

1. EL FENOMEN TEATRAL

LES POÈTIQUES TEATRALS DEL SEGLE XX: LA CONSTRUCCIÓ DEL VALOR

LLUÍS MASGRAU
Institut del Teatre

Directors i reformadors

A la vella tradició europea el teatre apareix com una activitat col·lectivament reconeguda que té una funció social ben delimitada. Però aquesta funció no ha estat sempre la mateixa. En el curs del temps s'ha transformat paral·lelament a l'evolució de la societat, adquirint i entrellaçant valors de caràcter religiós, polític, ideològic, artístic i d'entreteniment.

A finals del segle XIX-començaments del XX, el naixement de la direcció escènica va transformar completament el teatre occidental. Aquesta transformació va engendrar la figura del director, entesa com la personalitat prominent que s'erigeix en el creador de l'espectacle, imposant la seva visió per damunt dels actors, de l'escenògraf i fins i tot de l'autor dramàtic. Amb l'aparició de la direcció escènica el teatre assoleix un valor artístic propi i molt específic al marge d'altres disciplines com la literatura i les arts plàstiques. El valor d'un espectacle es torna homologable al d'una novel·la, una simfonia o un quadre. En entrar de ple a l'Olimp de l'Art, i a mesura que avança el segle, la funció social del teatre es defineix cada vegada més en termes d'un bé cultural que es justifica per si mateix. Des d'aquesta perspectiva s'erigeix com una activitat perfectament encaixada dins de la societat, una activitat que disposa d'estructures d'aprenentatge, mecanismes de producció, subvencions, circuits, espais i convencions pròpies.

En aquest context, el treball del director es connecta a una recerca estètica, artística. La seva activitat, encara que tingui un enfocament renovador, es desenvolupa sempre dintre del que la societat reconeix com a Teatre. L'aportació dels grans directors va lligada a una determinada visió del teatre que té en la creació d'espectacles el seu eix central i

absolut. L'obra dels directors respon a unes inquietuds fonamentalment artístiques que entrarien dintre del que és una valoració estètica.

Però, dintre del fenomen de la direcció escènica, que omple amb el seu cabal la història recent del teatre, hi trobem una sèrie de directors que mereixen un tractament a part, en funció no tant de la *qualitat* de la seva obra com de la seva *naturalesa* específica. Em refereixo als reformadors teatrals, aquells creadors que van saber formular i materialitzar una visió revolucionària del fet teatral. Aquesta visió revolucionària engendra poètiques que marquen una època i, amb el temps, es converteixen en categories historiogràfiques. Craig, Stanislavski, Meierhold, Copeau, Dullin, Osterwa, Artaud, Decroux, Brecht, Grotowski, Beck i Malina, Barba, són alguns dels noms que podríem situar clarament entre els reformadors teatrals del segle xx.

Tradicionalment, la historiografia teatral ha tendit a considerar els reformadors com a prototipus de la figura del director sorgida a finals del xix, i, per tant, ha encaixat la seva obra dintre de la direcció escènica. Sense ser fals, aquest plantejament resulta massa genèric. Tot i que, per regla general, també van ser grans directors, els reformadors constitueixen una tipologia específica que exigeix un tractament diferent. Si analitzem els reformadors des de l'òptica de la direcció escènica, correm el risc de sepultar aspectes fonamentals de la seva personalitat i de la seva obra, la qual cosa equivaldria a mutilar-ne l'herència.

