

GUILLERMO HERAS

EL PERSONATGE I EL DIRECTOR D'ESCENA EN EL TREBALL AMB ELS CLÀSSICS

Traduït del castellà per Antoni Munné-Jordà

«El teatre és com una poesia a l'espai independent del llenguatge articulat.»

(A. Artaud)

PREÀMBUL

M'és impossible començar a desplegar la complexa idea de la interconnexió entre personatge i direcció d'escena sense fer algunes reflexions sobre conceptes generals del teatre que, si bé en d'altres indrets poden semblar temes obsolets, aquí, i donat el pobre panorama en tot allò que es refereix a la pràctica teòrica, no deixen de tenir una certa aurèola de polèmica i, dissortadament, de plena actualitat. És evident que totes les meves opinions parteixen de dues línies bàsiques: la pràctica quotidiana davant el fet de la direcció d'escena i la seva importància capital al teatre contemporani, així com la defensa d'una opció definida davant el concepte mateix de teatre al moment actual.

Tanmateix, cal precisar que hi ha un cert cansament davant les polèmiques estèrils suscitades sobretot a partir de crítiques gasetilleres (i enteneu aquest concepte en funció de la ridícula extensió quantitativa, l'apressament analític, la frivolitat expositiva, la falta de conceptualització precisa, el desconeixement del món productiu que ha donat origen a l'espectacle i, sobretot, la manca de compromís a l'hora de fomentar el plaer pel fet teatral). Res més lluny de la meua intenció que la idea de desqualificar ningú: només vull fer constar el menyspreu que algun dels autoqualificats crítics dels nostres mitjans de comunicació multitudinària sosté envers qualsevol mena d'innovació que es produeixi en el camp de les pràctiques escèniques. En això incloc molt especialment tot el camp teòric i les troballes actuals de l'aplicació teatral d'altres arts i ciències: l'antropologia, la semiologia, la psicoanàlisi en les seves noves investigacions, el món àudio-visual, les teories sobre els mitjans de comunicació multitudinària, la nova música, l'estudi de diferents formes de percepció, etc...

Alguna vegada, davant una possible utilització d'aquests elements, els directors hem arribat a ser acusats de psicòpates. Tot i això, deixo constància un cop més que totes aquestes eines d'ajut a l'escenificació, si no són avalades per la màgia teatral, el talent, el sentit de l'espectacle, el plaer davant l'ofici teatral i el rigor en la feina quotidiana, no són més que elucubracions intel·lectuals buides de contingut i pastura propícia per a mediocres i pedants.

Estem massa acostumats a parlar, criticar, analitzar, teoritzar i pontificar sobre instàncies abstractes, que després tenen poc a veure amb la realitat —de vegades molt crua—

del nostre teatre actual. Qualsevol discurs teòric referent a la feina teatral pot ser factible, però només si se sosté com una pràctica significant específica podrem parlar de resultats vàlids o no vàlids. La resta serà metafísica o incapacitat d'entendre el teatre des d'una perspectiva contemporània.

Tota aquesta reflexió prèvia aniria unida precisament a la idea del compromís que, en aquest moment, tots els integrants del fet teatral, en major o en menor mesura, haurien de tenir davant aquest fenomen cultural, que ara en aquest país és —o hi hauria de ser— una autèntica Unitat de Vigilància Intensiva. Ja no és l'arxiconeguda cantarella de la crisi, sinó que en realitat el teatre se'ns escapa de les mans, se'ns mor, i no precisament a la pràctica, sinó en el cruel divorci que es produeix entre escenaris i públic. Reflexionar avui sobre qualsevol tema referent al teatre, i evidentment sobre «el personatge», passa per assumir la condició d'«aparent perdedor» davant els grans mitjans de comunicació multitudinària. I dic «aparent» perquè la seva pròpia efímera i anacrònica especificitat el fa pràctica incomparable, en els plans lingüístic, poètic, ètic i social, amb la resta de les arts sorgides amb força insuperable al segle xx. De vegades sembla que, per a molts directors d'esce-
na, la salvació actual del teatre passa per fer servir milions en la producció d'espectacles, amb gran aparat «tecnològic», o si més no «maquinista», per a il·lusionar així l'espectador que «quasi» veu cinema. Simulacre estèril. El teatre ha de lluitar sempre al seu terreny, que podria ser anomenat essencialitat. Cercar l'essencial de cada text, de cada proposta, i reconvertir-ho en material adequat perquè l'actor, en un espai escènic determinat, en comuniqui la pulsionalitat, dialectitzada en un text —verbal o no verbal— davant la presència, sempre diferent, d'un nucli d'espectadors heterogenis enfrontats a «aquest» espectacle teatral de manera molt diferenciada.

