

estudis **escènics**

EDITORIAL · Carles BATLLE ● **DOSSIER** · *Estrategias dramáticas brechtianas en las obras Cloud Nine y Top Girls de Caryl Churchill. El Extrañamiento en Betty de Cloud Nine y en Marlene de Top Girls* · Silvana PÉREZ MEIX ● *La caza de brujas. El chivo expiatorio de la medicina moderna. (Vinegar Tom)* · Sílvia FERRANDO LUQUIN ● **TEORIA** · *Antinòmies al teatre realista d'avui: una crítica des de la perspectiva d'una teoria sobre l'afectivitat* · Frithwin WAGNER-LIPPOK ● *Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos* · Inma GARÍN MARTÍNEZ ● *El credo poético como sistema de reflexión autónoma acerca de los procesos de creación escénica* · Carla PESSOLANO ● **ANÀLISI** · *Autobiografía e identidad. La práctica artística como investigación* · Rakel MARÍN EZPELETA ● *Nocturno de Café Müller. Una lectura* · Roberto FRATINI ● *Apología de la por: el rei Lear de Calixto Bieito* · Héctor MELLINAS ● *Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges* · Neus RIBAS ● **PEDAGOGIA** · *Lenguaje escénico y semiótica en la formación de intérpretes en las ESAD hoy. Marco normativo* · Ekaitz Unai GONZÁLEZ URRETXU ● *Produeix la recerca artística coneixement? Una quintuple distinció* · Gerard VILAR ● **DOCUMENTS** · *Rehabilitar l'espectador. Per una crítica de la participació* · Marco DE MARINIS ● *Defender «El derecho del inventor, tanto en ciencias como en arte»* · Jean-Manuel WARNET ● *Xerrada entre Davide Carnevali i Carles Batlle*

ENGLISH VERSION INCLUDED

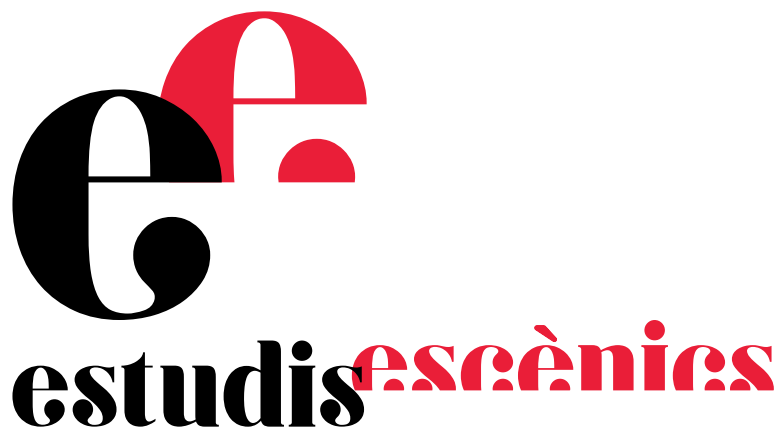
Institut del Teatre



Diputació
Barcelona

43

DESEMBRE DE 2018
QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE



Institut del Teatre



ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

DIRECCIÓ: Carles Batlle

EDICIÓ: Lluís Hansen

TRADUCCIONS I CORRECCIONS: Pere Bramon, Neil Charlton, Marta Borrás

CONSELL DE REDACCIÓ: Davide Carnevali, Enric Gallén, Diana González Martín, Sílvia Ferrando, Roberto Fratini, Víctor Molina, Antoni Ramon, Bàrbara Raubert, Anna Solanilla, Anna Valls

COMITÈ CIENTÍFIC: Denise Boyer, Université Paris-Sorbonne; Àlex Broch, Institut del Teatre; Joan Casas, Institut del Teatre; Jordi Coca, Institut del Teatre; Joseph Danan, Universitat Sorbonne Nouvelle - Paris III; Sharon Feldman, Universitat de Richmond; John London, Universitat Queen Mary de Londres; Juan Mayorga, Universitat Carlos III; Biel Sansano, Universitat d'Alacant

Amb el suport tècnic de Ferran Adelantado.

ESTUDIS ESCÈNICS INSTITUT DEL TEATRE

Plaça Margarita Xirgu, s/n
08004 Barcelona

edicio.estudisescenics@institutdelteatre.cat
estudisescenics.institutdelteatre.cat (normes de publicació OJS)

© Dels autors

PRIMERA EDICIÓ: desembre de 2018

DISSENY I MAQUETACIÓ: Txeni Gil

DIPÒSIT LEGAL: B 10888-1983

ISSN: 2385-362X

IMATGE DE LA COBERTA: Francesc Soler i Rovirosa.

Projecte per al decorat de *Don Juan Tenorio*, acte IV, representat al teatre Romea de Barcelona (1891). Fons: MAE, Institut del Teatre de Barcelona

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

sumari

EDITORIAL / EDITORIAL

5

Carles BATLLE

Editorial

Editorial p. 262

DOSSIER / DOSSIER

8

Silvana PÉREZ MEIX

Estrategias dramáticas brechtianas en las obras Cloud Nine y Top Girls de Caryl Churchill.

El extrañamiento en Betty de Cloud Nine y en Marlene de Top Girls

Brechtian Dramatic Strategies in the plays Cloud Nine and Top Girls by Caryl Churchill.

Estrangement in Betty in Cloud Nine and Marlene in Top Girls p. 265

32

Sílvia FERRANDO LUQUIN

La caza de brujas. El chivo expiatorio de la medicina moderna (Vinegar Tom)

Witch-Hunt. The Scapegoat of Modern Medicine (Vinegar Tom) p. 289

TEORIA / THEORY

51

Frithwin WAGNER-LIPPOK

Antinòmies al teatre realista d'avui:

una crítica des de la perspectiva d'una teoria sobre l'afectivitat

Antinomies in Today's Realistic Theatre:

A Critique from an Affective Theory Perspective p. 307

68

Inma GARÍN MARTÍNEZ

Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos

Living Arts: Definition, Controversies and Examples p. 323

93

Carla PESSOLANO

El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica

Poetic Creed as a System of Autonomous Reflection in Theatre Creation Processes p. 347

ANÀLISI / ANALYSIS

112

Rakel MARÍN EZPELETA

Autobiografía e identidad. La práctica artística como investigación

Autobiography and Identity. Performance as Research p. 366

127

Roberto FRATINI

Nocturno de Café Müller. Una lectura

Café Müller's Nocturne. A Reading p. 380

154

Héctor MELLINAS

Apología de la por: el rei Lear de Calixto Bieito

Apology of Fear: Calixto Bieito's King Lear p. 406

166

Neus RIBAS

Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges

Carmen Tórtola Valencia, Character Building p. 418

PEDAGOGIA / PEDAGOGY

184

Ekaitz Unai GONZÁLEZ URRETXU

Lenguaje escénico y semiótica en la formación de intérpretes en las ESAD hoy. Marco normativo

Performing Language and Semiotics in the Training of Actors in the ESAD Today. Regulatory Framework p. 436

204

Gerard VILAR

Produeix la recerca artística coneixement? Una quintuple distinció

Does Artistic Research Produce Knowledge?

A Five-Fold Distinction p. 455

DOCUMENTS / DOCUMENTS

215

Marco DE MARINIS

Rehabilitat l'espectador. Per una crítica de la participació

Rehabilitating the Spectator. For a Criticism of Participation p. 465

232

Jean-Manuel WARNET

Defender «El derecho del inventor, tanto en ciencias como en arte»

Championing "the Right to Experiment, both in Science and Art" p. 482

241

Xerrada entre Davide Carnevali i Carles Batlle

Talk between Davide Carnevali and Carles Batlle p. 491

261

ENGLISH VERSION

Carles BATLLE. Director

editorial

Tenim la satisfacció de presentar el primer número de la nova etapa de la revista *Estudis escènics* que publica l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Han passat tres anys d'ençà de l'aparició del darrer lliurament de la revista, que es va dedicar al Congrés de la IFTR/FIRT organitzat per l'IT a la nostra ciutat. En tots aquests mesos d'impàs, hem aprofitat per replantejar en profunditat la dimensió, l'ambició i les característiques formals d'una publicació que ja compta amb més de seixanta anys d'història.

En aquest sentit, hem establert un Comité Científic (amb especialistes de diverses institucions acadèmiques i de recerca procedents de diversos països), un nou Consell de Redacció (amb integrants de dins i de fora de l'IT), un sistema de doble avaluació cega, una periodicitat estable (d'un volum per any), un simposi anual associat a la revista i un programari o suport informàtic homologat que registra els intercanvis entre autors, editors i avaluadors. Tot plegat ens ha permès incrementar, de partida, el nivell d'indexació de la publicació. O dit d'una altra manera: la posició d'*Estudis escènics* en diferents repositoris, bases de dades i índexs qualificadors, posició que aspirem a fer créixer en els propers anys.

Una característica rellevant d'aquest nou període té a veure amb l'edició digital de la publicació (tot i mantenir l'opció esporàdica d'alguna impressió en paper). El mateix suport informàtic que ens permet gestionar la confecció dels números és l'instrument que en fa possible l'edició (i consulta) digital. En definitiva, la revista ha esdevingut una publicació acadèmica, periòdica i *online*.

Pel que fa a les seccions i a l'estructura interna de cada volum, a banda el gruix d'"Articles" avaluats (separats en seccions no fixes com ara "Dossier", "Teoria", "Anàlisi", "Pedagogia", etc.), cada número conté un apartat més breu de "Documents", que permet publicar materials d'interès que no tinguin una configuració qualificable (ressenyes, entrevistes o assaigs redactats al marge de l'interès i les regulacions acadèmiques).

Tal com hem dit, l'IT organitzarà cada any un Simposi Internacional sobre una temàtica determinada. Enguany n'hem organitzat un per indagar en

les relacions entre “Teatre i ciutat”. Com és lògic, aquest dossier apareixerà publicat al número de 2019.

A l’entrega actual, hem optat puntualment, per dossiers més breus i articles agrupats a manera de miscel·lània. Així, tenim un “Dossier” que recull un parell de propostes al voltant del teatre de Caryl Churchill (l’IT acaba de publicar un volum antològic de les seves obres), un grup de diversos articles de reflexió teòrica sobre les arts escèniques (idees que van des de la noció de “nou realisme” en el drama contemporani fins a conceptes més abstractes com ara l’“art en viu” o el “credo poètic”), tres articles que analitzen produccions i creadors concrets (Pina Bausch, Calixto Bieto i Tórtola Valencia) i, per completar la secció “Articles”, un parell de col·laboracions de caire pedagògic (sobre la recerca artística com a font de coneixement i sobre els estudis superiors d’art dramàtic a les escoles superiors d’Espanya). Finalment, a l’apartat “Documents”, Marco de Marinis s’aproxima a la teoria de l’espectador, Davide Carnevali parla de la relació entre forma dramàtica i representació del món, i Jean-Manuel Warnet de l’especificitat dels laboratoris artístics.

Esperem que tot plegat us sigui útil, i que us animeu a acompanyar-nos en la nostra aventura amb interès i complicitat. Gràcies.



dos- sier

Estrategias dramáticas brechtianas en las obras *Cloud Nine* y *Top Girls* de Caryl Churchill.

El extrañamiento en Betty de *Cloud Nine* y en Marlene de *Top Girls*

Silvana PÉREZ MEIX

silvanaperezmeix@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Silvana Pérez Meix es graduada en Dramaturgia y Dirección de Escena por la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid, posee el Màster en Estudis Teatral de la Universitat Autònoma de Barcelona y del Institut del Teatre. Compagina su tarea como directora de escena y dramaturga en la compañía Poka yoke Teatro con la escritura dramática. Ha publicado textos dramáticos como MAD-JFK-MAD (Revista Teatro mínimo, Ed. RESAD.), *Melisa, una comedia triste* (Ed. Fundamentos.), *La Maraña, drama paranormal* (Ed. Fundamentos.) y *Asat en el jardín de las mujeres* (Metec Alegre Edizioni).

Resumen

Este trabajo se centra en el análisis de los textos teatrales *Cloud Nine* (1979) y *Top Girls* (1982) y los sobrepone a la teoría del extrañamiento de Bertolt Brecht.

Una de las metas de este trabajo es el de estudiar ambas obras y pormenorizar el uso que hace la autora de los dispositivos de extrañamiento con el fin de exponer las desigualdades de género. Es por ello por lo que primeramente se reseñará someramente el uso que se ha hecho del extrañamiento dentro del teatro feminista y alguno de los motivos para la conjunción entre el teatro feminista y el extrañamiento.

Una segunda fase del trabajo enumerará los dispositivos de extrañamiento aplicados a dos personajes femeninos de sendas obras. Los personajes son Betty en *Cloud Nine* y Marlene en *Top Girls*. Churchill utiliza en ambas mujeres el intercambio de roles a modo de dispositivo de extrañamiento. La tarea posterior tratará de dilucidar la idoneidad del uso de los dispositivos brechtianos en las dos obras de Caryl Churchill mediante la comparación de ambas obras y los elementos brechtianos en los ya mencionados personajes femeninos.

Finalmente, la comparación muestra la evolución en el uso de los dispositivos y su adaptación y desarrollo a las diferentes épocas de la autora, con lo que los propios textos de Churchill empatarían con la idea que formuló Bertolt Brecht que afirma que cada público requiere su propia forma teatral y que le llevó a dilucidar su teatro épico en confrontación con el teatro dramático aristotélico.

Palabras clave: Caryl Churchill, teatro feminista, *Top Girls*, *Cloud Nine*, Bertold Brecht, extrañamiento

Silvana PÉREZ MEIX

Estrategias dramáticas brechtianas en las obras *Cloud Nine* y *Top Girls* de Caryl Churchill.

El extrañamiento en Betty de *Cloud Nine* y en Marlene de *Top Girls*

Bertolt Brecht en el teatro feminista

Una reproducció distanciadora és aquella que permet identificar sens dubte l'objecte, però que alhora el fa aparèixer com estrany.

Brecht, 1949, traducción 1988: 28

En las sociedades capitalistas, existen una serie de sistemas de opresión que actúan a distintos niveles. En los sistemas de 'representación' —tales como el teatro—, y acercándonos al contexto del género, el funcionamiento de los mismos tiene como objetivo el crear el constructo 'Mujer'. Uno de los objetivos de la práctica teatral feminista será, por lo tanto, mostrar y deconstruir el citado constructo, subvertir y desafiar la masculinidad implícita en el mismo y reivindicar una posición de sujeto para ella.

Monforte, 2005: 12

Bertolt Brecht se aleja de la forma teatral dramática porque con ella se ve incapaz de crear un teatro transformador, un nuevo teatro político que invite al público a la reflexión. Para Brecht, la forma dramática sumergía al espectador en una ilusión, en un «todo» que se explicaba por sí mismo imposibilitando la difusión de sus ideas y la reflexión en el espectador.

Este modelo de teatro lineal, discípulo de las ideas de Aristóteles, se empieza a romper a principios del siglo xx con las diferentes vanguardias teatrales. La ruptura de lo clásico y de la linealidad fabular será la base del teatro contemporáneo y servirá también para afianzar una nueva poética teatral feminista.

Si el feminismo desafía el *statu quo* heteropatriarcal y persigue poner en valor a la mujer y su experiencia en la sociedad, a su vez el teatro feminista de discurso más reivindicativo se sirve de la ya mencionada forma teatral épica de Brecht por su carácter rompedor y por la fractura que dibuja con respecto al teatro clásico. De este modo, es comprensible que un teatro que quiere poner en evidencia la injusticia de género adopte fórmulas de poéticas que han tratado de romper con lo establecido.

La lectura de la teoría de Brecht desde un punto de vista feminista supone una paradoja, ya que, por un lado, los textos teatrales de Bertolt Brecht están cargados de «mirada masculina»¹ y, por otro, encontramos que sus escritos teóricos aportan herramientas valiosas para la creación teatral que demanda igualdad para las mujeres. Asimismo, dichas herramientas ciertamente son provechosas para el conjunto del teatro reivindicativo. (Diamond, 1996: 121)

Igualmente, el extrañamiento puede ser un gran aliado para la representación en escena del género como constructo social, histórico y cultural. Atribuimos al género una serie de comportamientos, gestualidad, apariencia, ideas o formas de expresión que nos ayudan a reconocer la identidad masculina o femenina. La diferenciación de un género u otro proyecta la sociedad, la cultura y la política de ese momento. A pesar de ser un constructo, tendemos a pensar que el género es algo natural e inalienable puesto que lo relacionamos con el sexo biológico.

El estudio de las dos obras nos muestra como Caryl Churchill juega con las expectativas del espectador en relación al género. Toma el género y su iconicidad y lo utiliza en sentido opuesto, por lo cual abre muchos dilemas en los personajes sobre su identidad y propicia la reflexión sobre la cuestión del género.

En las dos obras objeto de estudio, Churchill utiliza el intercambio de indumentarias para resaltar el problema de identidad que han sufrido las mujeres que han querido luchar por su libertad a lo largo de la historia. Los personajes de Churchill presentan un intercambio de vestimenta o de actitud que se acerca a lo que identificamos como masculino y que además, tradicionalmente, se ha relacionado con la libertad.

El teatro feminista que trata de poner de relieve esta disyuntiva acostumbra a utilizar el extrañamiento para subrayar el problema del género, como lo hace Churchill en *Cloud Nine* y *Top Girls*. En estas obras es habitual que se trate de utilizar las expectativas que tiene el espectador sobre el género y su iconicidad, y utilizarlas en sentido contrario. La indumentaria nos lleva al rol y a partir de ahí se despliega todo un problema de identidad. (Diamond, 1996: 123)

Cloud Nine

Cloud Nine es una farsa que describe el modo en que la sociedad y la política afectan a la sexualidad e identidad de las personas. Con esta obra Caryl Churchill interroga tanto a personajes como al público sobre las interferencias que la sociedad, la cultura y la política ejercen sobre los individuos.

*Argumento, temporalidad y estructura*²

Cloud Nine (1979) es una obra con un planteamiento dual y una trama desarrollada en dos actos independientes. Es dual porque plantea un desarrollo fabular y a la vez pretende apelar al espectador de modo directo. Es la

1. La *mirada masculina* es la manera en que se describe, dentro de las artes y la literatura, a las mujeres y el mundo.

2. Ver tabla en el Anexo 1.

historia de una familia británica que vive en una colonia africana bajo la tiranía del padre, Clive. Este impone su pensamiento a su familia, a los nativos esclavos y a sus trabajadores, siendo la actitud del padre asumida como un orden jerárquico inalterable a pesar de la incomodidad que genera en el resto de los personajes.

El primer acto se desarrolla durante una Navidad de la época victoriana (finales del siglo XIX) mientras los nativos preparan una revuelta contra los colonizadores. El primer acto expone las relaciones de poder desiguales que actúan entre los diferentes grupos, planteando la falta de equidad según el género, la clase, la raza o la identidad sexual.

El segundo acto tiene lugar en Londres en 1979, pasados casi cien años desde el primer acto. Se muestra de nuevo la vida y las relaciones de la misma familia, sin embargo, para ellos han transcurrido solo veinticinco años. Si en el primer acto había una mínima urgencia dramática en los personajes gracias a la inminente rebelión, en este segundo acto la tensión dramática está ausente y la obra se centra exclusivamente en las relaciones personales y sus experiencias alrededor de la aceptación de su identidad.

El tiempo desempeña un papel primordial en la obra ya que la falta de concordancia entre el paso del tiempo dramático y el de los personajes aporta un significado a las acciones que se desarrollan: el pensamiento de la sociedad evoluciona lentamente. En el segundo acto observamos una apertura ideológica a pesar de que con el nuevo contexto aparecen nuevos sistemas opresivos y nuevos prejuicios relacionados con la sexualidad. El pensamiento progresa, ya que las identidades sexuales ya no se ocultan del todo, pero los personajes siguen incómodos con nuevas injusticias y faltas de aceptación.

Extrañamientos dentro de Cloud Nine

Cloud Nine impide el acceso fluido a la ilusión teatral. En el prólogo y en el *dramatis personae* Caryl Churchill manifiesta su deseo expreso de perturbación en el espectador (Churchill, 2010):

Act one	Act two
CLIVE, <i>a colonial administrator</i>	BETTY
BETTY, <i>his wife, played by a man</i>	EDWARD, <i>his son</i>
JOSHUA, <i>his black servant, played by a white</i>	VICTORIA, <i>her daughter</i>
EDWARD, <i>his son, played by a woman</i>	MARTIN, <i>Victoria's husband</i>
MAUD, <i>his mother-in-law</i>	LIN
ELLEN, <i>Edward's governess</i>	CATHY, <i>Lin's daughter aged 4 and 5, played by a man</i>
MRS SAUNDERS, <i>a widow</i>	GERRY, <i>Edward's lover</i>
HARRY BAGLEY, <i>an explorer</i>	

Este ordenamiento del *dramatis personae* muestra un claro interés de la autora por señalar las desigualdades de género, raza, clase o identidad. Caryl Churchill da libertad a la organización del doblamiento de los actores, pero impone ciertas características que resignifican a algunos de los personajes dándoles elementos extradiegéticos que además de lanzar ideas políticas se

convierten en asideros de la comicidad. Las discordancias entre personaje e intérprete son menos frecuentes en el segundo acto.

Las discordancias entre actor y personaje se dan por distintos motivos. Betty es interpretada por un hombre porque, según Churchill escribe en el prólogo, quiere ser el tipo de mujer que Clive quiere que sea. Esta idea también se desprende de las palabras de Clive al final de la obra cuando Betty toma las riendas de su vida:

CLIVE: You are not that sort of a woman, Betty. I can't believe you are. I can't feel the same about you as I did.

(Churchill, 2010: 87)

Joshua, el esclavo negro de la casa, es interpretado por un blanco por razones similares a las de Betty: él es el esclavo negro que los blancos quieren tener, una persona que no cuestione la autoridad ni la legitimidad del blanco colonizador. Joshua acepta su condición de inferioridad del mismo modo en que lo hace Betty con respecto a su género.

El hijo, Edward, es interpretado por una mujer adulta. En este caso el intercambio de género entre actor y personaje satiriza la idea de que los hombres homosexuales son afeminados o albergan el deseo de ser mujeres. La normatividad victoriana asociaba el sexo con el género y por ello Clive, y toda la familia, alejan a Edward de todo aquello que para ellos significa ser niña.

La ruptura de la cuarta pared es otro efecto de extrañamiento que se da con las canciones. La obra arranca precisamente con la canción de Clive a través de la cual presenta a los miembros de su familia y sus respectivos roles. Churchill traslada todas las pretensiones del *dramatis personae* a los versos que tiene la canción inicial. (Gobert, 2014: 91)

El monólogo como fórmula para exponer y narrar experiencias vitales también sirve para acentuar el rompimiento de la cuarta pared. La primera intervención de Gerry en el segundo acto muestra un nuevo personaje que ahora es interpretado por un actor que ya hemos visto en otro papel. Está en un espacio nuevo no identificado y rompe la cuarta pared para contar al público sus experiencias sexuales.

El cambio de género del primer al segundo acto es otro de los elementos clave en la construcción del extrañamiento en la obra. El primer acto ostenta un estilo de farsa y el segundo lo rebaja al introducir cierto tono realista en el habla. El realismo del segundo acto se difumina en diferentes momentos por la profusión de peripecias dramáticas y las frecuentes entradas y salidas de personajes.

Ciertamente, el efecto más llamativo es el que tiene lugar con el paso del tiempo entre el primer acto y el segundo, pero la alteración temporal se da también dentro del propio acto por el modo en que transcurre el tiempo para los personajes. Estos desajustes temporales sirven a la autora para subrayar las distintas velocidades a las que avanzan las sociedades en conjunto y sus individuos particularmente.

El primer acto tiene linealidad temporal y las elipsis entre las escenas son breves, pudiéndose entender que cada escena transcurre en un día distinto. En el segundo acto encontramos un tratamiento del tiempo que se acerca a lo episódico. Este acto se desarrolla en invierno, primavera y en verano, estaciones que ocupan diferentes espacios temporales. El paso del tiempo sirve, además, de justificación de las evoluciones o involuciones en las diferentes relaciones que se establecen entre los personajes. Algunos de ellos aceptan los cambios sociales, como Betty, y otros se defienden de ellos, como Martin, el marido de Victoria.

En el primer acto la trama podría afectar a los personajes de manera más acuciante; sin embargo, los personajes no acusan ninguna preocupación ante la inminente rebelión. No hay urgencia por irse, por enfrentarse o defenderse de los rebeldes, al contrario, la urgencia parece haber desaparecido para privilegiar el diálogo, mostrando los mecanismos de poder que se establecen entre los personajes.

El texto rebosa de acciones accesorias y parasitarias que impiden el avance de la acción ya que se quiere situar a los personajes en el momento en el que el contexto los necesita. Por ejemplo, Maud se ve obligada a regresar a casa porque un insecto la ha picado y debido a su regreso es testigo del adulterio de su hija Betty con Harry. Maud juzga a su hija por no ser fiel a su marido y tomar iniciativas en su vida sexual. La picada de Maud queda sin desarrollo puesto que solo fue utilizada para situar a Maud en un lugar y en un momento concretos y convertirla en testigo y juez del adulterio de su hija.

Otro efecto de extrañamiento es la falta total de economía verbal. La caracterización de los personajes se da a través de la palabra además de ilustrar la acción en diferentes ocasiones. El diálogo está plagado de dobles sentidos que emplean tanto lo diegético como lo extradiegético, lo que provoca comi- cidades que sacan al espectador de la ilusión teatral pudiendo incluir tam- bién la comicidad como otro recurso para el extrañamiento.

Se puede ilustrar con mayor acierto lo anterior con la siguiente interven- ción de Betty, interpretada por un hombre, que acontece durante la presenta- ción que hace Clive de su familia en la primera escena del primer acto:

BETTY: I live for Clive. The whole aim of my life
Is to be what he looks for in a wife.
I am a man's creation as you see,
And what men want is what I want to be.

(Churchill, 2010: 1)

De modo similar habla Joshua, el esclavo negro interpretado por un blanco:

JOSHUA: My skin is black but oh my soul is white.
I hate my tribe. My master is my light.
I only live for him. As you can see,
What white men want is what I want to be.

(Churchill, 2010: 2)

Teniendo en cuenta esta presentación que ubica la acción en un momento histórico muy preciso en el que esos personajes aceptaban su situación de inferioridad —frente a los hombres una y frente al hombre blanco el otro—, es interesante el contraste que ofrece la actuación contradictoria de ambos más adelante. Por un lado, veremos a Betty intentar afianzar una relación con su amante, Harry, además de su casi experiencia lésbica con Ellen, la institutriz. Y, por otro lado, nos llamará la atención el cambio que experimenta Joshua apuntando a su amo con la escopeta.

En la primera parte de la obra los personajes se rigen por unos códigos sociales y económicos estrictos. Las mujeres adoptan las actitudes aceptadas por la normatividad heteropatriarcal, que aceptan en diferente grado: los esclavos como esclavos, y los hombres como hombres, todos conforme al rol que la sociedad les ha otorgado. No obstante, hay personajes que en algún momento se rebelan contra lo establecido: Mrs Saunders y Edward. Mrs Saunders es una viuda que ha vivido de manera independiente desde el fallecimiento de su marido y por ello Clive la categoriza como una mujer que es como un hombre por su independencia, positivizando las características masculinas de Mrs Saunders:

CLIVE: Mrs Saunders is an unusual woman and does not require protection in the same way.

(Churchill, 2010: 37)

Por otro lado, Edward se enfrenta a lo que supone ser hombre y homosexual. En el primer acto juega con su muñeca y se ríen de él por no saber lanzar la pelota. En el segundo discute con su pareja, Gerry, porque se comporta como una «mujer» ya que se ocupa demasiado de las tareas del hogar, otorgando también un patrón normativo desde el punto de vista heteropatriarcal: una pareja homosexual en el que también podemos identificar los roles hombre/mujer o independiente/dependiente.

Finalmente, si por un lado Churchill trata de crear dos espacios diferenciados entre un acto y otro, haciéndolo con un cambio de época, un cambio en los personajes, tanto física como ideológicamente, el pasado también se manifiesta en el segundo acto a través de las apariciones de personajes del primer acto en el segundo. Así, vemos como Maud, Clive y la Betty del primer acto aparecen en la última escena de la obra para recordarnos el lugar del que proceden todos esos personajes y evidenciar la discordancia que hay en el progreso de las sociedades en lo público y de los individuos en lo privado.

El extrañamiento en Betty

Cloud Nine es una obra coral, en la que Betty es uno de los personajes que adquiere más importancia debido a la evolución que experimenta y su cambio en la percepción que tiene del mundo, de su familia y de ella misma.

Betty es una mujer casada de clase acomodada que vive bajo la protección de su esposo. No se ha cuestionado la situación en la que ella se encuentra ya que ha interiorizado que hay una separación de géneros en la sociedad que es natural e inquebrantable.

Podemos deducir por Maud, la madre de Betty, que ha crecido en un ambiente conservador, pero Betty es ligeramente distinta a su madre ya que se adapta con más flexibilidad a los cambios de la sociedad y entiende la evolución sociológica que acontece durante los tiempos por los que transita.

Durante el primer acto Betty es interpretada por un hombre. Además de la comicidad añadida, esto obliga a repensar muchas réplicas del personaje y el efecto que llegan a tener sobre el espectador. El «hombre» Betty recibe comentarios de su marido como «*So today has been, all right? No fainting? No hysteria?*» (Churchill, 2010: 4) También es interesante observar el efecto cómico que produce la escena en la que Ellen, la institutriz, se declara a la Betty «hombre» y ella la rechaza por no ser apropiada una relación entre dos mujeres.

Más adelante mientras la familia juega a pelota se produce un «juego de extrañamientos» encadenados. Edward, el hijo, (interpretado por una mujer) y Betty (interpretado por un hombre) juegan a pelota. Después de haber visto que Betty sabe lanzar la pelota, su hijo impide a su madre que juegue porque las mujeres no saben tirar la pelota. Finalmente, es Edward el que no sabe lanzarla.

Otro hecho que caracteriza a Betty es la profunda aceptación de la sociedad y su falta de deseo de cambiarla a pesar de una clara disconformidad con ella y una opresión evidente.

Si en el primer acto lo que provoca el extrañamiento en Betty es principalmente el hecho de ser interpretada por un hombre y su aceptación del *statu quo*, en el segundo lo que nos desconcierta es precisamente lo contrario: la concordancia del género entre actriz-personaje. Betty ahora es una mujer que está empezando a tomar sus propias decisiones a pesar de que sigue habiendo cierta aceptación de su inferioridad por razón de su género.

Betty se divorcia e independiza económicamente porque es lo que la nueva sociedad le permite. Maud, su madre, anclada cien años atrás, aparece en 1979 para recriminarle su conducta ya que piensa que las mujeres precisan de la protección de un hombre. Maud compara a su hija Betty con la viuda Mrs Saunders del primer acto:

MAUD: Let Mrs Saunders be a warning to you, Betty.
I know what is to be unprotected.

(Churchill, 2010: 82)

En este segundo acto, Betty sigue creyendo en las diferencias sociales entre hombres y mujeres, pero las pequeñas rebeliones no las esconde. De hecho, si Betty ya no perturba por su aspecto, distancian las intervenciones en las que se dirige a público directamente, como cuando confiesa su descubrimiento sexual de la masturbación. (Churchill, 2010: 82-83)

Con el divorcio, Betty gana nuevas parcelas de libertad como la soledad, la falta de cargas domésticas y familiares o la entrada en el mundo laboral. Para ella, estos cambios son casi un juego que le han permitido jugar los propios hombres. Esta concepción tan anticuada de que las mujeres son lo que los hombres les permiten ser, provoca en el espectador un extrañamiento añadido. Su nueva vida es como un juego, así se lo explica a la hija de Lin, Cathy:

BETTY: Look what a lot of money, Cathy, and I sit behind a desk on my own
and I answer the telephone and keep the doctor's appointment book
and it really is great fun.

(Churchill, 2010: 80)

La obra termina con un abrazo entre la Betty-hombre del primer acto y la Betty del segundo. Este último efecto de extrañamiento manda un mensaje conciliador entre ambas mujeres. La Betty del siglo xx que ha conseguido alejarse de la tiranía de Clive se reconcilia con la Betty del primer acto todavía marcada por su rol femenino, pero desde una imposición masculina.

Top Girls

*Análisis argumental, temporalidad y estructura*³

Top Girls (1982) tiene como protagonista a Marlene, una mujer que enfoca su vida en su carrera a pesar de provenir de una familia de clase obrera de fuera de Londres. La obra de Churchill nos muestra una Marlene que solo se preocupa por su carrera laboral y está completamente desvinculada de su familia.

Las tres partes nos muestran el ámbito social, laboral y familiar de Marlene. La primera parte es una celebración, la segunda se centra en la agresividad dentro del ámbito laboral y en la última se desvela el abandono de la hija de Marlene, al haberla dejado al cuidado de su hermana para poder centrarse en su trabajo.

Extrañamientos en Top Girls

A pesar de que los dispositivos de extrañamiento que se utilizan en *Top Girls* se observan claramente en las diferentes capas textuales, el ejercicio de extrañamiento brechtiano es más consciente y premeditado en *Cloud Nine*.

De nuevo la temporalidad es clave en la obra de Caryl Churchill. «El tiempo puede ser utilizado como un elemento arquitectónico del drama» (Bobes Naves, 1997: 364) y en este caso es evidente que la falta de una cronología proporciona una perspectiva diferente y una progresión a la obra que no tendrían, de seguir un orden cronológico. La escena final se presenta como un *flashback* que traslada la acción a un año antes del inicio de la obra y obliga a repensar el comportamiento de Marlene durante todo el texto. Esta reevaluación de las acciones de Marlene, a pesar de la alteración cronológica, contribuye al avance, el progreso y la tensión final de la obra.

De nuevo, el *dramatis personae* es un elemento fundamental para el extrañamiento en la obra. Si bien Churchill no impone el desdoblamiento de las actrices, sí sugiere que los dieciséis personajes sean interpretados por un elenco menor, siendo la actriz protagonista la única que no podría doblar personajes. En el *dramatis personae* hay claras resonancias al de *Cloud Nine* ya que se incluyen dos personajes menores de edad que tendrán que ser interpretados por actrices adultas.

3. Ver tabla en el Anexo 2.

Primer acto

La trama turba por acoger dentro de la acción dramática a mujeres de diferentes épocas históricas (mujeres reales y de ficción) en los años ochenta. Este efecto de extrañamiento puede llevar a pensar que estamos ante algo más cercano a lo onírico o la fantasía. La indumentaria de todas ellas también ayuda a distanciar al espectador de lo que está viendo. Este efecto no llega al lector con la misma intensidad que lo hace en la escenificación, pero al contar con una caracterización verbal, que se canaliza a través del ideolecto y de las experiencias narradas, y el resultado como dispositivo de extrañamiento es semejante.

El despliegue dialéctico de estas mujeres eclipsa a la anfitriona, Marlene, que llega a quedar en un segundo plano respecto al resto de los personajes en el primer acto. Las opiniones de la mujer Marlene no son tan radicales como las que expresará más adelante. Identifica las opresiones y todos los sacrificios de las invitadas y es consciente del precio pagado por una vida diferente a la del resto de las mujeres de su época:

ISABELLA: I did wish marriage had seemed more of a step. I tried very hard to cope with the ordinary drudgery of life. I was ill again with carbuncle on the spine and nervous prostration. I ordered a tricycle, that was my idea of adventure then. [...]

NIJO: There was nothing in my life, nothing, without the Emperor's favour. The Empress had always been my enemy, Marlene, she said I had no right to wear three-layered gowns. But I was the adopted daughter of my grandfather the Prime Minister. I had been publicly granted permission to wear thin silk.

JOAN: There was nothing in my life except my studies. I was obsessed with the pursuit of the truth. [...] The day after they made me cardinal I fell ill and lay two weeks without speaking, full of terror and regret. But then I got up.

MARLENE: Yes, success is very...

(Churchill, 1990: 65-66)

Marlene, al estar en un momento álgido de su carrera, no se identifica con una mujer oprimida y sacrificada como el resto de los comensales, puesto que ella se ha apropiado de las herramientas del opresor convirtiéndose en opresora. Según Marlene, la opresión y desigualdad es la que tiene que ver con la violencia física que sufre Griselda. No aguanta su sumisión: «Walter's a monster. Weren't you angry? What did you do?» (Churchill, 1990: 79). Esta opinión se empareja con la que Marlene tiene de su propia madre maltratada. En el tercer acto insinúa en varias ocasiones que su madre ostentaba parte de la culpa de su propio maltrato:

JOYCE: You couldn't get out of here fast enough.

MARLENE: Of course I couldn't get out of here fast enough. What was I going to do? Marry a dairyman who'd come home pissed? Don't you fucking this fucking that fucking bitch.

JOYCE: Christ.

MARLENE: fucking tell me what to fucking do fucking.

(Churchill, 1990: 133)

Y en el siguiente parlamento se puede leer:

MARLENE: [...] I had to get out, [...] I knew when I was thirteen, out of their house, out of them, never let that happen to me, never let him, make my own way, out.

(Churchill, 1990: 139)

Es significativo que en la primera escena, siendo la anfitriona, es la que menos peso dialogal tiene. Las razones de Marlene para escamotear su experiencia vital a sus invitadas se deducirán en el último acto al conocerse los sacrificios familiares que ella ha sufrido. Ciertamente Marlene tiene poca carga dialogal, pero queda señalada como protagonista precisamente por ello, además de por su condición de anfitriona y por ser la única que concuerda con el tiempo dramático.

La camarera es otro recurso utilizado por Churchill para significar la opresión tanto de género y clase, ya que no habla y solo recibe órdenes. Churchill le da una función única y exclusiva de sirvienta para las demás mujeres, ninguna de las cuales, o bien de forma pasiva y sumisa o bien aceptando y copiando el modelo masculino, observa la posibilidad de cambiar el modelo que las oprime, porque no se dan cuenta de él, sino que lo imitan desde su situación de privilegio. En la camarera (y más adelante en Joyce) Churchill personifica a la mujer de clase obrera doblemente silenciada por su condición de mujer y por su clase social.

Los diálogos solapados son un motivo sustancial en la obra, además de novedoso. La dialogación solapada fue un elemento que la autora calificó como brechtiano puesto que dificulta la comprensión y obliga a un mayor esfuerzo. El solapamiento también se emplea como herramienta de dibujo del personaje. (Monforte, 2000: 159)

La estructuración del lenguaje también es un elemento caracterizador y de sometimiento a lo largo de la obra:

The play shows how the way we speak gives information about us, in the same way as our name can also be used as a tool to control our lives. Some of the working-class characters in the play show through their speech the impossibility of articulating a minimally coherent discourse that allows them to escape from the material and ideological constraints of their everyday lives.

(Monforte, 2000: 159)

Segundo acto

El paso de la cena al ámbito laboral se entiende también como un elemento de extrañamiento en tanto que la única continuidad que tenemos es el personaje de Marlene, que pasa de estar ebria en la primera escena a sobria en la segunda. Asimismo, la escena pasa a ser tajantemente realista, a diferencia del primer acto, con lo que se suma otro punto de extrañamiento ya que no hay una continuidad en el ingrediente onírico que constituyen las amigas de Marlene en el primer acto. Se pasa de una anormalidad realista a una total normalidad, de lo onírico a lo real.

Sin embargo, este acto también depara saltos temporales y espaciales. El tránsito de la oficina al patio trasero es un elemento extrañado. La escena de Angie y Kit en el patio llega de forma abrupta sin proporcionar elementos de relación con el resto de la obra. Esta escena tiene una leve regresión temporal en la escena de las niñas ya que sucede un día antes que la escena de la oficina, pero al estar trufando otra escena, la de la oficina, rompe la continuidad. Como efecto de extrañamiento, esta ruptura es muy potente, ya que cambia de lugar y de tiempo, acrecentándose el extrañamiento al escamotear cualquier vínculo que permita relacionar a las niñas con la obra.

Este suspenso en que había quedado la primera escena se rompe con la aparición de Angie en la oficina para visitar a su tía, Marlene. Inmediatamente se reconstruye la información elidida.

La temporalidad de obra y toda aquella información que se omite son los elementos extrañados más potentes ya que fuerzan a reconstruir la trama. Este efecto se fortalece con las mentiras de Angie al tener que incluir además la duda sobre lo verdadero y lo falso.

Finalmente, la aparición abrupta de la señora Kidd en defensa de su marido es otro elemento que nos aleja de la ilusión. Esa conversación es caricaturesca y farsesca por la defensa histriónica que hace de su marido en la que esgrime unas ideas anacrónicas de orden didáctico:

MARLENE: What has happened?

MRS KIDD: You should know if anyone. I'm referring to you being appointed managing director instead of Howard. He hasn't been at all well all weekend. He hasn't slept for three nights. I haven't slept.

MARLENE: I'm sorry to hear that, Mrs Kidd. Has he thought of taking sleeping pills?

MRS KIDD: It's very hard when someone has worked all these years.

MARLENE: Business life is full of little setbacks. I'm sure Howard knows that. He'll bounce back in a day or two. We all bounce back.

MRS KIDD: If you could see him you'd know what I'm talking about. What's it going to do to him working for a woman? I think if it was a man he'd get over it as something normal.

MARLENE: I think he's going to have to get over it.

MRS KIDD: It's me that bear the brunt. I'm not the one that's been promoted. I put him first every inch of the way. And now what do I get? You women this, you women that. It's not my fault. You're going to have to be very careful how you handle him. He's very hurt.

(Churchill, 1990: 112)

Tercer acto

Consta de una única escena y se desarrolla en la cocina de la casa de Joyce un año antes del ascenso de Marlene. La autora ha jugado con las expectativas del público en toda la obra, ya que es aquí cuando se desvela el origen humilde de Marlene y el alejamiento voluntario de su familia. Esto pone en otra perspectiva la actitud de Marlene con respecto a las otras mujeres a las que hemos visto entrevistar y juzgar soterradamente:

JEANINE: I want a change.
 MARLENE: Soy you'll take anything comparable?
 JEANINE: No, I do want prospects. I want more money.
 MARLENE: You're getting — ?
 JEANINE: Hundred.
 MARLENE: It's not bad you know. You're what? Twenty?
 JEANINE: I'm saving to get married?
 MARLENE: Dos that mean you don't want a long-term job, Jeanine?
 JEANINE: I might do.
 MARLENE: Because where do the prospects come in? No kids for a bit?
 JEANINE: Oh no, not kids, not yet.
 MARLENE: So you won't tell them you're getting married?
 JEANINE: Had I better not?
 MARLENE: It would probably help.
 JEANINE: I'm not wearing a ring. We thought we wouldn't spend on a ring.
 MARLENE: Saves taking it off.
 JEANINE: I wouldn't take it off.
 MARLENE: There's no need to mention it when you go for an interview.

(Churchill, 1990: 84-85)

En el tercer acto descubre que Marlene ha renunciado a cuidar de su hija para entrar en el mundo laboral. Lo que sorprende no es su origen o sus renunciaciones; impacta que ella haya reproducido en su entorno laboral actitudes tan agresivas con otras mujeres. Marlene ha aceptado las ideas neoliberales y sus ideas se resumen en la siguiente afirmación:

MARLENE: I hate working class which is what you're going
 JOYCE: Yes you do.
 MARLENE: to go on about now, it doesn't exist any more, it means lazy and stupid.

(Churchill, 1990: 139)

El alcohol que beben las dos hermanas durante todo el acto propicia que sus opiniones sean más extremas. Si el ideolecto de la Señora Kidd en el segundo acto era un elemento caricaturesco que ayudaba al extrañamiento, en esta escena en Marlene acontece algo parecido con sus ideas políticas. Al embriagarla, Churchill la convierte en un monigote en pro del neoliberalismo thatcherista:

MARLENE: I think the eighties are going to be stupendous.
 JOYCE: Who for?
 MARLENE: For me. I think I'm going up up up.
 JOYCE: Oh for you. Yes, I'm sure they will.
 MARLENE: And for the country, come to that. Get the economy back on its feet and whoosh. She's a tough lady, Maggie. I'd give her a job. She just needs to hang in there. This country
 JOYCE: You voted for them, did you?
 MARLENE: needs to stop whining. Monetarism is not stupid.
 JOYCE: Drink your tea and shut up, pet.

MARLENE: It takes time, determination. No more slop. And

JOYCE: Well I think they're filthy bastards.

MARLENE: who's got to drive it on? First woman prime minister. Terrífico. Aces. Right on. You must admit. Certainly gets my vote.

JOYCE: What good's first woman if it's her? I suppose you'd have liked Hitler if he was a woman. Ms Hitler. Got a lot done, Hitlerina. Great adventures.

(Churchill, 1990: 137-138)

El acto y la obra terminan con un significativo *frightening* de Angie que nos anticipa el futuro aterrador que depara a las mujeres de seguir en una sociedad como la que entre las tres están perpetuando.

Extrañamiento en Marlene

Cuando hablamos de la desaparición de los roles de género, es raro oír a alguien que sugiera que los niños deben vestir de rosa o los directivos masculinos de una empresa, llevar estampados de flores para que se les pueda «tomar en serio». Qué cosa tan ridícula, pensaríamos. No obstante, muy a menudo, de una mujer con un alto cargo en el mundo de los negocios se sigue esperando que vista de forma sobria. Si apareciera con un vestido de volantes multicolor, estaría exponiéndose a los comentarios de sus colegas. Ha de vestir de forma neutra; es decir, de forma masculina. Adaptarse a un modelo preexistente que gira en torno al cuerpo y la figura de los hombres. Al mismo tiempo, tampoco ha de ser demasiado masculina. Ha de seguir siendo una mujer; pero una mujer que acepta el hecho de estar realizando una actividad tradicionalmente masculina.

Marçal, 2016: 133-134

El principal objetivo de Marlene es ascender «I think I'm going up up up» afirma al final de la obra. (Churchill, 1990: 137).

En *Top Girls* Caryl Churchill quiso poner en entredicho la imagen del modelo de mujer liberada que sigue las pautas del modelo masculino capitalista y aprovecha su situación de privilegio para progresar sin ver ni los propios sacrificios ni los de otras mujeres. Marlene ha interiorizado y aceptado el discurso de la derecha neoliberal que arguye que el individuo es responsable de todo lo que le sucede en su proceso vital, sin tener en cuenta el contexto en el que haya nacido la persona. Marlene admira y vota a Margaret Thatcher, una mujer que compendia todas sus ideas neoliberales. Churchill confronta esas ideas de Marlene con las socialistas de Joyce y de esta manera añade a la inequidad de la mujer, no sólo el sesgo de género, sino el socioeconómico.

El ideario neoliberal de Marlene está tan arraigado en ella que ni siquiera siente la más mínima empatía por su propia hija, Angie, que tiene un futuro poco esperanzador siendo de clase baja y poco inteligente. Marlene no considera que Angie esté en una situación de desigualdad por causa de su clase social ya que ve en su propio éxito la prueba fehaciente de que la voluntad del individuo es suficiente para alcanzar el éxito. Marlene cree que esas dificultades (ser mujer y la pobreza) deberían ser un aliciente para progresar.

Marlene niega el futuro aterrador que los sueños de Angie auguran:

ANGIE: Frightening.

MARLENE: Did you have a bad dream? What happened in it?

Well you're awake now, aren't you pet?

ANGIE: Frightening.

(Churchill, 1990: 141)

Marlene se aleja del modelo masculino que ha visto en su familia y se acerca a otro con una agresividad distinta hacia las mujeres. Sus compañeras de trabajo así lo reconocen:

NELL: Howard thinks because he's a fella the job was his as of right.

Our Marlene's got far more balls than Howard and that's that.

(Churchill, 1990: 100)

El padre de Marlene era alcohólico y maltrató a su madre. En este ambiente, Marlene se alejó de su familia porque consideró que su entorno era un lastre para ella que le impedía progresar. Esa decisión implicó que las cargas familiares (su propia hija y el cuidado de sus padres) las tuviera que asumir su hermana, Joyce. El éxito profesional también se lo debe a su familia, pero Marlene es incapaz de verlo, puesto que expurga su culpa tratando de dar sustento económico a Joyce.

La falta de empatía hacia su hija se puede trasladar a todas las mujeres que están en el escalafón social de Marlene. El rechazo hacia las mujeres menos favorecidas y con un éxito menor se extiende a todas las mujeres que entrevista en su agencia de colocación. Avasalla con preguntas a las entrevistadas que arremeten de lleno en su vida privada con el fin de conocer en qué medida encajan en el mundo laboral y si su vida personal es la idónea para participar de la vida pública de la que ella se siente representante.

El modo en que Marlene afronta su mundo es masculino porque carece de referentes femeninos de éxito. Su ambición la ha forzado a adoptar estas actitudes y tomar decisiones vitales ya que son las que le han abierto las puertas al mundo laboral. Marlene olvida que el entorno laboral, o su entorno de poder, la ha forzado a alinearse con lo masculino, lo cual normaliza la idea de que sólo «siendo un hombre» se puede conseguir el éxito.

Esta mudanza del rol de género se exterioriza en la diégesis y con la utilización de dispositivos de extrañamiento. Churchill sienta a Marlene junto con una serie de personajes históricos y ficcionales que han abrazado lo masculino como correcto e ideal. Sentando a todas estas mujeres junto a Marlene, Churchill las iguala, con la diferencia que Marlene está en un periodo histórico en el que la mujer ya tiene determinadas libertades y la capacidad de apreciar que la igualdad entre hombres y mujeres no se sustenta solo en el éxito profesional de algunas. Lo significativo es que ninguna de las mujeres de la cena se ha solidarizado con otras con peor suerte. Ellas forman un club de mujeres de éxito sin acordarse de las desfavorecidas, pero en seguida ellas mismas reconocen sus propias pérdidas. (Reinelt, 2009: 30)

La propia estructura de la obra pone de manifiesto el comportamiento egoísta de Marlene, con lo que la autora se posiciona en la esfera vivencial de Joyce. Joyce critica a su hermana por perpetuar actitudes machistas y capitalistas:

MARLENE: I don't mean anything personal. I don't believe in class. Anyone can do anything if they've got what it takes.

JOYCE: And if they haven't?

MARLENE: If they are stupid or lazy or frightened, I'm not going to help them get a job, why should I?

JOYCE: What about Angie?

MARLENE: What about Angie?

JOYCE: She's stupid, lazy and frightened, so what about her?

MARLENE: You run her down too much. She'll be all right.

JOYCE: I don't expect so, no. I expect her children will say what a wasted life she had. If she has children. Because nothing's changed and it won't with them in.

MARLENE: Them, them. Us and them?

JOYCE: You are one of them.

MARLENE: And you're us, wonderful us, and Angie's us and Mum and Dad's us.

(Churchill, 1990: 140-141)

Una vez se ha concluido la lectura, el arco del personaje de Marlene presenta poca evolución. Sin embargo, Churchill nos lo pone en perspectiva a través del desorden temporal y de la ubicación en los diferentes espacios del drama. El uso del tiempo muestra que las acciones individuales de Marlene afectan a su hermana y al conjunto de las mujeres puesto que Marlene silencia la experiencia de sus compañeras:

MARLENE: Bosses still walking on the workers' faces? Still Dadda's little parrot? Haven't you learned to think for yourself? I believe in the individual. Look at me.

(Churchill, 1990: 138)

Comparación entre Betty y Marlene

Tengo la sensación de que el énfasis intenso sobre la espiritualidad femenina en esta época es resultado directo de que tantas mujeres hayan emprendido el viaje heroico masculino, para darse cuenta al fin de que estaba vacío personalmente y de que era un peligro para la humanidad. Las mujeres emularon el viaje heroico masculino porque no había otras imágenes que emular; o la mujer «tenía éxito» en una cultura masculinizada o estaba dominada y dependiente como hembra.

Murdock, 2014: 23

Marlene es la mujer que tiene éxito en una cultura masculina y Betty es el modelo de mujer dominada y dependiente.

Marlene es la mujer que sigue el modelo heroico masculino, eligiendo un «viaje del héroe» vital similar al descrito por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*. El héroe de Campbell es el protagonista de un patrón narrativo repetido en la mayoría de las ficciones. Campbell (1949, traducción 1959). Este patrón también se repite en nuestra existencia cotidiana puesto que los modelos que seguir no solo son los reales, sino los que aparecen en la ficción.

Marlene critica a los hombres, pero no el sistema. Ella interioriza y aprende los mecanismos del éxito sin tener en cuenta a todas aquellas que quedan en el camino. Ella encaja en la sociedad empresarial y consigue una situación de privilegio desde la que emula a los hombres y silencia a las mujeres que no alcanzan su posición.

Betty es una mujer completamente subordinada a los hombres, tanto a su marido Clive como a su amante, Harry, o incluso a su hijo, Edward. Al contrario que Marlene, las ideas de Betty si se ven alteradas a lo largo de la obra, ya que la percepción de su propia opresión cambia y observa positivamente ciertos avances en la sociedad.

Lo que sí comparten los dos personajes es el intercambio de roles. A Betty se le ha impuesto el rol femenino normativo del sistema heteropatriarcal. Este rol femenino que Betty asume silencia sus verdaderos deseos y su individualidad. Es un rol que la sociedad impone a Betty y que Caryl Churchill traduce mediante el dispositivo de extrañamiento del travestismo. El hombre que interpreta a Betty en el primer acto tiene la intención de representar a todo el sistema opresor patriarcal convirtiéndola en la mujer que los hombres han moldeado.

La segunda Betty, la que interpreta una mujer, es más cercana a Marlene porque ambas ya conocen el feminismo y sus batallas ganadas, de las que se benefician. Ambas son conscientes de la opresión sufrida, aunque siguen viendo los valores tradicionalmente masculinos como valores positivos.

Por otro lado, Marlene es una mujer que asimila modelos de éxito masculino para inmiscuirse en los espacios de libertad; se aleja de lo femenino porque es lo opuesto a la autosuficiencia. Además, Marlene abomina de su propio género porque la idea tradicional de mujer que tiene Marlene no encaja con el éxito o con la libertad que ella quiere.

Es paradójico que Marlene tome su propio éxito como prueba de que la igualdad ya existe, sin tener en cuenta que, para conseguirla, Marlene ha tenido que renunciar a su hija y a toda su vida familiar. Marlene ha pagado un precio por ser una *high-flying lady* (Churchill, 1990: 137), como todas sus compañeras en la primera escena. Lo raro es que a todas ellas les parece un precio justo la renuncia a su vida familiar a cambio de esas supuestas libertades.

El intercambio de rol de Marlene no es un mecanismo brechtiano, puesto que representa a un tipo de mujer reconocible. Ella se dibuja como una mujer de éxito que representa el feminismo materialista por el que «todo es aceptable» siempre y cuando reporte un beneficio al propio individuo. Churchill dibuja a Marlene para señalar que el éxito material y personal muestra poca solidaridad con el resto de las mujeres a la vez que dinamita la lucha del

feminismo socialista (que se personifica en su hermana Joyce), que buscaba un cambio para la mayoría de las mujeres. (Reinelt, 2009: 30)

En cambio, el travestismo de Betty tiene que ver con una idea impuesta por la autora y tiene un claro fin de llamar la atención sobre la dominación heteropatriarcal que sufre Betty.

Cloud Nine muestra a una Betty que desarrolla su pensamiento pasando de aceptar su inferioridad a divorciarse y rehacer su vida como también cambia su modo de ver la homosexualidad de su hijo y el desorden familiar de su hija.

Por el contrario, Marlene no evoluciona y mantiene su ideología a lo largo de la obra. La evolución de Marlene tiene que ver con su paso por los diferentes contextos. La actitud de Marlene es la misma, pero esa misma actitud en los diferentes ambientes la posicionan como una clara colaboradora del heteropatriarcado. Es decir, en el primer acto vemos a Marlene con otras mujeres cenando, su actitud es relajada y poco nos llega de ella excepto que ha recibido un ascenso. En el segundo acto Marlene es una mujer agresiva con las mujeres de su entorno, pudiendo leer que ha adoptado esa actitud a modo de coraza con el fin de desenvolverse en el ambiente laboral. El tercer acto nos desvela que Marlene, efectivamente, piensa como actúa y su modo de operar está del lado del individualismo neoliberal.

Betty también colabora con el heteropatriarcado, pero de otro modo, ya que acepta sus férreas estructuras tanto en la época victoriana como en la moderna. Su modo de vivir pasa por la aceptación del sistema en el que vive e incorporar los cambios a su vida en la medida en que la sociedad los acepta. Se aprovecha de esos cambios, pero no los propicia y su pasividad es su manera de colaborar con el sistema heteropatriarcal.

Marlene no se detiene a observar ni analizar el sesgo socioeconómico entre ella y otras mujeres que no han conseguido su éxito y obvia el hecho de que no todas parten de las mismas condiciones económicas o sociales. Ella sigue el camino del progreso ascendente que se impone dentro del mundo empresarial y social creyendo que las mujeres tienen las mismas posibilidades que los hombres. Incluso cree que no les necesita más que para el sexo:

MARLENE: There's fellas who like to be seen with a high-flying lady. Shows they've got something really good in their pants. But they can't take the day to day. They're waiting for me to turn into the little woman. Or maybe I'm just horrible of course.

JOYCE: Who needs them?

MARLENE: Who needs them? Well I do. But I need adventures more. So on into the sunset. I think the eighties are going to be stupendous.

(Churchill, 1990: 137)

Conclusiones

El estudio de la dramaturgia de Caryl Churchill está indisociablemente ligado a su contexto y a la propia experiencia de la autora. La autora pasó una gran etapa de su vida a cargo de la crianza de sus hijos antes de adentrarse en

la escritura teatral. Esta etapa definió los temas sobre los que escribiría. Las dos obras que se incluyen en este trabajo fueron escritas justo después de un periodo de trabajo en la BBC en el que escribía guiones radiofónicos.

Establecer una relación directa entre el uso del extrañamiento brechtiano y el teatro feminista es tarea de un estudio más extenso y es posible que se relacione con la influencia generalizada de Bertolt Brecht en el teatro contemporáneo, así como el uso que se ha hecho de su teoría de extrañamiento en el teatro político y reivindicativo. La influencia que ha tenido la teoría de Brecht en el teatro feminista puede haberse debido simplemente porque el extrañamiento brechtiano ha impregnado todo el teatro contemporáneo generalmente.

La utilidad de los propios dispositivos de extrañamiento dentro del teatro feminista es evidente cuando se analiza la práctica: si por un lado Brecht pensó su teatro para zarandear las ideologías de su época y, por el otro, el teatro feminista tiene como fin mostrar la situación de la mujer y cambiar la sociedad para convertirla en un lugar más igualitario, es lógico que el teatro feminista tome estrategias de un teatro contestatario.

De la misma manera que Brecht consideraba que el arte teatral y su forma debían evolucionar con la sociedad, su teoría de extrañamiento ha debido evolucionar junto con las diferentes reivindicaciones sociales que se han sucedido. En el teatro de Churchill también hay una evolución entre los dispositivos de extrañamiento de las dos obras. *Cloud Nine* atiende a una estética y poética más cercana a lo brechtiano y *Top Girls* posee elementos de extrañamiento, pero se hallan de un modo más velado. *Top Girls* nos turba y nos fuerza a pensar desde esa magia que quería evitar Bertolt Brecht en el espectador, puesto que al leer o ver la obra se entra en la historia que se narra. Esto es debido a que en *Top Girls* hay una fábula a la manera clásica: podemos reconstruir la historia de Marlene. A lo largo de su trayectoria dramática, Caryl Churchill consigue que su teatro sea a la vez extrañado y dramático, despojado del didactismo que ostenta el teatro esencialmente brechtiano. Esta evolución se observa entre *Cloud Nine* y *Top Girls*, pero también podemos ver el salto que hace Churchill en obras menos lejanas a la actualidad como *A Number* (2002) o *Far Away* (2000) y la evolución de los dispositivos de extrañamiento utilizados, mayormente relacionados con la unidad de tiempo.

Por tanto, en estas dos obras podemos observar una evolución en los dispositivos de extrañamiento que utiliza Caryl Churchill para señalar los sistemas sociales opresores, yendo de lo más arcaico en *Cloud Nine* a una relectura personal de la poética brechtiana en *Top Girls*. La forma teatral de Churchill ha evolucionado con el propio teatro de su tiempo pues ha conseguido crear un teatro político y reivindicativo a la vez que lo ha despojado de la asertividad brechtiana.

En ambos casos, la autora se sirve de los dispositivos de extrañamiento brechtianos para representar las diferencias entre el sexo y el género. Betty se construye como un personaje que lucha entre la apariencia demandada socialmente y sus propios deseos y Marlene se apropia de una esfera que tradicionalmente no le pertenece con el fin de entrar en los espacios de libertad.

Si bien son obras lejanas a la actualidad, *Cloud Nine* y *Top Girls* muestran la base sobre la que se cimentó el trabajo actual de Churchill. La reivindicación de la situación de las mujeres y la denuncia de los sistemas opresores y de poder siguen siendo *leitmotiv* en la obra de Churchill.



Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES; HORACIO; BOILEAU. *Poéticas*. Ed. Aníbal González Pérez. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1997.
- BRECHT, Bertolt. «Petit òrganon per al teatre». En: BRECHT, Bertolt. *Teatre*. Trad. Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 11-50.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Trad. Luis Josefina Hernández. Ed. or.: *The heroine with a thousand faces* (1949). México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CHURCHILL, Caryl . «Top Girls». En: *Plays Two*. Londres: Methuen, 1990, p. 51-141.
— *Far Away*. Londres: Nick Hern, 2000.
— *A number*. Londres: Nick Hern Books, 2002.
— *Cloud Nine*. Londres: NHB, 2010.
- DIAMOND, Elin. «9. Brechtian theory / Feminist theory» En: MARTIN, Carol, ed. *A sourcebook on feminist theatre and performance*. Londres: Routledge, 2002, p. 120-135.
- GOBERT, R. Darren. *The Theatre of Caryl Churchill*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.
- MARÇAL, Katrine. *¿Quién le hacía la cena a Adam Smith? Una historia sobre las mujeres y la economía*. Trad. Elda García-Posada; Ed. or. *Who cooked Adam Smith's dinner* (2012). Barcelona: Debate. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- MONFORTE, Enric. «Iron Maidens, Downtrodden Serfs: Top Girls or How Women Became Coca-Cola Executives» En: *Gender, Politics, Subjectivity: Reading Caryl Churchill*. (Tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000, p. 137-232.
— «Caryl Churchill: el teatro como transgresión». *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*. Madrid, 2005, p. 10-27.
- MURDOCK, Maureen. *Ser mujer. Un viaje heroico*. Trad. Pilar Gutiérrez. Ed. or.: *The heroin's journey. Woman's quest for wholeness* (1990). Móstoles: Gaia Ediciones, 2014.
- REINELT, Jeanine. «On Feminist and Sexual Politics.» En : ASTON, Elaine; DIAMOND, Elin. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 18-35.

Anexo 1

Estructura	Personajes	Espacio	Temporalidad	Acción		
Primer acto	Primera escena	Clive, Betty, Edward, Victoria, Maud, Ellen, Joshua, Harry y Mrs Saunders	Exterior de la casa colonial	Época victoriana África	Unos días antes de Navidad	Clive presenta a su familia al público: Betty, su esposa; Edward, su hijo; Victoria, su hija; Maud, su suegra; Ellen, la institutriz de Edward; Joshua, el criado negro. Clive anuncia a su esposa la llegada del amigo explorador de la familia, Harry Bagley. Al verlo a lo lejos sale en su búsqueda, pero regresa con Mrs Saunders traspuesta. Clive deja a Mrs Saunders al cuidado de su esposa, Betty. Llegan Edward y Harry, y las mujeres y el niño se van a dormir. Clive advierte a Harry de que tiene que dormir con pistola por el inminente ataque de los nativos. Clive llama a su esposa para que salga a hacer compañía a Harry. Clive sale y se desvela que Harry y Betty son amantes. Joshua los ve, Betty se va y Harry, para silenciarlo, propone a Joshua tener relaciones en el granero y este acepta.
	Segunda escena	Clive, Betty, Edward, Maud, Ellen, Joshua, Harry, Mrs Saunders y Victoria	Espacio abierto a cierta distancia de la casa		Día de Navidad	Mrs Saunders y Clive están jugueteando alejados de la casa, salen corriendo para no ser vistos por el resto de la familia mientras celebran un picnic. Todos empiezan a jugar al escondite. Harry y Clive cuentan hasta cien para dar tiempo al resto y Joshua informa de que los trabajadores del establo no son de fiar. Harry se esconde y encuentra a Betty, que le confiesa que le ama y que se escaparía con él. Maud sospecha del flirteo entre los dos y les vigila, pero la ha picado un insecto y tiene que irse. Clive persigue a Mrs Saunders. Edward, el hijo, regala a Harry un collar porque ambos están enamorados. Betty confiesa a Ellen que está enamorada de Harry, pero que él no está muy receptivo. Ellen confunde las intenciones de Betty y la besa. Llegan el resto haciendo juegos de magia. Joshua canta una canción de Navidad al resto de la familia.
	Tercera escena	Clive, Betty, Edward, Maud, Ellen, Joshua, Harry, Mrs Saunders y Victoria	Dentro de la casa con las ventanas cerradas		Días después de Navidad	Mientras los hombres azotan a los nativos rebeldes, las mujeres y niños están en el salón a oscuras. Edward juega con una muñeca y le regañan por ello. Los hombres regresan al salón y Betty aprovecha para confesar a Clive su aventura con Harry. Clive la perdona por ser Harry su amigo y hombre.

Estructura		Personajes	Espacio	Temporalidad		Acción
Primer acto	Cuarta escena	Clive, Betty, Edward, Ellen, Joshua, Harry, Mrs Saunders	Exterior de la casa, en el pórtico	Época victoriana África	Por la mañana	Mañana, todavía de noche. Hay peligro de ataque de los nativos y Clive esconde la información a su mujer. Harry y Clive quedan solos y se reconcilian por el <i>affaire</i> que ha tenido Harry con Betty. Durante la conversación Harry malinterpreta las palabras de Clive y trata de besarle, lo que hace que tenga que confesar su homosexualidad. Clive sólo ve una solución a eso y es que Harry se case con alguna mujer, primero le preguntan a Mrs Saunders, que le rechaza, y después a Ellen, que le acepta como una forma de normalización social para ambos.
	Quinta escena	Joshua, Edward, Maud, Clive, Betty, Ellen, Mrs Saunders y Harry	Exterior de la casa, pórtico		El día de la boda de Ellen y Harry	Joshua rompe la muñeca con la que juega Edward. Entran los novios y Clive besa a Mrs Saunders; al verlo, Betty se pelea con Mrs Saunders. Clive echa a Mrs Saunders por la ofensa. Edward acusa a Joshua falsamente de robar un collar de su madre. Brindan por la boda y, mientras Clive da un discurso para los novios, Joshua le apunta con una escopeta.
Segundo acto	Primera escena	Gerry, Lin, Victoria, Cathy, Edward y Betty	Lugar indefinido y parque de Londres	Época contemporánea	Invierno por la tarde	Gerry explica en un monólogo sus experiencias sexuales esporádicas con hombres en los trenes. Lin y Victoria vigilan a sus hijos en el parque. Lin flirtea con Victoria. Llega Edward, el hermano de Victoria, que es jardinero en el parque, para avisar que la madre de ambos está en el parque. Betty llega y anuncia que se va a divorciar de su marido. La escena termina con Lin proponiendo un encuentro sexual a Victoria.

Anexo 2

Estructura en tres actos	Personajes	Espacio	Tiempo y cronología		Acción	Estructura en dos actos
				Orden cronológico		
Primer acto	Marlene, Isabella, Nijo, Joana, Griselda y Gret	Restaurante	Sábado por la noche	2	Marlene celebra su ascenso en el trabajo con una cena. Marlene es la primera en llegar y repasa la mesa con la camarera. Isabella, Nijo, Gret y Joana llegan. Se sientan a la mesa y se cuenta sus historias vitales. Beben y hablan mucho. Griselda llega tarde y también cuenta su historia. En esta escena Marlene está un poco distante del resto: ella no cuenta su vida, pero sí observa el precio que han tenido que pagar el resto por una vida distinta.	Primer acto Escena I
Segundo acto	Escena I Marlene y Jeanine	Agencia de trabajo <i>Top Girls</i>	Lunes por la mañana	4	Primera entrevista en la agencia de Jeanine. Marlene tiene que decidir a qué tipo de puesto puede postular Jeanine según su carácter, capacidades, formación y experiencia. Las preguntas de Marlene entran de lleno en lo privado, es muy cortante, no deja terminar las frases a Jeanine. Finalmente Marlene termina decidiendo lo que ella cree que es mejor para la entrevistada.	Primer acto Escena II
	Escena II Angie, Kit y Joyce	Patio trasero de Joyce	Domingo por la tarde	3	Angie y Kit están escondidas en una caseta en el patio de la casa de Joyce. Joyce, la madre de Angie, las está buscando. Kit quiere invitar al cine a Angie. Angie confiesa que cree que su verdadera madre es Marlene. Joyce las encuentra y hace que Angie recoja su habitación antes de ir al cine. Angie sube y se pone un vestido que le queda pequeño.	Primer acto Escena III
	Escena III Nell, Win, Louise, Marlene, Angie, Shona, Mrs Kidd	Agencia de empleo <i>Top Girls</i>	Lunes por la mañana	5	En la escena hay varios sucesos simultáneos. Nell y Win llegan a trabajar, hablan de su fin de semana y del ascenso de Marlene y de su admiración por ella. Llega Marlene y se organiza el trabajo del día. Win entrevista a Louise, una aspirante. Es una mujer de 46 años con mucha experiencia que quiere cambiar de trabajo porque ya ha llegado a su techo de cristal. Angie entra en la oficina de su tía Marlene. Angie se quiere quedar unos días con su tía. Aparece Mrs Kidd que pide a Marlene que ceda el puesto que acaba de conseguir a su marido porque está deprimido. Nell entrevista a Shona. Shona es joven y trata de engañar a Nell sobre su experiencia para conseguir un trabajo.	Segundo acto Escena I

Estructura en tres actos	Personajes	Espacio	Tiempo y cronología		Acción	Estructura en dos actos
				Orden cronológico		
Tercer acto	Joyce, Angie, Marlene	Cocina de Joyce	Un año antes	1	Marlene llega por sorpresa a casa de Joyce y trae regalos de su viaje: perfumes y un vestido verde (con el que aparece anteriormente Angie, y ahora es de su talla). La conversación entre Joyce y Marlene en los momentos de ausencia de Angie nos lleva a entender que Marlene es la madre de Angie y que se la dio a su hermana. Se ha separado de su pasado de clase baja y no ha atendido a las obligaciones para con su familia. Se opondrán dos tipos de mujeres: una capitalista y otra socialista. Después de acostarse, Angie baja y sabremos que ha escuchado la conversación.	Segundo acto Escena II

La caza de brujas. El chivo expiatorio de la medicina moderna (*Vinegar Tom*)

Sílvia FERRANDO LUQUIN

Institut del Teatre de Barcelona. Departamento de Teoría e Historia de las Artes Escénicas
ferrandols@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Sílvia Ferrando, directora de escena, profesora y actriz. Doctora en Artes Escénicas (UAB). Titulación Superior en Arte Dramático. Dirección de Escena y Dramaturgia (Institut del Teatre de Barcelona). Licenciatura en Matemáticas (UPC). Desde 2007 profesora, jefa de especialidad de Dramaturgia y Dirección Escénica (2013-2016) y actualmente responsable del Àrea de Recerca i Innovació del Institut del Teatre de Barcelona.

Resumen

Este artículo explora la obra de teatro *Vinegar Tom* (1976) de la dramaturga inglesa Caryl Churchill (1938). Los objetos de estudio son la figura del otro, uno de los temas principales de Churchill, la caza de brujas que tuvo lugar en Inglaterra en el siglo XVII y la relación entre la religión católica y la medicina moderna. Churchill explora en algunas de sus obras la conversión del otro en diferentes realidades fantasmáticas. Específicamente, en este artículo, veremos cómo lleva a cabo la exploración de una minoría: las mujeres acusadas de brujería a lo largo de los procesos a los que fueron sometidas. Este proceso implica el mecanismo del chivo expiatorio y en este caso, hay un papel importante de la Iglesia católica. Exploraremos los inicios de la medicina moderna y las implicaciones de la medicina moderna, entonces y hoy, en la concepción del cuerpo de la mujer y su relación actual con la medicina. Churchill explica la historia de los otros, de las minorías, de los excluidos. Analiza los fantasmas y las realidades fantasmáticas que detecta en la contemporaneidad. Churchill siempre está interesada en algunos de sus diversos orígenes y el artículo seguirá esta metodología e investigación. *Vinegar Tom* es una obra sobre brujas sin brujas. Sus temas principales no son el mal, la histeria y la posesión por el diablo. *Vinegar Tom* es una obra de teatro sobre la pobreza, la humillación y los prejuicios, y sobre cómo se veían las mujeres acusadas de brujería.

Palabras clave: Caryl Churchill, caza de brujas, *Vinegar Tom*, medicina moderna, cuerpo femenino, sexualidad, chivo expiatorio

Sílvia FERRANDO LUQUIN

La caza de brujas. El chivo expiatorio de la medicina moderna (*Vinegar Tom*)

En un grabado del siglo XVII debajo de la imagen de Matthew Hopkins, el famoso cazador y buscador de brujas, hay un animal felino. Su cabeza se asemeja a la de un toro, con un par de cuernos, y su cuerpo es alargado como el de un galgo; tiene una cola delgada, sinuosa, muy larga. Su nombre es Vinegar Tom.

Vinegar Tom (1976) es también una obra de Caryl Churchill sobre brujas pero en la que no hay brujas. «I wanted to write a play about witches with no witches in it; a play not about evil, hysteria and possession by the devil but about poverty, humiliation and prejudice, and how the women accused of witchcraft saw themselves» (Churchill, 1985: 130). Churchill saca el título de esta pieza dramática del extraño animal que acompañaba al famoso cazador de brujas y lo convierte en un simple gato común al que no se le da ninguna importancia y que vive en casa de Joan, una de las mujeres que es acusada de brujería. Esas mujeres acusadas de brujería y su conversión en realidad fantasmática, como Otro y la minoría, son nuestro primer objeto de estudio.

Esta pieza es el segundo montaje de la compañía Monstrous Regiment formada en agosto de 1975 con la voluntad de llevar a escena nuevas dramaturgias principalmente escritas por mujeres con la finalidad de promover una mayor paridad dentro del negocio del teatro y examinar la historia de las mujeres. Se trata de una compañía concebida como un colectivo de performers procedentes del teatro alternativo pero también del teatro institucional, comercial y televisivo. Las compañías de teatro feminista fueron un fenómeno común en la década de 1970, siendo las más destacadas Women's Street Theatre Company (1970), The Women's Company (1973) y The Women's Theatre Group (1974).