És un mèrit d'un cert sector de la teatrologia italiana el fet d'haver començat a estudiar l'obra dels reformadors del segle xx seguint paràmetres conceptuals diferents dels utilitzats normalment per estudiar el fenomen de la direcció escènica.¹ Aquesta actitud no respon a l'intent d'establir jerarquies abstractes i, per tant, inútils; respon a la conveniència de mostrar com la història teatral del segle xx es mou en un doble pla: per una banda, hi ha el fenomen de la direcció escènica —on el teatre adquireix el valor compartit d'una activitat artística que es justifica per si mateixa—; per l'altra, hi ha l'obra i les poètiques dels reformadors, que tot i haver nascut dins de la direcció escènica, la transcendeixen per articular-se en tradicions autònomes al marge de la tradició comuna. Cada una d'aquestes tradicions està connectada a les motivacions i urgències del seu fundador, a un sentit molt personal de l'ofici i, per tant, a unes metodologies tècniques particulars que es resolen en

1. Em refereixo al grup de teatròlegs aglutinats al voltant de la revista *Teatro e Storia* i al voltant de la ISTA (International School of Theatre Anthropology): Ferdinando Taviani, Franco Ruffini, Fabrizio Cruciani, Nicola Savarese, Mirella Schino, Clelia Falletti i també Marco de Marinis. Les seves investigacions i les seves constants relacions de col·laboració han estat un fort estímul per a mi. D'entre ells, Franco Ruffini ha estat el qui ha proposat el concepte de "valor" com una de les perspectives essencials per estudiar el teatre del segle xx.

unes propostes estètiques concretes. Tot això són factors que defineixen la identitat pròpia d'una determinada tradició, l'Octubre Teatral de Meierhold, el Teatre de la Crueltat d'Artaud, el Mim Corporal de Decroux, el Teatre Èpic de Brecht, el Teatre Pobre de Grotowski o el Tercer Teatre de Barba. Tanmateix, per sota del perfil individual que les caracteritza, aquestes tradicions apareixen en el marc genèric de la direcció escènica com sengles punts de fuga en els quals el teatre intenta transcendir la seva condició de representació artística per buscar la seva justificació i la seva raó de ser en un altre tipus de valors, generalment de caràcter social. Aquesta exigència comuna —la recerca del valor— és el que ens permet parlar de “tradició dels reformadors” com una superposició de tradicions individuals que desdoblen el fenomen de la direcció escènica en un corrent subterrani el cabal del qual també travessa tot el segle xx, des d'Stanislavski a Barba.

La tradició dels reformadors: el teatre-constructor-de-valors

Mentre que la trajectòria professional del director se centra en la creació d'una sèrie d'espectacles, la del reformador es projecta cap a la creació d'un *model teatral específic*, és a dir, un teatre o centre de treball amb una organització, un esperit i una activitat clarament diferents del model teatral comú a l'època.² Aquests models alternatius a vegades prenen la forma de petits planetes teatrals on s'harmonitzen diverses activitats a partir d'una lògica pedagògica, econòmica, tècnica i estètica pròpia (aquest seria el cas del Teatre d'Art d'Stanislavski, el GOSTIM de Meierhold, el Vieux Colombier de Copeau, el Berliner Ensemble de Brecht o l'Odin Teatret d'Eugenio Barba); altres vegades s'articulen en forma de petites escoles independents (Reduta d'Osterwa, el famós subterrani blau que Decroux tenia a la seva casa de Boulogne-Villancourt, l'escola que Craig va organitzar en l'Arena Goldoni de Florència), centres especials de treball (el Work Center de Grotowski a Pontedera), teatres-escoles (l'Atelier de Dullin), comunitats teatrals (el Living Theatre, els Copiaus) o teatres-laboratoris (el de Grotowski a Wroclaw). El rostre que adopten els diversos centres teatrals dels reformadors pot variar molt, però el seu esperit respon al model comú d'un teatre-constructor-de-valors.³

2. El cas específic d'Antonin Artaud no invalida aquesta afirmació. Segons el meu parer una de les raons per les quals Artaud no va poder materialitzar les seves teories teatrals va ser la seva incapacitat a l'hora de construir un model teatral propi.