TEATRE I SIGNIFICACIÓ

Parlar de «personatge teatral» implica necessàriament una opció prèvia i precisa sobre què entenem actualment per teatre. D'aquí que, en principi, intentaré prendre una sèrie de referents d'altri basats fonamentalment en l'anàlisi semiòtica com a proposta per aclarir qüestions que, tra-

dicionalment, han estat codificades amb mètodes analítics exclusivament idealistes. Insisteixo que per mi la configuració d'una sèrie d'elements per a una semiòtica del text artístic té sentit com a qüestió prèvia al pur procés de creació; després, a l'escenari, sóc absolutament partidari d'oblidar-la i de deixar-me dur per una altra mena d'estímul molt més aleatoris. Però no hi ha dubte que aquesta anàlisi prèvia sobrevolarà el discurs posterior i sobretot qüestionarà conceptes tan falsejats, al meu parer, com, per exemple, la idea que hi ha veritable «personatge» teatral fora d'una escenificació precisa o fora d'una lectura lingüística d'un text dramàtic. Així, doncs, dono per vàlids pols oposats i, tot i que em semblen fonamentals i modèlics —i de fet m'hi referiré—, els treballs de Kristeba, d'Ubersfeld, de Helbo, de Bettetini, de Greimas, d'Eco o de Tordera, no deixo de rellegir —i de donar-li la raó— textos com aquest de Guy Scarppetta:

«Però el “teatre”, ja ho hem dit, és més que el “teatre”, allò que provisionalment podem anomenar “actor” és simplement la indicació d'un nou subjecte que s'ha de “refer” en el cos i en la llengua, la indicació d'una obertura a fer si volem sortir d'aquesta nit repressora i religiosa, d'aquest ordre que ens “embruixa” i ens fa actuar oprimint-nos dins la seva xarxa de signes. Obertura —rebellió contra la llei del significant, irrupció de la màquina oculta amb tots els seus fluxos, talls, força, desplaçaments, espants—, procés (que hom ha pogut anomenar esquizofrènic) que implica alhora una màxima precisió en el llenguatge i la proximitat de la psicosis, del revestiment constant del “simbòlic” pel “real”, en el qual el “jo” (unitat especular, narcisista) es veu infinitament amenaçat i reconstruït d'altra manera (com gest, trajectòria, velocitat).»

És evident que els últims temps han corregut per tot Europa un fantasma i una mitificació de la semiòtica per a la seva aplicació al teatre. Moltes vegades com a fórmula matemàtica, defensada com infal·lible. Això és una altra forma d'idealisme; tanmateix, l'aportació teòrica dels darrers anys em sembla fonamental per a destruir molts dels mites inamovibles que els corrents crítics tradicionals havien sostingut sobre el teatre exclusivament com una pràctica basada en un text d'un autor. De fet, la història del teatre, fins fa ben poc, s'ha fet exclusivament a base dels autors dramàtics, mentre que directors, actors, escenògrafs i tècnics han estat simples comparses d'un art que, precisament, s'ha sostingut al llarg del temps a partir del seu esforç. Aquesta

revelació del teatre com a pràctica significant és el territori més important que ha obert l'anàlisi semiòtica. Com diu Bettetini: «El teatre ja es presenta (fins i tot quan és considerat en el terreny teòric i a la pràctica operativa a través de la història de les representacions escèniques) com un indret de concurs de múltiples sistemes de significació i de comunicació i, consegüentment, com un indret de debat i de contradicció en el qual poden trobar una verificació, i eventualment una falsificació, totes les assercions i totes les hipòtesis formulades anteriorment sobre la intervenció semiòtica. L'esdeveniment teatral es manifesta com una comunicació complexa que assumeix perfectament la forma d'una mimètica representació d'accions per mitjà de personatges, integrada per elements significants que pertanyen a diversos sistemes de codificació, com l'aportació d'escenografia, vestuari, llums, música, una eventual gesticulació antirealista i un eventual recitat no subordinat als cànons del comportament "naturalista". La producció de l'espectacle i de la consegüent organització semàntica que hi és subjacent segueix habitualment un desplegament que va des del text "dramàtic" (això és: escrit o adaptat en funció de la representació) fins a una interpretació crítica, fins a la realització espàcio-temporal d'aquesta interpretació (que assumeix la funció d'una lectura-projecte) mitjançant els materials típics de l'escenificació teatral, i fins a l'execució-repetició d'aquesta màquina "provada" repetidament i polida enfront d'una audiència físicament present a l'esdeveniment escènic. La consideració d'un text literari com a punt de partida pot semblar que ens obliga a deixar de banda alguna de les zones de la història del teatre, en les quals l'acció s'ha desplegat i es desplega amb base a la hipòtesi de moviment i d'una extemporaneïtat interpretativa, més que no a partir d'un guió escrit, o fins i tot recordat. Al·ludim a la «Commedia dell'Arte» o a certs episodis de l'Avantguarda històrica i contemporània (...) Una consideració del text com a manifestació literària autònoma implica, de fet, una sobredeterminació de les seves funcions, un arriscat desconeixement dels seus fins i de la seva posició dins un procés de comunicació que el transforma i que l'utilitza només a tall de material que pertany al pla dels continguts, i finalment implica la perpetuació d'un equívoc que ha invalidat els resultats dels estudis en el camp de l'estètica i de la teoria teatral i que ha condicionat directament les tímides primeres aproximacions semiòtiques a aquest àmbit de la producció del sentit (...)