En 1976 Churchill conoció a algunos miembros de Monstrous Regiment que estaban pensando en hacer una obra sobre brujas, como ella, y la invitaron a un ensayo de *Scum*, el nuevo espectáculo en el que estaban trabajando. La experiencia la impactó. Según su propia descripción, «I left the meeting exhilarated. My previous work had been completely solitary —I never

discussed my ideas while I was writing or showed anyone anything earlier than a final draft. So this was a new way of working, which was one of its attractions» (Churchill, 1985: 129). Descubrió una nueva forma de trabajar que la entusiasmó. Se inició así una nueva etapa en su escritura que la acompañó durante la redacción de sus piezas posteriores.

Aunque al principio se asustó, Churchill vio el potencial que existía en compartir ideas con un «nuevo» grupo humano afín en un trabajo de sala de ensayo. «I felt briefly shy and daunted, wondering if I would be acceptable, then happy and stimulated by the discovery of shared ideas and the enormous energy and feeling of possibilities in the still new Company» (129). Esta nueva fórmula dio sus frutos inmediatamente y, después de unas cuantas sesiones de trabajo en equipo, Churchill escribió una primera versión de la pieza en tres días.

Vinegar Tom está compuesta por veintiuna escenas de carácter naturalista que suceden en el siglo XVII y siete canciones contemporáneas, cantadas por actores con vestuario actual. Las canciones no forman parte de la trama y no deben ser cantadas por ninguno de los personajes de las escenas anteriores. Churchill propone una dinámica de presentación más que de representación para las partes cantadas, donde el actor no tiene que encarnar al personaje cuando canta (Churchill, 1985: 133). A partir de las canciones, Churchill introduce la perspectiva en la pieza cuando subvierte el esquema causa-efecto y la linealidad de la historia. Con una clásica técnica de montaje brechtiano, modifica el proceso de identificación del espectador al que traslada a la actualidad, lo sustrae del tiempo histórico de la pieza y lo responsabiliza en el rol de acusador a causa de su legado. Pasamos a ocuparnos de los efectos tras la escenificación de las causas en las escenas dramáticas.

La pieza no se sitúa en un momento preciso de la historia, ni se basa en acontecimientos históricos particulares. Está ambientada, de forma general, en algún lugar del siglo XVII, por ser el momento en el que se dio la última gran caza de brujas en Inglaterra; y porque Churchill considera que «the social upheavals, class changes, rising professionalism and great hardship among the poor were the context of the kind of witchhunt I wanted to write about» (Churchill, 1985: 130). La autora marca de esta forma lo que realmente importaba: el contexto social y los mecanismos que provocan que se acabe produciendo un fenómeno como el de la caza de brujas. Se centra en buscar las razones de esa matanza y persecución para conocer su alcance y consecuencias. Y lo presenta de forma que ambas se vislumbren.

Jack, un agricultor arrendatario, y su mujer, Margery, de unos 40 años, tienen la ambición de aumentar sus explotaciones y ganancias, pero cuando las cosas les empiezan a ir mal por las enfermedades de su ganado, por ejemplo, deciden culpar a Joan, una pobre viuda, antigua amiga y vecina suya, que es madre de Alice, a quien Jack desea. Por aleatorio y sorprendente que pueda resultar en un inicio, ven en Joan a la culpable de que la mantequilla no cuaje y de las enfermedades de los animales, incluso de las frustraciones sexuales de Jack. Consideran que ella y su hija Alice son las responsables de todas sus desgracias, por ello llegan incluso al extremo de acusarlas de brujería para justificar todo su razonamiento. No pretenden ningún beneficio

material de ellas, ambas viven en unas condiciones bastante precarias y no poseen gran cosa, simplemente necesitan alguien a quien responsabilizar de la violencia que acumulan y a quien culpabilizar de sus decepciones.

Se trata de una pieza coral con varias tramas paralelas más. Por un lado, los deseos de Alice de tener una relación con el hombre desconocido, con quien tiene relaciones sexuales en la primera escena para que se la lleve lejos de ahí junto a su hijo —Alice es madre soltera—. Después, los intentos de la misma Alice de ayudar a su amiga Susan a deshacerse de su embarazo, lo que las lleva a visitar a Ellen, «the cunning woman», esa mujer «astuta» o «maliciosa» que conoce secretos para sanar y vive aparte. Y finalmente, la figura de Betty, la hija del propietario de la tierra, que con 16 años no quiere casarse con quien su padre ha decidido y que por ello es encerrada en su habitación y obligada a visitar al médico para que la sane.

El clímax de la obra se produce cuando Joan y Ellen son ahorcadas acusadas de brujería, y Alice y Susan son encerradas por los cazadores de brujas, desencadenando la rabia de la primera y el arrepentimiento de la segunda. La trama finaliza con la explosión de esa rabia de Alice por la muerte de su madre y por la opresión que han recibido todas estas mujeres con un «lamento por las brujas». Churchill muestra cómo la frustración provoca violencia, y de qué manera la violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio.

Existe aún una última escena, fuera de la trama, en la que aparecen los autores de *Malleus Maleficarum*, *The Hammer of Witches*, vestidos como artistas de music-hall con chaqué y sombreros de copa, y recitan pedazos de su libro. *Malleus Maleficarum*, *The Hammer of Witches* fue escrito en 1484 por los reverendos Kramer y Sprenger, los «amados hijos» del papa Inocente VIII, a quien Churchill convierte en dos personajes de su obra. La autora incluye frases de este texto y las convierte en réplicas, lo que produce un efecto escalofriante, hilarante y perturbador, tras la visión de los acontecimientos expuestos anteriormente.

Malleus Maleficarum fue proclamado por los cazadores de brujas católicos y protestantes por igual como la autoridad incuestionable sobre la forma de conducir una caza de brujas. Como describen Ehrenreich y English, «For three centuries this sadistic book lay on the bench of every judge, every witch hunter. In a long section on judicial proceedings, the instructions make it clear how the “hysteria” was set off: the job of initiating a witch trial was to be performed by either the Vicar (priest) or Judge of the Country» (Ehrenreich y English, 2009: 36-37).

En la década de los setenta, como gran parte de la población femenina de Gran Bretaña y Estados Unidos, Churchill leyó *Witches, Midwives and Nurses* de Barbara Ehrenreich y Deirdre English, de 1973 (Churchill, 1985: 129). Los escritos de Ehrenreich y English tuvieron gran repercusión y modificaron la visión de la medicina moderna en relación con el cuerpo femenino, como se recoge en la amplia y lúcida introducción a este libro hecha por las mismas autoras, en marzo de 2010, después de casi cuarenta años, una vez conocidos los cambios y evolución producidos por su publicación. Barbara Ehrenreich y Deirdre English ven cómo la distancia en el tiempo les permite

constatar la importancia de dicho libro y la enorme necesidad de un escrito así en ese momento, el cual permitió que ciertos temas salieran a la luz y se permitiese hablar de ellos. El libro modificó la concepción del cuerpo y el rol de las mujeres respecto al sistema sanitario.

La medicina y la mujer en la década de 1970

Witches, Midwives and Nurses es un documento que pertenece a la segunda ola de feminismo en Estados Unidos (Ehrenreich y English, 2009: 7). Escrito en un «blaze of nager and indignation», tuvo una notoriedad y distribución enorme. El folleto fue un éxito instantáneo como recoge la publicación *Village Voice*, al considerarlo un «underground best-seller». Fue traducido al francés, español, alemán, hebreo, japonés y danés, y distribuido en Inglaterra, hecho que permitió que Caryl Churchill lo leyera antes de 1976.

A principios de los años setenta, el feminismo empezaba a estar alerta de la enorme variedad de formas en las que las mujeres sufrían abusos o eran tratadas injustamente por el sistema médico, «confined to subordinate roles as nurses and aides» (Ehrenreich y English, 2009: 8). Y lo que era más importante y subyugante, relegadas a un papel objetual e ignorante como pacientes. Como consumidoras de atención médica las mujeres se encontraban sujetas a tratamientos que les eran suministrados de forma insensible, poco empática y hasta peligrosa. Nos referimos a histerectomías innecesarias, partos excesivamente medicados, anticonceptivos insuficientemente probados, esterilizaciones involuntarias, y a una condescendencia casi universal que dispensaban los doctores masculinos. Aún en la actualidad, la literatura y análisis escritos en este sentido pueden llenar estanterías y estanterías en las librerías y casas de mujeres embarazadas. En el texto se hace evidente la opinión de las autoras sobre la supuesta existencia de una enorme desconexión entre las mujeres y sus cuerpos, y el papel paternalista de los médicos hombres, que no reconocían ningún tipo de potestad o conocimiento de las mujeres sobre su anatomía y funcionamiento, o sobre sí mismas, lo que las incapacitaba como seres autónomos. «We were not supposed to know anything about our own bodies or to participate in decision-making about our own care». (Ehrenreich y English, 2009: 8)

En ese momento, en Estados Unidos la autoridad sobre el funcionamiento de los cuerpos recaía sobre el médico hombre, como evidencia el nombre de la columna «Tell Me, Doctor», del *Ladies' Home Journal*, leída por la mayoría de las madres de esa generación (Ehrenreich y English, 2009: 8). Es probable que satirizando esta columna, Churchill titulase una de las canciones de *Vinager Tom*, «Oh, Doctor» (Churchill, 1985: 150). La canción es una petición de ayuda a un médico, a quien se le pide que explique qué le sucede a quien canta, relegando el propio saber a una figura externa. La cantante tan solo sabe que está triste pero desconoce si está enferma o es mala. La canción sitúa una cuestión moral y otra biológica en el mismo nivel. A partir de ahí se procede a la desmembración del cuerpo de la paciente por parte del facultativo. Se le retiran la piel y los huesos, el corazón se le pone en el otro lado y el cerebro, en la vagina, primer dato que nos indica que quien canta es

una mujer. La matriz también se le da a otra persona. El cuerpo es cortado antes de que su propietaria esté muerta y nada parece que se pueda hacer, ni tan siquiera saber o ver. Y, aun así, la paciente insiste preguntándole al doctor qué le sucede y pidiéndole ayuda.

La misma paciente reclama al doctor que le diagnostique qué ocurre con ella, con su persona. Quien canta desea sobre todo verse a sí misma. Se reconoce como fundamental el rol que desempeña la mirada, que en estos momentos está en manos del doctor con su ojo metálico, lo que lo aleja de lo humano, mecanizándolo e instrumentalizándolo. La paciente quiere llegar a ver dentro de sí misma y por ello quiere recuperar su cabeza, su cerebro y su pensamiento, su capacidad cognitiva, pero también sus ojos y su boca, para poder ver y hablar. Reclama un papel activo como sujeto en el uso de la mirada y la posibilidad de elección y manifestación de un discurso propio. Finalmente, realiza la demanda de que se le retorne el propio cuerpo porque ya puede verse a sí misma.

Esta demanda de reapropiación del propio cuerpo como un lugar usurpado y la necesidad del reconocimiento a través de la mirada propia y del entorno fueron fundamentales durante la segunda ola del feminismo. También han sido la base de la mayoría de los estudios feministas y *queer* de los años posteriores, aunque algunos se asocian a la tercera ola y con ella, al post-estructuralismo. Ver para conocerse y así poder ser nombrado y estar presente. Y sobre todo, ser nombrado por uno mismo. Basta recordar las obras y pensamientos de Eve Kosovsky, Dianna Fuss o Judith Butler.

Tras la expropiación que se ha realizado del cuerpo de la paciente, la figura del doctor se presenta como una estructura impuesta, autoritaria y de poder que se filtra hasta en las partes más íntimas de su ser. Como ya hemos mencionado con la utilización de un mecanismo de montaje brechtiano, por medio de las canciones se establece una actualización de la situación del personaje de Betty y de las mujeres de *Vinegar Tom* con la contemporaneidad de Churchill. Por medio de las canciones, con referencias a la situación de su época, la pieza se sustrae del siglo XVII para reflexionar sobre el rol del momento de los médicos. Los mecanismos utilizados para la caza de brujas impregnaron desde su génesis estructuras e instituciones contemporáneas, como la medicina moderna, con sus valores culturales, y establecieron parámetros para la construcción de la imagen de los cuerpos de las mujeres y de la imagen social de ellas mismas, y por extensión, de toda la sociedad, masculina o femenina.

Ehrenreich y English analizan esta expropiación de los cuerpos, por parte de los profesionales médicos, poniéndola en relación con el desarrollo de la medicina científica. «In other words, the ignorance and disempowerment of women that we confronted in the 1970s were not longstanding conditions» (Ehrenreich y English, 2009: 11), en relación con las pocas mujeres que ejercían la medicina en esos años, «but were the result of a prolonged power struggle that had taken place in America in the early nineteenth century, well before the rise of scientific medicine.» (11) Por lo tanto se refieren a un cambio que tuvo lugar anteriormente, siglos atrás, y de profundas consecuencias en la condición del ser humano y en las propias mujeres. Los

orígenes de este cambio y su rol fundacional son los que se exploran en *Vinegar Tom*. Churchill considera que este cambio está asociado y es consecuencia de la situación social de gran parte de la población, debido a las enormes dificultades que tenían en esos momentos las capas más bajas y pobres de la sociedad para salir adelante. Esta situación se une a una enorme represión sexual que se extiende por todo el espectro social, que se convirtió en una violencia contenida que tenía que encontrar una forma de expresarse.

Lo reprimido: la sexualidad

La sexualidad, en sus distintas formas, es el tema más importante de la obra. Productora del desorden, es capaz de atentar contra la cohesión social y crear desorden político y religioso. Y la comunidad se lanza a la represión de la sexualidad por miedo a la destrucción de las estructuras que conoce. Muchas de las prohibiciones primitivas están relacionadas con la represión de la sexualidad, como la prohibición del incesto, germen de disolución y amenaza para la organización familiar.

Cuando se produce una transgresión sexual existe una desaparición violenta de las diferencias. Esta es su responsabilidad principal en la destrucción del orden cultural; por eso atemoriza al ser humano. Por ejemplo, con la práctica del incesto, un individuo aislado es responsable de la crisis sacrificial, que no implica otra cosa que la pérdida de las diferencias. Él es por tanto el destructor de las reglas fundamentales, en este caso de las reglas matrimoniales. En la antigüedad se realizaban ritos y sacrificios para conservar el orden y los sistemas de diferencias. Se sacrificaban animales en sustitución de las víctimas originales acusadas de transgresión sexual. Se trata de un juego de sustitución en el que la víctima ritual sustituye a la víctima propiciatoria. Hasta los ritos más violentos tienen la finalidad de expulsar la violencia. Esta es la principal teoría y función de los mitos y de los rituales, y por lo tanto de lo religioso en su conjunto.

La función esencial, única, del rito es evitar el retorno a la crisis sacrificial. En el pensamiento ritual, el bien y el mal no son más que dos aspectos de una misma realidad. Pero el rito aparece para perpetuar y consolidar la diferencia, y que de esta manera pueda existir una violencia buena y otra mala (Girard, 1995). Los temas mitológicos en su conjunto no son más que una forma de recubrir el miedo de los hombres ante los fenómenos naturales, que es lo único capaz de desbloquear este círculo vicioso. Esa es una de las principales dificultades.

Alice, tal vez por las miserables condiciones en las que vive, es madre soltera y comparte casa con su pobre madre, desea pertenecer al mundo del caos por voluntad propia. Las no-reglas son su lugar de pertenencia. Desde una posición de extrema necesidad decide no acatar las reglas sociales, como forma de expresión de su propia individualidad. Esas normas representan todo aquello que ella no es y no siente, alejándola de cualquier sensación agradable. «Any time I'm happy someone says it's a sin» (Churchill, 1985: 136). Alice, como Ellen y Joan, quiere que la dejen vivir en paz, hacer su vida, pero

cada uno de sus actos es visto como una ofensa para la comunidad, como una afrenta al orden social.

Margery, en cambio, sabe que no es capaz de despertar el deseo sexual de su marido, y ni tan siquiera habla del suyo propio. Jack no desea a su mujer. Hace tres meses que no consigue tener relaciones sexuales con ella (Churchill, 1985: 147) y desea a una mujer que no puede tener, Alice. Esa frustración le provoca una enorme violencia interna que lo lleva a verla como la causante de todos sus males. Jack desearía que su cuerpo respondiese de otra manera, no acepta el deseo que siente, e incapaz de asumirlo como propio y reconocerlo decide que proviene del demonio, del mal, para continuar salvaguardando su ficticia identidad. Dirige su violencia hacia el exterior en lugar de dirigirla hacia sí mismo para evitar que le destroce.

En un inicio, cuando les suceden todas las desgracias, Jack se culpa a sí mismo y a sus impulsos sexuales, «It's my sins those calves shaking and stinking and swelling up their bellies in there.» (Churchill, 1985: 152). Pero Margery en seguida lo consuela culpando a Joan. Finalmente pedirá ayuda a Ellen, cuando cree que Alice lo ha embrujado, pero Ellen le dice que no es ella quien le puede devolver sus erecciones. La creencia que yace bajo todos estos comportamientos sociales es verbalizada por Kramer y Sprenger en la última escena. Como ellos mismos explicitan, la principal razón por la que la mayoría de individuos infectados de brujería son mujeres se debe a que, «she is more carnal than a man» (177). Por tanto la fuente principal de brujería y de temor es esa: la carnalidad, la sexualidad. Es esto lo que hay que reprimir y controlar.

El mecanismo del chivo expiatorio

Tras sus lecturas, Churchill rápidamente dejó de lado la «interesante» teoría que considera que la brujería existió como una forma superviviente de una religión pre-cristiana suprimida y se concentró en su lugar en la teoría de que la brujería existe en la mente de sus perseguidores (Churchill, 1985: 129). A partir de este pensamiento, pasó a concebir a las «brujas» mediante un nuevo paradigma, como ella misma describe, «“witches” were a scapegoat in times of stress like Jews and blacks» (129). También descubrió, por primera vez, la enorme cantidad de enseñanzas cristianas contra las mujeres, lo que le permitió establecer conexiones entre las actitudes medievales hacia las brujas y algunas actitudes continuadas, a lo largo de la historia, contra las mujeres en general (129), las cuales son desveladas a partir de las canciones.

En la tercera canción de *Vinager Tom*, «Something to Burn», se plasma con claridad un pensamiento: cuando no hay nada que hacer, cuando es imposible librarse de la enfermedad, el hambre y la muerte, más allá de llorar o maldecir, la alternativa es encontrar algo que quemar (Churchill, 1985: 154). Churchill define con claridad el mecanismo del chivo expiatorio o de la víctima sacrificial en la canción «Something to Burn» y la elección en este momento son las brujas como *pharmaton* para la represión sexual.

Como afirma René Girard, el filósofo, historiador y crítico literario francés, «Todas las sociedades sin excepción tienen tendencia a descomponerse

bajo el efecto de su violencia interna» (Girard, 1995: 46). Cuando existe el peligro de destrucción de una comunidad debido a esa violencia interna que va creciendo hasta hacerse incontrolable, Girard postula que la solución para sobrevivir que han encontrado las sociedades humanas ha sido «la convergencia espontánea, mimética, de toda la comunidad contra una víctima única, el “chivo expiatorio” original, sobre el que todos los odios se descargan sin expandirse catastróficamente por su entorno, sin destruir a la comunidad» (46-47). Este medio de restablecimiento escapa a las sociedades mismas, que no lo reconocen como tal.

El proyecto de Girard propone repensar la antropología en función de la violencia, «hacer de esta violencia una nueva rampa de lanzamiento para el estudio de lo religioso» (Girard, 1995: 46), con la esperanza de sacar adelante la tarea de sistematización de los mitos y los ritos. Por esta razón el presente artículo coloca la mirada sobre la violencia y analiza sus consecuencias y su relación con lo sagrado. Nos referimos tanto a la violencia explícita como a aquella que se contiene y que, generalmente, acaba encontrando otras formas de expresión y construyendo, a través de esas formas, nuevas estructuras, mitos y ritos ignorantes de sus orígenes y potencialidades.

Existen unos rasgos universales de selección de las víctimas, entre ellos, el pertenecer a una minoría étnica o religiosa, lo cual facilita la polarización de una mayoría contra cualquier componente de esa minoría. Las mujeres acusadas de brujería eran principalmente aquellas que se encontraban en los márgenes de la sociedad. Pertenecían a este grupo viejas, pobres, solteras y aquellas que eran sexualmente poco convencionales, como Joan, Ellen o Alice.

Churchill advierte de que en esta ocasión se trata de brujas, pero en otras lo que se quemaban son negros, mujeres o judíos. Presenta un nuevo panorama general del sacrificio humano antes compuesto por prisioneros de guerra, esclavos, niños, adolescentes solteros, tarados... los deshechos de la sociedad. Aunque como señala Girard (1995: 19), en algunas sociedades aparece finalmente el rey. El criterio que se sigue es la elección de seres que no pertenecen o pertenecen muy poco a la sociedad. En este caso se trata de las mujeres, a las que se excluye de la sociedad como sujetos activos y libres, convirtiéndolas en brujas ante el peligro de que sean autónomas en su sexualidad. En el caso del rey se trata del centro de la comunidad, hecho que lo aísla del resto de los componentes del grupo y lo convierte en un fuera-de-casta. Una situación similar de exterioridad vive la figura del bufón, que se convierte también en alguien sacrificable. (20)

Es importante que las víctimas rituales no tengan ninguna relación social con el resto de la comunidad, de ahí la elección de Joan y Ellen, y la puesta en cuarentena de Alice y Susan para que se arrepientan y nieguen sus vínculos y relación con las «brujas». Para que el mecanismo del chivo expiatorio funcione es fundamental que nadie sienta el deber de vengar la muerte de su pariente o amigo. De esta manera se puede infligir violencia contra un individuo sin exponerse a las represalias de otros individuos (Girard, 1995: 20), sean sus familiares o aquellos a quienes les unen lazos estrechos.

El personaje de Ellen, «the cunning woman», la mujer astuta y «maliciosa», vive fuera de la sociedad. El espacio en el que se sitúa su casita de campo,

es un espacio, como considera Addehiah, pro-femenino o «mujerista», utopía —en el uso del término que hace Walker— (Addehiah, 2009: 61) y se convierte en un «counter-site, a Foucauldian heterotopia, where women come to enjoy a brief period away from patriarchal domination of their everyday lives» (61).

Joan en cambio tiene una hija y un nieto, lo que le permite establecer un vínculo mayor con la comunidad, e implica la existencia de alguien en quien se deposita su futura venganza. Por ello es importante degradar su imagen, para que nadie reclame tener o haber tenido ninguna relación con ella. Este es el sentido de las torturas y manipulaciones que reciben Susan y Alice, los dos personajes que sienten un mayor afecto por las dos «brujas». La desaparición de estos grupos trae la promesa de una felicidad suficiente. El imperativo es encontrar algo que arda, que se desvanezca con el humo como forma de quemar los problemas (Churchill, 1985: 154). Lo importante no es su desaparición sino la acción de quemar; ese acto sacrificial donde la muerte del chivo expiatorio salva al resto. Es en el ritual donde se cohesionan de nuevo el grupo, al ser cómplice de un asesinato.

Un cambio de paradigma: el descrédito

Para que se pudiera dar este cambio era necesario un nuevo paradigma, un plan más amplio que llegase a calar en la interioridad de la población. Primero resultaba imprescindible desacreditar a la autoridad existente para luego poder sustituirla. Gran parte de esta autoridad recaía sobre las mujeres. A lo largo de toda la historia, las mujeres siempre han desempeñado papeles de sanadoras o curanderas, han realizado abortos, han sido enfermeras, comadronas, han practicado la farmacia, cultivado hierbas y conocido sus secretos. También se han ocupado de intercambiar dichos secretos y conservarlos. «They were the unlicensed doctors and anatomist of Western history» (Ehrenreich y English, 2009: 25). Durante siglos las mujeres habían sido «doctores sin títulos oficiales». Habían aprendido por transmisión oral, unas de las otras, al estar en muchas ocasiones excluidas de los libros y las conferencias. Los lazos entre ellas eran lazos vecinales o de madres a hijas. Estas son las mujeres a quienes llamaron «astutas», «sabias» o «maliciosas», «cunning women», como Ellen; otras veces brujas o charlatanas. En múltiples ocasiones fueron censuradas por las autoridades pero respetadas y respaldadas por particulares y personalidades. Ehrenreich y English consideran la medicina como parte de «our heritage as women, our history, our birthright.» (25).

Según señalan Ehrenreich y English, el historiador americano Brian P. Levack, especialista en el estudio de los primeros años de la época moderna en Gran Bretaña y Europa, la mayoría de esas mujeres acusadas de brujería eran, en realidad, mujeres sabias que, debido al lugar destacado que ocupaban como cocineras, curanderas y comadronas, convirtieron a las mujeres en general en un blanco «vulnerable a la acusación de practicar magia blanca» (19). Pero las acusaciones no se redujeron a magia blanca, como señalan Ehrenreich y English en su libro: cualquier práctica relacionada con sanar o con la magia blanca pasó a ser un signo de ser seguidor de Satán (19). Curar

era considerado sospechoso. No bastaba con confesar los pecados, ya que las enfermedades eran causadas únicamente por Dios o por el demonio. (20)

Por tanto como señala John Demos, el historiador americano autor de los galardonados libros *Entertaining Satan* y *The Unredeemed Captive: A Family Story From Early America*, citado por Ehrenreich y English, el perfil típico de las mujeres juzgadas por brujería en Nueva Inglaterra era el de aquellas conocidas por fabricar o administrar remedios, por tener conocimientos expertos de enfermería o prestar servicios regularmente como comadronas, incluso a algunas pocas se las describía como «mujeres médico» (Ehrenreich y English, 2009: 20). Esta descripción se vuelve a ajustar perfectamente al personaje de Ellen. Pero este grupo en muchas ocasiones se reducía a una tercera o cuarta parte de las acusadas, por ello resulta necesario tener en cuenta a otras mujeres sin esas capacidades. Había mujeres que sencillamente eran molestas por otras razones y a las que se les equiparaba la habilidad para curar con la habilidad para dañar, culpabilizándolas de males a los que probablemente eran ajenas. En este segundo grupo hay que inscribir al personaje de Joan, «causante» de los males de Jack y Margery, y tal vez Alice, y el de cualquiera que molestase.

Ehrenreich y English describen un mundo donde cualquier cosa positiva o negativa que se saliese de la norma podía convertirse en una razón para ser acusada de brujería. Este es exactamente el caso de las protagonistas de *Vinegar Tom*: no quieren acatar las normas. Ese es el aspecto terrible que relata Churchill en el comportamiento de los habitantes del pueblo de la pieza. Como señala Demos, el efecto de las persecuciones fue contundente y la mejor opción era no sobresalir: «Clearly, the wisest course in early modern community life-especially for a woman- was to blend in and *not* to seem too openly self-assertive. To be, or to behave, otherwise was to open oneself to suspicion of witchcraft» (Ehrenreich y English, 2009: 20). Y este es claramente el caso de Joan y sobre todo de Alice, que hacen bandera de su comportamiento. El resultado no se hizo esperar y relegó, más lenta o rápidamente, no solo a esas mujeres astutas sino a todas en general a un lugar ignorante y poco fiable. Por ello «Serious complaints were likely to be dismissed as “psychosomatic” and attributed to women’s assumed suggestibility» (Ehrenreich y English, 2009: 8), lo que posicionó a las mujeres y sus percepciones en un lugar vago y falso.

En *Historia de la Sexualidad* (1978) Michel Foucault sugiere que a partir del siglo XVIII a los cuerpos de las mujeres se les dio un nuevo sentido a través de la ciencia moderna, a partir de un proceso de *histerización*. Este es uno de los cuatro grandes conjuntos estratégicos que despliegan, a propósito del sexo, dispositivos específicos de saber y de poder. Dichos conjuntos no surgieron espontáneamente en el siglo XVIII sino que adquirieron en él su coherencia y alcanzaron eficacia en el orden del poder. Por tanto en el siglo XVII, durante la gran caza de brujas de la que hablamos, estaban desarrollándose (Foucault, 2002: 123).

La *histerización del cuerpo de la mujer*, señala Foucault, es un triple proceso según el cual el cuerpo de la mujer fue, en primer lugar, «analizado —cualificado y descualificado— como cuerpo íntegramente saturado de sexualidad». (110)

En segundo lugar, «este cuerpo fue integrado, bajo el efecto de una patología que le sería intrínseca, al campo de las prácticas médicas» (110). Y por último, este mismo cuerpo «fue puesto en comunicación orgánica con el cuerpo social (cuya fecundidad regulada se debe asegurar), el espacio familiar (del que debe ser un elemento sustancial y funcional) y con la vida de los niños (que produce y debe garantizar, por una responsabilidad biológico-moral que dura todo el tiempo de la educación): la Madre, con su imagen negativa que es la «mujer nerviosa», constituye la forma más visible de esta histerización». (110)

Churchill se hace eco de este proceso a través de la figura del doctor que atiende a Betty, a cuyo cuerpo se aplican o se pretenden aplicar en un futuro esas tres líneas del proceso de histerización que señala Foucault. Esa es la finalidad y la forma de casarla para convertirla en alguien como su madre. El doctor señala a la histeria como la principal debilidad de las mujeres. «Hysteron, Greek, the womb» (Churchill, 1985: 149), donde un exceso de sangre causa un desequilibrio de los humores. Describe como cada mes, con la menstruación, un exceso de gases nocivos alcanzan el cerebro de la mujer y le provocan un extraño comportamiento, totalmente contrario a los verdaderos sentimientos de la paciente. Esta es la razón, en su opinión, por la que Betty no quiere casarse con el hombre que su padre ha decidido, pero pronto se curará. Se produce una histerización de la mujer y una hipersexualización de lo femenino desde lo patriarcal.

Una vez desprestigiadas como género, y su saber y percepciones relegadas al espacio de la superstición, bastaba con dar a todas aquellas que resistieran en su rol sanador un nombre que asustase y fuese considerado como un peligro contra el orden establecido: «In Europe back to the early modern era and, inspired in part by the wonderfully iconoclastic Thomas Szasz, we looked at how female lay healers of the same era were frequently targeted as “witches”» (Ehrenreich y English, 2009: 11), desacreditando y estigmatizando por completo su sabiduría.

La iglesia católica

El papel de la Iglesia católica resulta de extrema importancia para que pueda darse el mecanismo de la víctima sacrificial. Como señala Girard, los individuos consiguen evacuar esa violencia más fácilmente si esta no es percibida como propia. Por tanto un imperativo externo y absoluto, por ejemplo por parte de la Iglesia o respaldado por ella. Si la orden proviene de Dios, por terrible que sea la exigencia, es mucho más fácil de realizar. «Al desplazar la totalidad del sacrificio fuera de lo real, el pensamiento moderno sigue ignorando la violencia» (Girard, 1995: 21). Por tanto era necesario que la quema de brujas fuese un imperativo absoluto, una cuestión de fe en la que el Dios católico convertía a las brujas en su máximo enemigo y nos exigía librarnos de ellas. En su libro *The Malleus Maleficarum, or Hammer of Witches*, los Reverendos Kramer y Sprenger, personajes que cierran la pieza de Churchill, proclaman que «No one does more harm to the Catholic Church than midwives» (Ehrenreich and English, 2009: 18).

Una vez la lucha contra la brujería se ha convertido en una cuestión de fe tan solo es necesario sistematizar su exterminio. Kramer y Sprenger dan instrucciones muy detalladas sobre las formas de tortura que debían ser utilizadas para forzar las confesiones de los acusados. El mecanismo previsto se basaba en desnudar completamente al acusado y afeitarle todo el vello y pelo de su cuerpo. Luego se le sujetaba con tornillos de mariposa a un estante, donde se le daban constantes palizas, patadas y se le hacía pasar hambre. El resultado es obvio: confesiones y terror. Churchill utiliza estas descripciones para crear las acciones que lleva a cabo el personaje de Godoy como una ayudante diligente y aplicada (Churchill, 1985: 172).

Los cazadores de brujas, representantes de la Iglesia e incluso sus doctores ayudantes, juegan a ser Dios. Ejercen un poder que usurpa el lugar de la sacralidad. Son falsos suplentes que crean ritualidades adulteradas. La violencia pierde sentido en sus manos; recurren a la lógica de lo sagrado como única forma para validar esos homicidios. Pero los actos de los cazadores de brujas y de Godoy son cada vez más grotescos, así como las descripciones del *Malleus Maleficarum*. En la pieza de Churchill se aproximan a unos payasos terribles, capaces de infligir dolor físico. Son personajes de guiñol, títeres de cachiporra que causan dolor real.

El principal artificio de este mecanismo es lograr convencer a la comunidad del asesinato de esas mujeres. Para ello es necesaria una enorme orquestación, porque resulta preciso que la violencia sea unánime para conseguir escapar de la violencia recíproca. Pero, ¿lo consiguen realmente?, ¿no son esas mujeres parte de la comunidad? En el momento en que se deja de creer en la brujería y en sus poderes, el sacrificio ritual se convierte en asesinato y la violencia en violencia recíproca. Y eso es lo que sucede al ser visto con los ojos de la historia. Churchill, como ella misma apunta, crea una obra sobre brujas pero sin brujas en ellas, nunca dudamos de este hecho. Por lo tanto siempre observamos un asesinato, aunque se pretenda reproducir el mecanismo de las sociedades primitivas divinizando la violencia, a partir de la violencia común. Por ello se recurre a la Iglesia y a los doctores, a un poder superior que legitime todo el proceso, una Iglesia y un poder invasivos y opresores. Pero al tratarse de un proceso falseado, la violencia se queda entre los seres humanos que se revelan impotentes para librarse de ella.

La confesión

¿Por qué era tan importante la confesión de esas mujeres a las que ya se había desprestigiado completamente? No parece tener sentido necesitar de su palabra cuando ha dejado de creerse en su verdad. Tan solo es necesaria su confesión si pensamos que ese espectáculo no era para Dios ni para ellas, sino para la comunidad. En el mecanismo del chivo expiatorio la confesión de las víctimas es fundamental. Lo es en la caza de brujas, como lo fue en los procesos estalinianos como fórmula para rehacer la unanimidad (Girard, 1996: 52); y en última estancia eso es lo que se estaba buscando.

Por su parte las víctimas se ven abocadas a confesar por la presión mímica. Más allá de las torturas, las brujas —como los acusados políticos— se

ven afectadas por la clausura de la representación. Como seres humanos habitan en una sociedad que posee ciertas formas sociales y al observar a todo ese mundo en el que viven contra ellos, creyendo fervientemente en determinadas verdades, pierden sus fuerzas para conservar la cordura. La visión de su realidad se ve modificada. «Las brujas son los dobles de sus jueces, comparten sus creencias sobre su culpabilidad». (Girard, 1996: 52). «I was a witch and never knew it.» (Churchill, 1985: 174) Susan cree haber matado a sus dos hijos, sin quererlo, uno con el aborto y la niña con una enfermedad de procedencia desconocida. Se percibe a sí misma como un ser débil y decide acudir a Dios. Prefiere ser colgada porque cree que así se salvará, por ello no considera que deba estar asustada. Cree que todo lo hacen para ayudarla, para que no arda toda la eternidad.

De una forma u otra la mayoría de mujeres de *Vinegar Tom* acusadas de brujería se confiesan culpables. Por culpa o por despecho, buscan en sus actos algún hecho que pueda acercarlas a la brujería, como la vivencia de un deseo sexual no reprimido en el caso de Alice, la visita a la «bruja» Ellen y la práctica de un aborto en el caso de Susan, o la realización de prácticas médicas por su cuenta, por parte de Ellen.

Tras las confesiones, el sacrificio resulta completo; por ello Margery da las gracias a Dios con su plegaria, mientras Ellen y Joan son colgadas esperando poder vivir en paz. Margery se siente a salvo. Cree que Dios ha demostrado su poder matando a las impías y que ha bendecido a la buena gente. Margery repite una bipartición de la sociedad. Establece el sistema de diferencias, por ello se compromete a nuevos ritos y sacrificios. Siente que acaba de luchar contra el mal y pide ayuda para su lucha diaria. El tema de la lucha contra el mal reaparecerá, como veremos, en numerosas ocasiones en la obra de Churchill.

Un nuevo ídolo: la ciencia médica

Tal vez la característica más remarcable de esta suplantación de lo sagrado sea su orquestación por parte de la misma Iglesia. En su lucha contra la autoridad de esas mujeres sanadoras y poseedoras de un saber que se les escapaba y por las que perdían una parte de su poder, los representantes de la Iglesia vieron en los doctores y la ciencia un sustituto al que acogerse para desacreditarlas y hacerlas desaparecer. Construyeron otro poder más allá de Dios y de ellos mismos, uno vigente hasta nuestros días: la medicina moderna como ciencia.

El doctor pasó a ser considerado como un chamán, fuente de todo saber y efectividad, alguien en contacto con lo sagrado, con lo prohibido. Se creó una compleja red llena de misticismo, fuera del alcance del resto de los mortales. Con esa «nueva» ciencia se reemplazó la «superstición» femenina, que pasó a ser considerada como un cuento infantil o leyenda, algo bárbaro de otros tiempos. No fue un proceso natural sino el resultado de una imposición violenta. No había habido errores por parte de las mujeres que habían ejercido como especialistas en temas de salud hasta entonces. No es un proceso debido a los mayores beneficios que proporcionaba la medicina científica o el

desarrollo de la tecnología moderna científica. Esta batalla tuvo lugar mucho tiempo antes de que esos avances se llevaran a cabo.

Las consecuencias fueron claras y de amplio alcance. La salud y la medicina pasaron a estar monopolizadas y bajo el control de las instituciones y organizaciones médicas. Este monopolio se extendió tanto a la teoría como a la práctica. El control de la medicina implica decidir qué individuos van a vivir y cuáles van a morir, cuáles son los seres humanos sanos y aquellos que presentan anomalías, físicas o mentales; también quién puede procrear y quién no. Todas estas decisiones vuelven a escurrirse subrepticamente del dominio de los individuos para estar externalizadas por un poder invisible: el científico. Como en el caso de los nuevos métodos de control y vigilancia que Churchill analiza en *Softcops* (1979), fruto de la sobrecogedora impresión que le produce la lectura de *Vigilar y castigar*, de Foucault. En esta pieza aparece como personaje Jeremy Bentham, el creador del panóptico. El filósofo y teórico social francés es una de sus principales fuentes de inspiración. En la obra de Churchill *Softcops* ya apareció un nuevo tipo de ser humano. Si en aquel momento se trató del vigilante, en este caso, en *Vinegar Tom*, es el médico hombre, profesional encargado de la salud e intimidad femenina, también bajo la protección y apadrinamiento de las clases dominantes. Estos nuevos profesionales llevaron a cabo una importante tarea en la caza de brujas, asesorando a los cazadores de brujas y dando razones médicas y «científicas» para su comportamiento. Ellos eran los portadores de la razón y objetividad que acompañaban este proceso y así lo retrata Churchill.

Como señala Girard, «¡La única conversión admitida, en nuestros días, tiene que ver... con la ciencia!» y «Se enseña a los niños que se ha cesado de perseguir a las brujas porque la ciencia se ha impuesto a los hombres. Mientras que es justo lo contrario: la ciencia se ha impuesto a los hombres porque, por razones morales, religiosas, se ha cesado de perseguir a las brujas...» (Girard, 1996: 66-67)

Las víctimas inocentes

En muchas ocasiones los médicos masculinos resultaban peligrosos y menos eficaces que esas «astutas» mujeres sanadoras, como señala el mismo Francis Bacon (1561-1626), pieza fundamental del empirismo y personaje decisivo para el desarrollo del método científico. Bacon creía que «*empirics and old women were more happy many times in their cures than learned physicians.*» (Ehrenreich y English, 2009: 16) También el filósofo conservador Thomas Hobbes (1588-1679) llegaba a conclusiones similares, ya que «*he would rather have the advice or take physic from an experienced old woman that had been at many sick people's bedsides, than from the learnedst but unexperienced physician.*» (Ehrenreich y English, 2009: 16) Curiosamente se reforzaba y elogiaba el empirismo en el método científico y algunos lo reconocían en la experiencia de todas esas viejas mujeres, pero en cambio el discurso de la Iglesia desacreditaba ese conocimiento.

Esas mujeres sanadoras pueden ser consideradas pioneras en el método empírico al desarrollar su saber a partir de sus sentidos y experiencia, en

lugar de partir de la fe o de una doctrina. En vez de tener una actitud religiosa eran expeditivas. Por tanto resulta paradójico que, mientras se estaban dando los primeros signos de una revolución científica en Europa, se desarrollara la caza de brujas, lo que provocó un retroceso al suprimir una parte del saber empírico y milenario. Un retroceso hacia la ignorancia en el que las clases trabajadoras fueron las más damnificadas.

Churchill crea un relato donde las víctimas son inocentes y la violencia colectiva es culpable; a diferencia de los mitos, donde las víctimas son culpables y las comunidades inocentes. Edipo es culpable de la peste. Él mato a Layo y los ciudadanos de Tebas tienen razón al expulsarlo. Pero la muerte de esas mujeres acusadas de brujería es presentada por Churchill como una clara injusticia. Por ello la dramaturga se ríe de la aleatoriedad con que se escoge a las víctimas y se quema a seres humanos desde la primera escena. Por ejemplo, cuando el hombre con quien acaba de tener relaciones sexuales Alice, cuenta: «One of my family was burnt for a Catholic and they all changed to Protestant and one burnt for that too.» (Churchill, 1985: 136)

Pero a Margery, a Jack y al padre de Betty les horroriza el comportamiento de esas mujeres. Temen que desmonten el mundo en el que viven, reconocer su represión, enfrentarse a su deseo sexual, violencia y animalidad. Se trata de una sociedad que pretende controlar algo que escapa al control humano: la sexualidad. Quieren reprimirla en lugar de reconocerla y venerarla, por ello se convierte en incontrolable y se transforma en violencia. No aceptan la no forma de la sexualidad, su potencial. Luchan contra ella en defensa del orden. Priorizan vivir en paz a su deseo e instinto.

La pieza se percibe como una gran mentira, como un drama, una terrible equivocación. No llega a tragedia porque no existe ningún juego de simetrías ni nada inevitable. Hay unas víctimas y una no aceptación, aunque se pretenda emular los antiguos sacrificios sagrados. Se desea tratar con lo divino pero las acciones se revelan totalmente humanas. Se quiere poner en funcionamiento el pensamiento ritual, repetir los mecanismos fundadores a través de la unanimidad con la voluntad de ordenar, pacificar y reconciliar pero tan solo se creará más violencia y represión. Esa es la imagen de la caza de brujas al no existir en ningún momento diálogo con lo sagrado. Por tanto la víctima ya no puede resultar unificadora, sino solo dejar una sociedad de culpables. La ausencia de lo sagrado es irremplazable. Las crisis ya no pueden concluir ni el orden cultural tener un origen absoluto.

Se trata de un torpe intento de solución humana, de un juicio entre individuos. Es el grupo el que ha matado a las «brujas»; un grupo en el que es imposible diferenciar a unos de otros, aunque los verdugos hayan sido claramente los cazadores. Toda la comunidad ha participado en la acusación y ha sido necesario el castigo y la muerte pública, a diferencia de lo que ocurre en *Softcops*, donde estos se escondían para que todos fueran cómplices.

Las sociedades se fundan también en las prohibiciones, si no la violencia haría estragos. Es necesario otorgar a la violencia, como a la sexualidad, el lugar que le corresponde. Reprimirla es lo opuesto a venerarla, lo opuesto a aceptar que convivimos con ella, de la misma manera que la sexualidad da lugar a la vida y también esta es una fuerza capaz de desbocarse, provocar

excesos y causar la anarquía. La violencia, como el deseo sexual, tiene una presencia doble, ambivalente, por lo que la única solución consiste en desplazarlos hacia afuera, ya que de otra forma imposibilitarían una existencia común: el vivir en sociedad.

Sabemos, desde hace un tiempo, que en la vida animal la violencia está dotada de frenos individuales. Los animales de una misma especie jamás se enfrentan hasta la muerte; el vencedor perdona al vencido. La especie humana está desprovista de esta protección. El mecanismo biológico individual es sustituido por el mecanismo colectivo cultural de la víctima propiciatoria. No existe sociedad sin religión porque sin religión ninguna sociedad sería posible. (Girard 1995: 196)

Esto implica que mientras haya sociedad habrá una u otra religión, lo que nos desafía a intentar descubrir cuál es la religión propia de las sociedades desacralizadas, qué juegos de substitución han realizado o qué se adora. Como en el pensamiento mítico, también en las sociedades modernas se describe la violencia y su mecanismo dentro de la cultura a través de diferencias. Se continúa dentro de la misma lógica, del mismo juego, a fin de establecer una violencia buena y otra mala, y con la osadía de asumir el papel de quién define cuál es cada una. Definir la violencia es dotarla de la capacidad de distinguir qué seres humanos deben vivir y cuáles morir. En el fondo, se trata de decidir qué individuos pertenecen a la comunidad humana, y por tanto, son seres humanos en todo su derecho. Este último punto lo continúa desarrollando Churchill, por ejemplo, en su pieza: *The Hospital at the Time of the Revolution* (1972) en el entorno colonial argelino.

Conclusiones

Definir la violencia es también el rol que intentan desempeñar los substitutos de Dios que se detectan en *Vinegar Tom* y en distintas obras de Churchill: el Pierre de *Softcops*, el sistema capitalista con la violencia que ejerce sobre los que no poseen (en *Owners* (1972), *Serious Money* (1987) o *Drunk Enough to Say I Love You?*(2006) entre otras), los cazadores de brujas, la Iglesia en *A Mouthfull of Birds* (1986), la medicina del siglo xvii y la medicina científica colonial del siglo xx (*The Hospital at the Time of the Revolution*). Cada uno de ellos intenta repartir el juego de la violencia, otorgar categorías a sus diferencias, aunque no lleguen a comprender su verdadero mecanismo, que es lo único capaz de desbloquear este círculo vicioso. Esa es una de las principales dificultades del ser humano, gestionar la relación entre los individuos y su propia violencia.

En el caso de *Vinegar Tom*, hemos visto cómo se intentaba reproducir el mecanismo del chivo expiatorio, pero al no existir relación con lo sagrado, la idea de sacrificio se desvanece. En cambio, lo que se producía era un exterminio auspiciado por la Iglesia y la medicina moderna, que se ha convertido en su doble. Churchill denuncia el uso y la manipulación del contexto social y de los mecanismos que provocaron un fenómeno como el de la caza de brujas, donde las mujeres acusadas de brujería (así como también los negros colonizados en Argelia), no fueron sacrificadas sino exterminadas. Las

«brujas» fueron el *pharmaton* para la represión sexual. Se exterminó a esas mujeres «astutas» y «maliciosas» en busca de poder y control; y se expolió a los revolucionarios argelinos en busca de riquezas. Se los convirtió en nuda vida, aquella «vida a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer» (Agamben, 2003: 18). Los *homines sacri* son figuras que se incluyen en el orden jurídico bajo la forma de su exclusión. Cualquiera puede darles muerte. En opinión de Agamben, esta figura de lo sagrado constituye el primer paradigma político de Occidente. En ese espacio se mueven las piezas de Churchill. Ahí es donde ha dado voz a los olvidados y ha permitido la mirada sobre las sombras de todos esos seres excluidos del relato del mundo pero presentes en sus piezas dramáticas. Ellos son las figuras centrales de sus obras. La dramatización del *homo sacer* inicia una parte de su recorrido. En esta conversión, el retrato de la mirada de la Iglesia se ha correspondido con la mirada de la medicina. La cual, como hemos visto, a partir de la histerización de la mujer señalada por Foucault y de la hipersexualización del cuerpo femenino desde lo patriarcal, ha construido esas realidades fantasmáticas de la «mujer» como Otro.



Bibliografía

- ADISESHIAH, Siân. *Churchill's Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*. Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer*. Pre-textos, 2003.
- CHURCHILL, Caryl. *Churchill: Plays One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. London: Methuen, 1985.
- EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deidre. *Witches, Midwives and Nurses: A History of Women Healers*. Santa Cruz: Quiver distro, 2009 [1973].
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*. Traducción del francés de Ulises Guiñazú. Edición original: *Histoire de la sexualité: la volonté de savoir* (1976)]. Madrid: Siglo XXI, 2009 [1978].
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Traducción del francés de Joaquín Jordà. Edición original: *La Violence et le Sacré*. (1972). Barcelona. Anagrama, 1995.
- GIRARD, René. *Cuando empiecen a suceder estas cosas*. Traducción del francés de Ángel Barahona. Edición original: *Quand ces choses commenceront... Entretiens avec Michel Treguer* (1994). Madrid, Ediciones Encuentro, 1996.

teo-
ria

Antinòmies al teatre realista d'avui: una crítica des de la perspectiva d'una teoria sobre l'afectivitat

Frithwin WAGNER-LIPPOK

Universität Hildesheim, Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur, Hildesheim, Alemanya
himmelschwarz@hotmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Frithwin Wagner-Lippok és un director i teòric teatral resident a Berlín, Barcelona i Rio de Janeiro. A la Universitat de Hildesheim està preparant la seva tesi doctoral sobre l'esdeveniment teatral com a espai afectiu en muntatges de Jürgen Kruse i de Bruno Beltrão. Els seus projectes teoricopràctics se centren en l'estètica contemporània, la performativitat i l'afectivitat en l'esdeveniment teatral.

Traducció al català, Pere BRAMON

Resum

Segons el llibre de recent publicació *Lob des Realismus* (Elogi del realisme) de Bernd Stegemann, el teatre postdramàtic ha caigut en el parany de posicions postestructuralistes i postmodernes i malauradament no ha aconseguit emprendre la tasca del realisme. L'autor sosté que en teatre la restitució de la *mimesis* constitueix el processament realista d'un material, assolit amb l'ajuda de l'anàlisi dialèctica dels seus continguts i el seu context històric. El present article aborda les posicions fonamentals d'aquesta crítica, paradigmàticament il·lustrada pel muntatge de René Pollesch *Kill your Darlings* de l'any 2012, oposant-s'hi des de la teoria de l'afectivitat a partir de reflexions d'un altre crític de la postmodernitat, Fredric Jameson. La crítica de Stegemann, entonada en nom del realisme, s'assimila en base a un model de realisme diferent i es tradueix en una valoració diametralment oposada del paradigma *Kill your Darlings* de Pollesch que davant la teoria de Jameson sembla ser un muntatge teatral notablement *realista*. El seu èxit entre crítics i espectadors, així com l'enfocament afectiu-teòric que es presenta, xoca amb la posició de Stegemann, i continua essent incert però interessant, ni que sigui per motius epistemològics, si i de quina manera es poden reconciliar ambdues perspectives.

Paraules clau: realisme afectiu, teoria de l'afectivitat, espai afectiu, teatre contemporani alemany, fenomenologia

Frithwin WAGNER-LIPPOK

Antinòmies al teatre realista d'avui: una crítica des de la perspectiva d'una teoria sobre l'afectivitat

Realitat

«Si us plau, aparteu-vos. *Compte! Que saltem—ara!*» Sis intèrprets en leotards de colors es despengen del sostre de l'escenari, es desenganxen de les cordes i comencen a fer exercicis gimnàstics; un d'ells, amb el pit a l'aire, agafa un micròfon i comença a córrer en cercles per l'escenari mentre pregunta: «*Què tenim aquí? No ho sé, què és. On som aquí? En una habitació, massa petita, o massa gran, per al nostre amor. No és culpa nostra si el nostre amor no va bé! Mentre passejava pel carrer, davant d'aquelles cases adossades, m'hauria agradat dir-te: De totes aquestes finestres inflamades d'amor, no n'hi ha cap per la qual voldria entrar...*» (Pollesch, 2013: 190)¹

On som aquí? Al Volksbühne de Berlín, a l'estrena de *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch, el 18 de gener de 2012. Un agradable ambient de club impregna la sala, alguns espectadors encara parlen, mengen *pretzels*, beuen cerveses, mentre *Streets of Philadelphia* de Bruce Springsteen de l'any 1994 no para de sonar. La música escampa un estat d'ànim melancòlic i (gairebé) només una persona parlarà aquesta nit: l'actor Fabian Hinrichs. S'adreça al grup de quinze gimnastes de Berlín que actuen sobre l'escenari junt amb ell, com a «capitalisme» i «xarxa», busca el seu amor i reflexiona sobre la seva fragilitat. Més endavant, tremolarà assegut damunt una excavadora, somrient obertament davant la seva pròpia ignorància tècnica, o es posarà un estrany vestit de pop, o s'amagarà, mentre cau sorollosament una pluja artificial, sota el carretó cobert que espera solitari a la part de darrere i que finalment, per suposat, arrossegarà per l'escenari en cercles semblants als que està fent ara a tall de prova, per dir-ho així.

Un cop més, hi ha inquietud en la teoria teatral. En un escenari de crisis, guerres, canvi climàtic i tragèdies de refugiats, creix una sensació de malestar

1. Les cites han estat extretes del vídeo enregistrat la nit de l'estrena el 18 de gener de 2012 al Volksbühne Berlin. Una versió impresa es pot trobar a: René POLLESCH. «Kill Your Darlings! Streets of Berladelphia». A: Matthias NAUMANN i Michael WEHREN (ed.), *Räume, Orte, Kollektive* (Espais, lloc, col·lectius). Berlín: Neofelis, 2013, p. 190-220 (totes les cites en anglès de l'article han estat en traduïdes al català).

contra andròmines postmodernes que urgeix a trobar noves solucions estètiques més d'acord amb els temps que corren. Gairebé dues dècades després del programa del *teatre postdramàtic* (Lehmann, 1999) i la seva revisió per part del *teatre postespectacular* d'André Eiermann que —davant la usurpació neoliberal de la crítica i la transparència— descarta posicions postdramàtiques fonamentals com ara la immediatesa i la comunicació cara a cara en comptes de rehabilitar agències «intermediàries» (Eiermann, 2009: 47; 99; 116²), la realitat prosaica que semblava haver estat gairebé anul·lada del tot en la subsegüent teranyina de discursos postestructuralistes i autorreferencialitat narcisista torna de la travessia del desert: insulsa i sense gràcia, en equipament militar i llanxes de goma. «La realitat ha tornat amb violència», diu Bernd Stegemann (2015: 7) en el seu recent llibre *Lob des Realismus* (Elogi del realisme). Davant les notícies actuals, fins i tot *persones reals* —«experts en la vida de cada dia»³ o actors no professionals especialitzats en temes concrets— i qüestions *reals* documentalment demostrades, anteriorment anunciades com a «invasió de la realitat» (Tiedemann i Raddatz, 2007: 7), semblen cada vegada més inofensives. Darrere la gent «real» que pobla un teatre postdramàtic i que darrerament semblava haver-se quedat sense temes, es fa palesa una altra realitat que cal tenir en compte. Com en aquella tira còmica en què un home entra en un camí particular i, mentre somriu davant el cartell dissuasori «Compte amb el gos!», s'ajup per amanyagar el petit gos salsitxa confiat mentre s'alça per sobre seu l'amenaçadora silueta fosca d'un enorme gos monstruós que mostra les seves dents, en molts agençaments postdramàtics allò «real» demostra ser ineficaç i trivial tan bon punt toquen a la porta del teatre realitats polítiques i ecològiques. Havent-se fet seva una còmoda posició en discursos postmoderns, i inspirant-s'hi, en el teatre postdramàtic aquesta mena de realitat-oblit, parafrasejant un terme heideggerià, ha acabat provocant una *Kritik des Theaters* (Crítica del teatre) com titula el seu llibre el dramaturg i professor de teatre Bernd Stegemann (2013), la quinta essència de la qual es resumeix incisivament a la contraportada: «Mentre el teatre es negui a reflectir la connexió entre estètica postmoderna, neoliberalisme i producció de subjectivitat egoista, serà incapaç d'establir una relació crítica amb el present.»

En teatre, el present és real per partida doble: primer, perquè el present té lloc en qualsevol moment *al seu voltant* i, segon, perquè alhora el teatre forma *part* d'aquest present, del qual procedeix i al qual pertany. De fet, el mateix es pot aplicar a l'individu que està envoltat pel món exterior i del qual tanmateix forma part. Aquest doble estat de ser —ser només una cosa més al món i, alhora, ser un agent d'un jo en determinar aquest món— el concep

2. En la publicació esmentada, Eiermann parla d'agències «intermediàries», per exemple, a la pàgina 47 en el context de la «substitució d'un suposat immediat per una trobada explícitament mitjançada» (Ablösung einer vermeintlich unmittelbaren durch eine explizit mittelbare Begegnung), o, a la pàgina 99, quan explica «L'actor mediador» (Der vermittelnde Akteur) o també, a la pàgina 116, prenent Jérôme Bel com un exemple que «actualitza estratègies del *body art* en forma de la seva mediació simbòlica» (diese [Body-Art] jedoch gerade in Form ihrer symbolischen Vermittlung aktualisiert).

3. Un terme emprat pel grup de performance *Rimini Protokoll* per als no professionals amb qui van treballar a l'escenari. Cf. Miriam DREYSSE i Florian MALZACHER (ed.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (Experts en la vida de cada dia: el teatre de Rimini Protokoll). Berlín: Alexander, 2007.

Maurice Merleau-Ponty (1964: 181) com a *corporeïtat*: com una projecció mútua de realitat interior i exterior, com una imatge que sorgeix de dues sèries de reflexions entre dos miralls oposats i mútuament intercalats, «cap d'ells pertanyent a cap d'aquestes superfícies ja que cadascun d'ells només replica l'altre, formant ambdós una parella, una parella que és més real que qualsevol de les seves parts individuals». Aquesta interfície paradoxalment brillant sembla trobar-se allà on apareix allò real.

Però, en tot cas, què és *real*? Cada enfocament artístic a la realitat va lligat a un *concepte* de la realitat, del qual, al seu torn, depèn el concepte de realisme. Un segle abans de l'autoencarcerament del postestructuralisme en una mena de pandemòniom autoreferencial de signes, la inutilitat dels quals apareixia en la famosa fórmula de Jacques Derrida «Il n'y a pas de hors-texte» (Derrida, 1983: 274) i de la qual avui la filosofia intenta escapar a través d'un *Realisme Nou* o *Especulatiu*⁴ que s'apunta a rehabilitar la realitat, William James (1890: 296) postulava «various orders of reality»⁵ —fantasia, somnis o el món dels sentits— a qualsevol dels quals podem assignar coses i *dins qualsevol dels quals* podem donar-los la nostra conformitat quant a la seva existència⁶. Arrelat en el pensament bàsic de James segons el qual cadascun d'aquests mons té les seves pròpies maneres d'existència i raó de ser, el fenomenòleg Erving Goffman (1974: 8) basa la seva anàlisi en la qüestió cabdal que en qualsevol situació donada —«often containing other people and more than the scene that can be overseen by the immediately present ones»— hom podria espontàniament preguntar-se: «Què passa aquí?» La resposta determina el *marc* en què està incrustat un esdeveniment; o sigui, la seva *realitat*. Cada realisme s'ha de relacionar amb aquesta realitat.

El teatre postdramàtic, tal com escriu Stegemann l'any 2015 en el seu recent llibre *Lob des Realismus* (Elogi del realisme), malauradament no ha aconseguit emprendre la seva tasca atès que ha caigut en el parany de posicions postestructuralistes i postmodernes. Per tant, reivindica la restitució de la *mimesi*; és a dir, el processament teatral d'un material amb l'ajuda de l'anàlisi dialèctica dels seus continguts i el seu context històric. En el que resta d'article, em referiré a les posicions emergents d'aquesta crítica, il·lustrant-les amb el muntatge de René Pollesch *Kill your Darlings*⁷ estrenat l'any

4. Cf. Peter GAITSCH [et al.] (ed.). *Eine Diskussion mit Markus Gabriel. Phänomenologische Positionen zum Neuen Realismus* (Un debat amb Markus Gabriel. Posicions fenomenològiques del Nou Realisme). Berlín: Verlag Turia + Kant, 2017.

5. A *The Perception of Reality* (publicat per primera vegada l'any 1869 com un article de la revista *Mind*) William James qüestiona en primer lloc els criteris que tenim per jutjar que alguna cosa és «real»: «Under what circumstances do we think things real?», seguit pel capítol «The Various Orders of Reality» en què atribueix, entre els «Many Worlds», una qualitat específica al món dels sentits com el «World of Practical Realities» (William JAMES. «The Principles of Psychology». *American Science Series*. Advanced Course, vol. II, capítol 21. Nova York: Holt, 1890, p. 296).

6. «The whole distinction of real and unreal, the whole psychology of belief, disbelief, and doubt, is thus grounded on two mental facts — first, that we are liable to think differently of the same; and second, that when we have done so, we can choose which way of thinking to adhere to and which to disregard.» (William JAMES. «The Principles of Psychology». *American Science Series*. Advanced Course, vol. II, capítol 21. Nova York: Holt, 1890, p. 296). Erving Goffman critica que James finalment va adjudicar un estatus excepcional al món sensual com a «realest reality», que ell considera un deplorable pas enrere de l'antiga posició radical de James: «Then, after taking this radical stand, James copped out. He allowed that the world of the senses had a special status [...]» (Erving GOFFMAN. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974, p. 3).

7. Stegemann exemplifica les seves assumpcions a *Lob des Realismus* (Elogi del realisme) mitjançant cinc textos o, respectivament, produccions: *L'enemic del poble* de Henrik Ibsen, *Die Sorgen und die Macht* (Neguits i poder) de Peter

2012 al Volksbühne de Berlín i, després d'una breu transició crítica, m'hi oposaré mitjançant un argument extret de la teoria de l'afectivitat a partir de reflexions del crític de la postmodernitat, Fredric Jameson. En aquest sentit, la crítica de Stegemann, entonada en nom del realisme, s'assimilarà en base a un model de realisme diferent que sorgeix de la ciència literària i que es tradueix en una valoració diametralment oposada del paradigma *Kill your Darlings* de Pollesch com a paradigma del teatre realista. Per fer-ho possible, faré servir un argument basat en una correspondència anàloga entre llenguatge literari i acció teatral. L'èxit evident del muntatge entre crítics i espectadors s'oposa a la posició de Stegemann i, arran dels seus diferents orígens epistemològics, no hi ha res que demostrï si ambdós es reconcilien a través d'una perspectiva de la teoria de l'afectivitat.

Realisme I

Davant la complexitat i l'enigmatització del món actual, Stegemann (2015: 8) reivindica una nova «visibilitat i comprensibilitat» de la realitat en el teatre. La tasca del realisme és deslliurar les percepcions sobre el món d'una «espessa boira relativista i de la contingència»: existeix una realitat, «i podem intentar comprendre-la. I existeix una experiència artística que permet a la gent compartir les seves impressions i els allibera, durant uns instants, de patir per les seves vides com una sèrie opaca de coincidències. Una representació realista ajuda a reconèixer el món i imaginar la seva volubilitat.»

Al segle xx, el concepte tradicional de realisme es va convertir «en un terme calaix de sastre» que ja no ens permet saber «si alguna cosa encara es representa o si la representació ha esdevingut el seu propi contingut» (Stegemann, 2015: 8). Especialment la negativa a representar *qualsevol cosa*, que els expressionistes abstractes, en el seu moment, encara podien reivindicar com una expressió realista; o sigui, en permetre que l'individu experimentés l'ambivalència radicalment i individualment i per tant la seva separació de tots els lligams socials va fer possible que el realisme passés de ser un art del reconeixement i es tornés un art de l'autoexperiència. Així doncs, es va convertir en un eslògan per a ideologies. De cop i volta el realisme socialista ingenu es va encarar amb l'expressionisme abstracte occidental, el qual va rebre el suport de la CIA, que podia al·legar que les pintures abstractes eren la manifestació realista d'un subjecte lliure i autodeterminat. En comptes de *mostrar* alguna cosa, aquest art expressava per si mateix una llibertat subjectiva que li permetia abandonar qualsevol representació concreta. La visió del realisme va tornar a girar cap al subjecte. Stegemann (2015: 10-11) l'anomena, en oposició al *realisme socialista* en què el subjecte aspira a comprendre el seu entorn en la imatge, el «realisme capitalista» que prepara el subjecte perquè es converteixi en un lluitador solitari «en una batalla campal». El concepte de realisme continua enllaçant i finalment denotant o bé (pejorativament) qualsevol representació ingènua o tot el que apareix en la

Hacks, *wir schlafen nicht* (No dormim) de Kathrin Röggli, *Die Kontrakte des Kaufmanns* (Els contractes dels mercaders) d'Elfriede Jelinek's i *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* de René Pollesch. En el cas de *L'enemic del poble* i *Kill your Darlings*, es refereix als respectius muntatges.

realitat. D'ara endavant, s'han de distingir dues línies: un «realisme comercial» que en molts àmbits proporciona una còpia vergonyosament simplificada de la realitat fàcil de desxifrar; i un «realisme postmodern» que caracteritza les arts performatives i és restrictiu en casos en què preval l'ambivalència («l'equivalent estètic del relativisme postmodern») com un dispositiu formal i fèrtil en què «tipus de conflictes concrets [...] procuren reflectir els conflictes del present complex.»

Stegemann (2015: 11-13) ho contraresta proposant un art intemporal i dialèctic «que provoca una experiència compartida de la realitat». Això ja ho va demostrar, com explica Stegemann (2015: 12), Gustave Courbet, segons el qual «la realitat de la representació funciona amb formes convencionalment inesperades» —entenent la convenció com una instrumentalització de l'art en tant que la bonica manifestació de l'idealisme burgès. Un realisme digne del seu nom mostra el món d'una manera diferent de com pensem que el coneixem. El teatre psicològic, amb l'ajuda d'aquesta Quarta Paret, també pot o bé fer visibles els conflictes en el món que ens envolta o amagar-los il·lusòriament. Aquesta quarta paret, tanmateix, és una espina clavada al flanc de les avantguardes. Critiquen la representació com una afirmació presumptuosa sobre el món, i la posició de l'espectador com un «gest imperial» la contenció del qual pretén ser més objectiva quant més irreconeixiblement s'amaga darrere de la representació. Tant de bo aquest teatre abordi també la qüestió d'un món injust —la seva estilística encara continua estant subjecta a «la tendència a deixar que semblin naturals» (14). Per tant, a la solidificació burgesa li segueix una «explosió formal», primer en el simbolisme i el naturalisme i més endavant en el conflicte permanent entre «reconoscibilitat i crítica» que al capdavall cau en la «voràgine del relativisme». Al segle xx la qüestió de la reconoscibilitat i l'actitud mitjançant la qual es pot criticar el reconeixement es radicalitzen en adonar-se que qualsevol observació influencia el seu objecte. La relació entre realitat i subjecte ha esdevingut indecidible. Mentre que el capitalisme es beneficia d'aquesta contingència, el relativisme de l'observació es formula estèticament cada vegada amb més detall. Els dos sistemes polítics més importants reaccionen mitjançant el totalitarisme o, respectivament, mitjançant la paradoxa de la democràcia moderna segons la qual la diferenciació de zones de vida fa que les decisions vinculants siguin més i més difícils de prendre, preparant el camí per a les forces fonamentalistes. Com a conseqüència, «en societats tancades un art que fa tangible la contingència de les condicions implica un gest crític, mentre que en societats obertes la mateixa força relativitzant satisfà les exigències de l'economia capitalista» (15).

La radicalització de la contingència, tanmateix, té lloc principalment perquè la indecidibilitat es barreja amb l'arbitrarietat, convertint-se doncs en relativisme. L'estil de vida postmodern per tant «és una expressió reveladora d'una societat no emancipada» que dona suport al burgès i paralitza el ciutadà, «havent perdut tota la confiança en el públic normal» (16). Però la pròpia indecidibilitat exigeix decisió —una situació *decidible* necessita ser decidida, atès que ja conté la decisió en si mateixa (com a necessitat interna); la *indecidibilitat*, tanmateix, m'interpel·la com a subjecte perquè adopti

una posició. Perquè —i aquest és el quid de la qüestió en l'argumentació de Stegemann— si el punt de vista influencia el reconeixement de la realitat, «aleshores la qüestió de trobar un punt de vista provoca l'afirmació política-ment certa sobre la realitat». Aquesta és la conseqüència socialista a partir del problema de l'observador, i la seva solució és el *punt de vista de la classe* que porta a l'eliminació (*Aufhebung*)⁸ de la individualitat en la història dels conflictes socials. El paper del realisme és fer visible els fils de les dependències en la realitat que l'envolta, dels quals l'individu penja i es recargola.

Mentre que l'avantguarda permet a l'observador experimentar alguna cosa sobre si mateix a través de l'art, la perspectiva des del punt de vista de la classe permet «una relació triangular de l'art realista, en què l'auto-referència de l'obra porta l'hetero-referència als seus voltants en una relació que l'observador pot experimentar com un joc d'art i realitat» (18). Així doncs, en comptes d'una experiència subjectiva aïllada, el realisme té a veure amb «introduir una relació entre forma artística i una altra realitat que apareix dins ella. Les auto-referències dels mitjans artístics permeten l'hetero-referència que surt a la llum com a contingut que no és idèntic al material o a la forma de l'obra d'art» (20). Onsevulga que la tematització d'aquests mitjans sense cap referència a la realitat social qualla en un simple contingut, aquesta dialèctica es desmunta i es redueix a l'experiència de l'oscil·lació estètica —com als *ready-mades* de Duchamp: l'objecte és real, però la seva experiència no es pot viure si no és individualment, i deixa de ser una experiència de realisme— atès que «ja no facilita la comunitat d'aquells que veuen el món real que els envolta mitjançant una experiència estètica d'una forma nova» (20).

Nous intents

Una manera nova de destruir els dubtes postmoderns sobre la referencialitat d'una realitat externa —i la reivindicació constructivista que la realitat només és allò que una consciència reconeixedora fa que sigui— l'obre el fundador del *nou realisme*, Markus Gabriel, que segons Stegemann (2015: 59) postula molts *àmbits de sentit* que poden ser diferentment reals, fent que tota explicació exclusiva de la realitat sigui obsoleta. Aquesta revisió de l'angle mort de qüestionar la pròpia existència porta, en un gir cartesià, a la proposta que fins i tot el dubte ha d'existir en algun lloc. El nou realisme desatén per tant les *condicions* de reconeixement, centrant-se en especulacions sobre les seves *possibilitats*. En tant que realitat, no queda res més que el «sentit d'afirmacions provisionals que poden quedar en suspens en qualsevol moment a causa d'una interpretació subseqüent diferent». Com a mínim, la pròpia *différance* de Derrida encara existeix, «independentment de la seva interpretació». Això, tanmateix, proporciona poc consol a Stegemann. Si la resta de la realitat no és res més que la seva pròpia deconstrucció, com la «nova, màxima realitat», ens trobem en una «situació històrica comparable a l'edat

8. *Aufhebung*, segons Hegel, té les connotacions d'aixecar, abolir i mantenir. Cf. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL. *Die Wissenschaft der Logik: Das Sein* (Ciència de la lògica: l'ésser), vol. 1, llibre 1, secció 1, capítol 1, C: "Aufheben des Werdens" (L'eliminar-se de l'esdevenir), «Anmerkung» (Nota), 1812. A: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Gesammelte Werke* (Obres completes), editat per Hans-Jürgen GAWOLL, vol. 11. Hamburg: Felix Meiner, p. 64.

mitjana. La condició espiritual dels seus habitants constitueix una confessió de fe que encaixa perfectament amb la ideologia governant» (60). D'aquesta manera, la deconstrucció i l'explotació s'uneixen per produir un «context tancat de destins interconnectats» (61) del qual podria ser difícil escapar.⁹

L'esperança prové, segons Stegemann (2015: 63), d'allà on els mitjans estètics postmoderns, com ara la interrupció, la re-entrada i l'auto-referència, ja no professen la confessió de fe capitalista postmoderna sinó que «despleguen els seus efectes més enllà de l'estètica postmoderna». Si interrupcions «aplicades per totes formes d'autenticitat *a la moda* en l'estètica postmoderna» (65) només fan que la presència d'allò real es torni prominent, es tradueixen «en tot el contrari d'allò que l'aparença de la realitat és en un sentit realista» (65). Com a contraexemple, esmenta el muntatge de *l'Enemic del poble* d'Ibsen que «utilitza la tècnica de la interrupció del teatre postmodern sense seguir la seva ideologia» (156-157). La interrupció no es converteix *com a tal* en l'esdeveniment (*Ereignis*) sinó que «modifica sense importància la posició dels espectadors» (157) mentre els actors actuen entre el públic, pas a pas i de manera plausible, sense cap tècnica d'alienació (*Verfremdungstechnik*), del tal manera que el públic en algun moment espontàniament comença a intervenir en el conflicte que es posa en escena com un debat públic, trobant-se de sobte en el centre de la ficció i participant, com si fos la cosa més normal del món, en la votació contra el protagonista Thomas Stockmann¹⁰: un exemple de com aplicar *realísticament* una tècnica d'interrupció postmoderna.

No obstant això, darrere els efectes d'immediatesa del teatre performatiu s'amaga una actitud reaccionària, tal com el darrer testimoni de Stegemann, Slavoj Žižek, afirma, perquè aquest teatre vol emular el món en la seva inrepresentabilitat, convertint-se en «el mirall d'una lògica perduda del món» (Stegeman, 2015: 82), i per tant esdevé teatre nihilista: «una circulació d'objectes i de signes [...], o de cossos i de signes —de cossos, tanmateix, que són gairebé objectivats per les seves relacions apassionades o interrompudes tot i ser impossibles i insolubles». Per contra, un teatre realista i dramàtic exposa «la contradicció de no disposar d'un món i del desig envers un món.»

Aquest, tanmateix, és el principi molt efectiu de *Kill your Darlings* —que Stegemann descriu en termes aclaparadorament negatius i que no obstant això sembla realista en el sentit que no només lamenta una realitat negativa que Žižek no nega de cap de les maneres (en aquest context, un pas endavant en comparació amb Stegemann —*allò* que nega és només la seva repetició afirmativa nihilista sobre l'escenari), sinó que també, tal com mantinc, s'acosta confidencialment a aquesta mancança mitjançant mitjans artístics per tal de superar la seva lògica paradoxal.

9. L'esperança de Stegemann rau, per tant, en genis del moviment Occupy com ara David Graeber, el filòsof Slavoj Žižek i els *nous realistes* o *realistes especulatius* al voltant de Markus Gabriel, Maurizio Ferraris i Armen Avanessian.

