/2HrmEz>> [Last accessed: 18 March 2019].
- GÓMEZ PICAZO, Elías. "Bellas Artes: Estreno de 'Final de partida', de Samuel Beckett, por el Teatro Dido". *Madrid*, 12 June 1958, p. 15. <<https://bit.ly/2FbZpas>> [Last accessed: 16 March 2019].
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. "'Esperando a Godot', en sesión del teatro Dido". *Ya*, 29 March 1956, n.p. <<https://bit.ly/2XWwQ82>> [Last accessed: 17 March 2019].
- GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás. "'La última cinta', en la Bellas Artes". *Ya*, 6 November 1962, n.p. <<https://bit.ly/2Hk4j7B>> [Last accessed: 16 March 2019].
- MARCO, Eduardo. "4 teatros de cámara". *Primer Acto* (Madrid: Vox) Summer 1957, 3, pp. 67-70.
- MARQUERIE, Alfredo. "Se inauguró el 'Pequeño Teatro Dido' con el estreno de dos obras de Ionesco". *ABC*, 27 January 1955, p. 41. <<https://bit.ly/2OcaGdP>> [Last accessed: 16 March 2019].
- MARQUERIE, Alfredo. "El teatro minoritario 'Dido' presentó ayer en Bellas Artes 'Esperando a Godot'". *ABC*, 29 March 1956, p. 39.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. "Mi versión de 'Esperando a Godot' y su estreno en España". *Primer Acto* (Madrid: Vox), April 1957a, 1, pp. 15-16.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. "Antecrítica de 'Las sillas'". *Ya*, 9 June 1957b, n.p. <<https://bit.ly/2JJjQcy>> [Last accessed: 18 March 2019].
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. "Después del estreno de *Jacobó o la sumisión*". *Primer Acto* (Madrid: Vox), January 1963, 39, pp. 35-37.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino. "Diálogo con Trino Martínez Trives, introductor del Teatro de Vanguardia en España". In: Beckett, Samuel, *La última cinta; Acto sin palabras*, Barcelona, Aymá, 1965, pp. 125-130.
- MONLEÓN, José. "Diálogos de *Primer Acto* sobre el teatro español". *Primer Acto* (Madrid: Vox), January 1963, 39, pp. 3-5.
- PREGO, Adolfo. "'Esperando a Godot', de Samuel Beckett, por el pequeño teatro Dido". *Informaciones*, 29 March 1956, n.p. <<https://bit.ly/2Wof9Ti>> [Last accessed: 18 March 2019].
- PREGO, Adolfo. "Crítica: 'Las sillas', de Ionesco, por el pequeño teatro Dido". *Informaciones*, 11 June 1957, n.p. <<https://bit.ly/2HUwucy>> [Last accessed: 18 March 2019].
- PREGO, Adolfo. "Crítica: 'La última cinta', de Samuel Beckett, en el Bellas Artes". *Informaciones*, 6 November 1962, p. 7. <<https://bit.ly/2CvogEv>> [Last accessed: 16 March 2019].

- PREGO, Adolfo. "Crítica: 'Jacobo', de Ionesco, en el Bellas Artes". *Informaciones*, 11 December 1962, n.p. <<https://bit.ly/2FdxCqc>> [Last accessed: 17 March 2019].
- QUINTO, José María de. "El Premio Valle Inclán". *Primer Acto* (Madrid: Vox), March-April 1960, 13, p. 20.
- QUINTO, José María de. "Dido y Josefina Sánchez Pedreño". *Ade Teatro* (Madrid: Asociación de Directores de Escena de España), January-March 2001, pp. 77-78.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. "'Esperando a Godot', por Pequeño Teatro 'Dido'". *Arriba*, 29 de marzo 1956, n.p. <<https://bit.ly/2Cjicyl>> [Last accessed: 18 March 2019].
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. "Estreno de 'Las sillas', de Ionesco, por 'Dido, pequeño teatro'". *Arriba*, 11 June 1957, n.p. <<https://bit.ly/2jCTHjp>> [Last accessed: 17 March 2019].
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. "'Final de partida', de Beckett, por 'Dido Pequeño teatro'". *Arriba*, 12 June 1958. p. 19. <<https://bit.ly/2u4Zq9G>> [Last accessed: 16 March 2019].

# Theatres of Performers of Specific People, of People Present (in Barcelona-Based Theatres, 2006-2012)

Orestes PÉREZ ESTANQUERO

Universitat Autònoma de Barcelona (UAB)/Institut del Teatre  
[orestesbcn@yahoo.es](mailto:orestesbcn@yahoo.es)

BIOGRAPHICAL NOTE: Artist and PhD candidate (Universitat Autònoma de Barcelona, UAB).

English translation, Neil CHARLTON

---

## Abstract

Between 2006 and 2012 independent scenic creation models occurred in spaces that usually host *dependent theatres and dances*: rehearsed, completed, efficient and exemplary scenic products, mainly, recreating stories and/or themes distanced from those who present them. Official Barcelona theatres such as the Teatre Lliure and the Mercat de les Flors included risky irregular, open, experimental and extremely radical scenic events in their well-planned programmes. In these venues liquid and processual events took place, led by real people (art professionals or otherwise, regular attendees or otherwise). The researcher was not only a spectator of those events conceived by Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Lidia González Zoilo, Àlex Serrano and Ferran Dordal, among others, but also, without rehearsals, to some extent a performer. Three studies on the performative turn in arts by Ewa Domanska, Erika Fischer-Lichte and Sven Lütticken will help understand those recent artistically independent theatres — theatres than are neither by playwrights, directors or choreographers nor by actors or dancers strictly speaking, but by performers.

---

**Keywords:** theatres of performers, performative turn, performance culture, performance ideology, creation models, artistic independence

To Mercè Saumell / To Alba Saura / To Desiderio Navarro

Orestes PÉREZ ESTANQUERO

## Theatres of Performers<sup>1</sup> of Specific People, of People Present (in Barcelona-Based Theatres, 2006-2012)

### Entrance-Lobby

These pages research and *revive* scenic events produced in Barcelona between 2006 and 2012. Relating to pertinent theories and submitting themselves to the researcher's scrutiny, they *revive* two events by Sònia Gómez: *Experiencias con un desconocido* and *Mi madre y yo*; also *MAD (Destrucción Mutua Asegurada)*, conceived by Àlex Serrano and Ferran Dordal; as well as *Dar patadas para no desaparecer* and *Fingir* by Colectivo 96°; two by David Espinosa: *Felicidad.es* and *Desconcierto nº 1...* The list is completed with *Pendiente de voto*, by Roger Bernat and FFF. These unique and well-differentiated events, in terms of the features they share, attempt to collectively inhabit the scenarios of these pages. In this context this set of events will be called *Radicals Lliure*.<sup>2</sup> *Radicals Lliure* features people/agents as well as forms of participation and representation that are not provided for or frequent in *official artistic scripts*.<sup>3</sup> These appearances confirm their artistic independence.<sup>4</sup> *Radicals Lliure*, however, found a space and was endorsed in Barcelona's major theatres and outstanding public institutions: the Teatre Lliure and the Mercat de les Flors.

Along with the aforementioned events and those who conceived and realised them, the article introduces three theoreticians. These figures enter these pages in the following order: first Ewa Domanska, followed by Erika Fischer-Lichte and, finally, Sven Lütticken. And with them come, their theories: first, "Performative Turn in the Humanities", followed by "Auf dem Wege

1. The study is related to a PhD thesis, registered at the Universitat Autònoma de Barcelona.

2. Remembering under this name the framework of most of the events cited here: the cycle *Radicals Lliure*, an annual cycle of new scenic creation of the Teatre Lliure, Barcelona.

3. *Official artistic scripts* are the productions and programmes that feature and promote, as stated in this article's abstract "rehearsed, completed, efficient and exemplary scenic products, mainly, recreating stories and/or themes distanced from those who present them."

4. Hence these reflections were set out in the framework of the 2nd Research Conference on Independent Theatre: Artistic Independence and Models of Creation in Today's Theatre. Institut del Teatre / Festival MUTIS. Barcelona, 20 to 22 March 2019.

zu einer performativen Kultur / On the Path Towards a Performance Culture” and then “Progressive Striptease: Performance Ideology Past and Present”.<sup>5</sup> These theories will help us understand the aforementioned events. Which independent, radical *scripts* characterise the aforementioned events? How are (1) the performative turn, (2) the existence of a performance culture, and (3) the overcoming of the performance past ideologies apparent in *Radicals Lliure*? The play of contrasts, the play of recognitions and identifications begins.

(Aside: Theories and practices come together in these pages. By engaging in a dialogue, they lead this *writing*. *Performative writing* that risks not being considered a matter of serious, rigorous scientific publication. Certainly, the structure of these pages deliberately reproduces the parts of a scenic event: *entrance-lobby*, *creative meeting* and *lobby-exit*. But the structure is not arbitrary. The parts that shape the core of the writing, its development, and the parts that evoke the creative meeting are absolutely intentional: on the stage, in the stalls, during the meeting. These parts seek to show the topography of the events in question: what describes and outlines the arts of *Radicals Lliure*, what enables us to regard them as unique and independent theatre creation models.)

(Another aside: This introduction can be understood, if you prefer, as the *programme notes*, notes to the *written performance* that now begins — a performance in which the *asides* can be seen, if you prefer, as *footnotes* or vice versa —, a written performance that describes the scenic meeting in a classical theatre: closed and with confronted spaces.)

## I. On the Stage: other Spectators

Ewa Domanska talks about “the performative turn” in the humanities, a detour related to performance and performativity as a research object and method. The definition of performance we use here as a basis, among the definitions provided by Domanska, understands it as “the performance alive in the presence of the ‘audience’ of a given action that has the character of a theatre event” (Domanska, 2011: 127). And the definition of performativity would be understood as the “conviction that some phenomena exist only in the performance event and must be repeated to begin to exist” (Domanska, 2011: 127). Both characterisations fall to theatre, they are its own. But in the regular theatre models, those embedded in the programming circuits and those asserted in the academies, what is usually performed and exists in the act of the performance are matrices/masks of space, time and fictional people inhabited/embodyed in the scenic realization by the performers. With the performative turn what is usually realized in theatre is another matter: one related to the realization itself and the performers. The transversal aspects emerge with the turn and with them the spillovers and hybridisations: of cultures, of languages, of arts and media. With the performative turn the crossing of borders and even their removal takes place, “both in the sense of

5. The three articles appear, in the same order, in issue 37 of the Cuban journal *Crerios*, edited by Desiderio Navarro.

‘removal’ of the disciplinary borders and of ‘removal’ of the borders between the human and the non-human” (Domanska, 2011: 142). With the performative turn, its cause and consequence, theatres different from the regular ones emerge.

In theatre practice, the performative turn can eventually materialise in a theatre text, in the theatre of writers. Self-fictional text-based initiatives, for instance, can attest to it.<sup>6</sup> It can also be verified in the *mise-en-scène* by a director of theatre texts, as Valentina Valentini has studied.<sup>7</sup> It can also be manifested in the productions of directors *direct based on the format*, and with a scenic vocabulary: in the productions of theatre directors. But the turn in the aforementioned theatres, however much they shape the forms of performance and reception, does not reveal the actors or the spectators as themselves, or their own bodies or their meeting with peers. The productions of these theatres are also not usually questioned with the *performative idiom* (Pickering, 1994); an idiom that, in theatre, is related to what happens during the meeting, between all those present: between humans and between humans and non-humans.

In the practices and in the critical and reflexive analyses of such practices, for a long time and hegemonically the reading and questioning “of the world” in terms of signs, of meanings, was settled. But, as Ewa Domanska states, “the metaphor of the world as text lacks a strength that explains the problems with which today’s world is fighting” (Domanska, 2011: 131), the problems of:

[...] the cyborg, the clone, the thing in its subjectivity, the animal, the mutant (human individual or genetically manipulated animals), the terrorist (mainly the Muslim suicide bomber); the “missing”, the representatives of minorities of several types (mainly the queer, the transsexual, but also people from different ethnic backgrounds or the handicapped) (Domanska, 2011: 133).

All these *figurations of subjectivity*, as Domanska calls them, can be and are represented in theatre texts, in *mise-en-scène* of texts, in scenic realisations and performances as virtuous and artistically risky as those achieved in pretensions and commitments to “the problems of today’s world.” All of them manage to maintain a distance, to become independent, from the classical models. In *Radicals Lliure* the figurations are generated during the meeting between real people, objects and media.