La noció de text-projecte, esmentada abans, no s'hauria de limitar a la consideració del material literari de què han partit les operacions escèniques, sinó que hauria d'abastar també la tasca de descodificació i de reescriptura que ha estat bàsica per a l'escenificació; en definitiva, hauria d'estendre's a la investigació "literària" de què ha partit la hipòtesi teatral, a les "indicacions" de direcció, a les seves motivacions crítiques.»

A partir d'aquestes consideracions ja podem anar entenent la importància que pren l'«escenificació» dins el teatre entès com a llenguatge artístic contemporani, i d'aquí la concepció d'entendre el director com a AUTOR de l'espectacle teatral a partir de la creació d'un text dramàtic proporcionat per un AUTOR de la proposta literària i encarnada per uns ACTORS que, precisament, esdevenen AUTORS de l'anomenat «personatge teatral». Aquesta apreciació del director d'escena com a coautor ha merescut l'apellatiu d'«aberrant» per part d'alguns respectables cavallers, que precisament adopten un punt de vista tradicional i idealista sense intentar aprofundir en nous sistemes d'anàlisi i de percepció del món actual. La semiòtica no és, doncs, cap panacea; és una eina que ajuda a situar la nostra doble condició de creadors i de treballadors de l'espectacle. Com diu Kristeva, «la semiòtica descobreix aquesta altra escena que és la producció del sentit anterior al sentit, i permet així que en la seva pluralitat i cadascun amb la seva pròpia especificitat, sistemes significants i sistemes productius actuïn a l'interior d'un mateix text en lloc de trobar-se erigits en rivals». O bé, les paraules de Regis Durand: «De manera que es tractarà de recuperar el text teatral per diferenciar-lo dels conceptes de "literatura" o de "paraula", per pensar-lo en la seva "literarilitat" i el seu "espai", en la seva "materialitat".»

LA DIVERSITAT COM A DISCURS A L'ESCENIFICACIÓ DEL SEGLE XX

Si hi ha una aventura apassionant i apassionada que els directors d'escena del segle xx han intentat i han desplegat, ha estat la lectura dels clàssics. Per a molts ha estat una obsessió, per a d'altres una frustració i per a molts l'encontre amb un món que, lluny de semblar antiquat o passat, mostra palpable la seva modernitat precisament a partir de

la interpretació específica de l'escenificació. Tanmateix, hi ha hagut tantes teoritzacions com grans creadors. Si faré servir algunes de les seves opinions serà precisament per centrar tant com sigui possible, immediatament després, el problema del «personatge» a partir d'aquesta diversitat d'eixos utilitzats fins ara. Aquesta petita antologia d'opinions és estreta de textos diversos i és més una aproximació anecdòtica que no pas una anàlisi rigorosa de les seves aportacions i les seves teories.

Louis Jouvet: «En una frase o en un vers, allò essencial no hi ve ni de la gramàtica, ni de la sintaxi, ni de la retòrica, sinó de les sensacions i dels sentiments que el poeta ha cristallitzat en les seves paraules en escriure-les, i que aquestes paraules després s'introduiran en el cor de qui les escolti. Quan l'actor sonoritza, profereix aquest vers o aquesta frase, arriba al públic amb una emoció incomprensible en la qual la intel·ligibilitat ni tan sols no hi té res a veure. Aleshores l'espectador entén aquest vers, no ja en el sentit immediat, sinó en la seva força creadora.»