3. Per referir-se a aquests teatres-constructors-de-valors, Frabrizio Cruciani parla de “comunitats teatrals” (*Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, E. Associati, Roma, 1995). Franco Ruffini, en canvi, adopta el nom històric d'“Estudis”. Per la seva banda, Ferdinando Taviani proposa el concepte de “*moradas* a-religioses”. Es tracta de diverses temptatives de remarcar com, a pesar de les seves diferències i especificitats, els teatres dels reformadors responen a un model de base comú.

Per definir amb més precisió la figura del reformador teatral i la naturalesa específica de la seva obra hem d'esbrinar en què consisteix el model d'un teatre-constructor-de-valors.

El teatre sempre ha organitzat la seva presència a la societat en funció del valor que aquesta li ha concedit. Durant el segle xx la societat occidental va desenvolupar tota una sèrie d'estructures, prerrogatives, canals, circuits i convencions específiques destinades a regular els diversos aspectes de la pràctica teatral: l'aprenentatge, la cobertura econòmica, la producció, la realització, la difusió, l'espai, la crítica, etc. Tota aquesta infraestructura i el seu funcionament constitueix un context, allò que solem anomenar un medi o mercat teatral. És veritat que, en una època determinada, aquest medi pot sofrir variacions importants d'un país a un altre, però també ho és que, almenys a Occident, existeixen unes lleis i uns comportaments de mercat que regulen l'activitat dels professionals.⁴

Com és lògic, en el curs del segle passat, el medi teatral va anar evolucionant paral·lelament a la societat. El que fa vuitanta anys eren actituds professionals audaces o insòlites avui resulten actituds normals i corrents. Per això, quan mirem cap enrere, l'activitat dels reformadors a vegades ens sembla perfectament en harmonia amb tota una sèrie d'actituds que la nostra cultura occidental percep com a pròpies del medi teatral. I tanmateix, això és un efecte òptic producte d'un anacronisme. La realitat és que, en el seu moment, l'activitat dels reformadors va col·lidir amb el medi teatral. El reformador sent el teatre establert com una insuficiència. La seva actitud fonamental consisteix a negar el medi teatral de l'època (els canals d'aprenentatge, les metodologies tècniques, els sistemes i ritmes de producció, la concepció dels edificis teatrals, la relació que s'estableix entre actor i espectador, fins i tot les activitats que es consideren pròpies d'un teatre) com una premissa per edificar una tasca que, tot i continuar rebent el nom de teatre, respon a unes exigències i unes necessitats que no són merament artístiques. Les exigències que els reformadors imposaven als seus actors i col·laboradors entraven en contradicció directa amb el medi teatral i sovint els professionals del sector les qualificaven com un misticisme impropï i perjudicial. Els exercicis actorals que Stanislavski i Meierhold desenvolupaven en els seus estudis; les activitats dels Copiaus a Borgonya; l'esperit que Dullin projectava a la seva companyia; el rigor pedagògic de Decroux; la personalitat mateixa d'Artaud i la seva manera de relacionar-se amb el teatre; el caràcter didàctic que Brecht donava, no solament a les seves peces,

4. Aquesta manera de concebre i organitzar la pràctica teatral la percebem netament diferent de la que hi ha en altres contextos com és ara Àsia i Àfrica. En relació a un context com Llatinoamèrica, les diferències, per bé que menors, són també perceptibles.

sinó també als assaigs de la companyia a través dels quals impulsava els seus actors a prendre posició; la disciplina que Grotowski imposava als seus col·laboradors; l'actitud política i moralment provocativa del Living Theatre; la dinàmica de treball i els sistemes de producció de l'Odin Teatret: tot això són realitats que en el seu moment resultaven extemporànies i completament alienes al medi teatral.