In *Radicals Lliure* the spillovers between theatre and performance have already taken place. The hybridisations between dance and theatre are

6. Suffice it to read José Luis García Barrientos’s comments (2015) on *Tebas Land*, by Sergio Blanco: “... we can consider *Tebas Land* an example of dramatic self-fiction (cf. García Barrientos, 2014), and of the choir, in its recurrent mediation and interlocution with the audience. Indeed, the whole show should be understood as the narration of the whole creation process by itself, with the assistance of Martín and Federico (the two sides of the same actor), of the show, which we attend while observing its genesis. It is the narration that, correspondingly, opens the door to all the other mediating gazes. But without undermining the deeply dramatic character of the play: not postdramatic but rather metadramatic, that is, dramatic to the full.”

7. “Theatre, like the contemporary novel, puts on stage the ‘indefinite whisper of the production itself’ rather than an objective world governed by impersonality. In any scene, among these accidental gestures, completely insignificant yet obsessively repeated, a sole figure stands out in the foreground, deprived of any environmental contextualisation, unlinked from any space-time anchorage, through which it can proceed in its egocentric verbal universe in which the “I” and the ‘world’ meet.”

already a *fait accompli*. In *Radicals Lliure* we sense the performative turn: not only the turn towards *the scenic*, but towards *the real* that is unequivocally scenic — that is, radically performative. In the “entitled events” those empowered are the scenic persons themselves: the actors understanding the notion in a wide sense and also the spectators; those empowered are the scenic persons themselves who introduce themselves as real people. They are, in the events revived here, the emerging figures of subjectivity.

Those empowered in *Radicals Lliure* are real people: Sònia Gómez, her mother Rosa Vicente, the university professor, the stranger, the person who connects to Internet, the group of voters, I myself, etc. The empowered agents are experts in art and non-experts in art, professionals and non-professionals, regular and circumstantial of a given event, known and anonymous people, etc. During the meeting and based on themselves, new figurations of subjectivity will emerge out of these real people in a performative situation. We will return to this key point later. The theatre or the *theatres of/between performers* emerges indeed out of these real people meeting in a theatre device, devoted to the fulfilment of a given game.

Erika Fischer-Lichte, referring to *Untitled Event* from 1952 of the Black Mountain Collage conceived by John Cage, enters this scenario by foregrounding the elements that she considers important for a future theory of *the performative*. Her descriptions and reflections on the *Untitled Event* are set against the events produced in Barcelona, those that will appear in these pages: those which have titles. In the following paragraph Fischer-Lichte sets out the core of her theory:

Theatre always fulfils a referential and a performative function. While the referential function deals with the the representation of figures, actions, relationships, situations, and so forth, the performative function deals with the realisation of actions — through performers and through the audience — with the “eventness” of the theatre. To some extent, the history of European theatre can be conceived and written as the story of restructurings and new definitions of the relationship between both functions (Fischer-Lichte, 2011: 145).

In the Barcelona scenic events, the “entitled events”, the performative function is located in the foreground, above the referential function. *The referential* in them emanates from *the performative*, and the former is in function of the latter rather than the reverse. For this reason, the theatres of performers are located at the antipodes of the settled and asserted theatre or theatres; they are located at the antipodes of the theatres based on the representation of matrices of time, place and fictional people, theatres in which *the fictional* (the referential par excellence) prevails without enabling interruptions, revelations, of the scenic and/or the real (the performative par excellence).

The stage of *Untitled Event* is not, as Fischer-Lichte points out, “another space: Willy Loman’s sitting room, the road where Didi and Gogo are waiting for Godot, etc.” (Fischer-Lichte, 2011: 145) but the space itself where the event takes place. All action or narrative in *Untitled Event* is indebted to this specific space or place. And this, with nuances, also happens in the events



cited here. If on the stage of *Untitled Event* the site specific appears as the container of artistic presentation, in the “entitled events” the site specific appears as the home to the meeting between all the specific people attending. The theatre with a proscenium stage, the architectural venue in which all the collected events take place, behaves as a site specific. In *Radicals Lliure*, as in *Untitled Event*, the time in which the presentation is realised also coincides with the time presented: we will we find “neither another time of the day nor another season of the year, neither another historical era nor the time in which a fictional character performs an action or reflects...” (Fischer-Lichte, 2011: 145). And if these *othernesses* appear they will not govern the presentation, they are presented as citations or comments.

While in contemporary theatre, the actors, as Fischer-Lichte recalls, use “their body to signify the bodies of fictional characters, to perform with them actions that should signify the actions of those characters, and said words that signified their speeches” (Fischer-Lichte, 2011: 146) in the *Untitled Event* and in the Barcelona events, the “entitled events”, the “actors” use, as we have said, their bodies to realise their own actions and speak of themselves or speak of others from themselves (in the theatres *of* performers) or rather encourage others to speak about themselves or about others from themselves (the theatres *for* performers). Sònia Gómez’s mother speaks of her time as an emigrant in Germany, Diego Anido invokes his childhood in Galicia and his passion for chess, and Lidia and David tell of the years they have shared as a theatre group, and so on.

In short, in all the events, whether untitled or entitled, “it is not about constituting fictional characters, their stories, actions, etc... by the realization of actions of speech or of another kind by real people in a real space” (Fischer-Lichte: 146). It is worth noting that the performances in *Radicals Lliure* is not based on performances of fictional people and between fictional people (performances of Hamlet, etc.). Neither, in addition, is it based on the performances of the scenic people themselves as artistes; these performances that result from revealing the ins and outs of the arts (fragmentations, processes, generation of images, energy flows, deconstructions, etc.); of the confluences, spillovers and hybridisations between artistic disciplines (dance, theatre, etc.) and of the crossing of scenic cultures (eastern, western, local, global, etc.); these performances in which rhythms, actions, images, entities, beings, typically scenic and artistic figurations emerge.

The scenic conceptions and models that characterise *Radicals Lliure* differ from those, equally radical, that confirm the death of the subject or the presence of weak subjects, constituted by the discourse, etc. With the collected events “the ‘strong subjects’ return” (Domanska, 2011: 135), although they return changed, they return with other attributes and qualities. In *Radicals Lliure*, for instance, the strong human subjects, the classical agents among theatre agents, do not “return”, because their tasks and functions do not include the representation of others different from themselves. The human agent in *Radicals Lliure* is clearly, and unambiguously, a scenic performer.

In the Barcelona scenic events, in *Radicals Lliure*, those who manifest themselves are not fictional people but real people, real people in a

performative situation and mode that bring about specific transformations and distances. In all these events, *the other* (person) or *the other* (figuration) emerges from real people: from their autobiography, narratives, experiences, inventions, proposals, etc., and from their precarious and sophisticated craft as performers. *The other* (person) or *the other* (the figuration) emerges from what happens to these performers during the meeting with those humans and *non-humans* with which they share the event. Because we should take into account, and this is important, that the strong subject in the scenic events in Barcelona is not only the human but also the *non-human*. Alongside Sònia Gómez, her mother Rosa Vicente, etc., are the microphone, the camera and the screen among other non-human agents. They all *act/perform, interact/interperform*.

Sven Lütticken appears to talk about the past and present of the performance ideology; of what he calls “progressive striptease”. The first artists of the happenings and the art performances, in the mid-20th century, positioned themselves against all forms of representation, the market and the spectacle. Their visions of that time, their ideologies, involved questioning the object and its reproductions. And, with all this, the media. Spectacle or performances, that was the problem (before). Today, as Lütticken states:

The polarity between performance and media cherished by performance ideologues has been replaced by a capricious dialectic: every profession, every job, every private life — in other words, every performance — can claim an entitlement to reproduction, and at the same time every conceivable media model may be lived out and performed (Lütticken, 2005: 174).

In *Radicals Lliure* the meeting between real people in the theatre environment, and the environment itself, is *experienced and performed*. In the aforementioned events the performers who are located on the traditional stage, those that could recognise themselves as hosts of the meeting, do not distance themselves from those located in the stalls, from those that could recognise themselves as guests. The hosts coexist with the guests, who, from time to time, exchange their roles. The biographies communicated by the guests (not represented), the autobiographies of the hosts or of the guests (individual or collective) and the “biographies” that emerge *in situ* as a result of the exchanges between all shape the events, the artistic meeting. Hence the performers located on the stage behave as spectators of those who are in the stalls.

## II. In the Stalls: other Performers

Well into the 21st century it seems that there is “not much room for contemplation” (Domanska, 2011: 136). The agency and what is experienced prevails: onsite or offsite; games and players prevail, as do performance and performativity. New strategies appear and new concepts linked to consuming and the contents generator simultaneously: gamification, prosumer, 2.0, etc. The following comment by Ewa Domanska can be understood as a metaphor

for these new appearances: “not only the individual, but also the community creates changes in the social and cultural reality. The individual and the community are valuable insofar as they have agentive strength, they act (perform) and provoke specific changes” (Domanska, 2011: 136). The events that made up *Radicals Lliure* are distinguished by immersion — precisely by a performative immersion.

The *theatres of performers* are theatres of real people empowered as performers, empowered in *artistic meetings*, in *theatre-meetings*. There are the theatres of usual performers, of regulars of an event that is repeated, and there are the theatres of occasional performers, an occasional event-meeting. The performers in *Pendiente de voto*, for instance, are the spectators attending one of the realisations, a call to play — although, if they so wish, they can repeat. In *Pendiente de voto* the performer who repeats for sure, among other *non-human* agents, is the screen.

The researcher was not only a spectator-witness of the unique events conceived by Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Àlex Serrano, Ferran Dordal and Lidia González Zoilo, but also, to some extent, part of them. In all of them, to some extent, the researcher was *in situ* (during the occasional meeting) an activated human subject — and in some he was invited to perform creative actions: call from the stall the performers located on the stage to describe and shape “their biographies” (*Dar patadas para no desparecer*), get on the stage to consume “the witchcrafts” prepared by the performers (*Desconcierto n.º 1...*), etc.

The performance of the *non-humans*, particularly the technology agents, is used based on the mobilisation, the creative activation of the spectators (whether they are located on the historical stage or in the historical stalls). An example of this is, in *Pendiente de voto*, the screen of the proscenium with questions that enable, with the help of commands and computational programs that emulate those used in speeches, the visible activation of the spectators, their immersion in the performance as performers. The questions are based on current issues directly related to the spectators as members of the same specific community, related to their collective biography. Erika Fischer-Lichte comments on the dissolution of the disciplinary borders in the 1952 event — that of the Black Mountain Collage. She comments that “as the artefacts dissolved in realizations of actions, the borders between the different arts shifted; whether they were poetry, visual arts or music, all of them were here, at the same time, also performance art. In this respect, between them and theatre there was absolutely no difference” (Fischer-Lichte, 2011: 152). Erika Fischer-Lichte’s descriptions and reflections apply to the aforementioned events, but in them, as previously pointed out, the arts emanate from the biographies and autobiographies that those present during the meeting recreate or share: whether individually or in pairs, or as part of a community.

Given the presentation or publication in the theatre framework of issues that come from biographies directly related to the performers as real people, *Radicals Lliure* consists of performative shows. All participate in the performative show: the stranger, Txalo Tolosa with his recordings from the stage

and the broadcast of these recordings on closed circuit TV (*Experiencias con un desconocido*), Sònia Gómez' mother with the cakes she bakes for the spectators (*Mi madre y yo*); the one who chats via Internet from a computer set on the stage with a couple of performers who reply from their home, those who in their turn create profiles on pornographic websites (*Felicidad.es*); Lidia González Zoilo covering David Frank's naked body with "documents", etc. In the performative spectacle Sven Lütticken comments, "everybody is a potential performer, from movie stars to next-door neighbours. Reality TV, webcams and similar phenomena are the ultimate consequence of this development" (Lütticken, 2005: 174).

### III. During the Meeting, Between Those Present

The richness of *Radicals Lliure*, as a collection, is that it is made up by events in which the main human performers are located on the traditional stage (*Mi madre y yo*, *Destrucción Mutua Asegurada*) and by events in which they are located in the stalls (*Pendiente de voto*). The *non-human* performers, in their turn, also occupy one space or another, although they tend to mainly inhabit the traditional stage.

All the *Radicals Lliure* events take place in classical theatre venues or containers with a proscenium stage. However, in all of them, to a greater or lesser extent, the proscenium and its invisible fourth wall — that which separates the two opposed spaces: the stage and the stalls — is transformed or surpassed. The communicational axes activated in all scenic events directly involve, albeit each one to its own degree, all those present. Through the activation of these axes a dimension specific to the "feedback loop between actors and spectators" (Fischer-Lichte, 2011 [2004]) and a specific *immersive theatre* (Machon, 2013) emerge: the theatre without apparent doubles, theatre in which all that occurs does so during the meeting between those present. Nevertheless, a key definition, that of the event, appears.