Tairov: «El paper de la literatura és mortal per a l'art de l'actor. El teatre nou no ha de ser un simple comentador de la peça, sinó que ha de crear la seva pròpia, la seva nova obra d'art autònoma.»

Craig: «Una peça pot ser quelcom mut. Pot interpretar-la una sola persona, algú que només mogui les mans... Es pot comprendre amb decorats sense personatges.»

Meyerhold: «Si la paraula fos l'únic instrument apte per a expressar l'essència de la tragèdia, tothom podria actuar al teatre. Pronunciar les paraules, per bé que es faci, no significa dir res. D'aquí la necessitat de nous mitjans per a expressar allò inesperat i revelar tot allò amagat.»

Artaud: «No he dit mai que la paraula no tingués importància, he dit que el teatre no s'ha de limitar a la paraula. He afegit el cos a la paraula, i més enllà de la gesticulació, el mite.»

Grotowski: «El que més m'interessa és allò que dóna vida a les paraules inanimades del text. El teatre és un acte engendrat per unes reaccions humanes i uns impulsos, per uns contactes entre la gent. És un acte alhora biològic i espiritual.»

Brecht: «La ciència ha elevat a la categoria d'una tècnica el dubte contra tot el que és "corrent" i ha obrat contra tot "allò que es dóna per suposat". No hi ha raó per la qual l'art no pugui emprar un mètode tan provadament eficaç.»

La llista fóra molt extensa, perquè pràcticament podem afirmar que qualsevol director teatral d'importància al nostre segle ha deixat documents importants per a construir uns nous senyals d'identitat de l'art escènic no basats exclusivament en la literatura dramàtica. Dues constants apareixen a quasi tots els escrits:

- a) Cap director d'escena no menysprea ni l'autor ni el text dramàtic sota les seves formes variades i diferents.
- b) La reflexió sobre el repertori dels clàssics ocupa un dels espais més importants dins la renovació del llenguatge teatral del nostre segle.

EL PERSONATGE DAVANT EL DIRECTOR D'ESCENA

Si actualment reflexionem sobre la situació del teatre al món, podríem arribar a la conclusió que un dels debats més interessants no solament per als especialistes, dels que més públic congreguen a les sales teatrals, és el de l'escenificació dels clàssics. Això passa a tots els països civilitzats, menys a Espanya. Sens dubte hi manca aquest signe de qualitat perquè no s'ha permès, ni s'ha fet, rellegir els clàssics a partir de la modernitat. Tenim les experiències de Strelher amb Goldoni, de Chérèau amb Racine, de Brook amb Shakespeare, de Grüber amb Goethe, de Planchon amb Corneille o de Grotowski amb Calderón. Part de la nostra misèria cultural ve del fet de tenir ancorats molts conceptes en un regeneracionisme vuitcentista. Jessner deia l'any 1926: «No hi ha ni clàssics ni moderns. Buscar allò que és etern significa rebaijar el valor de l'obra. L'important és anar d'acord amb el temps present.»

A partir de la idea del director d'escena com a creador del llenguatge escènic, doncs, crec que en aquest moment és impropï i fins i tot obsolet parlar del «personatge» amb una existència preexistent dins el text dramàtic. Allò que hi ha dins el text és la proposta, sobretot literària, d'unes idees plasmades per l'autor i que, doncs, li són pròpies en aquesta especificitat textual. Des d'aquí fins a allò que en resultarà després d'un complex procés d'escenificació hi ha tal quantitat de condicionaments que, per analitzar-los, per força haurém d'entrar en altres territoris.

Anne Ubersfeld, al capítol dedicat al «personatge» dins el seu llibre *Lire le théâtre*, diu: «Fins i tot quan es tracta d'un personatge clàssic, del qual ningú no discuteix l'«existència» si més no virtual, l'anàlisi que se'n fa contribueix a atomitzar-lo. S'hi veu l'actuant, l'actor, el paper; s'hi fa, en la perspectiva semiològica contemporània, el lloc de funcions, no la còpia-substància d'un ser. Dins el teatre, ¿el «personatge» és una noció de la qual es pot prescindir del tot, com ho vol F. Rastier, que al seu text sobre el Don Juan fa el fascinant procés del personatge, i juga fins i tot a negar-lo absolutament?