10. El muntatge de *L'enemic del poble* del Schaubühne Berlin implica la participació del públic i s'ha representat en més de trenta ciutats. Per a documentació cf. <<http://goo.gl/oj879Q>> [Consulta: 1 setembre 2017].

***Kill your Darlings* – una perspectiva (fenomenològica) des de la teoria de l'afectivitat**

La impossibilitat de la separació conceptual del món i el subjecte ha estat abordada per Merleau-Ponty (1964, traducció 1986: 183), el qual proposava no establir prematurament el subjecte com un punt de sortida fix (ni tan sols en la forma encoberta de «condicions» capitalistes per les quals es podria sentir seduït) sinó més aviat com una mena d'*entremig* construït pel món i, alhora, pel fet de construir el món; o sigui, pensar en termes d'un *procés* i concebre el subjecte d'una forma *dinàmica* –comparable a reflexions entre miralls, tal com hem esmentat abans. Un enfocament semblant, inspirat en la teoria de l'afectivitat, implica una realitat en què la persona sola no actua com un agent polític sinó més aviat com una *corporeïtat* (*Leiblichkeit*) que oscil·la entre el jo i el món (*chair* en la terminologia de Merleau-Ponty; cf. 1964: 181); o sigui, com un mediador igualment obert a ambdues bandes –el jo i el món– en un interespai omplert per o fet d'afectes, amb «scintillating properties» (Tygstrup, 2012: 201) en un camp de forces dinàmic¹¹, i al qual correspon realísticament l'«esdeveniment teatral com un esdeveniment dialògicament estructurat» (*Zwischengeschehen* - Roselt, 2008: 16).

En el muntatge de Pollesch *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, també s'utilitzen els efectes de realitat Mitjançant l'avis per micròfon «*Si us plau, aparteu-vos*», l'excavadora, els exercicis a càrrec d'un grup d'autèntics gimnastes de Berlín i mitjançant la pregunta «*Què tenim aquí?*», Stegemann (2015: 184) s'oposa a la seva declaració d'autenticitat: «El fet que el teatre es negui a enganyar mimèticament no significa però que sigui veritat». *Kill your Darlings*, tanmateix, evita qualsevol reivindicació d'autenticitat o la deconstrueix per ser il·lusòria: «Us esteu perdent alguna cosa, no en teniu prou»; aquestes frases, com una repetició en forma de mantra, es converteixen, arran de la seva repetició constant, en un murmurí, una «xerrameca» (*Gerede*) heideggeriana; i des de l'anunci «*Que saltem –ara!*» queda irònicament només un suau, per dir-ho així, moviment descendent semblant a flotar en un núvol, criticant per tant la forma pseudo-arriscada de viure que algunes persones confonen amb implicació. El missatge que es presenta no es desgasta en visibilitat superficial, és més aviat fonamental pensar en el text i riure amb ell i llegir entre les frases de l'espectacle. Per exemple, que ens falta amor, o la creença indiscutible en ell, precisament perquè tant l'amor com la fe no es troben a la superfície; que, d'altra banda, aquests conceptes han estat examinats des de fa molt i deconstruïts en la seva historicitat –i ara ja no són vàlids, raó per la qual els trobem a faltar. En cap cas, l'espectacle mostra posicions deconstructivistes pures sinó que les equilibra amb llesques que resten de subjectes melodramàtics prototípics que ens permeten experimentar el nostre anhel fenomenal (romàntic) per aquelles il·lusions (deconstruïdes): «De tota manera, per què ja ningú se suïcida per amor? / Les millors escenes no les veureu aquesta nit perquè cap de nosaltres les suportaria» (Pollesch, 2013: 191).

11. «Affects alight and persist in the unfinished and processual, as scintillating qualities of the present with their own characteristic signature» (Tygstrup, 2012: 201).

Stegemann (2015: 188), tanmateix, no fa palesa la seva crítica mitjançant la seva experiència de l'espectacle sinó a través d'un recull programàtic d'afirmacions¹² extretes de Pollesch (2012: 38) en què aquest transforma els «problemes habituals, el racisme, el sexisme, el capitalisme» en qüestions de «representació, heterosexualitat i comunitat inautèntica». Segons Stegemann, el teatre de Pollesch prescindeix de qualsevol *més enllà* dels signes i de qualsevol vida subjectiva «deformada per normes socials» (Stegemann, 2015: 188). Per contra, afirma, Pollesch ataca produccions de normalitat en espectacles (per exemple, l'heterosexualitat), que reivindiquen el poder, qualificant de desviades totes les altres formes de viure. Sense reflectir les causes socials, diu Stegemann, la crítica de Pollesch deixa la base dialèctica «vivint per complet en el present que es troba escindit en interminables diferències.»

A tall de resum, Stegemann empeny la seva crítica del «realisme post-modern crític» de Pollesch fins als seus límits exteriors, i, en fer-ho, envers un aspecte de l'estètica de Pollesch que serà d'interès en el que segueix: «*El teatre de René Pollesch funciona a qualsevol nivell accessible en aquests nous moments de presència, mogut per una ingenuïtat reflexiva que vol experimentar la contingència com a bellesa i alhora per la deconstrucció com a joc.*»

El que critica aquí és una dimensió, tot i que no figura en les declaracions teòriques de Pollesch, que és encara més palpable en la *performance* de *Kill your Darlings* en què duu a terme —com a joc, ruptura («en interminables diferències»), temps-independència («a qualsevol nivell accessible»), moment i inesperada immediatesa— una temporalitat completament diferent («nous moments de presència») comparada amb la que Stegemann imagina adient per al teatre realista que pretén abordar la situació real a través de la ficció i per tant necessita una trama, una narració, o el que la ciència literària anomena un *récit*. Sense tenir en compte els comentaris teòrics de Pollesch, aquesta nova dimensió és més efectiva fins i tot de forma més evident —o més perceptible (és impossible seguir l'espectacle *sense* percebre aquesta dimensió)— sobre l'escenari «a qualsevol nivell accessible»: en les disperses «aparicions» dels gimnastes que elegiacament fan els seus exercicis, en l'escenografia (una barreja sensualment significativa d'elements simbòlics —per exemple, l'altíssim teló de gala brillant de colors en oposició amb un teló brechtia semblant al de un teatret de marionetes i el carro cobert a l'estil de la Mare Coratge— i d'efectes sensuals com la pluja violenta que cau a meitat de l'espectacle), en la música temàticament i estilísticament anacrònica (*Streets of Philadelphia* de Bruce Springsteen, una narració sobre un pacient que s'està morint de sida, que funciona com una figura topològica que oscil·la entre fil narratiu interior i mitjà formal exterior), sobretot, tanmateix, en l'actor Fabian Hinrichs que presenta un text òbviament ben preparat mostrant-lo «enjogassadament», que queda permanentment cobert o empès a una banda per altres impulsos més *reals*: el problema amb la maleïda excavadora que tremola incontroladament i que no és gens fàcil de fer anar; el vestit de pop

12. El seu títol és *Der Schnittchenkauf* (Comprar canapès) al·ludint al *Messingkauf* de Brecht (Comprar metall) pel seu caràcter programàtic. Cf. René Pollesch. *Der Schnittchenkauf*. Berlín: Galerie Daniel Buchholz, 2012.

grotescament rígid que impossibilita qualsevol diàleg que flueixi lliurement amb el «cor» dels gimnastes; tanmateix la primera vegada que apareixen sobre l'escenari, l'abans esmentada baixada sublim-patètica des del sostre del teatre, superposada i travessada per processos tècnics (despenjar-se de la corda), etcètera.

Totes aquestes interrupcions freqüentment —tot i que no sempre— s'apressen a ocupar el primer pla, tornant-se més «reals» que el que diu Hinrichs, en el mateix sentit que Goffman (1974: 10-11) va anomenar un *marc*, ja que responen a la pregunta sobre «què passa aquí». La pregunta *no* és el *sentit* d'això, per exemple, quan a Hinrichs «el baixen junt amb un cor de gimnastes de Berlín des del sostre de l'escenari» (Stegemann, 2015: 188-189) preguntant en el moment d'aterrar: «Què tenim aquí? / No ho sé / què és» (189) —una pregunta aparentment retòrica que Stegemann respon referint-se a la seva superfície: «l'escenari, el públic, tots que els que són aquí, de tota manera...» Aquesta realitat, tanmateix, *no* és exactament la referència aquí. I atès que Stegemann no pregunta quina *és* la qüestió, en conseqüència continua despistat per la *interpretació del text*: «... i alhora la pregunta s'obre des d'allò concret i avança cap a la gran pregunta del fi de la vida, del que podria ser espai o vida en qualsevol cas, o» —citant ara el text de l'espectacle— «si tot això no és massa just o massa gran per al nostre amor» (Pollesch, 2013: 190). Així doncs, tal com conclou Stegemann (2015: 189), «s'ha descobert el tema de l'espectacle». Que en diversos aspectes és correcte —tot i oposat a com el concep Stegemann, tal com mostrarem ara.

Stegemann (2015: 189) entén l'escena com una autoreferència sense sentit del protagonista —«com un convidat que encantadorament i humilment serveix un plat opulent rere un altre, assenyalant tot demanant perdó amb cada nou plat que, malauradament, el més exquisit no serà possible avui». El servei dels plats de l'àpat celebra la seva pròpia decadència, quallant en una imatge d'irrevocable transitorietat. En el «gest d'assentiment inquisitiu» d'aquestes afirmacions, Stegemann, lloant el realisme però sense veure que es posi en pràctica aquí, només pot percebre la «tradicció de l'alienació brechtiana (*Verfremdung*)» —sobretot atès que la darrera s'insinua massa òbviament mitjançant el carro cobert de la Mare Coratge i els fragments d'etiquetes «FAT» i «ZER» al brillant teló brechtia.

La pregunta «què passa aquí» —i per tant la qüestió de la realitat— tal com l'entenen Goffman i James, tanmateix queda sense resposta no pel que *es diu* (tal com assumeix Stegemann) sinó pel que *passa* emmarcant la situació escènica: un actor (no un personatge) es despenja amb alguns co-actors en una espectacular escena circense del sostre de l'escenari, recordant-nos una mena de redemptor que baixa del cel per salvar la humanitat. Es tracta d'una *performance* que exposa obertament i autoirònicament la seva fragilitat escènica tan bon punt els actors es troben amb els dispositius tècnics, i per tant el seu caràcter enjogassat. «El que passa aquí» és la pròpia *demonstració del caràcter demostratiu* de la *performance* [showing the show]: «Hola, sóc el protagonista, i m'estan despenjant des d'una corda d'acer del sostre de l'escenari, la qual cosa és divertit però res més que un petit espectacle estúpid sense cap sentit més profund, per tant no necessiteu cercar *aquí* —però

aleshores, on?»). Aquest procediment, l'afirmació del gest tècnicament transparent de despenjar-los, i no el text que diu Hinrichs, és la realitat que emmarca aquest moment.

Potser no és aquesta la mimesis que Stegemann (2015: 8) vol rehabilitar en la forma de representació realista per la qual podem concebre «el món i imaginar la seva variabilitat», perquè no és una imitació de la realitat social en el sentit d'una còpia reeixida, autèntica. Però, tal com explica Paul Ricoeur (1975, traducció 1986: 51) en la seva teoria de la metàfora, Aristòtil no entenia la mimesis com a imitació en termes d'una representació passiva sinó que caracteritza la mimesi com una doble tensió «entre fidelitat i ficció poètica a la manera d'un conte de fades, entre reproducció i elevació». El que té lloc, en aquest sentit dinàmicament elevador «a la manera d'un conte de fades» a *Kill your Darlings* és la mimesi del que ocorre a fora i a dins, fins i tot aquí entre nosaltres asseguts a la sala de teatre: després de nombrosos intents fallits d'acostar-se, el protagonista i els gimnastes es protegiran de la pluja en una comunió libidinosa, portant escènica *ad absurdum* tota la qüestió de l'alienació (*Entfremdung*), de l'amor, de la impossibilitat i de l'escàndol d'ajuntar-se amb la persona estimada, que s'aborda opcionalment com a capitalisme o xarxa —criticant per tant aquesta qüestió. *S'aconsegueix*, per tant, la referència al món, atès que la realitat sobre l'escenari i els problemes socials de la junció *sí* que de fet apunten a una realitat a fora, fent sorgir la mateixa pregunta que Stegemann troba a faltar en el teatre postdramàtic: quines en són les causes? Quina realitat impedeix l'èxit de la felicitat? Aquí, a l'igual que «a fora», hi ha una distinció entre diàleg i realitat escènica. Les afirmacions no són l'essencial, ja que aquest text, també, queda desplaçat o desdibuixat *darrere* d'una realitat corporalment peremptòria (protecció de la pluja que cau) que de sobte travessa el discurs, hi penetra, dient: aneu amb compte, ara arriba allò real. L'objecció que el teatre de Pollesch es queda en discurs auto-referencial és bastant superficial; de fet, és cert que es presenta un discurs, però les circumstàncies de l'espectacle, la seva corporalitat, el seu ambient i els afectes que van de la mà amb el fet d'estar plegats dels humans en un escenari i en un espai teatral es posen de manifest aparentment com a marc —i per tant com a constituents vertaders d'una realitat social, no només individual.

El concepte d'afectivitat de Jameson

Si l'anàlisi de Stegemann de la pèrdua postdramàtica de la realitat és vàlida (atès que hom accepta el punt de vista de la classe en primer lloc), l'espectador, tanmateix, de cap manera viu l'experiència d'un joc vexatori autoreferencial, bo connectat per cap lligam de realitat social, sinó al contrari experimenta un espectacle que parla críticament envers si mateix i envers totes les posicions possibles, que superficialment parla sobre estimar la «xarxa fent, i estimulante, », d'aquesta manera preguntes cabdals del fet de viure plegats, aleshores sembla assenyat assumir *alguna* realisme que funcioni *darrere* aquesta experiència. Atès que ara entra en escena un concepte de la ciència literària, s'assumeix provisionalment i simplificant-ho molt que el llenguatge és per a la literatura el que l'esdeveniment escènic és per al teatre. El *récit*,

o narració, és anàleg aquí a acció escènica, o el desenvolupament de l'acció —entenen la narració com una successió temporal lineal (passat, present i futur), a l'igual que l'acció mou els esdeveniments que tenen lloc a l'escenari cap endavant en el sentit de desenvolupament. (Una narració que seguís més d'un fil narratiu correspondria aleshores a una obra de teatre amb un acció a múltiples nivells, complexa.)

Fredric Jameson (2013: 14; 27) desenvolupa al seu llibre *The Antinomies of Realism* «The Twin Sources of Realism: Narrative Impulse» i «The Twin Sources of Realism: Affect, or, the Body's Present». Aquestes dues fonts d'impuls, afirma, han de convergir per produir una novel·la realista. Descriu l'impuls narratiu mitjançant un exemple extret del *Decameró* de Giovanni Boccaccio: la novena història del cinquè dia, que, ni que sigui per l'enquadrament del Decameró, és simple narració —«the purest form of the *récit*» (24)— que consisteix, segons Jameson, en pur *impuls narratiu*. Els nobles s'expliquen històries per torns com un passatemp al refugi en què s'amaguen de la pesta negra, i la narradora comença explicant com una altra persona li ha explicat la seva història. Els dos fils de la trama es creuen en l'objecte d'un falcó que té diferents funcions en cada fil, oscil·lant entre ells com una imatge basculant¹³. Les narracions, tanmateix, normalment no consisteixen en el *récit* que correspon a un mode d'acció que Jameson anomena *telling*, sinó que estan sempre intercalades també amb elements d'una temporalitat bastant diferent, la forma pura de la qual Jameson il·lustra amb un segon exemple extret: «*Lunch went on methodically, until each of the seven courses was left in fragments and the fruit was merely a toy, to be peeled and sliced as a child destroys a daisy, petal by petal*» (Woolf, 1915: 56).

En contrast amb la majoria de descripcions d'un dinar, aquesta no és pot classificar dins cap temps narratiu sinó que crea una forma temporal totalment diferent que Jameson (2013: 25-26) circumscriu mitjançant els termes «present of consciousness», «impersonal consciousness of the present», només «impersonal consciousness» o l'«eternity» of individual consciousness —nosaltres l'anomenarem simplement *consciència eterna*. Aquesta dimensió s'entrecreu amb el temps narratiu, comportant la seva aturada, interrupció o suspensió. Més que *telling*, el seu mode d'acció correspon més aviat a *showing*— que en literatura requereix *descripció*. La descripció es fa mitjançant metàfores; així doncs, el cercle es tanca en Ricœur, el qual concep la metàfora no com una substitució ordinària a nivell mundial sinó com relacionada amb la mimesis, entenent-la com reproduint i elevat una funció de referència. Aquesta dimensió intemporal-eterna de *showing* és la matriu dels afectes. Més que emocions, encara no tenen nom, essent encara indescriptibles i purament corpòries: emocions *in nuce*, anònimes, amorfes, impersonals,¹⁴ prèvies a qualsevol separació d'un jo i un pol d'objecte, essent

13. «For the hawk — in this, paradigmatic of most twist or trick endings, even those which do not turn on a single object — is double-valenced, which is to say that it can serve a different function in each of the contexts in which it appears, switching back and forth in a kind of Gestalt effect.» (Fredric JAMESON. *The Antinomies of Realism*. Londres: Verso, 2013, p. 23-24).

14. En alemany, una aproximació a aquesta idea la donen verbs impersonals com ara *mich friert* (Tinc fred; literalment: [això] em glaça).

ambdues causades només per l'afecte en primer lloc (Böhme, 2001: 38). Allò afectiu és el que s'oposa a allò narratiu, obstaculitzant-lo en el seu curs, creuant-lo o connectant-lo sense que ell mateix encara hagi estat anomenat. El problema de poetes i narradors és per tant «to seize its fleeting essence» (Jameson, 2013: 31), o sigui, ajudar l'afecte, atesa la seva manca de nom, a convertir-se en llenguatge: «It is therefore words themselves (the medieval universals) which are incompatible with the body and its affects [...] that we need a different kind of language to identify affect» (37).

L'anàleg a la *manca de nom* dels afectes que apareixen —més enllà de la temporalitat lineal de passat, present i futur— en el present intemporal de la consciència eterna i que de sobte, en el mitjà del llenguatge, encara s'alcen davant les paraules, seria, en el teatre, un moment de *manca d'esdeveniment*, de l'absència d'un desenvolupament amb un rastre resseguible (és a dir, amb traçabilitat) que impulsa una escena —per tant, de *calma escènica*, un moment que podria consistir en un *gest* que té un efecte com ara un quadre o un *fotograma*, obrint-se pas en el conjunt de l'acció teatral per la seva estranya temporalitat amenaçadora. És cert, *alguna cosa està* passant aquí, també, en aquest punt de l'espai i del temps, en el moment d'aquesta experiència tan diferent, però no és de tipus narratiu, com observa Sartre en allò sobtat que inesperadament, potser obscenament, *es mostra* per exemple en un robatori, una violació de domicili, una sorpresa, una interrupció (!): el primer i el sobtat no es mantenen units per cap lligam causal-lògic, l'acció esperada de la història més que ser «aturada» (a l'igual que l'*epoché* de Husserl posa entre parèntesis l'aprovació de la realitat) en el sentit de *tallat*, o *interromput*, ja sigui per una altra acció o una *pausa* feta en benefici d'una *descripció* (en literatura) o, respectivament, d'un *gest* (en teatre).

La interrupció, per a Stegemann, una maniobra defensiva postdramàtica no-realista que de sobte fa que sorgeixi, en comptes de la realitat, l'autenticitat física del teatre en habitar el curs narratiu de les paraules (el qual té la funció de fer re-cognoscible la realitat mimèticament), apareix, des de la perspectiva d'un realisme *antinòmic*, com l'ingredient d'una altra mena de fenomen temporal, segon Jameson, la segona font de la novel·la realista i, en el teatre, es presenta com un impacte afectiu en forma de punt mort, pausa, ajust escènic, etc., alimentat no per una *consciència eterna* sinó per una dimensió corpòria de la presència (*la chair* de Merleau-Pontys) en què entren i surten els afectes. Aquesta dimensió afectiva, que en una novel·la és difícil expressar en llenguatge (altrament els afectes corresponents serien emocions que es poden anomenar com ara la ira, el dol, etc.) correspon en el teatre, en el marc de l'analogia abans assolida, a la seva *irrepresentabilitat*. Els «afectes» *performats* no són sinó emocions representades. L'afectivitat sobre l'escenari apareixeria més aviat com una interrupció del desenvolupament escènic d'una trama, com a desviació, com a pausa, com a irrupció, o un altre impuls que creua el curs escènic.

Des d'aquesta perspectiva, en la representació de *Kill your Darlings* el realisme tampoc consisteix —segons Stegemann— en la «invasió de la realitat» (en forma, per exemple, d'experts reals) sinó més aviat —al contrari del que assumeix Stegemann— en l'encreuament d'un pla o desenvolupament

escènic mitjançant la seva interrupció afectiva. *Kill your Darlings* exposa aquestes interrupcions com si fos per aprendre, algunes de les quals semblen ser realment *escenificades*, per exemple l'aparició sobtada del problema tècnic amb l'excavadora com si es tractés d'una fallada tècnica. Tenint en compte la teoria de Jameson, un curs escènic o acció és «realista» no només pel fet d'explicar, des d'un punt de vista de la classe propi, els conflictes de la realitat a través de la ficció, sinó utilitzant *dues* fonts: una història que es desenvolupa i una corporeïtat que creua, interromp, habita o altrament *afecta el curs de la història*. Un afecte, aleshores, és el que Judith Butler (2009: 34) concep com «coming up against» qualsevol atac corpori que de cop i volta sorgeix, que no es correspon a res en la línia temporal del *récit* sinó que és simplement (i de vegades incòmodament) una derogació del temps en la temporalitat familiar de la narració, o, respectivament, en teatre, en el desenvolupament escènic. Entre aquestes dues dimensions, l'impuls narratiu (*telling*) i l'impuls afectiu (*showing*) podria tenir lloc, aleshores, un punt d'encreuament: aquesta és la realitat, o almenys allò real en una concreció singular, el lloc de naixement d'un esdeveniment teatral.

Tal com hem esmentat abans, Stegemann (2015: 189) comparava el protagonista Fabian Hinrichs amb un convidat «que encantadorament i humilment serveix un plat opulent rere un altre, assenyalant tot demanant perdó amb cada nou plat que, malauradament, el més exquisit no serà possible avui». Allò que Stegemann entén com la complaença i autoreferència del protagonista en un teatre autoreferencial que gira al voltant de si mateix correspon exactament a aquesta eterna uniformitat d'un servei successiu a-temporalitzat o, per dir-ho així, «des-cronometrat» del menú de set plats en el citat passatge del dinar de Virginia Woolf i la seva decadència —«methodically», fins que només queden «fragments» i la fruita és finament pelada i tallada a trossets, com quan una criatura agafa una margarida i la desfulla, pètal rere pètal. El que critica Stegemann per tant, és pura afectivitat, creant una imatge d'irrevocable transitorietat.

Segons el *realisme* literari de Jameson, una representació de teatre *realista* estaria impregnada de la temporalitat lineal d'un desenvolupament escènic i, al mateix «temps», imprevisiblement creuada, barrejada i perforada —«a cada nivell accessible»— per la dimensió intemporal, «eterna» de l'afectivitat. Els afectes suspenen la linearitat i la temporalitat narrativa —aquests «nous moments de presència» que criticava Stegemann (2015: 188) en el seu resum sobre *Kill your Darlings*— com tampoc podem centrar-nos en els núvols que floten o en les nostres pròpies accions en la seva velocitat específica, respectiva, tant en la pel·lícula com en el telèfon que sona, però mai en ambdós al mateix temps. Estem «moguts alhora per una ingenuïtat reflexiva, desitjant viure la contingència com a bellesa i la deconstrucció com a joc» —aquestes paraules de la crítica de *Kill your Darlings* ara, des d'una perspectiva teòrica de l'afectivitat, sonen únicament conseqüents. Qualsevol persona que s'impliqui en un espectacle teatral, en interrupcions d'un moviment escènic, pot gaudir-les sense deixar l'espai de l'experiència realista.

Coda

La reivindicació que fa Stegemann de la *mimesis* conté una pre-assumpció crítica: que el teatre té la vocació d'analitzar i canviar la realitat, i que no és permès que només mostri l'estat i il·lustri la inquietud de l'individu, la seva frustració i incertesa, amb la possible conseqüència que sorgeixi la solidaritat entre els molts individus que podrien afectivament adonar-se de contextos, causes i mecanismes com a una experiència compartida del fet d'estar plegats: un afer públic, una *res publica* en què al malestar de l'individu se li dóna l'oportunitat de formar part d'un «affective space» (Tygstrup, 2012: 204)¹⁵, convertint-se per tant el problema individual en malestar col·lectiu. En el fons, Stegemann (2015: 203) també s'adona que el malestar afectiu *per se* pot ser una força realista —per què si no escriuria a consciència a la darrera pàgina del seu llibre: «La realitat consisteix només en llenguatge i arguments. Encara no sabem què pot fer el cos».



Bibliografia

- BÖHME, Gernot. *Aisthik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (Conferències sobre l'estètica com a escola general de percepció). Munic: Wilhelm Fink, 2001.
- BUTLER, Judith. *Frames of War. When is Life Grievable?* Londres: Verso, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983. Traduït del francès per Hans-Jörg Rheinberger. Edició original: *De la grammatologie*. París: Éditions de Minuit, 1967.
- DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian (ed.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (Experts en la vida de cada dia. El teatre de Rimini Protokoll). Berlín: Alexander, 2007.
- EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (El teatre post-espectacular. L'alteritat de la representació i l'eliminació de límits a les arts). Bielefeld, transcripció, 2009.
- GAITSCH, Peter [et al.] (ed.). *Eine Diskussion mit Markus Gabriel. Phänomenologische Positionen zum Neuen Realismus* (Una discussió amb Markus Gabriel. Posicions fenomenològiques sobre el nou realisme). Berlín: Turia + Kant, 2017.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Die Wissenschaft der Logik: Das Sein* (Ciència de la lògica: l'èsser), vol. 1, llibre 1, secció 1, capítol 1, C: «Aufheben des Werdens» (L'eliminar-se de l'esdevenir), «Anmerkung» (Nota), 1812. A: Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Gesammelte Werke* (Obres completes), editat per Hans-Jürgen Gawoll, vol. 11. Hamburg: Felix Meiner, p. 64.

15. Frederik Tygstrup defineix «affective space» com una «relational spatiality of lived human experience according to one specific aspect, that is, the question of just which affects are produced in this relational economy» (Frederik TYGSTROP. «Affective Spaces». A: Daniela AGOSTINHO; Elisa ANTZ; Cátia FERREIRA (ed.). *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*. Berlín: Walter de Gruyter, 2012, p. 204).

- JAMES, William. «The Principles of Psychology». *American Science Series*. Advanced Course, vol. II. Nova York: Holt, 1890.
- JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. Londres: Verso, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible* (Allò visible i allò invisible). París: Gallimard, 1964.
- POLLESCH, René. *Der Schnittchenkauf* (Comprar canapès). Berlín: Galerie Daniel Buchholz, 2011.
- «Kill your Darlings! Streets of Berladelphia». A: NAUMANN, Matthias; WEHREN, Michael (ed.). *Räume, Orte, Kollektive* (Espais, llocs, col·lectius). Berlín: Neofelis, 2013, p. 190-220.
- ROSELT, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. Munic: Wilhelm Fink, 2008.
- RICŒUR, Paul. *Die lebendige Metapher* (La metàfora viva). Munic: Wilhelm Fink, 1986. Traduït del francès per Rainer Rochlitz. Edició original: *La métaphore vive*. París: Edition du Seuil, 1975.
- STEGEMANN, Bernd. *Lob des Realismus* (Elogi del realisme). Berlín: Theater der Zeit, 2015.
- *Kritik des Theaters* (Crítica del teatre). Berlín: Theater der Zeit, 2013.
- TIEDEMANN, Kathrin; RADDATZ, Frank. *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum* (Els dies abans de l'iconoclasme. Un debat sobre la invasió del realisme a l'escenari). Berlín: Theater der Zeit, 2007.
- TYGSTRUP, Frederik. «Affective Spaces». A: AGOSTINHO, Daniela; ANTZ, Elisa; FERREIRA, Cátia (ed.). *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*. Berlín: Walter de Gruyter, 2012, p. 195- 210.
- WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. Londres: Duckworth, 1915.

Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos

Inma GARÍN MARTÍNEZ

inmagarin@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Inma Garín es directora, dramaturga, traductora y estudiosa del teatro de Valencia. Doctora en Lingüística y Retórica Inglesa, ha dirigido varias obras de teatro de autores contemporáneos. Miembro de la Federación Internacional de Investigación Teatral desde 2013, donde ha presentado su trabajo. Ha publicado artículos en revistas académicas y traducciones de Caryl Churchill, S. Shepard, D. Mamet y H. Pinter.

Resumen

El artículo revisa el concepto de Artes Vivas en el ámbito de las artes escénicas en España y se interroga sobre qué tipo de manifestaciones artísticas podría abarcar el término Artes Vivas. La relevancia de este artículo radica en el hecho de que el sello de Artes Vivas está siendo ampliamente utilizado en los últimos tiempos, en España y Francia, Reino Unido, Estados Unidos y Sudamérica. Por eso es necesario aclarar algunos aspectos o características que podrían incluirse en el concepto de Artes Vivas y estudiar en qué medida se utiliza. Para ello se establece una definición de las Artes Vivas y su aplicabilidad a las producciones exhibidas en teatros públicos o privados de diferentes tamaños. De esta manera, las definiciones y los ejemplos proporcionados en el artículo han sido útiles. Además, se revisa la reciente controversia de uno de los proyectos arraigados en Madrid, Las Naves Matadero, para ejemplificar las consecuencias de un cambio de dirección en la gestión del teatro público. El artículo también trata de la posible función de las artes vivas hoy en día y examina su potencial. Para finalizar se repasan algunas de las producciones exhibidas en la ciudad de Valencia que pueden ser consideradas instancias de las Artes Vivas.

Palabras clave: artes escénicas, teatro, Artes Vivas, innovación, multidisciplinaridad, performatividad, vanguardia, *performance*

Inma GARÍN MARTÍNEZ

Artes Vivas: definición, polémicas y ejemplos

Introducción

El punto de partida de este artículo es tratar de entender un concepto que se maneja hoy en día imponiéndose con cierta fuerza: el concepto de Artes Vivas. ¿Se trata de inyectar vitalidad a un arte muerto? ¿Tienen futuro las artes escénicas en un mundo agonizante carente de vitalidad, como señala Danto (1985: 22)? ¿Hay nuevas maneras de escribir lo real? ¿Cómo serán las formas de artes escénicas venideras? Recientemente, el carácter crítico y político del arte actual, la apertura, democratización e integración en la vida cotidiana nos procuran experiencias artísticas que van ligadas a otros valores que los puramente artísticos. Estas propuestas, que trascienden los resultados propios de cada disciplina en particular, resultan difíciles de clasificar, pero no hay duda de que algunas de ellas llenan el escenario de vida latente y su existencia podría presagiar futuros desarrollos tan nuevos como interesantes. Muchas de ellas investigan a partir del cuerpo, trascienden las barreras entre comunidades rompen las que se erigían dentro de las mismas, exploran valores comunes y son testimonios de verdades propias de la actualidad. Sin duda, sirven para reconfigurar nuevos espectadores e incluso para recalificar nuevos espacios o incluir nuevas definiciones de lo artístico. Se pueden presentar bajo la etiqueta de Artes Vivas o no, eso es lo de menos. Pues, además de colonizar espacios físicos o psíquicos que previamente no habían sido considerados como tales por las codificaciones institucionales al uso, (Foster, 1996: 21-24), o de atraer a ciudadanos que no eran espectadores teatrales previamente, el arte hoy se resiste al proceso de aculturación y acomodación. Los nuevos espectadores, si es que realmente existen y se fidelizan, muchas veces rechazan las propuestas de corte más ortodoxo, pues son de la opinión de que esas manifestaciones más tradicionales no van con ellos, o que son caducas, de mausoleo. Los nuevos artistas buscan un objeto artístico transgresor, pero la cuestión es, tal como apunta Foster (1996: 28) si estas propuestas exploran nuevas formas de temporalidad, de causalidad o de narratividad. Para los programadores y gestores de los teatros, la cuestión

candente es si llenan el escenario de vida latente y, por supuesto, si son capaces de llenar también el patio de butacas, ya que no es conveniente renunciar ni a una cosa ni a la otra.

Estas manifestaciones artísticas que se cobijan bajo el denominador común de Artes Vivas procuran, asimismo, fomentar la colaboración entre artistas de diferentes disciplinas, con el objeto de aprender los unos del lenguaje de los otros y encontrar zonas de fusión e intercambio que puedan dar frutos insospechados. Los promotores de las mismas intentan abrir espacios para el trabajo y la investigación a fin de que las colaboraciones entre disciplinas diversas proporcionen resultados originales que rompan las fronteras de lo establecido, atrayendo a un nuevo tipo de espectador a sus salas y creando nuevos discursos. Van a la conquista de nuevos territorios, nuevos públicos, nuevas estéticas de la experiencia y del acontecimiento. Su objetivo es, pues, que artistas procedentes de campos que no se tocan entre sí se unan para caminar en una misma dirección. Estos creadores intentan vehicular mediante el arte en vivo reivindicaciones o protestas que están en la sociedad, por ejemplo en las noticias marginales de los periódicos, o desvelar sucesos secretos, proponiendo una pedagogía que pueda poner en evidencia los mecanismos de ocultación del sistema. De este modo, son susceptibles de conectar mejor con la gente joven o con espectadores no convencionales, como sucede en el Festival de los 10 Sentidos, que desde un espíritu crítico y de reflexión sobre la sociedad actual, apuesta en cada edición por visibilizar cuestiones que preocupan a la comunidad, resaltando el poder del arte como catalizador de la acción social. Se trata de fomentar el pensamiento y la reflexión crítica, una de las funciones principales del arte en su constante devenir por comunicar ideas, emociones, sentimientos y visiones del mundo relevantes en el actual contexto cultural. De algún modo, obligan al espectador a hacerse nuevas preguntas, a pensar nuevas realidades, o a tomar partido y comprometerse con ciertas cuestiones incómodas. Las propuestas pueden resultar provocativas, suscitar sorpresa o indignación, en la medida en que se interrogan por la validez del relato o de los valores heredados. Muchas veces estos creadores recurren a la ironía o al humor, avivando la conciencia ecológica o social, como es el caso de la discapacidad, o de la edad madura, o de la raza, como estigmas. Otras veces utilizan música electrónica, grabada, en directo, la voz o la fonación sin articulación, la pintura o elementos cromáticos, formas y materiales del artista plástico, objetos del supermercado o de los bazares chinos. También es frecuente el uso de los ordenadores y del wifi en escena con el objeto de mostrar contenidos en la pantalla en tiempo real, utilizando las redes sociales o mostrando webs, como es el caso de la creadora Cris Blanco. En cualquier caso, es difícil predecir qué aportarán las artes escénicas en veinte o treinta años, ya que todo parece estar muy abierto en estos momentos, sin una fuerza orientadora o líder, por lo que nos sentimos incapaces de formular ideales ampliamente compartidos. Lo que se entiende por «lo real» resulta continuamente cambiante, por lo que los creadores que expresan realidades nuevas buscan maneras alternativas de pensarla y acercarla a sus contemporáneos (Danto, 1985: 22). Por eso no es preocupante que no exista una fuerza o unos principios representativos de las distintas

tendencias, sino que necesitamos explicar la variedad misma de los enfoques para aventurar las posibilidades futuras de lo escénico.

A fin de alcanzar este objetivo, el de comprender el concepto de Artes Vivas, la exposición que sigue intenta aventurar una definición. Una vez delimitado su ámbito, podremos valorar el potencial que encierran en lo que se refiere al desarrollo de las artes.

A continuación resumiré brevemente la controversia suscitada por el nuevo nombramiento de Las Naves Madrid y, finalmente, examinaré algunos de los montajes que se han podido ver en Valencia en estos últimos años y que considero que podrían encajar en dentro de la denominación Artes Vivas. El propósito de estos ejemplos, es analizar y explicar el impacto de objetos concretos del panorama performativo, e intentar demostrar las profundas imbricaciones entre la práctica teatral/performativa actual, y la sociedad en la que vivimos. Esa relación arte-sociedad se vuelve manifiesta, no sólo en la labor de la crítica de las artes escénicas, un trabajo casi testimonial de la vida teatral hoy en día, sino en la manera en que los espectadores responden a las propuestas de las salas, así como en la temática de algunos de los espectáculos.

Por último, un aspecto muy relevante, pero que cae fuera del propósito de este artículo, es el de valorar la labor de los programadores teatrales en su doble vertiente públicos y privados. Esta labor es de una enorme responsabilidad y no tiene nada de inocente. El gestor cultural/programador o director del espacio es aquel que selecciona las propuestas y los artistas que la sala o salas que programa(n) van a acoger. Al valorar la línea de los espectáculos que se programarán y las compañías a las que se apoyará estos profesionales sancionan con dicha decisión las propuestas que reciben. En el caso de las residencias artísticas, los responsables de estos espacios apuestan por proyectos, por aquellos colectivos de artistas que van a disfrutar de las ayudas. Así, las propuestas que merecen ser acompañadas en su proceso hasta su muestra pública, se separan de las que han de quedar en los cajones del despacho esperando ser trituradas al terminar la temporada. De ahí la necesidad de rendir cuentas a la sociedad y no solo a la institución que les ha nombrado. Pero esta cuestión sería objeto de una reflexión aparte.

Definición de Artes Vivas

No hay muchas definiciones del concepto de Artes Vivas. En la web del Festivalde la hoja encontramos una que serviría para iniciar este apartado: «El concepto de Artes Vivas expresa el contacto directo, en vivo, entre el público y los artistas. Dentro de las Artes Vivas encontramos al teatro, la danza, el clown, el mimo, el circo teatral y demás artes escénicas» (Festivalde la hoja, 2016). Según la misma web, académicamente, Artes Vivas se refiere a:

(...) la categoría que se deriva de múltiples combinaciones de las artes escénicas con otras disciplinas como las artes plásticas y visuales, la música, el cine, la arquitectura, el diseño, la antropología, la literatura y la filosofía, entre otras, y a aquellas que tienen como elemento primordial el 'cuerpo social' que producen actos vivos, poniendo de manifiesto el gesto, la escritura, las performances,

las teatralidades, formaciones de arte, u otras expresiones que generalmente dibujan y desdibujan, dicen y contradicen, afirman e interrogan los paradigmas y diferencias tradicionales, que transmiten, reciclan, problematizan, traducen información en experiencias poéticas y acontecimientos estéticos y que re-inventan y re-definen permanentemente el campo de las artes vivas; en este campo, la producción de objetos son de tipo tácticos, táctiles, testimoniales, conductores de afectos y traductores de experiencia.

Así, pues, el concepto de Artes Vivas designa manifestaciones de artes escénicas (Performative Arts) que reúnen algunas de las siguientes características:

- a. contacto directo artista-público
- b. multidisciplinariedad
- c. destinatario social
- d. valor de la experiencia antes que la observación contemplativa
- e. problematización del concepto de arte
- f. multisensorialidad
- g. innovación
- h. investigación
- i. espacios no convencionales
- j. exploración de los límites del teatro.

En un artículo reciente, «Arte raro», Rubén Ramos habla de «Artes Vivas» o «Artes en Vivo» para referirse a etiquetas que se van imponiendo para referirse a un tipo de creación ignorada por el *establishment* (revista *Ajoblanco*, 2017). Es más, este autor propone el término Artes Raras comparando estas artes con el movimiento *Queer*, que literalmente significa «raro» para indicar que se salen de lo establecido, de la norma, y que ocupan un territorio virgen.

Asimismo, la revista *Acotaciones* (enero-junio 2017) le dedica tres artículos a la polémica que ha estallado en Madrid a raíz de la programación de Las Naves en la que se ha hablado de desbancar al teatro de texto quitándole los privilegios de los que gozaba hasta ahora. Concretamente, el dramaturgo Ignacio García May (2017: 261-264) hace hincapié en la traducción del inglés *Live Arts* que significa Artes en Directo, aunque el propio director de este espacio municipal, Mateo Feijóo, en una entrevista de Mónica Zas Marcos (2017) señala que el término viene del francés *Arts Vivants*. Por mi parte, he comprobado que en Estados Unidos, Colombia, Argentina, Venezuela, etc. existe un Máster titulado *Teatro y Artes Vivas*, igual que en la Universidad de Warwick existe el máster en Theatre and Performance Research. Es decir, que en territorios de habla hispana, portuguesa o francesa el término podría equivaler al de *Performing Arts*, término preferido al parecer en el mundo anglosajón, y que se emplearía para abarcar un ámbito mayor que el acotado por «teatro», es decir, «creación híbrida». Sea como sea, lo cierto es que bajo el paraguas de *Performing Arts* o Arte Performativo se incluye un territorio mayor.

La polémica de Las Naves Matadero

Tras una trayectoria ejemplar desde que Las naves Matadero se abrieron bajo la dirección de Mario Gas hace unos diez años y en las que se había conseguido un público fiel, el nuevo proyecto presentado por el recientemente nombrado director Mateo Feijóo y la antigua concejala de Cultura Celia Mayer causó una enorme controversia, que fue seguida de hojas de firmas, rectificaciones y dimisiones de la propia concejala por la manera en que se había gestionado todo el asunto. Primero, por el hecho de suprimir los nombres de Max Aub y Fernando Arrabal de las respectivas salas, y después por excluir a gran parte de la profesión del nuevo proyecto. El de Feijóo, que fue el proyecto ganador del concurso, trataba de pasar página y demostrar que sabía de lo que hablaba. La nueva época habría de sustituir un teatro de texto aburrido y llevar a las Naves II y III a espectadores y artistas nuevos. Es decir, prestar «especial atención a los nuevos lenguajes escénicos y a los territorios de transversalidad». Esto, según su director, no se podía llevar a cabo sin un cambio de nombres (Feijóo, 2017).

Un espacio en el que las artes escénicas, visuales, la literatura, la filosofía, el cine, la música y las actividades transmedia se interconectan en un programa interdisciplinar (...) Estamos frente a una nueva época, (...) Aspiramos a liderar una nueva forma de promover procesos creativos, haciendo emerger las capacidades de los colectivos que participen, impulsando la aparición de nuevas interpretaciones de la realidad, investigando para que eclosionen LO NUEVO, entendiendo lo nuevo no como un término absoluto que viene a denostar lo PRESENTE, sino como una aspiración artística y creativa LEGÍTIMA para dar salida a nuevas miradas y nuevas formas de ser y estar en un mundo globalizado.

Prestar atención a nuevos lenguajes escénicos fue, en los años ochenta, el objetivo del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, que acogía el innovador proyecto que alumbró Guillermo Heras para cambiar la imagen de un flamante país emergente bajo el gobierno de Felipe González. ¿Estamos, pues ante una versión renovada de este proyecto? La idea de prestar atención a los territorios de transversalidad, es decir, a todas aquellas manifestaciones relativas a distintos ámbitos o disciplinas, y a su mestizaje y contaminación mutua, no es nueva. El teatro viene haciéndolo desde sus orígenes, mediante la colaboración entre artistas plásticos, músicos y artistas de artes escénicas propiamente. El teatro es el lugar propio de lo transversal, ya que todo lo ajeno o desviado lo incorpora, lo integra y lo hace propio. Algunos artistas emergentes «desean establecer el mestizaje de varios territorios para componer un objeto multifacético generador de historias», como sucede con el proyecto Carmen//Shakespeare (*Teatr-on*).

El texto de Feijóo publicado en la web de las Naves Matadero adolece de un tono que podría indignar a algunos, pero no es este el lugar de analizar dicho texto en detalle. El nuevo gestor no puede olvidar que la investigación y la búsqueda de nuevos lenguajes forma parte de los procesos creativos de las artes escénicas del siglo xx, de la mano de los grandes creadores que han

sentado cátedra desde Stanislavski, hasta Peter Brook o Eugenio Barba, pasando por Artaud. Stanislavski crea un sistema a partir de su rechazo al estilo interpretativo de su época, que consideraba rancio, repetitivo y alejado de lo vivo y de lo orgánico, carente de espíritu y de alma. Para Peter Brook el teatro debe ser «vital», en sintonía con la sociedad, para desafiar sus valores y no para celebrarlos. «El teatro necesita una revolución permanente» (Brook, 1968: 108). El director de escena británico desde sus inicios seguía los pasos de Artaud, para quien el naturalismo era algo muerto, rancio, carente de vida, y por ello el teatro debía renacer gracias al asalto físico a los sentidos, pues solo así se podría lograr el impacto deseado en el espectador y transformarlo psicológicamente (Innes y Shevstova, 2013: 155).

Indignados ante los hechos relatados arriba, suscitados a partir de la presentación del nuevo proyecto, setecientos artistas firmaron un manifiesto, en el que pedían que el teatro no fuera excluido del nuevo proyecto de Las Naves Matadero (Prado Campos, 2017):

No podemos desvestir a un santo para vestir a otro. Las Naves tenían su público y todos sabemos lo que significa acabar con él de un plumazo. Es muy fácil. Lo que cuesta años en ganar se pierde en un instante. Hay que ser sensibles a este aspecto y responsabilizarse de las consecuencias que pueden tener decisiones como esta que demuestran bisoñez política. (...) El nuevo director artístico del espacio, ha diseñado una temporada basada en la creación interdisciplinar con la danza urbana, la performance, la música electrónica y la internacionalización como puntas de lanza. ¿Y el teatro? Esta temporada, que comienza este 10 de marzo, queda relegado a dos días (6 y 7 de julio) con un espectáculo de Milo Rau.

La polémica está servida tal como reflejan Ruth Toledano (2017) y Raquel Valdés (2017), ya que los hechos hablan por sí solos. Toledano cita a La Ribot, quien asegura que se trata del único proyecto contemporáneo institucional que se impulsa en Madrid desde que en 1994 «se cargaran» el Centro Nacional de Nuevas Tendencias en la Sala Olimpia de Lavapiés, que apenas duró 10 años. En ese mismo sentido se manifiesta Raquel Valdés quien da voz a los firmantes de la carta de apoyo a un proyecto que represente «las artes de la escena del presente». ¿Cómo desarrollará su proyecto Feijóo a partir de ahora dado el contexto adverso en el que se mueve? Lo más sensato sería, sin duda, rectificar para hacer una programación más inclusiva y desactivar, así, las voces discordantes. Álvaro Holgado analiza la situación en un reciente artículo (Holgado, 2017). Tras posicionarse junto a Rodrigo García y muchos otros creadores, considera necesario el apoyo a los artistas más osados y experimentales, y no solo a los más conservadores. Se debe mantener el compromiso con la contemporaneidad, ante todo. No perder el tren de la modernidad, como señala García (2017). En España siempre se llega tarde a la modernidad. Y es cierto que tal vez se pierden unos espectadores, pero seguramente se ganan también muchos otros.

Para acabar esta sección, sería oportuno recordar el artículo de Ignacio García May. No ya por que se posiciona radicalmente en contra de la

inconsciencia de acabar con un público fiel, aspecto que ya se ha aludido arriba, sino por dos aspectos más que el dramaturgo pone de relieve en su texto. El primero se refiere a «la confusión entre arte y cultura, y entre arte e industrias del arte, y el otro a la dificultad de mantener proyectos en este país donde las áreas artísticas y culturales caen frecuentemente en manos de incompetentes e ignorantes» (García May, 2017). Sin llegar a valorar estos desventurados hechos acaecidos en Madrid, que revelan lo delicada que puede ser la gestión cultural y lo sensible que son las consecuencias de las decisiones adoptadas, es razonable pensar que en lo que se refiere a política de salas y espectadores conviene situarse en un terreno prudente y objetivo. Es cierto que hay que ampliar el espectro social de los asistentes a espectáculos de artes escénicas, llegar a todos los sectores, pero no menos cierto que hay que cuidar a los espectadores y a fidelizados por las salas y tratar de no abandonar las ubicaciones ahora existentes. En Valencia tenemos mucha experiencia en este sentido, pues se han cerrado salas o se han cambiado de ubicación sin tener en consideración las consecuencias sociales de estas decisiones. Acabamos de perder un espacio singular de trayectoria ejemplar: el edificio del Teatre Escalante en la calle Landerer, en Valencia, un local perteneciente al arzobispado de Valencia que desde los inicios de la Democracia había sido alquilado por la Diputación de la provincia. Una sala destinada a público familiar e infantil que habría requerido una inversión millonaria para seguir con su labor.

En definitiva, las nuevas manifestaciones artísticas han de abrirse camino en las programaciones habituales de los teatros. Traer nuevos espectadores al teatro no quiere decir necesariamente que los espectadores de hoy o de ayer se vean condenados al ostracismo. Abrirse a lo nuevo, claro, dar oportunidades a las creaciones arriesgadas que exploran nuevos territorios de lo escénico sin ceñirse a etiquetas, pero no eliminar las propuestas en las que el texto dramático es el elemento estructurador de la puesta en escena. Necesitamos una reflexión profunda sobre el lugar del teatro en nuestra sociedad, sobre la redefinición de teatro hoy para que las nuevas formas performativas que están emergiendo con fuerza a partir de coreógrafos, bailarines, músicos, tecnologías del cuerpo, circo, etc. no sean excluidas. Necesitamos abrir espacios a la cooperación y contaminación entre disciplinas, cosa que ya apuntaba José Sanchis Sinisterra con su Teatro Fronterizo. El teatro que posee fuerza nunca se coloca en trincheras fijas o estáticas. Al contrario, siempre está dispuesto a saltar y a conquistar nuevos terrenos para la reflexión sobre el ser humano y su condición dinámica. Un teatro que no se dirige a nuevos espectadores, a nuevas sensibilidades, que no indague en *terra ignota*, es un teatro muerto.

Una aproximación a las Artes Vivas hoy

En este apartado me centraré en algunos de los montajes que podrían clasificarse bajo la etiqueta de Artes Vivas, y sobre los que he escrito en una publicación semanal en Valencia, *Cartelera Turia*. Estos montajes que se comentan a continuación tienen en común que todos rompen las barreras del teatro

convencional y las expectativas del espectador respecto a lo que tradicionalmente se considera el hecho teatral. Muchos de ellos derriban la cuarta pared, son multidisciplinares, poseen una intención explícitamente social o política, dan valor a la experiencia del espectador por encima de la narración de una historia de ficción, problematizan con su hacer el concepto de teatro, o se dirigen a varios sentidos a la vez, incluyendo algunas veces el gusto; son innovadores y provienen de la experimentación, de la investigación sobre el cuerpo y el espacio, el gesto, la escena, etc., arriesgan, cuestionan, resisten y desestabilizan concepciones del lenguaje escénico de sus predecesores e incluso utilizan espacios de exhibición no convencionales. En los análisis nos hemos guiado por diferentes criterios de evaluación aunque por cuestiones de extensión no nos hemos adentrado en la inscripción histórica de los montajes cuyos ejemplos citamos (Pavis, 2003).

En primer lugar, hablaremos de *A los pies de Europa*, de los artistas Henar Fuentetaja y Miguel Tornero; en segundo lugar, de *Les solidàries*, de la artista Clara Chillida; en tercer lugar, de *La capilla de los niños*, de Javier Sahuquillo; en cuarto lugar, de *Calypso*, de Fernando Epelde; en quinto lugar, de *Allegro ma non troppo*, de Zero en conducta; en sexto lugar, de *Deriva, naufragio, apañatelas*, de Cambaleo Teatro; en séptimo lugar, de *Cova*, de Amparo Urrieta y Anna Gomà; en octavo lugar, de *Canturia Cantada*, de Carles Santos; en noveno lugar, de *El eco de Antígona*, de Anaïs Duperrain y Miquel Carbonell; y, para finalizar, de *No soy yo*, de Sandra Gómez. Estos espectáculos fueron reseñados en su día en una publicación semanal valenciana: *Cartelera Turia* (Garín, 2014, 2015, 2016 y 2017). A continuación nos aventuramos a avanzar algunas reflexiones sobre el futuro de las Artes Vivas y, para, concluir, señalamos algunas consideraciones en torno a posibles caminos por los que se podrían desarrollar las nuevas performatividades y las creaciones más vanguardistas y más inclasificables.

A los pies de Europa

Cocinando Danza, Compañía Improvisada.

Espacio Inestable

Este ambicioso proyecto multidisciplinar de teatro-danza de los coreógrafos Henar Fuentetaja y Miguel Tornero «interactúa con el público desde el video, la palabra y la danza para darle forma» (<http://cocinandodanza.com>). El espectáculo tiene como objeto reflexionar sobre el viejo continente a partir de sus pies: los zapatos que se muestran en escena como metonimia que apunta a la diversidad de culturas e identidades que nos definen, así como sobre los límites de andar con los pies del otro, es decir, de ponerse en sus zapatos. Estrenado el 10 de marzo de 2016, el proyecto formó parte de los Graneros de Creación de las Residencias de Espacio Inestable. Si esta propuesta ha sido incluida dentro de Artes Vivas se debe a que se trata de un espectáculo complejo donde la audiencia es instada a entrar con los móviles encendidos, a conectarse a la red inalámbrica y a cambiar de lugar. Con el paralaje, el cambio de perspectiva, el espectador asume una posición activa durante una parte del espectáculo, entra en el escenario, dejando las gradas a los actores para escenificar una pantomima. Los espectadores somos

invitados a levantarnos de las butacas y pegar estrellas en la pared del escenario. En cuanto al trabajo con las imágenes, el perímetro de zapatos con que abre el espectáculo remite a un amplio espectro de identidades que se conjugan en el crisol europeo y que da entrada a las coreografías resulta lo más impactante de *A los pies de Europa*. Coreografías de cuatro bailarines que se alternan con algunas explicaciones sobre el sentido de Europa, su constitución, sus ideales, hoy puestos en entredicho por una realidad que subraya las contradicciones de un proyecto que no evoluciona al ritmo de los tiempos. Mientras se proyectan en una pantalla los textos, la actriz y bailarina Anaïs Duperrein, conductora del espectáculo, protagoniza una escena autobiográfica en modo monólogo. Su experiencia transnacional y bilingüe es individual y colectiva. Su relato es un ejemplo del ciudadano europeo transnacional, mestizo, compuesto por identidades fluidas. En conjunto estamos ante la escenificación de una crítica sociopolítica a Europa que viene a resaltar el hecho de que CEE es un enigma gris, ya que el sueño de la unión parece hoy más frustrado que nunca. Cocinando Danza nos invita a una experiencia colectiva multidisciplinar, donde la dramaturgia del espectador se une a la dramaturgia del espacio, cuyas relaciones históricas se invierten. Así el espectador forma parte del espectáculo, es tanto agente como observador. El espacio dramático es el espacio real, los intérpretes observan a los espectadores, ficción y realidad en vez de concretarse se confunden. Europa queda expuesta en su vulnerabilidad. Necesita cuestionarse las formas de su viabilidad como proyecto ideal inclusivo. Ese sería el mensaje que traslada la compañía. Entre las escenas memorables destacamos la pantomima de parlamentarios sentados tras las mesas de trabajo, o su ocupación de la bancada situada en el patio de butacas. Sara Escribano Maenza, Anaïs Duperrein, Henar Fuentetaja y Miguel Tornero realizan un excelente trabajo interpretativo, nuez y sustancia del espectáculo. Dominio del gesto que cobra otra dimensión semiótica en su superposición al trabajo coreográfico y a la música, apelando así a la multisensorialidad. Un espectáculo innovador que sorprende por la combinación de signos de procedencia diversa y porque problematiza el concepto de teatro. Una propuesta producto de la investigación espacial que apela a resignificar los espacios y los papeles consolidados por la tradición, que obliga a reflexionar sobre la relación estética que se establece entre actores-espectadores, sala y patio de butacas. Aún así, el resultado conseguiría mayor impacto emocional en la audiencia si se apoyara en una dramaturgia más ajustada, que reorganizara todos los elementos que la integran articulando mejor e insuflando mayor fluidez al conjunto. A veces la dependencia de la tecnología es un riesgo que las propuestas innovadoras han de correr irremediabilmente, tal como señalé en su día.

Les solidàries

A Tiro Hecho, con textos de Patricia Pardo.

II edición Festival Tercera Semana

Estrenado en el Festival Tercera Semana (junio 2017) hemos podido disfrutar de la última creación de A Tiro Hecho, el colectivo que lidera la creadora Carla Chillida. Cuatro intérpretes dan vida a *Les solidàries*, nombre que

hace referencia a un grupo de anarquistas que se enfrentó al comunismo en la Barcelona del 36. Margarida Mateos, Paula Romero, Yarima Osuna, Isabel Martí, Isabel Ruiz y Patricia Pardo, encargada asimismo del texto, y la propia Chillida idean una ficción en clave feminista radical, acompañada de dos instrumentos, la guitarra y el teclado, con canciones de La Otra y de Violeta Parra adaptadas por Chicho S. Ferlosio. Margarida Mateos, Yarima Osuna, Paula Romera y Chillida son intérpretes soberbias que despliegan una energía desbordante. *Les solidàries* funciona en clave opuesta a *La secció*, el anterior espectáculo de Chillida que se estrenó en TEM (Teatre El Musical de València) y que ahora se incluye también en la amplia y ambiciosa programación de este festival. Pues si en *La secció* (2017) hablaban de la Sección Femenina y de su papel en los años treinta, ahora les toca el turno a las mujeres anarquistas. En este último trabajo se observan resonancias y ecos de *Donde las papas quemán* (2014) y de *El mercado es más libre que tú* (2015), sus anteriores espectáculos. Y no es extraño, pues esta joven compañía, que ahora celebra sus primeros seis años, ha ido forjando un lenguaje propio en el que la imagen gráfica, el cuerpo y la palabra punzante y feroz se complementan sin necesidad de que una cosa domine sobre la otra, a pesar de las potentes imágenes que ofrece. La provocación de la primera escena acerca de la elección entre el sujeto agente y paciente de una violación, el baile sobre agua enjabonada, la espalda desnuda de Chillida iluminada, cuyos músculos se activan en sacudidas espasmódicas, las violaciones en cadena con los globos explotando, etc., son imágenes de una gran fuerza. El resultado es un lenguaje verdaderamente impactante, muy potente, y provocador, con una clara intención de crítica política, a la vez que pedagógica e informativa. Podríamos afirmar que actualiza el *agitprop* de los sesenta, que revitaliza, gracias a su componente musical, plástico y coreográfico. A diferencia de sus trabajos anteriores, Isabel Ruiz se encarga de desarrollar la imagen gráfica, tanto del programa de mano como del espacio escénico. En él se acumulan afiches con retratos estilizados del grupo anarquista-feminista de Mujeres Libres, la organización formada en el ambiente del anarcosindicalismo español cuya trayectoria va desde abril de 1936 a febrero de 1939. Un grupo fundado a partir de la necesidad de contar con una organización específica de mujeres que permitiera desarrollar plenamente sus capacidades y su lucha política. En este magnífico espectáculo, se distinguen dos partes. «La primera parte trata de analizar algunos temas que el feminismo busca deconstruir, como “qué pasa con nuestros cuerpos o por qué necesitamos una figura masculina para validarnos” (...)» (Chillida, 2018). Parte de un mundo personal de las creadoras: Margarida Mateos, Yarima Osuna, Paula Romero y Carla Chillida. El segundo bloque aborda personajes históricos «principalmente anarcosindicalistas de los años 30, que hagan sentir a las mujeres orgullosas de serlo», señala Chillida (2018). El copioso material que manejan es tan rico y relevante que los seis meses de proceso de ensayos apenas es suficiente para limar redundancias y agilizar el flujo del espectáculo.

La capilla de los niños

Javier Sahuquillo. Mar d'Amura (antigua escuela Cabanyal).

7.ª edición del Festival Cabanyal Íntim. València

Reciente ganador del Premio de la Crítica Valenciana, el director y dramaturgo valenciano Javier Sahuquillo (Perros Daneses) acaba de presentar *En la capilla de los niños*, en un espacio que no podía ser más adecuado: Mar d'Amura, una sala que conserva los rasgos arquitectónicos y decorativos originales, cuestión que contribuye al disfrute de esta singular propuesta interpretada por Laura Sanchis y Juan de Vera. Estrenada oficialmente en el Teatre Rialto de Valencia en 2017 dentro del Festival Tercera Semana, *La capilla de los niños* es un descenso a los infiernos de Javier Sahuquillo (Laura Sanchis), un dramaturgo a punto de tirar la toalla, que es invitado a presentar un proyecto de escritura sobre una noticia de prensa. Durante su estancia en la ciudad de Palermo, que acoge el encuentro, conocerá al joven Natale (Juan de Vera) quien recuerda a Ninetto Davoli, el joven actor descubierto por Pier Paolo Passolini e intérprete de numerosos papeles en sus películas. Así la búsqueda del tema y la relación con el joven se van entretejiendo, desgranando la complejidad del proceso de escritura, con sus ecos, sus idas y venidas, desde lo personal a lo mediático: el crimen de las chicas de Alcásser, las deficiencias de la investigación, el eco social del horrendo crimen. Con abundantes referencias al contexto de escritura (las ayudas a escritores, las expectativas que se generan en torno a los autores), la investigación lleva al autor hasta la destrucción de sí mismo. Investigador cazado por su propio descubrimiento, incapaz de asimilar el horror de todo ello, acaba por sumergirse en sus propias obsesiones, en la locura más estéril. Que el director encarnara el papel masculino protagonista a Laura Sanchis fue un gran acierto de esta propuesta, ya que Sanchis no solo interpretó brillantemente al escritor, sino que, en el extraordinario entorno en que se presentó la función, actuó asimismo de narradora. Autoficción que ubica al sujeto en un terreno movedizo entre lo real y lo imaginario, produciendo efectos fragmentarios e inestables, de cuestionamiento de la identidad. Juan de Vera, en su papel de joven silencioso y objeto de deseo (incluso con desnudo integral frontal) encaja absolutamente en el papel de amante desclasado y pieza erótica del escritor. Actores ambos de tremenda solvencia, Sanchis y De Vera ofrecen magistralmente un relato fascinante que nos habla tanto de los límites del teatro y de la narración, como de las frágiles fronteras que separan la vida de la ficción y de cómo se produce el trasvase entre una y otra, constantemente, subterráneamente. Una propuesta arriesgada y valiente, que acierta en el tono y que se percibe no solo con el oído y la vista, sino que se huele y se toca, a pesar de que el humo del tabaco, dada la proximidad con el espectador, llegue incluso a resultar bastante desagradable, por no hablar del olor a ajo y cebolla de la pasta que se cocina y consume durante la representación.

Calypso

Fernando Epelde. Carme Teatre

Fernando Epelde (Ourense, 1980) es un creador multifacético, músico (Agentes del Orden, Modulok) y dramaturgo, que cuenta en su haber con varios premios (SGAE, Marqués de Bradomín y Tirso de Molina) por *Estado de gracia*, *Drone*, *Usted no está aquí* y *Art Sinfony*. Sus obras muestran una inquietud comprometida y crítica ante el mundo y en especial ante la cultura y el arte. El montaje de *Calypso*, de la compañía Voadora (2007), con la que habitualmente trabaja, formada por su directora y actriz, además de artista plástica Marta Pazos, así como por José Díaz y Hugo Torres, parte de un fuerte y rotundo componente sonoro, que abre y cierra con música del Réquiem de Mozart, melodía que contrapone a letras de *rock* español. Sus montajes «se caracterizan por un importante componente musical, estético, sorpresivo y evocador. A partir de la música en vivo, la imaginación, la ironía y el movimiento, Voadora construye un lenguaje muy personal que huye de lo argumental para mostrarnos que existe una trama de las sensaciones, de los espacios, de las emociones». Su lenguaje mixto y su poética prescinde del hilo argumental, del personaje psicológico y del desarrollo de la situación dramática para comunicar a través de imágenes, gesto y movimiento. Hay un poder externo que no controlamos, producto de la fragmentación, la superposición de lenguajes y la poética de la ambigüedad. A la creación artística solo se puede acceder mediante la destrucción de todo cuanto hay, desestabilizando los conceptos heredados y las formas consagradas por las vanguardias históricas y por las neovanguardias, parece decirnos *Calypso*, una obra que consigue provocar, gracias a un texto contundente y enérgico, que se escucha en *off* y se proyecta ante el espectador. Las imágenes visuales potencian las contradicciones en la respuesta del espectador; producen cierta repulsión y diversión, por ejemplo, la parodia de la performer Maria Abramovich en *El artista no está presente* (cuando se encuentra al otro lado de la mesa con la expareja) muestra la irreverencia de quien se atreve a terminar con los mitos del arte contemporáneo para prodigarse con más fuerza en un día a día que se repite con demasiada monotonía. No cabe duda de que se trata de un espectáculo con talento, aunque el texto —en la línea de teatro tipo posdramático (Lehmann, 2000; Fischer-Lichte, 2004)— no resulte sencillo de valorar, ya que serpentea y se enrolla. Sin embargo, la puesta en escena de Pazos no convence del todo, ya que los elementos que la componen chocan irremisiblemente entre sí. Se produce una sobreacumulación de objetos. Los lenguajes que se anulan entre sí. Con todo, los valores, que sin duda tiene, caen más del lado de la plástica, de la instalación, que de lo dramático en tanto conflicto, a excepción de los segmentos irónicos del discurso de Epelde que configuran algunas potentes escenas. Al final el humor no acaba de llegar claramente al patio de butacas. En todo caso, un autor y una compañía a tener en cuenta dentro de la línea de la multidisciplinariedad y de la problematización del concepto del arte que sostiene, así como por su investigación de los límites del teatro.

Allegro ma non troppo**Zero en conducta. Teatro Círculo**

Zero en conducta está compuesta por dos creadores, la mexicana Julieta Gastón Roque (directora, ttritera y bailarina), y el valenciano Putxa, formado en el Institut del Teatre de Barcelona. Trabajan habitualmente en la Casa-Taller de Marionetas de Pepe Ortal, en Barcelona, pero acaban de venir de gira por Europa y Asia con este maravilloso espectáculo en el que utilizan la técnica del discípulo de Jaques Copeau, Etienne Decroux. *Allegro ma non troppo* es un espectáculo de cincuenta minutos lleno de encanto, estrenado en el Ate-neu Popular de Nou Barris (Barcelona, 2014). Hecho desde la honestidad y la sencillez, despliega un excelente dominio gestual y del mimo. Ver mover las manos y los pies de Putxa es puro placer por la destreza que revelan, siempre al servicio de una historia inquietante cuyo denominador común es el amor de la pareja y las dificultades con las que este se tropieza para desplegar-se. El abanico de recursos gestuales, mímica y danza no puede ser más abierto. Jugando con el silencio y con una buena selección de músicas, las escenas se suceden como si estuviéramos ante un espectáculo de magia: los espectadores salimos hechizados de la sala. Memorables son la escena del marco de la puerta, construida solo con dos manos y un sombrero; la del baile a tres con una máscara; la del flexor convertido en escritor o la de los dos cuerpos fundidos en uno solo, o la estupendísima escena del muñequito elaborado con cuatro dedos, como marioneta carnal con cerebro propio. Un lujo de espectáculo raro de ver que combina lo multidisciplinar, la multisensorialidad, la investigación escénica y la ambigüedad poética.

Deriva, naufragio, apáñatelas**Cambaleo Teatro. Espacio Inestable**

Cambaleo Teatro (1985) es la compañía residente en La Nave de Aranjuez donde han programado y estrenado decenas de espectáculos a lo largo de su dilatada trayectoria. En el espectáculo que hoy nos ocupa, *Deriva, naufragio, apáñatelas*, cuenta con la fructífera colaboración de la creadora Carmen Werner (Premio Nacional de Danza 2007). *Deriva, naufragio, apáñatelas* nos hace reflexionar sobre la vida, la muerte, la experiencia propia y la actualidad desde una perspectiva muy original que en ocasiones recuerda a Cía. Esteve y Ponce, pues se mueve entre el absurdo y lo surreal. La mirada irónica de Antonio Sarrió, el autor de los textos, está punteada por interesantes ritmos que dan a cada segmento un valor singular, siempre sorprendente y original. A menudo este autor sabe cómo arrancar una risa o una sonrisa al espectador, pues la ironía y el humor son su característica. Los tres, los hermanos Sarrió y Werner, logran algunas imágenes potentes, como la de las cuatro manos. Además, consiguen composiciones que despiertan diversos grados de intensidad y emoción con las que no es difícil conectar. No faltan tampoco referencias a algún político que nos amarga la vida. En fin, sugerentes cuadros en movimiento, que ponen en evidencia el talento de esta feliz colaboración. No hay una narrativa lógica que sustente las ocurrencias, sino situaciones más o menos abstractas e insólitas que se encadenan con fluidez

bajo el humo del cigarrillo. «De pequeña me prohibían fumar», señala la coreógrafa y bailarina. Bailar la autobiografía. Las figuras de los dos hombres y de esta mujer tendida en el suelo, agarrada a un tobillo de uno de ellos compone otra imagen para la memoria. Hay un denominador común que engarza todo el conjunto: mostrar el valor de la creación escénica, sus procesos, algunos de sus límites, la virtualidad de su alcance, y abrir así posibilidades a ese territorio del diálogo fecundo entre las dos disciplinas, el teatro de texto y la danza contemporánea. Alguna verdad que duele: «soy actor porque me gusta que me miren» sirve como colofón a esta innovadora propuesta de colaboración interdisciplinar. O «en este mundo peligroso el único lugar seguro es el escenario, así que no salgo a la calle. Me paso el día ensayando».

Cova

Humus Sapiens. Carme Teatre

Humus Sapiens es un colectivo multidisciplinar que traza puentes entre distintas disciplinas artísticas, con interés especial en la ópera. Se trata de una experimentación bastante críptica para los que no sean muy entendidos en la materia, ya que *Cova* no cuenta con un hilo narrativo que conduzca al espectador. El espectáculo parte de una magnífica intérprete: la soprano y actriz catalana Anna Gomà (1984) y de una directora que conoce a fondo la materia con la que trabaja, la profesora e investigadora Amparo Urrieta (*La Follia* y *12no13*). Y con un colaborador de lujo, el artista plástico encargado del espacio escénico y de la iluminación, David Laínez. *Cova* no es una obra de teatro ni es una performance, pero toma elementos de ambas disciplinas para configurar una trayectoria biográfica abstracta llena de emoción, que recorre el tema de la muerte en la primera parte, donde prima la oscuridad y la desesperanza. El repertorio incluye «Canción de la luna», de la ópera *Rusalka* de Dvorak, «Odi tu come fremono i cupi», el terceto de *Un ballo in Maschera*, de Verdi, «Caldo Sangue», el aria de Scarlati, hasta «Lascia la spina», el aria de Haendel y *Come scoglio*, de la ópera *Così fan tutte* de Mozart, en la que la actriz e intérprete encuentra finalmente la alegría. Todo un camino que como «una ecología de las experiencias de vida», permite dejar atrás lo que nos impide avanzar y reencontrarnos con nosotros mismos. *Cova* es descrita por sus creadores como «una pieza despedazada, un trabajo prohibido que ve la luz a través de la voz, una voz arraigada a la primitiva supervivencia. *Cova* es también una recopilación de arias perdidas, censuradas en su época por hablar de los sentimientos, del amor, la sensualidad...». Con todo, nos encontramos ante una propuesta multidisciplinar que problematiza el concepto de teatro ensanchando sus fronteras hacia la ópera y hacia las artes plásticas y la performance. Por lo tanto, multisensorial, innovadora, producto de la investigación escénica con el espacio sonoro y el espacio tridimensional. Finalmente, se puede leer como una provocación a las convenciones operísticas burguesas para entrar en el espíritu demoníaco que inspiró a sus genios creadores. Resumiendo, el espectáculo tiene aspectos de una performance, como hemos anticipado, por el uso del espacio, de la pintura sobre el cuerpo de la intérprete y del ritual. Por los recursos plásticos, musicales y escénicos bien medidos y articulados, con muchos momentos soberbios, como el de

Anna Gomà tocando el contrabajo. En definitiva, se trata de un espectáculo sugerente y estimulante que pone al servicio de los nuevos lenguajes escénicos una estupenda voz y en el que cabría señalar, como mencioné antes, la necesidad de algún texto o contexto que trazara un puente entre los *significantes* (Ubersfeld, 1978 y 1979) expresados y el espectador. Con todo, una voz sensacional y un embrujamiento plástico que subyuga.

Canturia Cantada

Carles Santos. Festival Sagunt a Escena

Canturia Cantada, selección de pasajes de obras creadas para 37 voces y un clarinete, recoge fragmentos de siete espectáculos creados entre 1981 y 2010, como *Voice Tracks* (1981), *Tramuntana Tremens* (1989), *Chicha Montenegro Gallery* (2010), *L'adéu de Lucrecia Borgia* (2001), *Homenatge a Josep Guinovart* (2008), y *La Pantera Imperial* (1997), junto a dos maravillosas piezas del gran polifonista del siglo XVII, Tomás Luis de Victoria (*Caligaverunt oculi mei* y *Tradiderunt me*). Estas dos entusiasmaron a muchos espectadores, aunque las más populares, como *Ki-ki-ri-ki*, de *La meua filla sóc jo* (2005) se llevaron las ovaciones más calurosas en un auditorio del Teatro Romano lleno hasta la bandera. *Canturia Cantada* se estrenó en el Festival Grec 2012, en aquella ocasión con un coro catalán que ha sido reemplazado en esta ocasión por el Coro de la Generalitat Valenciana, tan solvente como aquel. Las virtudes del trabajo artístico y multidisciplinar de Carles Santos son de sobra conocidas (J. Ruvira: 2008). El humor permea el trabajo de este artista de Castellón y, por supuesto, toda la actuación de este espectáculo. En *Canturia Cantada* el de Vinaròs nos hace mirar la música a partir de la apropiación del espacio del coliseo romano por los cuerpos de los cantantes, de la clarinetista (Inmaculada Burriel) y de la propia Dolors Ricart, dando rienda suelta a la imaginación coreográfica, a la espontaneidad del gesto y a todo aquello que sucede entre las corpóreas presencias escénicas. El espectáculo escénico-musical, además de sonar con brillo, está muy bien iluminado y constituye una experiencia estética de gran tonelaje. Destacan Bonifaci Carrillo (bajo), cuya voz estremece, y Carmen Avivar (soprano), que juega hábilmente con cada nota: ambos son ejemplos de lo más innovador en la música contemporánea. Santos demuestra una vez más su maestría en la articulación de lenguajes para ofrecer un acontecimiento performativo directo y juguetón, lleno de interesantes contrastes, logrando encarnar la música para extraer de ella la esencia y color de cada una de las notas, revelando así insospechados acentos y matices. Mirar la música para oír el movimiento y abrir todos los sentidos para gozar de ellos. Un trabajo musical medido, orientado, dinámico que juega con cada uno de los elementos, desde el gesto hasta los tonos, la intensidad vocal o el borrado de la voz para teatralizar las cualidades de la voz y de la presencia física de los cantantes, con lo cual logra una impresión muy real y matérica en el espectador.