(Aside: \* "The philosophical term 'event' (*Ereignis*), however, suggests no so much the sense of appropriation and self-affirmation but the moment of incommensurability." \*\* "Theatre playfully puts us in a position where we can no longer simply 'face' the perceived but are participating in it" \*/\*\* Hans-Thies Lehmann. *Post-dramatic Theatre*.)

The performers located on the traditional stage usually behave as spectators of those located in the stalls. The spectators located in the stalls, immersed in the scenic play, behave as performers. Then there are the relations and exchanges of roles that take place in each area of the theatre building. In the events under the name of *Radicals Lliure*, both the *performers-spectators* and the *spectators-performers* coexist, in some way, in an expanded space and in a "unique situation" (Cornago Bernal). The microphones, one of the constants in all the events cited, tend to establish the distances between different spaces and performers. As previously mentioned, the productions that

make up *Radicals Lliure* are not only *of* performers or *for* performers but also theatres *between* performers.

All performers are agentive subjects — strong subjects that, on the one hand, represent themselves and, on the other, as described by Ewa Domanska, create subjects “through the action” (Domanska, 2011). This is the complexity of the classical events cited. This is the singularity, the radicalism, they share. This reveals, following Ewa Domanska’s notes, that the centre of the practices examined must be placed “...in the category of change as positive value and in the active (agentive) subject (performative subject) that is created through the changes and brings about specific changes in the surrounding reality, mainly through events, happenings, performances” (Domanska, 2011: 131). Hence we can contend that *Radicals Lliure*, that the *theatres of performers*, are characterised, among other aspects, by the following features: interdisciplinarity, unpredictability, emerging phenomena, the use of new technologies, the commitment to *the real*, the alliance between the bodies present, and so on.

In *Untitled Event* “the spectator” barely “feels encouraged to look for meanings given beforehand and to strive to decipher the messages formulated in the public presentation” (Fischer-Lichte: 147). Something similar happens with the spectator of *Radicals Lliure*. The threshold phase that according to Fischer-Lichte identifies the “Untitled Event”: that *betwixt and between* — that between the one and the other and between the two things — also identifies the events cited, the *Radicals Lliure*. It is in this liminal field between performers and spectators, the researcher tells us, where the meanings first occur and are negotiated. The state of liminality, argues Fischer-Lichte, “in which the performance art places performers and spectators, extends, so to speak, the process in which the meaning is produced, negotiated or scrutinised...” (Fischer-Lichte, 2011: 161). In *Radicals Lliure* that *betwixt and between* takes on extreme dimensions as it occurs between performers and spectators that fuse and confuse the public with the private sphere, art and life, in *theatre-meeting*.

The concept *theatre*, like all disciplinary notions, has suffered the effects of the turn: it has expanded. In *Radicals Lliure* the concept *theatre* does not refer to the building supported by the stories but the theatre device with its memories, those present in the meeting and the meeting itself, what is generated with the exchange between those present. We are dealing with theatres of specific agents, spaces and times. However, that space, that time and those specific people (concerning in fact the memories of the device that delimit them and the structures of the performative play that motivate them) are fictionalised. Completing Fischer-Lichte’s sentence from the previous paragraph, in these meetings “[performance art] extends... the process in which a new I is constituted” (Fischer-Lichte, 2011: 161) and, it should be added, in which a new *we* is constituted.

(Aside: How post-theatrical is *Radicals Lliure*? How irregular are the *theatres of/between performers* collected? If we accept that post-theatre, as conceived and specified by Joan Brossa, is mainly based on the impersonal, on

the objectual or on the conceptual, it can be confirmed that the scenic events conceived and realised by Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, Àlex Serrano, Ferran Dordal and Lidia González Zoilo, etc. follow the steps taken by Joan Brossa but surpass him in radicalism and irreverence as they advocate *the personal, the liquid* [Bauman].)

For all this, researching the nature of the performances of *Radicals Lliure* is a real challenge. This object of study demands methods and methodologies adjusted to it. The three studies — Sven Lütticken's, Erika Fischer-Lichte's and Ewa Domanska's — not only help understand the events in general but particularly the performances that occur in them — performances including those of the researcher as participating spectator, as spectator-performer — and also to think about and reflect on the possible approaches to obtain knowledge from the performances in *Radicals Lliure*.

With the art performances and happenings the object is replaced by the ephemeral action, one of the reasons why they were considered progressive. Sven Lütticken reappears to invite us to look at the complexity of *Radicals Lliure*; to invite us to establish a critical distance with respect to them while encouraging us to verify and accept their norms, playing down the old anti-capitalist discourse of the performance. Roger Bernat generates structures of play, theatres for performers, that later promotes and makes them circulate through different geographies. However, at present “the dematerialisation of art has completed its capitalist turn” (Lütticken, 2011). “The striptease is almost wholly immaterial: the shedding of material ballast has become its content.” According to Tino Sehgal, the artist Lütticken refers to, striptease is a commodity, a commercial model:

Only if we avoid presenting today's culture of performance as a prelude to utopia and instead acknowledge its normative character, is there a chance of art performance instigating little ‘truth-events’ that highlight tiny fissures in the performative spectacle, and so raise the possibility of a more fundamental break with it (Lütticken, 2011: 179).

With *Radicals Lliure* the path to performance culture is not only outlined but followed as is the research investigating it. Erika Fischer-Lichte invites us to analyse *Radicals Lliure* from the point of view of its performativity rather than following the model of the text, the model interested in finding “the meanings generated by the performances” (Fischer-Lichte, 2011: 158); she invites us to analyse the events mentioned in these pages from the performance model. Then she proposes that the questions suggested for these purposes by the anthropologist Dwight Conquergood are pertinent.

The anthropologist Dwight Conquergood speaks of “a mode of knowing sensitive to performance.” *Radicals Lliure*, as an object of study, calls for this approach. The researcher must move, according to Tamy Spry's proposal, towards the position of the performative. Coperformative witnessing prevails. Hence the possible inclination of research on the pieces collected by

the empathetic epistemology: that of “people living in the conviction that they share a complex common world” (Domanska, 2011: 158).

The performative turn has a post-human side, repeats Ewa Domanska. And she insists on using the performative idiom, the idiom on which the philosopher A. Pickering reflects,<sup>8</sup> “given that now more than ever we are surrounded, but not determined by the ‘material agency’, the performative idiom — Pickering states — ‘is our hope of understanding who we are and in which world we live’” (Domanska, 2011: 139).

(Aside: As a result of the research led by the author of these notes over these years, six brief performances have emerged, six research-based performances, six performances conceived by him and in which he also participates as a performer while bringing out the participation of non-humans and spectators as performers — those who, to some extent, will also be researchers.)<sup>9</sup>

### Lobby-Exit

Which independent, radical *scripts* characterise the events cited? The central core of this writing, the core of this performance, has just concluded. Its three “acts” (on the stage, in the stalls, during the meeting) evoke the creative meeting. This structure anticipates the conclusions (the exit). It describes the main features of the events that make up *Radicals Lliure*, features that equal them and make them unique to a time: expanded stages, exchanges of roles and a becoming that emanates from those meeting, those present in the events. These are the *scripts* of *Radicals Lliure*, of the events conceived by Sònia Gómez, David Espinosa, Roger Bernat, the artists of Colectivo 96°, Àlex Serrano and Ferran Dordal. These events, despite their notable differences, share a model of scenic creation and a performances model.

Examined from the theatre discipline, examined as theatres, we can state that the events included in *Radicals Lliure* are not productions by playwrights or directors. Not even *theatres of playwrights* or *theatres of directors* aimed at *the performative*. This shapes the artistic independence of *Radicals Lliure*. *Radicals Lliure* consists of theatres of the performers, but not of actors/actresses strictly speaking but of performers. The *theatres of performers* are led by real people empowered in performative scenic art. The *theatres of performers* are not based on *theatre-texts* (of the theatres conceived by playwrights) and distance themselves from the *scenic-theatres*, the theatres conceived by directors). Their contexts are the *theatre-meetings*; real theatres and between real people that during their realisation become fictions. The *theatres of performers* are *theatres of specific people* attending the event, of real people who over the course of the meeting become characters.

In the events under question we see: 1) the performative turn, 2) the existence of a performance culture and 3) the overcoming of the past performance

8. A. Pickering, *After Representation. Science Studies in the Performative Idiom*. PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association, 1994, vol. 2 (Symposia and Invited Papers), p. 145.

9. *Actuaciones Orestes, seis performances como investigaciones, como investigaciones encarnadas.*

ideologies. *Radicals Lliure* proposes and defines a specific degree, undoubtedly the most categorical, of that turn, of that cultural existence and of that ideological overcoming in the field of the performing arts. What follows them in terms of radicalism, with which they share a border, probably goes beyond the universe of art.

The performative turn (Ewa Domanska, 2011) in theatre, particularly in theatre performance, is cause and consequence of the displacement and re-location of the staged/published object, of the modes of representation. Such a displacement and such a re-location affect and shape the names (for example: of the concepts *actor*, *theatre*, *performance*, etc.). The performative turn is the result of the process that goes beyond, that underestimates, the *mises-en-scène* of the performances of fictional people (of Hamlet, of Nora, of the three sisters, etc.). The performative turn is cause and consequence of the *mises-en-scène* of the performances made by the scenic people themselves. But the scenic people, the performers, in *Radicals Lliure* are staged and do not represent themselves as specialists or experts in the performing arts. The scenic people in *Radicals Lliure* are staged and represent themselves as real people, as real people in a performative situation and artistic mode.

In the theatres of *Radicals Lliure*, stories or themes distanced from those who present them are not recreated. These theatres, on the contrary, are based on the biographies and autobiographies of those who are not only present in the event but, moreover, seek to offer such biographies and autobiographies, avoiding fictions, offering them as real, authentic documents. Each presentation, repeated or not, is the work of a unique performer. The *theatres of performers* are theatres of real people that become visible as such in a theatre meeting. The model of creation that defines the *theatres of performers* is summarised as follows: *people meeting* in performative scenic art (forms of participation), under their own name (forms of representation). Hence it is better to define them as *theatres of/between performers*. In this definition it should be added that the performers are human, people, and *non-human* – and notable among the *non-human* performers is the screen.

The *theatres of/between performers* design their own hierarchical systems. All designers are directly involved in the scenic realisation of their idea. Some do not become performers but limit their links to the scenic realisation working as directors, as *directors of performers* such as Roger Bernat, Àlex Serrano and Ferran Dordal. Some of the designers “show themselves”, present themselves and realise the events they conceive, such as Lidia González Zoilo, David Espinosa and Sònia Gómez. They do not call themselves authors, or playwrights. All the designers-performers have trained in art academies. Following this criterion, and not the strictly economic, it can be argued that all of them are professionals of art, are experts in art. There are also the professionals who in the events are above all, but not only, *scenic workers*, such as África Navarro, David Franch and Diego Anido. However, the events that make up what here we have called *Radicals Lliure* are inhabited by workers, performers, non-professional performers, people not trained in art, such as



Sònia Gómez' mother and the university professor. And among those empowered as performers are the spectators.

In the *theatre-meetings*, in the artistic meetings, the liminalities thrive; the *betwixt and between* (Erika Fischer-Lichte, 2011) between “actors” and “spectators” prospers. Hence the nuclear structure of the present performance, of the present writing: (I. *On the stage: other performers*; II. *In the stalls, other performers*; and III. *During the meeting, between those present*.) In *Radicals Lliure*, *performers-spectators* and *spectators-performers*, regular and occasional performers, meet; hosts of the event and guests, famous and anonymous. For some of them it does not matter whether the performers are professionals or not, experts in art or not; the game structures that make them up do not require training or artistic skills. *Radicals Lliure* consists of scenic products rehearsed or not; efficient or not (as products). The events cited are irregular, open, experimental, extremely radical products. What matters in them is immersion. What matters in them is “what is extended” among those present. What matters are the figurations of subjectivity that emanate from real people, objects or media during the meeting. What matters are the fictions that appear with the meeting of and between real people, objects or media. What matters in these events, rather than the meaning, is the experience.

There is the commitment to creation, there is the will to empower oneself or empower real people in a theatre framework, but there is also the interest in promoting, in parallel, equally creative productive laws, forms of production and circulation in keeping with the nature of the models of artistic creation sought and achieved, in keeping with the performative spectacles proposed and achieved.

(Aside: The risks run by the managements of the Teatre Lliure and the Mercat de les Flors between 2006 and 2012 have yielded results in these and many other research works, in those practices and other similar ones which, in this *performative writing*, have been revived. After 2012, however, the changes in cultural policies were notable. Perhaps these changes began to gestate during the 2008 crisis. Perhaps it was after that date when the tested cultural policies began to be resumed, those that only promote theatres without risks, the theatres that ensure profitability: the regular, dependent ones.)