»No solament «el personatge» se situa al lloc de totes les incerteses textuais i metodològiques, sinó que és el lloc mateix de la batalla. F. Rastier té raó a mostrar com la crítica tradicional, sobretot en els seus aspectes escolars i universitaris, s'aferra a la noció de personatge com una arma ideològica en la guerra contra la crítica anomenada «nova». Més enllà del problema dels mètodes, allò que s'hi juga és el «jo» en la seva autonomia de «substància», d'«ànima», nocions ja esgotades després de vuitanta anys de feina i de renovació de la psicologia. Allò que no es pot dir dels sers humans, atrapats pel teixit de la seva existència concreta, ¿es podrà dir encara dels personatges literaris? D'aquesta manera, no ens ha d'estranyar el lloc comú infinitament còmic que en fa «sers més vertaders que certs sers vius, més reals que allò que és real». Com si es pogués transportar damunt el pla fantasmàtic de la creació literària la noció idealista de persona, quan d'altra banda es troba desmantellada...»

Crec fermament que avui el concepte de «personatge» és en una cruïlla que ens planteja més preguntes que no respostes, i que les precisions són difícils de codificar plenament. ¿On comença el «personatge», al text escrit que haurà de dir l'actor o a les acotacions que suggereix l'autor per a construir aquest «personatge»? ¿I si no hi ha text prefixat, com passava amb els primitius «zanni» de la «Commedia dell'Arte», en què s'improvisava contínuament? ¿I les desviacions que diferents gustos estètics, modes, ideologies, han anat marcant a través de la història? ¿Hi ha un «personatge» de Don Juan del segle d'Or, del Neoclassicisme, del Romanticisme, o el que hi ha són les lectures que del «personatge» han fet els contemporanis? I els anomenats personatges mitològics, ¿podien tenir la mateixa encarnadura al Barroc que en una escenificació contemporània? Un desvelament parcial

d'aquestes qüestions només es pot donar precisament a través de l'especificitat de la pràctica teatral i de la seva materialització en una escenificació. Cada societat ha hagut de donar respostes concretes a les seves contradiccions, els seus mites, les mancances, els aconseguints, les conviccions i les necessitats; d'aquí ve que contínuament hagi reinventat, o més aviat rellegit, els clàssics anteriors. Del que no dubto gens és que en altres èpoques de la nostra civilització potser el concepte de «personatge» podia ser més delimitat i, doncs, més fàcil de definir, perquè també obeïa a una manera molt menys polivalent d'entendre el fenomen teatral que no a l'actualitat. Però és curiós que, en un altre sentit, la confusió entre actor i personatge hagi estat una constant dins la història del teatre. Com a exemple citarem un pasatge de Díez Borque al seu llibre *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*: «Un exemple de l'estimació moral i social dels actors neix de la confusió vida-teatre, que mena a no distingir, fora de l'escena, entre actor i personatge, essent considerat el primer d'acord amb els patrons valoratius del personatge; Lope de Vega diu:

*Pues que vemos, si acaso un recitante
Hace un traydor, es tan odioso a todos
Que lo que va a comprar no se lo venden
Y huye el vulgo dél quando lo encuentra
Y si es leal le prestan y combidan
Y hasta los principales le honran y aman
Le buscan, le regalan y le aclaman.*

I també s'esdevé a l'inrevés, aplicant al personatge les característiques de l'actor a la vida privada; al *Diálogo de la Comedia* (1620) diu:

«Una actriu apareix representant la Magdalena o la Mare de Déu i un actor el Salvador (...) i gran part de l'auditori reconeix aquesta dona com una prostituta i l'home com un brètol (...) i a l'entremès aquesta mateixa dona representa una dona pública i balla i l'home canta o balla.»

Els exemples podrien ser nombrosos i contradictoris, per la qual cosa la precisió que vull fer del terme «personatge» no és donada per una categorització absoluta, ni tampoc per la seva evolució o concreció històrica, sinó des de la professió de director d'escena ara i aquí, amb la intenció d'oferir una alternativa contemporània fora de retòriques, de cultismes o d'esnobismes, i que, és clar, entén el teatre com

un conjunt de sistemes lingüístics i d'activitats artesanals que en configuren l'essencialitat específica respecte a les altres arts.