Els reformadors van tendir sempre a treballar amb els seus propis actors, a construir-se un entorn professional autònom. El desig de fer teatre anava lligat a la creació i dinamització d'un context humà estable, amb unes característiques pròpies. L'estímul fonamental que mou els reformadors no és tant la voluntat de convertir-se en directors professionals com el fet d'assumir unes exigències de treball capaces de forçar els murs del teatre establert. Les poètiques que ens han llegat són les cròniques d'aquests viatges més enllà de les muralles teatrals; les metodologies de treball que contenen són el mapa topogràfic dels territoris que van descobrir i colonitzar. D'aquesta manera, refusar el medi teatral de l'època es convertia en una premissa destinada a transmutar la pràctica de l'ofici en un estil de vida, una aventura existencial abans que artística.

La conseqüència immediata d'aquest refús del medi teatral és la realització d'una activitat que s'entossudeix a projectar-se més enllà d'una funció merament artística. Resulta paradoxal que, en el moment històric en què el teatre aconsegueix autojustificar-se com un bé cultural, els reformadors s'obsessionin a buscar-li justificacions d'una altra índole que alimentin la pràctica de l'ofici injectant-hi nous valors. Les categories artístiques dels reformadors són la cara externa d'unes determinades categories ètiques. El fet de fer teatre es barreja amb l'exigència de fundar un teatre. Per definir l'esperit del seu teatre, Copeau insisteix primer en el concepte de *milieu* i després en la idea de "confraria" d'actors, músics i artesans; Meierhold concep el seu teatre com una "cèl·lula revolucionària", Barba com un "Grup", Grotowski com un "laboratori" i Stanislavski no dubta a utilitzar la metàfora religiosa del "temple". Són conceptes diferents que, en el fons, al·ludeixen a una mateixa realitat: un teatre que es vol diferent i autònom del medi teatral circumdant.

L'obra dels reformadors, doncs, es connecta a una recerca ètica que té el seu eix en la utilització del teatre en vistes a la construcció i materialització de valors socials. La saba que alimenta les seves poètiques no és l'intent de renovar el llenguatge teatral ni la voluntat de crear noves formes; és la voluntat de donar una nova funció i una nova justificació a la pràctica del teatre. I aleshores, la companyia, el teatre, es converteix en l'expressió de un determinat ambient social regit per una dinàmica i uns valors propis.

Per això, en l'horitzó teatral del segle xx els teatres i els centres teatrals dels reformadors sorgeixen com vaixells-insignia de tradicions individuals que, tanmateix, responen al model genèric d'un teatre la raó de ser del qual no es correspon amb el valor col·lectiu que l'activitat teatral té dins d'una determinada societat.

La segona característica que tenen en comú els centres teatrals dels reformadors és que el seu eix gira al voltant del treball actoral i, d'aquesta manera, privilegien la part humana del teatre.⁵ En consonància amb els valors que intenten injectar en el teatre, els reformadors proposen un nou actor. Tots van sentir, amb menor o major intensitat, l'exigència de formar els seus propis actors, de crear i formular unes metodologies tècniques capaces d'originar un model d'actor diferent del que imperava en el medi teatral. En els seus textos continuen utilitzant la paraula "actor", però s'esforcen per subratllar (a través de metàfores, exemples, llargues explicacions o regles tècniques) que es refereixen a una realitat diferent de l'actor ordinari. Stanislavski parla d'"actor creatiu", Meierhold de l'"actor biomecànic", Craig de la "super-marioneta", Brecht de l'"actor èpic", Artaud de l'"atleta del cor", Decroux del "mim", Grotowski de l'"actor sant" i del "Performer". Altres vegades utilitzen el procediment invers: ells s'apropien la paraula "actor" a seques donant-li un contingut nou, molt més alt i exigent; i aleshores designen l'actor del medi teatral amb paraules com "comediant" o "cabotin" (aquest seria el cas de Copeau i Dullin)

Aquesta tensió entre l'actor preexistent i el nou actor és un producte de la contradicció que oposa l'art de l'actuació entès com una activitat professional perfectament establerta i regulada pel medi teatral, i l'art de l'actor entès com la capacitat d'encarnar unes urgències personals molt específiques. Els grans reformadors conceben el treball actoral, abans que res, com una activitat fortament vocacional. Per això, el model actoral que propugnen les poètiques és molt més que una categoria tècnica: és un ideal humà, una visió de l'actor com a home nou.