The *theatres of performers* adapt, persist, seeking to reproduce themselves and coexist in the contemporary scenic panorama along with the other theatres and arts. They, certainly, *are arts among arts*.<sup>10</sup> In the *theatres of/between performers* the representation, the market and the spectacle are a reality, the “progressive striptease” (Sven Lütticken, 2011) is a reality.



10. Paraphrasing a poem by José Martí, a fragment of the poem entitled “Yo soy un hombre sincero”.

## Bibliographical references

- DOMANSKA, Ewa. “El ‘viraje performativo’ en la humanística actual”. Translated from Polish by Desiderio Navarro. *Criterios. Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. (Havana, Cuba), No. 37 (2011), pp. 125-142. Edition sponsored by HIVOS People Unlimited.
- FISCHER-LICHTE, Erika. “En camino hacia una cultura performativa”. Translated from German by Orestes Sandoval. *Revista internacional de teoría de la literatura, las artes y la cultura*. (Havana, Cuba), No. 37 (2011), pp. 143-161. Edition sponsored by HIVOS People Unlimited.
- FISCHER-LICHTE, Erika. «La copresencia física de actores y espectadores» (chapter 3). In: *Estética de lo performativo*. Translation by Diana González Martín and David Martínez Perucha. Madrid: Adaba Editores, 2011 (2004), pp. 77-139.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luís. “Miradas sobre Edipo en *Tebas Land*: de Sófocles a Sergio Blanco». *Ars@Humanitas*. (Ljubljana: University of Ljubljana), No. 9 (2015), pp. 117-126. <<https://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/article/download/3418/3122/>>.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Translated from German by Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge.
- LÜTTICKEN, Sven, “Progressive Striptease: Performance Ideology Past and Present”. In: *Secret Publicity: Essays on Contemporary Art*. Rotterdam: NAI Publishers, 2005.
- MACHON, Josephine. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- VALENTINI, Valentina. “Més enllà de la tradició del nou teatre”. Translated from Italian by Oriol Puig Taulé. *Assaig de Teatre* (Barcelona: Associació d’Investigació i Experimentació Teatral), No. 56 (2006), p. 19.

# Visual and Sound Analysis of Onírica Mecánica's *Alicia y las ciudades invisibles* Independent Theatre in Commercial Networks

José Manuel TEIRA ALCARAZ

Universidad Internacional de La Rioja and Universidad Complutense de Madrid  
[jteira@ucm.es](mailto:jteira@ucm.es)

BIOGRAPHICAL NOTE: He is writing his doctoral thesis at the Universidad Complutense de Madrid on the dramaturgy of the audiovisual medium in theatre. A qualified telecommunications engineer from the Universidad Politécnica de Cartagena, he has training and experience as an actor, having completed the UNIR master's degree in Advanced Theatre Studies and the UOC master's degree in Higher Education Quality.

English translation, Neil CHARLTON

## Abstract

This article reflects on the possibility of independent theatre finding an outlet in venues usually considered commercial by analysing the production *Alicia y las ciudades invisibles* by the company Onírica Mecánica based in the Region of Murcia. This will require a definition of independent theatre in a broad and contemporary sense, forming the basis of the 2nd Conference on Independent Theatre held in Barcelona at the Institut del Teatre. Thus, it argues in favour of conducting research into the company's work in object theatre and through the production analysed examines whether the characteristics of independence are found in Onírica Mecánica's poetics. Finally, it tackles the initial question bearing in mind all the preceding considerations. The methodology used is framed within the analysis of the productions, focused on the theatrical plasticity (set design, lighting, characterisation, costumes, graphic design and audiovisual design) and on sound design, formally describing each element and then finding its dramaturgical meaning. The aim is to identify the aesthetic-stylistic strategy of the show, its staging objective and core of dramatic conviction.

**Keywords:** independent theatre, analysis of productions, theatrical plasticity, dramaturgy, commercial theatre

José Manuel TEIRA ALCARAZ

## Visual and Sound Analysis of Onírica Mecánica's *Alicia y las ciudades invisibles* Independent Theatre in Commercial Networks

### Introduction

In Spain the term “independent theatre” is traditionally associated with a popular politically committed movement and with avant-garde theatre initiatives, which developed in the Franco era, the Transition period and the first years of democracy (Fernández Torres, 2019). The historical definition of independent theatre in Spain in reference to a creation of this kind in a specific era and circumstances can be more extensively and less exclusively expanded today (Jornadas de Teatro Independiente, 2019: 2). This approach was discussed in the 2nd Conference on Independent Theatre held in Barcelona at the Institut del Teatre due to the definition of the historical independent theatre as previously set out. However, there is some consensus among researchers and creators in distinguishing a given theatre – whether it is called independent, alternative, off, underground or using a similar term – that is distinguished from regular productions, usually referred to as commercial, because it maintains a specific creative philosophy. Its essential characteristics would be its creative freedom, independence from marketing, incisive character and banner of artistic and ethical commitment. In this respect, I propose to maintain the name “historical independent theatre” for the kind of theatre with such relevance in our theatre history and to use that of “independent theatre” in general for the theatre that now has the characteristics described above.

The company Onírica Mecánica, based in Cartagena, works with visual and object theatre, usually outside the most significant production and performance networks in the Region of Murcia, but at the same time touring nationally and internationally in festivals of different sizes. For twelve years it has travelled little explored routes, staging small format intimate shows for small audiences and in alternative venues. Some of them related to working with puppets, including automata, others more similar to the installation, but always with the focus on exploring a particular language through objects. Since 2017 the company has been touring *Alicia y las ciudades invisibles*

(*Alice and the Invisible Cities*), a production conceived for theatres with proscenium stages that, despite being the first time a show by the company has had this arrangement, maintains both its creative independence and artistic commitment to object theatre and its peculiar organisation and creation system, which I will explore later in more depth. Therefore, it now requires premises that had been beyond its reach and avoids the alternative distribution networks it has normally frequented, although the show is also fully adaptable to a venue of this kind.

The aim of this article is, first, to explain the framework of Onírica Mecánica as an independent theatre company according to the broad and contemporary definition set out at the start. Secondly, to argue for the interest in studying this company's work, based on the type of artistic creation it develops and its creative process. And, finally, to question whether the creative independence and artistic commitment of independent theatre are at odds with its performance in venues that are considered "commercial", understanding them as those that have diverse programming aimed at a majority audience for profit, and where the aesthetic commitment and the vision of the creators are usually limited by marketing and audience attendance (Tirao, 2008: 12). Therefore, I propose a distinction between independent venues and independent companies, and even, independent projects, as such independence does not have to be total or maintained over time throughout the production, performance and distribution phases.

To achieve these objectives, I start from the general and later move to the particular. I first reflect on the company's type of work and poetics, as well as how it tackles the creative processes, and then analyse its latest production: *Alicia y las ciudades invisibles*. In this way I hope to establish the characteristics that justify including the company in independent theatre while determining whether a show like this, intended for large venues and commercial networks, can still be a champion of the company's independence.

## Onírica Mecánica's Poetics and Creative Process

### *Onírica Mecánica*

The company was created in 2008 by the Melilla-born Jesús Nieto after his training and career in Madrid, where he studied film directing and spent several years working in television. He also studied dramaturgy with Mauricio Kartun and Gabriel García Márquez, in addition to attending the Royal School of Dramatic Arts (RESAD) as an external student. He himself says that "he gets bored quickly" so that after a few years doing a job he always looks for a way to leave his comfort zone with a new one (J. Nieto, personal communication, 14 August 2018). This is reflected in his shows, where there is a continuous search for new paths of expression and communication with the audience, taking the risk of the unknown and not settling for the use of a given resource. His professional objective changed when he joined Enrique Vargas' company Teatro de los Sentidos, which also led him to be one of the founders in Madrid of La nave de los locos, a venue that in turn gave rise

to the company Teatro en el aire. These companies, which are still active, develop ideas for so-called sensory theatre, a discipline that transcends the exclusively visual- and sound-based theatre to involve the perception of the audience through the other senses, stimulating their emotionality through theatrical play (Fernández, 2013: 18; Teatro de los Sentidos, 2017). So this theatre requires the border between audience and show to be diluted in order to foster their creative participation. For example, *El laberinto de Ariadna* by Teatro de los Sentidos blindly led the audience through the labyrinth so they would experience different sensations; for its part, in Teatro en el aire's *La cama*, the audience were lying down to experience the situation from this perspective.

Later, Jesús Nieto started to develop his own line of research focused on memory and the relationship between people and objects in what he called Onírica Mecánica. The company, which moved to Cartagena in 2010, has created shows such as *El rumor del ruido* (2016), *Frágil* (2014), *Morfología de la ceguera* (2013), *Circo interior humano* (2011) and *El extraño viaje de un hombre y un pez* (2009), among others, pursuing its own creative system and outside the usual circles of performance, which paradoxically has included several puppet festivals and international tours in countries like South Korea, Poland and Russia. The common points of these shows are an enormous involvement of plasticity, the pre-eminence of corporality over orality, and the also the regular presence of Nieto himself as a manipulator of objects whose action is the protagonist of the theatrical event. But, above all, its main characteristic could be its way of approaching the creative processes.



Figure 1. Jesús Nieto working in *El rumor del ruido*, a multi-award winning show that proposes a journey through the different real and imaginary sounds created live. Source: Onírica Mecánica.

The company is Jesús Nieto and Jesús Nieto is the company. Everything starts and ends in his mind, from a foundation in which he shares an idea with some collaborators, who, initially, do not specify whether they will participate as actors or designers. Thus, his way of working is born out of adapting the structure of each project to the people available to him rather than the reverse. For him, the traditional structure of a theatre production, where the responsibility of each craft is specified in a person separately, is obsolete (J. Nieto, personal communication, 14 August 2018). Instead, he conceives creation as a total work of art that takes place simultaneously, so that the aesthetic and stylistic decisions for each stage element are progressively revealed as does the meaning in relation to the other elements. Thus, the company's creations involve in-depth research processes, which require a time of not less than one year and normally continue after the pieces are premiered, and may undergo extensive changes as they are performed. Moreover, each show explores the identity of the company; it is not subject to an *a priori* aesthetics or a work method but rather explores its own poetics without preconceived limits.

The interest of Onírica Mecánica as an object of academic research is two-fold. The first is its exceptionality in the company's environment, outside professional organisations in the Region of Murcia, and unique in both the thematic and work style. In addition to this, it should be said that the theatre of the peripheral regions of Spain, in general, has not been widely studied, and therefore to look at shows developed outside major creative centres such as Madrid or Barcelona becomes especially attractive. The second aspect is its search for new theatre perspectives based on exploring the sensorial through the object. It is notable that its shows, sometimes not (or not extensively) put on in the region in which they were created, have had more than one hundred performances, most of them outside Spain, which, therefore, confirms the audience's interest in the project, as well as its profitability. But, in any case, it maintains its own way of conceiving productions outside the typical structures, its own creative processes and the usual absence of external factors that limit the conditions of creation.

### *Object theatre*

Object theatre's predominant dramaturgical focus is on objects, which are more significant than the actors, based on the premise that Jesús Nieto aptly puts into words: "the vehicle of emotion does not have to be an actor" ((J. Nieto, personal communication, 14 August 2018). They work with inert elements from which they can extract their poetic power by reinventing their everyday use and endowing them with a dramaturgical meaning (*World Encyclopedia of Puppetry Arts*, 2019). This usually implies a limitation of the text in favour of visuality as the first way to have an impact on the audience's sensoriality. Actors thus become "manipulators" of these objects, bringing this discipline closer to that of puppet theatre, whose boundaries often intersect. In fact, Onírica Mecánica has often performed its shows in puppet fairs and festivals, such as the Fira de Titelles de Lleida, where several have received awards.



Figure 2. One of several automata in *Frágil* (2004), with Jesús Nieto on stage. This show, a co-production with the Red de Teatros Alternativos, was awarded at the Fira de Titelles de Lleida. Source: Onírica Mecánica.

Given that the work with objects in each theatre show will depend on the meaning that the objects acquire in the *mise-en-scène*, the research by the actors and/or manipulators based on improvisations and experimentation with the stage elements becomes essential, from a more gestural than textual perspective, in search of the dramaturgy of the production, which usually arises from the theatrical play with objects. Therefore, the conflict does not lie in the relationships between characters but in the relationships between characters and objects, and even between the objects themselves.

In Onírica Mecánica, Jesús Nieto is interested in exploring what he calls “objects without memory”; that is, everyday objects made of contemporary materials, such as glass, plastic or metal: a folding chair or a glass of water. For him, these elements cannot be considered “loaded” objects in the sense that a rocking chair or a trunk could be as bearers of a certain antiquity in their use or materials, and therefore potential evokers of sensations more related to emotional memory (J. Nieto, personal communication, 14 August 2018). Rather these are materials that reflect the immediacy of the everyday, in an effort to connect with the audience.