L'ESCENIFICACIÓ COM A TREBALL DE SÍNTESI

Crec fermament que és una tasca estèril voler contraposar allò textual a allò pulsional o estrictament escènic. Són un tot dialèctic, indivisible i absolutament present en qualsevol espectacle amb coherència interna. El text literari és el material indispensable per a partir vers una proposta corporificada a través de les eines pròpies de l'actor, la veu i el cos, imbricades al seu torn en unes modulacions determinades per la visió autònoma que l'escenificació proposi per a aquest text; circumdat per un espai escènic, una lumino-tècnia, un vestuari, unes músiques, uns condicionants de tipus aleatori i algunes altres variants més difícils d'enumerar i que, precisament, configuraran el terme «personatge» quan totes juntes imbricades s'aixequin davant els ulls d'uns espectadors. El fet que no hi hagi ni tan sols literatura escrita anterior a la proposta escènica no impedeix que hi hagi sempre «personatges» en qualsevol muntatge, ja que sempre hi ha emissors/actors si volem que hi hagi fet teatral. Per això, parlar del «personatge» com quelcom creat exclusivament per un autor és una entelèquia que no s'aguanta a la realitat. Per molt que de vegades s'especuli amb terminologies com «els valors universals de tal o tal personatge», això no és res més que un desplaçament de l'eix analític i una interpretació deficient del codi teatral. Si per a algú això resulta polèmic o transgressor, a mi, em resulta quasi pueril i obvi defensar-ho. ¿Com i amb quina base científica es pot sostenir que Lisardo, Clarín, Absaló o el mateix Hamlet són d'una sola, determinant i determinada manera? Evidentment, ho són a la imaginació de l'autor que els va concebre, però avui hi haurà tants Hamlet com actors l'interpretin a cada muntatge específic que en faci cada director d'escena. I és dins aquesta línia que defenso plenament l'opinió que va donar Lluís Pasqual a les III Jornades d'Almagro, quan deia: «Sense pretendre fer cap tipus de terrorisme cultural, haig de partir del fet que Calderón sóc jo.» Veure en aquesta afirmació altra cosa més que passió teatral i un vertader punt de vista sobre la situació que el director d'escena ha d'a-

doptar davant els clàssics, és voler tornar a situar la nostra professió a la seva prehistòria, entenent el director com un simple coordinador de moviments damunt un escenari impositat, amb un text inamovible i uns actors/marionetes submisos davant unes ordres buides de contingut. Avui l'especificació és un treball d'equip amb els altres elements que configuren la feina teatral: dramaturg, director, actors, escenògraf, figurinista, il·luminador, tècnics, cap de producció...

A l'actualitat hi ha tants «personatges» d'un mateix «personatge» creat per un autor en un temps i en un espai diferents, com escenificacions n'hi hagi a cada sala teatral del món. ¿És possible una mateixa lectura d'*Otello* a Sud-àfrica que al Carib o en un teatre institucional europeu? ¿Té res a veure el vetust encartonament dels passats muntatges de *La devoción de la cruz*... amb l'audàcia de la concepció de Daniel Mesguich? Com ignorar els avenços psicoanalítics per a entendre, i fer entendre, més profundament el conflicte entre Eusebio i Julia al text plantejat per Calderón?

Un altre terreny que m'agradaria si més no apuntar és el de l'ofici teatral mateix, al qual solen ser tan aliens els erudits i els curiosos i que de tant en tant tampoc no està malament treure a la llum. Sovint oblidem que des de la translació d'«unes paraules» fins a la consecució d'«un fet escènic» hi ha tot un sistema de producció que condiona el resultat final. No és solament un problema de pobresa o de riquesa, sinó d'equilibri entre proposició i resultats. He vist magnífics muntatges shakespearians a grups d'ínfimes possibilitats econòmiques, i tanmateix m'he avorrit mortalment en muntatges arqueològics embolcallats per tota l'ostentació dels teatres nacionals d'arreu del món. Té això res a veure amb el problema del «personatge»? Estic convençut que, precisament a partir de l'estancament davant noves perspectives en el tractament del «personatge» com a concepte dinàmic, i no estàtic, s'ha establert tota una fonda arrel del teatre com a museu en lloc d'esdeveniment viu.

PERSONATGE I TEATRALITAT

Diu T. Todorov: «La literatura es crea a partir de la literatura i no a partir de la realitat, sigui material o psíquica, tota obra literària és convencional.» També podríem dir que

«l'únic referent que té el teatre és el mateix teatre». O, el que és el mateix, el teatre no és la realitat, ja que per molt que vulguem insistir en un naturalisme, sempre hi ha una ficció, un simulacre de vida, no la mateixa vida. A partir d'aquesta convenció, el «personatge» fóra la síntesi dialèctica sorgida d'una proposta textual filtrada per la concepció del director d'escena, encarnada en un actor concret que, al seu torn, hi dona el seu propi punt de vista, i emmarcada dins un espai precís sorgit de l'alternativa escenogràfica. Si no es donen totes aquestes característiques, podem parlar d'un cert «personatge» emanat d'una lectura literària, o d'un «personatge» creat per un actor (en aquest cas moltes vegades podríem parlar d'un simple clixé de la seva personalitat), o d'una imposició arrencada del conjunt de cert director per imposar el seu criteri d'aquest «personatge», però mai del «personatge» com a signe escènic de conjunció d'activitats.