Alimentats per aquests ideals ètics, els teatres-constructors-de-valors originen les grans tradicions tècniques d'Occident: el sistema d'Stanislavski, la biomecànica de Meierhold, la pedagogia de Copeau, el mim corporal de Decroux, la *Verfremdung* de Brecht, la Via Negativa de Grotowski o el *training* individual de l'Odin Teatret.

Dintre d'aquest context la pedagogia adquireix una importància fonamental. No és una activitat complementària, sinó una activitat que a vegades arriba a convertir-se en una finalitat en si mateixa, re-

5. Tot i ser una excepció que requeriria alguna matisació, crec que el cas de Gordon Craig i la seva escola no invalida el principi general.

legant la creació d'espectacles a un segon pla. Fabrizio Cruciani, per exemple, proposa la dicotomia directors-pedagogs / directors-intèrprets per distingir els reformadors dels directors.⁶ En el context general de la direcció escènica la pedagogia apareix com una activitat prèvia al fet creatiu, una premissa necessària per després poder treballar en el medi teatral desenvolupant la creativitat a través d'espectacles. En la tradició dels reformadors, en canvi, la pedagogia assumeix una nova dimensió: s'erigeix en una forma madura de creativitat teatral mitjançant la qual el reformador i els seus actors porten a terme una sèrie d'investigacions que s'orienten a la construcció d'un ideal humà. Això crea una dinàmica de treball en la qual la pedagogia, la investigació tècnica, el *training*, apareixen sempre evolucionant paral·lelament als assaigs i les representacions.

En funció de tot això, l'espectacle passa, de ser l'objectiu únic i absolut de l'activitat teatral, a conviure juntament amb altres activitats com la pedagogia, la investigació tècnica, el *training*, l'activisme social o l'organització d'esdeveniments i situacions especials de treball. L'espectacle no desapareix, no perd importància, però si l'encaixem adequadament en aquesta activitat més àmplia de la companyia, transcendeix el seu valor artístic i la funció social que la nostra època li ha donat. Un espectacle de Meierhold, de Grotowski o del Living Theatre, per exemple, és també un bé cultural, una proposta estètica, una obra d'art a través de la qual el director expressa la seva personalitat individual; però tot això és només la cara externa d'una proposta ètica que té un caràcter col·lectiu. Són espectacles que semblen puntes d'iceberg, reclams lluents a través dels quals es manifesten grans muntanyes submarines. La justificació íntima de l'espectacle, la seva raó de ser profunda, perfora allò artístic per arrelar poderosament en una determinada visió social. La seva naturalesa no és la d'una obra d'art normal i corrent, sinó la d'un vehicle eficaç capaç de transmetre i fer experimentar a l'espectador la realitat social que conté. Aleshores, la coherència, la força i la fascinació de l'espectacle resideixen en l'harmonia perfecta que fon la forma externa i els valors interns que aquesta forma encarna. L'espectacle s'erigeix com l'expressió viva d'una cultura teatral diferent de la imperant en el medi. No és una qüestió de formes, de tècnica i d'avantguarda estètica, sinó de valors a través dels quals construir una nova funció social del teatre.

Els reformadors van saber cremar la pell⁷ artística del teatre per construir la pràctica, lúdica i eficaç, d'un nou socialisme.

6. Fabrizio CRUCIANI, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento* (cit. n. 3).

El sentit, la tècnica i el valor

Les poètiques dels reformadors contenen dos aspectes fonamentals: per una banda, ofereixen una visió molt personal del fet teatral que respon a obsessions, nostàlgies, ferides, necessitats, urgències i objectius de caràcter individual; per l'altra, alberguen la formulació d'eficaces metodologies de treball que poden ser compartides, transmises, analitzades, contrastades. El primer element —la visió personal— es refereix al sentit íntim d'una determinada pràctica teatral; el segon —les metodologies de treball— a la tècnica.