El eco de Antígona

Taninna Teatre. Teatro Círculo

Anaïs Duperein y Miquel Carbonell son una pareja artística de gran talento: ella pone el cuerpo, la voz, la interpretación llena de pasión; él pone el

virtuosismo en la interpretación al piano. Taninna Teatre ya sorprendió con *Embarazadas*, un divertimento mudo de media hora que se estrenó en el Festival Russafa Escènica 2013, donde también pudimos disfrutar de este espectáculo que hoy comentamos (2014). El paso de uno a otro ha sido un salto de gigante. Ella está magnífica, y el acompañamiento pianístico es soberbio, pues nos lleva a otra dimensión más mágica y solemne, situándonos a una distancia más segura en los momentos finales. Cuando ambos artistas se juntan, como es el caso en este espectáculo o del anterior, los logros sorprenden por la feliz conjunción. El texto adaptado y dirigido por Miquel Carbonell es potente, no sobra ni falta nada, es perfecto en su equilibrio. Duperein demuestra que domina tanto el registro cómico (*Embarazadas*) como el trágico (*El eco de Antígona*), y que funciona igual en una obra contemporánea (*Equus*) como encarnando a un personaje de la fuerza y contundencia clásica de Antígona, un emblema de la rebeldía contra el poder autocrático. Es un emblema cuyos ecos rebotan y reverberan hasta hoy, o tal vez ayer, cuando la ciudad, la capital, estaba toda en manos de una sola mujer, como si fuera de ella, cuando los poderes establecidos parecían inmutables, eternos. Ahora sabemos que Sophocles tenía razón, que el peor mal del mundo es la irreflexión, la inercia, el pensamiento de que las cosas son así y no hay quien las cambie. Esa es la verdadera brida que inmoviliza. Pero, además, en el monólogo de *El eco de Antígona*, Duperein interpreta a una decena de personajes entre ellos Creonte, Tiresias, Ismene, etc., con la misma contundencia, y genialidad. El mito creado por Sófocles está bien vivo en esta versión de Sophocles de José Wuatanabe. La versión y puesta en escena de Taninna Teatre es sencilla y brillante, además conserva la potencia de la energía del mensaje de la obra original, pues habla con sinceridad y honestidad a públicos de todas las edades: trata del miedo al tirano, de la arrogancia del mismo, del peligro de caer en la arbitrariedad, en la arrogancia, en el racionalismo puro y duro, pero también del deber de la piedad con los desgraciados de la tierra, que ahora más que nunca, pasa a primer plano.

No soy yo

Sandra Gómez. Espacio Inestable

Sandra Gómez (Valencia, 1975) es creadora, pedagoga e investigadora, además de intérprete de gran fuste, sobria, profunda, conmovedora, impresionante en cada paso o pirueta que hace. *The Love Thing Piece* (2013), *Tentativa* (2012), y *Borrón#8* (2010) son los espectáculos anteriores que la avalan. En *No soy yo* (2016) sigue indagando sobre la autobiografía y la memoria: el tema de su tesis doctoral, mostrando un abanico de diferentes perspectivas sobre la danza, la memoria colectiva y la memoria del cuerpo. Bailar es una manera de ser y de relacionarse con el mundo, una de las vías para encarnar lo abstracto de las ideas y de los sentimientos más personales, gracias al conocimiento que produce la percepción del cuerpo en movimiento que apela tanto al cerebro como al corazón. No se puede crear todo de nuevo, pero sí darle una perspectiva diferente, hacer otra lectura del asunto tratado, trabajando con lo que tenemos cerca y con las experiencias más íntimas del artista. Los solos de Sandra Gómez se intercalan entre las entrevistas grabadas y

proyectadas, sin una música que acompañe al movimiento. La segunda parte, ya con música, pero sin video, se logra mediante un cambio de la iluminación que pone el acento en la bailarina, quien se reapropia, así, del espacio mediante unos interesantes cambios de ritmo y velocidad, componiendo y descomponiendo coreografías de Ivon Rainer, Simone Forti, Lucinda Childs y Trisha Brown. Las entrevistas a varias personas del mundo de la danza en el País Valenciano (coreógrafas, bailarinas y pedagogas, como Cristina Andreu, Maite Bacete, Amparo Ferrer, Carmen Giménez Morte y Gema Gisbert) sirven para lanzar un mensaje político de protesta y rebelión, y denunciar las estructuras de un sistema injusto con la danza contemporánea. De este modo Gómez contextualiza la situación de la creación dancística en nuestro país y pone en evidencia las zonas en las que hace aguas. Los apoyos al arte son insuficientes. La danza es la hermana pobre de las artes. Junto a las bailarinas y coreógrafas a las que hemos aludido arriba, se introducen tres voces en *off* sin imagen procedentes de tres coreógrafas europeas de renombre que arrojan tres visiones propias sobre la función de la danza en la sociedad y su papel en el crecimiento y evolución de las personas. Mediante elementos procedentes del minimalismo, de la deconstrucción, y gracias a la extremada minuciosidad en la ejecución, Gómez rememora un legado, al mismo tiempo que se apropia de dicho legado desde la experiencia de hoy (irónico vestuario deportivo), considerando las áreas de resistencia y desestabilización, que en definitiva son las generadoras de significado.

El futuro de las Artes Vivas

Los diez espectáculos reseñados arriba muestran varios rasgos en común que apuntan al presente y al futuro de las Artes Vivas. En este artículo hemos tratado de poner la mirada sobre manifestaciones escénicas que enfatizan la innovación y la investigación. Del análisis de estos espectáculos, una pequeña muestra de los estrenos de las últimas temporadas, se desprende la imposibilidad de fijar una sola perspectiva o tendencia hegemónica. Al contrario. Desviando la mirada de lo que ha sido el foco hasta ahora: el teatro de texto, donde la hegemonía del mismo prevalece sobre los demás elementos visuales, sonoros o digitales, lo periférico se va imponiendo. Y, junto a lo periférico, las perspectivas múltiples y contradictorias (Pavis, 2006: 294) se reconcilian y ganan autonomía. El autor que escribe en su casa, cede terreno a lo que se llama *devised theatre* o teatro creado en la escena durante las sesiones de trabajo de los creadores, *performance as research* (la performance como investigación), tal como ya hacen cada vez mayor número de compañías que entran a la sala de ensayos con poco más de un guión. Asimismo, podemos afirmar que el personaje como entidad psicológica o moral ha desaparecido en las distintas manifestaciones de las Artes Vivas. En su lugar contamos con presencias escénicas, ejecutantes de acciones materiales, cuerpos encarnados, no seres que representan a otro sino máscaras que se exhiben, abstracciones muy concretas generadoras de energías muy reales, actores que se expresan mediante la mímica, las marionetas que se asemejan a los seres humanos o los seres humanos que se desplazan como las marionetas, performers que

cantan, cantantes que se pintan el cuerpo como lienzos, bailarines que hablan, actores que a través de la coreografía o del gesto sugieren o podrían sugerir sensaciones o provocar experiencias visuales, sonoras, cinestésicas, a veces sin tener que penetrar en un mundo de ficción. Como dice Ubersfeld en *L'école du spectateur, lire le théâtre 2* (1996: 237) «el actor está en el ojo del espectador y en su deseo».

Otro de los aspectos en el campo de las Artes Vivas es la indagación en la autobiografía, como hacen Sandra Gómez en *No soy yo* o como la compañía El Pont Flotant en muchos de sus espectáculos (como en *El fill que vull tindre*). Por otro lado, el uso de las tecnologías, no como algo accesorio al espectáculo, cosa que ya va haciéndose desde los años noventa, sino como un lugar central del mismo, se hace extensivo a multitud de experiencias escénicas que nos es imposible incluir aquí. El uso hegemónico e innovador de las tecnologías, como en *A house in Asia* de la Agrupación Señor Serrano (Premio de la Crítica de Barcelona 2014), consigue en manos de estos grandes creadores desarrollar un lenguaje innovador que parte de maquetas, videoproyecciones, y manipulación de video en tiempo real. Así, se desarrolla un western escénico donde la realidad y sus copias se mezclan dibujando un retrato pop de la década que siguió al 11-S. En la dramaturgia de *A House in Asia*, como señala la compañía, «se entrelazan las historias de la casa de Abbottabad [de Osama Bin Laden] y de todas sus copias con referencias a Moby Dick y al western. Todo ello para crear un nuevo relato que se propone como una capa más en la red de simulacros de lo real. Una red que es, ya de hecho, la única realidad posible» (Agrupación Señor Serrano, 2017). El espectáculo pone en escena una maqueta de la casa de Osama. Los performers la manipulan, desplegando sus muros. La acción es capturada en video, manipulada en tiempo real y proyectada sobre una gran pantalla. Además del video en directo, la dramaturgia audiovisual se desarrolla con sampleado de fragmentos de películas y otros recursos pregrabados. En el espectáculo también hay una notable presencia de videojuegos. También *smartphones* y tabletas. Así, «el espectáculo presenta elementos que juegan en tres coordenadas de escala. El elemento micro es el mundo en miniatura de la casa y sus maquetas interiores. La escala intermedia son los performers que juegan a ser demiurgos de la narración. Y, finalmente, las proyecciones de este mundo en miniatura conforman el elemento macro» (Agrupación Sr. Serrano, 2017).

De mismo modo, la multidisciplinariedad (*El eco de Antígona; Cova; Deriva, naufragio, apañatelas*, etc.) ha venido para quedarse, pues cada vez son más los espectáculos que indagan en la interacción multidisciplinar dadas las múltiples oportunidades que brinda a los creadores de explorar nuevos territorios y de lograr productos poco usuales, explorar ideas, emociones o sentimientos y construir una visión del mundo propia.

Por otro lado, la compañía El Pollo Campero con su espectáculo *Las actrices siempre mienten* (Gloria March Chulvi y Cris Celada), aunque se trate también de un espectáculo de formato pequeño, rompe asimismo con los límites del teatro de una forma mucho más sencilla. Mediante ordenador portátil y proyecciones de películas clásicas con doblajes de diálogos propios, ellas logran colocar la sonrisa en el ánimo del espectador mediante un

juego de doblaje humorístico muy inteligente. Las actrices se representan a sí mismas, pero la ficción procede del doblaje de los diálogos superpuestos a las escenas que se reproducen de ciertas películas de cine clásico en blanco y negro. Los logros son de una poética irónica admirable, cargada de buen humor y de mucho talento. Mediante este espectáculo producto de la investigación, la compañía pretende abrir una reflexión «sobre el hecho escénico y los elementos teatrales convencionales. Desdibujar la línea que separa lo real de lo ficticio. Privilegiar el texto de creación propia elaborando textos de ficción a partir de pre-textos autobiográficos y conjugar el lenguaje del cabaret con los lenguajes escénicos contemporáneos (danza, teatro, performance)» (Compañía el Pollo Campero, 2017).

Además, cabe mencionar otro aspecto de las artes actuales: su interés por crear eventos colectivos con el espectador [*El fill que vull tindre*, de *El Pont Flotant* (2016), *I tornarem a sopar al carrer*, de Begoña Tena y Xavier Puchades e *Historias de Usera*, de Kubik Fabrik]. Esta modalidad de teatro comunitario está cobrando cada día mayor importancia, ya que hace que los ciudadanos participen no solo de la interpretación en la puesta en escena, sino también de las propias historias que se narran en ella. Su contribución al desarrollo de las Artes Vivas es merecedor de una especial atención. Se trata de una manera distinta de entender las artes escénicas desde la perspectiva social, implicando a las personas, haciéndolas copartícipes de pleno derecho, demostrando así su compromiso ético con las personas de las comunidades locales en las que trabajan. De nuevo, la idea es seguir explorando los límites del teatro, abrirlo a otros participantes, ya que los vecinos forman parte de la propia compañía en un proyecto de estrecha colaboración, que en términos prácticos significa que, por ejemplo, la compañía *El Pont Flotant* ofrece la compra de bolo con o sin taller para formar a los futuros participantes del espectáculo. Es un modo de insuflar vida al espectáculo, revitalizándolo. El ideado por Kubik Fabrik (*Lazonakubikfabrik*, 2017) nace de las historias reales del barrio de Usera (Madrid), con la participación de dramaturgos que, a través de sus ficciones, han dado voz a los ciudadanos del barrio. Como hemos anticipado, el equipo artístico y el reparto está formado por profesionales y por vecinos. El teatro comunitario es un teatro que podríamos calificar de popular en el sentido de no elitista y dirigido a públicos amplios, incluso vírgenes, que no necesariamente necesitan tener formación en artes escénicas. Su valor no reside tanto en el producto como en el proceso, de ahí que estos montajes no se puedan medir con el mismo criterio que los demás proyectos realizados exclusivamente por profesionales y amparados por una producción sólida. El teatro comunitario posee un enorme potencial en la cohesión de barrios y su importancia en el desarrollo actual de las Artes Vivas es muy de tener en cuenta, ya que consigue enraizarse localmente y trata asuntos con los que los propios vecinos se pueden identificar, acercando el lenguaje y las situaciones a sus problemas cotidianos o abriéndoles los ojos ante injusticias concretas. Su contrapartida es que, evaluados desde un punto de vista puramente estético, posiblemente no estén en condiciones de competir con otros productos más complejos tecnológicamente hablando o

con interpretaciones actorales de grandes y solventes profesionales de larga experiencia y amplia trayectoria.

En el futuro, los proyectos interdisciplinares y de componente virtual, electrónico, plástico o coreográfico ganarán posiblemente terreno a otros proyectos centrados en una sola disciplina, ya que los proyectos multimodales están ganando terreno, gozan de gran aceptación por parte de nuevos públicos, y los programadores y la prensa los ven con otros ojos. Se podría decir que han conquistado ya su propio espacio o que están en vías de hacerlo. Como se acaba de señalar, la experimentación con nuevas tecnologías, las nuevas dramaturgias y políticas del cuerpo, las dramaturgias de «lo real», las dramaturgias del sonido, y la inclusión de la ópera o la voz cantada en espectáculos teatrales o performativos, posiblemente se impondrá en esta década, gracias a su programación cada vez más frecuente en espacios donde antes no cabían este tipo de propuestas o debido a la apertura de nuevos espacios no convencionales, o incluso de su programación en plazas y calles de la vía pública. De hecho, la investigación sobre lenguajes escénicos procedentes de las disciplinas del cuerpo, como la danza, el circo o los malabares ha servido para revitalizar la escena y hacerla avanzar hacia terrenos más físicos y en los que la energía humana tiene un papel primordial. Se puede afirmar que en ellos predomina la experiencia vivida en el acontecimiento, el acontecimiento mismo, antes que la separación actor-espectador; escena-patio de butacas. Estas dicotomías han sido derribadas por los directores del siglo xx, como Augusto Boal (1979: 117-120), quien en su Teatro Foro, puso a los espectadores a interpretar personajes en situaciones de opresión. Nadie discute que hay un público específico hambriento y que demanda estas nuevas modalidades. Como señala Guillermo Arazo, anterior responsable de Espai Mutant, Las Naves (Valencia): «el trabajo colaborativo ha sido siempre y seguirá siendo uno de los activos de las artes escénicas y de la performance que entrará en los espectáculos por la puerta de atrás o la de al lado» (Arazo, 2017).

Conclusiones

Las Artes Vivas configuran las nuevas tendencias, de las miradas diferentes, de lo arriesgado, de lo distinto, de lo único, de lo nuevo, porque representan a la sociedad. Pueden tener áreas tangentes con el mundo de la performance y de manifestaciones no ortodoxas de las artes escénicas, especialmente en lo que tienen de fronterizas con las artes plásticas o musicales, o las tecnologías del cuerpo humano. Algunas de sus manifestaciones pretenden incidir directamente en el contexto social del que surgen, subrayando una carencia que hay que llenar, como el caso de los Jardines en movimiento, del colectivo Serpiente de dos cabezas, formado por Domingo Mestre y la brasileña Janice Martins, presentado en el Festival Intramurs 2016 en Valencia. Otras veces, denuncian prácticas empresariales reprobables que hay que denunciar, como sucede en *Zapaturgias*, una acción artística de denuncia pública con ocho artistas (Centre Cultural La Beneficència-Cultura Diputació de València) en la que la vulneración de los derechos humanos y laborales que sufren mujeres y

hombres en la industria del calzado a escala global se pone en evidencia ante la mirada extrañada del paseante.

Estos ejemplos, la mayoría de cariz performativo, poseen un componente más o menos cercano a lo teatral y a la oralidad y a la vez presentan características propias del *happening* o de la instalación viva. Un caso ilustrativo es el de *La Biblioteca de Cuerdas y Nudos* de José A. Portillo, que se presentó en el Teatre El Musical de Valencia la temporada pasada, en la que se nos invitaba a entrar en una pequeña estructura circular de madera situada en el *hall* del teatro. En ella se guardaban manuscritos sin publicar, textos, partituras, diseños y objetos hallados en la basura, todos ellos metidos en cilindros repletos de mensajes prendidos de cuerdas y nudos. Dichos manuscritos, junto a los pequeños objetos, daban pie a la interacción entre los asistentes y el artista. De esta comunicación mantenida dentro de ese curioso habitáculo podían surgir diversas anécdotas que entremezclaban las experiencias de unos y de otros. Más allá del teatro como representación, el teatro como experiencia. La observación contemplativa como un paso para despertar la subjetividad y el intercambio de subjetividades como tejido social aquí y ahora convocados por el dispositivo ideado por el artista.

Estas manifestaciones, y otras muchas que es imposible reunir aquí, ofrecen imágenes alternativas de «lo real», apropiándose de espacios no teatrales muchas veces para conquistar territorios nuevos y lograr un impacto inmediato en el entorno social y geográfico. La intención de subrayar el carácter subjetivo y de experiencia vivida de algunas propuestas, así como la integración del arte en vida cotidiana convierten al propio artista en objeto de reflexión estética.

Por otro lado, podemos afirmar que el carácter crítico y político del arte actual define a nuestra época. De ahí que exista por tanto un elemento de transgresión, una apropiación de «lo real» para nombrarlo de nuevo, o para llevarlo a un terreno que supere concepciones previas de lo que el teatro era o podía abarcar. Además, «lo real» es susceptible de ser pensado desde otro ángulo, y entonces ¿por qué no podría ser acaso el primer paso para cambiarlo? Pero tal vez no, tal vez solo se trataría de favorecer el extrañamiento de los objetos reales, enfriarlos, resignificarlos, como hace Rodrigo García en 4 cuando pone gallos calzados con deportivas (Prado Campos, 2017).

Las sinergias en torno a las Artes Vivas tienen su crisol en las reuniones de coordinación de los responsables del Mercat de les Flors (Barcelona), Las Naves Matadero (Madrid), Espai Mutant (Valencia), Sala Petita Teatre Principal (Palma de Mallorca) y Teatro Circo (Murcia), y de aquellos otros responsables de espacios que se vayan sumando a la iniciativa. Su objetivo es el de coordinar programaciones, líneas de actuación y procesos de creación con las compañías que coproducen, así como compartir gastos de caché de las compañías itinerantes, especialmente las internacionales. Guillermo Arazo (Las Naves, Valencia) nos subraya la necesidad de llevar a cabo una política de formación de espectadores, un laboratorio para la formación de nuevos públicos. Apunta el caso de la creadora Cris Blanco con *Bad Translation*, espectáculo que se tendría que ver esta temporada en Valencia, cuando se abra de nuevo la sala Espai Mutant, que ha permanecido cerrada durante meses.

Bad Translation fue una coproducción en residencia en la que la creadora traslada a escena lo que ocurre en internet. Otro espectáculo que simboliza la nueva línea de estos programadores es *Grand Applause*, de Jorge Dutor y Guillem Mont de Palol, obra experimental que propone una traslación de un formato expositivo a uno performativo. Es un proyecto curatorial, una coreografía que, recorriendo una arquitectura virtual basada en la ficción de la ópera *Carmen* de Bizet, pone en diálogo el trabajo de tres artistas y performers: Norberto Llopis, en el papel de Carmen, Luis Úrculo, en el papel de Don José y Bernhard Wilhelm, como el torero Escamillo. Arazo subraya que el riesgo será un elemento clave en la programación de estos espacios a los que ya hemos aludido, como lo fue en sus inicios la programación del Festival Veo (Valencia), Festival SÀLMON de Barcelona, Sala Hisroshima de Barcelona, La Casa Encendida de Madrid, el BAD (Ayuntamiento) de Bilbao, o la de Espacio Inestable de Valencia (que se financia con fondos europeos, pero que es privada), y tantos otros que están prodigándose por el territorio español. Se trata de dar voz a las compañías emergentes y atraer a un nuevo público que pueda entender el arte desde perspectivas más abiertas y sorprendentes. Esto mismo es lo que pretende La joven compañía, creada en 2012 por David R. Peralto y José Luís Arellano. Su misión es la de «contribuir a la creación de futuros profesionales, artísticos y técnicos, fomentando la investigación dramática, y buscando la incorporación de los públicos jóvenes al teatro a través de un proyecto pedagógico» (La Joven Compañía, 2017).

Todas estas propuestas y los caminos que se abren con ellas interrogan al espectador, cuestionan los límites de lo conocido hasta ahora y dan cabida a la exploración de las posibilidades aún por descubrir. Estas iniciativas que todavía caminan sus primeros pasos son indicativas de las tendencias por acercar nuevos creadores y espectadores a las prácticas escénicas, así como por abrir los espacios de siempre a creadores emergentes y a sus innovadoras ideas, rompiendo esquemas, tomando riesgos, descubriendo nuevas formas de hacer, que son también nuevas formas de pensar y de interpretar la verdad. Ya sean posdramáticas, posmodernas o poshumanistas, de lo que se trata es de explicar dichas iniciativas, supervisarlas si es el caso, y comprometerse con enfoques que ensanchan las fronteras de lo escénico y de lo performativo de modo que el arte pueda respirar y oxigenarse en libertad a fin de que el presente pueda ser conocido y elucidado desde otros prismas estéticos. Pero ante todo habría que rebajar la precariedad de los creadores, consiguiendo condiciones de trabajo que permitan trayectorias divergentes para explorar territorios nuevos, y ofrecer oportunidades mejores a unos y a otros para que sean menos los que se queden por el camino y para que los procesos creativos se lleven a cabo con rigor y eficacia, maximizando las inversiones financieras y del talento.

A través de este recorrido en el que he buscado elementos que sirviesen para definir el concepto de Artes Vivas que se maneja hoy entre nosotros y, tras situar la polémica de Las Naves Matadero en su contexto, he presentado el análisis de diez espectáculos que pude ver en Valencia en las últimas temporadas y que considero que, de algún modo, cumplen con las expectativas de esta nueva performatividad que está conquistando los escenarios para así

intentar esbozar las líneas futuras de las artes escénicas no convencionales. Con ello espero haber podido dibujar un panorama inclusivo aunque, como es natural, mi mirada ni pretende ni puede abarcarlo todo. Espero que se me excuse la parcialidad del ámbito que enfoco así como el elemento subjetivo de mis valoraciones con las que lógicamente no todo lector ha de estar de acuerdo.



Bibliografía

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, compañía de teatro de Barcelona.
 <<https://www.srserrano.com/es/productions/>>. [Consulta: 19 septiembre 2017].
 <<https://www.srserrano.com/es/a-house-in-asia/>>. [Consulta: 2 agosto 2017].
- ARAZO, G. Entrevista 26 julio 2017, no publicada.
- BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Edición original en portugués de 1974. Londres: Pluto Press, 1979, p. 117-120.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. Londres: Penguin Books, 1968, p. 28.
- Chillida, Carla. <<https://goo.gl/Ymjbsx>>. [Consulta: 7 marzo 2018].
- COCIANDODANZA (<www.cocinandodanza.com>)
- COMPAÑÍA EL POLLO CAMPERO. <<http://goo.gl/Cwxft6>>. [Consulta: 7 agosto 2017].
- COMPAÑÍA VOADORA. <<https://www.voadora.es/voadora>>. [Consulta: 2 agosto 2017].
- DANTO, Arthur C. «El final del arte». *El Paseante* (Madrid: Ediciones Siruela), n.º 23-25 (1995), p. 28-55.
- EL PONT FLOTANT. <<http://www.elpontflotant.es/montajes.php?i=v&m=7>>. [Consulta: 7 agosto 2017].
- FESTIVAL DE LOS 10 SENTIDOS. <<http://goo.gl/sVMs3u>>. [Consulta: 7 agosto 2017].
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge (Massachusetts) / Londres: The Mit Press, 1996.
- FESTIVALDELAHOJA, Primer Festival Internacional de Artes Vivas. Loja 2016.
 <www.festivaldelaoha.com> [Consulta: 19 septiembre 2017].
- FEIJÓO, Mateo, *Web Naves Matadero Madrid: biblioteca.madrid.es* [Consulta: 19 septiembre 2017].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. Primera edición en alemán de 2004. Madrid: Abada editores, 2010.
- GARCÍA, Rodrigo. <<https://goo.gl/Mj4Q4D>>. [Consulta: 17 agosto 2017].
- GARCÍA MAY, Ignacio. «La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia». *Acotaciones* (enero-junio 2017), p. 261-264.
- GARÍN, Inma. «Allegro ma non troppo». *Cartelera Turia*, n.º 2654 (diciembre 2014).
 — «El eco de Antígona», Festival Russafa Escènica. *Cartelera Turia*, n.º 2678 (junio 2015), p. 87-88.
 — «Canturia Cantada. *Cartelera Turia*, n.º 2688 (agosto 2015), p. 60-61.
 — «La capilla de los niños y Mar d'Amura». *Cartelera Turia*, n.º 2749 (7-13 febrero 2016), p. 100-102.

- «A los pies de Europa». *Cartelera Turia*, n.º 2724 (abril 2016), p. 95.
 - «Cova». *Cartelera Turia*, n.º 2726 (15-21 abril 2016), p. 95-96.
 - «Calypso». *Cartelera Turia*, n.º 2746 (11-22 mayo 2016), p. 73-74.
 - «Deriva, naufragio y apañatelas». *Cartelera Turia*, n.º 2752 (julio 2016).
 - «No soy yo». *Cartelera Turia*, n.º 2749 (agosto 2016).
 - «Les solidàries». *Cartelera Turia*, n.º 2786 (23-29 junio 2017), p. 90-91.
- HOLGADO, Álvaro. <<http://goo.gl/jMaaG5>>. [Consulta: 19 septiembre 2017].
- INNES, C.; SHEVSTOVA, M. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- KUBIK FABRIK. Lazonakubikfabrik. <<http://lazonakubik.com>>. [Consulta: 7 agosto 2017].
- JOVEN COMPAÑIA, LA. <<https://www.lajovencompania.com/la-compania>>. [Consulta: 11 septiembre 2017].
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Publicado originalmente en 2000 en alemán con el título *Postdramatisches Theater*. Abingdon: Routledge, 2006
- MARTIN, C. (ed.). *Dramaturgies of the Real*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance, Theatre, Dance and Film*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- PRADO CAMPOS. «Carmena mata el teatro con su nuevo Centro de Artes Vivas». *El Confidencial* (Pozuelo de Alarcón: Titania Compañía Editorial, S. L.), (7 marzo 2017). <<https://goo.gl/tyx4hw>>. [Consulta: 19 septiembre 2017].
- RAMOS, Rubén. «Arte raro». *Ajoblanco* (Barcelona: Asociación Cultural Ajoblanco), tercera temporada, n.º 1 (verano 2017), p. 26-33.
- RUVIRA, J. *Música y representación, Los desafíos artísticos de Carles Santos*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 2008.
- TEATR-ON. <<http://goo.gl/fxb1xW>>. [Consulta: 11 julio 2018].
- TOLEDANO, Ruth. «Saltimbanquis contra faranduleros». <<http://goo.gl/jS3yKG>>. [Consulta: 19 septiembre 2017].
- UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. París: Éditions sociales, 1978, p. 164-165
- *Lire le théâtre: L'école du spectateur*. Vol. 2. París: Éditions sociales, 1981.
- VIDALES, Raquel. «Más de 250 profesionales de la cultura firman una carta en apoyo del nuevo rumbo de los escenarios de Matadero». *El País* (Madrid: Grupo Prisa), (17 marzo 2017). <<https://goo.gl/zUsXYf>>.
- LOS OJOS DE HIPATIA. <<http://losojosdehipatia.com.es/evento/zapaturgias/>>. [Consulta: 21 agosto 2018].
- ZAS MARCOS, Mónica. «El nuevo director del Matadero responde tras la bronca con el gremio teatral». *Eldiario.es* (Madrid). <<http://goo.gl/Pqq6GR>>. [Consulta: 9 marzo 2017].

El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica

Carla PESSOLANO

UNA - UFC - CONICET. Argentina
carlapessolano@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Carla Pessolano es Licenciada Actuación por la Universidad Nacional de las Artes y Magister en Artes y Letras por la UFC. Hace su doctorado en Cotutela entre la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y la Université de Franche-Comté (Francia) con beca del CONICET. Su investigación se ubica en torno a la sistematización de los procesos creativos escénicos a partir de una perspectiva teórico-práctica.

Resumen

En el presente trabajo introducimos la categoría de credo poético que hemos elaborado al problematizar los modos en que un artista escénico genera reflexión dentro de y en torno a su práctica. El credo poético de un artista escénico se conformará como un elemento en permanente evolución. Al estudiar los modos de pensamiento en las prácticas, se busca ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador.

El aporte de este abordaje es que propone herramientas para un tipo de sistematización posible que deriva en la producción de insumos teóricos a partir de las prácticas artísticas. Se presentarán ejes de trabajo que funcionan como una formulación útil tanto para investigadores (interesados en el análisis de poéticas de artistas específicos), artistas investigadores o artistas que buscan sistematizar la reflexión acerca de sus propios procesos y prácticas.

Palabras clave: credo poético, procesos creativos, reflexión escénica

Carla PESSOLANO

El credo poético como sistema de reflexión autónoma en los procesos de creación escénica

Formas de reflexión y espacios de legitimación

La reflexión del artista escénico acerca de su práctica es siempre un acto complejo. Sería imposible simplificarla en tanto que enumeración de métodos, técnicas y estrategias para ejercer su oficio. Al conocer su disciplina y reflexionar acerca de la misma, el sujeto escénico¹ trasciende el espacio de la práctica para configurar su propio credo, que la integra y enriquece. Al poner en perspectiva la reflexión teórica de parte de creadores escénicos, se pueden analizar las configuraciones que se producen dentro del paisaje teatral en el que lleva a cabo su producción artística.

Para abordar el tema de la producción de insumos teóricos que emanan de las prácticas artísticas, propongo la noción de «credo poético», que surge para pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia. La misma surge como parte de una investigación mayor que he llevado a cabo desde 2012² cuyo foco es la problematización de los espacios en que el artista escénico puede fundarse en tanto intelectual autónomo a partir de la sistematización de las prácticas escénicas y de la reflexión en torno a las mismas.

En este marco, la intención será plantear un abordaje singular de las relaciones que el artista pueda generar en torno a su práctica en el acto reflexivo. La razón por la cual la metodología que propone el credo poético podría ser clave para pensar las prácticas artísticas es que (a partir de los avances a los que me llevó esta investigación) reconozco que las mismas funcionan como un espacio de construcción de conocimiento único, en el cual se puede

1. Durante este estudio se utiliza la acepción de sujeto escénico para describir a creadores que se desempeñan en el campo teatral y producen pensamiento reflexivo acerca de su producción creativa, sin jerarquizar un quehacer de la escena sobre los demás.

2. En principio como parte de mi investigación de maestría en Francia y luego como tema de mi doctorado entre Francia y Argentina. Esta investigación surge a partir de mi trabajo en el campo de la práctica escénica en articulación con mi formación teórica. Mi corpus actual de artistas escénicos focaliza el credo poético hacia la investigación-creación dentro del campo teatral argentino, pero con la voluntad de que, en futuras investigaciones, el mismo pueda ser desbordado hacia otros contextos.

pensar acerca de los propios procesos, así como acerca de los contextos a partir de los cuales se produce arte. Asimismo, la puesta en valor de espacios de reflexión en torno a la práctica funciona como una vía de análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí. Mi intención con este trabajo es exponer una categoría que, considero, podría resultar útil para aquellos teóricos, críticos e historiadores que quieran estudiar el teatro desde una perspectiva en la que se analicen tanto las prácticas teatrales como las reflexiones que en torno a ellas producen los creadores. En segunda instancia, esta categoría también podría proveer herramientas para aquellos artistas que se interesen por sistematizar la reflexión en torno a sus prácticas.

En *El absoluto literario* (2012), Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy recuperan uno de los textos que considerarán más representativos del primer romanticismo alemán, la revista *Athenaeum*.³ El programa singular de esta publicación que comienza en 1798 consiste en no identificarse como literatura «ni tampoco una mera “teoría” de la literatura (antigua y moderna), sino la teoría misma como literatura o, dicho de otro modo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría» (31). En este marco se ubican los escritos en fragmentos de Friedrich Schlegel, entre los cuales este propone un ángulo diferente al tradicional rol del artista únicamente en tanto que creador (Lacoue-Labarthe, 2012: 175).

Si la poesía debe convertirse en arte, si el artista debe tener una comprensión y ciencia profundas de sus medios y sus fines, sus obstáculos y sus objetos, entonces el poeta debe filosofar sobre su arte. Si no ha de ser solo inventor y trabajador, sino también conocedor de su materia y si ha de poder comprender a sus conciudadanos en el reino del arte, entonces también tiene que convertirse en filólogo.

En esta cita se da cuenta del tratamiento singular que se hace en esa etapa primera del romanticismo respecto de la figura del artista como conocedor de una disciplina específica, además de creador. Bajo esta lógica, el autor propone que quien ocupe ese rol, más allá de su ejercicio creativo, debe poder «filosofar sobre su arte», es decir, producir reflexiones acerca del mismo, y bajo la publicación de *Athenaeum* reiteran que «todo arte debe devenir ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deben estar unidas» (35).

Al pensar en los roles múltiples que ejercen los artistas escénicos por el hecho de reflexionar acerca de sus prácticas y de su inserción en un campo específico a partir de las mismas elaboré la noción de credo poético.⁴ Al configurarla, coincido con Michel de Certeau que, en su estudio acerca de las prácticas cotidianas, define el rol de la creencia no como el «objeto del

3. Lacoue-Labarthe y Nancy (2012) definirán el principal objeto de esta revista como «la voluntad de “retorno” crítico a lo existente» (31) desde la filología.

4. Si bien la lógica de la fe religiosa y la manera en que se entretiene el valor de símbolo, comunidad y misticismo podrían resultar funcionales para pensar en determinadas conexiones que se repiten en diversos campos sociales, incluido el artístico, hay que destacar que aquí se utiliza la noción de credo en otra dirección, que no privilegia el misticismo en el arte ni jerarquiza la fe religiosa. Se trata de un credo de lo singular, que se organiza en torno a la cuestión acerca de la percepción del artista sobre sí mismo y también sobre su práctica. Al hacerlo, el mismo responde al lazo que mantiene el artista con su zona de práctica original.

crear (un dogma, un programa, etcétera), sino la participación de sujetos en una proposición, el *acto* de enunciarla al tenerla por cierta» (De Certeau, 2000: 194). En el caso específico del material a partir del cual pretendo configurar la idea de credo poético, me apoyo en el vínculo del artista con su creencia para pensar los modos en que se elabora cierto discurso de espesor⁵ acerca de sus propias prácticas. Por lo tanto, al configurar una materialidad discursiva concreta y dinámica a partir de la producción reflexiva del artista escénico con su práctica se verán emerger elementos contenedores de un saber específico. Al enfocarnos en el análisis de la práctica escénica, se podría afirmar que, más allá de los hechos efectivos y reales que sostienen a los creadores con su quehacer, el credo poético se organiza en torno al vínculo singular que los liga a esa disciplina en que se desempeñan, en su asociación personal con la propia práctica y también en el trabajo dentro de su campo disciplinar específico. En el terreno de las artes escénicas concretamente se configuran distintas formas del creer, al pretender describir ciertos aspectos de lo inasible de esas prácticas. Es por dicha razón que el presente trabajo pretende hacer foco en la práctica artística en términos de producción de pensamiento y no meramente en términos de producción.

El estudio del cual deriva este artículo se funda al reconocer que la complejidad del cruce entre conocimiento teórico y saber práctico es mucho más profunda que la simple articulación entre teoría y práctica escénica. Coincidiendo, en este sentido, con Robin Nelson (2013) que afirma que «volver porosa la institucionalización binaria entre teoría y práctica, implica un compromiso interactivo y dialéctico entre el hacer y el pensar» (19). Al elaborar la categoría de credo poético me ha interesado estudiar el cruce entre dos espacios de producción de pensamiento (la práctica y la reflexión sobre la práctica) para ver hasta qué punto la división o encuentro entre los mismos intervienen en la posibilidad de una sistematización de los procesos de creación.

Desde este interrogante se pretende ver cuáles son las formas de reflexión dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador. Por otra parte, al considerar que todo proceso creativo incluye *per se* exploración en torno a materiales, historia, ideas, recursos y otros trabajos artísticos, la producción de conocimiento derivado de la exploración artística se activará en todos los campos en que el artista manifieste su praxis, principalmente, toda aquella información derivada de las elecciones, posibilidades y formas de trabajo con las circunstancias particulares en que ese material escénico es producido. A partir de esto, los tres puntos prioritarios para pensar la investigación artística serían los siguientes: la investigación inherente a la búsqueda (la creación artística en sí misma), la elaboración de conceptos y la producción de pensamiento desde el material específico.

5. Llamo «discursos de espesor» a una categoría que surge a partir de la noción de *descripción densa* de Clifford Geertz (2003). Este autor propone un método etnográfico de análisis para estudios producidos en el campo de las ciencias sociales en el cual se dará un valor prioritario a la producción discursiva del sujeto inmerso en sus prácticas. Del mismo modo, dentro del campo de la disciplina que me convoca, reconozco que el único modo de acceso a una reflexión de espesor se dará a través de los materiales que produzca un sujeto artístico particular en condiciones propicias para generar una producción discursiva singular.

Por otra parte, la evolución y articulación de estos aspectos depende del ámbito en que se inscriban, sin hacer hincapié en el binarismo de dos disciplinas sino en una idea de no-frontera entre teoría y práctica artística. En este punto, la zona de *in between* (Susanne Valerie) o entremedio es un elemento conceptual multiplicador, en tanto que no pone el foco en el límite (el cruce, el borde) sino en la zona gris que genera la unión entre teoría y praxis (o, más específicamente, entre práctica artística y reflexión teórica acerca de la práctica artística). La investigación aplicada a las artes escénicas debería, entonces, funcionar en conexión con las mismas, y no subordinada únicamente a una teoría y epistemología que le sea propia. Por otra parte, dado que la investigación dentro de estas prácticas cuenta con características específicas, esto requiere la creación de entornos productivos que no siempre son evidentes. Los mismos implican tanto la organización de espacios de difusión como un formato que se ajuste a las necesidades de este intelectual específico.⁶

La traducción como emancipación

La artista, documentalista e investigadora alemana Hito Steyerl ha planteado una indagación en torno a la pertinencia y legitimación de los espacios de investigación en arte a partir del siguiente interrogante: ¿en qué marcos se puede reflexionar acerca de la práctica artística?⁷ Una de las particularidades que encuentra esta autora, es que ciertos proyectos de investigación artística suelen hacer una «reivindicación de singularidad» (2015), lo cual produce un tipo de organización en la que se pone en valor una lógica particular y un campo de referencias propio. Esto genera, por un lado, cierta autonomía y por otro, un mecanismo de «resistencia contra los modos dominantes de producción de conocimiento» (2015). Steyerl agregará, más adelante, que el multilingüismo de la investigación artística incluye un acto de traducción, lo cual implica que haya al menos dos lenguajes en diálogo. Por lo tanto, se puede destacar que, de diversos modos, el sujeto artístico en tanto que intelectual específico debe hacer traducciones internas constantemente. En principio, entre esos dos campos de producción de pensamiento que pueden tener puntos de coincidencia, pero con tiempos y normas diferentes. La propia obra se configura como el espacio de resistencia para el sujeto del arte en dos aspectos: en tanto que puesta en cuestionamiento de los modos de hacer dentro de su disciplina y en tanto que espacio de reflexión productor de un conocimiento específico.

Al poner el foco en la diferencia entre el artista que genera conceptualizaciones «sobre» la obra de arte y aquel que produce pensamiento «en» la obra artística, cabe recalcar que en el primer caso hay una producción de

6. Este sería el artista que produce reflexión en torno a su práctica (Tibor Bak-Geler, 2003).

7. Christopher Frayling (1993), a su vez, también ha planteado la cuestión acerca de los espacios de legitimación, habilitando una búsqueda acerca de cuáles son las áreas en las que históricamente se ha reflexionado acerca del arte teatral y aquellas dentro de las cuales se produce pensamiento teórico. Lo hace planteando los siguientes interrogantes: ¿Dónde radica la legitimación? ¿En un grupo de pares? ¿En una institución? ¿En una estructura fundante? ¿En una universidad invisible? ¿En un sector de la sociedad? ¿Es esta una cuestión política con p minúscula: acerca de grados, validaciones y status académico [...] o una cuestión más conceptual acerca de las bases del quehacer en las artes [...]?

pensamiento acerca de la praxis artística que se da por medio de conceptualizaciones que son tangenciales a esta, pero quedan por fuera de la misma. En el segundo caso, cuando el artista produce pensamiento «en» la obra, se trabaja sobre la batería de conceptos que la obra porta en sí misma (lógica interna, determinaciones con relación a una poética, respuesta a un recorrido procesual concreto, etc.) y que se activan durante la situación de producción. En este punto, la sistematización que cada artista lleva a cabo es singular, ya que hay algunos que se pueden servir de la reflexión teórica como fórmula para estimular las propias prácticas y otros que se valen de su materialidad de trabajo como reflexión (podría hablarse también de la práctica en tanto que pensamiento).

Preguntas hacia la configuración del credo poético

Ciertos interrogantes se vuelven fundantes al contar con un anclaje en la práctica escénica y en los modos en que los artistas se vinculan con su quehacer. Algunas de las preguntas que organizan la noción de credo poético son las siguientes: si el arte es en sí mismo productor de conocimiento, ¿para qué serviría reflexionar sistemáticamente acerca de las prácticas? ¿Se puede transmitir el conocimiento producido dentro de la práctica artística? ¿Dónde radica esa complejidad de la reflexión del artista escénico acerca de su práctica? ¿Siempre hay autorreferencia al producir pensamiento dentro de las prácticas? ¿Quién sería el receptor de esas reflexiones o sistematizaciones? ¿En qué puede afectar la reflexión sobre la práctica a la práctica escénica en sí? ¿Da esta una dimensión diferente al trabajo del artista? ¿Le da un ángulo de análisis diferente? ¿Le exige organizar su productividad? ¿Le exige pensar de modo sistemático el mundo en que inscribe su práctica?

Por otro lado, ¿para qué sirve conocer cómo está constituido el credo poético de un artista? ¿Para generar sistemas de reflexión que luego sean aplicables para otros artistas? ¿Para comprender el mundo de ese creador? ¿Para, a través del arte, poder hablar acerca del mundo? ¿Para poder hablar de uno mismo poéticamente y reconocerse procesando los propios saberes?

El credo poético como construcción colectiva

El credo poético de un artista escénico se conformará como un elemento en permanente evolución. Al estudiar los modos de pensamiento en torno a las prácticas, se busca ver cuáles son las formas de reflexión que se generan dentro del campo artístico y cómo las mismas son tomadas en términos de producción de pensamiento acerca del mundo que conforma el entorno del creador. Es decir, el credo poético se trabajará en la relación directa del artista con su zona de práctica original respecto de su percepción y sobre su praxis creadora. Según mi estudio primario, los datos que ayudan a construir la imagen de credo poético se organizan de manera no jerárquica y cada uno de los aspectos incluidos en la misma colabora con la configuración de la noción, en busca de un todo orgánico y singular. El credo poético responderá a la cuestión acerca de cómo se ve el artista escénico a sí mismo y también

cómo mira, vive, transmite y reflexiona (acerca de) su práctica artística. Sin embargo, más allá del vínculo del creador con su práctica (y lo que pueda configurar en términos de reflexión acerca de la misma), el credo poético también debe ser analizado en términos de construcción colectiva.

¿Para qué serviría entonces pensar en términos de credo poético? Dado que el objetivo de mi trabajo es una reflexión sobre la labor del artista, me apoyo sobre la idea de que todo creador, para sostener su práctica en el tiempo, desarrolla un tipo de sostén específico que excede la producción artística en sí misma. Es por esta razón que el credo poético en tanto que categoría se referirá al artista escénico atravesado por el mundo que transita y en función de cómo él lo perciba y, en una segunda instancia, a las reflexiones que pro vengan de esta percepción.

Un sujeto discursivo autónomo a partir de la reflexión en torno a las prácticas

En lo que refiere a la aplicación de la noción en tanto abordaje de análisis de las prácticas artísticas de creadores escénicos, los elementos que colaboran con la construcción del credo poético de un artista serían especialmente los textos aledaños a la creación en sí y no la producción textual de un material escénico. Esto se da, en gran parte, porque no sería únicamente el artista escénico que se ocupa de la escritura quien se encuentra en condiciones de producir textualidad reflexiva en torno a su producción artística. Para encarar este tipo de búsqueda no es imprescindible un tipo de abordaje específico, es decir que las preguntas que plantear a un creador⁸ en relación con su credo poético serían variables en función de los elementos que puedan colaborar con la descripción de la experiencia creativa de cada sujeto escénico en particular. Este fenómeno se produce porque lo que deriva de estas categorías es un tipo de discurso del artista acerca de su práctica que, se pretende, tenga un grado de espesor considerable y sea útil para delinear las características singulares del credo poético del artista escénico en cuestión.

En la búsqueda de configurar la imagen de ese sujeto escénico que se enfrenta a su propia materialidad, se reconoce la condición autorreflexiva que es inherente a la misma. A partir de esto aparece otro elemento que colabora con la configuración del credo poético. Se trata de la cuestión de la autorreferencialidad, la cual evidencia a artistas que por razones de practicidad, interés o cercanía hablan de sus propios procedimientos, principalmente por ser aquellos a los que tienen acceso. Para esto se hace necesario considerar el modo en que el sujeto escénico elabora su reflexión y en qué punto la misma colabora con su práctica artística, al poner por delante la producción de pensamiento en torno a la obra y no cuestiones ligadas meramente a la productividad concreta del objeto artístico en sí.⁹ Para dar lugar a lo dicho, hay que

8. O las preguntas que plantearse en tanto que creador si se trata de un artista reflexivo o un artista investigador (que se interesa por producir insumos teóricos a partir de sistematizaciones sobre su propia obra).

9. El tipo de reflexión que se genera en tanto que credo poético podría ser directamente aplicable a su obra artística, pero no tiene porqué puesto que considero que este tipo de reflexión tiene un valor intrínseco más allá de su aplicabilidad a las prácticas habituales de los sujetos escénicos.

considerar que los espesores de reflexión son diversos. Nunca será el mismo tipo de elaboración discursiva al que se llega al pensar en la práctica artística durante una entrevista breve (que pretende, a través de ciertas preguntas de rigor, describir la poética o la búsqueda artística de un sujeto escénico en el marco de promoción de un material teatral) que lo que se produce en términos textuales en una entrevista extensa acerca de la poética de un creador.

Este tipo de textualidad singular es la que habilita un discurso específico que no podría catalogarse como documentación experiencial, ni escritura de procesos creativos y, desde ya, tampoco se trata de la publicación de textos dramáticos, sino que son objetos discursivos particulares. Al pensar en este tipo de objeto discursivo autónomo que no responde a una clasificación específica pero que se podría reconocer como una sistematización de reflexiones en torno a las prácticas¹⁰ habría también que considerar los marcos dentro de los cuales se produciría este pensamiento.¹¹ La consideración de dichos marcos nos lleva a analizar los espacios que propician la reflexión, así como las zonas de circulación para hablar sobre la práctica artística en términos de procesos, metodologías o sistemas. Con la intención de generar este tipo de material de espesor para el abordaje del credo poético del artista escénico se plantea un tipo de guía de análisis tendiente a la amplitud, que colabore con la elaboración de un pensamiento sobre los propios procedimientos y no que busque cerrar sentido en torno a las poéticas.¹²

La intención de propiciar la búsqueda de este objeto discursivo singular pretende, tanto para artistas como para teóricos (y especialmente para artistas investigadores), desarmar la estructura que escinde la teoría de la práctica artística como dos elementos que pertenecen a campos completamente diferentes, estableciendo que la reflexión y la praxis se configuren como dos actividades que se retroalimentan. A su vez, esto implicará una reflexión acerca de cuáles son las condiciones de producción de conocimiento (y de validación de ese conocimiento) en función de la singularidad del objeto analizado.¹³

Derivado de esto, el credo poético, responderá a la cuestión acerca de la percepción del artista sobre sí mismo y también sobre su práctica. Para

10. Algunas de las publicaciones de estos últimos tiempos en el campo editorial argentino que sistematizan y elaboran discurso en torno a sus prácticas son las siguientes: *Hacia un lenguaje escenográfico* de Norberto Laino (2013), la biografía en primera persona de Norman Briski (2013), los *Escritos 1975-2005* de Mauricio Kartun (2006), los ensayos de múltiples referentes del teatro porteño que forman parte de la publicación *Detrás de escena* (2015), así como las obras reunidas con una introducción a modo de manifiesto de Emilio García Wehbi (2012) y otros abordajes reflexivos de las prácticas creadoras de algunos de los exponentes principales del teatro argentino actual (que han sido más o menos sistemáticos en su publicación) algunos de los cuales son Alejandro Finzi, Ana Alvarado, Francisco Javier, Eli Sirlin, Rafael Curci, Griselda Gambaro, Jorge Lavelli, Pompeyo Audivert y Ricardo Monti.

11. Lo cual incluye la pregunta acerca de si los mismos están sistematizados o, por el contrario, son aleatorios y eventuales.

12. El tipo de preguntas que se proponen están en la línea de: ¿has tocado este tema? ¿qué te interpela de eso? ¿qué recurrencias podés identificar? En contraposición a un tipo de entrevista más cerrada o que ronde el sentido del material producido por el artista en cuestión, por ejemplo: ¿qué querías decir con eso?

13. Algunas de las preguntas que encauzan esta inquietud sobre la reflexión acerca de la práctica o la conformación de una actividad que incluya esta articulación entre lo artístico y lo investigativo de parte del sujeto de la escena, podrían ser las siguientes: ¿desde dónde analizar la propia práctica? ¿qué herramientas teóricas existen para leer la praxis? ¿cómo se articulan estas actividades? ¿es necesario encontrar un marco dialogal específico? ¿Hay que hacer preguntas específicas? ¿conviene elaborar una sistematización previa para que el artista responda desde su metodología? ¿se trata de un trabajo en autonomía o es colectivo?

configurarlo se pueden utilizar diversos abordajes, por ejemplo, los meta-textos producidos por el artista escénico, los paratextos¹⁴ que circundan la obra (y no la producción específica del artista), elementos derivados del rol del investigador participante (durante los procesos creativos del artista en cuestión) y, como ya se han mencionado, las entrevistas. Cabe aclarar que, si bien no todo discurso es absolutamente definitorio de la práctica de un artista (ya que en algunos casos podría no corresponderse con su praxis), se puede afirmar que el credo del artista en cuestión será más sólido en tanto que tenga una integración orgánica con su práctica. Por otro lado, a los fines de este análisis, las marcas de oralidad de los artistas escénicos son la puerta de entrada para conocer los recursos que estos tienen para describir sus propios procedimientos y poéticas.

Este abordaje se daría desde ángulos diversos: en relación con el entorno del artista (encuentro con su material de trabajo, encuentro con sus compañeros); con la coyuntura (contexto histórico) y con la convención teatral (encuentro con el espectador). Al contemplar esos ángulos, algunos de los ejes que permiten definir el credo poético de un artista escénico son los métodos, las palabras o conceptos que distinguen su trabajo, la figura de los otros, la filiación, su misión y los modos que el artista en cuestión se autodefine. A continuación, los describo brevemente:

a. Métodos

Se trata de enfocarse sobre los métodos que utilice el artista escénico para llevar a cabo sus procesos de creación. La misma se organiza principalmente en torno a las recurrencias durante su producción artística, los cambios en sus dinámicas de trabajo y la posibilidad de síntesis que pueda llevar a cabo respecto de los procedimientos que reconozca en el abordaje de la propia producción. Por ejemplo, César Brie describe su metodología y su búsqueda escénica a partir de imágenes que se construyen en la deriva de preguntas que hace a los actores que trabajan con él. Brie encuentra su primer rasgo metodológico en la pregunta inicial que da pie al tema que organizará el campo asociativo en un nuevo proyecto escénico. Desde aquí, entonces, podría iniciarse cualquier recorrido posible, en función del contexto y de los distintos sujetos que formarán parte de ese material escénico que comienza a delinearse. En la repetición de ese procedimiento Brie dice no defender los métodos o concebirllos como dinámicos, y reconoce que a sus actores les sugiere «si viene otro director y les dice lo contrario, mi consejo es créanle» (Rosenzvaig, 2015: 81). De modo similar a este, cualquier tipo de configuración que el artista escénico reconozca como «máximas» o «boyas de pasaje» durante sus procesos creativos también sirven para conformar la categoría de los métodos en la descripción de su propia poética. Rafael Spregelburd dice acerca de los procedimientos del trabajo escénico que «el “procedimiento”

14. Tomo aquí la noción de Gérard Genette (1987), al referirse a títulos, prefacios, entrevistas concedidas, textos metaliterarios, cualquier otro material explicativo para una obra marcada por la complejidad, así como todo elemento que propicie la formulación de un aparato crítico sobre los textos, sea cual fuere el soporte de ese material (fotos, borradores de escritos, cartas, archivos sobre su figura). Todo esto en la búsqueda de generar un archivo que sirva tanto para críticos e investigadores como para cualquier lector curioso que pudiera interesarse en este sistema de informaciones paralelas a la obra en sí.

existe siempre, y con relativa sencillez. En cualquier creación hay siempre un procedimiento. Lo difícil es nombrarlo» (AAVV, 2015: 57). Al buscar la descripción de parte del artista respecto de su proceder se pretende que el mismo reconozca ciertas recurrencias en sus procesos de creación para poder describir y explicar en qué consistió su metodología, así como las reincidencias y modificaciones que los procedimientos sufren de un proceso a otro.

En general, el discurso sobre las metodologías de trabajo suele ser uno de los más accesibles en términos de reflexión sobre la propia práctica, puesto que es lo que el artista va elaborando a lo largo de su carrera al reafirmar sus procedimientos. Por ejemplo, el colectivo Piel de Lava define su metodología de trabajo desde lo grupal, que atraviesa la experiencia creativa en todo momento de sus procesos y producciones. Organizan esa grupalidad a partir de lo que definen como «modo ensayo» y afirman que viven constantemente en esta situación «impuesta» de ensayo: «Nos juntamos a probar ideas, textos y materiales que nos motorizaron a empezar una nueva obra. Siempre llamamos a esa instancia “ensayar” aunque a veces lo que se ensaya no existe todavía. Es como una forma de estar en el tiempo, juntándonos, compartiendo la cotidianidad, probando casi siempre durante largas temporadas cosas que no conducirán a ningún sitio» (AAVV, 2015: 127). Los métodos que el artista describe como resultante de la repetición de ciertos procedimientos de trabajo que van conformando su poética, en muchos casos abrevan en los elementos formativos que también colaboran con la construcción de su mirada artística en general. Por ejemplo, Andrea Garrote formulará la idea de las técnicas de trabajo en tanto que herramientas «que la razón nos brinda para escaparnos de ella» (AAVV, 2015: 39). Luego afirmará que del pasaje por diversos espacios formativos y de su experiencia como artista que se nutre de elementos disciplinares diversos que de todo se toman herramientas y que estas, a su vez, son reformuladas por la propia experiencia, llegando incluso a inventar otras. al escapar a los métodos fijos: «no me adhiero fervorosamente a ningún método, he bastardeado alegremente a todos los que conocí» (AAVV, 2015: 39). Finalmente, al tomar el caso de Federico León resulta curioso ver que el director se describe como «contrario a los métodos» (Rosenzvaig, 2015: 206) al afirmar que «a cada persona le sirven cosas distintas» (Rosenzvaig, 2015: 206). Justamente en este punto pongo en cuestionamiento la idea (que pareciera sugerirse en lo que afirma León) de que un método es algo fijo e inamovible dentro de lo cual un artista inscribe su poética y sus procesos de creación para ubicarlo en el lugar móvil que proporciona el pensar las recurrencias de la propia materialidad escénica. Frente a esto me pregunto: ¿no hay modalidades sobre las que se insista en la distinción de un formato de trabajo específico?, ¿no hay método en la definición de una búsqueda sostenida en la construcción de una poética propia? Evidentemente, reconocer estos elementos no exige necesariamente una repetición burocrática y mecánica de los mismos procedimientos de creación.

b. Palabras o conceptos

Los elementos conceptuales elaborados por los creadores que se vuelven recurrentes durante sus producciones son parte de la estrategia comunicacional que los mismos configuran con sus equipos de trabajo. Algunos de ellos

podrían responder a una estética específica o a una formación particular, pero en muchos otros casos simplemente se instalan en la jerga del proceso de creación a partir del uso y la costumbre, sin necesidad de que respondan a ninguna tradición específica. Por ejemplo, respecto de esto, Rubén Szuchmacher habla de ciertas palabras que se utilizan durante el proceso creativo de un espectáculo (consignas de trabajo, formas de evaluación, anécdotas, chismes, etc.) como de una especie de literatura que se quedará constituida como un «bagaje literario» que queda entrelazado en la puesta en escena. Afirma al respecto:

No se trata de hablar artificialmente durante el proceso de ensayos, sino de ser conscientes de que el modo en que cualquiera se expresa sobre los materiales con los que trabaja, despliega, en tanto que proceso artístico, una forma de literatura (Szuchmacher, 2015: 72).

Por otro lado, las ideas originales de los creadores que se van definiendo y arraigando a partir de su aplicación en muchos casos trascenderán el vínculo comunicacional de los equipos de trabajo para llegar a configurarse como formas discursivas a partir de las cuales ese artista escénico piensa su práctica. Por ejemplo, siguiendo con lo dicho anteriormente, Rafael Spregelburd habla de lo «solemne» como conceptualización organizadora y convocante para pensar acerca de los recursos procedimentales, al concebirlo como aquello de lo cual se debería escapar para generar escena teatral y para lograr, a través del proceso creador, «dehabitarse», es decir, salir de uno como creador para pensarse como parte de un engranaje que pretende propiciar una poética «para evitar la solemnidad en un proceso creador hay que saber deshabitarse. Comprender que debo poder ver lo mismo y otra cosa al mismo tiempo. Descreer de mis convicciones previas a la obra, y burlarme también —de ser posible— de la permanencia de aquellas convicciones que pudieran surgir después de la obra» (AAVV, 2015: 63). También el procedimiento de «metaforización» de los procesos escénicos, utilizando diferentes disciplinas y haciendo analogías, ayudan a configurar los elementos conceptuales que conformarán el pensamiento de un artista escénico. En el campo teatral argentino se encuentran varios casos de metáforas y analogías que definen un tipo de discurso de los artistas acerca de sus poéticas, por ejemplo, lo que Alejandro Catalán define como «producción de sentido actoral» (2001), las nociones de «relato» y «teatralidad» que utiliza Bernardo Cappa al trabajar con sus elencos y la construcción en torno a la imagen de lo «proletario» que toma Bartís (2003) al describir el trabajo escénico, entre muchos otros.

c. La figura de los otros

Esta línea se organiza en torno a la capacidad del artista escénico de reconocer dónde se ubica respecto de sus pares, con quiénes se alinea en términos artísticos y con quiénes no. La definición del «sí mismo» en función de otros creadores del campo portará una configuración contextual y descriptiva acerca de su credo poético. Por ejemplo, Peter Brook (2007) habla de un tipo de teatro, que describe como «esnob», como el gran motivador de su propio

trabajo. De este modo, las referencias del entorno, especialmente aquellas de las cuales el artista se quiere distanciar, funcionan como organizadoras de sus prácticas. En la escena argentina, hablando acerca de los modos de nombrar y nombrarse en la década de 1980 y la búsqueda a partir del tipo de teatro que se producía en ese momento, Guillermo Angellelli reconoce que constantemente se afirmaba por la negativa al decir, por ejemplo, que lo que hacía no era teatro sino «clown, [...] modelo vivo» (Sagaseta y AAVV, 2011: 74). La búsqueda de algo que identifique específicamente la práctica manifiesta la intención de diferenciarse de una manera de encarar las prácticas que no le satisfacía. En este caso, el cuestionamiento de los modos de nombrar establecidos podría volverse habilitante de la aparición de una «cosa singular y diferenciada del paisaje anterior» (Angellelli, en Sagaseta [*et al.*], 2011: 74).

Por su parte, Matías Feldman configura su propia poética y producción a partir de una conceptualización que desarrolla en relación con los otros (podría decirse sus pares y su entorno en este caso) desde dos ideas: el realismo (como estética dominante de la escena teatral) y el capitalismo (como ideología o sistema que sostiene el funcionamiento del marco productivo teatral en el que se inserta esa estética). A partir de esto, Feldman concibe al realismo que, en tanto que discurso, aparece como una suerte de «base» desde la cual se construyen otros lenguajes. La utilización de esa poética es para este creador la opción más inmediata y sobre la que menos se reflexiona puesto que «los actores, dramaturgos y directores se pueden lanzar a crear una obra «realista» sin necesidad de pensar en el mismo como un lenguaje muy particular y complejo con infinitas variables. Sino que simplemente, se dejan llevar por algo que ya está aprendido» (AAVV, 2015: 49). Luego, respecto del capitalismo afirmará que la producción de material simbólico ha sido apropiada por la burguesía, y su funcionamiento se da de la siguiente manera: «la clase media, criada para consumir, es la productora de ese material simbólico, mientras que la clase alta es dueña de los medios para producir dicho material. Los que bailan con la más fea son los pobres, también consumidores de dicha producción proveniente de otra clase» (AAVV, 2015: 48).

Además del acuerdo o desacuerdo con otras poéticas que puede configurar discurso de parte de creadores escénicos acerca del modo en que piensan sus propias prácticas, otro rol que colabora con esto es el de los participantes del hecho escénico, aquellos que trabajan con el creador en cuestión y los modos en que ese trabajo compartido se articula en la práctica. Por ejemplo, Emilio García Wehbi, al pensar su rol y el de quienes trabajan con él afirma que «todo está en función de la poética de la obra [...] El director es el autor de la obra, los demás son asistentes artísticos» (Rosenzvaig, 2012: 72). Evidentemente, el espacio que se le da al grupo de creadores que constituyen la obra es también referencia del modo en que un artista escénico se piensa y concibe su trabajo en colectivo.

d. La filiación

Dentro de esta categoría entran los referentes que antecedieron al artista escénico en cuestión. En la mayoría de los casos como predecesores dentro de la misma línea de trabajo que lo convoca, a partir de su propia formación, pero

también como referentes generales del campo artístico con un legado teórico o práctico que se sostiene como referencia para los creadores contemporáneos.¹⁵ A partir del reconocimiento de una línea estética o pedagógica específica, así como de su pertenencia artística y sus predecesores, este sujeto de la escena cuenta con elementos específicos para conformar y describir su poética singular. Derivado de este, pueden aparecer varios otros elementos que colaboren con la construcción del credo poético de ese artista, como por ejemplo el reconocimiento de un discurso o punto de vista «paterno» frente a la propia búsqueda estética o los antecedentes formativos y profesionales que fueron determinantes para la propia praxis, aunque esto no se refleje de manera evidente en la poética singular final del artista en cuestión. Por ejemplo, Laura Yusem al pensar su práctica y la de sus contemporáneos organiza su discurso en torno al legado de Stanislavsky y su influencia en el teatro argentino y considera que «no se puede prescindir del maestro ruso, incluso ni aquellos que se oponen al realismo» (Rosenzvaig, 2015: 63). También en relación con referentes que no son necesariamente los formadores de creadores escénicos pero que marcaron su trabajo, Mauricio Wainrot menciona a Pina Bausch, a quien reconoce como una influencia fundamental cuya presencia en Argentina generó la necesidad de preguntarse «qué estuvimos haciendo hasta ahora» (Rosenzvaig, 2012: 81). Este es un caso en el cual, sin llegar a ser su maestra de manera directa, se vuelven claras las marcas e influencias en la obra de Wainrot. Al respecto agrega: «yo no estudié con Federico Fellini ni con Ingmar Bergman, pero los siento mis maestros, como también el cine de Michelangelo Antonioni y el de Luis Buñuel» (Rosenzvaig, 2012, p. 81).

De este modo, la posibilidad de encontrar marcas de las poéticas de los referentes en la propia poética y huellas de los antecesores en los propios procedimientos (aquellos encuentros que Borges (2011) describe como «hitos» que dejan marcas concretas en su propio recorrido como creador) da cuenta de hasta qué punto la filiación es determinante del cauce que toman las poéticas singulares, así como los modos de concebir la formación. Un ejemplo de esto, hablando de su propia formación, lo da Julio Chávez que concibe a sus maestros en tanto que «opresores» con los que podría vincularse por «encarcelación» o por «liberación». Desde aquí va a afirmar respecto de Agustín Alezzo: «Si yo no hubiese tenido su mirada tierna, no hubiese soportado la mirada de Fernandes. Tengo el gusto de haber elegido a mis opresores. Yo decidí cuando encarcelarme y cuando liberarme de mis maestros» (Rosenzvaig, 2015: 15).

e. Misión

Dentro de los lineamientos que colaboran con la configuración de una categoría dentro del credo poético de un artista, la idea de «misión» se activaría en tanto que vínculo del mismo con la posibilidad de incluir el arte en su

15. Algunos de los casos que ejemplifican este fenómeno son las visitas internacionales que aparecen como determinantes para artistas argentinos que luego se consagrarían y no van a dejar de citarlas como hitos determinantes de su propia carrera artística. Tal es el caso de Tadeusz Kantor (en las dos visitas que hizo en 1984 y en 1987 a Buenos Aires con sus espectáculos *Wielopole-Wielopole* y *Que revienten los artistas*) para Norberto Laino, Pina Bausch para Mauricio Wainrot y La Fura dels Baus (en la presentación que hicieron en 1984 en la ciudad de Córdoba) para La Organización Negra.

propia vida, volviendo a esto definitorio de su estética y su poética. Del mismo modo, pero en términos más generales, tendrá que ver también con la manera en que ese artista define la disciplina que lo convoca. Por ejemplo, Mariana Obersztern configura la reflexión acerca de su praxis planteando que «las cosas que [...] pueda afirmar no buscan postularse como nada. Son meras derivaciones de la práctica y hacia ella vuelven» (AAVV, 2015: 67). La dramaturga reconoce que la misión del artista sería mantenerse en una especie de tensión que precise del trabajo artístico para resolverse, porque es lo que le daría sentido a su vida como artista. Luis Cano, por su parte, plantea la idea de coherencia que determina la misión dentro del trabajo de la puesta en escena, desde la articulación entre ideología y política:

Yo creo que la ideología resulta de la política. Me interesa más la política. Puedo tener una obra cargada de discurso humanista, pero si yo, como director de esa obra, someto a los espectadores a sonidos estridentes, incluso a un maltrato físico, estoy contradiciendo en la práctica lo que pienso. Aquello que digo con palabras lo borro con la puesta (Rosenzvaig, 2015: 156-157)

Similar a esto pero con otras particularidades, Norberto Laino, por su lado, piensa la escenografía como un hecho político y poético, por lo cual no puede haber escenografía si no hay lenguaje poético y por eso la misma tiene como «obligación, no sólo conmovir en la imagen, en el gesto emocional, sino que también te tiene que sacudir en su expresión poética» (Sagaseta [et al.], 2011: 80); Eugenio Soto define la práctica en la cual se inscribe en tanto que «histórica» y desde esa idea trabaja. Afirma que tanto la actuación como el arte en su totalidad son históricos y que «cada uno es hijo de su tiempo, como es hijo de su biología, como es hijo de sus padres, de sus recorridos y de sus trayectos imaginarios» (Sagaseta [et al.], 2011: 62). Siguiendo estos ejemplos como meras referencias de las múltiples formas de abordaje a partir de las cuales se puede pensar la propia praxis en términos de «misión» no se puede dejar de ver cómo leerse en la propia práctica creadora es organizador de un modo de encarar las poéticas y el contexto en que las mismas se inscriben. En la búsqueda de configurar el credo poético de un artista, nociones como la disciplina como política y poética, la actuación como histórica o la ideología intra y extra escénica son elementos que terminan de conformar mirada acerca del mundo en que una subjetividad poética se inscribe.

f. Autodefinition

Como parte de este punto, para la configuración del credo poético del artista escénico, lo fundamental será la decisión del artista de presentarse ante el mundo, en tanto que creador, de una manera y no de otra. Por lo tanto, aquí se incluirán los recursos discursivos que utilice el artista para describir su ubicación en la cartografía que es el propio campo disciplinar en que está inserto. Respecto de todos los lineamientos anteriores este sería el que pone el foco más específicamente en los recursos que tiene el artista escénico para autodefinirse y definir su propia práctica. Algunas de las preguntas que podrían colaborar para pensar los procesos constituyentes de las prácticas

podrían ser: ¿cuál es el abordaje singular de la escena? ¿para qué sirve? ¿cuáles son las etapas de trabajo? ¿existen metáforas que sean organizadoras de los procesos de creación? ¿en qué contexto se transmiten los procedimientos? ¿qué disciplinas atraviesa su trabajo? ¿Cómo funciona el campo artístico del que se forma parte? Luego la descripción de las etapas de su trabajo y la manera en que ve conformarse su poética de proceso y su poética singular final.

Por ejemplo, uno de los elementos que colaboran con este tipo de auto-definiciones es pensarse específicamente como parte de una estructura más compleja (que podría ser el campo teatral en su conjunto). Un caso de esto es el de Maruja Bustamante, que describe su propia práctica en relación con la pretensión de legitimación que reconoce extendida en el teatro porteño actual desde lo «políticamente correcto» (AAVV, 2015: 122), lo cual redundaría en una falta de riesgo artístico en las poéticas que intentan cumplir las condiciones mínimas indispensables en vistas a conseguir esa legitimación. Más allá de acordar o no con que esos sean los ejes que determinan la pertenencia y permanencia de un material escénico al campo teatral de Buenos Aires, desde este estudio nos parece iluminador ver cómo inevitablemente uno se posiciona para producir, y en ese posicionamiento se ubica en un espacio concreto dentro del paisaje artístico al cual pertenece. Es justamente este el tipo de materialidad que alimenta lo que más arriba se mencionó como «discursos de espesor» y que es lo que a la larga incide en una mirada acerca de las propias prácticas desde un lugar de autonomía de pensamiento de parte de los creadores escénicos.

Producción de discurso y textualidades singulares

Llegado este punto, la pregunta acerca de la singularidad que puede aportar el artista a la lectura y a la sistematización de su propia producción podría ser respondida a partir del análisis de las condiciones desde las cuales se desarrolla cada práctica artística específicamente. Dice Ileana Diéguez (2007: 61) al pensar en el cruce entre práctica artística y marco de creación:

El estudio específico de las configuraciones de un texto o de una acción [...] pasa también por la comprensión de las relaciones personalizadas y particulares que en determinado momento desarrollan los creadores y que no siempre pueden construir una sistémica, sino que están vinculadas a la postura existencial [...] la «obra» o la situación artística es edificada en el acto, no habría que encerrarla en un sistema teórico separado de la práctica existencial de sus creadores.

Es desde esta concepción de un único ente que conforma la práctica del creador y su «obra» que se plantean las modalidades en que se produce un material conceptual y los modos en que esto colabora con su praxis artística. Estas consideraciones se dan al hablar en términos reales de producción de pensamiento en torno a la obra y no desde cuestiones ligadas a la productividad concreta del objeto artístico en sí. Al poner el foco en estas dimensiones que, en muchos casos, son difícilmente descriptibles, se pretende poner en valor la producción de insumos teóricos a partir de la propia práctica artística. Por

lo tanto, la singularidad de las categorías que surjan de este encuentro resulta útil, tanto para el recorrido profesional del artista escénico como para el campo en que sus prácticas se enmarcan. Es por esta razón que mi estudio ha surgido de la inquietud que suscita pensar la práctica artística en términos de producción de pensamiento.

Derivado de esta problemática, parte del desarrollo teórico que incluye la noción de credo poético, contempla que los recursos a los que acude el artista al intentar describir sus prácticas específicas responden a diversas tradiciones o principios que sirven de sostén para pensarlas. Desde allí he elaborado diversas categorías de credo poético según el fundamento a partir del cual el artista reconoce su práctica asociada a un paradigma específico de producción artística. Algunas de las derivaciones que llegan hasta nuestros días (y que han nutrido la mencionada clasificación) son: el credo poético del artista inspirado o del artista «médium», el credo poético del artista genio o del artista sensible, el credo poético del artista acrítico; y el credo poético del artista reflexivo y del artista investigador.¹⁶

Si bien suponemos que dichos principios fundantes de las prácticas creadoras influyen en la manera en que los artistas escénicos piensan su quehacer, hay dos puntos de la clasificación que contempla creadores que podría decirse que se encuentran más propensos a sistematizar el pensamiento en torno a sus prácticas creadoras: se trata del credo poético del artista reflexivo y del credo poético del artista investigador. Es desde esta configuración de la producción de saberes dentro de la práctica artística que se puede hacer foco en un artista escénico que se constituye, más allá de como agente cultural y creador, como intelectual específico, en dos direcciones: de la práctica hacia la reflexión teórica y viceversa. Desde aquí se vuelve clave reafirmar que la complejidad del cruce entre conocimiento teórico y saber práctico es mucho más profundo que la simple articulación entre teoría y práctica escénica. Después de esta indagación se vuelve innegable que los artistas escénicos se encuentran en condiciones de sistematizar sus experiencias, sus recorridos y sus procesos gracias a (y no a pesar de) encontrarse inmersos en los mismos.