Un dels camins més interessants de la teatralitat és produït, precisament, per la disputa positiva dels diferents camps de la mateixa activitat teatral. A més del terreny de l'anàlisi històrica i semiòtica possible en tot text dramàtic, em resulta molt més apassionant el desbrinament escènic que parteix de la confrontació autor/dramaturg *versus* director/actors, precisament com a repte positiu text/proposta de muntatge. Aquí comencen les fissures, els laberints, els tempteigs, la lluita entre allò racional i allò pulsional, la demarcació entre el possible i l'impossible, l'encarnament en un actor concret amb la seva component psíquica i fisiològica, allò palpable i allò manifest. Tornar a Artaud, a Stanislawski, a Meyerhold o a Brook, però també a Lacan. Monique David-Menard uneix Lacan a un possible «teatre de l'inconscient» i diu: «Per la seva mateixa violència, aquesta dimensió teatral de la interpretació en va produir, sens dubte, el pitjor i el millor: articula l'Imaginari, el Simbòlic i el Real d'una manera inèdita, i confronta el subjecte amb allò que hi ha de necessàriament traumàtic al seu desig. Pretén, i de vegades ho aconsegueix, fer posar a treballar l'inconscient d'una manera radical i admirable.» Claus per a nous territoris, l'imaginari, el simbòlic i el real a Rosaura o a Laurencia més enllà del temps i de l'espai del Barroc espanyol. Un director d'escena no crea del no-res, hi ha el magnífic material subministrat per Lope, per Tirso o per Calderón, però a partir d'aquí reinventa un món imaginari.

És obvi que ni la simbologia, ni la realitat, ni la imaginació de la humanitat no s'han quedat ancorades; per tant, el teatre ha de donar respostes dinàmiques a aquest complex fluir social.

RESUME

On ne peut pas délier le théâtre de ses relations avec l'anthropologie, la sémiologie, la psychanalyse, le monde audiovisuel, etc. La solution n'est pas, d'après l'avis de quelques metteurs en scène, des montages de millions de pesetas et un matériel qui crée dans le spectateur l'illusion d'assister « pratiquement » à une séance de cinéma. Il n'y a pas de véritable personnage théâtral en dehors d'un montage précis ou de la lecture linguistique d'un texte dramatique. C'est pour cela qu'il faut considérer le metteur en scène comme l'auteur du spectacle théâtral. S'il y a quelque chose de passionnant pour les metteurs en scène du xix^e siècle, c'est la lecture des classiques. Jouvet, Taffroy, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski et Brecht ont montré leur intérêt à cette question. Tous les panys civilisés, à l'exception de l'Espagne, s'intéressent vivement aux classiques. La notion de personna-

BIBLIOGRAFIA

- Semiología de la representación*, André Helbo i altres. Ed. Gustavo Gili.
- Producción significativa y puesta en escena*, G. Bettetini. Ed. Gustavo Gili.
- Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld. Ed. Sociales.
- Artaud*, diversos autors. Ed. Pretextos.
- El actor en el siglo XX*, Odette Aslan. Ed. Gustavo Gili.
- Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, José M. Díez Borque. Ed. Antoni Bosch.
- Introducción a la literatura fantástica*, Tzevetan Todorov. Ed. Tiempo contemporáneo.
- III Jornadas de Teatro Clásico Español de Almagro*, diversos autors. Ed. Ministerio de Cultura.
- ¿Retorno a Lacan? La nueva controversia*, diversos autors. Ed. Gedisa.
- Elementos para una semiótica del texto artístico*, diversos autors. Ed. Càtedra.