La columna vertebral que sosté l'activitat dels teatres-constructors-de-valors i constitueix el distintiu de les grans poètiques teatrals és la complementarietat que s'estableix entre el sentit i la tècnica, la motivació i les metodologies de treball, l'ideal personal i l'eficàcia artesanal.

Com interactuen aquestes dues dimensions?

El sentit i la tècnica són dues cares d'una mateixa moneda; el primer és el *perquè* intern que nodreix, forja i justifica el *com* extern.

El sentit personal de l'ofici —l'existència d'una justificació que transcendeix allò merament artístic i funciona com una brúixola secreta per al reformador— ha constituït sempre la premissa de les grans revolucions teatrals del nostre segle. Tanmateix, el que les ha certificat ha estat la tècnica.

I és que, sense formulacions tècniques precises, les poètiques dels grans reformadors s'esvaneixen en una espessa nebulosa de paraules incertes. Si intentem separar els reformadors de la seva eficàcia professional, ens apareixen com a visionaris inabastables, solitaris idealistes, pensadors obscurs, místics del teatre. No són reformadors per les seves urgències íntimes, ni pel sentit personal que van intentar donar al seu ofici, sinó per la seva capacitat de trobar metodologies tècniques capaces d'encarnar el sentit personal que els nodria.

Però, d'altra banda, si intentem separar les metodologies tècniques de les seves arrels, dels perquès que les van generar i alimentar, aleshores, aquestes metodologies queden petrificades en sistemes que en el seu moment van ser revolucionaris i que avui ocupen una vitrina en el museu de l'estètica teatral. El sistema d'Stanislavski es converteix en el manual estètic del teatre realista, la biomecànica i la tècnica del muntatge de Meierhold en el decàleg artístic del teatre d'avantguarda, la *Verfremdung* de Brecht en l'estratègia ideal per a donar vida a un teatre postaristotèlic, els exercicis actorals de Grotowski i el seu mètode dramaturgic d'apoteosi i irrisió en el breviarí iniciàtic del teatre ritual, el mim de Decroux en el cànon ortodox d'un teatre corporal que vol alliberar-se de la dictadura literària, el *training* de l'Odin en la precep-

tiva oficial de la contracultura teatral dels anys setanta. Vistes en si mateixes, separades del sentit que les va forjar, les metodologies perden tota la seva càrrega revolucionària: deixen d'encarnar les urgències íntimes que les van generar per convertir-se en referències estètiques del medi teatral, modes que van i vénen, matèries que s'ensenyen en les escoles de teatre, categories artístiques que ocupen les pàgines dels manuals d'història teatral.

Els reformadors van ser grans forjadors de tècnica teatral. Però a les seves mans la tècnica no responia només a la necessitat d'obtenir un bon nivell artístic, sinó a la necessitat molt més profunda de capturar i materialitzar uns determinats perquè. Aleshores, filtrat per l'eficàcia professional, el sentit de l'ofici —que en principi era una premissa— es converteix en un resultat, una conquesta: un *valor* que pot ser compartit. Les metodologies tècniques que van formular els reformadors no són una recerca formal: *són l'intent de construir i conquistar minuciosament un nou valor de l'ofici*. El caràcter revolucionari d'aquestes metodologies consisteix en la seva eficàcia a l'hora d'utilitzar el teatre per construir valors que no es corresponen amb el del teatre establert.

Les metodologies tècniques que trobem en les poètiques no són idèntiques, però són *equivalents*: totes funcionen com a estratègies i procediments destinats a transmutar una activitat artística en la pràctica d'una ètica, una investigació formal en una construcció de valors. Llavors, les metodologies són els canals a través dels quals els perquè obscurs dels reformadors afloren a la superfície i viatgen en el temps convertits en nous valors de la pràctica teatral.