A partir de lo dicho, mantener la separación entre teoría y práctica teatral atenta directamente contra la producción de un pensamiento integrador entre conocimiento artístico e investigativo, ya que impide una visibilidad en conjunto de las prácticas creadoras y el pensamiento del artista acerca de las mismas. Si bien se ha considerado esta dualidad como un verdadero desafío,

16. Por supuesto que esta lista no se pretende exhaustiva, pero funciona a partir de las observaciones que se han hecho, lo que ayuda a desarrollar el punto de interés acerca del credo poético. La intención de presentar consecutivamente los lineamientos para definir el credo poético y la tipología de vínculos entre artistas escénicos y su práctica es que los primeros pueden colaborar con la organización dentro de las categorías propuestas en la segunda. Si bien creo que no todo discurso es absolutamente definitorio de la práctica de un artista (ya que en algunos casos podría no corresponderse con su praxis), se puede afirmar que el credo del artista en cuestión será más sólido en tanto tenga una integración orgánica con su práctica. Por otro lado, a los fines de este análisis, las marcas de oralidad de los artistas escénicos son los modos en que es posible aproximarse a los recursos que este tiene para describir sus propios procedimientos y su poética. Respecto de la pregunta acerca de cómo afectarían estas tipologías a la reflexión en sí, es evidente que la concepción global que un artista de la escena tenga acerca de su práctica va a repercutir directamente en el tipo de pensamiento que pueda derivar de la misma. Al reconocer que dichos principios fundantes de las prácticas creadoras influyen en la manera en que los artistas escénicos piensan su quehacer y conforman un tipo de discurso reflexivo específico. De alguna manera, confirmo que los artistas escénicos al pensar acerca de sus prácticas se suscriben a alguno de estos formatos desde los cuales elaboran su discurso.

el mismo se confirma al detectar una producción de pensamiento teórico no sistematizado dentro de las prácticas artísticas, así como la voluntad de utilizar recursos que provienen de la escena dentro de las prácticas teóricas. A su vez, el carácter efímero y móvil de las artes performáticas plantea desafíos importantes frente a la idea del conocimiento fijo y medible que suele asociarse a una investigación teórica.

Conclusiones

Mi intención con este trabajo ha sido presentar la categoría de credo poético que deriva de la investigación que llevo a cabo acerca de las reflexiones de artistas sobre sus prácticas. Dentro de la misma el credo poético se ocupa de pensar el modo en que los artistas escénicos objetivan su propia experiencia enfocándose en la singularidad desde la cual se genera pensamiento en torno a la práctica en el acto reflexivo. Podría decirse, a partir de la elaboración de este concepto, que el artista que piensa su práctica lo hace siempre desde un foco específico o desde una serie de asociaciones que describen desde dónde se piensa a sí mismo. De algún modo, las categorías de credo poético dan cuenta de los modos en que los artistas escénicos, al pensar acerca de sus prácticas, suscriben formatos preexistentes para producir discursos de espesor.

La razón por la que considero que este tipo de metodología puede ser clave para pensar las prácticas artísticas es la comprobación de que las mismas funcionan como un espacio de construcción de conocimiento único. Asimismo, la puesta en valor de espacios de reflexión en torno a la práctica funciona como una vía de análisis de los fenómenos sociales circundantes a la praxis creadora en sí.

Luego de este recorrido, puedo afirmar que los espacios provistos por una reflexión autónoma en función de los propios procesos de creación configuran un tipo de mecanismo emancipatorio del sujeto del arte dentro su propia obra. Esto se produciría desde dos aspectos: la puesta en cuestionamiento de los modos de hacer dentro de la disciplina y desde la creación de una obra que se imponga como un espacio de reflexión productor de conocimiento. La detección de los procedimientos que rodean las prácticas y las dinámicas que se repiten en el trabajo del sujeto teatral son constituyentes de su propia poética. Esto deriva en el armado de una textualidad acerca de su práctica y su metodología de trabajo, que resulta fundamental para reivindicar la figura del artista en tanto que intelectual específico.

El trabajo que aquí se ha presentado consistió en el planteo de un abordaje que he elaborado en vistas a una sistematización de las prácticas creativas en busca de una reflexión de espesor por parte de artistas escénicos, al reconocer la teoría y la praxis como dos actividades que se retroalimentan. Para implementarlo será necesario descompartimentar los bloques de información que se inscriben, por uso y costumbre, en campos específicos. La idea de este aporte es que permita habilitar espacios para un artista escénico con voz propia, un artista intelectual que pueda tomar las riendas de la reflexión acerca de sus propias prácticas para repensar los modos del hacer dentro de su praxis y en función del entorno en que esta se inscribe. Dentro de este

recorrido la definición de credo poético, los vectores a partir de los cuales se puede configurar dicha idea y la tipología de creadores asociados a la misma se conforman en la búsqueda de la puesta en valor del pensamiento original del artista, con la intención de dar espacio a su voz frente a la domesticación del discurso académico en torno a la teoría.



Bibliografía

- AAVV. *Detrás de escena*, Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2015.
- BADIOU, Alain. *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BAK-GELER, Tibor. «Epistemología teatral». En: *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral* 4. México, 2003, p. 81-88.
- BARTÍS, Ricardo. *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- BRISKI, Norman. *Mi política vida*. Buenos Aires: Dunken, 2013.
- CATALÁN, Alejandro. <<http://alecatalan.blogspot.com.ar/>>. [Consulta: 1 julio 2017].
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano: 1 artes del hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FRAYLING, Christopher & Royal College of Art. *Research in art and design*. Londres, Royal College of Art: 1993.
- GARCÍA WEHBI, Emilio. *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción editora/ Ediciones Documenta/ Escénicas, 2012.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- GENETTE, Gerard. *Seuils*, París: Éditions du Seuil, 1978 (Poétique).
- KARTUN, Mauricio. *Escritos (1975-2005)*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Traducción de Cecilia González y Laura Caraugari. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- LAINO, Norberto; PESSOLANO, Carla. *Hacia un lenguaje escenográfico*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 2013.
- NELSON, Robin. *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- ROSENZVAIG, Marcos. *Las artes que atraviesan el teatro*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- *Técnicas actorales contemporáneas II, las poéticas de 15 maestros del presente*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- SAGASETA (comp.) [et al.]. *Encuentros*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2011.
- SZUCHMACHER, Rubén. *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2015.

anà-
lisi

Autobiografía e identidad. La práctica artística como investigación

Rakel MARÍN EZPELETA

rakelezpeleta@hotmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Rakel Marin Ezpeleta es licenciada en Historia del Arte por la UPV/EHU y cursó el Programa de Doctorado (DEA, DESE y Suficiencia Investigadora) en Arts Escèniques (por el IT y la UAB). Actualmente es candidata al doctorado en la UAB con el proyecto transdisciplinar «Configuraciones de la identidad en la escena experimental vasca». Combina el trabajo profesional como intérprete con la investigación teórica: en 2007-2009 fue becada por KREA para realizar un estudio sobre la historio-
grafía del teatro vasco contemporáneo; en 2012-2013 fue asistente de investigación del Proyecto Barca, dirigido por el Dr. Henry Daniel (SFU-Vancouver). Miembro de IFTR desde 2013 (PaR WG y NSF).

Resumen

¿Cuáles son los aspectos identitarios, culturales y personales, que más influyen en la creación escénica actual? ¿Cómo se configuran ciertas marcas de identidad en una puesta en escena y cómo las percibe el público? ¿Cómo puede la Práctica como Investigación informar a un estudio doctoral sobre la identidad? En base a estas preguntas se desarrolla el proyecto de tesis «Configuraciones de la identidad en la escena experimental vasca» con un marco transdisciplinar que incluye el acercamiento histórico, sociológico, psicológico y antropológico al objeto de estudio más un estudio comparado de casos y, entre ellos, la propia práctica artística de la doctoranda.

El artículo se centra en comparar dos ejemplos que subrayan ciertos aspectos identitarios relevantes para el tema y el enfoque metodológico del proyecto de tesis doctoral. Compararé el trabajo experimental de dos mujeres: Rakel Mazón y su performance duracional «Raketa Brokobitx on the rocks» y Rakel Ezpeleta, la que escribe, con su cabaret contemporáneo «Erbeste». Aún siendo formalmente muy diferentes, estas dos creaciones comparten algunas características: un cuestionamiento de la identidad de sus creadoras, el uso de un alter ego para trascender experiencias traumáticas relacionadas con su experiencia como mujeres, y el empoderamiento de las actrices —convertidas en autoras— a través de la interacción directa con el público.

Estos casos servirán para reflexionar sobre la identidad cultural y lo personal, puesta en relación con cierta crítica feminista y decolonialista. A su vez, dichas reflexiones enlazan con la pertinencia de la Práctica como Investigación como el enfoque metodológico idóneo para afrontar los retos conceptuales de un proyecto abierto, como este.

Palabras clave: teatro experimental, identidad, vasco, teatro autobiográfico, mujeres artistas, afectos, sociedad contemporánea, cultura, investigación/creación

Rakel MARÍN EZPELETA

Autobiografía e identidad. La práctica artística como investigación

Introducción

Este artículo presenta algunas de las ideas que estoy desarrollando para la tesis doctoral *Configuraciones de la identidad en la escena experimental vasca*. El proyecto investiga en torno a diversos aspectos de la identidad y cómo se presentan en las creaciones de artistas y compañías del País Vasco actual. Dicha investigación comporta un tratamiento transdisciplinar que implica el acercamiento teórico interdisciplinar a la cuestión identitaria, un estudio comparado de casos y, entre ellos, mi propia práctica artística.

Entre los casos estudiados hay dos que considero significativos, tanto por cómo informan sobre la construcción de la identidad personal como por su relación con la Práctica Artística como Investigación.¹ Presentaré y compararé aquí el trabajo performativo experimental de dos mujeres, dos actrices en su primera creación en solitario: Rakel Mazon, con su performance duracional *Raketa Brokobitx on the Rocks*, y mi propia investigación artística, el cabaret contemporáneo *Erbeste*. Propongo revisar estas dos propuestas para resaltar de ellas ciertos aspectos de lo identitario que considero relevantes para el enfoque conceptual y metodológico del proyecto de investigación en curso.

A pesar de ser estructuralmente y formalmente muy distintos, estos dos trabajos tienen algunas características distintivas en común: su cuestionamiento de la identidad; el uso de un alter ego para trascender el trauma o la crisis; estar erigidas en torno a asuntos sociales relacionados con el género; y el empoderamiento de las actrices —convertidas también en autoras— a través de la interacción con el público para exponer su experiencia personal y realidad social. Conocer estos dos trabajos y sus respectivos procesos de creación servirá para reflexionar posteriormente sobre la construcción de la identidad cultural y la personal. El segundo caso, además, perfila el mapa de cómo la práctica artística como investigación puede aportar información concluyente en un proyecto doctoral interdisciplinar como el presente.

1. En inglés Performance as Research o PaR; Practice as Research o PAR; Practice based Reseach o PbR; Performance lead Research; research/creation; artistic research; Practice as Research in Performance o PARIP.

Raketa Brokobitx on the rocks: *El arte de morir, esperando la sentencia* y *A thousand miles are there to come back*

Rakel Mazón es una actriz, cantante y bailarina nacida en Bilbao que habitualmente colabora artísticamente con otros creadores y compañías locales. En 2008 comenzó su proyecto artístico propio, mientras estaba viviendo en Madrid: allí trabajaba como camarera en un sex-shop cuando, tras haber sufrido maltratos por parte del que era entonces su novio y como reacción a esto, decidió una noche realizar para los clientes del local un striptease único. Según narración de la propia actriz, el striptease resultó ser una performance catártica, una respuesta artística a toda la frustración y vergüenza que estaba viviendo a causa del maltrato, y durante la actuación se sintió «llena de resentimiento» a la vez que «independiente y fuerte».



Raketa Brokobitx 1: Promoción del striptease. Foto tomada de: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

Aquella performance, con aquellos sentimientos, dieron vida a su alter ego, Raketa Brokobitx, que fue desvelándose y desarrollándose en las siguientes performances striptease-punk que tuvieron lugar en la misma tienda sex-shop y que acabaron configurando el espectáculo *El arte de morir, esperando la sentencia*, presentado ocasionalmente a lo largo de ese y el siguiente año (2008 y 2009). La actuación nunca era igual. Incluía improvisación y espacio

para que el alter ego se expresara, del modo que fuera, y podía incluir la colaboración de artistas invitadas o elementos como malabares con pelotas o claqué. Según narración de la performer, la propuesta gustaba tanto que se corrió la voz por Madrid y no sólo los clientes habituales del sex-shop sino también públicos de otras zonas y, entre ellos, artistas locales y algunos creadores influyentes, se acercaban a conocer el espectáculo de la tal Raketa Brokobitx.



Raketa Brokobitx 2: Poster promocional de *El arte de morir, esperando la sentencia*. Imagen tomada de:

<http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

Tras esa experiencia, y una vez superado el proceso de catarsis a través de actuaciones que incluían exhibición, denuncia, protesta y confianza, Raketa Brokobitx dio por finalizada su etapa en el sex-shop con *El arte de morir, esperando la sentencia*. Sin embargo, el alter ego de Mazón siguió evolucionando y preparándose para su siguiente intervención pública, la segunda parte de la trilogía *Raketa Brokobitx on the Rocks*. Cada etapa de la trilogía muestra la evolución del alter ego, a partir de aquella vivencia personal. Y si la primera parte de *Raketa Brokobitx on the rocks* tenía que ver con el renacer de la protagonista y con la denuncia, en la segunda parte el foco está en cómo se resitúa en sociedad este renacido ego y en transmitir(se) un mensaje alentador de y para quienes hayan pasado una experiencia similar.

Con ese objetivo, en verano de 2010, Raketa Brokobitx inició un peregrinaje a Santiago de Compostela acompañada por una burra y vestida de novia con botas de monte. Se trataba de la performance peregrina *A thousand miles are there to come back*.



Raketa Brokobitx 3: Raketa con la burra Maxari. Foto tomada de: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

La inspiración para esta performance, explicaba Mazón en una entrevista personal, vino por lo que sintió cuando se decidió a denunciar a la policía los maltratos y abusos de su novio. Las consecuencias de la denuncia policial le hicieron sentir entonces como «una novia abandonada: no querida, no deseada... no nada» y esa sensación dio pie a la motivación, otro ejercicio de superación personal, de Raketa Brokobitx para emprender su peregrinación a Santiago, porque esa novia abandonada que vivía dentro de ella no se quedaría junto al altar ni encerrada en casa lamentándose o sintiendo lástima de sí misma, sino que saldría, conocería gente y celebraría su vida, al tiempo que lanzaría un mensaje alentador y lo extendería mediante la interacción artística.

A lo largo del camino a Compostela Raketa se detenía improvisadamente donde le placía para interactuar con los lugareños y lugareñas, explicar «su historia» (cómo había sido abandonada en el altar por su prometido y cómo a pesar de eso se había lanzado a hacer el camino), y para ofrecer pequeñas actuaciones, mini-conciertos, espectáculos de danza, recitales y otras performances de carácter desenfadado, ya fueran en solitario o con colaboradores semi-espontáneos (conocidos o amigos de amigos que podían encontrarse cerca de la zona de paso y a los que, con escasa antelación, avisaba de su visita e invitaba a participar).

Durante el viaje, de aproximadamente un mes de duración, documentó algunos de los encuentros y actuaciones con fotos y vídeos, y los publicaba en un blog online junto a textos de su diario de viaje. También atendía a los medios de comunicación locales, ofreciendo entrevistas a prensa y radios



Raketa Brokobitx 4: performance en el camino a Santiago.
 Captura de vídeo de: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

interesados en la historia de Raketa Brokobitx. Compartir su historia y experiencia a lo largo del camino era uno de los mayores objetivos del viaje. De hecho, para ella, la parte más importante de este aventura era toparse con la gente y ofrecerles (y contagiarles, en la medida de lo posible) su energía positiva y el ánimo de «tirar pa'lante».

En esta performance duracional, la procesión interna de Rakel Mazón y la peregrinación de su alter ego se mezclan: la segunda se presenta como una novia abandonada que apuesta por seguir adelante y por hacer de cada día de su vida un día especial; mientras que la primera quiere celebrar su experiencia de superación con otras personas que también hayan sufrido maltratos («del tipo que sean», puntualiza la actriz). En el camino de transformar la «vergüenza» en «celebración», con esta propuesta Rakel Mazón/Raketa Brokobitx pretende extender la idea de que «no sólo el día de tu boda sino cada día mereces sentirte como una reina».

Para finalizar la presentación de esta propuesta, insisto en que cada parte del proyecto abierto *Raketa Brokobitx on the rocks* reelabora artísticamente una etapa del proceso de superación de una experiencia traumática. Si con el nacimiento y desarrollo de Raketa Brokobitx en aquel sex-shop se daba espacio al reconocimiento propio del trauma y de la fuerza interna, la posterior peregrinación catártica suponía el reconocimiento público del sentido de abandono, y la tercera parte de la trilogía, aún no pública pero prevista su actuación para finales de 2018, se centrará en lo colectivo, en tejer redes de solidaridad entre mujeres. En definitiva, Raketa Brokobitx es un alter ego nacido en los escenarios del underground para quedarse también fuera de ellos. Raketa Brokobitx es la versión valiente —activa y positiva, la mujer que no quiere vivir como víctima— de otra mujer que se vio ninguneada y victimizada por la violencia machista con la que convivía. Una mujer que apareció para ocupar su espacio.

Erbeste (Loca por complacer)

«Erbeste», en Euskera significa ‘exilio’, ‘tierra extraña’ (no propia), y ‘(lo) ajeno’. Con esto en mente, las premisas iniciales para la creación/investigación que desarrollaría dentro de mi proyecto doctoral eran: 1-se titularía *Erbeste*, el nombre de su protagonista, mi alter ego aún por descubrir y desarrollar; 2-sería una exploración sobre el sentido de identidad propio; 3- quería que la exploración se diera mediante el movimiento, la música y el texto; y 4- quería responder, como creadora, a las siguientes preguntas incluidas en mi proyecto de tesis: ¿Cuál(es) de los aspectos de la identidad cultural (la lengua, la tradición, el género, el estrato social, la memoria personal...) influyen más mi trabajo artístico? ¿Cómo son percibidos por la audiencia?

El proceso de creación de *Erbeste* comenzó con la idea de jugar con las consecuencias del exilio y la migración repetida sobre la identidad cultural y subjetiva de la intérprete, una actriz-cantante vasca que intenta labrarse una carrera en Barcelona tras haber vivido temporalmente también en EEUU y en París. Incidentalmente, mientras daba vueltas a la idea de «exilio» y cuando escribía el primer dossier para el proyecto, introduje en la primera página del mismo una frase «poética» que, como veremos, acabaría siendo profética en términos de los resultados que daría esta exploración en torno a la identidad de la autora: «El exilio de uno mismo ⇨ estar fuera de sí».



Erbeste 1: estreno en Antic Teatre. Foto de Alessia Bombacci.

Cuando acabó la primera residencia creativa con la primera directora involucrada en el proyecto (la coreógrafa italiana Simona Quartucci), me di cuenta de que necesitaba trabajar sobre tres aspectos de mi identidad (ser vasca, ser mujer y ser actriz) separadamente con directoras de distintas procedencias y trayectorias profesionales. Así, el proceso de creación continuó con la colaboración del director-dramaturgo-actor vasco Iñaki Rikarte y se completó con la colaboración de la bailarina-actriz y video-artista Neus Suñé. Cada una usó un método de creación escénica diferente —el de Quartucci basado en lo emocional y lo corporal, el de Rikarte basado en ideas y textos, y el de Suñé en lo visual y sensual—. Sobre el material generado durante esas residencias y con la ayuda de la también investigadora y creadora Esther Belvis, Rakel Marín compuso la dramaturgia final. El objetivo común de todo este complejo proceso era dar espacio a la exploración de la subjetivación, a indagar sobre lo que refleja «uno» ante la mirada del «otro».

La obra resultante es un solo multidisciplinar y multilingüe de 75 minutos, de carácter satírico, con humor y drama. Muestra la inestable realidad social e íntima de una mujer que busca desesperadamente un trabajo, procurando siempre complacer «al otro» al tiempo que intenta adaptarse a continuos cambios circunstanciales y superar una crisis de identidad personal, reforzada por su necesidad de alguien/algo/un lugar de pertenencia.

A lo largo del proceso de creación/investigación fuimos descubriendo que en la configuración de la identidad de esta intérprete, más determinante que su sentido de pertenencia a un territorio, una lengua, una cultura o un país, era el de pertenencia a su vocación profesional. Y por encima de esto, lo que más influía sobre su sentido de pertenencia (en realidad, la falta de él)



Erbeste 2: Estreno en Antic Teatre. Foto de Alessia Bombacci.



Erbeste 3: Estreno en Antic Teatre. Foto de Alessia Bombacci.

eran el sentimiento de pérdida y deseo de una familia. El impulso subyacente a toda la creación estaba basado en un acontecimiento previo, personal y delicado: un aborto reciente inducido por el estado de pobreza y precariedad y la falta de esperanza, y que dio pie consiguientemente a una fuerte crisis personal de la actriz/investigadora. No fue hasta la última etapa del proceso creativo que descubrimos que ese hecho estaba impulsando toda la creación, y fue entonces cuando escribí la escena final que cerraría la obra: una especie de confesión en la que el alter ego Erbeste y la actriz/investigadora Rakel Marín Ezpeleta se funden y, pasando de los códigos teatrales a los performativos, la actriz deja de esconderse tras la parodia de sí misma (una clownescamente ansiosa intérprete en patéticas circunstancias) y encara las dramáticas implicaciones de su situación, dirigiéndose de manera personal y directa al público.

La idea prevaleciente en esta obra es que la mejor manera de afrontar los cambios continuos, los contextos inestables y la precariedad —que son cada vez más comunes en esta nuestra sociedad líquida, usando la analogía de Bauman (2010)— es mirando adentro de uno mismo, escuchando nuestros propios deseos y sueños, en lugar de buscar la mirada y el locus externo (como hacía el personaje Erbeste a lo largo de toda la obra: pre-condicionarse a la aprobación de sus interlocutores en cada situación en la que se encontrara, hasta el punto de mostrarse siempre como cree que es requerida o esperada). Esta idea coincide con el substrato de la frase «profética» que introduce en mis primeras anotaciones, aquella que unía el concepto de «exilio» con el que experimenté encarnando a Erbeste durante la creación: el proceso de «extrañamiento». Tal y como reflejan pensadores como Paul Ricoeur (1990) o J.C. Aguado (2004: 52), el proceso de extrañamiento está irremediabilmente ligado al de identidad. Identificación, distinción, extrañamiento y otredad

son conceptos abstractos que pueden muy bien concretarse e incorporarse a través de la práctica artística como investigación, tal y como fue el caso con *Erbeste*. Durante el proceso creativo, dentro y fuera de las salas de ensayos, la investigadora descubrió que su natural impulso por complacer a los demás y por tratar de adaptarse a las expectativas de otros, era lo que le impedía saber «quién era ella». Ese fue su mayor hallazgo en relación con su propia identidad y esto no sólo informó a la investigación/creación sino que también influyó en el enfoque del proyecto de tesis en general.

Para finalizar esta introducción al trabajo de sendas creadoras, si los comparamos podemos concluir que ambos comparten un instinto de superación del trauma o la crisis a través de la teatralización de las emociones personales y de su exposición e interacción con el público. Hay otras cuestiones que también tienen en común: tal y como hemos apuntado antes, estas dos propuestas son la primera creación en solitario de sus performers. Claro está que ninguna de ellas ha llevado a cabo la suya estrictamente en solitario pero sí que son proyectos artísticos en los que la intérprete toma las riendas, el liderazgo y la responsabilidad de las decisiones artísticas más importantes. En ambos casos la actriz deviene autora. Como resultado, en ambos procesos se da un empoderamiento de la mujer como creadora. Ambos trabajos buscan la relación personal y directa con los miembros del público: en el caso de *Raketa Brokobitx* maximizando su encuentro fortuito con otros peregrinos y residentes de las distintas localidades en el camino a Santiago y ofreciendo actuaciones espontáneas en diversos puntos de la travesía; en el caso de *Erbeste* abriendo, tras cada actuación, una sobremesa con el público asistente en la que invita a compartir un queso y vino de su tierra natal en un ambiente distendido, a la vez que hace circular una encuesta opcional sobre cuestiones de identificación personal. Ambos proyectos así mismo tienen un fuerte componente experimental y se construyen sobre elementos autobiográficos. En el trabajo de Mazón la experiencia y memoria personal son el motor del proyecto, y en el caso de Marín Ezpeleta, los recuerdos y la inspiración autobiográfica se van revelando a medida que avanza la obra. De nuevo, en los dos procesos y actuaciones el trauma, la crisis, el compartir y la superación son elementos importantes y visibles. Sin embargo, existe una diferencia en el tono que predomina en cada caso: mientras que el viaje de *Brokobitx* nace del trauma y de la denuncia y transita hacia compartir y superar, el viaje de *Erbeste* nace del estado de superación de crisis (no reconocida) y muta en reconocimiento y rendición ante la misma y en compartir. Finalmente, ambas creaciones autobiográficas funcionan como reflejo de una realidad social, la sociedad contemporánea. En relación a esto, cabe decir que compartir la memoria personal juega un papel importante en la composición de este retrato de la cultura contemporánea, ya que la documenta. En mi opinión, y adoptando la afirmación de Gluhovic (2013: 131) en su análisis sobre la obra de Kantor, la estética de la autobiografía puede actuar como testigo cultural.

En definitiva, lo que se refleja en ambos trabajos es el universo de dos mujeres con sus conflictos personales y sociales, sus preocupaciones, dudas y cuestionamientos, afectos y pensamientos. Es un universo que mezcla y equipara pequeños y grandes temas, ya que en la vida cotidiana ambos se

influyen mutuamente. Así, del mismo modo que la teoría feminista reciente aboga por invertir el androcéntrico foco de interés que presentan la filosofía y los estudios culturales tradicionales —en torno a los «grandes» temas abstractos, habitualmente alejados de cualquier inquietud doméstica— (Morris, 1994: 169), las dos creaciones de estas actrices ponen el acento en su cotidiano personal y en las historias «pequeñas» para componer una imagen de nuestras tensiones sociales contemporáneas, al tiempo que dan espacio y voz a su punto de vista «de género». La urgencia por exponer este punto de vista responde a las circunstancias culturales y sociales específicas en las que viven estas creadoras. A este respecto, es interesante comparar las referencias a creadoras catalanas actuales estudiadas por Gázquez (2015). En su tesis argumenta que los contenidos y formas de los últimos trabajos de estas artistas —y, en especial, el florecimiento de creaciones unipersonales—, están determinados por las tensiones y apuros sociales y personales que padecen por ser mujeres artistas de mediana edad viviendo en una sociedad y realidad cultural reguladas por la política cultural y económica neoliberal en España. Lo mismo es aplicable a las creadoras vascas presentadas aquí. Por lo tanto, de nuevo, su trabajo no es sólo testigo de su cultura sino también una consecuencia de la misma.

Emociones, afectos e identidad

Una vez presentados estos ejemplos nos preguntamos ¿cómo informan sobre la construcción de la identidad? Para aproximarnos a esta cuestión ha sido crucial la práctica artística como investigación llevada a cabo con *Erbeste*. Tal y como he anotado antes, en este caso, la intuición previa de la actriz —o su «conocimiento tácito» revelado subsiguientemente a través de la investigación encarnada (*embodied research*),² usando la terminología propuesta por Nelson (2013: 37-38)— ha enriquecido sustancialmente la indagación. Ha determinado cuál era el motor afectivo de toda la creación y además ha revelado la clave de la problemática en la identidad de la creadora/investigadora: su locus externo.

Al comienzo de esta investigación/creación no establecí ninguna guía previa que pudiera restringir o poner en riesgo el factor experimental de la exploración sobre mi propia identidad y su configuración en lenguaje escénico. Aún así, sí tenía vagas expectativas, intuiciones y apetitos sobre lo que quería explorar. A medida que el proceso avanzó el trabajo derivó en distintas direcciones y acabó tomando caminos insospechados. Pero, finalmente, la propia práctica me llevó a acabar definiendo las imágenes, pensamientos y emociones vagas que en primera instancia habían motivado la creación. Así, la práctica artística concretó en un modo proposicional (con los textos y la dramaturgia) y en un modo alegórico (con las imágenes y las sensaciones propuestas por la puesta en escena) ese conocimiento tácito que de otro modo habría sido muy difícil hacer explícito. En términos generales, la intuición, el

2. Traduzco «embodied research» como «investigación encarnada» o «en carne propia» y «embodied knowledge» como «conocimiento incorporado», en el sentido de que «está en el cuerpo». Aunque el término inglés hace referencia no solo al lugar en el que habita ese conocimiento sino sobre todo a cómo ocurre y a través de qué se accede a él.

conocimiento incorporado y la exploración en carne propia en este proyecto no sólo han informado a la artista sino también al público, al proceso y a la propia tesis doctoral en su conjunto.

Lo que he descubierto a través de la práctica artística como investigación hecha con *Erbeste* —y he podido revalidar al estudiar otros ejemplos del teatro vasco que se incluirán en la tesis— es que el motor de la creación artística está en los afectos, incluso más que en las ideas. Previo a la idea era el afecto. Apoyo esta hipótesis en el «giro afectivo» señalado por P. Clough (2010) y en las teorías desarrolladas por el psicólogo social J. D. Greenwood, para quien la dimensión intrínsecamente social de la identidad y de la emoción explica la relación entre ambas: las emociones y motivaciones individuales se derivan y son consecuencia de un compromiso interpersonal previo hacia ciertas creencias, valores y convenciones compartidas socialmente. «En ausencia de un compromiso conjunto hacia estos arreglos, convenciones y acuerdos, no habría identidades ni emociones»³ (Greenwood, 1994: 94).

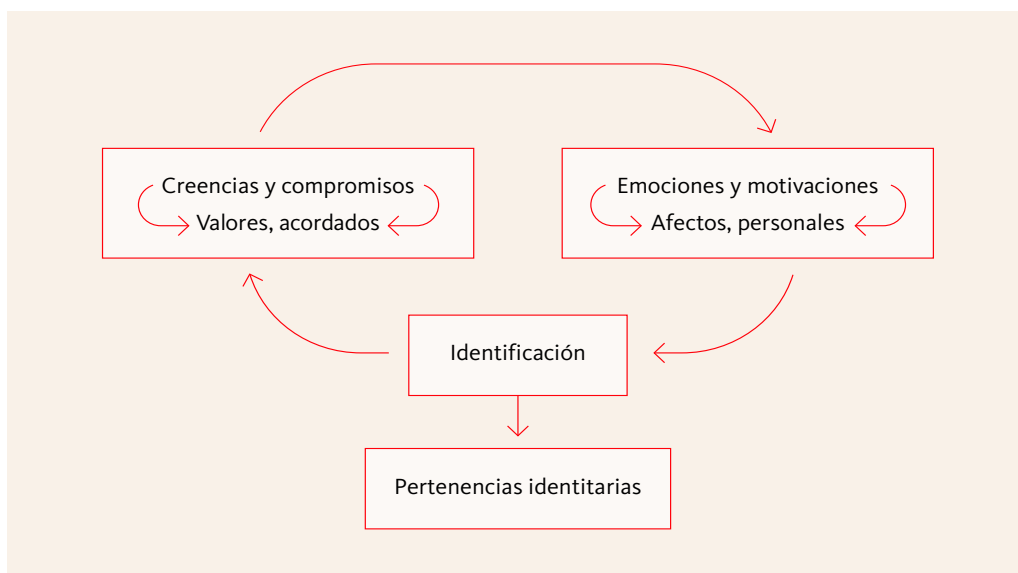


Diagrama 1: Desarrollo de la identidad basado en las tesis de Greenwood.

Según una definición común de la psicología contemporánea,⁴ la afectividad es la susceptibilidad que experimenta un ser humano ante las alteraciones de su mundo real o simbólico. Siguiendo esta idea, mi hipótesis es que la urgencia por presentar escénicamente o performativamente ciertos aspectos de la identidad propia es una respuesta afectiva a las alteraciones del universo real o simbólico del creador o la creadora. La creación artística es, continuando este argumento, un efecto de los afectos. Del mismo modo que la identidad es un efecto de los afectos.

Merece la pena apuntar que el nombre «afecto» viene del prefijo latino «a» (pertenencia) y el verbo «facere» (hacer, actuar) —es decir, que ya de raíz la identidad y el afecto están ligados a través de la pertenencia, que

3. Traducción propia.

4. Sirvan como ejemplo las recogidas por Wikipedia: <https://es.wikipedia.org/wiki/Afectividad> y [https://en.wikipedia.org/wiki/Affect_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Affect_(psychology)).

el afecto podría también definirse como «pertenencia puesta en acción»—, y que, desde tiempos romanos, el verbo «afficere» (afectar) ha sido usado como sinónimo de «producir», colocar en determinado estado mental o físico. Es decir, que la identidad, como afecto, es producida. En este sentido, Judith Butler en *Gender Trouble* defiende que el género y el sexo son construcciones culturales dentro de las cuales la identidad actúa (o se desarrolla) y en ocasiones se subvierte. También llega a la conclusión de que la identidad es de algún modo producto de los afectos. Pero, tal y como afirma «si la identidad es un efecto [de los afectos], significa que no es fácilmente determinable ni es completamente artificial o arbitraria»⁵ (Butler, 1999: 187). Por lo tanto, sigue quedando abierta la indagación en torno a la relación entre cultura, afectos e identidad.

En los ejemplos aquí presentados hemos visto los aspectos identitarios relacionados con el género, la memoria y el trauma pero, en mi opinión, el razonamiento que hay detrás de la idea de que la identidad es construida y actuada, y que es inspirada y producida por los afectos, puede aplicarse a todas las marcas de identidad (tales como nación, religión, estamento social, ideología política, etc.). Esta es la idea base de mi discurso en el desarrollo de la tesis doctoral. Mediante la comparación con otros casos y mi propia creación/investigación me propongo proveer de nuevas apreciaciones sobre cómo se configura teatralmente esta producción de identidad.

Antes de concluir, quisiera añadir que estas hipótesis y discurso están emparentadas con ciertas ideas desarrolladas por críticos decolonialistas y feministas tales como De Sousa Santos (2006 y 2010), Grosfoguel (2007, 2011a y 2011b), S. Harding (1991), J. Butler (1999), D. J. Haraway (1995), N. Fraser (2003)... Estas y estos críticos, desde sus respectivas perspectivas particulares, han cuestionado y retado la noción de conocimiento establecida, aquella basada en la racionalidad, la lógica, el dualismo y el positivismo, relacionada con el pensamiento académico imperante, tradicionalmente masculino, blanco y occidentalizado. Así, el pensamiento hegemónico ha sido desafiado en los últimos años por diferentes teorías feministas, queer y decolonialistas, pero también por la práctica artística como investigación. Esta, en sus diferentes variantes metodológicas, reconoce y valoriza el «conocimiento situado», el «conocer» como proceso, la intuición, la emoción y el «conocimiento incorporado». Con la particularidad de que además los pone en práctica. Estas maneras del «conocer» forman parte valiosa, validable y evaluable del quehacer académico de la práctica artística como investigación. El proyecto *Configuraciones de la identidad actual en la escena experimental vasca* es un intento de conectar estas teorías y prácticas, a través del teatro, en relación con la identidad y sus afectos y efectos.



5. Traducción propia.

Referencias bibliográficas

- AGUADO, José Carlos. «Cuerpo humano, identidad e imagen corporal». En *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones antropológicas, 2004, p. 31-63.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidad. Conversaciones con Benedetto Vecchi*. (Ed. inglesa: *Identity*. Trad.: D. Sarasola. Cambridge: Polity Press Ltd). Buenos Aires: Ed. Losada, 2010.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York / Londres: Ed. Routledge, 1999. (1.ª ed. 1990). [*El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona / Buenos Aires / México: Paidós, 2007]
- CLOUGH, Patricia T. «The affective turn. Political Economy, Biomedicine and Bodies». En GREGG, Melissa y SEIGWORTH, Gregory J. (ed.): *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 206-225.
- FRASER, Nancy; HONNETH, Axel. *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*. Nueva York: Verso Books, 2003. (Philosophy/Politics)
- GÁZQUEZ PÉREZ, Ricard. *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias de España: 2000-2014*. Tesis doctoral dirigida por Mercè Saumell i Vergés. UAB: Programa de doctorado en Artes Escénicas, noviembre 2015.
- GLUHOVIC, Milija. *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics*. Hampshire / Nueva York / Londres...: Palgrave Macmillan, 2013. (Studies in International Performance; published in association with IFTR).
- GREENWOOD, John D. *Realism, Identity and Emotion. Reclaiming Social Psychology*. Londres / California / Nueva Delhi: Ed. Sage Ltd., 1994.
- GROSFUGUEL, Ramón; CASTRO-GÓMEZ, Santiago (ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- «Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking and Global Coloniality». *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*. Vol. 1, n.º1, 2011a, p. 1-38.
- «La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión decolonial de Frantz Fanon y la sociología decolonial de Boaventura de Sousa Santos». *Actas del IV Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales (FJIDI)*. Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona (CIDOB), 26-28 de enero de 2011b, p. 97-108.
- HARAWAY, Donna J. *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. (Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature, 1991 en Free Association Books Ltd, Reino Unido). Universidad de Valencia-Instituto de la Mujer: Ed. Cátedra, 1995.
- HARDING, Sandra. «Whose Science? Whose knowledge? Thinking from women's lives». *ITHACA*. Cornell University Press, 1991, p. 77-103.
- NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Hampshire, Reino Unido: Ed. Palgrave Macmillan, 2013.
- MARÍN EZPELETA, Raket. Entrevista telefónica estructurada a Raket Mazón, el 26 de enero de 2011. Transcripción en: <https://goo.gl/b69Wpy>.
- MAZÓN, Raket: Blog de Raket Brokobitx: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk> [Consulta: 7 enero 2018]

- MORRIS, Brian. *Anthropology of the Self. The individual in Cultural Perspective*. Londres / Boulder, Colorado: Pluto Press, 1994 (Anthropology, Culture & Society).
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. París: Le Seuil, 1990. [Ed. en inglés: *Oneself as Another*, trad. Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press, 1992].
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- *Epistemologías del Sur*. México: Siglo XXI, 2010.

Nocturno de *Café Müller*. Una lectura

Roberto FRATINI

Institut del Teatre
fratinir@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Estatal de Pisa y doctor en Artes Escénicas por la UAB / Institut del Teatre, es dramaturgo y teórico de la danza. Autor de numerosos artículos y varios libros, ha colaborado en grupos de investigación y docencia internacionales. Premi Ciutat de Barcelona 2009 y Premi FAD Sebastià Gasch 2013 por su trayectoria artística e intelectual.

Resumen

En este trabajo se analizan las fraseologías, los objetivos poéticos y los temas de *Café Müller* de Pina Bausch (1978), tratando de subrayar, por un lado, los múltiples vínculos entre su poética y las formas de anacronismo en la cultura alemana de los años sesenta y setenta, principalmente en relación con la memoria de la Segunda Guerra Mundial y de las corrientes dominantes del Ausdruckstanz, justificar por otro lado sobre una base estructural (a través del análisis de algunos procedimientos innovadores como la repetición, la desincronización, la alegoría) la fama de la obra como obra maestra del Tanztheater contemporáneo y como paradigma de la llamada «dramaturgia silenciosa».

Palabras clave: Bausch, Tanztheater, teatro-danza

Roberto FRATINI

Nocturno de *Café Müller*. Una lectura¹

Jordi Fàbrega *in memoriam*

*Pues no hay espacio alguno para ellos,
su aire se consumió ya hace tiempo.
Como ladrones, les es lícito deslizarse en los sueños,
y se dejan sorprender en ellos.*

Elias Canetti

0.

Es difícil no recordar el mosaico de juicios apresurados que en los 80 conjuró la promoción de *Café Müller* como manifiesto espontáneo de un género.² Por mucho que, al hilo de las generaciones, el impresionismo de los primeros tiempos se viera remediado por hermenéuticas menos pueriles, el sentido de la cosa llamada Tanztheater sigue a día de hoy envuelto en indeterminaciones de gusto humanista y propensiones a derivas líricas. La muerte de Bausch no ha hecho sino intensificar esta cómoda co-cocción de exégesis y ternura.³

Leer con desencanto *Café Müller* pasados casi cuarenta años de su estreno significará también lidiar con el esfuerzo ingrato de plasmar una imagen teórica más detallada del Tanztheater; desandar los maximalismos que han permitido que la etiqueta «teatro-danza» perdiera por dilución cualquier posibilidad de identificar positivamente ciertos fenómenos artísticos; y explicar cómo fue posible que el conceptualismo de los 90, saludado por orgías de meta-discurso y por hipertróficas alianzas con el pensamiento académico de la

1. Este artículo ha sido concebido en el marco del grupo de investigación «Heterotopías coréuticas», de la Universitat Rovira i Virgili, coordinado por la Dra. Licia Buttà y del que forma parte el autor.

2. En Italia sobre todo, el ditirambo procedía de la aproximación masiva y tempestiva de críticos y públicos a un *corpus* ya extenso de obras de Pina Bausch —lo más parecido, hasta entonces, a una retrospectiva del Tanztheater Wuppertal (Bentivoglio 1985, p. 15; Climenhaga, 2013, p. 20-40).

3. A esta agenda de propaganda, en los años inmediatamente anteriores y posteriores a la muerte de Bausch, han contribuido a vario título las películas documentales *Damen und Herren ab 65* (Lilo Mangelsdorff, 2002); *Tanzträume* (Rainer Hoffmann, Anne Linsel, 2010); *Pina* (Wim Wenders, 2011). La obra que sin embargo inauguró esta historia de sentimentalismo audiovisual en lo que concierne el trabajo de los Wuppertaler, sigue siendo el memorable *Un jour Pina a demandé* (Chantal Akerman, 1983).

Deconstrucción (Fratini, 2015), terminara convalidando una disyuntiva dogmática entre la inteligencia supuestamente *cool* de las nuevas corrientes y la emotividad supuestamente cálida de la corriente anterior; entre el arsenal metadiscursivo de un pensamiento artístico que se creyó bisnieto del Estructuralismo, y la presunta impotencia de un «instinto» artístico que creyeron bisnieto del Romanticismo, demasiado empeñado en llorar al mundo, o a reírse de él, como para expresarse con la lucidez necesaria.

Si se llegó a percibir el conceptualismo como una vuelta a la cordura, fue porque la anemia hermenéutica de los 80 convertía retrospectivamente el Tanztheater en una corriente asediada por urgencias temáticas, escasamente proclive a formalismos, desgloses semióticos y astucias de la razón. Nadie sospechó que Pina Bausch pudiera tener una agenda metalingüística infinitamente más vertiginosa que cualquier *Non Danse*.

Ahora bien, la disyuntiva en cuestión (entre Tanztheater y conceptualismo o minimalismo) reproduce el mismo artificio que, en los años 30 —es decir en la fase más áspera de la lucha por la hegemonía que enfrentaba las poéticas de la danza alemana— exacerbó la fractura entre Kurt Jooss (padre putativo del término *Tanztheater*)⁴ y los formalismos o misticismos afinados en varios títulos en poéticas «rivales» como la *Freie Tanz* (danza libre) de Rudolf von Laban, o la *Absoluter Tanz* (Danza Absoluta) de Mary Wigman: una clase de antítesis entre pureza e impureza —o entre ideología y pragmatismo.

Un análisis que considere la pluralidad de los «efectos semánticos» de *Café Müller* como consecuencia de procesamientos formales y estructurales ayudará sobre todo a restituir la complejidad de un fenómeno como el Tanztheater, a circunscribir su singularidad, a definir la operatividad formal de sus presuntas «impurezas» y a desglosar las razones menos obvias de su parentesco con el Tanztheater histórico.

Llama la atención el abigarrado abanico de explicaciones al que se avino la crítica de primera hora: metalingüísticas, autobiográficas, *womanistas*, sociológicas, psiquiátricas. Es como si esta pululación de conjeturas —todas inconcluyentes— se mofara implícitamente de la insistencia en plantear la exégesis de *Café Müller* sobre bases temáticas, y resulta sorprendente si se considera que *Café Müller* brinda, por su brevedad (en comparación con la media de los *Stücke* de Bausch), un ejemplo irrepetible de transparencia del procedimiento.

El resultado de la opacidad analítica fue también de minimizar el peso exegético de los antecedentes históricos: al presentar anecdóticamente las deudas poéticas de Bausch con Kurt Jooss, se pasaba por alto la posible lectura del Tanztheater de los 80 como fenómeno «anacrónico», y una correcta exégesis de las funciones del anacronismo entre sus procedimientos. La pieza de 1978 fue, por así decirlo, la primera *lirica* escrita integralmente en la *gramática* perfeccionada por Bausch durante un decenio de experimentos, ejercicios y declinaciones.

4. El compuesto alemán «Tanztheater» apareció en 1927 para describir una tipología espectacular que estaba surgiendo y diferenciándose de la corriente expresionista. Véase: Müller [et al.], 1984; Servos, 2001.

Intentaré demostrar, aquí, que el Tanztheater es menos una suma algébrica de elementos heterogéneos (teatro + danza) que la *dramatización* de unas paradojas fraseológicas, narratológicas y existenciales inherentes a la danza en cuanto gesto, género, destino —menos hibridación que mutación de la danza.

Se precisan, pues, dos ulteriores desmitificaciones. La primera concierne la superstición crítica que atribuye al *mensaje* el rol más determinante en la caracterización del trabajo poético de Pina Bausch. Este estudio no apunta, evidentemente, a demostrar la «ausencia de tema», sino a cualificar el Tanztheater como una reacción totalmente *formal* a la paradoja del tema como excedencia, emergencia, «exantema» del signo danzado. La segunda concierne la superstición cultural y mediática que describe Pina Bausch como coreógrafa sentimental, instintiva y ajena a cálculos formales: fantasía que, al proyectar retrospectivamente sobre el Tanztheater un aura ecuménica, envuelve en una humareda de ternura el impresionante arsenal de astucias estructurales que fue el *atout* poético de Pina Bausch.

1.

Una concepción del Tanztheater como metadiscurso —que inscribe los malestares de la vida en un discurso nuclear sobre malestares y patologías de la danza— resulta particularmente fecunda en relación con *Café Müller* como trabajo «testamentario». Cabe recordar, sin embargo, que la «monumentalización» del *Stück* fue al menos en parte un *après coup*, y que motivarlo fue más la recepción sin precedentes de una coreografía concebida en su tiempo que un manifiesto como pieza de ocasión.⁵

De su génesis circunstancial *Café Müller* guarda rasgos inconfundibles: su duración, su sucinto número de intérpretes y la etiqueta de *Stück* (pieza), que Bausch adoptaría sucesivamente para *todas* las creaciones de los Wuppertaler. Creado en tiempo récord,⁶ resulta arduo creer que pudiera «premeditarse» mucho, y menos aún que pudiera esgrimir un programa específico. Era más realista para Bausch hilvanar la pieza con los intérpretes más fieles y abordarla como un «ejercicio de estilo»: reciclaje de procedimientos ya desplegados en *Blaubart* (1977) y otras piezas de los 70, y desarrollo «paradigmático» de aquellas herramientas.

De aquí la ambivalencia fundamental de *Café Müller*: ser a la vez un decálogo definitivo de procedimientos teatro-dancísticos, y el título más proverbialmente «irrepetible» de su género. A ninguna pieza una hueste de epígonos y sucesores habrá tributado más veneración retrospectiva. La

5. *Café Müller* tiene orígenes singulares: en los 11 meses anteriores Bausch había firmado tres piezas de largas duración (*Komm tanz mit mir*, 1977; *Renate wandert aus*, 1977; *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, 1978). El nuevo espectáculo nació para llenar un vacío de programación, en el marco de una especie de reto entre creadores (la misma Bausch, Hans Pop —a la sazón su asistente—, Gerhard Bohner y Gigi Caciuleanu), todos invitados a firmar una coreografía titulada *Café Müller* en el marco escenográfico predispuesto por Rolf Borzick. El estreno de las cuatro propuestas resultantes (la de Bausch se presentó en último lugar) tuvo lugar el 20 de Mayo de 1978 en Wuppertal.

6. En la película de Wim Wenders, Malou Airaud y Dominique Mercy dan un sucinto resumen de las circunstancias y tiempos de creación de *Café Müller*.

danza-teatro de los 80 y 90 ha sido en buena medida una corriente «nostálgica»: su anacronismo perpetúa una «gramática de la nostalgia» o «lógica de la pérdida» que ya anidaba en el corazón de la obra-prototipo; y que sigue pendiente de un desglose teórico.

¿Cómo resumir *Café Müller*? Es un espacio cerrado por tres lados, libre interpretación de un referente (local público - café, restaurante, o también sala de espera, lugar de reunión, etc.), al que Bausch añade sillas y mesas, con puertas en ambos lados (y una puerta giratoria en el fondo a la izquierda); en este espacio a la vez mimético y atípico, se cruzan, convergen, entran en colisión o *colusión*, se buscan, se pierden seis *personajes en busca de denominador*. Es este déficit de un denominador común que sume las figuras humanas de *Café Müller* en una especie de presintonía narratológica (como si procedieran de mitos, o ballets, o *gags*, o chistes diferentes), y hace que su interacción sea, generalmente, del orden de la *interferencia*.

En virtud de esta intermitencia de relatos deficitarios, *narrar* la historia de los personajes bauschianos (si es que son personajes) resulta casi imposible. Si solo se la puede rastrear por conjeturas, es porque se nutre de ademanes, arrebatos, inicios, alusiones, desarrollos abortados, movimientos falsos, falsos arranques, finales nebulosos, *tropiezos*. A un nivel muy elemental, *Café Müller* no es otra cosa que un apólogo memorable sobre lo inconcluso y lo incompuesto. Quizás tuviera razón Federico Fellini al declarar que Pina Bausch había firmado su propio *Otto e mezzo* (Bentivoglio, 1985: 99).

La hazaña del Tanztheater responde a este desafío abismal de captar la desaparición del relato (*récit* ficcional y *grand récit* histórico) antes de que sea un hecho; de tratar esta desaparición menos como un *eclipsis* que como una *elipsis* del cuento —hecho añicos, reliquias, motivos—; y de considerar que si existe un lugar en el que pensar el bricolaje fantasmagórico de tanto desguace, ese lugar de cuidados póstumos es la danza. La dramaturgia silenciosa de las décadas por venir procede de la misma intuición. Su deuda con el Tanztheater es simplemente incalculable.

Es significativo, en este aspecto, que la única acción grupal de *Café Müller* (una reunión no incidental de los personajes) sea la única situación que sugiera una convergencia de todas las historias —o el «falso final»— en el que tres personas sentadas observan, bajo una luz muy tenue, el cuerpo tendido en el suelo de una mujer. Esta extraña «velada fúnebre» se ve interrumpida por la reacción explosiva de Dominique,⁷ que se levanta de golpe: como si rechazara el acto de re-composición que, alrededor de un duelo, termina de *amortajar* el espectáculo. La huida del hombre rubio supone el fracaso de cualquier hipótesis de asentamiento o descompresión del conjunto dinámico de deseos, obsesiones y aspiraciones que conforman la poética de la pieza: dice en más de un sentido con qué *excesos* la acción responde a sus *ceses* potenciales. Y cómo su denominador queda suspendido o disperso.

Amor, amistad, muerte, contacto, infancia, neurosis social, memoria personal y colectiva: el mensaje de la pieza, imbricado en una selva de atisbos

7. De ahora en adelante, por razones de practicidad (y para evitar un abuso de perífrasis), me referiré a los «personajes» anónimos de *Café Müller* con los nombres propios de los intérpretes de la versión comercializada en vídeo: Pina (Bausch), Malou (Airaud), Dominique (Mercy), Nazareth (Panadero), Jan (Minarik), Jean (Sasportes).

de historias, queda estructuralmente irresoluto. *Café Müller* no es ningún «espectáculo de tesis». Todo espasmo exegético dirigido a vislumbrar en los personajes las personificaciones o metonimias de algo que no sea eminentemente estructural (que sea una mera función sintáctica de los eventos) está abocado a la carencia o a la simplificación. No hay espectáculo en el que la noción misma de personaje consiga aparecer tan premeditadamente desenfocada.

Aún así, el sistema de contigüidades desplegado por la pieza sugiere en todo momento algo así como una coherencia paradójica, una críptica «compacidad» que, si no conforma una historia, conforma indudablemente un mundo, o un régimen del acontecer. Los personajes, aquí, no están nunca enteramente desposeídos del teorema que intenta incluirlos, y devanar sus corolarios casi a expensas de todos ellos. Su humanidad se desprende, en resumidas cuentas, de la resistencia, o de la reticencia de cada uno a la precisión y presión lógica de ese teorema. Habrá que descubrir de qué teorema se trata.

Más allá del sentimentalismo avalado por los documentos literarios y audiovisuales (Bentivoglio, 1985: 98-99; Hoghe, 1987: 69-73; Servos, 2001: 85-88), que la cartografía crítica de *Café Müller* naufrague tan a menudo en una teoría generalísima sobre el amor o sobre la muerte depende sustancialmente del ajuar de dicotomías o acoplamientos funcionales que se reparten, como falsas pistas, a lo largo de toda la pieza. Es probable que los acoplamientos más básicos surjan como axiomas poéticos, condiciones «operativas» de *Café Müller*; otros son, por decirlo así, efectos operacionales: dicotomías o super-simetrías que la pieza va esgrimiendo como consecuencias lógicas de la acción. El espectador de *Café Müller* es testimonio de esta labor de ordenación y auto-compensación de un mundo cuyos seis habitantes poseen todos, de entrada, un antagonista o socio, con el que comparten —por analogía o por oposición— una función, una tarea, o una emoción: Malou y Dominique como pareja sentimental; Jan y Jean como dúo funcional; Pina y Nazareth como contraste formal. Lo que sin embargo mueve *Café Müller* es la estrategia de Bausch de enredar cada personaje en una relación de dualismo o binariedad con *cada uno* de los demás: cada sujeto será parte —espontánea o forzada— de cinco *sínolos*, de cinco «acoplamientos» que remiten a órdenes diferentes de semejanza o contraste, de analogía u oposición. Malou hará «sistema», por ejemplo, con Dominique (que es su amado), con Pina (que es su doble), con Jean (que es quién le impide dañarse), con Jan (que es quien más la manipula), con Nazareth (que es su rival).

Algunos de los acoplamientos son tan aparentemente artificiosos, que se presentan como *lapsus*, «automatismos» del sistema: es el caso del pasaje en el que, hacia el final, Jan cruza el escenario reproduciendo la andadura nerviosa típica de Nazareth, y que se lee como un efecto *gratuito y necesario* (tales son los *lapsus*) de la tendencia a crear o forzar *puentes* de reciprocidad entre los personajes.

2.

El caso es que casi ninguna de las simetrías, analogías, dicotomías o acoplamientos de *Café Müller* se produce por un encuentro (o una relación). Su dimensión genuina será, si acaso, una extensa fenomenología del *desencuentro*: choque físico, proximidad abortada, desincronización. El dúo de Malou y Dominique es el que mejor ejemplifica, aquí, estas «patologías» de la interacción.

Si realmente *Café Müller* habla con acierto de las aporías del amor, es porque la disolución del formato *paso a dos* es a su vez casi un cometido estructural de la poética del Tanztheater. Hay en *Café Müller* dos situaciones o conatos de un paso a dos en un sentido tradicional. El primero (el famoso abrazo «intervenido» por Jan) es doblemente abortado: porque el abrazo, estático y definitivo, al final del solo de Malou, recuerda más el desenlace de un evento cinético, que el inicio de otro; y porque la «danza» de Dominique y Malou que viene a continuación no es otra cosa, fenomenológicamente, que el efecto de un *freeze* (el abrazo), que insiste en ser reconstituido. El *círculo vicioso* resultante —que sustituye toda la fraseología del encuentro danzado— bien puede definirse como una forma, inaudita hasta los 70, de *patología del paso a dos*.

El segundo caso es la larga serie de *portés* recíprocos que permite a Malou y Dominique cruzar el espacio hacia la izquierda, hasta que, a falta de espacio ulterior para avanzar, siguen estrellándose mutuamente en la pared. Un gesto de absoluta reciprocidad («transportarse» amorosamente de un punto a otro) se vuelve otro automatismo conflictivo, otra asfixia fraseológica de un *paso a dos*.

Las «distopías del contacto» escenificadas por Bausch son la contrapartida europea de aquellas «utopías del contacto» que casi en los mismos años, a raíz de la reorganización de las poéticas tras el naufragio de la Contestación, protagonizaron el temario de las vanguardias americanas, para desembocar en las formas «vivenciales» del Contact Improvisation (Paxton, 1975: 40-42; Banes, 1979: 11-25; Novack, 1999). Contact y Tanztheater compartieron por lo menos una inquietud: conjurar un «enclave de contactos» (un *Kontakthof*) que permitiera la expresión —cuando no la terapia *gestáltica*— del déficit relacional del que supuestamente adolecía la sociedad posmoderna. De esta hipótesis de intensificación háptica Paxton brindó la versión más optimista (maximizando el contacto como panacea relacional y formal), y Bausch la más pesimista (maximizándolo como motivo de choque y naufragio de toda relación).

Es notorio el aforismo de Jacques Lacan sobre la inexistencia de la *relación sexual*, porque las lógicas, negociaciones y equidistancias de la relacionalidad no sabrían conciliarse con las para-logías, los inasibles repartos de poder y oscuridades que nutren la sexualidad.

Contact y Tanztheater consiguieron formalizar esta paradoja en tipologías muy paradójicas de *paso a dos*: el de Paxton hipertrofiando el elemento relacional, cambiando el empoderamiento y la responsabilidad por nuevos parámetros de *responsividad* (con el resultado de un erotismo difuso,

inconcluso, de-genitalizado); el de Bausch interpretando la relacionalidad *al pie de la letra*: la escena en la que Malou y Dominique se empotran mutuamente en la pared es en el fondo la versión pesadillesca de la norma paritaria del «te haré todo lo que me hagas» (con el resultado de un erotismo confuso, bloqueado y rayano en la violación). La *historia de amor* del Contact no sabía terminar; y la *historia de amor* narrada del Tanztheater no sabía *sino* terminar. Una no tenía propiamente principio ni final. La otra no tenía más que principios y finales.

Casi no hay encuentro, en *Café Müller*, que no remita análogamente a alguna anomalía del contacto: colisión, frote, tropiezo, encontronazo, golpe, lucha; y no hay anomalía de esta clase que no perturbe implícitamente la lógica «diferencial» que en los contactos corrientes reparte con claridad los roles entre un sujeto y un objeto: se conmina a los objetos la facultad subjetiva de «interponerse»; se infligen a los sujetos manipulaciones de naturaleza objetual; y en las interacciones humanas, la simetría y sincronía normalmente asociadas al encuentro entre sujetos o bien no se dan, o bien se dan en la forma de una sobreactuación violenta. Esto ocurre porque el contacto, en Tanztheater, delata siempre una nostalgia casi schopenhaueriana de objetivación (el deseo que el otro esté *realmente* allí donde se lo tantea): encadenado a una congénita insuficiencia de la subjetividad, procede en el fondo del anhelo de averiguar que *lo otro*, en todas sus formas, no es solo representación.

La soledad de los personajes de *Café Müller* procede de este naufragio de la intersubjetividad. Incluso la acción más altruista (la de Jean desplazando a su riesgo las sillas y mesas que amenazan a Malou o Dominique) no puede propiamente describirse como un escenario inter-subjetivo, porque lejos de establecer marcos de encuentro real con el otro, consiste en tutelar y reconstituir un vacío que permita al otro no encontrar el anguloso objeto de su afán (y no encontrarse a sí mismo).

Tal vez esta búsqueda del choque sea la manera genuinamente bauschiana de adaptar a un marco meta-discursivo la instancia filosófica (hegeliana antes, heideggeriana después) de que el *Da-sein*, el «estar ahí» que determina los estatutos existenciales de cada uno, sólo pueda experimentarse por medios traumáticos. La existencia no adquiere *consistencia* que en el roce violento con la sorda *facticidad* del mundo. El mundo aparece a su vez como mundo solo enfrentándonos a nuestro estado de exposición y expulsión: y lo consigue resistiendo nuestras acciones, deseos, representaciones, proyecciones, pulsiones, etc. La palabra *realidad* deriva en fondo del latín *res* (cosa), raíz también del verbo *res-istir*.

Así pues, el impacto con la realidad será terrible pero necesario para que cada uno mida los confines existenciales de su lugar en el mundo, o sepa qué lugar *ser* de ese mundo. El mismísimo amor vendría a ser el protocolo vivencial de herir y herirnos con tal de tantear y asegurar la realidad nuestra y del otro; y de sacrificar apresuradamente al fantasma ambas realidades, cuando contradicen o *se resisten* a nuestras proyecciones. Actuando como quien finge ignorar los impedimentos materiales, Malou y Dominique son todo un *exemplum* cinético de esta noción del sujeto como concoción de inocencia y

experiencia: entre *ser sin mundo y existir en un mundo*; entre *perderse en un espacio y encontrarse en un lugar*.

En este mundo de compulsiones reiteradas, arrebatos inútiles y actos gratuitos, las únicas «treguas» son, paradójicamente, los segmentos bailados. Si todo lo «teatral» cumple la regla del afán, no hay baile en el universo de Bausch que no sea *katapausis*, suspensión, distensión del lenguaje de la danza en su *zona de confort* u ocasión de agarrarse a las certidumbres que aquel lenguaje representa, como conjunto de competencias técnicas, logros profesionales y destrezas adquiridas.⁸ Repertorio venal de certezas perdidas o redimensionadas, la «danza danzada» juega aquí el rol extraordinariamente dialéctico de una «culpa inocente» o, según se la mire, de una «inocencia culpable»: ornamento hábil que consuela, *beatifica* el intervalo arbitrario, la *vacancia existencial* (casi una *vacación*) entre nosotros y la espesura de la realidad.

Las secuencias coreográficas de *Café Müller* son todas *conatos*, «inicios de danzas», fórmulas incoativas, que fraguan como una alternativa «metafísica» a la simple colisión. Malou danza únicamente cuando, frustrando la «libido de choque» que impulsa sus arrebatos, Jean crea a su alrededor un vacío suficientemente extenso. Nunca la danza ha encarnado con más fuerza el delirio de desrealización en que incurre el sujeto cuando su impulso a existir no encuentra suficientes *de-finiciones* en los correlativos objetivos del espacio: una suspensión efímera, en cuyo deseo de abandono de la realidad pulsa ya un irresistible instinto de regreso a la misma; o un delirio regresivo, porque avala la sensación de que bailar sea cambiar el ahora y el aquí por una dimensión interior hecha solo de recuerdo, fantasía, esperanza, y otras «figuras temporales».

Si vale el gesto de desaliento de Malou al inicio de *Oh! Let me weep* (que la obligará a volver a empezar), arrancar a bailar equivaldrá a sumirse en una especie de autohipnosis que no cohabita con el presente y su fisicidad se expresa en términos conflictivos. Movida por la veleidad de escapar al trauma de la inmanencia, y deslegitimada por un exceso de trascendencia, esta danza que prolifera en los entresijos de la acción y del mundo no es solo un éxtasis imperfecto sino también, una *estasis denegada*: expresa la nostalgia irresistible de lo que la interrumpe. *Danzando para rehuir la inmovilidad le danzamos a la inmovilidad*.

Y cuando acariciamos la posibilidad de una *katapausis* compartida con el ser amado, es esta consistencia inaudita a presentarnos nuevas amenazas o tentaciones de inconsistencia; a sabotear nuevamente una danza que, en el fondo, fue «danza a dos» solo mientras ninguno la bailaba. La danza enuncia principalmente la carencia del contenido vivencial que quiere expresar: porque procede del vacío neumático de una subjetividad sin contornos (el espacio *vaciado* para ahorrarnos el trauma de existir) —y esto la hace insuficiente—; o de la plenitud frágil, percedera del amor (el espacio *llenado* por

8. Valga para todas la memorable secuencia de *Nelken* (1982) en la que Dominique Mercy pide a gritos que se despeje la escenografía para poder exhibirse, y a continuación alardea infantilmente con el público de los *entrechats* y *déboulés* académicos que sabe ejecutar.

la resistencia absoluta, la realidad demasiado real de la persona amada) —y esto la hace imposible. *Su inocencia no se basta a sí misma*.

Para una modernidad que se ha desvivido en invocaciones a lo natural y a lo somático, el punto de inflexión del Taztheater es presentar la danza menos como una *física consentida* que como una «*metafísica*» *denegada* o *interrumpida*: imagen de las *Lichtungen* (claros del Ser) de Martin Heidegger: instantes privilegiados en que la espesura del mundo se entreabre para *dar lugar* a una «zona de luz en el bosque», donde el Ser pueda asirse en su plenitud huidiza, apareciendo como «lo que desaparece», dándose como «lo que se niega» (Heidegger, 2007: 71-72). La selva de mesas y sillas es, en *Café Müller*, un bosque del mismo tipo. Entre Existir — correlativo y «necesitado»— y Ser —necesario y absoluto— existe la misma distancia que, en Pina Bausch, entre un impulsivo colisionar y el impulso a danzar.

Los «claros» entre sillas y mesas no dejan en suma de ser la reviviscencia «domesticada», entre ironía y pesimismo, de la ensoñación que en los años 20 empujó los ideólogos de la *Körperkultur* a perseguir una convergencia sintónica y performativa de la colectividad en las aperturas naturales del paisaje (Casini Ropa, 1990). *Café Müller* presenta la forma residual, el fracaso de aquella confianza en que pudiera «danzarse» la homogeneidad mítica de *Volk* y Raza, Cultura y Natura, Nación y Territorio, individuo y colectivo.

Si la abigarrada utopía ideológica de la *Freilichtbühne* (teatro, estadio, templo de la danza) ratificaba el rol de la danza como *ontología compartida*, la distopía de Bausch, hecha de atisbos de baile y frenéticas soledades en los intersticios de un mobiliario barato, refleja la quiebra de toda ontología del arraigo: una herida abierta entre sujeto y mundo, cuyo resultado más lancinante es, de entrada, la *inevidencia* de toda danza.⁹

A menudo, en los *Stücke*, el suelo se antoja «difícil» para la danza:¹⁰ la tierra rojiza de *Frühlingsopfer* (1975), la hojarasca de *Blaubart* (1977), la ciénaga de *Arien* (1979), el césped de *1980* (1980), los claveles de *Nelken* (1983),¹¹ la tierra de acarreo de *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), los escombros de *Palermo Palermo* (1991),¹² la nieve de *Tanzabend II* (1991).

El bric-à-brac de *Café Müller* es un retoño ilustre de este linaje escenográfico. La praxis del siglo xx fue «alisar» suelos y neutralizar obstáculos: que este gusto por el vacío remitiera a un cometido de abstracción (reasentar la danza en un *infinitum* geométrico o biológico —«sin historia»—), reforzaba el parentesco inquietante entre ese Espacio, idolatrado por la danza alemana de anteguerra, y la coeva ideología del *Lebensraum* o «espacio vital»: la propuesta nazi de que las extensas colonias del Este —Polonia y Unión Soviética—, una vez purgadas de las razas que los ocupaban indebidamente,

9. A esta deslegitimación «melancólica» de la danza, y a la melancolía de tener que revocarla a favor de signos más explícitos y menos complacientes, remiten también algunas de las declaraciones de Bausch sobre el sacrificio pragmático de una porción amplia del material coreográfico en vista de los estrenos (Bentivoglio, 1993, p. 165).

10. Se trata de una tendencia común a los dos escenógrafos principales de la compañía, Rolf Borzik (marido también de Pina Bausch), y Peter Pabst (que sucedió a Borzik cuando éste falleció). Es también significativo que, en la versión original del *Stück*, fuera Borzik el encargado de desplazar durante el espectáculo las sillas y mesas, en el rol que a su muerte heredaría Jean Sasportes.

11. La primera versión, sin título, fue presentada en Wuppertal en 1982.

12. La primera versión, con el título provisorio *Das Palermo-Stück*, fue presentada en Wuppertal en 1990.

fueran vastos campos de cultivo biopolítico, abiertos a la libre proliferación y autoexpresión del «cuerpo» ario. De este espacio que se pretende cósmico y ahistórico sería sinécdoque colectiva el labaniano «templo de la danza» —cúpula acristalada, en la que el *Volk* danzaría coralmente el eterno *re-inicio* de su historia natural como raza, y el *fin de toda historia política*. Sabe a némesis que, 40 años después, Bausch se decante por *des-obviar la danza* revocándola «de raíces» —las complicaciones del suelo corroen toda garantía de que danzar sea a priori legítimo, obvio o grato—, y que condenando la danza a este cojeo simbólico se haga eco del mismo instinto que había persuadido Brecht a atacar los aspectos taumatúrgicos de la ilusión teatral, a dismantelar sus protocolos de credulidad.

El *Tanztheater* de Jooss no adoptó modos teatrales por apego a las ilusiones escénicas, sino por interés en unas herramientas de «desilusión» que el teatro ya afilaba en un tiempo en el que la danza elevaba a cotas religiosas la exigencia de «ser creída a priori».

Bausch cumple los corolarios de esa promesa de «desambiguación» forzando la danza a una implacable autocrítica existencial, a un violento enfrentamiento consigo misma. Jooss adapta la danza a la expresión de una feroz incredulidad hacia las taumaturgias del mundo real; Bausch adapta el mundo a la expresión de una feroz incredulidad hacia las taumaturgias seculares de la danza.

Todos recordarán ciertos episodios del dibujo animado *El Coyote y Correcaminos*. Al final de una alocada persecución del Correcaminos, el Coyote supera sin darse cuenta el borde de un promontorio. Mientras ignore que ya no hay suelo, el coyote sigue corriendo en el vacío. Cuando la fuerza de inercia se agota, mira con perplejidad hacia abajo y sólo en este momento, al enterarse del abismo, precipita ruinosamente.

Tal vez el *Tanztheater* fuera para la danza el instante en que miró hacia abajo y, al perder de golpe la confianza ciega en que fuera posible seguir danzándose en un vacío, empezó a precipitarse en el abismo de la realidad, en el accidente que, precisamente por poner en entredicho su derecho de existencia, la hizo existir.

Hasta el día de este choque existencial, este «caer en la cuenta», los signos de la danza habían podido negociar una relación fluctuante con el mundo, ser una representación reconfortante, disimular con *vitalidad* su deportiva ignorancia de la *vida*. La capa de tierra de la *Consagración* bauschana (*Frühlingsopfer*, 1975), alusión al clima de salvaje culto telúrico del libreto, representaba también el sino de un mundo cuya danza, cuyas liturgias colectivas e ideologías violentas hallan precisamente en la Tierra —como representante de insidiosas abstracciones cuales la Naturaleza, el Territorio, la Raza, el Pueblo— su ídolo más poderoso: una «pasión por lo Real», tan delirante como para sacrificarle cualquier realidad, y darle al asesinato un aura religiosa. Para que el solo de la Elegida expresara esta reticencia del cuerpo vivo a «danzarse hasta la muerte», Bausch multiplicó los protocolos de fricción mutua, de desajuste entre el cuerpo y su danza, o entre la danza y su suelo. Y creó el primer solo del repertorio cuyos «errores», desgastes

de energía, aceleraciones indebidas, retrasos y *tropiezos* sean enteramente coreografiados.

Lejos de sumirse en un éxtasis de desindividualización, la víctima sacrificial *se resiste*, aquí, *a la danza que le resiste*. El tropiezo que da inicio al solo resume este profundo escepticismo poético ante la sangrienta irrelevancia de los absolutos: una tesis sobre la inadecuación de todo lo vivo a ambas generalidades, una danza demasiado «abstracta» —una vida demasiado «concreta». *Frühlingsopfer* fue menos la última coreografía «tradicional» de Pina Bausch, *antes* del Tanztheater, que el arranque de un giro poético destinado a completarse en *Café Müller*.

La presencia enigmática, casi totémica de animales (reales o ficticios) en los *Stücke* de los 80 (cocodrilos en *Keuschheit slegende*, un hipopótamo en *Arien*, un cervatillo embalsamado en *1980*, un caballo mecánico en *Kontaktthof*, un oso polar en *Tanzabend II*, un caniche en *Palermo Palermo*, peces en *Danzn*, etc.) tematiza esta fractura existencial entre intérpretes y medio.

Elegidos por su total ajenidad al lenguaje y a las convenciones de la danza, esos animales son las únicas criaturas simbólicamente aptas para moverse con gracia y sincronía en entornos problemáticos para cualquier cuerpo danzante. Recuerdan la dedicatoria «aux animaux» de la última novela de Louis-Ferdinand Céline:¹³ en un escenario de civilización siniestrado por la estupidez humana, la sola «danza» es la inconsciencia adaptativa, la armonía paradójica que expresan los animales y los idiotas (Céline, 1969; Muray, 1981: 148-162).

Las consecuencias de este gesto escenográfico para los estatutos materiales de la danza son incalculables: décadas de devaneos sobre el *Espacio* (y de hazañas plásticas dirigidas a absolutizarlo —empleo de la caja negra, abolición progresiva de los decorados plásticos y de todo dispositivo de *contención* o *de-finición* de la escena—) se ven desbancadas, en el Tanztheater, por la inaudita supremacía de la noción de *Lugar*.¹⁴ El *Hof* bauschano encarnará todas las funciones y límites que las utopías modernistas intentaron neutralizar: relatividad (el *Espacio* se pretendía absoluto); temporalidad (el *Espacio* se pretendía instantáneo e intemporal); finitud (el *Espacio* se pretendía infinito); densidad (el *Espacio* se pretendía vacío).

Llenos de cosas y estriados por mil abusos dinámicos, los enclaves plásticos escenificados por Bausch son ambientes transicionales visitados por cuerpos que no les pertenecen, y que se encuentran literalmente fuera de lugar.

13. El interés por la danza es una tónica de la carrera literaria de Céline, como atestiguan tanto su empleo masivo de metáforas cinéticas y musicales, como su deseo siempre desatendido de convertirse un día en libretista de ballet. Tal vez merezca una reflexión a parte la analogía entre el viaje del yo-narrador de la última novela, *Rigodon* (1969), por los paisajes acribillados de Europa del Norte y la obsesión bauschana (tan evidente en trabajos como *Frühlingsopfer*, *Arien*, *Auf dem Gebirge...*, *Die Klage der Kaiserin*) por transitar con todo tipo de *Reigen* o farándulas los solares y descampados —los distópicos «claros del No Ser» que atestiguaban, todavía en los años 70, de los bombardeos de la última guerra.