### **Analysis of the *Mise-en-Scène* of *Alicia y las ciudades invisibles***

#### *Dramaturgy and antecedents*

The creator of *Alicia y las ciudades invisibles* calls it a “free version” of *Alice in Wonderland* by Lewis Carroll. Although it reduces the spoken word to its minimum expression, the show’s structure essentially coincides with that of the original, since most of the scenes are a reflection of those described in the story. The show tells the story of the young Alice, the only human in a world in which the actor-manipulators bring the characters of the Cat, the Hare,



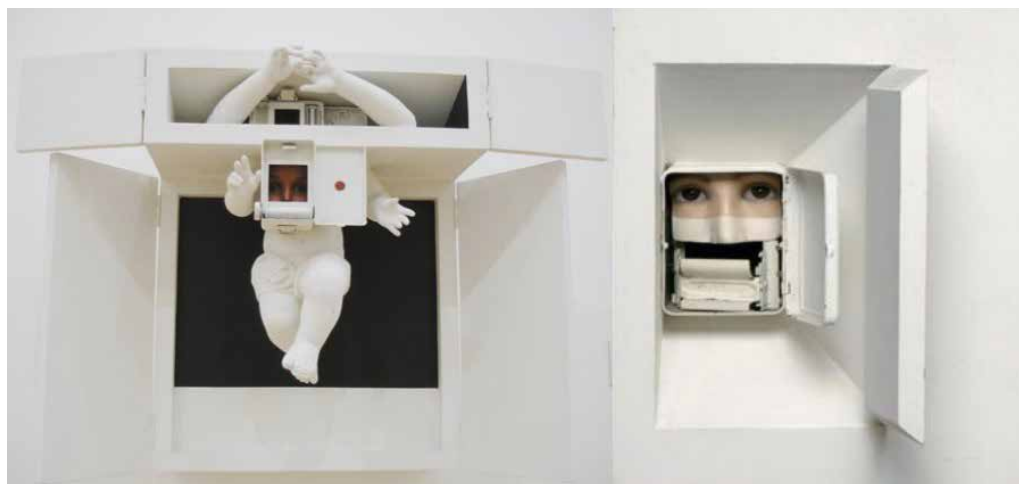


Figure 3. Some of the references from the work of the artist Bernardo Salcedo, where the artificial is confronted with the human. Source: Onírica Mecánica.

the Mad Hatter, the Caterpillar or the Queen of Hearts to life through the use of objects. It even features Alice's characteristic change in size, skilfully resolved as we will see later. In this respect, *a priori* we could talk of adaptation in the sense described by Pavis (1998: 35) of "transposition or transformation of a text or genre into something else." However, M. Lax (2014: 155) distinguishes this term from "version" as in this case reality and its peculiarities are reinterpreted with an active presence of the author, while adaptation seeks to communicate a specific universe adjusting as much as possible to its original characteristics. In the case of *Alicia y las ciudades invisibles* the construction of the universe has changed from the original, some scenes have varied or disappeared, and layers of meaning have been added to most of them; so from a theatrical perspective we must indeed speak of "version".

The story is passed through the prism of the impossible urbanism of Italo Calvino's *Invisible Cities*, which further distorts the meaninglessness of Carroll's work, increasing the abstraction to encourage the audience to reflect on the reality they inhabit. Like Calvino's work, the cities presented are places through which to question why their society inhabits them (Calvino, 2017: 7) and also imaginary places that are in the hidden details of reality but invisible to our eyes (Onírica Mecánica, n.d.).

The show has an artistic antecedent as a result of its research process, consisting of the installation *La ciudad invisible*, presented in Cartagena during the art festival Mucho Más Mayo in 2017, in which the viewer-visitor explored the labyrinth alone, meeting different characters inspired by the universe of *Alice in Wonderland* for various sensorial experiences. They also encountered inert elements and had to decide what to do about them, such as bottles full of water and glasses with several voices saying "drink me" or refrigerators full of mountains of different salts. This particular space was staged as part of the creation of imaginaries for *Alicia y las ciudades invisibles* and allowed some of the ideas and concepts that would later form this show to be shared with the audience, where the protagonist is now Alice, embodied by an actress but at the same time seeking the involvement of the audience on her journey.

The visual references used by Jesús Nieto to define the plasticity of the show have to do with the use of audiovisuals on the stage, unrealistic sets, puppets and the confrontation between the human and the artificial. The search for a reflection on contemporary materials and the use of technology would be based on these references.

### *Metodología*

I have already said that the common thread of the *mise-en-scène* rests on the elements of theatrical plasticity and sound design. It is particularly appropriate to use a specific system of analysis that, following an adaptation of Jara Martínez's system of analysis for the performing space (Martínez Valderas, 2017: 112-113), expands the study to the other visual and sound elements. This analysis formally studies each of the elements of the theatrical plasticity and sound space to reveal its dramaturgical meaning in the whole of the *mise-en-scène*, manifested through its aesthetic-stylistic strategy. The relationship between the aesthetic-stylistic nature of each significant element can be one of harmony when they all coincide, or of coherent contradiction when they are different in a dramaturgically justified way (Hormigón, 2002: 166) – for example, if a realistic interpretive code coexisted with expressionist lighting and an abstract set. The aesthetic-stylistic strategy allows us to discern the objective of the *mise-en-scène* and, with it, the core of dramatic conviction or proposal for the global meaning of the show.

With the aesthetic-stylistic strategy concept, I follow Martínez Valderas (2017: 58-59) to refer to the communicative intention of a creator towards the audience; his/her way of developing the aesthetics, or the objective of the *mise-en-scène*, by means of a specific style in a specific sign group or the overall performance of the show. The objective of the *mise-en-scène* refers to what the creator seeks to get from the audience, materialising the core of dramatic conviction, which is that deep meaning that the creator wishes to bring to the stage with the show, which can be summarised in one sentence (Hormigón, 2002: 158).

The analysis is based on those elements that make up the theatrical plasticity and sound space: graphic design, set design (where I cover all the objects on stage, including the ones that can be manipulated, because of their contribution to the visibility of the *mise-en-scène*), lighting, costumes and characterisation (these last two linked because they refer to the cast), audiovisual design (inclusion of audiovisuals in the theatrical plasticity) and sound design. In each section, I will relate the conclusions to the company's place within independent theatre.

### *Graphic design*

Through the poster, the graphic design involves the start of the audience's relationship with the show (Ruesga, 2011: 88), as well as being present in the dossier and other promotional materials. Moreover, while the lighting when turned off and the set when put away cease to have meaning, the graphic design can never lose its meaning, preceding the show and lasting beyond it. It becomes, therefore, another element of the theatrical plasticity that must

be included in the creative process of the show and whose aesthetic-stylistic strategy must be cohesive with everything else.

Graphic design is by Isidro Ferrer, known for his work for the Centro Dramático Nacional. A single element against a neutral background suggests the content of the show, without revealing it. The figure whose legs are shown represents Alice, on one side, stuck in a place and, on the other, walking between reality and fiction. It is a doll, which anticipates the objectual nature of the *mise-en-scène*: Alice is a puppet in the hands of the events she encounters, as well as a character distanced from the actress who plays her. Following Heller's research on colour (2004: 267-287), gray, being between black and white, is usually associated with indecision, a timely choice for a lost Alice faced with endless situations in which she is unsure how to act. It could also refer to the initial calm, even the boredom of an Alice submerged in convention, a misunderstood teenager who wants to find her place in the world.

The text features atypical spaces between characters of the same word, as is customary in Onírica Mecánica's creations, alluding to the audience filling in these spaces with their emotional experience. There is also a part of the text turned horizontally, again referring to the parallel reality represented by these "invisible cities", the particular Wonderland of this *mise-en-scène*.



Figure 4. Poster of *Alicia y las ciudades invisibles*. Source: Onírica Mecánica.

Therefore, the poster is a “call to action” for the character, who needs to break the conventional and make decisions throughout her journey, and for the audience, who must also participate in them and even transfer them to their own lives. Its message is coherent with the one that at the beginning I identified as typical of independent theatre: it calls for reflection and a break with what is established, seeking to mobilise the audience.

### *Set design and objects*

There is a scenographic abstraction through contemporary materials such as glass, plastic and metal, with predominantly white or transparent colours. This consciously evokes an aseptic environment in such a way that the place or time in which we could locate this *Alice* is the here and now of the show, although we cannot go back to any known space for lack of references. Similarly, the lines used in the elements and compositions are mostly straight, leaving their definition supported by lighting. This conveys a general feeling of forced regularity, of calm about to break, something that happens just at the end, where the direction of the lines is fundamentally diagonal, while the predominant colour becomes red.

The set is semi-fixed, formed by three panels of translucent methacrylate that make up the different spaces plus some elements of furniture that enter and leave the stage. This is central to confining Alice to the different places created, and the audience with her. From the beginning, Alice must find the key to the place where she is enclosed, and during the show she will continue to look for the way out. The search to break the physical encirclement imposed on the character, through the composition, the material and the manipulation of the objects, seems to reflect a questioning of the social conventions and habits that has a certain parallelism with what is latent in Carroll's work, although in this case the objectuality of the creation brings it thematically to the fore.



Figure 5. Alice is enclosed in a cube as she slowly increases in size. Source: Onírica Mecánica.



Figure 6. The Hare and the Mad Hatter having tea with Alice. Source: Onírca Mecánica.

Indeed, these considerations can be extrapolated to the rest of Onírca Mecánica's theatre just as to any independent theatre, oblivious to following a certain convention in how it does things, and, also, asserting a break with what is established, a nonconformity, a risk, a decision-making.

In addition, the avatar of Alice when she is tiny (two hands and a skirt placed on the manipulator's hand), whose head is a Smartphone, in an ingenious construction, forms part of the definition of the characters as do the tablet that acts as a mask for Alice when she is in water, the drums that act as the head of the Mad Hatter and the Hare, the bellows-bottles that represent the Caterpillar, and the six tablet-masks that give a face to the character of the Queen of Hearts.

A Hare and Mad Hatter whose heads are plastic drums, into which they mechanically and unquestioningly put more and more content, provides a social critique on the consumer society. These images reflect the incisive nature characteristic of independent theatre: a society subjected to images of all kinds, which consumes content indiscriminately and whose opinion and critical capacity are dependent on the environment of its favourite social network.

### *Lighting*

One of the main functions of lighting is selective visibility, by delimiting the space of the theatrical play in each scene within the black box that the performing area is. This constrains the place already delimited by the three scenographic panels, working like them to enclose Alice in each scene. Of all the properties of light, the most used in this staging are colour and intensity.

Through cold and slightly saturated tones, the colour highlights the bareness of the materials, contributing to the aseptic nature of the scenery. There are some notable exceptions, such as the dark blue conventionally used to indicate night when Alice is in the meadow; the orange tone given off by the svoboda lamps for the descent into the rabbit-hole; and the red

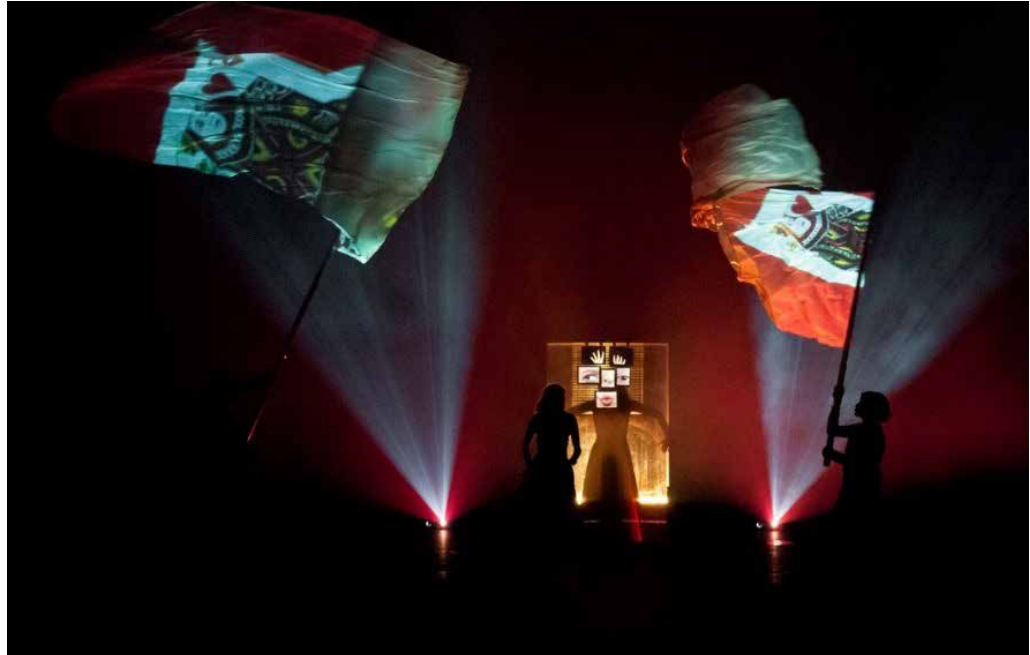


Figure 7. Red background colour, creating silhouettes of the characters and use of audiovisuals to form the Queen of Hearts and flag bearers.

that represents the conflict with the Queen of Hearts and her flag bearers. In these cases, the palette is much more expressive, with greater saturation and intensity, used at times when there is a rush to make decisions, or when changes occur as a consequence of these.