Un dels camins més interessants de la teatralitat és produït, precisament, per la disputa positiva dels diferents camps de la mateixa activitat teatral. A més del terreny de l'anàlisi històrica i semiòtica possible en tot text dramàtic, em resulta molt més apassionant el desbrinament escènic que parteix de la confrontació autor/dramaturg versus director/actors, precisament com a repeteix text/proposta de muntatge. Aquí comencen les fissures, els laberints, els tempteigs, la lluita entre allò racional i allò pulsional, la demarcació entre el possible i l'impossible, l'aparcarment en un actor concret amb la seva component psíquica i fisiològica, allò palpable i allò manifest. Tornar a Artaud, a Stanislawski, a Meyerhold o a Brook, però també a Lacan. Monique David-Menard uneix Lacan a un possible «teatre de l'inconscient» i diu: «Per la seva mateixa violència, aquesta dimensió teatral de la interpretació en va produir, sense dubte, el pitjor i el millor: articula l'Imaginari, el Simbòlic i el Real d'una manera inèdita, i confronta el subjecte amb allò que hi ha de necessàriament traumàtic al seu desig. Pretén, i de vegades ho aconsegueix, fer posar a treballar l'inconscient d'una manera radical i admirable.» Claus per a nous territoris, l'Imaginari, el simbòlic i el real a Rosaura o a Laurencia més enllà del temps i de l'espai del Barroc espanyol. Un director d'escena no crea del no-res, hi ha el magnífic material subministrat per Lope, per Tirso o per Calderón, però a partir d'aquí reinventa un món imaginari.

RESUMEN

Es imposible desvincular el teatro de sus relaciones con la antropología, la semiología, el psicoanálisis, el mundo audiovisual, etc. La salvación no pasa, como creen algunos directores, por montajes de millones de pesetas y una maquinaria que crea en el espectador la sensación de estar viendo «prácticamente» una película. No existe un verdadero personaje teatral fuera de un montaje preciso o la lectura lingüística de un texto dramático. Por este motivo es preciso considerar al director como el autor del espectáculo teatral. Si existe una aventura apasionante para los directores del siglo xx es la lectura de los clásicos. Jovet, Tairov, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski y Brecht han mostrado su interés por esta cuestión. Todos los países civilizados, excepto España, se interesan vivamente por los clásicos. El concepto de personaje es una encrucijada que nos plantea más preguntas que respuestas. El montaje es un trabajo de síntesis y no tiene ningún sentido hablar de un personaje como si se tratara de un ser creado exclusivamente por un autor. Actualmente existen tantos «personajes» de un mismo «personaje» como montajes en las salas de teatro de todo el mundo. El teatro debe dar respuestas dinámicas al complejo fluir social.

RÉSUMÉ

On ne peut pas délier le théâtre de ses relations avec l'anthropologie, la séméiologie, la psychanalyse, le monde audiovisuel, etc. La solution n'est pas, d'après l'avis de quelques metteurs en scène, des montages de millions de pesetas et un matériel qui crée dans le spectateur l'illusion d'assister «pratiquement» à une séance de cinéma. Il n'y a pas de véritable personnage théâtral en dehors d'un montage précis ou de la lecture linguistique d'un texte dramatique. C'est pour cela qu'il faut considérer le metteur en scène comme l'auteur du spectacle théâtral. S'il y a quelque chose de passionnant pour les metteurs en scène du xxème siècle, c'est la lecture des classiques. Jovet, Tairov, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski et Brecht ont montré leur intérêt à cette question. Tous les panys civilisés, à l'exception de l'Espagne, s'intéressent vivement aux classiques. La notion de personna-

ge est un carrefour qui nous pose plus de questions que de réponses. Le montage est un travail de synthèse. Parler d'un personnage comme d'un être créé exclusivement par un auteur n'a aucun sens. Aujourd'hui il y a autant de «personnages» d'un même «personnage» que de montages dans les théâtres du monde entier. Il faut que le théâtre donne des réponses dynamiques au complexe développement social.

SUMMARY

The theatre cannot get free of its relationships with anthropology, semiology, psychoanalysis, audio-visuals, etc. The solution is not, despite the opinion of some producers, stagings which cost several millions of pesetas and mechanisms which create in the audience the idea of «practically» seeing a movie. There is no real character beyond a precise staging or the linguistic reading of a dramatic work. That is the reason why the producer should be considered the author of a performance. The most exciting enterprise for the producers of the 20th century is the reading of the classics. Jouvet, Taïrov, Craig, Meierhold, Artaud, Grotowski and Brecht have shown their interest in them. All civilized countries, except for Spain, are very interested in the classics. The concept of character is a crossroads which rises more questions than answers. Staging is a synthesis work and it does not make any sense to talk about a character as an imaginary being created only by an author. Nowadays there are as many «characters» of the same «character» as stagings in the theatres of all over the world. The theatre should give dynamic answers to the complex social development.