14. La misma noción se revelará determinante para los estatutos espaciales y costumbres escenográficas de la danza posmoderna. Remitirán a ella nociones y formatos tan alejados como el *dispositivo coreográfico*, el *site-specific work*, la *instalación coreográfica*. La eclipse progresiva de la *caja negra*, y la praxis de dejar a la vista la infraestructura del escenario (un verdadero cliché dancístico a partir de los años 90) termina apoyándose involuntariamente en el instinto poético no tan solo de enseñar el *lugar* teatral por lo que es, sino de enseñarlo por sus desperfectos y memorias de uso; en otras palabras, por el dispositivo «anacrónico» que es.

Como ocurre de los objetos desuetos (Orlando, 2015), la carga memorial que maduraron los aboca a abarrotarse de espectros e impregnaciones, indicios de descuido y comportamientos fantasmales. Y mientras los «espacios» de la modernidad se ocupan de tutelar la *inmemorialidad* del gesto danzado y la sagrada inmanencia del cuerpo danzante, basta una mirada al mobiliario siniestrado de *Café Müller*, a los claveles pisoteados de *Nelken*, a la tierra surcada de *Frühlingsopfer*, para concluir que el sueño de Bausch es un lugar que, recogiendo como un archivo caótico las trazas de la acción, se convierte en superficie de inscripción memorial, extensión de tiempo, duración. La espacialidad bauschana vuelve a ser dibujada por el destiempo, por la desincronización.

3.

¿En qué medida este anacronismo estructural puede ser leído también como una postura premeditada en lo que concierne la historia de la danza?

Complicarle la danza a la criatura humana —animal enfermo de auto-conciencia— es la versión bauschana de un *V-effekt*. La danza *aparece* y *se objetiva*, como resultado de la res-istencia de todo cuanto debería, material o simbólicamente, suportarla. A partir de ahora el visto bueno físico y mental para bailar sólo se conseguirá con cierto esfuerzo. La danza se verá condenada, tras décadas de absolutismo místico, a toda clase de relativismo y subjetivismo.

Fantaseada como acción absoluta, se verá rebajada a acciones muy relativas: gesto, cuando no *gesticulación*. La *suspension of disbelief* que es el pacto ficcional de la danza histórica sucumbe ante la sospecha que bailar no sea ninguna actividad justificada a priori por un específico, que su marco no sea suficientemente compacto como para legitimar los defectos de realismo que incluye: *tema oculto de todos sus temas*, deja de ser una opción formal pacífica, y se convierte, por decirlo así, en un contenido-cremallera —en aquello que, por definición, tras tantas letanías sobre *aparición* y *presencia*— *se fragua una existencia mundanal de desapariciones y ausencias*.

Las causas de esta inversión de perspectiva son de buscarse en la historia alemana del siglo xx. La Alemania posbélica había calculadamente obliterado toda herencia cultural que pudiera recordarle las derivas de los años 30, incluido el legado técnico, teórico y poético de una *Ausdruckstanz xxx* cuyo ideario se veía demasiado contextual a las aberraciones totalitarias, como para superar indemne el desmantelamiento del *statu quo* nazista. Ni siquiera a Kurt Jooss se ahorró este olvido prudencial.

Por décadas, el legado de la *Ausdruckstanz xxx* solo sobrevivió, subliminalmente, en los extrarradios del mercado y en ciudadelas pedagógicas como la *Folkwang Hochschule* en Essen, el *Mary-Wigman-Studio* en Berlín Oeste o la *Tanzschule Gret Palucca* en Dresde: casi la única forma de pervivencia de una tradición casi eclipsada por el fulgurante ascenso de los grandes ballets estables (Stuttgart, Frankfurt, Hamburg, etc.). La eclosión del Tanztheater contemporáneo, y su reivindicación de una etiqueta que databa de los años 30, fue contextual al giro ideológico de la contestación estudiantil alemana,

y a la indignación con la que las nuevas generaciones denunciaban los impagos morales de la generación anterior clamando por un improrrogable deber de memoria. Que se hicieran eco de tales reivindicaciones quienes no habían vivido en primera persona el período totalitario refrendó una tendencia generalizada a supeditar el legado insurreccional de la contestación a una *resurgencia* de fantasmas del pasado, que se expresaba en términos «sintomáticos», es decir violentos, paradójicos o sobreactuados («estéticos» en un sentido muy propio del '68); se trataba en fondo de oponer a la *realidad* estipulada por el milagro económico alemán, las erupciones y abyecciones episódicas de ese *Real* que la nación sabía solo mirar de reojo.

Ciertos escritores habían destacado las implicaciones psíquicas de este acto masivo de omisión memorial y habían atribuido a las mujeres un papel único en la custodia de los malos recuerdos y de los inherentes complejos de culpabilidad: representaban aquella mitad «pensativa» de sociedad alemana en la que el complejo nacional llegó a manifestarse con rasgos distópicos o patológicos mucho antes de que los estudiantes convirtieran los motivos de depresión en pautas de reivindicación. *Frauen vor Flußlandschaft* (Mujeres a la orilla del río, 1985) de Böll, analiza con vibrante exactitud como el anacronismo moral y el sentimiento de inadecuación al presente trabajaron la vida mental de una generación de alemanas. El rol de la generación sucesiva de mujeres en la contestación y su ocasional liderazgo en el organigrama de la lucha armada durante los *años de plomo* son parte del mismo fenómeno. No es menos cierto que, si las terroristas eligieron la revolución armada también como salida sintomática al escándalo por el fenómeno del olvido histórico, Pina Bausch y otras de las mujeres-artista que protagonizaron la aventura del Tanztheater no fueron menos motivadas por el cometido de reactualizar «sintomáticamente» el legado poético de los años 30 y el trauma de pérdida que supuso.

Re-presentando en términos patológicos o fantasmales un universo de signos, recopilaron y sacudieron el gran repertorio neurótico de una sociedad surgida de baches de memoria y solares de viejos bombardeos: dolida, atónita, absurda, infantil, trágica (o trágicamente alegre), y en grave déficit de sintonía con el presente. De aquí la extraordinaria fidelidad de Bausch a un vestuario y a una estética de los lugares que se antojan levemente pasados de moda, como si su fauna humana se retrotrajera, para escenificar deseos, impulsos y caprichos, a un tiempo indefinidamente pretérito, añorando el baile como reliquia de una historia colectiva, o amuleto de una historia personal: no hay ambivalencia más lancinante. Tematizar a la danza se convierte en una tarea poética y existencial de la máxima urgencia. Si se trata apuntar en la danza una revocación potencial de la realidad, se trata también de apuntar en la realidad una impugnación potencial de la danza; y así enfrentar en una dialéctica «irreconciliada» dos signos fatalmente destinados a eliminarse —o a desenmascararse— recíprocamente. El Tanztheater re-presentó la danza en la forma de un «anacronismo emergente» —eco distorsionado de un pretérito general e individual.

Y logró así ser a la vez la primera expresión genuinamente europea de danza moderna (tras décadas de emulaciones de modelos estadounidenses)

y la primera expresión de la posmodernidad: síntoma y cumplimiento a destiempo de un trauma de la modernidad, y *de la modernidad como trauma*. Su consigna sería siempre danzar los síntomas de la realidad, y *realizar* los síntomas de la danza.

Hay por ende que desandar el masivo *marketing* retórico que, con la conivencia del Tanztheater Wuppertal y de sus guardianes, ha adscrito obstinadamente la poética de Bausch a un parentesco reconfortante entre Danza y Verdad. En la acepción clínica, el acontecimiento sintomático no entrega su verdad (patología, complejo, neurosis) sino que la disfraza y, en muchos aspectos, la *formaliza*, de manera engañosa o aparatosa. El síntoma revela el trasfondo psíquico del que procede solo *mintiéndolo*, o *renegando* expresamente de él. Y si brota (parafraseando a Georges Didi-Huberman) de una «historia remota» (núcleo doloroso de la psique de cada uno), no enuncia esa historia, esa *gesta*, que *gesticula* la variedad irreconocible de sus escombros; aplicando a las huellas de ese vivido psíquico «discontinuado» los mismos procedimientos de serialización, condensación y desplazamiento que conforman la prestación psíquica de la *Traumarbeit* (la labor del sueño) según Freud (Didi-Huberman, 2009: 284-301).

De aquí la paradoja más radical del Tanztheater: *la danza se convierte en fragmento, momento, esquirra o gesto de vida no ya porque herede de la supuesta verdad de los gestos que conforman la vida de cada uno, sino porque, al igual que todos esos gestos (síntomas todos ellos), procede de un autoengaño, una mentira salvífica; y al igual que ellos, encubre la raíz traumática de su verdad existencial en el mismísimo instante en que la expresa, con el resultado de perpetuarla, de suspender su solución; cada uno puede agarrarse con convicción o emoción a esa mentira, y sincerarse en ella, «viviendo sin vivir en sí».*

La danza de Bausch pasa así a ser la dimensión *oblicua* (*figural*, si vale la definición de Jean-François Lyotard) en la que se debilita todo discrimin entre lo verdadero y lo falso (Lyotard, 1971; Schefer, 1999); en la que el individuo es existencialmente el cruce de dos falsas verdades (danza y vida) que se desmienten mutuamente para poder, en algún punto, confluir, converger o arrebatarse los lugares respectivos.

La *iteración* es el paraguas sintomático, bajo el cual fragua con más claridad esta dialéctica.

A comienzos de los 80 la repetición se impone como una boga. Seducida por la música minimalista y por las recetas operacionales de la Post-modern Dance tardía, la coreografía europea asume el desafío de ceñirse a un procesamiento de unidades o bloques fraseológicos compactos (bits de información gestual o *actomas*) que, al modular un parque sucinto de materiales coreográficos, esgrima cierta variedad de resultados formales. Llevada a cabo con una paciencia que linda en la terquedad, la clase de repetición (casi un *sampling*) empleada entonces por Keersmaeker, se aviene a un patrón de *progresión aritmética*: no denota ninguna obstinación emocional; el objeto de su «producción en serie» no es una tesis «semántica», sino formal; no opera por retornos de imagen, sino por duplicaciones de un diagrama (*reiniciando*, más que *reiniciando*); no hay rasgos de incoación o «decisión» en los arranques de su procesamiento, ni resignación en su final.

El caso de Bausch es opuesto: iteración, retorno y redundancia parecen avenirse, aquí, a un patrón de reinicio o «reflujo» que es por definición el *modus operandi* del síntoma: harán pensar más en trastornos obsesivos-compulsivos que en operaciones de cálculo. La repetición obstinada de los mismos gestos da lugar a una *progresión geométrica* y exponencial, con un cariz *intensivo* muy distinto al desglose *extensivo* de materiales propio del minimalismo (Fratini, 2012: 75-100).

Bausch satura el potencial semántico de las repeticiones llevándolas a exasperantes cotas de paroxismo con escaladas de velocidad y energía, o multiplicando innaturalmente los ejecutores de una misma acción. El resultado de ambas operaciones es una alteración radical del sentido originario de la acción, del gesto o de la imagen. Si los apresurados «retornos de lo idéntico» de ciertos *gags* bauschanos no son una impugnación irónica del mito nietzscheano, tal vez sean el desglose de la verdadera naturaleza de ese mito, que al fin y al cabo formalizaba la nostalgia de la burguesía decimonónica por la eclipse de su universo gestual, y el instinto de recuperarlo como *sacramento*, que vertebraría la aventura duncaniana (Agamben, 1996). Los delirios de insistencia de los personajes bauschanos no dejan de ser un tumultuoso *de profundis* sobre el rezo, la ilusión «arqueogestual» que presidió el nacimiento de la danza moderna.

El citado *gag* de Malou, Jan y Dominique (abrazo - cambio de postura - caída - abrazo), ejecutada en un principio con lentitud, va reproduciéndose al menos 9 veces con rapidez y frenesí crecientes. En el final de la secuencia, la pareja reproduce jadeando todo el ciclo de gestos a un ritmo innaturalmente acelerado, como en una pesadilla, sin siquiera la ayuda (o el estorbo) de Jan: Y finalmente lo ejecuta una última vez muy lentamente, hasta que, pese a los esfuerzos de Dominique para aguantarla, la enésima caída de Malou separa los amantes.

Todo el dúo consta únicamente de esfuerzos repetidos dirigidos a integrar imágenes contradictorias: es una interferencia en estado puro, y el despliegue crónico, la *continuidad*, fabricada e intermitente, de una figura de *contigüidad* —una *alegoría vivida*. Walter Benjamin hablaría de «imagen dialéctica» (o imagen-torbellino) (Didi-Huberman, 2006: 137-213).

Tampoco es casual que los umbrales del proceso sean aquí «fotografías» tan antitéticas: encuentro y pérdida, inicio y fin. Destinal la primera (Malou «se topa» con Dominique avanzando a tientas al final de su primer solo), «fatal» en un sentido incluso más literal, y evocadora de una calamidad específica, que es quizás la muerte del ser amado, la segunda.

La proeza formal consiste sobre todo, aquí, en someter los gestos y de la vida a una *des-figuración* de alcance veladamente metadiscursivo: delatando sí su absurdez (como si la iteración desenmascarara los entredichos neuróticos incluso de las más cabales *images of affection*), pero también convirtiéndolas, de resultas de la automatización o coacción, esquivas de acción tan desligadas de sus móviles primitivos, tan terminantemente abstractas que solo son ejecutables e imaginables, en última instancia, como pasos de danza, *figuras* en un sentido específico y terminal: la neutralización de toda dicotomía inicial entre verdad y falsedad, entre la imagen presuntamente

fehaciente a la que se pretende volver, y la imagen presuntamente mentirosa que se pretende deshacer.

Cada repetición conllevará el incontrolable deterioro de la plenitud vivencial del impulso «demasiado humano» a repetir los gestos; una mengua de su intensidad incoativa —la copia cada vez menos creíble de un prototipo vital. Solo un incremento de saña compensará esta «deflación de vida» y de sentido: se terminará casi invariablemente por saturar de rabia, o por embarcarlo de una siniestra *jouissance* sustitutiva,¹⁵ el espacio semántico que desocupa la pérdida progresiva de vitalidad y de significado. Los roces más tiernos, los ardores más delicados derivarán a formas sucedáneas de violación.

Como en un centrífuga cuyas aceleraciones y ciclos filtren los signos de la vida para separar el significante del gesto de su significado existencial, por mucho que estas *fijaciones circulares* susciten impresiones cómicas (aplicadas a gestos «vanos» de entrada) o trágicas (aplicadas a gestos emotivamente «necesarios»), el final del proceso se consume siempre en el signo de una automatización: del gesto no quedan ya ni la ternura primitiva, ni la violencia derivada, ni la absurdez desenmascarada, sino solo y únicamente la «carátula» formal, emancipada de toda deuda semántica: el *móvil* existencial convertido en *motivo* de danza.

Vanificados por la repetición a ultranza, los gestos conforman un léxico terminal de «formas disponibles»: pasos, figuras, interacciones disponibles a partir de ahora a todo tipo de modulación sucesiva. Sin más implicaciones narrativas, estos escombros y conatos aislados, eslabones de cadenas de sentido ya disueltas y recordatorios formales de algo irremediablemente perdido, refluirán si acaso en más acoplamientos y combinaciones, contigüidades ulteriores y alegorías de nuevo cuño, siempre pasibles de ser «reciclados» por la *Traumarbeit* del espectáculo.

Recordatorios de este tipo son muy frecuentes en la última parte de *Café Müller*: Dominique vuelve a encontrar, abrazar y perder Malou varias veces; la última sin siquiera detenerse, de una forma totalmente automática.

A esta economía poética de reiteraciones remite también la dramaturgia musical de *Café Müller*. Bausch se decanta aquí, excepcionalmente, por pocas piezas vocales de un único compositor barroco, Henry Purcell, todas ellas en bajo obstinado: forma musical en la que el bajo continuo —cimiento armónico de la partitura— es sustituido por un motivo que se ejecuta una y otra vez, con obstinación. Sobre este esquema que la izquierda repite incansablemente, la derecha urdirá un patrón melódico evolutivo. La relación hipnótica entre la terquedad del bajo y la peripecia melódica que el canto viene devanando, es gemela de la contradicción que las repeticiones bauschanas conjuran entre constancia de la forma gestual y excursión del significado:

15. Es del primer tipo la secuencia de *Kontakthof* en la que un tropel de varones «viola» preterintencionalmente Meryl Tankard infligiéndole un toqueteo afectuoso o cordial que afecta todas las partes de su cuerpo salvo las zonas erógenas. Al segundo protocolo pertenece, en *Blaubart*, la obsesión del protagonista masculino (Jan Minarik) por interrumpir constantemente y volver a tocar las frases musicales asociadas a gestos que desea irresistiblemente repetir. Minarik saluda estos momentos de goce regresivo, estas coacciones demiúrgicas a repetir con infantiles palmadas de alegría. En el final del espectáculo, al agotamiento de la grabación sonora seguirá una serie interminable de dichas palmadas, usadas todas y cada como interruptores sonoros que imparten al cuerpo de baile la orden de reproducir mecánicamente una «instantánea» cualquiera del espectáculo.

repetido con obstinación, el gesto *canta* todos sus fantasmas. El cimienta sobre el que, también en patología, reposan la diversidad y metamorfosis del síntoma es la repetición del patrón, del problema, del *complejo* subyacente. Nuestra biografía psíquica es el falso movimiento de una estructura subconsciente cuyo mensaje *se insiste*, encubierto, en mil variaciones sintomáticas: sobre su obstinación florecen mil melodías vivenciales.

Así, lejos de ser solo un *Leitmotiv*, el abrazo de Malou y Dominique es un verdadero *exemplum* coreográfico de *idea fija*. El mundo mental de *Café Müller* es un repertorio selecto de «instantáneas imperativas» —imágenes, actitudes, situaciones— a las que los personajes regresan compulsivamente, como animales a sus madrigueras, para escabullirse de dinámicas penosas o engorrosas.¹⁶ Coyunturas así —en las que el comportamiento «se enrosca» alrededor de una de sus redundancias— conminan a menudo una relativa viscosidad a la acción general. A este tipo ulterior de resistencia se refiere de forma casi exclusiva, en el *Stück*, el *task oriented work* de Jean y Jan. Los ángeles de la cosmología medieval garantían, interviniendo con solercia la pereza de la materia, la moción de este universo y de su Historia hacia algún *telos* en la eternidad. Operadores de un dispositivo que reduce a signos las historias que lo cruzan, Jean y Jan se encargan análogamente de eliminar los atascos que impiden a *Café Müller* de avanzar hacia su cumplimiento. Si Jean es el *interventor* del espacio, Jan es sin duda el *interventor*, el *desatascador* del tiempo del espectáculo. Por absurdo, su única razón de oponer al abrazo de Malou y Dominique la imagen de un luto sea forzar la pareja a salir de su fijación y consentir, literalmente, que el espectáculo proceda.

Se piense en el «baile» silencioso entre Jan y Dominique, donde Jan procede hacia atrás tirando de Dominique anclado de rodillas a un punto del suelo —Dominique recuperará dos veces la pose originaria, volviendo a adherirse a las piernas de Jan— o se piense también en la secuencia en que Jan «desplaza» Dominique al menos dos veces, como una estatua, para depositarlo en diferentes estaciones de un recorrido invisible, en todos estos casos, Jan *moviliza la imagen fija de alguien*; mudarla de sitio es trasladarla en el tiempo, recoser su discontinuidad, reasentarla en el flujo del devenir.

El estatuto de estas imágenes fijas como *trepzones* de vivido cuyos *autismos* «encantan» la diacronía es tal que Bausch llega a utilizarlas como «medidas del espacio», como si mapeara el lugar según baremos sintomáticos. Ciertas imágenes se mostrarán indiferentes a cambios de ubicación y contexto, como si el ajuar obsesivo de los personajes fuera también su única manera de desplazarse y estar: Bausch procura en ciertos momentos *relocalizar* drásticamente una misma acción («tumbando» gestos que se habían presentado de pie; o transfiriendo a un soporte vertical —sobre todo a las paredes— *simple actions* como el andar de Malou).

El síntoma se adapta al espacio de la forma más paradójica posible: ignorándolo, el espacio a su vez *resiste* por su materialidad invencible el síntoma

16. El catálogo de fijaciones de Malou y Dominique es el más extenso: el abrazo; la pose de Malou prostrada en la mesa del fondo; el «encontronazo» de Malou y Dominique cayendo al suelo agachados; la pose de Dominique de rodillas, sujetando las manos de Jan de pie como en una figura de baile de salón; Malou andando como si tanteara con los pies una superficie.

sin modificar su forma: acotándolo, conteniéndolo. En el final de su segundo solo Dominique se desplaza hacia el muro de la derecha con una frase repetida (casi un *walking step*) de brazos y piernas; cuando ya no queda espacio, Dominique sigue ejecutando el módulo fraseológico «cercenado» por la pared que finalmente golpea con todo el cuerpo, como si su fórmula de desplazamiento sobreviviera por inercia y compulsión.

Si ciertas redundancias del Tanztheater se antojan *slapstick* es porque esta fricción entre la materialidad del espacio y la «automatización» del gesto recuerda la teoría de Bergson sobre la risa como exorcismo instintivo de la inquietud suscitada por toda impresión de *mecanización* de lo humano (Bergson, 2013: 37-66), que se da cuando por distracción un cuerpo vivo *sigue haciendo lo que estaba haciendo* sin enterarse de trabas y trampas (Wile E. Coyote); o pierde cualquier autocontrol cinético y orgánico (las risas sobre caídas, mierda, muerte y sexo remiten todas a esta categoría).

En epítome de esta vertiente cómica-absurda de la repetición es el así llamado *Bauschreigen* o «ronda Bausch» (Gradinger, 1999): un desfile sinuoso de la compañía por el escenario y, ocasionalmente, el patio de butacas. *Felliniana*, calculadamente prolija y ejecutada con música de baile (una *petite musique*, diría Céline), esta farándula o *rigodon* suele presentar una maliciosa secuencia de nimiedades gestuales repetidas por todos los intérpretes a lo largo del recorrido: un surtido de tics relacionales, fórmulas de cortesía, expresiones de narcisismo social, tiernas afectaciones, ademanes pueriles y autoindulgencias de todo tipo.

Con su repetición ferozmente alegre de modales que la danza vuelve decorativos, el trenecito de los clichés sociales y relacionales deviene el *ballet* de toda una colectividad danzando a destajo, camino de la muerte, su patrimonio de *vanidades*, su insensatez «aprobada por la música» (parafraseando un apotegma de Albert Camus) y, en última instancia, su *Totentanz*. Jugando así, en una linde sutil entre luto y alegría, entre destino y capricho, el Tanztheater está en fondo aplicando la «estrategia fatal» que Jean Baudrillard preconizará años después: quien asuma la paradoja de seguir un desconocido en la calle copiando durante horas todos sus recorridos y movimientos, constatará que cualquier gesto, mientras se desconozca su motivación, es absurdo (Baudrillard, 2007: 120-122); en todo ademán humano anida una lógica «fatal», una forma enajenada de la vida, una causalidad suspendida, que vienen a ser, en resumidas cuentas, las de la danza.

Si Jooss invocó *la danse macabre* histórica para asemejar a una prestación coreo-dramatúrgica el talento de la muerte por sincronizar el tiovivo de las aspiraciones y de los fracasos humanos, Bausch formula su propio *revival* como un *understatement*: en la edición «de salón» que es el *Reigen*, su *Totentanz* avala una tesis algo desazonadora: si se la concibe así, como un vaciado mimético de la vida y una vanificación de sus gestos, la danza será propiamente lo más «teatral» de la Danza-teatro: el signo que absorbe, transfigura, aligera y consuela todo lo vivo, sólo al precio de que evaporen infaliblemente sus contenidos; una extraña forma de *vitalidad sin vida*.

4.

Imaginemos ahora que las dos instantáneas de Malou y Dominique (abrazo y pérdida), no representen sólo un inicio un final, sino un deseo y un hecho (deseo de una unión indisoluble y definitiva —hecho de una pérdida irremediable); y que la *dose of reality* pacientemente impuesta por Jan apunte a emancipar los amantes de la nostalgia que los paraliza; que *tras haberse perdido, se encontraran en el más extraño de los lugares para resincronizar su historia, y no quisieran asumir lo irremediable de aquello que la discontinuó*. Avala con inquietante precisión esta lectura fúnebre la estampa ya descrita en la que, mientras bajan las luces, el trío Dominique-Jan-Nazareth escenifica una especie de velatorio para Malou: «foto de grupo con cadáver» que Dominique rehúye como quien no acepta, una vez más, el final dictado por la imagen.

Café Müller rebosa de estos «falsos finales» que son a veces verdaderas vacaciones, «apneas altas» del dispositivo. Un «ombligo crónico» de este tipo es el momento, a mitad del *Stück*, en que Pina da vueltas durante un minuto a la puerta giratoria del fondo, arrastrada por la velocidad inercial del aparato; es como si volviera a poner en marcha el motor del espectáculo re-impulsando, a través de la puerta, como si de una manivela se tratara, las circulaciones, los «retornos» que conforman su mundo.

Encadenados a sus imágenes redundantes, prisioneros de una cronicidad interior que no cuadra con la exterior, los personajes cruzan en resumiadas cuentas por *Café Müller* como en una «travesía de la fantasía» lacaniana: la ordalía mental de la conciencia tocando con mano el objeto de sus obsesiones, la «escena radical» que la acosa, impidiéndole toda negociación con la realidad (Žižek, 2011): el gesto de quien atraviese una pantalla de cine solo para descubrir que tras ella no hay más que muro.

Las resistencias o reticencias de *Café Müller* conforman en este aspecto una «terapia de choque»: el doble trauma imprescindible de darse de bruces con la materialidad del mundo, y de atravesar la inmaterialidad de los deseos. «Travesía de la fantasía» casi literal es la que escenifica Jan cuando levanta Malou del suelo para sostener su marcha suspendida por encima de Dominique tumbado; pisar el cuerpo del amante rozándolo a penas equivale a «superarlo», *realizar su irrealidad*. La danza no ha ilustrado con tanta fuerza la plasticidad del recuerdo y las oscilaciones del tiempo mental como en el instante en que Jan, terminada esta travesía, *rebobina* la acción, ayudando la mujer a desandarla.

Someter *Café Müller* a tantas categorías analíticas (sueño, fijación, fantasía, travesía) refuerza aquella cercanía entre el mundo de Bausch y el Ultramundo de la tradición occidental que muchos han vislumbrado, leyendo el *Stück* como una extraña edición de Más Allá.

En la Edad Media, Dante ascendió el Ultramundo a fantasmagórico enclave ontológico en el que las almas vivían un tiempo circular, abocadas a repetir los gestos, las acciones, las situaciones que habían determinado el destino ultraterrenal de cada uno (Auerbach, 1963: 174-220; Fratini, 2014: 100-108); el cruce impensable entre la generalidad del orden divino y la particularidad

del orden humano, perpetuidad e instantaneidad, en el que cada sujeto ascendía a *figura*, precisamente en fuerza de este selectivo retorno *de y hacia* un inmodificable gesto-imagen.

Redundancia, multiplicación, condensación, desplazamiento, transformación y «suplicio», son el espectro de procedimientos en el que la *Traumarbeit* freudiana, la noción poética de composición y la representación ultramundana comparten un único paradigma de *figuralidad*. La metáfora benjaminiana del *chiffonnier* (de quien ensambla los desperdicios de la historia para dar vida a nuevas iluminaciones metacrónicas) —arquetipo de toda la futura dramaturgia de la danza— no dista de la concepción de James Hillman de la experiencia onírica como «viaje al mundo ífero»: *catábasis* en la que el alma se desenvuelve entre sus figuras nocturnas, hechas de residuos del pensamiento diurno y *coreografiadas por la muerte*, formidable chatarrera de la vida mental (Benjamin, 1991 *PW* 441; Hillman, 1988: 29-68). La labor poética de Bausch participa de tal grimorio de procedimientos psíquicos, morales, formales. Todas las lecturas que procedan de este paradigma (*Café Müller* como dispositivo metalingüístico; como apólogo socio-psicológico; como parábola onírica; como Más Allá) serán defendibles.

Constelado por mil las labores de realización y des-realización, el mundo de *Café Müller* tiene efectivamente algo «purgatorial»: *salle des pas perdus* en la que se viene a añorar, exacerbar y finalmente enmendar, a dejar atrás, los afanes del mundo; a atravesar la fantasía de vivir y separar para siempre la figura intemporal de la vida de su significado temporal; o revertir de una vez por todas su *duración* subjetiva en los ciclos objetivos de un *tiempo* finalmente unitario y, a su manera, pacificado.

Café Müller afina, en este aspecto, una sintaxis espectacular desplegada con anterioridad en *Blaubart* (1977): la primera parte *expone* los motivos que confluyen de forma aseverativa en el ecosistema semántico de la pieza. El calibre de estos motivos concretos es calculadamente muy variable (gestos individuales, imágenes, objetos, frases coreográficas, incluso «escenas» enteras). Los espectadores creerán, en un primer momento, que el *Stück* no es sino un catálogo desordenado de semantemas. A continuación viene la labor de centrifugación, destilación y recombinación de los materiales —la *Traumarbeit* de la pieza. En esta fase se aglutina un vocabulario sucinto y des-homogéneo de términos y lemas, que es el *bric-à-brac*, la chatarra cuyos curtidos y reciclajes utilizará la pieza para formular su enigma, su alegoría: *las figuras de su danza semántica*. Nunca falta un momento de *caos* dinámico, un *mad minute* de remezcla acelerada y *fluidificación* de los mismos materiales que la pieza había anteriormente expuesto en toda su viscosidad.

De ahora en adelante, las piezas entran en una fase final de «descompresión»: los motivos se vuelven ligeros, *intercambiables* y paratácticos; se desvinculan tanto de los significados como de las personas: al dejar de ser «propiedades» dejan también de ser marcas de señalización semántica. La última parte de *Café Müller* ofrece varios ejemplos de esta entropía en el que cualquier intercambio, cualquier *lapsus* del sistema parece posible.

La interacción final de Pina y Nazareth, que permite a Nazareth «normalizarse» y abandonar la escena mientras Pina carga con los signos de ambas,

es la más poderosa de la metátesis de esta última fase; el indicio más claro de la *homeostasis* alcanzada por el espectáculo cuando las unidades discretas de *información* que estriaban su campo semántico, se ven como amortizadas en el espacio liso de un mimetismo definitivo, de una in-diferencia estructural, gestación de un último mensaje, capaz de contenerlos y superarlos todos. Los anacronismos de la pieza hallan su única chance de sincronía terminal en esta coherencia «colgante», esta telaraña metódicamente tejida de relaciones.

Los trabajos de Bausch no hacen sino reconducir progresivamente las asimetrías lógicas de los materiales a una *lógica simétrica*, en la que todo es finalmente pasible de remitir vertiginosamente a todo; y en la que todo alcanza la forma homeostática del sueño (Matte Blanco, 2000). La pieza, literalmente, *se duerme para seguir soñando sin prisas con la flotación de todos sus signos*. No extraña que esta última metamorfosis, en *Café Müller*, se efectúe extáticamente, sobre el aria de la Noche desde el *Fairy Queen* de Purcell, cuya letra alude a conceptos como el misterio, la paz, el secreto, el descanso, el sueño: el único lugar en que *la insistencia deje de encontrar —y de significar— resistencia*; y donde todo discrimen entre signos de la danza y signos de la vida se reabsorbe en una ausencia casi encantada de ulteriores fricciones.

La forma directa de esta circulación terminal será la repetición *ad infinitum* de la «travesía de la fantasía» eternamente reversible de Malou cerca de la puerta giratoria, alegoría de un tiempo ya líquido y sin historia; o de la cafetería bauschana como lugar que reconduce siempre a sí mismo, abocado a la circulación de todo cuanto cae en su campo de gravitación semántica: *espacio de un tiempo que se muerde la cola* cuyo necesario correlativo dinámico será, como en este caso, una acción *definitiva* («desprovista de fin» más que infinita): redondeo de Dominique, Jan y Malou en la claridad de un umbral; merodeo de Pina en la negrura de un local.

5.

Quedan, en este nocturno, por leer más detenidamente los roles de Pina y Nazareth. Es extraño que, pese a la pertinencia, en él, de conceptos como *resistencia* y *esfuerzo*, nadie pensara en aplicar siquiera metafóricamente a *Café Müller* esos criterios analíticos que Laban reunió bajo el lema de «teoría del esfuerzo» y que formaron parte del bagaje pedagógico que Jooss volcó en la renovada dirección de la Folkwang Hochschule.

Esa taxonomía acuñó la sugerente categoría de *Shadow Move*. Serían «movimientos sombra» (o sombras de movimiento) todos esos esfuerzos que complican de forma *preterintencional* la efectuación de cualquier movimiento intencional: dejes de actividad muscular (mayoritariamente contractivos o convulsivos) que son a la acción voluntaria lo que el subconsciente al pensamiento lógico, acoplados como compañeros secretos a la ejecución de todos los gestos que dicta, explica o justifica la conciencia individual (Laban, 1960: 85; North, 2011: 257-265).

Como repositorio carnal de una «historia» (experiencias, traumas, recuerdos), el cuerpo es la masa opaca que ningún impulso voluntario de movimiento podrá irradiar sin proyectar, en impredecibles lugares somáticos, la sombra, el eco de sí: una *vanitas* dinámica, contraria a cualquier principio de *economía* de esfuerzo. El cuerpo del *frei Tanzer* —diáfano o «glorioso» si se analiza según modelos teológicos (Agamben, 2009)— se emancipará por ende de todas las sombras que «ensucian» la prestación cinética del día a día: las memorias musculares acumuladas en el «trato con la realidad»; los excesos o carencias de energías inherentes a alteraciones emocionales momentáneas; los tics y todo cuanto delate una arraigada tendencia individual a la disipación que es sumar a todo impulso primario de objetivación un impulso secundario de origen subjetivo.

Si la noción de «economía dinámica» que fundamenta la teoría labaniana remite como creó al vasto proyecto socio-normalizador de las disciplinas físicas y gimnásticas propio de la *Körperkultur*, el conjunto de los movimiento-sombra incluirá en sentido figurado también las afectaciones sociales y cualquier movimiento (estructuralmente improductivo o cabalmente dañino) que, por expresar la inanidad del deseo que lo provoca, sea *inútil*.

El último corolario de la teoría resulta también el más paradójico: es propiamente la danza, por ser improductiva, y por expresar una aspiración humana siempre vencida, y aun así *invencible* —una irresistible vitalidad resistida por la muerte, la *sombra* más radical. Paul Valéry la definió, al fin y al cabo, como «l'art d'organiser des mouvements de dissipation» (Valéry, 2016: 23-25). El más humano, el menos «animal» de nuestros gestos es el epítome de una desgraciada antieconomía.

Llevando este paradigma a cotas inauditas de coherencia, tratando como sombra y disipación cualquier gesto (danza y acción), que esté asociado al fracaso de la comunicación, del contacto, del amor, Bausch devuelve a las sombras su rol intemporal de fantasmas y espectros: trágicas gemaciones de lo escondido, dejes de un vivido, incoercibles persistencias de un *Erlebnis*. *Toda sombra, en su teatro, se vuelve danza. Toda danza se vuelve sombra.*

En este comercio de sombras entre la vanidad de vivir y de danzar reside el alma del Tanztheater. Asociados cada uno a una *quête* emocional, a una búsqueda vana, los personajes de Bausch terminan constituyendo, física y figuradamente, diferentes temperaturas de *esfuerzo* y un articulado mapa de *sombras*. Malou y Dominique los que más; Jan y Jean, probablemente, los que menos.

Nazareth, en cambio, casi no hace sino movimientos-sombra: su andar inseguro (acentuado por «vanidades» como peluca y tacones), sus gestos erráticos, su afán por encajar en el tiempo y el lugar de la acción, el fracaso de su estrategia de seducción (a la zaga de Dominique quien busca Malou), sus pasmosos esfuerzos por ser útil en los momentos de crisis como el segundo solo de Dominique: agitándose, desplazando sillas equivocadas, abriendo o apuntalando puertas que nadie cruzará. Su dimensión es realmente el destiempo.

El único «deseo» que aflora de esta panoplia de incumplimientos, es precisamente el baile. Nazareth lo intenta dos veces: cuando, al verse sola en escena, improvisa una pequeña coreografía (reminiscencia algo torpe de una

danza más vista que vivida) y se interrumpe de golpe, como para evitar que la sorprendan en una situación engorrosa; y cuando hacia el final vuelve a bailar con menos timidez y más rato, pese a la irrupción de otros personajes que no se fijan en ella.

En ningún caso Nazareth llega a bailar en sentido estricto. Tamizados por la incertidumbre, sus gestos son más bien un «marcar»: el esbozo mne-mónico, la *sombra* de una danza. Impuro, incumplido y apocado, el conato de Nazareth es la expresión más enternecedora del rol de la danza como anhelo «ornamental» que fermenta en los entresijos de la neurosis cotidiana. Pero es este recalcitrante «deseo de danza», confiado a un extremo casi paródico de la escala del movimiento (sombra, disipación y vanidad) lo que hace de Nazareth y Pina el sistema más terminantemente binario de *Café Müller*, el doblete en cuya antinomia fraguan sorprendentes fenómenos de paralelismo: el atavío de Pina recuerda un camisón de noche —Nazareth es urbana y diurna; Pina no abandona nunca el espacio—; la tónica gestual de Nazareth es siempre «irse» o «escaparse». Si ambas pasan desapercibidas al resto de personajes, Pina no parece prácticamente interesarse por los demás y sus tribulaciones, mientras que Nazareth es la figura más desconsoladamente «relacional» de la acción: intenta en balde ser reconocida y conectar con los demás *como si fueran reales*. Su *look* aparatoso y sus gestos (danza incluida) parecen remitir al programa inconcluso de parecerse a algo o alguien: de *ser concretamente quien no es*.

Pina no da en ningún momento la impresión de asumir las materias con las que choca. Como para los sonámbulos, es como si su lugar físico de su actividad no coincidiera con su lugar mental: un escenario inasible para quien esté observándola pasearse, ignorante del peligro, por parajes peligrosos como la proverbial cornisa de un edificio. Así los estatutos de la danza tal y cómo los percibe el Tanztheater: reproducir gestos que serían miméticamente comprensibles si se conociera su contexto real de origen, y que se antojan abstractos únicamente porque ese contexto se ha eclipsado, o *está siendo sólo soñado*.

La mítica imprudencia de la sonámbula es la de quien es poseída por el movimiento que, sin ser discontinuado o deliberado por ningún estado de vigilia, es objeto de su vivencia psíquica. Así, los impactos de Pina (a diferencia de Malou o Dominique) no resultan nunca traumáticos: «rebota» ligeramente contra las paredes, las mesas y las sillas. Los choques transmitirán a la figura un impalpable diagrama de ondulaciones, como si el sujeto que los sufre fuera levemente más «difuso», más invertebrado que un cuerpo en carne y huesos.

La única razón por la que *Café Müller* prescindiera de un animal que encarna la simbiosis paradójica con un espacio y sus incomodidades, con un ecosistema material y poético, es que este rol de tótem se corresponde, aquí, a Pina misma: animal, *genius loci*, presencia impalpable que irradia las aporías de todo un entorno y que no acusa el impacto de las relativizaciones, resistencias y reticencias que el espacio inflige a otros; que no construye ni destruye «relaciones» con los demás personajes, sino que se convierte en el espejo roto que capta y duplica rapsódicamente las acciones de todos ellos:

una dinámica evidente en el primer solo de Malou, que Pina reproduce por fragmentos, brindando no ya «copias exactas», sino ecos dinámicos. Los movimientos que en Malou configuran un tupido patrón de resistencias (interiores y exteriores), vuelven en Pina, a los pocos segundos, aligeradas de todos sus elementos afanosos, de todos sus parámetros materiales.

Malou «precipita» irresistiblemente en gesto cualquier movimiento de danza —Pina consigue transfigurar, destilar, depurar en danza incluso los gestos más penosos. Si Pina encarna una alegoría de la muerte, será porque incorpora el memorial de las formas que se subsumen de los contenidos de la vida. Si encarna una alegoría de la danza, será porque *la danza es la forma soñada de la vida, su sombra integral*: reflejo inexacto y consuelo de la existencia; impalpable *figura de la vida*, que ha abdicado la densidad, el peso y la relatividad de los significados unívocos e intencionales, para significar infinitamente, volver eterna la danza inconclusa de cada uno.

El único solo de Pina coincide emblemáticamente con *When I am laid in Earth*, el aria final de *Dido and Aeneas*. La frase más insistida de la melodía de Dido a Belinda —«Remember me, but forget my Fate» (Recuérdame, pero olvida mi destino)— dice con desconsuelo su deseo de ser, en el recuerdo, más una imagen imperecedera que una historia de errores; una sombra silenciosa antes que una carne infeliz.

Pero si es lancinante en los gestos humano su invencible anhelo de *destinarse* a la danza, la poética de Bausch no predica con menos fuerza el principio contrario: la metamorfosis de toda la danza en *gestum*, participio de un verbo latín (*gerere*) que significa a la vez llevar, sostener, *portar*, *gestar*. Encarnada con la mayor pureza posible por Pina, la danza regresa al más humano de sus cometidos: recoger, levantar, suspender la inanidad de aquellas acciones que, mientras vivimos, son «medios» para un fin siempre desatendido; exponer como un bien sagrado la vanidad de nuestros gestos, de nuestros pobres instrumentos humanos; y exhibir, en última instancia, «una *medialidad*; *hacer visible el medio como tal*» (Agamben, 1996: 52). Entregada a esta tarea delicada de mantener los ademanes de la vida en suspenso entre anhelo y cumplimiento, entre esperanza y recuerdo, de «salvar» de la nada y *gestar senza tempo* los gestos que la vida descarta, la danza dejaría de ser enclave estético de fines sin medios, para convertirse en el último enclave metafísico de los *medios sin fin*.

Nazareth y Pina son la viva imagen de dos instancias que cualquier Tanztheater tratará como aspiraciones gemelas: *de aspirar desde la vida a la otra vida que ya está en la danza, y de soñar desde la danza con toda la danza que ya se gesta en la vida*.

En el final de *Café Müller* las dos instancias se funden cuando Nazareth viste Pina de los signos (peluca y abrigo) que la habían convertido hasta ahora en una figura de la existencia y de sus inadecuaciones. La pelirroja que es *totalmente sombra* coincide en fin con la sonámbula que es *sombra de todo*: los síntomas caóticos de la existencia reposan sobre el único síntoma que pueda absorberlos, contenerlos, transfigurarlos todos. Vida y danza se solapan así, en una noche común a ambas, hecha de ecos y reflejos. Tal vez esta sea la eternidad (porque el espacio se eclipsa y solo queda el tiempo), tal

vez sea realmente una figura de la muerte esta que se pasea por la penumbra del final. Si es así, *Café Müller* habrá gestado de una manera casi religiosa el cometido de toda una poética. Y el Tanztheater habrá logrado ser el anacronismo estructural de la danza de occidente por declarar una verdad sagrada y sencilla: *que la danza es la forma vivida del Más Allá de todo cuanto vive*.



Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. «Note sul gesto». En: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Turín: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.
- *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo*. Turín: Bollati Boringhieri, 2009. Homo sacer; II, 2.
- AUERBACH, Erich. «Figura». En: *Studi su Dante*. Traducción de María Luisa Pieri Bonino. Edición original en *Instanbuler Schriften*, 1944. Milán: Feltrinelli, 1963, p. 174-220.
- BANES, Sally. «Steve Paxton: Physical Things». *Dance Scope*. (Nueva York: American Dance Guild), 13 (invierno/primavera 1979), p. 11-25.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le strategie fatali*. Traducción de Sandro d'Alessandro. Edición original en Grasset & Fasquelle, 1983. Milán: SE, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk (Vollständige Ausgabe)*. Fráncfurt: Suhrkamp, 1991.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. *Il teatro di Pina Bausch*. Milán: Ubulibri, 1985.
- «L'altra danza di Pina Bausch». En: VACCARINO, Elisa (ed.): *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*. Génova: Costa & Nolan, 1993, p. 161-168.
- BERGSON, Henri. *Le rire*. Edición original de 1899. París: Flammarion, 2013.
- BÖLL, Heinrich. *Frauen vor Flusslandschaft*. Edición original de 1985. Colonia: Kiepenheuer & Witsch, 2007.
- CASINI ROPA, Eugenia. «La Cultura del corpo in Germania». En: CASINI ROPA, Eugenia (ed.): *Alle origini della danza moderna*. Bolonia: Il Mulino, 1990, p. 81-100.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Rigodon*. París: Gallimard, 1969.
- CLIMENHAGA, Royd *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. Nueva York: Routledge, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducción de Antonio Oviedo. Edición original en Les Editions de Minuit, 2000. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Traducción de Juan Calatrava. Edición original en Les Éditions de Minuit, 2002. Madrid: Abada, 2009.
- FRATINI SERAFIDE, Roberto. *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Barcelona, Mercat de les Flors: 2012.
- «Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca». En: BUTTÀ, Licia; CARRUESCO, Jesús; MASSIP, Francesc; SUBÍAS, Eva: *Danses imaginades, danses relatades. Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiquitat clàssica fins a l'edat mitjana*. Tarragona: ICAC, 2014, p. 85-108.

- «Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas». En: FRATINI, Roberto; POLO, Magda; RAUBERT NONELL, Bàrbara: *Filosofía de la danza*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, p. 37-93.
- GRADINGER, Malve. «Pina Bausch». En: BREMSER, Martha (ed.): *Fifty Contemporary Choreographers*. Londres: Routledge, 1999, p. 25-29.
- GUILBERT, Laure. *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Bruselas: Éditions Complexe, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Zur Sache des Denkens*. Edición original en Niemeyer, 1969. Jena: Verlag Vittorio Klostermann, 2007.
- HILLMAN, James. *Il sogno e il mondo infero*. Traducción de Paola Donfrancesco. Edición original de 1979. Milán: Il Saggiatore, 1988.
- HOGHE, Raimund. *Pina Bausch. Histoires de Théâtre dansé*. Traducción de Dominique Petit. Edición original en Suhrkamp Verlag, 1986. París: L'Arche, 1987.
- LABAN, Rudolf. *The Mastery of Movement*. Londres: Macdonald & Evans, 1960.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. París: Klincksieck, 1971.
- MATTÉ BLANCO, Ignacio. *L'inconscio come insiemi infiniti*. Traducción de Pietro Bria. Turín: Einaudi, 2000.
- MÜLLER, Hedwig; SERVOS, Norbert. «Expressionism? Ausdruckstanz and the New Dance Theatre in Germany». *Dance Theatre Journal*, 2, n. 1, (1984), p. 107.
- MURAY, Philippe. *Céline*. París: Seuil, 1981.
- NOVACK, Cynthia J. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press, 1999.
- NORTH, Marion. «Shadow Moves». En: MC CAW, Dick: *The Laban Sourcebook*. Nueva York: Routledge, 2011, p. 257-264.
- ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Edición original de 1993. Turín: Einaudi, 2015.
- PARTSCH-BERGSOHN, Lisa. *The Makers of Modern Dance in Germany*. Princeton Book Company. 2003.
- PAXTON, Steve. «Contact Improvisation». *The Drama Review*, 19 (T-65, marzo 1975), p. 40-42.
- SCHEFER, Olivier. «Qu'est-ce que le figural?». *Critique*, 630 (noviembre 1999), p. 912-925.
- SERVOS, Norbert. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Edición original en Kallmeyerche Verlagsbuchhandlung, 1996. París: L'Arche, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Edición original de 1938. París: Gallimard, 2016.
- WALTHER, Suzanne K. *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*. Edición original de 1995. Nueva York: Rutledge, 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Traducción de Francisco López Martín. Edición original en Verso, 2011. Madrid: Akal, 2011.

Apologia de la por: el rei Lear de Calixto Bieito

Héctor MELLINAS

(ORCID: 0000-0001-8741-7941)

Universitat de Barcelona, Departament d'Educació Lingüística i Literària
Barcelona, Espanya. hectormellinas@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Graduat en Filologia Catalana (UB, 2014) i màster en Estudis Avançats en Llengua i Literatura Catalanes (UAB/UB, 2015), ha participat en diversos congressos i ha publicat treballs sobre les propostes escèniques de Calixto Bieito i Carles Santos, entre d'altres. Actualment és el curador de les edicions del teatre complet de Joan Brossa (Arola Editors).

Resum

Les tres posades en escena en què Calixto Bieito ha tractat el personatge del rei Lear han evidenciat la perplexitat de la por, que es manifesta amb una reacció violenta contra la pèrdua de la pròpia autoritat i, per tant, contra l'aniquilació de la pròpia identitat. I, en consonància amb un discurs post-dramàtic que codifica la simulació performativa a partir d'allò real, en les seves propostes escèniques el director ha reflectit una lectura en clau postmoderna de la crisi identitària que protagonitzen Lear i el seu règim. Aquest article ofereix una anàlisi transversal dels muntatges d'*El rei Lear* (Teatre Romea, 2004), *Forests* (Barcelona Internacional Teatre, 2012) i *Lear* (Opéra National de Paris, 2016) a partir d'un seguit de consideracions del món del pensament que troben en l'abjecció la solució per a la supervivència de l'individu, així com la legitimació de la violència envers l'altre.

Paraules clau: alteritat, Calixto Bieito, por, postmodernitat, violència, William Shakespeare

Héctor MELLINAS

Apologia de la por: el rei Lear de Calixto Bieito¹

Our lives are awkward and fragile and we have only one thing to keep us sane: pity, and the man without pity is mad.

Lear, Edward Bond (1978: 98)

La darrera màxima que sentència el rei encegat de la peça de Bond no fa sinó glossar el sentit últim de la tragèdia shakespeariana en què es basa: la instrumentalització del dolor aliè —la pietat— com a raó i argument davant les conseqüències de la pèrdua, entesa com un risc per al desenvolupament de la pròpia existència, que es basa en la realització contínua dels desitjos. Per sintetitzar-ho, la tragèdia del rei Lear escrita per William Shakespeare palesa els efectes de la por mitjançant un mostrari de la violència que l'home és capaç d'exercir per defugir el perill, és a dir, un mal real o imaginari que li esdevingui contrari als propis anhels.

L'escena inaugural de la tragèdia és, en aquest sentit, paradigmàtica: quan Lear imposa a les seves filles el reconeixement de la devoció que li professen com a monarca i no com a pare, les sotmet públicament a la seva autoritat política. La paradoxa està a abdicar mitjançant un acte social que celebra la continuïtat del poder en exercir una pressió que obliga les primogènites a l'art eloqüent de dir allò que no es pensa; una reacció envers la voluntat paterna que, atesa la seva condició política, esdevé una autoritat previsible i, justament per aquest motiu, manipulable —com assegura Améry (1968, traducció 2011: 82). Cordèlia, en canvi, s'adequa al codi establert pel rei i es limita a complir el seu deure: atesa la seva condició de súbdita, no pot parlar per endur-se un terç més opulent del regne perquè l'obediència lleial l'impel·leix a acceptar un casament i a dividir les atencions entre pare i marit. Aquest silenci, però, és rebut per Lear des de la posició paterna, per la qual cosa li és impossible de comprendre la sinceritat de la filla i la repudia.

1. Agraeixo a Roser Camí, Begoña Gómez i Marc Rosich la bona predisposició amb què m'han fet arribar els materials necessaris per a la redacció d'aquest article, una versió de treball del qual va ser llegida el 13 de novembre de 2016 a la University of Leeds en el marc de la LXII Annual Anglo-Catalan Society Conference.

El paroxisme de la dominació que hom exerceix damunt d'altri és la inhibició de les capacitats lingüístiques de l'individu submís. Tanmateix, segons Butler (1997a, traducció 2009: 225), la víctima se serveix del silenci com a efecte performatiu per rebatre la voluntat totalitzadora del discurs represor que tractava de desautoritzar-li l'expressió. I, d'acord amb Arendt (1970, traducció 2005: 72), és en aquest espai de resistència que apareix la violència com a instrument per vehicular la reacció jeràrquica d'una autoritat davant la pèrdua d'un poder que l'altre li atorgava.

El silenci de Cordèlia ha desestructurat l'ordre del rei i n'ha abolit la simbolització públicament. De manera que Lear queda perplex: primer ha rebutjat públicament l'autoritat política en favor de Goneril i Regan, i ara, davant la cort, també ha perdut el poder amb la subversió de la filla petita. És aleshores que apareix la por, l'espai per al dubte davant del futur immediat. Lear ha renunciat a les dues màscares que el lligaven al món, ja no té dimensió social ni paternal —recordem que la filla repudiada era l'única estimada. Així comença la crisi del *Degree*, aquella en què s'autodestruïen totes les formes d'autoritat que condicionen la voluntat dels altres, en paraules de Girard (1990, traducció 2016: 247).

Avui, a l'hora de proposar una traducció escènica d'aquesta pèrdua d'autoritat que condueix a la crisi identitària i a la violència, és inevitable de remetre's a un seguit de manifestacions genèriques de la postmodernitat que, gràcies a un seguit de recursos intra-artístics, demostren l'artificialitat del llenguatge, és a dir, el poder que se li atorga a un discurs que es legitima només com a articulador d'ell mateix ja que la realitat existeix en la mesura en què és articulada per un pastitx, definit per Jameson com un element que recorda la convencionalitat de la manifestació verbal (1991, traducció 2016: 38).

És per aquesta raó que l'article relacionarà aquestes línies del pensament contemporani amb els tres projectes escènics en els quals Calixto Bieito ha tractat la figura de Lear: *El rei Lear*, de William Shakespeare (Teatre Romea, 2004); *Forests*, de Calixto Bieito i Marc Rosich (Barcelona Internacional Teatre, 2012); i *Lear*, d'Aribert Reimann (Opéra National de París, 2016). Analitzant els vasos comunicants de les tres propostes podem observar la despossessió que caracteritza la follia del rei d'acord amb el despullament postdramàtic del concepte de personatge.

Des d'aquesta perspectiva, hem d'entendre que Bieito se servís a *El rei Lear* (2004)² d'uns recursos metateatral que, en una assumptió autoirònica del *kitsch*, estaven destinats a evidenciar l'arbitrarietat d'una construcció metareferencial com és la monarquia. Per posar-ne alguns exemples: el quètxup per simular ferides, els micròfons, la presència del tècnic de l'espai sonor a escena o el mateix paisatge escenogràfic obert en què els personatges s'establien no sempre d'acord amb la seva intervenció en el text.

2. Una dramaturgia de Xavier Zuber (sobre una traducció de Joan Sellent) coproduïda per Teatre Romea, Fòrum Barcelona 2004-GREC, Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria i Palacio de Festivales de Cantabria. El visionat de l'enregistrament d'aquest espectacle és possible gràcies al Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. La fitxa d'estrena i altres dades poden consultar-se en el següent enllaç: <http://www.focus.cat/ca/tea/archiveitem/15>.

Així, el gènere en què s'expressa la humiliació pública amb què Lear se sacrifica també cal esberlar-lo a la recerca dels seus límits, si atenem a una convenció pòstuma dels llenguatges artístics en la qual la traducció de la crisi del discurs autoritari passa per una transgressió virtual que continua la ficció espectacular de la realitat esdevinguda, d'acord amb Žižek (2002, traducció 2008: 15).

El muntatge apologitzava la lletjor com a sinònim de caducitat, d'allò incapaç per definició de reeixir. Això, en un primer moment, es reflectia des del vestuari i la foscor de l'espai escènic i, a poc a poc, s'evidenciava amb la brutícia d'elements utilitzats pels actors a l'hora de caracteritzar els personatges, com ha assenyalat Gómez Sánchez (2016: 364); una acumulació que arribava al punt culminant amb la bogeria de Lear, que es figurava indigent en un regne destruït i descompost, com observava Delgado (2005: 17).

Una estètica com aquesta entén que el teatre, d'acord amb Fischer-Lichte (1983, traducció 1999: 275), és un sistema de signes que pren com a referents elements icònics de la cultura en què es realitza, i és a partir d'aquesta premissa que escenifica la violència mitjançant elements del món contemporani —si es vol, amb reminiscències cinematogràfiques— per condemnar-ne l'espectacularització.

Ens movem, en consonància amb l'espai cosmològicament buit que planteja Bloom (1998, traducció 2002: 601), en un terreny mental en el qual un personatge no és cap altra cosa que una presència, un element corpori reactiu només davant la por de l'abús, com apunta Delgado (2010: 283), perquè ha perdut la imatge exterior que li sustentava l'existència en societat, la qual cosa és aprehensible només mitjançant la correlació del dolor, servint-se de la pietat com a consol. Aquest alleugeriment s'esdevé quan Lear renuncia definitivament a tot allò que el caracteritzava gràcies a la coneixença del Pobre Tom en què s'ha convertit Edgar, fill de Gloster: «tu ets la cosa autèntica; l'home mancat de les comoditats més bàsiques no és més que un animal pobre i nu de dues potes, com tu. Fora, fora, béns superflus!» (Shakespeare 1606, traducció 2008: 116).

Tots dos personatges han estat forçats a l'abjecció i reduïts a la seva corporalitat; ambdós són condemnats a la consciència escatològica per sobreviure a la manca d'un nom o títol que els identifiqui en societat; és a dir *verba*. És aleshores que podem entendre la dimensió grotesca de la peça, perquè, segons Kott (1965, traducció 2007: 210-211), «el proceso de degradación es siempre el mismo. Se pierden todos los elementos distintivos de un hombre: los títulos, la posición social, incluso el nombre. Los nombres tampoco son necesarios. Uno es sólo una sombra de sí mismo; sólo un hombre». I, atesa la seva condició d'éssers físics, els personatges suara esmentats no poden permetre que altri renunciï al cos, l'únic element comú a l'hora de reconèixer en l'altre la percepció social d'un mateix, com assevera Améry (1968, traducció 2011: 64). Per això Edgar i Lear impedeixen el suïcidi del comte de Gloster.

Gloster és enganyat pel seu fill, que s'aprofita de la ceguesa del pare per fer-li creure que és al penya-segat de Dover i, quan el comte s'hi deixa caure, el torna a enganyar dient-li que ha sobreviscut al salt (i em permeto de remarcar que Gloster, malgrat no haver-ho fet, sí que té la percepció d'haver-se



Edgar (Lluís Villanueva), Gloster (Carles Canut) i Lear (Josep M. Pou). ©David Ruano

precipitat; heus ací la dimensió supraracional de l'anomenada absurditat). És en aquestes circumstàncies que el comte es retroba amb Lear i atorga prou poder a les paraules estoiques del rei com per descartar la mort si no és per causes naturals: una trobada en la qual Bieito decideix que Lear, ja vagabund, peixi un indefens Gloster amb unes farinetes en una de les imatges més reeixides de l'espectacle.

La situació no és altra cosa, com deia, que la confrontació escènica de la pietat. Es tracta d'una metàfora de la compassió entre dos personatges que necessiten emmirallar-se en l'altre per comprendre el sentit de l'abjecció a la qual els han forçat les decisions preses quant a les famílies respectives. Shakespeare (1606, traducció 2008: 167-168) ho formula de la següent manera:

LEAR: Posa't les ulleres i fingeix, com un vil xarlatà,
que veus les coses que no veus. [...]
Si vols plorar la meua sort, pren els meus ulls.
Jo a tu et conec de sobres: et dius Gloster.
Has de ser pacient. Vam arribar plorant
en aquest món; tu saps que, el primer cop
que ensumem l'aire, plorem i gemeguem. [...]
Plorem en el moment de néixer, per haver arribat
en aquest escenari de beneïts...
Gran motllo de barrets!

És possible de reconèixer en aquesta imatge de complicitat, que sorgeix en el clímax de la crisi identitària de Lear, una al·lucinació sobre la deformitat dels personatges, que es troben l'un com a reflex de l'altre: davant l'engany retòric de les seves filles, Lear està tan cec com Gloster, que és enredat pels arguments del fill bastard talment un rei sense senderi. Aquesta forma d'alteritat radical, tot fent visible el *double monstre* de què parla Girard (1972, traducció 1983: 171) i que caracteritza les dimensions pública i privada dels homes, sorgeix de la por de la follia:

BUFÓ: Si tu fossis el meu bufó, oncle, et faria atonyinar per ser vell abans d'hora.
 LEAR: ¿Què vols dir?
 BUFÓ: Doncs que abans de ser vell hauries de ser savi.
 LEAR: No em deixeu tornar boig! Boig no, oh cel benigne! /
 Preserveu-me el judici; no vull tornar-me boig. (Shakespeare 1606, traducció 2008: 58)

La follia, entesa per Kott (1965, traducció 2007: 226) com la consciència de la màscara ideològica que hom projecta en el món, apareix en el moment en què el desig passa per mantenir-se en un mateix, és a dir, quan l'objecte de pèrdua és la pròpia identitat, en risc de substitució a partir de l'escissió simbòlica entre l'ésser i la parla, tal com afirma Kristeva (1980: 58). Una qüestió liminar que només pot vehicular-se des de l'abjecció del mateix subjecte, que reconduïx la violència cap a ell mateix en una ficcionalització de l'entorn que involucra la psique, segons Butler (1997b, traducció 2016: 78).

Aquesta formulació és clau per comprendre un espectacle com *Forests* (2012),³ una dramaturgia de Marc Rosich i el mateix Bieito que recollia la importància dels boscos shakespearians com a facilitadors de l'expressió violenta amb què la perplexitat davant la pèrdua condueix l'home a omplir un buit gnòstic.

El muntatge era un poema simfònic que resseguia el procés d'aprenentatge i presa de consciència de la possessió en un entorn regit per la voluntat de l'ésser de satisfer els seus impulsos. Ara bé, si vivim en un món ple de dol —per allò perdut— i de dolor —per la consciència del buit—, l'única resolució possible per a l'home és erigir-se com la seva pròpia divinitat per imposar-se damunt dels altres i establir unes relacions de subordinació que se serveixen de la violència per manifestar la por, l'angoixa, l'enveja i la traïció destinades a la substitució d'aquest arbitri incapaç de legitimar-se —i, per tant, poruc.

A *Forests* ens trobàvem amb una escena post-dramàtica que defugia la narrativitat d'un situacions en favor del dilema cultural amb què, d'acord amb Lehmann (1999, traducció 2013: 264), el *performer* és víctima del discurs que articula. La paraula ja no pertany al parlant, sinó que, associada amb el cos aliè de l'interpret, es dissemina en un paisatge textual des de la multiplicitat de veus amb què es rebla la pèrdua de la pròpia identitat en un context de mercantilització que bandeja la pensa perquè concep la diferència sense oposicions binàries.

L'autonomia de l'actor i el seu risc emocional en detriment de la noció tradicional de personatge afavoreixen una dimensió interartística del muntatge en què la creació, el fet d'estructurar una composició, és compartida per tots aquells que en participen, com recorda González Martín (2015: 442). D'aquesta manera, atès que la implicació de l'interpret no està delimitada, diu Fischer-Lichte (2004, traducció 2014: 296), l'espectador no té cap

3. Una producció del Barcelona Internacional Teatre i el Birmingham Repertory Theatre amb motiu del World Shakespeare Festival 2012. El visionat de l'enregistrament d'aquest espectacle és possible gràcies al Centro de Documentación Teatral del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. La fitxa d'estrena i altres dades poden consultar-se en el següent enllaç: <http://www.focus.cat/ca/tea/archiveitem/606>.



Roser Camí, Josep M. Pou, Katy Stephens, Hayley Carmichael, Christopher Simpson i George Costigan.
©Graeme Braidwood

potestat davant d'uns significats que emergeixen de la presència física del conjunt d'elements escènics.

Bieito se servia, aquest cop explícitament, de la desfiguració amb què Samuel Beckett representa la desestabilització de la imatge de l'home: esberlar el narcisisme mitjançant la desposseïció és el que mena l'ésser a explorar uns impulsos malignes que pretenen de constatar una i altra vegada la tranquil·litat de l'horror aliè, com apunta Grossman (2004: 60). I, com ha detectat McLuskie (2013: 251 i 252), el corpus shakespearà permet un teatre de la crueltat en el qual tothom és exposat al dolor amb independència de la successió narrativa que caracteritzi la falla i ofereix un gran lllindar en el qual el disseny escenogràfic de Rebecca Ringst situa els intèrprets en una caixa blanca amb un gran arbre central que, en un inici, recorda l'escepticisme d'una galeria d'art i al llarg de l'espectacle evoluciona fins a convertir-se en un paisatge feréstec, un espai indòmit inspirat en l'*Infern* de Dante en el qual els codis civils s'aboleixen i el mal se sublima.

Mentre que Améry (1970, traducció 2001: 92) evita de contextualitzar la tortura a nivell espacial perquè es desenvolupa en qualsevol indret quan una circumstància cronològica la permet, Shakespeare proposa que és l'entorn natural allò que legitima la imposició de la pròpia corporalitat per sobreviure al desencís; una imposició que esberla un valor constitutiu de l'ésser com és l'ajut i la seva expectativa en favor de la lluita per una existència individual que no entén en fronteres quant a l'alteritat. Heus ací la perplexitat: que el proïsme esdevingui l'enemic legitima una resposta violenta al dubte sorgit de la trobada amb l'alteritat i del reconeixement de la pròpia abjecció en la visió d'un objecte impossible d'assolir, com diu Kristeva (1980: 180).

Constatar l'ordre d'un món regit pel propi interès és un frau difícil d'assumir, un desengany que convida a l'alienació per rabejar-se perennement en la insatisfacció derivada de la contínua presa ideològica de consciència dels

mecanismes que regeixen la pretesa civilització (Shakespeare 1606, traducció 2008: 107-108):

BUFÓ: Quan parlin més del compte els capellans,
quan les cerveses siguin aigualides,
quan els nobles als sastres prenguin mides
i no es cremin heretges, sinó amants,
sobre el reialme d'Albió
imperarà gran confusió.

Quan no hi hagi cap llei inconseqüent
ni senyor pobre ni escuder endeutat,
quan les llengües no criïn falsedat
i el lladre no s'amagui entre la gent,
quan l'usurer declari els seus cabals
i les putes basteixin catedrals,
qui encara sigui viu comprovarà
que els peus tornen a ser per caminar.

Cal que l'home es redimeixi i se sinceri a consciència amb la seva projecció per tornar a establir l'ordre necessari per actuar i ésser al món d'acord amb aquells que superen la por de la mort: quan hom és conscient de la pròpia abjecció, de la inexistència en el món si no és pel proïsme, pot alliberar-se de les necessitats terrenals, que no deixen de ser els llasts dependents que condicionen la relació amb l'altre, de nou segons Améry (1968, traducció 2011: 76-77). Shakespeare (1606, traducció 2008: 139) ho fa dir així a Edgar:

Tanmateix, és millor ser menyspreat
i ser-ne conscient, que no pas que et menyspreïn
i alhora t'afalaguïn. En els pitjors moments,
l'ésser més baix i maltractat per la Fortuna
sempre té una esperança, no viu en el temor.

Justament, el llibretista Claus H. Henneberg (2016: 71) assegura que l'evidència constant del pensament i l'exteriorització simultània de sentiments per part de tot l'*ensemble* de personatges és la pedra de toc sobre la qual s'estructura la composició —musical i dramàtica— de l'òpera de 1978 d'Aribert Reimann intitolada *Lear*, que Bieito estrenà el maig de 2016.⁴ La traducció escènica de l'espectacle es basà en l'esfondrament de l'ordre social que *Lear* representa i com els vincles entre els homes, en trencar-se, deixen pas al sofriment aliè amb què hom defuig la pròpia decrepitud, segons la dramaturgista del muntatge, Bettina Auer (2016: 93).

Diu Améry (1968, traducció 2011: 85) que l'home, tot i aspirar a existir per als altres, es refugia en la joventut des de l'enveja d'un anhel irrealitzable, conseqüència de l'horror per la caducitat. D'aquí que Cordèlia esdevingui el refugi i el mirall del nou *Lear* proposat per Bieito, que s'hi reconeix un cop és

4. Una nova producció que l'Opéra National de Paris encarregà al director. La fitxa d'estrena i altres dades poden consultar-se en el següent enllaç: <https://www.operadeparis.fr/en/season-15-16/opera/lear>.



Edgar (Andrew Watts) i el figurant Max Delor. ©Elisa Haberer/OnP

assassinada. És aquesta descoberta allò que el porta a comprendre l'abast de la decisió inicial amb què repudiava la filla petita i perpetuava l'envelliment de l'autoritat. Per remarcar-ho, el director posà en escena un figurant ancià que, tot nuu, passejava per un escenari en destrucció mentre Lear fugia cap a Dover durant la tempesta.

El rei escapa així d'un Estat —corrupte en mans de les seves filles com ho era quan ell el dirigia— que reprèn aquells que no s'hi sotmeten. I, gràcies als consells d'un foll professional, comprendrà que el proïsme és el sentit existencial de qui no té res. Així li ho fa dir Shakespeare (1606, traducció 2008: 111-113):

La tempesta que hi ha dins el meu cap
em fa insensible a tot, excepte a allò
que el consumeix: la ingratitude filial! [...]
Oh Luxe, pren aquesta medecina; exposa't
a sentir allò que senten els desemparats,
sacseja damunt d'ells les branques
de tot el que és superflu, i així els déus els semblaran més justos.

És una desposseïció absoluta que arriba al punt culminant amb la desaparició del bufó; un esvaïment que Shakespeare no verbalitza i que bé podria casar amb la següent idea d'Améry (1968, traducció 2011: 92):

Asume la anulaci3n, sabiendo que al asumirla s3lo se puede conservar a s3 mismo rebelándose en su contra, pero sabiendo tambi3n que, y aqu3 se muestra la aceptaci3n como afirmaci3n de algo irrefutable, su revuelta est3 condenada al fracaso. Dice «no» a la anulaci3n y a la vez la afirma, pues s3lo en la negaci3n sin perspectivas puede afrontar lo inevitable en tanto que 3l mismo.

El 2004 Bieito ho resolvia assassinant el personatge que interpretava Boris Ruiz a mans del rei durant l'escena sisena de l'acte tercer. Sota la pluja i al llarg del foll procés judicial que Lear imagina per a les seves filles, un Edgar despullat i emperrucat es converteix en jutge mentre que una cuca invisible és l'encarnació de Goneril. Quan el bufó l'aixafa, un Lear en calçotets l'assenyala i li assigna el rol de la segona filla, Regan, i abans no pugui escapar-se, el rei escanya el bufó, un fet que el director feia coincidir amb el final de la tempesta en escena i la darrera imatge de la primera part de l'espectacle.

A l'òpera de Reimann, en canvi, la fugida del foll és explícita: al final del primer acte, quan tots els personatges surten, ell mira interrogativament a banda i banda i es decideix a sortir per la direcció oposada als altres perquè, quan hom conserva prou la raó, constata que les coses cal entomar-les tal com vénen i és conscient que la seva tasca ja no és necessària. Lear ja ha assolit la clarividència i, un cop perduda la vàlua de l'existència, ha superat la por de la mort i pot exercir del seu propi bufó. Només quan la bogeria del monarca és real i s'exterioritza es pot justificar l'assumpció del paper i, per tant, la desaparició de la figura en què s'encarnava fins ara.

Bieito opta en aquesta ocasió per representar el foll, interpretat per l'actor Ernst Alisch, com un personatge extern al drama, una imatge mental que només Lear pot sentir i que resta al marge de l'acció escènica en una actitud alienada i sense interacció. Altrament dit, el bufó és aquí, durant tot el primer acte, l'ombra de Lear; a partir del segon, quan el rei reconeix la manca de sentit ideològic dels seus actes i es torna la seva pròpia ombra, la veu de la consciència ja no és necessària.

L'encert del director és reflectir la desconexió del bufó, irreal en un món tangible, des d'una imatgeria que remet als *clochards* que caracteritzen l'estètica irrisòria de Samuel Beckett amb la qual connecta una tradició escènica que representa la desil·lusió de la consciència dels mecanismes que regeixen l'home i el seu entorn mitjançant l'assumpció del desengany i, per tant, l'espera d'una resolució gnòstica malgrat saber que l'única sortida és recrear-se en un mateix perquè la fe —entesa com a innocència davant dels mecanismes articuladors de la societat— no és un valor des de la consciència de la pròpia abjecció.

En conclusió i al capdavant, tots tres muntatges estan tenyits per la consideració que la fe és irrisòria davant de la convenció racional amb què s'estructura una civilització capaç de manipular un seguit d'accions a la recerca d'una renovació de l'antic règim. De manera que cal entendre les tres solucions escèniques que proposa Calixto Bieito en perspectiva i com un procés diacrònic a l'hora de comprendre el personatge de Lear.

Mitjançant un seguit d'aparents paradoxes escèniques que evidencien la convenció teatral, el director ens fa partícips d'una vergonya pornogràfica que cal exhibir d'acord amb els recursos i estímuls que caracteritzen la contemporaneïtat. És així que l'espectador d'avui palesa la vigència d'un text que reflecteix el procés d'aprenentatge amb què hom ha d'assumir les conseqüències dels seus actes.