The intensity is combined with colour: there is a frequent use of back-lighting to render the silhouettes of the characters on a coloured background, low intensity lights when what is on the stage is barely guessed at, street lighting to give depth, and overhead lighting to describe the selective visibility of the spaces, as well as a dazzling effect on the audience in the descent into the rabbit-hole to increase the feeling of bewilderment.

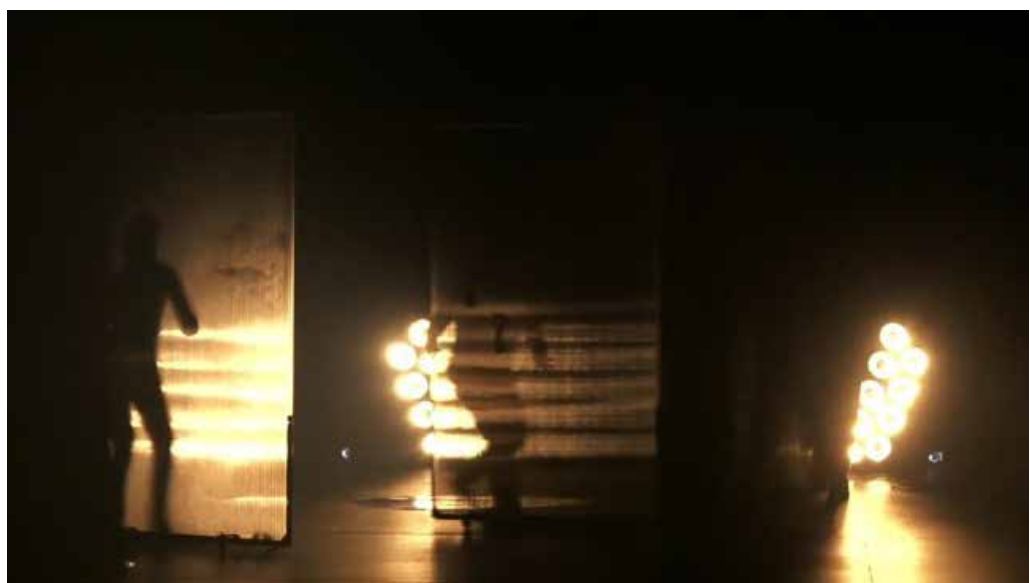


Figure 8. The descent into the rabbit-hole with the panels revolving around Alice and the svoboda lamps alternately turning on and off to create bewilderment and bedazzlement. Source: Onírca Mecánica.

Since the audience cannot tactually perceive the textures or physically feel the oppression of the spaces in which Alice is located, the lighting works continuously, through the atmosphere, to take them into the space and get them to participate in the main character's journey. The aesthetic and artistic commitment of being independent is evident within the framework of sensory and object theatre since it is not limited to showing but rather seeks the involvement of the audience in what they perceive: a sensory impact.

#### *Audiovisual design*

The audiovisual medium is present on stage in most of the show, under the premise of synthetic intermediality as described by Abuín (2008: 34): "fusion of languages from different media." According to Bell (2000: 44) we can speak of intermediality to refer to those manifestations of the audiovisual in theatre in which it has a dramaturgical sense according to which its hypothetical suppression would condition the meaning of the show. And so it is in this case, the audiovisual design, or scenic inclusion of audiovisuals, sustains the core of dramatic conviction. The video appears in *Alicia y las ciudades invisibles* in three ways:

- Tablets and Smartphones that emit the face of Alice-puppet, the mask of Alice-actress and the distorted features of the Queen of Hearts.
- The Cat's smile is projected onto the abdomen of the actor-manipulator who performs it, generating a distorted subjective double effect, similar to ideas such as Mihaela Kavdanska's *4th skin*, where the body of the performer is observed under the projection of his or her own face, instantly captured by a camera.



Figure 9. Small Alice on another scale becomes a puppet. Source: Oníríca Mecánica.



Figure 10. Double distortion effect in *4th skin* (left) and in *Alicia y las ciudades invisibles* (right).  
Source: YouTube and Onírica Mecánica.

- The images of the heart cards are projected from the back of the stage at a low angle. This allows them to only be seen on the flags when they interpose in the light beam, while this is dispersed all over the stage, contributing to its lighting.

These elements provide examples of both the incisive and social nature, which encourages reflection on technology from different perspectives, and the aesthetic commitment that, in this case, brings the audiovisual medium into the overall aesthetics of the show, always with a dramaturgical purpose. Distortion of the double with the cat or the projection of the flags can also have a visual impact objective, but the composition with tablets and Smartphones of the small Alice and the various Alices, as well as the Queen of Hearts, are clearly questioning the role of technology in our lives, to the extent that what we show to the world is limited by what we experience through the screen, a sense that without the video would not be plausible.

#### *Characterisation and costumes*

The characterisation of Alice is simple, with a half-length hairstyle and fringe, perhaps alluding to her adolescence, and some shiny stones on her left cheek, around her eye, that can refer to that special and incisive gaze on the world. Alice's costume is a dress that was white at the premiere, but later consisted of two overlapping pieces: the lower part silver and the upper transparent plastic. Having two costume levels consistent with the rest of the stage elements is somewhat appropriate and representative of the character and also of the core of dramatic conviction that all the elements seem to suggest. The dress is complemented by a pair of red patent leather shoes that look like a clear reference to the film *The Wizard of Oz*, another trip to a fantastic world where only the protagonist returns to the real world. In this case, like Dorothy, the only one who can take the path back is Alice





Figure 11. Alice's costume comprises a dress of two pieces, one in bright silver and the other transparent plastic, and red shoes.

herself, which recreates the myth of the hero's journey, highlighting the lesson learnt. The impact of this is even greater in Nieto's vision of the character, because when Alice returns home she is a much older woman, who in some way has let too much time go by without acting and whose life has ended up passing her by. Once again criticism and reflection in relation to the passage of time, inaction and decision-making.

#### *Sound space*

Sound is almost another character in the show. Fully present from the first scene, it contributes the sound of

birds to the country setting and introduces the footsteps of the white rabbit to begin creating tension through Alice's curiosity. From now on, the sound effects accurately accompany Alice on her journey, with especially relevant exponents when entering the rabbit-hole, meeting the Caterpillar or in the final confrontation with the Queen of Hearts. Along with lighting, sound is the main contributor to creating atmosphere, which is designed with great overall cohesion. The music is original, eclectic and percussive, featuring many ambient sounds. The aesthetic consistency of the sound with the rest of the elements is total.

#### *Conclusions of the analysis. Aesthetic-stylistic strategy and core of dramatic conviction a*

Let's consider as a reference Breyer's systematisation (2005: 75-88) for the distance of the *mise-en-scène* from reality, on an axis limited on the left by minimum autonomy and maximum fidelity, or representation; and on the right by maximum autonomy and minimum fidelity, that is, presentation. Onírca Mecánica's approach moves away from mimesis due to the rupture of the illusion by showing the resources and theatre technology elements, along with the non-realistic visual expressiveness and performative style. As described by López Antuñano (2012: 174), in the theatre of presentation

the “emotional, social, participative and ostensive of situations and experiences” predominate, characteristics shared by this creation. However, *Alicia y las ciudades invisibles* is not at the extreme of the presentational, where the here and now of the scenic event would prevail, since a story is told and the plasticity has a certain narrative function, albeit in a vague way: a fish tank, a coffee table or a meadow. We would therefore speak of creative autonomy with respect to reality; that is to say: abstraction. We are in a represented universe but under its own rules, which also show the mesh of stage creation.

Zero reality (illusory copy, fidelity)	Creative autonomy of reality	Scenic reality (99% fidelity but not illusory)
REALISTIC	ABSTRACT	SCENIC REALISTIC
REPRESENTATION	REPRESENTATION	PRESENTATION
Mimesis of a known reality	Not referring to a known reality	Performative scenic realisation

Fig. 1. Table compiled in this research on realistic, abstract and performative scenic realisation set design.

Figure 12. Breyer's systematisation of mimesis with reality (2005) as it appears in Martínez Valderas (2017: 65).

The interaction of the signs occurs in *Alicia y las ciudades invisibles* from harmony, through the use of an aesthetic-stylistic strategy that conforms to the description that Martínez Valderas (2017: 79-80) gives of “fantastic”. It is theatrical because it reveals the stage as a playful space where artifice and artistic process are evident – for example, you see the theatre technology elements and manipulators working with the objects. By generating a coherent reality in itself but not linked to any culturally recognised place, it shapes a new and plausible world, which fosters the imagination and diversion of the audience. We can also speak of postdramatic theatre to refer to this show according to Lehmann's description of it (2013: 44) due to this conjunction of prioritising presentation over representation, the importance of visuality, musicality, the use of new technologies and the presence of multiple sign layers.

The aesthetics, or objective of the *mise-en-scène*, that emerges from this aesthetic-stylistic strategy is to make the audience reflect on Alice's journey by arousing their curiosity and attracting their attention through powerful images that often imply social criticism by means of reflecting on technology. For this reason, the narrative seeks to be clear despite the abstraction of the images, so that even a child audience can participate. Therefore, the dramaturgical idea is based on a coherent global meaning through all the elements staged. The core of the show's dramatic conviction is to present, through Alice's journey, the invisible cities that seek to reflect our society. A parallel reality, invisible to the naked eye, but underlying and highly influential, present in the media and social networks, where opinions and visions about reality are created, where no one questions the place they want to have, and where dreams and aspirations are ignored.

## Independent Versus Commercial

Jesús Nieto could well have put on a show like others of the company, in an intimate format, with a few dozen spectators on two or three sides, and it could have been equally theatrically interesting and functional. However, his objective was to transfer to a theatre with proscenium stage the research that had already been carried out with these emitter-receiver arrangements in order to investigate the representation of sensorial and objectual work from the distance of the stalls that, on the other hand, would bring the experience to a wider audience. As this is the sole intention of conceiving the show for “large spaces”, there is no evidence that the company’s creative independence was compromised, as we have been able to see throughout the analysis.

There are other artistic disciplines in which the border between independent and commercial is not absolute: music and cinema. In the first case we have a large number of pop or indie rock bands, whose origin is found in self-production, from which in certain cases they become distributed by international record labels and top of the bill in major festivals. In cinema, renowned directors synonymous with commercial success took their first steps with independent feature films before finding themselves on the front line of Hollywood.

So, does the fact of looking for distribution in commercial networks mean theatre is no longer independent? In view of the analysis carried out, I consider that they are not correlated, so there should be no confrontation between companies, venues and shows. No, as long as the characteristics of independence are not compromised when it comes to performing such a show in a theatre, hall or circuit of those considered commercial. On the other hand, the definition should not be absolute, since artistic independence is relative to creators and spaces, especially influencing creation compared to other laws of production. And if it is true that, in this case, part of Onírica Mecánica’s habitual independence may have been subject to the rules of co-production with the Teatro Circo Murcia — whose restrictions have been, above all, temporal —, in other works of the company its independence has been practically complete.

## Conclusions. Onírica Mecánica as an Independent Theatre Company

Having presented Onírica Mecánica as an object theatre company and studied one of its shows, we can summarise what characterises its work as independent theatre.

- Creative freedom. Even despite the co-production of *Alicia y las ciudades invisibles* with the Teatro Circo Murcia, Onírica Mecánica’s creative control over its productions has not been compromised. Its motivations to create and how it goes about it are absolutely its own, following a system outside any pre-established production scheme and different from the one usually found in commercial theatre.