Referències bibliogràfiques

- AMÉRY, Jean. *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Traducció de l'alemany d'Enrique Ocaña. Edició original: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (1977). Valencia: Pre-textos, 2001.
- *Revolta y resignación. Acerca del envejecer*. Traducció de l'alemany de Marisa Siguan Boehmer i Eduardo Aznar Anglès. Edició original: *Über das Altern. Revolte und Resignation* (1968). Valencia: Pre-textos, 2011.
- ARENDDT, Hannah. *Sobre la violència*. Traducció de l'anglès de Guillermo Solana. Edició original: *On Violence* (1970). Madrid: Alianza, 2005.
- AUER, Bettina. «L'enfer sur terre». A: *Lear. Aribert Reimann*, París: Opéra National de Paris, 2016, p. 92-95.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Traducció de l'anglès de Tomás Segovia. Edició original: *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998). Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOND, Edward. «Lear». A: *Plays: Two*, Londres: Methuen Drama, 1978, p. 1-102.
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Traducció de l'anglès de Javier Sáez i Beatriz Preciado. Edició original: *Excitable Speech. A politics of the Performative* (1997a). Madrid: Síntesis, 2009.
- *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Traducció de l'anglès de Jacqueline Cruz. Edició original: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (1997b). Madrid: Cátedra, 2016.
- DELGADO, Maria M. «Calixto Bieito. A Catalan Director on the International Stage». A: *TheatreForum* 26. San Diego: University of California, 2005, p. 10-24.
- «Calixto Bieito. Staging excess in, across and through Europe». A: Maria M. Delgado i Dan Rebellato (ed.): *Contemporary European Theatre Directors*. Oxon: Routledge, 2010, p. 277-297.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Traducció de l'alemany d'Elisa Briega Villarrubia. Edició original: *Semiotik des Theaters* (1983). Madrid: Arco/Libros, 1999.
- *Estética de lo performativo*. Traducció de l'alemany de Diana González Martín i David Martínez Perucha. Edició original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2014.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Traducció del francès de Joaquín Jordá. Edició original: *La violence et le sacre* (1972). Barcelona: Anagrama, 1983.
- *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Traducció del francès de Joaquín Jordá. Edició original: *Shakespeare. Les feux de l'envie* (1990). Barcelona: Anagrama, 2016.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Begoña. *La dramaturgia contemporánea de Calixto Bieito*. Tesi doctoral inèdita dirigida per Eduardo Pérez-Rasilla Bayo. Madrid: Universidad Carlos III, 2016
- GONZÁLEZ MARTÍN, Diana. «Límits i limitacions del pensament europeu: el teatre contemporani com a espai habitable». A: Núria Santamaria (ed.): *De fronteras i arts escèniques*. Lleida: Punctum/GRAE, p. 435-444.
- GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration. Artaud - Beckett - Michaux*. París: Minuit: 2004.
- HENNEBERG, Claus H. «Écrire Shakespeare». A: *Lear. Aribert Reimann*. París: Opéra National de Paris, 2016, p. 70-73.

- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Traducció de l'anglès de Celia Montolío Nicholson i Ramón del Castillo. Edició original: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). Madrid: Trotta, 2016.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Traducció del polonès de Katarzyna Olszewska Sonnenberg i Sergio Trigán. Edició original: *Szekspir Współczesny* (1965). Barcelona, Alba, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. París: Seuil, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro post-dramático*. Traducció de l'alemany de Diana González [et al.]. Edició original: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- MCLUSKIE, Kathleen E. «Forests». A: Paul Edmondson, Paul Prescott i Erin Sullivan (ed.): *A Year of Shakespeare. Re-living the World Shakespeare Festival*. Londres: Bloomsbury, 2013, p. 249-252.
- SHAKESPEARE, William. *El rei Lear*. Traducció de l'anglès de Joan Sellent. Edició original: *King Lear* (1606). Barcelona: Quaderns Crema, 2008.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Traducció de l'anglès de Cristina Vega Solís. Edició original: *Welcome to the Desert of the Real* (2002). Madrid: Akal, 2008.

Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges

Neus RIBAS

Directora del Museu Marés de la Punta d'Arenys de Mar.
ribasn@arenysdemar.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Llicenciada en Història General i Geografia de l'UB, directora del Museu d'Arenys de Mar, forma part del Grup d'Estudis en Tèxtil i Moda. Ha realitzat l'exposició Carmen Tórtola Valencia, passió pel col·leccionisme i publicat diversos articles sobre la història de les puntes i el col·leccionisme tèxtil en la revista *Datatèxtil*. En el I Coloquio de Investigadores en Textil y Moda ha presentat l'estudi «Carmen Tórtola Valencia, la creació d'una imatge a través de la indumentària».

Resum

Carmen Tórtola Valencia (1882-1955) va ser una ballarina de danses orientals i d'estil lliure, reconeguda per molts intel·lectuals i artistes, que va viure el seu moment de glòria durant el primer quart del segle xx. Dona d'una gran cultura i col·leccionista de tot tipus d'objectes, va utilitzar la indumentària com a forma d'expressió tant en les seves coreografies com en la creació d'una imatge de dona alliberada i al marge de les convencions socials. Durant la seva carrera va treballar envoltada d'artistes com Zuloaga, Ismael Smith, Beltrán Masses, Penagos, Nestor, José Zamora, alguns dels quals van col·laborar amb la ballarina en l'elaboració del vestuari i en les seves coreografies. La seva composició de *La Tirana* la va convertir en la imatge publicitària del perfum La Maja de Myrurgia.

La col·lecció de puntes, propietat del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona, dipositada en el Museu d'Arenys de Mar, la col·lecció de teixits que es troba al Centre de Documentació Museu Tèxtil (CDMT) i el vestuari de dansa, la documentació gràfica i fotogràfica que es conserven al Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE) permeten estudiar el seu treball de creació dels diversos personatges que va interpretar.

Paraules clau: Carmen Tórtola Valencia, dansa, indumentària, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, puntes, Museu d'Arenys de Mar, La Maja

Neus RIBAS

Carmen Tórtola Valencia, la construcció dels personatges

El personatge i la dona real

Carmen Tórtola Valencia va néixer a Sevilla l'any 1882 de pare català i mare andalusa. Durant la seva infantesa, la família es va traslladar a Londres, els seus pares van emigrar a Mèxic i van deixar-la sota la custòdia d'una família anglesa. Prematurament òrfena va créixer amb aquesta família, que la va acollir i de la que es desconeix el nom. Va iniciar la seva carrera com a ballarina l'any 1908 a l'espectacle *Havana* al Gaiety Theatre de Londres i posteriorment va fer gira per tota Europa. L'any 1911 va actuar per primera vegada a Espanya al Teatre Romea de Madrid. Les seves danses d'inspiració exòtica van ser rebudes de manera dispar —segons alguns eren masses lliberals— però va ser una figura molt reconeguda pels artistes i intel·lectuals de l'època. La seva carrera professional es va desenvolupar de 1908 a 1930 i va actuar a tota Europa, els Estats Units i l'Amèrica del Sud amb un gran èxit. Va abandonar la dansa per recloure's a la seva casa de Barcelona al barri de Sarrià fins la seva mort l'any 1955, acompanyada per la seva amant Àngels Vila-Magret i rodejada per les seves col·leccions i els seus records de l'època de gran ballarina.

Altiva, distant i enigmàtica, Carmen Tórtola Valencia va ser i continua sent un misteri, fascinant i impossible de definir. La seva retirada en la seva època d'esplendor va causar sorpresa, i la seva vida amorosa no va ser menys misteriosa. Tot i ser un personatge sempre a la palestra, el que és coneix sobre la seva verdadera personalitat és poc, potser només ens queda el personatge que ella va crear. Per a l'amic Álvaro Retana,¹ Tórtola Valencia era:

Inteligente, vanidosa, charlatana, con la amena cultura que le dieron sus incontables viajes por todos los países del globo, Tórtola Valencia resultaba criatura singular. Amaba las joyas antiguas, exquisitas porcelanas, telas suntuosas, delicados tapices, muebles extraordinarios, abanicos históricos..., todo cuanto contribuyese a convertir su residencia en un museo, patentizando el

1. Álvaro Retana va formar part del cercle d'intel·lectuals dandis i decadents, com Antonio de Hoyos Vinent, la marquesa Glòria Laguna, Néstor Martín... que van col·laborar i ser amics de Carmen Tórtola Valencia.

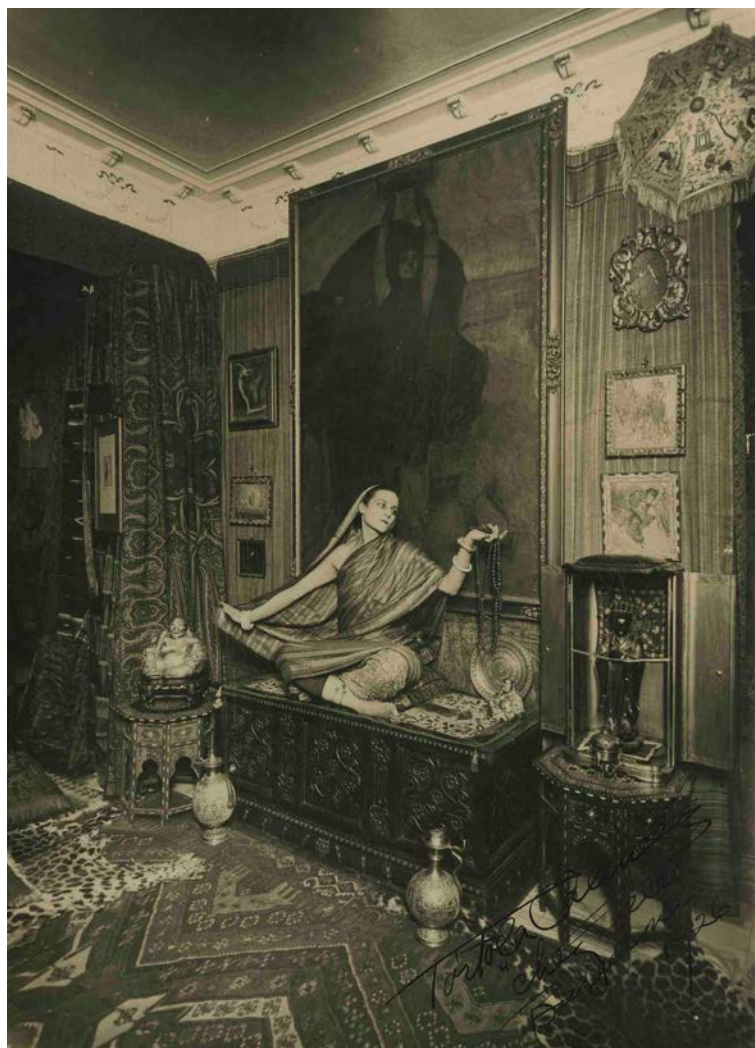


Tórtola Valencia a Londres, 1910.
© MAE. Institut del Teatre, núm. de registre 266208

refinamiento espectacular de su espíritu. Reclamista insaciable, extravagante en sus afectos, incapaz de obsequiar a nadie, encontrábase persuadida de que el sistema planetario giraba en torno a ella y hasta el sol le rendía vasallaje. Falleció en su torre de Barcelona, el 13 de febrero de 1955, sin que temblase el mundo (Retana, 1964).

Col·leccions que perviuen

El perfil de Carmen Tórtola Valencia era el d'una dona singular, amb una àmplia cultura, poliglota i col·leccionista d'una gran diversitat d'objectes: teixits, pintures, escultures, ventalls... que omplien les habitacions de la seva casa, dels hotels i els camerinos, una dona curiosament interessada per moltes coses. Al costat d'aquests objectes, tota la seva experiència vital va quedar recollida en llibres de dedicatòries, fotografies documentades i àlbums plens de retalls de premsa que recorden el seu moment d'esplendor. Una gran part del seu llegat es pot trobar en institucions públiques: al MAE de Barcelona es conserven els vestits de teatre, obres d'art de Viladomat, Penagos, Anselmo Miquel Nieto, Vicenç Borrás i altres, fotografies, cartells, àlbums de premsa, llibres de dedicatòries, quadres realitzats per la pròpia artista; un total de 108 peces d'indumentària, 1.575 peces de fotografies, targetes, postals, olis, àlbums de premsa, etc. La col·lecció de teixits va ser adquirida l'any 1971 pel



Tórtola Valencia a casa seva, 1919 ca.
 © MAE. Institut del Teatre, núm. de registre 256810

CDMT.² Inclou una variada tipologia de teixits de més de 1.717 peces tant pel que fa a les tècniques com a la seva procedència: teixits d'Europa des del segle XVI i altres procedents de Xina, Turquia, Iran, L'Índia i el Marroc, i una selecció de teixits precolombins. La col·lecció de puntes, que el Col·legi de l'Art Major de la Seda va comprar a Àngels Vila-Magret l'any 1960, està dipositada al Museu d'Arenys de Mar des del 1992. Aquest conjunt està format per 200 peces, algunes de gran qualitat des del segle XVI fins finals del XIX: són peces d'indumentària i aixovar domèstic; també hi ha complements, mostres i volants que van formar part del vestuari de dansa de l'artista. Una gran part dels objectes s'han dispersat entre diversos col·leccionistes particulars, entre els quals destaca la col·lecció d'escultures precolombines que es troba a la Fundació Jordi Clos.³

2. La plataforma IMATEX del Centre de Documentació i Museu Tèxtil CDMT permet consultar la totalitat dels teixits, http://imatex.cdm.t.es/_cat/pubindex.aspx.

3. L'any 2009 es va fer una exposició de la col·lecció d'art precolombí de la Fundació Jordi Clos on es presentava també la col·lecció de Carmen Tórtola Valencia.

En la seva família anglesa⁴ i els seus viatges per tot el món es va gestar aquesta variada col·lecció d'objectes que van ser eines i recursos per al seu repertori coreogràfic i la construcció del seu vestuari. La major part del fons que es conserva al MAE permet estudiar la seva figura a través de la selecció que la pròpia artista va fer de les seves aparicions a la premsa i la informació que anotava a les fotografies.

Carmen Tórtola Valencia, l'escena de principis del segle xx

En una entrevista de José María Carretero Novillo, *El Caballero Audaz*, a Valle Inclán, aquest afirmava «La Imperio, la Tórtola y la Argentina me producen una gran emoción estética...» (*El Caballero Audaz*, 1915). A l'Espanya del primer quart del segle xx, aquestes ballarines van traspasar l'àmbit de la dansa popular recolzades per intel·lectuals i artistes que col·laboraven amb elles i en molts casos eren els seus principals admiradors; aquests escriptors i poetes els hi dedicaven poemes i relats protagonitzats per aquests éssers extraordinaris, muses i *femmes fatales*.

Aquestes dones van superar la divinització i van passar a representar un nou prototipus de dona alliberada, moderna, autònoma i amb capacitat per gestionar la seva carrera professional. Isabel Clua considera que Tórtola Valencia es trobava dins un grup d'artistes femenines que amb els seus èxits internacionals podien ser qualificades de professionals amb autonomia, capacitades per a treballar i gestionar la seva carrera sense la protecció de l'home (Clua, 2013: 23). En aquestes artistes de principis del segle es donava una triple circumstància: la seva fama —que era fruit de les seves qualitats artístiques—, la seva hàbil gestió de la imatge i la utilització de la seva bellesa com a objecte de desig per part del sector masculí.

Els espectacles de Tórtola Valencia van atraure l'atenció dels crítics teatrals que la consideraven emblema de la modernitat,⁵ les seves danses d'inspiració clàssica eren del gust dels intel·lectuals catalans immersos en el noucentisme, que posava la seva mirada en el món grec i romà antic, els crítics madrilenys se sentien més seduïts per les danses orientals i l'espanyolisme vinculades al moviment *art-déco*. Era una ballarina amb reconeixement internacional que actuava als escenaris de tota Europa i Amèrica, la seva trajectòria professional pràcticament no va patir cap declivi i quan va ser conscient de la seva pèrdua de protagonisme va abandonar els escenaris l'any 1930.

Tórtola Valencia representava una renovació del denominat ball espanyol, que barrejava elements del ballet amb el folklore regional d'arrels andaluses. Les seves interpretacions tenien com a base la música europea que redescobria el flamenc, va interpretar *La Gitana* amb música de Granados,

4. La col·lecció de puntes presenta un variat repertori de peces d'origen anglès i irlandès que probablement devien estar en mans de la ballarina abans del 1908 com ho confirmen també les imatges promocionals publicades als diaris anglesos el 1908. Una part és consultable a la web del Museu d'Arenys de Mar.

<http://museu.arenysdemar.cat/llistats/tota-la-col.leccio?field_coleccions=1>.

5. Segons Alexandre Plana, Tórtola Valencia era una ballarina noucentista per la seva interpretació de les danses antigues inspirades en el món grec i egipci. («La Tórtola Valencia, ballarina noucentista». *Picarol*, any 1, núm. 1, (10 febrer 1912). Víctor Català va fer el mateix uns anys més tard: «És bella i casta com una obra d'art pur... Al través de sa casta bellesa hi passa una gran alenada clàssica» (*El Teatre Català*, any IV, núm. 149, 2 gener 1915).

La Tirana amb música d'Aroca i peces d'Albéniz. Però en el cas de Tórtola Valencia aquesta aproximació a l'espanyolisme es complementava amb un segon repertori de danses d'arrels orientalistes i exòtiques, que posaven la seva mirada en un retorn a l'espiritualitat i el naturalisme. La seva experiència estètica, lluny de ser un estudi antropològic d'aquestes cultures, era l'evocació d'un món exòtic i sensual, el contrapunt a un món europeu racional i industrialitzat que havia perdut el contacte amb la religiositat. Tórtola Valencia es movia entre una estilització del folklore i un clar i depurat gust estètic que, segons Rosario Mascato, representava la tendència avantguardista en la línia d'Isadora Duncan (Mascato, 2006: 68).

La imatge promocional

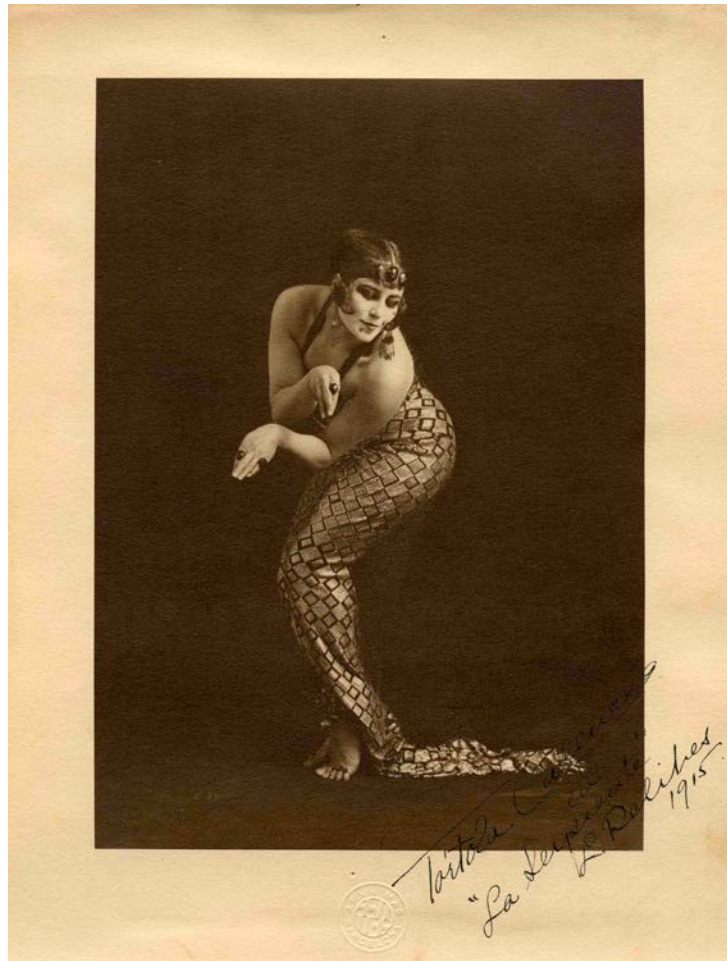
A principis del segle xx, ballarines com Tórtola Valencia van assolir un gran reconeixement per una exhibició moderna del cos i per una utilització dels nous mitjans de difusió a través de les fotografies promocionals i noves formes de relacions comercials. La reproducció de les imatges en mitjans de premsa eren una eina per a un nou procés de divinització del cos femení i d'identificació amb el personatge interpretat. En el cas de Tórtola Valencia, aquest treball promocional no deixava espai a la improvisació, cada sessió fotogràfica tenia un vestuari apropiat i una postura estudiada. Conscient de la seva fotogènia, Tórtola Valencia va utilitzar aquest mitjà per establir una comunicació amb els seus admiradors i transmetre una imatge que ella controlava.⁶

En moltes de les fotografies, Tórtola Valencia apareix amb els seus vestits de dansa i en una postura forçada que imita el pas de ball, en totes elles transmet una imatge sensual, que domina l'escena, carregada de dramatisme i amb una concepció escultòrica de la composició. La fotografia promocional és un recurs més per conèixer el treball del disseny de vestuari i la importància que l'artista donava a la seva imatge personal. El 1915, la ballarina es va posar en mans d'un dels millors professionals, Adolf Mas (1860-1936),⁷ Aquestes fotografies van participar en una exposició al Cercle Artístic de Barcelona el mateix any. Mas la va retratar a *La Serp*, *La Danza de Anitra*, *La Bayadera* i *La Tirana*, sens dubte la fotografia que va tenir més repercussió:

A partir del domingo, día 13 de los corrientes, se hallará expuesta al público en los salones del Círculo Artístico, una interesante colección de fotografías de la artista Tórtola Valencia, originales del notable fotógrafo don Adolfo Mas. Componen dicha colección un crecido número de fotografías inéditas que llamarán poderosamente la atención del público, atendido el interesante tema de las mismas (*La Vanguardia*, 11 juny 1915, p. 5).

6. La periodista Carmen de Burgos considera el conjunt de fotografies de la ballarina un treball de creació artística. «En las fotografías de sus danzas Tórtola tiene un gran cuidado de escoger, entre toda su multiforme variedad los movimientos, el ritmo y el gesto más expresivos, lo que es como la clave de todo sello: la actitud central más representativa, la que merece ser perenne» (*La Esfera*, any V, núm. 223, 6 abril 1918).

7. Adolf Mas està considerat el principal fotògraf de la Catalunya de la primera meitat del segle xx, tot i que estava especialitzat en la fotografia patrimonial i de paisatges també es conserven diverses fotografies sobre el món rural i la vida en diverses poblacions catalanes. El seu fons està gestionat per l'Institut Amatller de l'Art Hispànic.



Tórtola Valencia a *La Serp*, fotografiada per Adolf Mas, 1915.
© MAE. Institut del Teatre, núm. de registre 257944

La comparació entre les fotografies que es conserven al MAE i l'estudi de les peces de la col·lecció de puntes permeten constatar que la ballarina utilitzava complements de la seva propietat, peces de gran qualitat gairebé úniques. La pròpia Carmen Tórtola Valencia decidia la imatge que volia transmetre i dalt de l'escenari era ella qui controlava el missatge. S'han pogut trobar tres fotografies on es veu aquesta relació: a *l'Album de premsa de Tórtola Valencia. 1908-1910*, amb número de registre 407060 del MAE hi ha una fotografia publicada a *Woman's life*, el 6 de juny del 1908, Tórtola portava un magnífic ventall de xantillí que es conserva a la col·lecció de puntes del Museu d'Arenys de Mar amb el número 518.⁸ Una segona coincidència la trobem en el mateix àlbum, en un retall del diari *London Sketches* de febrer del 1908 apareix amb un xal de xantillí que es conserva al Museu d'Arenys de Mar amb el número 1.730. Finalment, l'any 1928 Tórtola Valencia es va retratar amb un mantellina i un ventall de ball —pericon—, aquest complement es conserva entre la col·lecció de puntes propietat del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona amb el número de registre 517.

8. La informació d'aquest ventall, propietat del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona està disponible a <http://museu.arenysdemar.cat/ca/col.leccio/puntes-i-teixits/ventall-10> [Consulta: 17 maig 2018].



Ventall de xantillí de la col·lecció de puntes del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona. © David Castanyeda. Museu d'Arenys de Mar, núm. de registre 517

Tórtola Valencia en una fotografia a Barcelona l'any 1928. © MAE. Institut del Teatre, núm. de registre 37396

El disseny del vestuari per a la dansa

Laura Ars i Carme Carreño han estudiat la importància del vestuari teatral en la creació dels personatges i n'apunten dos aspectes: la importància que té el vestuari per ajudar a l'actor a involucrar-se física i emocionalment en el personatge i la seva capacitat evocadora (Ars i Carreño, 2017: 1). Els vestits conservats al MAE de Carmen Tórtola Valencia són les eines bàsiques per entendre el seu procés creatiu i abasten el seu repertori: les danses orientals exòtiques, les danses espanyoles i les danses inspirades en l'Antiguitat clàssica.

Carmen Tórtola Valencia era una autodidacta, construïa un vestit adequat a cada personatge, lluny de la simplicitat d'altres artistes. En el seu cas el vestit era una construcció complexa, sense encorsetament, que volia aconseguir emocionar a l'espectador i transmetre la informació necessària. En diferents entrevistes, Carmen Tórtola Valencia afirmava que la seva inspiració es trobava en la visita als museus i els seus viatges, molt probablement la seva cultura anglosaxona li permetia moure's amb comoditat entre les cultures orientals i l'espanyolisme. Tot i que alguns periodistes de l'època parlaven d'una reproducció de les antigues danses, en realitat estariem davant d'una recreació. En la seva expressió corporal, la ballarina feia un salt entre el passat fixat en les ceràmiques i escultures antigues i el món actual:

Para realizar tal maravilla, estudia en el Kensington de Londres las actitudes de las figuras que ve en las policromas lápidas de la alta antigüedad clásica, en los papiros o en los relieves... Los trajes, ella misma los idea según los datos que ha tomado, y ella misma se los confecciona (Pompeu Gener, 1912).



Vestit per a *La Danza de Anitra*.
© MAE. Institut del Teatre,
núm. de registre 252948

Els vestits conservats a l'Institut del Teatre mostren com la ballarina utilitzava i reciclava diferents teixits en composicions eclèctiques plenes de barroquisme i color, per Cavia el seu gust estètic se centra en l'ornamentació, a vegades excessiva i les formes complexes (Cavia, 2001: 8). Cada dansa era una obra en si mateixa amb la seva escenografia, la seva il·luminació i el seu vestuari. Carmen Tórtola Valencia era conscient de la importància d'aquests elements per transmetre al públic tota l'emoció i la informació sobre el personatge que interpretava en escena. En el món escenogràfic de principis del segle XX, ballarines com Tórtola Valencia innovaven en aquest àmbit i el seu treball era reconegut per la majoria de crítics.⁹

L'any 1912 al Teatre Romea va interpretar *La Danza de Anitra*, segons l'obra *Peer Gynt* d'Ibsen que el compositor Grieg va traslladar a una suite. Al MAE es conserva el vestit amb el número de registre 252948 i fotografies promocionals d'aquest espectacle. Tórtola Valencia en aquest vestit va fer una recreació sexualitzada de l'Orient, una imatge basada en les odalisesques

9. Ramon Pérez de Ayala considerava Tórtola Valencia una de les innovadores en aquest àmbit (Espanya, any 1, núm. 40, 28 octubre 1915).

que es troben en les pintures de Delacroix, Ingres, Fortuny... L'estereotip orientalista, que es va popularitzar a la cultura de finals del segle XIX i s'oposava a un món europeu hereu de la moral victoriana; era un espai centralitzat en la dona «salvatge» i apassionada, i Tórtola Valencia va saber recrear a les seves danses aquest Orient exòtic i fascinant (García Vergara, 2004: 215). El vestit conservat és un esclat de colors, teixits de cotó, seda i ras amb aplicacions de pedreria i mirallets. Està format per cos i pantaló bombatxo, i la part superior és un sostenidor molt ornamentat.

Una altra de les danses d'estil oriental que la van fer famosa va ser *La Bayadera*. al MAE es conserven diversos elements: dos cossets o *petos* de pedreria, una faldilla i dos conjunts complerts, a més d'un conjunt de fotografies, algunes realitzades per Adolf Mas. De nou el disseny de vestir està pensat per atraure la mirada de l'espectador amb un conjunt atractiu, colorista i evocador, en aquest cas de la cultura hinduista. Carmen Tórtola va fer la seva interpretació de la cultura hindú convertida en una sacerdotessa, paper que s'adaptava al seu concepte de l'espiritualitat. Alguns estudiosos de la figura de Carmen Tórtola Valencia consideren que en el període de 1909-1911 la ballarina va viatjar a l'Índia on va entrar en contacte amb la cultura d'aquest país. El fons del CDMT reuneix diversos teixits procedents de l'Índia que probablement van inspirar la ballarina en la realització de la indumentària per a *La Bayadera*.

Del 1920 al 1925 va actuar a l'Amèrica del Sud on va entrar en contacte, com també ho havia fet a Espanya, amb els intel·lectuals i artistes d'aquest continent, interessats en recuperar l'herència precolombina. D'aquesta relació va sorgir l'espectacle *La Danza Incaica* que pretenia revivir un passat mitològic com s'havia fet a Europa amb les danses d'inspiració clàssica. El vestit d'aquesta dansa no es troba als magatzems del MAE, però es conserven les fotografies promocionals de l'espectacle. *La Danza Incaica* amb música realitzada específicament per Andrés Izquierdo i Nicolás Escalante, inspirada en una llegenda incaica, es va estrenar l'any 1925. El Govern del Perú va condecorar la ballarina i va utilitzar les fotografies d'aquest espectacle per al pavelló de Perú de l'Exposició Iberoamericana celebrada a Sevilla l'any 1929.¹⁰ A partir de les fotografies es poden reconstruir algunes de les peculiaritats del vestit, una estructura de túnica de serrells amb borles i peces que semblen tubs amb elements daurats que probablement es vinculen al mite de El Dorado sud-americà i un barret escultòric. La llança amb la que completa el conjunt fa referència a una imatge de guerrer allunyada de la feminitat d'altres personatges protagonitzats per Tórtola Valencia. Al fons del MAE es troba el vestit de *La Danza Africana* amb el número 252398, que presenta similituds amb el vestit de *La Danza Incaica*.

L'any 1915, la col·laboració entre el músic Enric Granados, el pintor Ignacio Zuloaga i la ballarina es va materialitzar en l'espectacle *La Gitana*. Zuloaga i Tórtola Valencia van mantenir una relació d'amistat de la que queda

10. Isabel i Montserrat Bargalló han estudiat la relació de la ballarina amb els intel·lectuals d'aquests països i la gènesi de *La Danza Incaica*.

constància en un retrat que li va realitzar i la correspondència¹¹ que es conserva entre el pintor i el seu oncle Daniel Zuloaga, tots dos grans admiradors de la Tórtola (Murga, 2015: 10). Zuloaga va dissenyar el vestit per a l'espectacle que es troba al MAE amb el número de registre 252764. També es conserven fotografies de la visita de la ballarina a Segovia, i altres en la que se la veu ballant amb una gitana i Zuloaga tocant la guitarra. El vestit realitzat pel pintor és un disseny unitari, una bata de cua amb flors i fulles de colors rosats, ocres i volants vermells, que recorda els vestits de gitanes i ballarines que apareixen als quadres del pintor, coloristes i plens de detall. Existeix un segon vestit de gitana, *La gitanilla de los naipes*, amb el número de registre 252753, que a diferència del vestit de Zuloaga, és un vestit més ornamentat i colorista.

En la línia dels balls de temes del folklore espanyol trobem el vestit de *La Valenciana*, amb número de registre 252676. A diferència del de *La Gitana*, està format per diverses peces i utilitza una gran varietat de teixits i materials. El vestit està format per cinc peces: cosset, faldilla interior, faldilla exterior, mantell i davantal, inspirat en models del segle XVIII. La descripció del vestit segons la fitxa del MAE és: «cosset de vellut de color blau marí d'escot picat per davant, com també els baixos de les dues cares. Faldilla interior de cotó de color fúcsia; arriba fins als turmells. Faldilla exterior de setí damascat transparent de color cru amb motius florals i aplicació de lluentons de diferents colors amb blonda a l'extrem. Es complementa per un mantell i un davantal de tul de color beix, amb puntilla als extrems i incrustacions de lluentons de decoració vegetal». La col·lecció de puntes del Museu d'Arenys de Mar conserva dos grans peces de tul de color beix amb peces de metall brodades de decoració floral similars a les d'aquest vestit, que molt probablement Tórtola Valencia va utilitzar per confeccionar aquest vestit o un altre de similar.

Un altre grup de vestits són els que corresponen a les danses d'inspiració clàssica: túniques gregues de línies senzilles que permetien a la ballarina la llibertat necessària en el moviment. Entre les peces també es troben diversos complements: mantons, ventalls, xals, barrets...

Tot i que no ha quedat documentada la participació de José Zamora en el vestuari de Carmen Tórtola Valencia és molt probable que aquesta col·laboració fos una realitat. José Zamora —més conegut com Pepito Zamora— va ser figurinista, cartellista, escenògraf, periodista i una personalitat vinculada al món de la moda. Es va formar a París amb el modista Paul Poiret i va vestir dones com Concha Piquer, Chelito i Tórtola Valencia, de la que va escriure alguns articles a diferents diaris. Al fons conservat al MAE es troben alguns dibuixos de Tórtola Valencia realitzats per José Zamora.

El treball de Tórtola Valencia era una evocació de mons exòtics i cultures llunyanes basat en la imatge creada i imaginada per pintors i artistes europeus. Els vestits de la Tórtola són estructures complexes, barreja de teles —algunes originals i unes altres que no ho eren—, composicions asimètriques i plenes de color. Són vestits construïts amb diversos materials i adaptats a

11. El Museo Ignacio Zuloaga conserva la correspondència entre Daniel i Ignacio Zuloaga que es pot consultar online. <<http://goo.gl/tVPLB1>>.

una forma d'interpretar la dansa que vol connectar l'espectador amb aquest món més imaginat que real.

El personatge de la maja

A l'Espanya del primer quart del segle xx es va desenvolupar un moviment simbolista vinculat a l'*art-déco*: a Catalunya es va complementar amb elements del classicisme mediterrani, mentre que a la resta d'Espanya es combinava amb elements regionalistes i representacions de *majas* i toreros. Diversos artistes i escriptors van participar en aquest moviment: escriptors com Valle-Inclán, Manuel Machado, Antonio de Hoyos Vinent —gran amic de Carmen Tórtola Valencia—, pintors com Zuloaga, Julio Romero de Torres, Anglada Camarasa, Ismael Smith, Anselmo Nieto o Federico Beltrán, il·lustradors com Penagos, José Francés, el canari Néstor, el mexicà Ricardo Montenegro, músics com Enrique Granados i Manuel de Falla.¹² Molts d'ells van col·laborar en revistes com *Blanco y Negro*, *España* i sobretot *La Esfera*. Tórtola Valencia es va relacionar amb aquest grup d'artistes: exquisits, decadents, dandis, influïts pels preraphaelites anglesos i que realitzaven un art decorativista desenvolupant una imatge de l'Espanya negra, amb referències andaluses. Tórtola va representar aquesta iconografia: la dona morena de cabells foscos, mirada profunda i vestida amb mantellina o mantó, la figura de la *femme fatale* amb les característiques pròpies de l'espanyolitat.¹³

Aquest moviment es va internacionalitzar a principis del segle xx i va tenir un dels seus moments àlgids durant el període d'entreguerres. Van triomfar als escenaris diverses ballarines d'origen espanyol o que afirmaven ser-ho com Carmencita, La Bella Otero, Raquel Meller, Antonia Mercé, Sevillanita i Tórtola Valencia. L'obra *Goyescas* d'Enrique Granados es va estrenar a la Metropolitan Opera House de Nova York l'any 1916. *El Sombrero de Tres Picos* es va estrenar el 22 de juliol del 1919 al Teatre Alhambra de Londres. L'obra va ser interpretada pels Ballets Russos de Serguéi Diàguilev, amb coreografia de Léonide Massine, música de Manuel de Falla i escenografia i vestuari de Pablo Picasso.

Un dels personatges més populars de Tórtola Valencia va ser *La Tirana*, amb música d'Aroca. La representació de *La Tirana* —actriu madrilenya retratada per Goya— es va convertir en la seva *maja* més emblemàtica. La ballarina va interpretar aquesta dansa a l'Ateneo de Madrid, l'any 1913. Per iniciativa del periodista Federico García Sanchiz, Tórtola Valencia va actuar en aquesta entitat cultural de caràcter masculí i conservador, i la seva actuació va ser un dels actes més comentats per la premsa de l'època. Tórtola Valencia va interpretar *La danza macabra* amb música de Saint-Saëns, *La mañana* de Grieg i *La Tirana* d'Aroca. La fotografia de Carmen Tórtola Valencia vestida amb mantellina blanca i un gran ventall rodejada pels membres de l'Ateneo

12. Rafel Sala vincula les danses de Tórtola Valencia amb la idea de l'Espanya tràgica que representen artistes com Anglada Camarasa, Zuloaga i el músic Albéniz (*Themis*, Vilanova i la Geltrú, any 1, núm. 6, 20 setembre 1915).

13. Per a Francesc Fontbona, Tórtola Valencia és la representant d'un noucentisme amb un replantejament de la tradició i l'estilització del folklore espanyolista. Aquest moviment es caracteritzava pel seu estil decadentista i precisió que va tenir una gran acollida a tota Europa i l'Amèrica del Nord.

és va fer molt famosa. Segons un retall del diari *La Tribuna* que es troba a l'*Album de premsa de Tórtola Valencia. 1908-1910*, amb el número de registre 407060 del MAE, *La Tirana* s'inspirava en el quadre que Sargent va fer de la ballarina espanyola *Carmencita*.

Aquest quadre ja va ser font d'inspiració per a la ballarina. L'any 1908, una de les fotos de l'artista que es va fer a Londres per a la promoció dels seus espectacles era un retrat inspirat en el quadre *La Carmencita* realitzat per John Singer Sargent l'any 1890 i que es conserva al Metropolitan Museum of Art de Nova York.¹⁴ Tórtola Valencia imitava el vestit i l'actitud de la ballarina del quadre de Sargent reivindicant la seva espanyolitat i alhora vinculava el seu treball amb el món artístic. Com diu Clayton, la ballarina ràpidament va assolir una gran repercussió entre la premsa anglesa, que destacava la seva bellesa i la seva espanyolitat (Clayton, 2012: 31). En l'actuació de l'Ateneo de Madrid, Carmen Tórtola Valencia va repetir en el vestuari alguns dels elements de la foto promocional del 1908 com és la faldilla, però la va complementar amb una mantellina i un ventall que es van convertir en elements representatius de les seves *majas*.

En les representacions següents de *La Tirana*, Carmen Tórtola Valencia va estilitzar aquesta imatge potenciant el dramatisme amb el maquillatge i la utilització del negre i el vermell: mantellina, volants al vestit i gran ventall. El personatge de la Tórtola era una representació de la dona dominant, la *femme fatale* inspirada en la *Carmen* de Merimée, icona de l'Espanya negra. Per Miquel S. Oliver era la representació de la seducció i l'amenaça:

Su Tirana, espectro de una España sombría y amenazante; alta peineta, negra mantilla, ojos negros en las cuencas negras y hondas, mirada de relámpago, tirabuzones hasta la espalda, falda de un rojo violento como flor de granado; sensación o síntesis de braveza irreductible y de decadencia mortal... Amor sangriento. Goya, Merimée, Zuloaga... (*La Vanguardia*, 17 abril 1915, p. 8).

La culminació d'aquest personatge va ser una fotografia promocional de l'espectacle *La Tirana* realitzada per Adolf Mas l'any 1915. Aquest retrat va inspirar l'any 1917 a Esteve Monegal, propietari de l'empresa *Myrurgia* per crear la imatge promocional del seu perfum *La Maja*. L'artista Eduard Jener va ser l'encarregat de realitzar el famós dibuix de promoció per a la línia de cosmètica. El treball de Jener, col·laborador de l'empresa *Myrurgia* durant més de 30 anys, enllaçava amb aquest noucentisme que posava la seva mirada en l'espanyolisme.

Van succeir aquest famós cartell un seguit de retrats i il·lustracions de Carmen Tórtola Valencia representant *La Maja*. Sens dubte la imatge més depurada i vinculada a l'*art-déco* és el quadre *La Maja Maldita* de Beltran Masses, realitzada l'any 1918.¹⁵ En aquest quadre Carmen Tórtola Valencia

14. Sargent va retratar *Carmencita* quan va actuar a Nova York l'any 1890. L'artista l'havia conegut a l'exposició Universal de París del 1889. <<https://goo.gl/HCoazy>>.

15. M. Antonia Salom de Tord descriu el procés de gestació d'aquest quadre com a mostra de l'estil *art-déco* protagonitzat per una Carmen Tórtola Valencia icona d'aquest període i prototip de la dona espanyola idealitzada per artistes i intel·lectuals.



Fotografia de Tórtola Valencia com *La Tirana*, 1915.
 © MAE. Institut del Teatre, núm. de registre 258406

posava davant el pintor amb actitud sensual i provocadora: la ballarina portava mantellina negra, com la peça número 526 de blonda catalana de la Col·lecció Carmen Tórtola Valencia que es troba al Museu d'Arenys de Mar¹⁶ i estava vestida amb una peça també de punta transparent de blonda. Bertran Masses feia una recreació de *La Maja* de Goya i incorporava en el quadre els diferents elements associats a l'espanyolisme: negres i vermells, la guitarra i la mantellina.

Diversos artistes i il·lustradors van realitzar diverses representacions de Tórtola Valencia com a *maja*: l'artista mexicà Ricardo Montenegro va realitzar una representació de Tórtola Valencia per a la portada de la publicació *Flirt* del periodista mallorquí Pedro Ferrer Gibert,¹⁷ Ismael Smith també va realitzar diversos dibuixos de la representació de la *maja* i al MAE es

16. Es tracta d'una mantellina gran que es col·loca sobre les espatlles i deixa caure el volant sobre l'esquena.
 <http://museu.arenysdemar.cat/ca/llistats/tota-la-col.leccio?fulltext=526&field_coleccions=1>.

17. Al MAE es conserva una fotografia de la ballarina amb el periodista Pedro Ferrer Gibert a Mallorca l'any 1915 amb el número de registre 267062.

conserven representacions de la *maja* realitzades per Passarell, Vicenç Borràs, Penagos...

Es conserva el cosset de *La Tirana*, segons la fitxa del MAE amb el número de registre 252620, on diu que es tracta d'un «cosset de *maja* inspirat en el segle XVIII, de vellut de color negre i folre de cotó color pedra. Escot picat, coll, cos i màniga curta amb fils amb pedreria, brodats, incrustacions i passamaneria de color negre»; probablement és una part del vestit al que li manca la faldilla. Els complements de mantellines, ventalls i volants de les faldilles en alguns casos han perdurat en la col·lecció de puntes, propietat del Col·legi de l'Art Major de la Seda, dipositada al Museu d'Arenys de Mar.

La composició que va fer Tórtola Valencia de la *maja*, la podem resseguir a través de la indumentària que es conserva de la ballarina, les seves fotografies, tant les promocionals com les que van sortir a la premsa i en un article de Federico García Sanchiz, periodista i amic de la ballarina, que apareix el juliol del 1915 a la revista *Nuevo Mundo* amb dibuixos d'Exoristo Salmerón, «Tito». L'article descriu com la ballarina sorprèn els seus admiradors vestint-se com a *maja*, en una mena de *performances* entre l'espontaneïtat i la creativitat:

Tórtola llevaba un vestido de maja como una hoguera. Penacho de humo y niebla negros semejava la mantilla. La bailarina aventaba el fuego de sus propias carnes con un abanico de cola de pavo real. Aquella noche estrenaba Tórtola ese vestido, y la danza denominada Tirana, ya célebre” (García Sanchiz, 1915).



Vestit per a *La Maja Blanca*.
© MAE. Institut del Teatre,
núm. de registre 252861



Mantellina per a la dansa, *La Maja Blanca*. © David Castanyeda.
 Museu d'Arenys de Mar, núm. de registre 1.974

Entre els vestits de *maja* que es conserven al MAE, es troba el conjunt de *La Maja Blanca*, amb el número de registre 252861, que permet estudiar el procés de treball de la ballarina. En aquest cas, el vestit es troba als magatzems del MAE, però la mantellina, que té el número 1974, va quedar incorporada a la col·lecció de puntes, probablement perquè es creia que era una mantellina goyesca. L'estudi de la peça ens permet observar que és una peça formada per diferents tipus de volants de punta mecànica d'escassa qualitat i diferents estils. La peça central que cau sobre les espatlles és un teixit brodat en seda de colors que es complementa amb el teixit del vestit. Les característiques són incompatibles amb una mantellina de qualitat, i la comparació amb el vestit ens permet deduir que la peça és un complement per al vestit de dansa. La ballarina va prioritzar el color i la barreja de materials al servei de la posada en escena.

Conclusions

Carmen Tórtola Valencia va ser una ballarina que va gestionar de manera intel·ligent la seva imatge pública i artística, controlant pràcticament tots els detalls. Realitzava les seves coreografies, dissenyava el seu propi vestuari teatral i participava en l'*attrezzo* de les seves sessions fotogràfiques. Rodejada per intel·lectuals i artistes, va mantenir al llarg de la seva vida un aire de misteri que es va potenciar en els anys que es va mantenir allunyada dels escenaris.

Més enllà de tota la documentació de la premsa de l'època i els diversos estudis realitzats al voltant de la seva figura i el moment històric que va viure, les col·leccions de teixits del CDMT, les puntes propietat del Col·legi de l'Art

Major de la Seda que es troben dipositades al Museu d'Arenys de Mar i tot el fons que es conserva al MAE esdevenen eines essencials per estudiar la seva figura polièdrica.



Referències bibliogràfiques

- ARS, Laura i CARREÑO, Carmen. «La indumentària teatral. Una aproximació a les col·leccions del MAE». *Datatèxtil*, 37.
- BARGALLÓ I SÁNCHEZ, Isabel y Montserrat. «*Al compás del pasado: Carmen Tórtola Valencia y su fascinación por América*». A: *Arte Funerario Precolombino, la pasión de Tórtola Valencia*. Barcelona: Fundació Arqueològica Clos, 2009.
- El Caballero Audaz. «Nuestras visitas. Don Ramon del Valle-Inclán». *La Esfera*, any II, núm. 62 (6 març 1915).
- CAVIA NAYA, Victoria. «Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España». *CARION, Revista de las Ciencias de la Danza*. Universidad de Alcalá de Henares, 2001.
- CLAYTON, Michael. «Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and the Americas». *Dance Research Journal*, vol. 44, núm. 1 (estiu 2012).
- CLUA, Isabel. «Ídolos de frivolidad: La espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo». *Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, núm. 11, 2013.
- FONTBONA, Francesc. *Tórtola Valencia, la llegenda d'una ballarina*. Barcelona: Institut del Teatre, 1985.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico. «Intimididades de la farándula». *Nuevo Mundo*, año XXII, núm. 1124 (24 juliol 1915).
- GARCÍA VERGARA, Marisa. *Paradisos artificials a Miralls d'Orient*. Terrassa: Centre de Documentació Museu Tèxtil, 2007
- GENER, Pompeu. «Tórtola Valencia». *Mundial Magazine*, any 1, núm. 12 (abril 1912), p. 527.
- MASCATO REY, Rosario. «Valle-Inclán, contemplateur». *Moenia: Revista lucense de lingüística @ literatura*, 12, 2006
- MURGA CASTRO, Idoia. «Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga». A: *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla. Historia de una amistad* (capítol del catàleg de l'exposició celebrada a Madrid). Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016.
- RETANA, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro, 1964.
- SALOM DE TORD, M. Antonia. «“La Maja maldita” de Federico Beltrán Masses: la seducción por la modelo». *EMBLECAT, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, 3, 2014.

Abreviatures

- MAE: Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, de l'Institut del Teatre (Barcelona).
- CDMT: Centre de Documentació del Museu Tèxtil de Terrassa.

pe-
da-
so-
gia

Lenguaje escénico y semiótica en la formación de intérpretes en las ESAD hoy. Marco normativo

Ekaitz Unai GONZÁLEZ URRETXU

(ORCID: 0000-0003-2705-0270)

Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, Dantzerti. Bilbao
egonzalez@dantzerti.eus

NOTA BIOGRÁFICA: Licenciado en Historia, especializado en historia antigua y medieval (Universidad de Deusto); Titulado superior en Arte Dramático, especialidad de dirección de escena y dramaturgia (Institut del Teatre) y máster universitario en Estudios Avanzados de Teatro (Universidad Internacional de La Rioja). De 2015 a 2018 ha ejercido como director de la ESAD de Euskadi, donde continúa como profesor.

Resumen

Las Escuelas Superiores de Arte Dramático (ESAD) están en un momento expansivo mediante el desarrollo legislativo autonómico de las normas marco de carácter estatal. Cada centro hace una oferta formativa diferente, según su proyecto educativo, respetando los mínimos comunes marcados por dicha norma marco. En lo tocante a la formación teórica, en concreto en lenguaje escénico y semiótica, la praxis ha llevado al desarrollo de cuatro modelos diferentes de implementación (inicial, medio, final y circular). Se ha construido un argumentario sólido que justifica la formación teórica de los intérpretes, y se han analizado dichos modelos de implementación, concluyendo con una defensa del modelo más acertado y la apertura de variadas líneas de investigación en torno a la formación de intérpretes en el sistema de las ESAD.

Palabras clave: ESAD, escuela superior, arte dramático, educación teatral, investigación teatral, teoría teatral, práctica reflexiva, lenguaje escénico, semiótica, materia: teorías del espectáculo y la comunicación

Ekaitz Unai GONZÁLEZ URRETXU

Lenguaje escénico y semiótica en la formación de intérpretes en las ESAD hoy. Marco normativo

El presente artículo es una síntesis del TFM del mismo título dirigido por el Dr. Javier Jacobo González Martínez y ha requerido y disfrutado de la ayuda de los responsables de la mayoría de las ESAD, así como de los profesores Joan Casas Fuster y Roberto Romei. A todos ellos mi más sincero agradecimiento.

Introducción

En 2014 M. F. Vieites (2014a: 344) planteaba que «en España se han publicado muy diferentes volúmenes en el ámbito de lo que podríamos denominar “Didáctica aplicada a...», pero no así en el ámbito del estudio de la elaboración y desarrollo del currículo o de la genealogía o evolución de las materias y de las asignaturas que lo integran en cada momento, incluso en torno a su aparición, desaparición y recuperación” en el contexto de la educación formal reglada, especializada y para el teatro (Vieites, 2014b: 83 y 96), orientada a la formación académica y profesional específicamente teatral. Algunas las refería nuevamente en 2015 (20) «a modo de inventario urgente»:

- [...] historia de las prácticas educativas y del pensamiento pedagógico y teatral subyacente a las mismas [...]
- La historia del currículum propio de la enseñanza teatral, sean asignaturas concretas, [...]
- El desarrollo del marco teórico y conceptual, del discurso educativo y/o artístico.

Ante la proliferación de ESAD que está sucediendo en el Estado español, donde al amparo de una legislación de comienzos del siglo XXI hay en marcha 15 en 12 comunidades autónomas, las cuales, además, carecen de criterios formativos comunes más allá de los mínimos planteados por los reales decretos que han implantado y organizado dicha formación, comienza a ser

necesario elaborar una visión de conjunto de la red generada que permita ubicar las instituciones y establecer diálogos entre las mismas. Estas estructuras, cuya existencia y organización ha sido puesta en duda, habiendo quedado relegadas a un espacio indefinido y complejo, implementan formación teórica a los intérpretes, lo que ha supuesto una de las principales vetas de crítica. Trataremos de comprender el peso específico de la formación teórica desde el marco legislativo fuente hasta la aplicación real de las normativas en los planes de estudio.

Cabe destacar la presencia de ACESEA, Asociación Española de Centros Superiores de Enseñanzas Artísticas, que desde 1994 aglutina a la mayoría de las instituciones educativas de enseñanzas artísticas del Estado pero que parece más preocupada por cuestiones de carácter administrativo-organizativo que pedagógico-docente.

¿Formación teórica?

Si el profesor J. L. García Barrientos (2004: 14) necesitaba reivindicar la conveniencia de «acortar la distancia entre el mundo académico y el mundo teatral [...], la vitalidad del arte y la seriedad de la reflexión sobre él» cuyo resultado fue «ser tildado de teatrero por los académicos y de académico por las gentes de teatro» nuestra preocupación parece legítima.

A esta legítima preocupación debemos sumar las primeras palabras de J. Melendres en su célebre *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral* (2006: 11-25) que, a modo de génesis, sirve de introducción a una biblia de la teoría cuando dice que:

Diguin el que diguin alguns textos sagrats, al principi no va ser el Verb, sino la Mirada [...]. La primera mirada posa nom a les coses. [...] ens cal una mirada segona, més clarificadora, capaç d'edificar realment la realitat, de seleccionar. Aquesta mirada segona de seguida es bifurca en dues: la de l'art i la de la ciència. [...] Allò que les separa no és l'objecte contemplat —el món—, sinó l'òptica [...] tal com diu el semiòleg postestructuralista Herbert Blau «en l'acte de la visió ja hi ha teoria». Els grecs antics ja n'estaven tan convençuts que, d'una mateixa arrel (*thea*, que expressa l'acció de mirar o contemplar) i del verb corresponent (*theómai*), van fer néixer els dos conceptes, el de teatre i el de teoria. [...] Així doncs, per no incórrer en redundància —tenint en compte que el teatre, pel fet de ser mirada, ja és teoria—, la teoria dramàtica ha de ser considerada com un metateatre o —dit per passiva— com una teoria de la teoria. [...] la teoria dramàtica comparteix amb la teoria científica el seu mode d'acció principal, que és l'ús combinat del raonament i dels sentits. [...] La teoria dramàtica ocupa un lloc singular entre les seves germanes artístiques: ha estat formulada, sobretot, per persones dedicades a la pràctica.

Postura contraria podemos extraer de lo planteado por E. Pérez-Rasilla (2002: 287) en tanto que describe la labor actoral desde tres planos netamente prácticos. No obstante, poco después, el mismo autor cita, aunque casi de pasada, que es en las escuelas y los sistemas reglados de formación donde «se han planteado la necesidad de una reflexión teórica sobre los modelos de

actuación y de enseñanza teatral» (p. 293). No en vano voces incuestionables indican (Trancón, 2006: 45) que:

El teatro está hoy más necesitado que nunca de reflexionar sobre sí mismo, colapsada en gran parte su propia evolución por la confusión y desconcierto en que viven los profesionales y los mismos espectadores. [...] La coexistencia confusa de formas, textos, códigos, estéticas heterogéneas y antagónicas, que son consumidas por igual por un mismo público incapacitado para discriminar, no es prueba de vitalidad y pluralismo, sino de desconcierto y estancamiento.

El debate al respecto nos lo plantea el propio S. Trancón (2006: 43) cuando dice que es «frecuente oír en debates y leer en textos que el teatro “no es teoría, sino práctica”. Que esa teoría y pensamiento sean espontáneos, inconscientes y poco contrastados o, por el contrario, críticos y elaborados, va a influir directamente sobre la práctica. Nuestros pensamientos y esquemas mentales, teóricos, nunca son inocentes respecto a lo que hacemos y cómo lo hacemos». En la misma línea de pensamiento dice A. Ubersfeld (1989: 9), al defender la utilidad de la semiótica para los actores, que la misma les permite «oponer a la tiranía real o supuesta del director la libertad que aporta el conocimiento», cuando poco antes nos indica que para los directores supone «la sistematización de su práctica espontánea o razonada».

Específicamente cita la semiótica como un espacio de encuentro entre la teoría y la práctica, en tanto que ambas vertientes se sirven de sistemas de signos y su función es la de «descifrar los signos y construir el sentido» (10).

El mismo Trancón (2006: 43) diluye cualquier tentación de eliminar la teoría cuando afirma que «una práctica sin pensamiento es imposible, del mismo modo que no hay pensamiento sin teoría que lo sustente», mientras que U. Eco (1975: 102) va más allá al hablar de la utilidad de esta reflexión e indicar que «así como la espontaneidad inventiva nutre la reflexión científica, así la reflexión científica puede potenciar la invención. Nadie se ha convertido en escritor estudiando la lingüística, pero los grandes escritores estudian los problemas de la lengua que utilizan».

Más aún, M. F. Vieites, M. Dapía y R. Fernández (2015) hacen mención expresa de los retos de futuro de los titulados de las ESAD tanto en «el ámbito de la educación y de la formación teatral formal y no formal» como en el de «una investigación para la innovación y para la creación». Además, tal y como denuncia M. F. Gil Palacios (2016: 727) deberán ser «capaces de iniciar una carrera profesional como actores, que puedan dedicarse a la enseñanza en materias relacionadas con sus estudios en el ámbito privado o en el público, o que tengan los conocimientos necesarios como para hacer un máster de investigación y posteriormente, una tesis doctoral», lo que hace exigible un nivel de reflexión teórica que aporte las bases fundamentales de una formación que debe estar en pie de igualdad (ser equivalente) a la formación teórica de cualquier otro grado de humanidades.

En palabras del profesor J. L. Sirera (ACESEA, 2002: 170) «lo que no hay que perder nunca de vista es que un área de conocimiento exige la

combinación de teoría y práctica, ya que, [...], sin lo primero no puede cumplirse el requisito mínimo de rigor universitario en las investigaciones que se deriven».

Lo que sucede es una «paradójica situación actual, en la que el rango académico e institucional de los centros no se corresponde con el de los estudios que imparten» (ACESEA, 2002: 16).

Así, conscientes de que el uso de la terminología específica es un problema fundamental en la relación actor-director (Pellicer, 2010), que la reflexión sobre la acción es fundamental para la formación profesional (Vieites, 2015), y apoyándonos en la concepción de la semiótica de U. Eco como una metodología de la práctica de los signos (Gutiérrez Flórez, 1993), queda sólidamente argumentada la presencia del aspecto teórico en la formación de intérpretes.

No insistiremos en una reiteración de la evolución histórica de la legislación educativa que ya realizó magistralmente el profesor Embid Irujo (ACESEA, 2002) pero indicaremos algunos de los hitos fundamentales sucedidos desde entonces:

1. Un importante retroceso con la Ley Orgánica de Calidad de la Educación (2002) que omitió toda referencia a la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores dejando a los centros en el marco de la enseñanza secundaria.
2. La Ley Orgánica de Educación (2006), que establecía un marco coherente para las Enseñanzas Artísticas Superiores, al tiempo que impulsaba la creación en 2007 del Consejo Superior de las Enseñanzas Artísticas, en el seno de la cual se desarrollaría la Ponencia de Ordenación de las Enseñanzas Artísticas Superiores (Lemes, 2009) que acabaría dando lugar a un ordenamiento de las enseñanzas estructuradas en Grado y Postgrado.
3. La publicación del RD 1614/2009 de Ordenación de las Enseñanzas Artísticas Superiores que dio carta de naturaleza a la situación.
4. La publicación de los reales decretos curriculares en 2010.
5. La estimación parcial, el 10 de febrero de 2012, por el Tribunal Supremo de la impugnación realizada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada sobre los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la Disposición Adicional Séptima. Básicamente se eliminaba la denominación de «grado» a la titulación otorgada por las ESAD¹.

Estudios teatrales en España

Las Enseñanzas Artísticas en España incluyen la música, la danza, las artes plásticas, el diseño, los estudios de conservación y restauración de bienes culturales (donde se incluyen los estudios superiores de cerámica y vidrio) y el arte dramático, siendo el Consejo Superior de Enseñanzas Artísticas el

1. Real Decreto 21/2015, de 23 de enero. No obstante, los títulos mantenían la equivalencia con los títulos de grado.

órgano consultivo y de participación de las mismas, y estando enmarcadas en la ordenación de la educación superior española, en el espacio europeo de la educación superior (EEES).

Las ESAD son las instituciones, públicas o privadas, donde se imparten los estudios superiores de arte dramático en España, principal título académico oficial de teatro en España, junto a los grados ofertados por la Universidad Rey Juan Carlos, Universidad de Nebrija, Universidad Europea de Madrid, Universidad de Girona, etc. en una preocupación de las universidades por las artes escénicas novedosa y que excede los intereses del presente trabajo pero merece estudiarse.

El título superior de las Enseñanzas Artísticas Superiores, está ubicado en el nivel 2 del MECES (Marco Español de Cualificaciones para la Educación Superior), siendo equivalente al grado universitario (RD 1027/2011, de 15 de julio). De este modo, «siempre que la normativa aplicable exija estar en posesión del título universitario de Grado, se entenderá que cumple este requisito quién esté en posesión de un título Superior de Enseñanzas Artísticas» (Ministerio de Educación, s. f., p. 6).

Se trata pues de una formación orientada al ejercicio profesional (Vieites, 2015: 20-21), que incluye la docencia en artes escénicas, así como la continuación de una carrera académica mediante másteres y doctorados.

Contexto legislativo estatal

El RD 754/1992

Precedente directo de la ordenación actualmente vigente, detalla las materias mínimas, y sus contenidos, que deben sustentar la base formativa común de todas las enseñanzas de arte dramático en la especialidad de interpretación así como el número de horas de impartición mínimo que deben ocupar, sobre un total de 1.800 horas.

Una lectura crítica del mismo arroja las siguientes conclusiones:

- a. De la lectura del conjunto de los descriptores podemos colegir la propuesta de contenidos y resultados de cada uno de los cuatro itinerarios planteados, con materias específicas, inexistentes en los otros, que les dan el carácter diferencial buscado.
- b. Nuestro objeto de estudio se ubica en dos materias concretas, a saber: *Teoría teatral* y *Teoría e historia del arte*.
 - i En cuanto a la materia *Teoría e historia del arte* se mantiene estable en su presencia horaria (90 h) en los cuatro itinerarios.
 - ii Sus contenidos no parecen diferenciarse sustancialmente de los propios de la materia *Teoría teatral*. En realidad, parece tratarse de una ampliación de los contenidos de la misma, bajo otra denominación correspondiente a un Grado académicamente sólido como es el de Historia del Arte.

- c. Ambas materias tienen presencia mínima obligatoria en cualquiera de los cuatro itinerarios de interpretación.
- d. El peso, en horas, de la materia de *Teoría teatral* fluctúa considerablemente entre itinerarios. Así, de las 180 horas mínimas en el teatro del texto, queda reducido a 90 en el teatro del gesto y en el teatro de objetos, y pasa a 135 en el teatro musical. En cuanto a los contenidos, exclusivamente en el de Textual se refleja el estudio teórico del elemento textual del espectáculo, añadiéndose en el itinerario Musical una referencia a la historia específica del teatro musical.
- e. Únicamente en el itinerario de Objetos aparece otra materia, *Teoría escénica*, que queda definida de modo ambiguo entre una asignatura dedicada a la aplicación práctica de la teoría y una asignatura de vertiente pedagógica. Con los descriptores no parece comprensible su inclusión exclusivamente en uno de los itinerarios, como tampoco el volumen de horas que comporta.

El RD 630/2010

Modificó sustancialmente el diseño curricular de 1992, volviendo a regular el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de arte dramático, según lo establecido en la LOE, vigente con las modificaciones incorporadas por la Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa (LOMCE).

De este RD, destacamos los siguientes elementos:

- a. Establece tres especialidades para los estudios superiores de Grado en Arte Dramático: Dirección escénica y dramaturgia; Escenografía; Interpretación,
- b. Se «destaca, de manera especial, el equilibrio entre los conocimientos conceptuales, el desarrollo de destrezas técnicas y la comprensión de los principios estéticos y culturales que determinan el fenómeno artístico» (Disposiciones generales, párrafo 9).

Este segundo punto resulta de interés en relación con el argumentario propuesto al comienzo del presente trabajo. Más aún cuando en el *Artículo 3. Finalidad de las enseñanzas artísticas de grado y perfil profesional* dice su apartado 1.º que será el «objetivo general la formación cualificada de profesionales en los ámbitos de la interpretación, la dirección escénica, la dramaturgia, la escenografía y aquellas áreas de conocimiento e investigación vinculadas con ellas», sumando en su apartado 2.º que el titulado tendrá un perfil de «profesional cualificado que ha alcanzado la madurez y la formación técnica y humanística necesarias para realizar de manera plena la opción profesional más adecuada a sus capacidades e intereses».

El *Anexo II. Materias de formación básica* y el *Anexo III. Enseñanzas obligatorias de especialidad. Especialidad Interpretación* ordenan un total de

132 créditos ECTS (implantados para estas enseñanzas por el RD 1614/2009, de 26 de octubre -Artículo 4, junto con la expedición del Suplemento Europeo al Título), con un valor de entre 25 y 30 horas de trabajo que, como mínimo, deberán distribuirse en 18 de materias de formación básica y 114 de materias obligatorias de especialidad.

Si en 1992 el peso de la materia llamada *Teoría teatral* suponía entre un 5 y un 10 % del total de las horas reguladas (entre un 2,5 y un 5 % del total de la formación), en 2010 la materia *Teorías del espectáculo y la comunicación* supone un 3,8 % de los créditos regulados o, puesto en su contexto, un 2,1 % sobre el total de los 240 créditos que conforman las enseñanzas.

Debemos entender, por lo tanto, que el «equilibrio entre los conocimientos» al que hace referencia el RD 630/2010 se sustenta no en una equiparación de las tres facetas que dice equilibrar, en cuanto a créditos, sino en un principio de carácter más transversal: en la inclusión en diferentes materias de elementos propios de las dos que nos ocupan. Así puede desprenderse de la lectura de los contenidos de todas las materias reguladas.

Esta apuesta no explícita deberá conllevar, cuando menos, un efecto en la ubicación temporal lógica de las asignaturas correspondientes a la formación básica que permita un correcto aprovechamiento de los contenidos de la materia raíz que se han multiplicado y dispersado en el conjunto de las materias.

Podemos, pues, llegar a las siguientes interpretaciones:

- a. Nuestro objeto de estudio se dispersa en el conjunto de las materias de los estudios, pese a que mantenemos el hilo vertebrador de dos materias de carácter básico: *Teorías del espectáculo y la comunicación* (que viene a sustituir a la previa *Teoría teatral*) e *Historia de las artes del espectáculo* (que viene a sustituir a la previa *Teoría e historia del arte*).

Si en el ordenamiento de 1992 la división entre ambas materias se nos antojaba extraña, más aún nos lo parece bajo esta nueva mirada, en que la materia de historia parece un recorrido histórico de los contenidos de la teoría,² cuando se ha generado, en paralelo, la materia *Historia y teoría de la literatura dramática* aunando ambos aspectos.

Esta extrañeza se acrecienta aún más al observar que los descriptores de las materias han sufrido un adelgazamiento, generándose amplios campos semánticos para las mismas.

- b. Todos los itinerarios mantienen una base común en número de créditos (que, como ya hemos indicado, no tiene por qué tener correlación directa con el número de horas lectivas reales, sino con la dedicación a la materia).

Realizado el acercamiento a la ordenación que sirve de marco genérico, entendemos que nuestro objeto de estudio se corresponde con la materia denominada *Teorías del espectáculo y la comunicación*.

2. Pese a que puede abrir nuevas e interesantes perspectivas, que amplían, complementan y adscriben específicamente al contexto espectacular los contenidos, fuentes, metodologías y conclusiones.

Contexto legislativo autonómico

La legislación establece que serán las Administraciones educativas quienes desarrollen el currículo de las enseñanzas de Arte Dramático, de tal manera que debemos acudir al desarrollo normativo llevado a cabo por cada una de las CCAA para poder analizar la concreción en términos totales de los elementos mínimos establecidos en el RD 630/2010. Hacemos referencia a los mínimos dado que queda a decisión de las administraciones educativas el generar mayor número de espacios (o aportar mayor número de créditos a los espacios planteados) donde puedan desarrollarse los elementos referidos.

Remitimos al lector al listado legislativo disponible al final del presente trabajo y nos limitamos exclusivamente a exponer las principales conclusiones de la lectura cruzada de los mismos, en lo tocante a la materia *Teorías del espectáculo y la comunicación*:

- a. En la mayoría de los casos la asignatura que concreta la materia del RD mantiene la denominación original.
- b. En la mayoría de los casos (salvo en Andalucía, Asturias, Canarias y Murcia), los descriptores de los decretos autonómicos modifican parcialmente los contenidos del RD.
 - i En ocasiones se trata de mínimas variaciones (Extremadura y Valencia) en los que se inserta un elemento nuevo y diferente, a mayores (*Estética de la recepción e Introducción a la teoría de la comunicación*, respectivamente).
 - ii En el resto de los casos la modificación es sustancial, bien sea debido a la división de la materia en dos asignaturas entre las que se dividen los contenidos, bien porque se dotan de contenidos específicos.
 - iii Queda constatada la preocupación mayoritaria por adecuar los contenidos del RD a los proyectos educativos particulares.

Todo ello resumido en una única tabla³ (tabla 1), y agrupado por semejanzas en el modo del diseño de la implantación da lugar a:

Modelos de implantación

Identificación de modelos

Según las agrupaciones que pueden verse en la tabla 1, consideramos que existen 4 modelos diferentes de implantación del lenguaje escénico y la semiótica en la formación del intérprete en las ESAD españolas hoy. Denominaremos a dichos modelos: a) Inicial, b) Medio, c) Final y d) Circular.

3. La confección de la siguiente tabla presenta diversas dificultades derivadas de la citada organización autónoma de cada una de las ESAD. Las casillas vacías de la misma corresponden a los cursos sin presencia de contenidos propios de la materia *Teorías del espectáculo y la comunicación*, a la que venimos haciendo referencia.

Tabla 1. Comparativa de distribución de las ESAD por asignaturas, ECTS, horas/semana y ubicación por cursos

Escuela	Asignatura	Carácter	1.º		2.º		3.º		4.º	
			ECTS	Horas/semana	ECTS	Horas/semana	ECTS	Horas/semana	ECTS	Horas/semana
RESAD	Teorías del espectáculo y de la comunicación	Anual 30 semanas	5	2,5						
DANTZERTI	Teoría e historia del arte dramático y de la danza. Métodos y sistemas.	Anual 32 semanas	6	2,5						
ESAD Canarias	Teorías del espectáculo y la comunicación I	Semestral 16 semanas	3	2,5	4	3				
	Teorías del espectáculo y la comunicación II	Semestral 16 semanas								
Institut del Teatre*	Introducción a las teorías del espectáculo	Anual	5	75h*					3	45h*
	Teoría de la actuación	Semestral								
ESAD Extremadura	Teorías del espectáculo y de la comunicación	Anual 32 semanas			5	2,5				
ESAD Galicia	Teorías del espectáculo I	Semestra 18 semanas			4+4	3				
	Teorías del espectáculo II	Semestral 18 semanas								
ESAD Eólia	Teorías del espectáculo y la comunicación I	Semestral 19 semanas			3+3	2				
	Teorías del espectáculo y la comunicación II	Semestral 19 semanas								
ESAD Castilla y León	Teorías del espectáculo y la comunicación I	Anual 35 semanas			2	1	3	1,5		
	Teorías del espectáculo y la comunicación II	Anual 35 semanas								
ESAD Murcia	Teorías del espectáculo y la comunicación	Anual 35 semanas					5	2,5		
ESAD Islas Baleares	Teorías del espectáculo y la comunicación	Semestral 18 semanas			4	3			3	3
	Teoría escénica contemporánea	Semestral 18 semanas								
ESADs Andalucía (Málaga, Córdoba y Sevilla)	Teorías del espectáculo y la comunicación I	Anual 32 semanas					3 (5) **	1,5 (2)	3	1,5
	Teorías del espectáculo y la comunicación II	Anual 32 semanas								
ESAD Asturias	Semiología teatral	Anual 36 semanas					3,5	1,5	3,5	3
	Sociología y antropología teatral	Semestral 18 semanas								
ESAD Valencia	Teorías del espectáculo I	Semestral 15 semanas							3+2	3+2
	Teorías del espectáculo II	Semestral 15 semanas								

*El número de semanas no es regular. **Solamente para el itinerario de teatro musical.

Fuente: elaboración propia.

- a. Corresponden al modelo inicial las ESAD de Madrid, Euskadi y Canarias. Se caracterizan por proponer una única asignatura correspondiente a la materia en el primer curso (primer y segundo curso para el caso de Canarias).
- b. Corresponden al modelo medio las ESAD de Extremadura, Eòlia, Galicia, Castilla y León, y Murcia. Se caracterizan por proponer una única asignatura correspondiente a la materia en los cursos 2.º y/o 3.º.
- c. Corresponden al modelo final las ESAD de Andalucía (Málaga, Sevilla y Córdoba), Asturias y Valencia. Se caracterizan por proponer dos asignaturas (una en el caso de Valencia), en los cursos 3.º y 4.º.
- d. Corresponden al modelo circular las ESAD de Barcelona-Institut del Teatre e Islas Baleares. Se caracterizan por proponer dos asignaturas correspondientes a la materia, una al comienzo de la formación (1.º o 2.º curso) y otra, en el último curso.

Análisis comparativo

Tabla 2. Número de ESAD según número de ECTS de la materia *Teorías del espectáculo y de la comunicación*

Número de ECTS	Número de ESAD
5 ECTS	5
6 ECTS	5
7 ECTS	3
8 ECTS	2
TOTAL	15

Fuente: elaboración propia.

Un primer vistazo a la tabla 2 aporta la imagen de que una mayoría de las ESAD apuestan por otorgar a la materia *Teorías del espectáculo y de la comunicación* más créditos de los impuestos por el RD 630/2010 (10), siendo las menos (2) las que apuestan por el máximo de créditos otorgados a la materia (8) y un tercio del total las que le otorgan el mínimo impuesto (5). La mayoría de las ESAD (8) se ubica en un espacio intermedio entre el máximo y el mínimo.

Si atendemos al reparto de créditos según el modelo planteado en el apartado anterior (tabla 3), observamos que los modelos Inicial, Medio y Final tienen al menos 1 ESAD con el mínimo de créditos, y que entre los tres modelos únicamente cuentan con una ESAD (de 15) con el máximo de créditos. Por su parte, las dos escuelas que hemos ubicado en el modelo circular corresponden a una escuela del máximo de créditos y una de medio. No resulta extraño, dado que para poder dividir la materia en dos asignaturas, separadas en el tiempo, es comprensible la necesidad de dedicar un mayor número de créditos a cada una de ellas.

Tabla 3. Distribución del número de ESAD según el modelo aplicado y número de ECTS de la asignatura *Teorías del espectáculo y de la comunicación*

MODELO	ECTS máximo	ECTS medio	ECTS mínimo	TOTAL
Inicial	0	2	1	3
Medio	1	1	3	5
Final	0	4	1	5
Circular	1	1	0	2
TOTAL	2	8	5	15

Fuente: elaboración propia.

Situación parecida sucede en la ESAD de Asturias, donde al dividir la materia en dos asignaturas diferenciadas, aunque en los cursos 3.º y 4.º, se ven en la necesidad de aumentar a 3,5 créditos la asignación a cada una de ellas, quedando un crédito por debajo del máximo (7 sobre 8).

¿Cuál puede ser la lógica subyacente a cada uno de los modelos? El director J. Daulte dice en un interesante artículo de reciente publicación: «Creía, como muchos siguen creyendo, que la teoría se anticipaba a la práctica, cosa que obviamente es completamente equivocada. Los autores escriben y los teóricos van un poco atrás, tan rezagados como desesperados, tratando de poner nombre, categorizar y dar estatuto académico a lo que esos autores crean» (Daulte, 2017). Esta máxima, la que refiere que a la teoría debe llegarse mediante la práctica, puede ser el argumento que sustente el modelo final. Más aún, es muy posible que el modelo medio trate de aplicar este mismo principio intentando llevar ambos procesos en paralelo, de modo que lo realizado prácticamente pueda ser campo de reflexión teórica al mismo tiempo.