- Independence from marketing. Since it is necessary to distribute every show within market laws, in no case do they condition the meaning of the show, either dramaturgically or aesthetically. It is a factor that, in any case, appears *a posteriori*, in the distribution of shows.
- Incisive character. In Spanish, incisive refers to something “that gets to the bottom of things, or beyond what is considered normal.” We have seen how practically every scene contains several layers of meaning that evoke reflection by the audience. And this is one of the essential characteristics of sensory theatre.
- Ethical and artistic commitment. In this case, as we have seen, the artistic commitment is manifest in all aspects of the show, as well as the ethical and critical commitment to society, which also demands an involvement from the audience. They are expected to experience the journey but also to question the experience.

Based on the study of *Alicia y las ciudades invisibles*, we see that Onírica Mecánica can be fully framed within the characteristics of independent theatre, understood in a wide contemporary sense. Moreover, due to the particular characteristics of its system of work and creation, as well as the theatrical results it obtains, I consider its research interest validated, as a case study within the Region of Murcia, very reach in terms of theatre initiatives and companies.

In addition, the company achieves its objective of putting on an independent theatre show in venues that usually programme works of a more commercial nature. Therefore, to finally answer the original question, “yes”, independent theatre can find space in commercial exhibition networks, as long as it does not lose the essence of what independent theatre does, because only then can it share those values undistorted in a space that allows for a larger audience, an objective that is ultimately desirable for most theatre.



### Bibliographical references

- ABUÍN, Anxo. “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. *Signa* (Madrid: UNED), No. 17 (2008), pp. 29-56.
- BELL, Phaedra. “Dialogic Media Productions and Inter-media Exchange”. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. (Lawrence: University of Kansas), Vol. XIV, No. 2 (2000). pp. 41-56
- BREYER, Gastón. *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito, 2005.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Translation from Italian by Aurora Bernárdez. Original title: *Le città invisibili* (1974). Madrid: Siruela, 2017.
- FERNÁNDEZ, Alexis. “Lidia Rodríguez, directora de teatro en el aire. Hilandera de los sueños”. *Érase una vez*. Cultura menuda. (Madrid: Érase una vez cultura), No. 5 (December 2013), pp. 18-19.

- FERNÁNDEZ TORRES, Alberto. *El teatro independiente en España, 1962-1980*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 2015. <<http://teatro-independiente.mcu.es/>> [Last accessed: 31 March 2019].
- HELLER, Eva. *Psicología del color*. Translation from German by Joaquín Chamorro. Original title: *Wie Farben auf Gefühl und Verstand wirken* (2000). Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- HORMIGÓN, Juan Antonio. *Trabajo dramático y puesta en escena*. Volume 1. Madrid: Publicaciones de la ADE, 2002.
- JORNADAS DE INVESTIGACIÓN EN TEATRO INDEPENDIENTE. *Convocatoria de comunicaciones. II Jornadas de investigación en teatro independiente: independencia artística y modelos de creación en la escena actual*. Barcelona, 2019. <[https://docs.wixstatic.com/ugd/cf8c40\\_555ff27b97954388add691764d377f58.pdf](https://docs.wixstatic.com/ugd/cf8c40_555ff27b97954388add691764d377f58.pdf)> [Last accessed: 29 March 2019].
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro posdramático*. Translation from German by Diana González. Original title: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel. "Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación". *Nueva revista de política, cultura y arte*. (Logroño: UNIR-Universidad Internacional de La Rioja), No. 140 (September 2012), pp. 172-187.
- MARTÍNEZ VALDERAS, Jara. *Manual de espacio escénico. Fundamentos, terminología y proceso creativo*. Granada: Tragacanto, 2017.
- M. LAX, Fulgencio. "La adaptación y la versión en el trabajo dramático". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. (Barcelona), No. 10 (December 2014), pp. 140-164. <[http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax\(140-164\)n10.pdf](http://www.anagnorisis.es/pdfs/n10/FulgencioLax(140-164)n10.pdf)> [Last accessed: 31 March 2019].
- ONÍRICA MECÁNICA. *Alicia y las ciudades invisibles. Dossier*. <[oniricamecanica.com/?p=1155](http://oniricamecanica.com/?p=1155)> [Last accessed: 18 March 2019].
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Translation from French by Jaume Melendres. Original title: *Dictionnaire du théâtre* (1996). Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.
- RUESGA, Juan. "Metodología de la plástica escénica. La producción artística". *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. (Barcelona), No. 4 (2011), pp. 88-109. <<http://anagnorisis.es/pdfs/num4.pdf>> [Last accessed: 15 February 2019].
- TEATRO DE LOS SENTIDOS. *¿Qué hacemos?* <<https://teatrodelossentidos.com/que-hacemos/>> [Last accessed: 30 March 2019].
- TIRAO, Lucio. "Diferencias fundamentales entre el teatro comercial y no comercial". In: *Creación y Producción en Diseño y Comunicación. Trabajos de estudiantes y egresados*. (Buenos Aires: Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo), No. 15 (2008). p. 12. <[https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/30\\_libro.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/30_libro.pdf)> [Last accessed: 31 March 2019].
- WORLD ENCYCLOPEDIA OF PUPPETRY ARTS. *Teatro de objetos*. <<https://wepa.unima.org/es/teatro-de-objetos/>> [Last accessed: 29 March 2019].

dos-  
sier

doc-  
umen  
ts

---

# The Road to *Andreas*

Jonathan CHÂTEL

[jonathan.chatel@uclouvain.be](mailto:jonathan.chatel@uclouvain.be)

BIOGRAPHICAL NOTE: Jonathan Châtel is French-Norwegian. He trained as an actor and studied philosophy and theatre at the same time. He co-founded the company ELK in 2011 and directed Ibsen's *Little Eyolf* (2012), which he newly translated and adapted. This first production received the audience's award at the festival of emerging theatre *Impatience* in 2013. His second creation, *Andreas* (2015), based on August Strindberg's *The Road to Damascus*, was premiered at the Avignon Festival and presented at the 2015 Paris Autumn Festival. His production of his play *De l'ombre aux étoiles* was presented in November 2019 at the Théâtre de la Cité-CDN in Toulouse.

Jonathan Châtel is also a director, playwright and scriptwriter: *Les Réfugiés de la nuit polaire* (documentary), *Ostinato*, *Louis-René des Forêts* (experimental film), *Kirkenes* (comics)... He is also professor at the Centre d'Études Théâtrales of the Catholic University of Louvain, Belgium. In 2015 he published the essay *Henrik Ibsen, le constructeur* (Editions Circé).

English translation, Neil CHARLTON

---

## Abstract

This paper explores the stages that structured *Andreas*, Jonathan Châtel's rewriting of *The Road to Damascus* by August Strindberg. Based on the questioning of the uncertain identity of the character of the Stranger, the task of rewriting revolves around key themes: the dream of changing lives, the desire to disappear, the dizziness of madness. *Andreas*, a labyrinthine dream play in dialogue with the Strindberg path, has also been a meditation on the act of writing and the role of the maternal figure in creation.

---

**Keywords:** Strindberg, creative process, writing, dramaturgy, existence

Jonathan CHÂTEL

## The Road to *Andreas*

Today I will talk to you about my road to writing and adapting *Andreas* based on the first part of Strindberg's *The Road to Damascus*, seen at the 2015 Avignon Festival, the Paris Autumn Festival and then on tour.

I will not describe this winding, multi-faceted road in detail but I will try to get as close as possible to the intimacy of the creative process, the dialogue, I shared with Strindberg.

I have a friendship with plays. They choose me as much as I choose them. A face-to-face relationship is established with the writer, consisting of joyful moments and others that are more tense and difficult.

When I was young I grew up with the theatre of Henrik Ibsen. At the age of fourteen, I read his plays for the first time and immediately felt challenged, shocked: I sensed a great injustice. I remember reading *The Wild Duck* and having a very powerful feeling of revolt. There was that child, Hedvig, a victim of the cruelty of the adult world. For Ibsen this is a real obsession: children shattered by the disarray of the adult world as well as our insensitivity to suffering, the inability to love when we are bitten by evil and blinded by unfeasible ideals. He is a playwright who has been with me for a long time and, like it or not, I am in constant dialogue with his work. This is what led me to direct *Little Eyolf* in 2012.

I'm talking to you about Ibsen because you know about the Norwegian playwright's relationship with Strindberg. Henrik had a portrait of August in his office and said he needed the madman's face to work. These two men admired each other, although they never met. Strindberg was sometimes highly critical of Ibsen, but so he was with everyone, starting with himself. These two men communicated through interposed plays. And their psychic energies were connected. So it was logical for me, after *Little Eyolf*, to continue with Strindberg. It was like a call, a relief, and especially considering that Ibsen wrote his last play, *When We Dead Awaken*, as a result of his reading of *The Road to Damascus*, which impressed and intrigued him so much. As if reading this play by Strindberg, which is such a clear and brutal break with the canons of playwriting, had not influenced him but rather accompanied



him in writing this strange play. He said it would be his last and would close the series of dramas he had begun with *A Doll's House* and about which he claimed that if he still wrote, he would do so with a completely different idea, perhaps also in a different way.

“With a completely different idea, perhaps also in a different way.” Reading, the long relationship with *The Road to Damascus*, changes the nature of writing. For me, the creation of Andreas was a structuring stage. Strindberg connected me even more deeply with a personal, intimate gesture of writing. Since then I have written several plays, one of which is entitled *De l'ombre aux étoiles*, in rehearsal as I speak, and which I will present at the Théâtre de la Cité in Toulouse in early November.

But returning to *The Road to Damascus*, it is a piece I've had in my head for about fifteen years and to which Jean-Pierre Sarrazac introduced me, of course. Its rage, its anger, had marked me. Re-reading it, over the years, it has taken on different facets. I also saw in it an evanescence, a roar rather than just the cry that could be immediately attributed to the Stranger.

I understood it by connecting to the body, to a state of the body. The body allows me to think.

Imagine a Sunday. The day of the sun. A day when, at the end of this summer during which I am writing this paper, the sun is a white circle that can be guessed at behind the clouds of gray, blurred, vaporous layers. *The Road to Damascus* begins on a Sunday, a day that is not any day, but the day after a festive Saturday night and the eve of a ruthless Monday. A day when the spirit wanders outside the body, as the Stranger, Strindberg's character, says; a day when the feverishness of the body engenders a fear of passing out, the crisis of anguish, when the body ceases to be a fragile garment that tells us it is about to tear at any moment.

On Sunday, we wander, the morning seems hostile, the action of movement is a saviour because it makes the blood circulate, because it undoes ideas, impressions, as if the fact of passing through the streets, avenues, parks of a city, let us overcome the death out there, awaiting us if we stop. On Sunday the body is also free, voracious, greedy, hungry; it cries out in a muffled and deep way that it wants to devour other bodies, swallow food; it is thirsty, it wants to eat. This desire, the oppressive absence that disturbs, has been decisive for me to feel *The Road to Damascus*, to approach the story of this lost man, of this Strindberg double who must so often have experienced the Sunday hangovers in Paris, Berlin or Stockholm.

Hence the absence, the desire, the fragility of the body, the fluctuation of consciousness. All of this led me to understand what I would call the Stranger's “bittersweetness”. The Stranger is indeed sweet, fed by loneliness, on the lookout, his voice like a roar. He tries to abstract himself from the world, but also from what he is. Here we find vulnerability and innocence, but they are the principles of his disobedience. Making him a manipulator or Machiavelian, even if he is dangerous and has power, would have been a mistake. The end of the first scene of the play, which I used in my adaptation, ends with a strange pact. The Stranger says: “To fight trolls, free princesses, kill werewolves, that is to live” and the Lady responds: “Then come, my liberator.” This

phantasmagorical pact is very important, it is crucial. They go off on an adventure based on this statement, on this struggle. This struggle is that of writing in the first place, this struggle with oneself, one's demons: the "trolls" who are, for both Strindberg and Ibsen, those of the "heart and soul." Then of course, the Stranger uses the Lady, seduces her because he needs her to tell a story. But the opposite is true. We do not have the victims on one side and the executioner on the other. It is a madness for two, a game, without irony or cynicism.

This game, this adventure at the limits of the intimate, is the very movement of the act of writing.

It is for this reason that I based my adaptation on the first part of *The Road to Damascus*. It is the clearest part of the trilogy, and its structure interests me. It speaks of inner chaos but its mirrored arrangement, from the corner to the Refuge of the Madman and later from the Refuge of the Madman to the corner, provides a geometric framework for this intimate explosion of the character. Violence and rage also lie in this almost mathematical composition. As I immersed myself in Strindberg's language, in the sweet orality I felt, in its great precision, rewriting took hold of me. On the other hand, Strindberg considered his play to be a material. He told the stage director that he should feel free to cut, to change. This invites you to project yourself into the play.

The first part interested me because it has to do with the purity of the movement of writing. When he wrote it, Strindberg had given up theatre. He had not written a play in about five years. He had lost his deepest desire. He had gone into exile in Paris, drank too much, practised alchemy; his hands were black, burned by sulphur. In this search for the philosopher's stone, he sought to dissolve but also to reinvent himself. That is what happened: all of a sudden, without warning, he wrote the first part of *The Road to Damascus* in one go, as if this long period of theatrical silence had prepared this clean and powerful gesture. This play is about the experience of a breaking point that is also a movement of resumption. He sent it to his editor, who told him it was formidable. It was not until later that he wrote the second part and a few years after that the third. As he wrote the first part, he had no outer gaze; his mirror was his page and nothing more. What fascinates me is that this gesture of resumption released an immense creative energy. Over the next five years, Strindberg wrote many plays.

Finally, working on this adaptation, I sought and intuited a dense and intimate version based on Strindberg's long fresco. Speaking about his writing, the playwright said that he ate only the meatiest part of a lamb's rib; or that he sometimes condensed his five-act dramas into a digest. That is what I did with *Andreas*. I wanted to give an intimate version of this great three-part fresco, in the sense that Strindberg himself gave this word dreaming of a theatre that would follow the ideal of chamber music.

The starting point of my adaptation also arose out of the mysterious identity of the Stranger. This character has no name, or an uncertain name. He is sometimes known as "Caesar". At the end of the third part of the play, it is mentioned that he could be called "Johannes". That was my way in. My questioning of the uncertain identity of the Stranger led to a rift that opened up my adaptation, which is also, as for Strindberg, my self-portrait.

In my rewriting, I actually wanted to give the Stranger a name: “Andreas”; and make the play itself the story of this forgotten identity. Because the fact that the Stranger is called Andreas is ambiguous in my adaptation. In a way this name changes, it spreads through all the characters. He is the character of this playwright in exile and at the same time the Beggar, the Stranger’s double, the madman who lives in the doctor’s house, a childhood friend and the man who made the Lady’s mother suffer. The principle of my adaptation was to put this designation into play.

“Andreas” is a name that is close to me, that I have found in my life and in my readings; it comes back to me like an obsession. It appears, for example, in a very beautiful short novel by Joseph Roth, *The Legend of the Holy Drinker*. It tells the story of a beggar, Andreas, who is given money out of charity and never manages to return it because his passion for alcohol always makes him spend it too fast. At the end of the novel, Andreas drops down in front of a girl he takes for a saint. He gives her the money and dies.

Andreas also appears in Bergman’s film *The Passion of Anna*. It is about a misanthrope who has taken refuge on an island to escape the eyes of the world. Suddenly, in this refuge, his ghosts look him up and down. This is a self-portrait, as *The Road to Damascus* is for Strindberg. At the end of the film, Bergman says in a voice-over: “This time they called him Andreas Winkelman.” So this man is a stranger who wears several masks but always tells the same story: that of an alienation of oneself by oneself. Andreas is the figure of a tramp, a persecuted rebellious being. A figure we can play with and project ourselves onto.

Finally, Andreas is my uncle’s name, a bright and sensitive man who entered the land of madness about thirty years ago. Do we have to be crazy to give up the world? Do we have to be crazy to manifest our break with the role the human community wants to assign us? Does madness underlie any gesture of sincere rupture? Madness is a spectre to me. It is evident in my productions, the plays I work on, and my texts. In *Little Eyolf*, a father and mother who have lost their son travel to the limits of madness; in *De l’ombre aux étoiles*, an astrophysicist lives isolated on top of a mountain where he shouts his rage against the world to Heaven; in another of my plays, *Welcome Knut*, a man tries to disappear, a victim of amnesia takes disturbing night walks in a phantasmagorical city in search of an answer to his misfortune.

What Strindberg was asking me to do was to unpack my personal baggage, I who dared to approach this monument of dramatic literature. Moreover, when I wrote this adaptation of *The Road to Damascus*, I had formed a community of writers who accompanied me, stimulated me in the writing, as when you need a friend, a travel companion to go to the top of a mountain and not just take the easy path, avoiding the heights.

*Gå* (Walking), a contemporary Norwegian novel, an “autofiction” by Tomas Espedal, marked me. One day, the narrator leaves his house, turns right and, instead of going shopping, begins a tour of Europe. He dreams of disappearing, of breaking with his identity and being reborn in another purer life, in accordance with his deep ambitions and freed from his demons. Strindberg had already wondered about this going back to a foundational

myth of our civilisation: conversion, the belief in radical change, of ourselves but also of society. This famous "road to Damascus" on which Saul, the persecutor of Christians, falling from his horse, has suddenly become St. Paul, the founder of the Church. By changing his name, he has changed his life. Through this biblical narrative, Strindberg wonders about this utopia deeply ingrained in our genes. By destroying everything, by falling, we can reinvent ourselves. Only a radical revolution can open the doors to the possible, to the new. Strindberg's road, which is both an inner journey and a man's clash with his ghosts, makes this alternative more complex. In order to change, what should we do with these ghosts that encumber us? Exorcise or welcome them, let them take us over? Should we let madness take possession of us to achieve a new life?

In my adaptation, I have also taken up an idea that runs through the three parts of the play, which, in my opinion, forms the core of Strindberg's work and holds up a mirror to my own obsessions: the role of the mother, charged with mending the Stranger's broken childhood, or at least trying to.

My adaptation revolves around the Stranger's inability to say "mum" to his mother and the belief that they changed him when he was born, that he is the son of a troll. *Andreas* is a study of the mother. It is, as I said, an underground movement yet very defined, which takes place in the third part in the original play, in which the Lady finally metamorphoses into Mother to bring a kind of peace, wipe the forehead, wet with anguish, of the Stranger, her son. This connects with the movement of writing. Writing means trying to rediscover the mother tongue, lost forever more, and then fall silent. The third part of *The Road to Damascus* anticipates this dream of an end to language, of a world without words, in which only telepathic communication remains. Writing returns to silence. My adaptation has taken up this dream of disappearing, especially thanks to the character of the Beggar, who is like a tempter. Because, recommending the monastery to the Stranger – I will read an excerpt from it in a moment – he expresses the central alternative of the play: either being with the other, in language, life, or being alone; that is, in silent contemplation, in connection with a community of ghosts. How far can you go to keep your anger intact? Can everything be destroyed? Is it possible to live in the nuance, in other words, without any system, in a land that always trembles?

Motherhood and madness, two reasons that intersect with the question of writing, the gesture of writing. I asked this question with *Little Eyolf*, through the questionings of a philosopher, Alfred Allmers, who believes that thought, in order to access purity, must ignore writing, its disappointing materiality. *De l'ombre aux étoiles* also speaks of art, and the astrophysicist defends a spiritual art, a true art, freed from narcissism, an art that would be equivalent to self-denial, disappearance, and not a selfish and megalomaniacal extension of the personality.

Without slipping into pathos, there is a certain danger in creation. There is a risk of never returning from it, or never returning to it. Following the road to Damascus was for me a test in the broadest sense of the term. Many press articles were dithyrambic, others more critical, many people in the audience were genuinely moved, others untouched, they treated me like a

mystic, a lunatic or an academic and bore. I had to travel, work abroad, in India, where the practice of theatre is a vital necessity and an act of resistance to the terrible power of Narendra Modi, the Indian nationalist president, so that the desire, which had never completely left me, would flourish again, be reborn, and help me rekindle my creative path.

Finally, I would like to read you a passage from *Andreas*, my adaptation of *The Road to Damascus*, in which I wrote a confession from the Beggar to the Stranger. The Beggar is described as a man broken by the split between his desire for the absolute in art, his desire to write a book that ends literature, and his everyday and trivial life, on a human level. The Beggar, this double tempter, addresses the Stranger:

“THE BEGGAR: Now you’re depressed, but this... You’ve partied too much, you’ve pursued too many love stories, and that has weakened you. Recover. What you’re doing is quite out of fashion. Are you telling me you’re looking for a woman? What does that mean? That you need to be consoled? Or even worse: that you need to be forgiven? Don’t get caught up in your guilt or you’ll end up a complete fool. Do you know what you need? A monastery, to keep your rage intact! A completely white building, built on an island, like a lighthouse, with men like you and me who wouldn’t talk and telepathically increase the magnetic field of their rage! Don’t join the herd of losers who have capitulated, who have given up the fight for life because they have suffered some defeats. With a flap of your wings, rise above this slag! Put yourself to the test, move! Speaking of slag, now I recall: I was a writer. I was also married, and had a girl. My wife and I tried to own a house, cook good food, have time to see friends, and save up to go on holiday. A daily struggle. But a glass always had to be broken and food burnt in the pans. When we organised a trip to the city, the babysitter couldn’t make it at the last minute, and we had to cancel... When the school holidays came, a final demand or a bill arrived at the last minute... It all made us sad. And a little resentful. Especially her. She said that I wasn’t involved and that my lack of practical sense, my inability, or rather my laziness, to grasp reality and life as they are plunged us every day a little more into the mediocrity of an existence without direction, without discipline and without joy, always a little more arduous, a little more precarious and gloomier. The bastard was right. Writing had taken over everything. I was overwhelmed. I needed to write, and that’s all! Then I no longer tidied, I no longer slept. I spent my time daydreaming in front of the page, looking at what others had written and working out confusing and complicated theories about naivety in art, scandal, the use of language, as I couldn’t find this original, great idea, which would have made me an author to contend with. I spent whole nights writing, paradoxically without producing anything. Merely black traces scribbled on the page, like bad drawings. At that time, I would get up at two in the afternoon and pick up my daughter at school at four-thirty. During those two and a half hours that I should have been devoting to a normal life, I escaped to the movies. And I shivered when I saw a beautiful movie,

but not when I saw my daughter running towards me after school, crazy with joy every day as if it were her first time. When she cried, I didn't cry with her, on the contrary, I shouted at her, and when she cried out louder, I lifted her by the shoulders and shook her small body, thus cursing her for being an obstacle in my life. Obviously, I hated myself for this helpless violence, my disgusting irresponsibility. But the truth is I could hardly breathe when I imagined that one day I would write a masterpiece, not when my little girl was overwhelmed with terror and soaked in tears at her mad father with rage. I saw myself finishing a book that finally talked about what I really felt, what I was experiencing, me, and not someone else, not another writer, or an inescapable critical reference, or my wife whose opinion I always asked. Not that I didn't love my wife and daughter because I did! It just wasn't enough. My life was no more meaningful because of them! It wasn't my dream, I wasn't... What kind of glow-worm was gnawing at my brain at night and keeping me from engaging in this simple world that I truly liked? Why was this kind of existence inaccessible to me, who was writing? The years passed. I started drinking more and more. Frustration turned to cold, love subsided into deep disgust. I couldn't see the one I loved naked anymore; her sex disgusted me, her skin... In fact, the idea of making love to a woman made my hair stand on end. I hated their smell, their superiority, their intelligence and that kind of filthy maturity. I hated their hypocrisy, the abject way they hide their calf's head under layers of makeup, their wrinkles and their hair concealed under creams, under sheets, beneath the carpets, in the gutters. I also ended up hating my daughter, who had grown up, who had become a teenager, with her small breasts, more idiotic than ever and increasingly sadder for having to call such an icy man 'dad'. Real hate infected the house, came out of the pipes, clogged the toilets. Then one day, unintentionally, I gave up everything and became a hermit. Evidently, loneliness makes me thirsty, and I quickly found myself bankrupt, in a miserable hotel and without having written a single satisfactory line. One morning, breathless, just before dawn and just after a good bout of drunkenness, I crawled up to the top of a slope, the Golgotha of the small town where I lived, and announced, with my face looking at the sunrise, that I would create a universal nothingness based on my nothingness. An ambitious programme, which I simplified in my room with a well-aimed shot at the glow-worm, there inside, and everything this entailed... I fell... On my tomb it reads: 'Here lies our dear Andreas / Well resigned, soaked / Who broke with everything to write / His friendships and his newborn / But not the pages of his notebooks / Which he kept immaculate.' Nota bene: 'In his kindness he left / Two cigarette butts in an ashtray.' But what am I saying... Amnesia, then?"

End of scene.

Thank you for listening.





## PERE:

[...]

Us conec molt bé perquè esteu escampats per tot el món: dieu que viviu de les idees i que creieu en l'eternitat, però, quan cal engendrar una idea, no hi sou mai; quan cal resoldre una qüestió eterna, no hi sou mai; però al voltant de la taula parada, al caliu de la fortuna, de l'èxit i del poder, allà sí, rondau com un eixam de mosques grasses per després tocar el dos i anar a embrutar amb taques negres els qui s'han deixat matar per les idees i per l'eternitat! [...] Marxeu! Vull estar sol!



*El viatge de Pere l'afortunat*  
August Strindberg