Parece, pues, en principio incuestionable que la elección de uno de estos dos modelos pueda ser el planteamiento idóneo. No obstante, debemos observar que un 30 % de las ESAD apuestan por un modelo inicial o final (que incluyen una fase temprana y una fase tardía, respectivamente). Para comprender este fenómeno consideramos esencial realizar una tarea conscientemente no abordada al comienzo del presente trabajo: definir los conceptos de lenguaje escénico y semiótica, y tratar de comprender el interés de los mismos en la formación del intérprete.

Entendemos por semiótica «un método de análisis del texto y/o la representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público», que se preocupa por «el modo de producción de sentido a lo largo del proceso teatral que va desde la lectura del texto dramático por parte del director de escena hasta el trabajo interpretativo del espectador», brevemente «un modo de hablar de la representación de forma sistemática y clara» (Pavis, 2002: 410 y ss.).

En cuanto a lenguaje escénico, si hemos aceptado la génesis del profesor Jaume Melendres, es la herramienta mediante la cual nominamos, ponemos nombre, a los elementos propios de la escenificación.

Todas las ESAD comprenden la necesidad de una reflexión sobre el hecho escénico en forma de teoría. Obsérvese que la propia palabra *reflexión*

incluye un rasgo que tiene que ver con volver hacia atrás (etimológicamente proviene del latín *reflexio-nis*, del verbo *flectere* —‘doblar, desviar’— y el prefijo *re* —‘de nuevo’, ‘hacia atrás’).

Ahora bien, consideramos temerario plantear una reflexión teórica en el primer momento de la formación de un intérprete (¿sobre qué debería volver?), pero también el forzar la reflexión en paralelo a la ejecución práctica-metodología que podría llevar a la paralización de la realización práctica. Más aún, conscientes de la incapacidad del ser humano de recordar prácticamente nada tal y como realmente sucedió, entendemos que el modelo circular es el más funcional.

Así, el modelo inicial respondería a un «enfoque para o en la realización práctica del mismo», al tiempo que un modelo final utilizaría «un enfoque ante el hecho ya realizado, y que deviene producto o artefacto» (Vieites, 2015: 15), mientras que el modelo circular plantearía tanto un enfoque para la práctica (futura), que debería permitir una mayor conciencia reflexiva de lo vivido y hallado en el proceso práctico, como uno sobre la práctica realizada, que puede nutrirse de la experiencia consciente para generar, ahora sí, RE-flexión, procesos ambos que no estarían reñidos con la posibilidad de que el educando pueda perderse en la actividad práctica, como vía para hallar mejores y más originales resultados.

En este mismo modelo, la teoría al comienzo de la formación se basaría en una mirada sobre la experiencia previa de los educandos, para nominar los fenómenos que conocen y abrir nuevas miradas sobre las realidades y prácticas aún desconocidas por ellos para que puedan, cuando se sumerjan en las mismas y las recorran, tomar conciencia de que se trata de fenómenos concretos y eviten la tentación de pensar en el influjo de las musas o, peor aún, se arroguen invenciones ya realizadas. Se trata pues de manejar un lenguaje escénico que permita al educando recorrer su formación no del todo a ciegas. Apoyándonos en el filólogo J. L. Alonso Fernández (1986: 720-721):

La creación funciona como un sistema de verbalización bien definido en lingüística. Entendemos por verbalización el hecho de poner nombre a las cosas, a lo innombrable o no nombrado todavía, en último término, al caos; lo que no es otra cosa que una sistematización de carácter lógico. La verbalización en este sentido actúa, pues, como método de creación. [...] Es decir, las cosas existen pero de manera caótica, [...] y es el hecho de significarlos lo que hace que, automáticamente, las cosas se «descaoticen», se separen y se vuelvan lógicas, comprensibles.

Este tiempo reflexivo, no obstante, parece alejado de la práctica interpretativa directa. Desde la sociología del deporte, y en palabras del profesor R. Sánchez García (2009), descubrimos el modo en que se conjuga teoría y práctica «en una situación de urgencia temporal» (que hacemos análoga a la situación representacional). Para ello se parte de la premisa de que percepción y pensamiento son operaciones indiscernibles para el sistema nervioso, así como de que para que exista pensamiento es imprescindible el uso de un lenguaje. Así, la verbalización, que identificamos como pensamiento, «no

está deslindada de la percepción de lo que ocurre en el curso de la actividad ya que es todo el individuo en acción el que obra e interpreta (sic)». Más aún, el profesor indica que la actividad física implica el concurso de técnica (mecanismo que ayuda a la intencionalidad consciente), táctica (mecanismo de juego que ayuda a la intencionalidad consciente) y estrategia (que implica un distanciamiento de la actividad, «un análisis previo del juego», y que es propio del entrenador (léase director) aunque pueda ser desarrollada por el ejecutante (95):

La relación de la estrategia con el curso de la acción no se da de manera natural como en el caso de la técnica o la táctica. Implica la introducción de una temporalidad teórica, de la utilización de otro lenguaje (la verbalización reflexiva) que saca al jugador de la inmediatez del juego (lo que en algunos momentos puede ser perjudicial [...]).

Volviendo al maestro Melendres (Pellicer, 2010: 295), en alguna ocasión inició el curso académico con la siguiente cita de Lessing: «Quien razona bien, está también en condiciones de inventar, y quien quiere inventar, debe tener la capacidad de razonar». Razonar consiste en organizar y estructurar ideas mediante un proceso mental que, necesariamente, requiere de un lenguaje y de unas normas de ordenación. Vemos, pues, la necesidad de una formación en lenguaje escénico, así como de la semiótica, en tanto estudio de la creación de sentido (Ubersfeld, 1989).

Conclusiones

Decía J. L. Alonso de Santos (2016) que el maestro debe enseñar desde la duda, no desde la certeza. Al mismo tiempo, sabemos que desde la duda absoluta no puede construirse nada. Debemos aportar una serie de pistas, de hitos, que permitan a nuestro alumnado reconocerse por momentos, saber nombrar lo que, a la mirada del lego, parece innombrable, para compartirlo con los demás, poner en común su experiencia, objetivándola y verbalizándola, para tomar conciencia de ella.

Dice Robert Lepage (Ojeda, 2015) que «el teatro es como el sexo, un acontecimiento», más aún, que «para sobrevivir el teatro ha de ser un acontecimiento. Hay una tendencia a sistematizarlo, codificarlo, y eso lo mata». La cultura debe servir para ordenar, contextualizar, comprender, transmitir, proyectar, etc. la experiencia. Así, pues, debemos cambiar el paradigma de un aprendizaje mecanizado y apostar por el aprendizaje comprensivo, significativo y funcional (Torres Menárguez, 2013).

No olvidamos, además, y pese a recordar lo dicho por Josep Lluís Sirera, que la práctica no debe quedar anquilosada por una reflexión teórica que le es fundamental, válida, útil y preciosa. No obstante, nuevamente basándonos en las reflexiones del maestro Melendres, insistimos en que hay «que analizar, racionalizar, porque los elementos irracionales y emotivos venían por sí solos en el curso del trabajo con el actor» (Pellicer, 2010: 300).

El RD 630/2010 que regula los estudios superiores de Arte Dramático en España señalaba que «la consolidación de líneas de investigación y creación, la formación de creadores e investigadores son aspectos imprescindibles a fomentar y considerar por parte de las instituciones públicas y privadas» y en su anexo I insiste en que «este profesional estará capacitado para el ejercicio de la investigación».

Con todo lo expuesto podemos configurar las siguientes conclusiones:

1. Que siguiendo la legislación al respecto el lugar específico y propio de la formación académica superior en Arte Dramático parecen ser las ESAD, espacios formativos pertenecientes a la educación superior no universitaria, que se encuentran en una situación de redefinición, en lo que respecta a su forma y encaje institucionales.
2. Que la formación teórica para los intérpretes tiene una justificación sólida que la sustenta, la justifica y la confirma, como herramienta que permite a los intérpretes ganar en ductilidad y les abre un camino para el empoderamiento profesional, además de liberarlos y confirmarlos en su rol de artistas-creadores libres del control del director-Dios, paradigma que hoy ha dejado de funcionar de modo rotundo (Fischer-Lichte, 2011: 325).
3. Que el marco legislativo que ordena la formación teórica de los intérpretes impone unos límites imprecisos y de mínimos (de cerca de 100 horas en el conjunto de las 1.800 correspondientes a unos estudios de 240 ECTS) que, pese a ello y gracias al celo identificable en la mayoría de las ESAD, se concreta y desarrolla en las normativas de menor rango, profundizando y expandiendo los estrictos límites legales.

Que, además, una mayoría de las ESAD (10 sobre 15) apuesta por dar a la materia *Teorías del espectáculo y la comunicación* más de los 5 ECTS a los que obliga el RD, aunque únicamente 2 lleguen a los 8 ECTS, realidad a la cual debe sumarse la libertad de los desarrollos legislativos autonómicos para generar nuevos espacios para la teoría desde los que pueden abordarse cuestiones de lenguaje escénico y semiótica.

Que, no obstante todo lo indicado, falta un desarrollo de los contenidos mínimos de cada materia que aseguren una formación básica común al conjunto de las ESAD, desarrollo que, al parecer, se comenzó a esbozar hasta la impugnación interpuesta por la Universidad de Granada, que detuvo los procesos abiertos.

Y que, por todo ello, debe desarrollarse, y con carácter urgente, una normativa que permita a las ESAD dirigir su evolución en la vía que consideren más oportuna.

4. Que la praxis de la docencia teatral ha derivado en la configuración de cuatro modelos fundamentales de la aplicación de los espacios teóricos en los que se desarrollan el lenguaje escénico y la semiótica, que hemos podido detectar, identificar y sistematizar nombrándolos: modelo Inicial, modelo Medio, modelo Final y modelo Circular.

Que dichos modelos responden previsiblemente a paradigmas formativos diferentes y que, de entre los mismos, los modelos Final y Circular parecen ser los más adecuados por cuanto permiten una reflexión sobre la práctica (práctica que constituye la verdadera esencia del arte teatral), lo que podría suponer, además, el fin de la disputa entre prácticos y teóricos, al ordenar las funciones y tiempos de ambos procesos.

5. Que conocemos ahora y hemos podido concretar de modo explícito, con claridad y de modo contrastable, algunos de los principios formativos que parecen regir la organización de las ESAD españolas de modo que podemos obtener una imagen algo más clara del mapa formativo español, aunque todavía resulte excesivamente parcial.
6. Que hemos detectado con claridad multitud de vías de investigación más allá de las ya indicadas por otros investigadores como son:
 - a. El desarrollo normativo de los contenidos de las materias, desde los descriptores de los reales decretos a su concreción en las guías docentes, verdadero reflejo de la actividad real desarrollada en el aula.⁴
 - b. El rastreo de los contenidos comunes desarrollados en las guías docentes como base común para el desarrollo normativo de los contenidos mínimos de las materias reflejadas en el Real Decreto 630/2010.
 - c. La reflexión acerca del vivo interés demostrado en los últimos años por las universidades hacia el arte dramático como objeto de la docencia, que ha dado lugar a una amplia oferta de grados en artes escénicas, y su convivencia con la oferta formativa de las ESAD. Del mismo modo, queda por investigar si el modelo formativo de ambas instituciones tiene paralelos o es divergente; si existe espacio para ambas instituciones; si existe posibilidad de convivencia; si es aconsejable la fusión inmediata, etc.
 - d. La reflexión acerca del suministro de docentes para las ESAD, así como su posible diferencia o paralelismo con las Universidades.

Cabe, por último, recogiendo las reflexiones parciales realizadas a lo largo del trabajo identificar una cierta sensación de inferioridad en los estudios superiores de arte dramático que conducen a la aparente necesidad de revestir los mismos de un carácter académico, mediante la inclusión en la ordenación de 1992, de una materia llamada *Teoría e historia del arte*, no específicamente vinculada a las artes escénicas y cuyos contenidos parecen un desarrollo de los propios de la materia *Teoría teatral*. Situación esta que debilita la creación de una materia fuerte que pudiese denominarse *Teoría e historia de las artes del espectáculo y la comunicación* y que permita en 10 ECTS un estudio

4. A este respecto merecerá especial atención la asignatura *Llenguatge escènic* que durante años impartiera el profesor Joan Abellán i Mula, dado que es la única referencia de la que hemos podido tener noticia de una asignatura específicamente vinculada, ya desde su denominación, con el lenguaje escénico, referente para la reflexión de este artículo tanto en su forma como en su contenido.

en profundidad de la teoría, así como una reflexión contemporánea y cargada de experiencia personal al término de la formación que, sin duda, redundaría en una mejor comprensión del hecho escénico de la propia formación del educando y en la elevación de la calidad de los trabajos de fin de estudios.

Además, la misma estrategia supone el riesgo de seguir manteniendo la imagen de una rama menor de la historia del arte o de las bellas artes, lejos de ayudar a alcanzar un espacio propio de especificidad.

Y en justa compensación por la cautela mostrada, cabría ahondar en una investigación que arroje luz acerca de si la reducción del estudio teatral desde el punto de vista textual para los itinerarios de teatro físico, de objetos y musical (que veíamos en el ordenamiento de 1992) se ha mantenido en la legislación posterior, dado que, a la vista de lo expuesto, parece un empobrecimiento de la formación difícilmente comprensible. Consideramos más adecuada la implantación en los planes de estudio de una oferta al modo de la realizada por la RESAD, en que una buena parte de las asignaturas son específicas de su itinerario (teoría e historia de la literatura dramática del teatro de texto / gestual / de objetos / musical, etc.) vehiculándose un conjunto común de conocimientos pero con una direccionalidad aplicada de enorme peso (lo que podría evitar falsas distancias, reticencias y leyendas de falta de reflexión, innecesariedad e incluso impertinencia).



Referencias bibliográficas

Legislación y jurisprudencia estatales

- ESPAÑA. «Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación». Boletín Oficial del Estado (4 mayo 2006).
- ESPAÑA. «Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa». Boletín Oficial del Estado (10 diciembre 2013).
- ESPAÑA. «Real Decreto 754/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas de arte dramático y se regula la prueba de acceso a estos estudios». Boletín Oficial del Estado (25 julio 1992).
- ESPAÑA. «Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación». Boletín Oficial del Estado (27 octubre 2009).
- ESPAÑA. «Corrección de errores del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación». Boletín Oficial del Estado (6 noviembre 2009).
- ESPAÑA. «Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación». Boletín Oficial del Estado (5 junio 2010).
- ESPAÑA. «Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación

de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación». Boletín Oficial del Estado, (7 febrero 2015).

ESPAÑA. «Sentencia de 16 de enero de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la disposición adicional séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación». Boletín Oficial del Estado (6 marzo 2012).

Legislación autonómica

ANDALUCÍA. «Decreto 259/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en Andalucía». Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (23 agosto 2011).

ASTURIAS. «Decreto 43/2014, de 14 de mayo, por el que se establece y desarrolla el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en el Principado de Asturias». Boletín Oficial del Principado de Asturias (22 mayo 2014).

ISLAS BALEARES. «Decret 26/2014, de 13 de juny, pel qual s'estableix el pla d'estudis dels ensenyaments artístics superiors conduents al títol superior d'art dramàtic en l'especialitat d'interpretació i se'n regula l'avaluació». Butlletí Oficial de les Illes Balears (14 junio 2014).

CANARIAS. «Orden de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba con carácter experimental los Estudios Oficiales de Arte Dramático en la Comunidad Autónoma Canaria». Boletín Oficial de Canarias (3 abril 2011).

CASTILLA Y LEÓN. «Decreto 58/2011, de 15 de septiembre, por el que se establece el plan de estudios de las especialidades de Dirección Escénica y Dramaturgia e Interpretación, de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en la Comunidad de Castilla y León. Boletín Oficial de Castilla y León (21 septiembre 2011).

CATALUÑA. «Resolució ENS/1547/2014, de 23 de juny, per la qual s'aprova el pla d'estudis dels ensenyaments artístics conduents al títol superior de dansa del Centre Superior de Dansa de l'Institut del Teatre». Diari Oficial de Catalunya (9 juliol 2014).

COMUNIDAD VALENCIANA. «Orde 22/2011, de 2 de noviembre, de la Conselleria d'Educació, Formació i Ocupació, per la qual s'establixen i autoritzen els plans d'estudis a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de València, dependent de l'ISEACV, conduents a l'obtenció del títol de Graduat o Graduada en Art Dramàtic». Diari Oficial de la Comunitat Valenciana (10 noviembre 2011).

EXTREMADURA. «Decreto 27/2014, de 4 de marzo, por el que se establece en la Comunidad Autónoma de Extremadura el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación». Diario Oficial de Extremadura (10 marzo 2014).

GALICIA. «Orde do 30 de setembro de 2010 pola que se establece o plan de estudos das ensinanzas artísticas superiores de grao en arte dramática na Comunidade Autónoma de Galicia, e se regula o acceso ao dito grao». Diario Oficial de Galicia (11 octubre 2010).

MADRID. «Decreto 32/2011, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático». Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid (13 junio 2011).

MURCIA. «Resolución de 25 de julio de 2013, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación

de los estudios superiores de arte dramático, se completan los planes de estudio iniciados en los años académicos 2010-2011 y 2011-2012, y se regula la prueba específica de acceso». Boletín Oficial de la Región de Murcia (16 agosto 2013).

PAÍS VASCO. «Decreto 23/2016, de 16 de febrero, mediante el que se implantan las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en la especialidad de Interpretación y se establece el plan de estudios para la comunidad autónoma del País Vasco». Boletín Oficial del País Vasco (13 abril 2016).

Fuentes secundarias

- ACESEA. *Actas del Congreso Internacional de ACESEA: Los centros superiores de enseñanzas artísticas y la reforma de las enseñanzas artísticas en España* (2002). <<http://www.acesea.es/www/files/Actas.pdf>> [Consulta: 4 abril 2017].
- ALONSO DE SANTOS, J.L. *Pedagogía teatral y la razón poética*. Ponencia inaugural del I Congreso Internacional de Pedagogía Teatral, Madrid, España. (2016). <<http://www.resad.es/eventos1617/folleto-congreso-pedagogia.pdf>> [Consulta: 5 julio 2017].
- ALONSO FERNÁNDEZ, J.L. «Funcionalidad prelegal del mito (Markbara de J. Goytisoló entre el “caos” y el “Ello”)» En: GARRIDO GALLARDO, M.A. (Ed.). *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de Junio de 1983*. Madrid: CSIC, 1986, p. 719-726.
- DAULTE, J. La palabra, el ruido y la música. En: (Pausa.) *Quadern de teatre contemporani*, nº 39. <<http://www.revistapausa.cat/la-palabra-el-ruido-y-la-musica>> [Consulta: 10 mayo 2017].
- ECO, U. «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro». En: Díez Borque, José María y García Lorenzo, Luciano (ed.). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975, p. 93-101.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- GIL PALACIOS, M.F. «Estudio de la satisfacción de los estudiantes de Interpretación Textual de la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba». En *Revista Complutense de educación*, vol. 27, nº 2, 2016, p. 725-740.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.
- MELENDRES, J. *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre, 2006.
- OJEDA, A. «Robert Lepage: “El teatro es como el sexo, un acontecimiento”» *El cultural*, 6 de marzo de 2005. <<https://bit.ly/2EUjsfw>> [Consulta: 12 mayo 2017].
- PAVIS, P. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 2002.
- PELLICER, G. «Jaume Melendres. La pedagogía de la dirección de actores.» En: *Estudis Escènics*, nº 37, 2010, p. 129-144.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, E. «Sobre el arte del actor y su formación: el actor de teatro en España hoy». En: *RILCE: Revista de filología hispánica*, vol. 18, 2, 2002, p. 287-294. <<https://bit.ly/2yzoOqG>> [Consulta: 4 abril 2017].
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. «¿Qué significa pensar en acción?» En: *Apunts. Educación física y deportes*, 4º trimestre, 2009, p. 88-96. <<https://bit.ly/2PexYU6>> [Consulta: 5 junio 2017].

- TORRES MENÁRGUEZ, A. «Es perverso decir que no hay que aprender las cosas de memoria» *El País*. Edición digital, 5/2/2013
- TRANCÓN, S. *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- UBERSFELD, A. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra. Universidad de Murcia, 1989.
- VEITES, M.F. «Educación teatral: nuevos caminos en historia de la educación». *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, 33, 2014a, p. 325-350.
- «Educación teatral: una propuesta de sistematización» *Teoría de la educación*, vol. 26, 1, 2014b, p. 77-101.
- «La investigación teatral en una perspectiva educativa. Retos y posibilidades». *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, vol. 33, 2, 2015, p. 11-30. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5294339>> [Consulta: 4 abril 2017].
- VEITES, M.F.; DAPÍA CONDE, M^a D. y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M^a R. «La inserción laboral de los titulados y tituladas de arte dramático de la ESAD». *Revista de estudios e investigación en psicología y educación*, Extra nº 7, 2015, p. 13-18. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5594741>> [Consulta: 4 abril 2017].

Produeix la recerca artística coneixement?

Una quintuple distinció

Gerard VILAR

Universitat Autònoma de Barcelona
Gerard.Vilar@uab.cat

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5146-4804>

NOTA BIOGRÀFICA: Gerard Vilar és catedràtic d'Estètica i Teoria de les Arts al Departament de Filosofia de la Universitat Autònoma de Barcelona del qual ha estat director. És coordinador del Màster Oficial d'Investigació en Art i Disseny d'EINA/UAB. És IP dels projectes de recerca FFI2012-32614 «Experiència estètica i investigació artística» i FFI2015-64138-P «La generació de coneixement en la investigació artística». Lidera el grup de recerca GRETA de la UAB.

Traducció al català, Pere BRAMON

Resum

«La recerca artística» és un terme de moda que sembla portar les pràctiques de les arts contemporànies cap a noves formes, acadèmicament més respectables i properes a les ciències socials i empíriques i a les humanitats. La introducció de doctorats a les escoles d'arts i la normalització dels plans d'estudi a Europa arran del Procés de Bolonya han estat cabdals en aquest sentit. Aquestes urgències han creat una confusió enorme al voltant del significat de «recerca artística». M'agradaria ajudar a aportar una mica d'ordre a aquestes veus sovint contradictòries. El valor de l'art rau en el que el separa de la religió, la ciència, la filosofia i totes les altres formes i productes del pensament humà, i estic convençut que qualsevol persona que cerqui el reconeixement acadèmic i l'eliminació de les diferències està confosa. En aquest article distingeixo entre cinc conceptes diferents en l'ús de l'expressió «recerca artística»:

1. Recerca *per a l'art*; és a dir, per a la producció d'art.
2. Recerca en temes socials, històrics o antropològics, que va en paral·lel a la recerca en les ciències socials i les humanitats.
3. Una mena de recerca curatorial.
4. Recerca artística *a través de l'art* o *dins de l'art*, com a producció de pertorbacions de coneixement i de sensibilitat.
5. I per últim, tot i que no menys important, el cinquè sentit és eminentment filosòfic i fa referència a la consideració de l'obra d'art com un dispositiu per a la aparició del que no es pensa o es diu i que aspira a crear noves maneres de pensar, a produir un lloc per a allò que encara no ha estat pensat o dit.

Paraules clau: recerca artística, coneixement artístic, pertorbacions del coneixement

Gerard VILAR

Produeix la recerca artística coneixement? Una quintuple distinció¹

La qüestió de si l'art és una forma o un coneixement la va plantejar primer com a problema filosòfic Plató en un dels seus diàlegs, concretament al Llibre 10 de *La República*. Aristòtil, Ficino, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Adorno, Gadamer, Danto, Goodman, Deleuze i Badiou són alguns dels filòsofs més importants que van defensar algun tipus de valor cognitiu de les arts contra diferents formes d'emotivismes, formalismes i sentimentalismes que negaven tal valor a les obres d'art. Tanmateix, com tots els problemes filosòfics, el del valor cognitiu de l'art no té una solució general i per tant la polèmica ha continuat fins a l'actualitat. I ara el problema es planteja d'una manera completament nova a causa de l'evolució recent de l'art, que ha emprès camins inesperats que tornen a re-presentar el nostre vell problema. Avui en dia el nostre problema porta el nom d'un espectre, un espectre que planeja sobre el món de l'art contemporani —l'espectre de la recerca artística. Fa només deu anys la idea de la recerca artística era una nova expressió difosa només entre unes poques escoles d'art i de disseny del nord d'Europa, sobretot als països escandinaus i a Holanda. Però aleshores es van endegar els programes de reforma del sistema educatiu. Deu anys enrere els nous programes de doctorat en les arts als Estats Units van crear la necessitat de legitimar una tesi doctoral basada en la pràctica. Això va impulsar una nova línia de publicacions sobre una qüestió no tan nova basada en l'educació i el coneixement artístics, perquè si l'art es pot ensenyar i aprendre hi hauria d'haver coneixement a transmetre. Alhora a Europa, l'anomenat Procés de Bolonya per unificar l'Espai Europeu d'Educació Superior va obligar a adaptar els programes formatius d'arts, disseny, dansa i teatre, que solien estar fora dels principals centres acadèmics i dels protocols de les facultats de ciències. Aquest procés d'adaptació comporta una visible preocupació pel coneixement i una cerca de la legitimitat de la condició professional i dels

1. Aquesta ponència es va presentar a la conferència anual de la Societat Europea d'Estètica celebrada a Dublín el juny de 2015. Formava part dels resultats del projecte de recerca finançat FFI2012-32614 «Experiència estètica i investigació artística: aspectes cognitius de l'art contemporani».

estudis dels «artistes», a banda de les figures clàssiques del món acadèmic. Existeix un debat important sobre la «recerca artística», en particular de la mà de James Elkins (2014) i Graeme Sullivan als EUA i Henk Borgdorff, Tom Holert, Julian Klein i Henk Slager a Europa. Malgrat la importància d'aquest debat, els filòsofs han romàs en silenci fins als nostres dies, amb comptades excepcions com ara Henk Borgdorff (2012) i Dieter Mersch (2015). Però reconsiderar el vell problema del cognitivisme en l'art constitueix una gran oportunitat.

La «recerca artística» és un terme que serveix per subratllar una interpretació del valor cognitiu de l'art. L'art posseeix diversos tipus de valors. Una obra d'art és normalment un producte de mercat amb un valor econòmic; de vegades és un símbol d'identificació social com ara un Rolex o un tatú, i de tant en tant un mitjà d'autoexpressió i d'autoteràpia utilitzat per artistes. Alhora, les obres d'art es poden considerar un dispositiu per pensar amb alguna mena de valor cognitiu poc definit. Però les valoracions comunes sobre la recerca artística com a forma de produir coneixement en l'art contemporani donen peu a moltes preguntes que han estat respostes o debatudes al llarg dels darrers anys (Biggs, 2011; Schiesser, 2015; Badura, 2015). Ara es fa palesa una tendència polèmica: desdibuixar les diferències entre art i ciències, advocant que l'art és un camí cap a la producció de coneixement tan legítim com les ciències tradicionals. Però, es tracta d'una bona estratègia en les escaramusses per guanyar més legitimitat en l'espai de les institucions acadèmiques d'educació superior i tenir accés al finançament? I, és cert que la recerca artística és comparable o homòloga a la recerca científica en l'àmbit de les ciències experimentals, socials o humanes, i que és aquí on rau el valor cognitiu de l'art? És la «recerca artística» un signe de submissió al nou capitalisme cognitiu? (Moulier-Butang, 2012). Intentaré aportar una resposta prèvia a aquestes preguntes introduint una quintuple distinció en l'ús de l'expressió «recerca artística».

Cinc conceptes de recerca artística

Les preocupacions actuals que es poden percebre en les institucions educatives d'arts i disseny per homologar i assolir la legitimitat acadèmica han aixecat molta confusió sobre l'ús de la locució «recerca artística». Per aquest motiu, és bo establir algunes diferències, tal com és obligat fer-ho en filosofia. Intentaré identificar com a mínim quatre sentits principals o usos d'aquesta locució.

Recerca i producció

El primer concepte de recerca artística més obvi i més antic es refereix al procés que porta els artistes a produir la seva obra. Qualsevol cerca de noves tècniques, materials, formes d'expressió, llenguatge, símbols i així successivament és una forma de recerca artística. Aquest concepte abraça la recerca duta a terme pels pintors de les coves prehistòriques, els artistes del Renaixement quant a la perspectiva, els constructivistes russos del darrer segle i els artistes contemporanis que treballen amb instal·lacions multimèdia. Des

del punt de vista que ens interessa aquí, aquest concepte de recerca artística no comporta cap problema. Qualsevol artista que tingui una idea ha de fer tot el possible amb més o menys imaginació per continuar el procés de posar-la en pràctica. Els artistes poden dur a terme la seva recerca de moltes maneres però, a tall d'exemple, podríem destacar la recerca que relaciona l'art, la ciència i la tecnologia. Qualsevol art o recerca emprà una tècnica, però no tot l'art s'ha implicat en el tipus de recerca científica i tècnica desenvolupada per artistes contemporanis a la xarxa i bioartistes. En moltes ocasions, avui en dia l'antic taller s'ha convertit en un laboratori, com en el cas d'artistes com Eduardo Kac o Gerfried Stocker, que treballen amb la bioenginyeria, i artistes del cos com Stelarc o Nina Selars, que troben en el bioart una plataforma des de la qual re-pensar el cos, o, per ser més precisos, repensar els conceptes que relacionem amb el cos. Entre els altres artistes que treballen amb la natura podem esmentar Lisa Roberts i el compositor John Luther Adams, que utilitzen recursos cognitius i tècnics de les ciències naturals per produir la seva obra. Roberts recorre a la ciència ambiental per produir peces que aborden la consciència ecològica per sensibilitzar al respecte; Adams recorre a la geologia per produir la seva metamorfosi hipnòtica d'onades sísmiques en composicions musicals minimalistes.

Aquests casos demostren que cal distingir entre recerca *dins de* l'art i recerca *per a* l'art. La recerca per a l'art és la que es fa per produir una obra d'art. Això no ens ocupa aquí però sí la primera: la recerca dins o a través de les arts, que estaria o està en paral·lel o és anàloga a la recerca artística però alhora diferent, i es tracta per tant d'*una altra forma de producció cognitiva*.

L'artista com a investigador social

Un altre significat habitual en els nostres dies de «recerca artística» es refereix a les investigacions de temes socials, històrics o antropològics paral·lels als habituals en les ciències socials i les humanitats. Això es dona en molts casos de projectes artístics a partir d'un record traumàtic, la discriminació de gènere o minories oprimides o marginades, la redefinició de formes de vida i, fins i tot, qüestions filosòfiques. D'alguna manera, aquesta recerca sol convergir amb les ciències socials i humanes. Aquests tipus de projectes de recerca *de vegades* es tradueixen en formes de coneixement sobre fets i esdeveniments històrics oblidats, situacions d'injustícia i manca de respecte malenteses que afecten alguns grups socials en l'actualitat, o formes inconscients d'ideologia i de control social, etcètera. Entre els exemples d'investigacions d'aquest tipus hi podem trobar les pel·lícules i els vídeos de Harun Farocki o les instal·lacions filosòfiques de Hito Steyerl. Aquests tipus d'obres d'art s'ocupen dels mateixos temes que la història o la sociologia acadèmiques, i la principal diferència és que els artistes presenten els seus resultats en una exhibició estètica mentre que els científics socials escriuen articles i llibres acadèmics afirmant que són teories reals. Aquesta diferència és decisiva perquè esperona la pregunta de quan l'art és recerca i on s'hi troba la part artística. Potser en l'exhibició? Els historiadors o antropòlegs de vegades són comisaris d'exposicions que presenten els resultats de les seves investigacions, però no se'ls considera artistes. Així doncs, constitueix una pregunta oberta

si la major part d'aquest tipus de recerca és realment artística en el sentit de recerca dins o a través de l'art.

Aquesta forma de recerca artística és perfectament legítima. Tanmateix, es pot entendre d'una forma distorsionada que comporta algunes conseqüències incòmodes. Com he dit abans, la *bolonyització* dels estudis universitaris i de màster, així com la introducció de doctorats en els col·legis i centres d'art ha empès molts professors i professores a dignificar acadèmicament les pràctiques artístiques col·locant-les al mateix nivell que les humanitats, les ciències socials i fins i tot les ciències experimentals. Així doncs, hi ha artistes i crítics que treballen en els mateixos temes que la antropologia, la psicologia o la sociologia i que defensen la mateixa legitimitat per a les arts com a discurs científic en tant que forma de producció de coneixement. Però si es concep la recerca artística d'aquesta manera aleshores s'ha d'assumir que els resultats de la recerca es poden avaluar d'una manera semblant a com es fa en les ciències socials i les humanitats. Això implica introduir escales quantitatives que mesurin projectes artístics, entre altres. El problema aleshores és que ningú sap mai del cert quan un projecte artístic es mereix una matrícula d'honor i quan hauria de rebre un aprovat. D'altra banda, i en qualsevol cas, el jutjarà un comitè d'experts, com a les tesis doctorals tradicionals. I els experts no són una minoria qualsevol; són una elit professional. Això comporta una intel·ligent forma d'intel·lectualització en l'art contemporani que sembla minar el principi republicà del dret de tothom a jutjar perquè concedeix l'autoritat de jutjar a una elit intel·lectual. Així doncs, es retorna l'art a una fase autoritària anterior a la democratització que ha tingut lloc al llarg del darrer segle.

Els comissaris en tant que investigadors

La «recerca artística» també s'utilitza en un tercer sentit per referir-se a un tipus de projecte d'exhibició que es dissenya d'acord amb aquells endegats pel comissari Harald Szeemann als anys setanta. En aquest sentit, alguns noms són autèntics investigadors curatorials: Catherine David, Robert Storr, Daniel Birnbaum, Hans-Ulrich Obrist, Maria Lind i Roger Bürgel, que o bé treballen com a «comissaris independents» o són contractats temporalment per una institució artística. Aquests comissaris han fet memorables aportacions en aquest terreny híbrid entre la teoria, la història i el propi art, fins al punt que una bona exposició pot ser una obra d'art en si en el sentit d'encarnar una idea estètica, de ser un lloc per a la reflexió estètica, i alhora una aportació a la història, teoria, crítica i filosofia de l'art. La història de l'art contemporani es construeix a partir de pedres d'importantes exposicions, com ara «When Attitudes Become Form» de Szeemann de l'any 1969 o la DOCUMENTA (13) de 2012.

Recerca i perturbacions de la raó

La recerca artística en aquest quart sentit s'ha d'entendre com l'activitat crítica de qüestionar el nostre diccionari d'idees rebudes. Les perturbacions de la raó és una metàfora per subratllar les activitats crítiques i subversives de l'art modern des de l'any 1900, activitats que tenen una continuïtat lògica en les

formes de recerca basades en la pràctica. En conseqüència, aquí la recerca artística significa recerca a través de l'art o dins de l'art, i producció de pertorbacions de coneixement i de comunicació, i pertorbacions de sentit i sensibilitat. Tot i que poden contenir coneixement, les obres d'art en si no són en cap cas aportacions al coneixement en cap sentit ferm. Fan preguntes, animen a qüestionar, importunant el nostre sentit comú, i persuadint-nos a buscar noves certeses i creences tot obligant-nos a rebutjar les velles. I això és el que diferencia la recerca artística contemporània, el que la fa incòmoda i difícil d'integrar en el sistema acadèmic i universitari. La recerca artística entesa d'aquesta manera no produeix afirmacions en el llenguatge que ja compartim, sinó «dubtes de coneixement», «viatges a l'escepticisme», desorganitzacions de llenguatge i del sistema de disciplines, canvis en les regles de joc que ens permeten portar allò que no es pot expressar als nostres llenguatges.

La recerca com a exploració del Gran Exterior

L'art *per se* no sol produir coneixement però és una manera de pensar. Una obra d'art pot incloure nova informació sobre certs aspectes del món però no pretén ser certa. La «veritat artística» té poc a veure amb la veritat epistèmica. Les obres d'art són il·luminadores, reveladores, pertorbadores, interessants, i fins i tot boniques. Quan les obres d'art són recerca de debò, il·luminen, revelen o mostren alguna cosa realment nova, però no proposicionalment. Així doncs, el cinquè i més important significat de «recerca artística» que podem considerar aquí és eminentment filosòfic, i es refereix a la consideració de l'obra d'art com un dispositiu per a l'aparició d'alguna cosa que encara no ha estat pensada o dita. Implica l'alteració, la transformació i fins i tot de vegades la revolució de llenguatges i mitjans artístics anteriors i la introducció de nous elements. És la recerca del *Gran Exterior* o *Grand Dehors* que ens costa intuir o percebre a través de l'*Inside Media*. Aspira a crear noves possibilitats de pensar i percebre, una producció d'un espai o lloc per a alguna cosa que, sorgint per primera vegada, qüestiona apriorismes disciplinaris, institucionals o mentals. La recerca artística entesa d'aquesta manera no produeix frases en els llenguatges que ja compartim sinó que genera altres significats, noves possibilitats de pensament i reflexió. Així doncs, tenim el que Heidegger va anomenar *Welterschliessung* o obertura del món, i avui el que algunes teories de l'art, com les de Lyotard, Deleuze i Badiou, anomenen *événement* o esdeveniment. Malauradament, no tenim cap categoria consolidada per pensar i descriure aquesta mena de recerca, o «treball fronterer» (Borgdorff i Schwab, 2012), potser a partir d'alguns conceptes d'Adorno. La recerca reeixida d'aquest tipus és infreqüent i excepcional. La trobem, per exemple, en algunes obres de William Kentridge, Rachel Whiteread i Thomas Hirschhorn. Aquest quart concepte filosòfic és prescriptiu, a diferència dels tres anteriors que són descriptius; en altres paraules, és l'estàndard amb què molts artistes contemporanis es trobarien però no assolirien. I, molt important, és alguna cosa que mai no estarà a l'abast dels programes de formació de les escoles d'arts. És cert que es poden ensenyar moltes coses i es poden promoure moltes aptituds i dots però no pots ensenyar a algú a ser un investigador en aquest sentit. Això sempre quedarà fora de l'abast del

sistema acadèmic i universitari, i serà una diferència cabdal entre les arts i les ciències que s'hauria de preservar.

Pensar i conèixer

Reprenem ara el problema exposat a l'inici sobre la relació entre art i coneixement, o el que alguns anomenen directament «coneixement artístic». Aquí és pertinent diferenciar entre Pensament i Coneixement, tal com va fer Kant a la seva *Crítica de la raó pura* (B-XXVII). Les arts són maneres de pensar sobre el món, però gairebé mai de conèixer-lo en un sentit ferm. Pensar el món o sobre el món és intentar pescar elements del món fent servir les xarxes dels nostres llenguatges. Res no es pot pensar o conèixer sense llençar les nostres xarxes. Pensar significa sempre llençar una xarxa de sentit en un fragment del món. Però conèixer no és només una manera de pensar sobre el món. Pensar és més extens que el que es coneix. L'art, la religió, la filosofia i la ciència són formes de pensar sobre el món, maneres d'intentar que tinguin un sentit, establir significat. Però pensar i conèixer no necessàriament coincideixen. Existeix un pensament visual, un pensar amb les orelles (Adorno) o un pensament gustatiu difícil de comunicar a causa del seu contingut no proposicional.

Així doncs, abans que res, el coneixement és comunicable mentre que el pensament no sempre ho és. Podem pensar coses que no sabem com comunicar, perquè són difícils d'expressar o perquè les formes no proposicionals de comunicació no són gens satisfactòries. És per això que l'art, la literatura i la música són tan necessaris perquè ens permeten comunicar alguna cosa en formes no-habituals que no podem comunicar d'altra manera. Existeixen fins i tot experiències concebibles que es resisteixen a la comunicació artística, tal com sovint s'afirma en el cas de l'Holocaust i altres fenòmens límit, tal com aquells que han viscut aquesta mena d'experiències poden pensar-les però no comunicar-les. Així doncs alguns importants pensadors, com ara Kant o Adorno, afirmaven que l'art (i la literatura i la música) poden tenir un caràcter cognitiu però no és coneixement comunicat en l'àmbit públic de la forma habitual. En paraules de J.F. Lyotard, és «alguna cosa semblant a la comunicació sense comunicació» (1991, 108). En aquest sentit, l'art és disruptiu. Trenca els fluxos comunicatius habituals.

En segon lloc, tal com Plató afirmava en el *Theaetetus*, tot coneixement és d'alguna manera autèntica creença justificada, però només algunes de les nostres creences són autèntiques i justificades o basades en informació fiable. Per suposat, d'ençà del temps de Plató hem estat discutint el que significa que una creença sigui autèntica i justificada, i significativament només els positivistes més dogmàtics estan actualment entusiasmats per la força d'aquest criteris. Tanmateix, en els darrers dos segles s'ha avançat molt en el debat. La llegenda grega sobre els orígens de la deessa Afrodita era una forma de pensar sobre l'amor, la sexualitat i l'erotisme, tal com també ho era el famós quadre pintat per Botticelli a finals del segle xv. Així mateix, la llegenda cristiana de la passió i la crucifixió de Crist és una manera de pensar sobre el món, com també ho són les representacions de la llegenda pintades per Velázquez i Dalí. Tota representació religiosa, ja sigui artística o literària,

és un manera de pensar sobre grans qüestions de la vida humana. Tanmateix, no podem dir que tant aquestes llegendes com les seves representacions artístiques de conjunt expressin coneixement sobre la realitat. Atès que les llegendes o les representacions són, almenys, expressions d'una manera de veure el món, ens aporten coneixement sobre com certa gent o certes comunitats d'individus pensen. I per a aquells que no creuen en mites i llegendes, aquestes representacions poden tenir més o menys sentit, però els manquen les propietats del coneixement; o sigui, no són autèntiques ni justificades, almenys no més que qualsevol altre coneixement esotèric. Si les obres d'art ens han d'aportar coneixement, aleshores necessitem canviar la nostra manera de mirar les coses, i examinar-les com a objectes teòrics des d'una perspectiva historicosociològica considerant les obres d'art com un reflex d'una època. Així doncs, una mirada etnològica al *Bal du Moulin de la Galette* de Pierre-Auguste Renoir constitueix un document que testimonia certs costums festius de la comunitat humana parisenc a voltant de l'any 1876, mentre que per a la mirada estètica és un lloc per pensar sobre l'amor i la felicitat. És molt confús anomenar «coneixement artístic» els diversos i divergents pensaments que els espectadors d'aquesta obra han generat al llarg de catorze dècades d'existència d'aquest oli. Algú s'ha fet seva la fórmula d'Arthur C. Danto que cada obra d'art és un *significat encarnat*, i reformulada com qualsevol obra d'art que implica un *coneixement encarnat*. Però fins i tot si l'anomenes «coneixement líquid», és fals i contrari a la intuïció de Kant que Danto també defensa: les obres d'art encarnen idees estètiques. Al paràgraf 49 de la *Crítica de la facultat de jutjar* Kant va escriure: “Entenent per idea estètica la representació de la imaginació que incita a pensar molt, sense que cap ‘concepte’ determinat li sigui adequat, i que, per tant, cap llenguatge pot expressar del tot ni pot fer comprensible». Hom llegeix l'expressió «recerca artística» massa sovint associada amb la producció de coneixement. Els investigadors d'art no produeixen coneixement, produeixen dispositius per pensar.

Nelson Goodman i altres, reafirmant el caràcter cognitiu de les pràctiques artístiques, preferien parlar d'enteniment o comprensió, no de coneixement (Goodman, 1978; Elgin, 1993). És això el que exposaria per aclarir el caràcter cognitiu de l'art, que les obres d'art són en el millor dels casos dispositius que tracten de l'enteniment. *Les obres d'art són portes o portals que poden obrir camins cap al coneixement*, per suposat. Poden contenir coneixement però no són coneixement sense allò que Hegel anomenava l'*Arbeit des Begriffs*, el treball del concepte, ja sigui discursiu, o per muntatge, o sigui com sigui. Les obres d'art poden portar al coneixement històric, polític, antropològic o filosòfic però algú ha de ser crític amb aquesta feina. Això queda palès en projectes d'art contemporani presentats sota la etiqueta de «recerca artística».

Sota la consigna «recerca artística» el que es defensa molt sovint és una domesticació del poder qüestionador i subversiu de l'art, la seva capacitat de generar desordre i mostrar que ser es pot dir de moltes maneres. Precisament el que a tants els ha fet por de l'art, des de Plató al Papa. Una vegada algú va dir que l'art és il·lusió. «Tothom sap —va dir Picasso l'any 1920— que l'art no

és veritat. L'art és una mentida que ens fa adonar de la veritat, com a mínim la veritat que se'ns dona a comprendre.» Penso que gairebé cent anys més tard aquestes paraules són encara pertinents. La recerca artística significa una nova fase històrica en l'empresa cognitiva anomenada art. Però algunes de les seves versions són una forma disfressada de subjectivitats sancionadores, de neutralització d'energies disruptives i antagonistes de l'art d'acord amb el capitalisme cognitiu. L'art necessari en els nostres temps no és el resultat de la domesticació de la recerca artística sinó un art resistent, lleial a les diferències i contradiccions.

M'agradaria concloure subratllant la meua voluntat de no ser interpretat només com un filòsof antipàtic que ve a dir als altres què fer i com pensar. Res podria estar més lluny de la meua intenció que no tenir en compte professors d'art i, encara menys, artistes. No entenc la filosofia com la reina de les ciències sinó més aviat com un servidor bastant parasitari de pràctiques que realment importen. A les societats contemporànies del nostre món post-global les arts són una manera fonamental de pensar què som i què volem ser. L'art ens ajuda a entendre'ns i ser conscients de les alternatives en cada ordre de la vida. La filosofia, un cop més, és només un servidor d'aquesta gran aventura en la tasca d'entendre's a si mateix. La meua posició per tant és que l'art és massa important per ser dissolt en una pràctica pseudocientífica sota l'incomprens eslògan de «recerca artística». Avui en dia el valor de l'art rau a conrear allò heterogeni, induint pertorbacions en el coneixement, la comunicació i la sensibilitat. I l'estètica és aquí per donar-li una veu filosòfica, per pensar i defensar-lo. Per la resta, la realitat de la recerca basada en la pràctica coneguda com a «recerca artística» qüestiona l'estètica filosòfica per redefinir conceptes com ara «pensament estètic», «veritat estètica» i fins i tot el propi concepte d'«art».



Referències bibliogràfiques

- BADURA, Jens [et al.]. *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Zurich i Berlín: Diaphanes, 2015.
- BIGGS, Michael i KARLSSON, Henrik. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. Londres i Nova York: Routledge, 2011.
- BORGdorFF, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- BORGdorFF, Henk i SCHWAB, Michael (2012). «Boundary Work». A: Florian Dombois [et al.] (ed.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*. Londres: Koenig Books, 2012.
- ELGIN, Catherine. «Understanding: Art and Science». *Synthese*, 95, 1993, p. 13-28.
- ELKINS, James. *Artists with PhD*, 2a edició. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC, 2014.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.

- HOLERT, Tom. «Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur». *Texte zur Kunst*, 82, 2011, p. 38-63.
- LYOTARD, J.-F. *The Inhuman*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- MERSCH, Dieter. *Epistemologies of Aesthetics*. Zurich i Berlin: Diaphanes, 2015.
- MOULIER-BUTANG, Yann. *Cognitive Capitalism*. Nova York: John Wiley and Sons, 2012.
- NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts*. Basingstoke i Nova York: Palgrave MacMillan, 2013.
- SCHIESSER, Giaco (2015): "What Is at Stake: qu'est-ce l'enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today". A: Gerald Bast [et al.] (ed.), *Arts, Research, Innovation and Society*. Berlín: Springer, p. 197-209.

do-
cu-
men
ts

Rehabilitar l'espectador. Per una crítica de la participació

Marco DE MARINIS

marco.demarinis@unibo.it

NOTA BIOGRÀFICA: Professor de Teatre al Departament d'Arts de l'Escola de Lletres i Béns Culturals de la Universitat de Bolonya. Imparteix cursos d'Història del Teatre i de l'Espectacle, i Teoria i Cultura de la Representació. Les seves àrees de recerca són la teoria teatral, les qüestions metodològiques i epistemològiques implicades en l'estudi del teatre, l'experiència teatral del segle xx, l'espai escènic i la iconografia teatral. Ha estat Director del Departament de Música i Espectacle (2001-2004). Va exercir el càrrec de Responsabile Scientifico del Centro di Promozione Teatrale La Soffitta (2004-2017). Va fundar la revista (<https://www.facebook.com/cultureteatralionline/>, Culture teatrali) el 1999.

Resum

Al llarg del segle xx, part dels estudis teatrals s'han centrat en la redefinició de la relació entre actor i espectador. Els estudis d'antropologia, de semiòtica, de neurociència, i tants d'altres, no han acabat de definir un mètode d'anàlisi profunda sobre aquesta relació entre espectador i actor, que ha oscil·lat entre la passivitat i la participació, entre la creació d'un producte autònom de la seva recepció i la creació d'un espectacle en què actors i públic desdibuixen el seu rol. Cal una reformulació de l'estudi teatral que se centri en el públic com a objecte d'anàlisi, principalment en la capacitat de recepció de comunicació del seu cos, i tot això dins d'un segle XXI ple de fronteres ambigües en els tipus d'espectacles (només hem de pensar en els «reality shows») i en el control de la seva producció (institucions teatrals i polítiques).

Paraules clau: espectador, passivitat, participació, embodied theatology, comprensió motora

Marco DE MARINIS

Rehabilitat l'espectador. Per una crítica de la participació

La relació teatral i els seus enemics

Si existeix una idea, una adquisició, comuna a les dues grans etapes de la reforma teatral del segle xx, té a veure amb la redefinició de l'espectacle teatral, del conjunt del teatre, en termes de *relació actor-espectador*. De Meierhold a Copeau passant per Brecht i Artaud fins arribar a Brook, Grotowski o Barba, trobem sempre, tot i que —naturalment— formulada i utilitzada de forma diversa, aquesta visió del teatre com a relació actor-espectador. Però sens dubte va ser Grotowski qui millor va formular aquesta idea en dues pàgines ben conegudes de *Cap a un teatre pobre* (Grotowski, 1971: 41, 68).

Nous pouvons donc définir le théâtre comme ce qui se passe entre le spectateur et l'acteur. Tout le reste est supplémentaire — peut être nécessaire mais supplémentaire. [...]

Le théâtre est un acte produit par les réactions et les impulsions humaines, par le contact qui s'établit entre les personnes: il est au même temps un acte biologique et un acte spirituel.

Cal assenyalar en primer lloc un aspecte fonamental: en aquesta concepció que els mestres del teatre del segle xx van elaborar i intentar posar en pràctica en les seves experiències es reconeix plena dignitat al públic o, més ben dit, a l'espectador teatral *com a tal*, subratllant el caràcter actiu-creatiu del seu treball de recepció, que evidentment pot ser bo o menys bo però constitueix, al cap i a la fi, un *treball* i en certa manera també un *art*. Nombroses produccions teòriques, en particular semiològiques, ho han confirmat i precisat amb encert: pensem, per exemple, en els treballs d'Anne Ubersfeld, un llibre de la qual portava el bonic títol de *L'école du spectateur* (Ubersfeld, 1981).

Un cop reconeguda la importància cabdal d'aquesta redefinició del teatre com a relació actor-espectador, que abasta tot el segle passat i que les generacions artístiques actuals reben com a llegat, tanmateix cal afegir immediatament que a partir de cert moment (la segona meitat del segle xx,

posem per cas, amb antecedents molt anteriors) aquesta adquisició es veu amenaçada contínuament per *dues derives oposades* però concordants que qüestionen l'espectador *com a tal* i en algunes ocasions arriben a negar-li fins i tot legitimitat, el dret a existir:

- 1) La primera deriva és la de la pura i simple *eliminació de l'espectador*: del «teatre sense spectacle» (el d'Artaud o de Carmelo Bene, per exemple) al «teatre de les fonts» i l'«art com a vehicle» de Grotowski, sovint hem assistit a l'intent d'eliminar una vegada per totes el públic, en ocasions recuperat ambiguaument com a *testimoni*;
- 2) La segona deriva, molt més insidiosa que la primera, és la que pretén transformar l'espectador en *participant*. Aquesta tendència es pot distingir, alhora, en dues versions: a) una *versió moderada*, és a dir, el teatre de la *implicació*, en què l'espectador s'insereix físicament en l'espectacle i sovint se li atorga un paper, ni que sigui marginal, i en tot cas se l'empeny a actuar, a fer, a improvisar, etc. —el nou teatre de la dècada de 1960 ofereix els exemples més destacats en aquest sentit: dels muntatges del Teatre Laboratori de Grotowski (*Akropolis*, *Faust*, *Kordian*, tots ells creats entre 1962 i 1963) als espectacles del Living Theatre, sobretot *Paradise Now*, de l'any 1968, que representa un punt d'arribada molt avançat també en aquest aspecte), i b) una *versió radical*: l'eliminació ja sigui dels actors o dels espectadors, que esdevenen tots plegats —sense distinció, almenys en teoria— *participants*: l'exemple més extrem en aquest sentit és el del «parateatre» grotowskià dels anys setanta, però també podem esmentar aquest fenomen sobretot italià de la mateixa dècada anomenat «animació» o precisament «teatre de participació».

M'agradaria examinar aquí en particular aquesta ideologia de la participació, que proposo anomenar «ideologia participacionista», refer-ne breument la genealogia i sobretot mostrar la degeneració que ha viscut aquests darrers trenta anys i alguns dels seus efectes perversos en el teatre amb, en primer lloc, precisament, la deslegitimització (descrèdit, depreciació) de l'espectador com a tal.

Les desventures d'una ideologia (o d'un dogma?)

Al principi fou Rousseau (fins i tot si la ideologia participacionista data de molt abans i es podria remuntar en aquest sentit fins a Plató, el primer gran enemic del teatre) i la seva famosa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), en què proposa substituir els espectacles teatrals per festes cíviques (Rousseau, edició 1946: 168):

QUOI! Ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République? Au contraire, il en faut beaucoup, C'est dans les Républiques qu'ils sont nés, c'est dans leur sein qu'on les voit briller avec un véritable air de fête. [...] Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques, ayons-en davantage encore, j'en serai que plus charmé. Mais n'adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur; qui les tiennent craintifs et immobiles dans le silence et l'inaction; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que

pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes.

Acabada la *pars destruens*, Rousseau passa tot seguit a la *pars construens*, a aquesta festa que subverteix punt per punt el mal model comunicatiu de l'espectacle teatral, transformant els espectadors en participants, en actors (Rousseau, edició 1946: 169):

Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles? Qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où regne l'affluence, le bien-être y regne aussi. Planter au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.

El que sembla especialment interessant en la *Lettre à d'Alembert* és que la crítica del teatre depèn molt menys dels continguts dels espectacles (com en l'antiga polèmica eclesiàstica) que de la *forma de la comunicació*. És aquí on rau el mal real, la veritable corrupció del teatre: en la divisió entre actors i espectadors (i dels espectadors entre si), en la passivitat i la inactivitat d'aquests darrers, que exposa indefensos a les manipulacions seductores dels primers —com ja ho havien assenyalat els jansenistes, com ara Pierre Nicole al *Traité de la Comédie*, 1667.

Ser espectador és, per tant, un mal en si mateix; no pot existir el bon espectador. Els bons espectadors són aquells que es neguen a si mateixos i es converteixen en alguna cosa més, en participants, actors, ni que sigui en l'autorepresentació d'una festa sense altre contingut que els seus participants.

Ara bé, totes les trampes i els verins de la ideologia participacionista ja els trobem en Rousseau. Mancava la situació favorable que li permetés sorgir i provocar tots els seus efectes, com ha passat els darrers trenta-quatre anys de la nostra època. Així, doncs: de Rousseau als *reality shows* contemporanis, estem passant eventualment per Andy Warhol i la seva profecia del quart d'hora de fama a disposició de tots? Potser seria massa, fins i tot per al filòsof de Ginebra, i tanmateix...

En qualsevol cas, vam haver d'esperar dos segles i l'aparició dels moviments contestataris de la dècada de 1960, i més concretament l'anomenat Maig francès o del 68, per veure com es llançaven acusacions contra l'espectador i la seva pretesa passivitat. Em refereixo evidentment al cèlebre pamflet de Guy Debord *La société du spectacle*, que en efecte anticipa el Maig del 68, atès que es va publicar l'any anterior. En aquest text, nascut a l'interior d'aquesta Internacional Situacionista que va representar el component ideològicament més radical i intransigent del Maig francès, la condició de l'espectador com a emblema o, més ben dit, com a encarnació de la passivitat, ascendeix al rang de condició de l'individu en la societat capitalista contemporània i per tant norma de funcionament del món en l'actualitat. Llegim-ne alguns passatges (Debord, 1967):¹

1. Cites extretes de l'edició electrònica a càrrec d'Yves Le Bail, a partir de la tercera edició Gallimard (1992), en el marc de la col·lecció «Classiques des sciences sociales». <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.deg.soc>>.

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce come une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation (I, 10).

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre les personnes, médiatisé par des images (IV, 10).

Il [le spectacle] est le cœur de l'irréalisme de la société réelle (VI, 11).

Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'*affirmation* de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence (X, 12).

Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens son en même temps son but. Il est le soleil qui ne couche jamais sur l'empire de la passivité moderne (XIII, 13).

Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue (XVIII, 15).

C'est la plus vieille spécialisation sociale, la spécialisation du pouvoir, qui est à la racine du spectacle. Le spectacle est ainsi une activité spécialisée qui parle pour l'ensembles des autres. C'est la représentation diplomatique de la société hiérarchique devant elle-même, où toute autre parole est bannie (XXIII, 17).

La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle (XXV, 18).

Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé*. (XXIX, 20).

Separació, desigualtat, passivitat, manca d'autenticitat. És sorprenent observar com l'anàlisi de Debord és molt propera punt per punt a la de Rousseau.

Davant *La société du spectacle* de Debord, i els *Commentaires* que hi va afegir vint anys després (Debord, 1988), almenys dues postures semblen possibles. Una primera postura és, per exemple, la del filòsof italià Giorgio Agamben, el qual, l'any 1990, va proposar considerar aquests dos llibres com a profecies (o més aviat previsions i diagnòstics), l'exactitud de les quals s'han encarregat de validar els successius esdeveniments mundials (Agamben, s. d. [ma 1990]: 240-241). Una segona postura, que ens interessa més aquí, és la que considera el pamflet de 1967 com el formidable pretext, o la justificació teòrica si així es vol, per a l'elaboració d'una ideologia, la de la participació, que va predominar durant les dècades següents en els sectors més avançats, innovadors i progressistes de la política, l'economia, la cultura i l'art occidentals.

La participació en tots els àmbits, a tots els nivells i a qualsevol preu, esdevé la consigna en les dècades posteriors a partir del Maig del 68 (sense cap responsabilitat directa de Debord, cal puntualitzar-ho: no es va plantejar mai la possibilitat de superar realment aquest estat de coses que ell havia anomenat «societat de l'espectacle»). La passivitat de l'espectador o, millor encara, la condició de l'espectador passiu, es converteix així en el mal per

autonomàsia, la falta per excel·lència, la causa de tots els mals que afligeixen el món contemporani, basat en la divisió dels papers, la delegació, l'especialització professional, les competències exclusives... en poques paraules: en un *saber* que és *poder* (Foucault).

Ara bé, no es tracta, és cert, de negar la importància de tants resultats positius produïts per aquesta ideologia participacionista en innombrables àmbits, des de la política a la vida social passant per les pràctiques artístiques. No comparteixo les posicions dels que fan un judici negatiu sumari i indiferenciat en aquest sentit.

Però, tanmateix, després de mig segle d'ideologia participacionista s'imposen consideracions crítiques.

En primer lloc, cal constatar com tot aquest furor participacionista no ha aconseguit desarticular el sistema de poder públic i privat dominant a tots els nivells i en tots els àmbits: de la política a l'economia, de la cultura a l'art. Des d'aquest punt de vista, es fa difícil refutar l'exactitud fonamental d'anàlisis i pronòstics apocalíptics com la de Debord (o de Pasolini, a Itàlia). Tants anys de descentralitzacions, privatitzacions, autogestions, etc., han provocat efectes molt limitats des del punt de vista d'una democratització *real* i d'una veritable implicació de la gent en la gestió dels processos polítics, econòmics, socials i culturals (caldria afegir ara el gran equívoc de la xarxa: el Moviment 5 Estrelles a Itàlia).

El que s'ha produït, en general, ha estat més aviat una *il·lusió* de democràcia, un *simulacre* de participació que no ha canviat mai en profunditat l'estat real de les coses. O almenys a parer meu.

Per contra, malauradament, la ideologia participacionista ha causat —molt *més enllà* de les intencions dels seus promotors i fins i tot contra aquestes intencions— molts *efectes negatius* que són ben visibles des de fa anys.

La crítica de la passivitat i de la separació s'ha transformat sovint —com deia abans— en depreciació de les competències, les professionalitats, les especialitzacions i els talents, en difusió de la idea perniciosa, en els seus efectes més generals, segons la qual tothom pot fer-ho tot, que n'hi ha prou a voler-ho o tenir-ne l'ocasió: a la societat de l'espectacle tothom pot convertir-se en actor, artista, protagonista, personatge famós (i no només per al quart d'hora de la profecia de Warhol) a condició que sigui capaç de deixar de banda qualsevol tipus de vergonya, de pudor.

La forma postmoderna de la societat de l'espectacle és la de la societat dels *reality shows* i de les *social networks*, en què —al contrari de la primera, la que va teoritzar el filòsof francès— ja no existeixen espectadors sinó només actors. És la realització grotesca, derisòria, de la utopia marxista: si Marx i Engels escrivien a *La ideologia alemanya* (1846) que «en una societat comunista ja no hi ha pintors, sinó homes que, entre altres coses, pinten» (Marx i Engels, traducció 1971: 230), es podria afirmar que a la societat dels *realities* i de les *social networks* ja no hi ha polítics, intel·lectuals, artistes, poetes, músics o actors, sinó persones que, entre altres coses, fan de polítics, intel·lectuals, artistes, músics, poetes o actors.

Ara bé, es podria discutir llargament sobre les causes de tot plegat: es podria dir, per exemple, que es tracta d'una degeneració o d'una desnaturalització de la veritable ideologia de la participació o es podria sospitar, al contrari, que aquests fruits enverinats ja eren allí, almenys en potència, des de l'origen.

Es tracta d'un debat actual a Itàlia, on han aparegut nombroses aportacions que intenten trobar en l'etapa del Maig del 68, en els seus eslògans i propostes (a partir de la més coneguda: «la imaginació al poder»), les arrels llunyanes però efectives del règim polític-mediàtic que preval a Itàlia des de fa almenys vint anys, i que es pot resumir en el nom de Berlusconi (Perniola, 2011; Magrelli, 2011; Ferraris, 2012).

Tothom actor! La vergonya de ser (simples) espectadors

Però, per reprendre de més a prop la nostra qüestió, és efectivament en l'àmbit del teatre que la ideologia participacionista ha provocat més estralls. I amb raó, atès que el teatre és el mitjà artístic més exposat des de sempre a les temptacions i als riscos de l'amateurisme salvatge i de l'espontaneïtat, el mitjà en què la tècnica, la competència i fins i tot el talent han estat considerats molt sovint amb sospita.

Tanmateix, un cop més cal fer precisions. No pretenc qüestionar la importància de tantes experiències que s'han dut a terme al teatre a partir dels anys setanta en nom (o sota el signe) de la participació i de la superació de la passivitat de l'espectador, sobretot les que han tingut com a protagonistes els mestres, és a dir els capdavanters de la segona gran etapa de reforma de l'escena contemporània. Es tracta, a més a més, d'experiències i de propostes profundament diferents entre si: inclouen —per cenyir-me a noms ja esmentats— el fenomen molt italià de l'«animació», o «teatre de participació», amb un gran pioner original i de gran valor com Giuliano Scabia; els experiments de «parateatre» de Grotowski i el seu Teatr Laboratorium, amb la noció subjacent de «cultura activa»; les recerques antropològiques de Peter Brook després del seu legendari viatge a Àfrica els anys 1972-1973; les expedicions i estades una mica per tot arreu de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba amb la seva proposta de l'*intercanvi* com a mitjà per renovar i intensificar la relació actor-espectador en situacions i territoris anormals, de vegades excepcionals i en qualsevol cas fora de la institució teatral (i caldria recordar un cop més el Living Theatre, Richard Schechner i les seves experimentacions amb el Performance Group al període de *Dionysus in '69*, Augusto Boal, l'associació teatral polonesa Gardzienice i moltes altres).

En particular, m'agradaria aturar-me un moment en certes experiències de Giuliano Scabia, veritablement revolucionàries a la seva època com ara l'experiment de descentralització (el primer que es va provar de fer a Itàlia) dut a terme per Scabia i el seu equip als barris obrers de la FIAT de Torí durant la famosa «tardor calenta», entre 1969 i 1970, amb els residents d'aquests barris empesos a participar en un immens intent de dramaturgia col·lectiva, que va durar mesos i va patir totes les tensions socials i polítiques de l'època, i per tant va córrer sempre el risc d'escapar al control de les institucions municipals

(teatral i polítiques) que l'havien organitzat. Un llibre recent d'Stefano Casi explica aquesta aventura extraordinària (Casi, 2012). I en un llibre clàssic, tornat a publicar fa poc (*Marco Cavallo*), trobem la narració de l'altra experiència pionera d'Scabia, la que va dur a terme a l'hospital psiquiàtric de Trieste, dirigit per Franco Basaglia, el pare de la Llei 180, que va abolir els manicomis a Itàlia (Scabia, 1976; Scabia, edició 2011). Corrien els mesos entre 1972 i 1973. Es tractava de la primera proposta d'activitat teatral, en el sentit ampli del terme, en una institució total, almenys a Itàlia. Alguns anys més tard el Living Theatre entraria per primera vegada en una presó, a Volterra...

Quan es va publicar per primer cop el llibre sobre l'experiència a Trieste, l'any 1976, l'intel·lectual italià més destacat, o almenys més reconegut (Umberto Eco), va publicar al diari més important del nostre país (*Corriere della Sera*) un article que va suposar una mena de consagració (Eco, 1977). I avui aquest article, reimprès en la nova edició de *Marco Cavallo* (Scabia, 2011: 219-222), sembla validar el que aquí anomeno ideologia participacionista. Portat per un entusiasme bastant inusual en ell, Eco es preguntava (Scabia, 2011: 222):

Com ha pogut l'exercici de la creació [*inventiva*] i del joc convertir-se en un assumpte per a especialistes (d'altra banda considerats una mica esbojarrats) al qual els assenyats només són admesos com a oients passius? Com pot un artista que creu en el que fa adaptar-se encara a produir objectes que altres miraran sense saber com han nascut, en lloc de llançar-se a situacions de participació en què els altres aprenen a fer els objectes amb ell?

Tanmateix, el verí de la ideologia participacionista com a ideologia difosa, com a sentit comú diria jo, va començar a funcionar lentament i en profunditat ja a partir de la dècada de 1970, en tant que efecte col·lateral o repercussió en la majoria dels casos involuntària de les grans experiències de teatre de participació però també d'un fenomen de masses (almenys a Itàlia) com és el «teatre dels grups», més conegut internacionalment com el «tercer teatre» (Barba) (Giacchè, 1991). Però és només després, posem per cas a partir dels anys vuitanta, que aquest verí va començar a posar plenament de manifest les seves conseqüències negatives, les quals, per dir-ho breument, es poden resumir de la següent manera: augment exponencial de l'oferta d'actors, aspirants a actors o que s'ho consideren, d'una banda, i de l'altra, deslegitimització creixent del simple espectador, és a dir del «veure teatre», entès per sempre més com una segona opció, una solució de substitució en relació al «fer teatre». Tothom actor, doncs? No exactament; això seria impossible, a més. Com ha explicat molt bé Piergiorgio Giacchè, un dels experts d'aquest fenomen a casa nostra, tots ens convertim més aviat en *consumidors*, tanmateix ja no d'espectacles, o en tot cas no tant, sinó d'«activitat teatral». En un article de l'any 1999 Giacchè observa (49-50):

El fet és que des d'aquell moment [finals dels 1960-principis dels 1970], de forma evident i irreversible, el teatre va començar a proposar-se al públic —o més ben dit, al conjunt de consumidors— més com [l'] «escenari del representar» que com «el lloc del veure», també perquè les nombroses revolucions de l'escena ja

havien posat en crisi i fet miques l'anterior separació rígida entre la passivitat del públic i l'activitat de l'artista. [...] Només el «fer teatre com a consum» pot explicar la desproporció quantitativa entre la difusió de l'oferta del «fer teatre» i la feblesa de la demanda del «veure teatre».

I en una reflexió més recent, dedicada a l'«animació» italiana (2011: 51):

Efectivament —com tothom sap— amb els anys i a causa dels efectes de la primera animació, el «fer teatre» ha esdevingut més difús i més important que el «veure teatre», i aquest canvi ha alimentat molts espectadors i reeducat molts altres.

Ara bé (observació final optimista a banda), no es pot negar que la depreciació del *veure* en benefici exclusiu del *fer* representa un dels trets distintius de la nostra època. El *fer* (malauradament sense altres precisions: capacitat, talent, competència, estudi, etc.) es considera l'única possibilitat de sortir —tot i que il·lusòriament i per poc temps en la majoria dels casos— de l'anonimat, la invisibilitat, que representa l'única vergonya certa que resta —pel que sembla— a l'individu contemporani (Belpoliti, 2012; Turnaturi, 2012). I per tant, no és tan sorprenent que el teatre, i més en general l'espectacle, hagi patit més que altres àmbits artístics aquesta necessitat frenètica de fer, d'actuar, d'expressar-se, de crear fins i tot, en qualsevol cas de sortir de la invisibilitat. Al cap i a la fi, no som tots actors a la vida? No representem sempre i arreu? Per què no fora possible fer-ho també sobre l'escenari (teatral, cinematogràfic, televisiu i avui també d'Internet) i així sortir de l'anonimat?

Rehabilitat l'espectador

Em sembla per tant absolutament necessari procedir a rehabilitat l'espectador, més enllà del dogma de la participació i els equívocs sobre la seva suposada passivitat.

Diguem-ho sense embuts. L'espectador no és un actor fallit, i per tant frustrat, algú que no és capaç d'arribar al públic (així com el lector no és un escriptor fallit, o el que escolta música un músic fracassat). L'espectador —reprenem un cop més les adquisicions dels mestres del segle xx dels quals hem partit— representa junt amb l'actor l'altre component essencial, imprescindible, del fet teatral en tant que relació, l'altre protagonista de l'esdeveniment teatral. I en el seu paper no hi ha res, a priori, de l'ociositat i de la inactivitat vergonyosa que massa sovint se li ha adjudicat, com a pretext per transformar-lo en alguna cosa diferent: participant, testimoni, jutge, etc. Com deia abans, podem parlar, i s'ha parlat de fet, de *treball* i fins i tot d'*art* per qualificar el que l'espectador de teatre fa, sent i comprèn en tant que espectador.

I si bé és cert que avui en dia, per diversos motius, l'art de l'actor de teatre sembla amenaçat, en perill, cal afegir que l'art de l'espectador teatral també resulta amenaçat i està en perill d'extinció. Necessitariem bons espectadors tant com bons actors. Però per aconseguir-ho, és essencial, abans, rehabilitat l'espectador i el «veure teatre».

Continuant a Itàlia, un mestre de teatre com és l'actor i director Leo de Berardinis, desaparegut l'any 2008 després d'una llarga malaltia, ha estat un dels que més ha insistit sobre l'aportació indispensable que un públic no indiferenciat fa a qualsevol intent seriós de possibilitar un teatre que no sigui únicament representació i espectacle sinó també esdeveniment (De Berardinis, 2000: 56):

L'esdeveniment teatral —explicava De Berardinis l'any 1995— és un procés que es desenvolupa en un espai-temps real en què tothom és participant, tant actors com espectadors.

Darrere d'aquestes paraules hi ha la idea noble i antiga (originària, potser) del teatre concebut com «un mitjà de coneixement», una «tècnica cultivada de la trobada», un «art primordial de coneixement col·lectiu, d'horror i de joia de ser-ho» (De Berardinis, 2000: 59). Des d'aquesta perspectiva, el públic, o més ben dit l'espectador, no pot ser —un cop més segons les paraules de De Berardinis— «l'altre pol essencial perquè el teatre arribi, es produeixi» (1999: 153). Però això —precisa el nostre director— en una clara distinció dels papers, en què l'actor fa d'actor i l'espectador fa d'espectador. «És possible expressar-se fins i tot escoltant», li agradava de repetir;² i es tracta d'un avís molt savi que cal meditar en profunditat en una època com la nostra, dominada —com acabem de veure— per manies confuses de protagonisme a qualsevol preu, per formes anòmales i manipulades de subjectivitat estètica, per aquestes ganes de participar sigui com sigui, en nom de «tothom actor, tothom artista». Escoltem un cop més De Berardinis (2000: 58):

Malauradament, en nom d'un desig vague d'expressar-se, comú a tots els homes, hem confós l'espontaneïtat, a la qual s'arriba mitjançant l'estudi i el rigor, amb l'espontaneïtat, amb el que es considera natural, quotidià i la falsa originalitat: ans al contrari, ens tornem espontanis justament quan deixem de ser ignorants del saber escènic. [...] [Per culpa] d'un concepte equivocat de democràcia, hem confós el dret a expressar-se i el deure de saber expressar-se. Caldran demòcrates en la vida i aristòcrates en l'art, com deia Arturo Toscanini. El dret a expressar-se és un dret sagrat i democràtic que es pot exercir de diferents maneres en la vida sense necessitat de pujar a l'escenari. Si realment sentim la necessitat d'expressar-nos artísticament i, en particular, teatralment, aleshores caldria alliberar-se de la vanitat i del personalisme [individualisme, narcisisme] per entrar en consonància amb l'artista: podem expressar-nos fins i tot escoltant.

Qualsevol pot fer teatre però per pujar a l'escenari cal vocació i habilitat, perquè cal relacionar-se amb la força de tota una col·lectivitat.

2. I avui Marco Martinelli sembla que li respongui quan, en un text poeticopolític recent, *Canzone dei luoghi comuni* [Cançó de llocs comuns], basteix l'elogi de l'«art de l'escolta»: «El regne de l'art més sorprenent i difícil / el que més costa de trobar al mercat / el més avantguardista de tots / com ara els que s'anomenen d'avantguarda / els que s'exhibeixen per tots bandes / els publicistes diligents de tot el que és nou i de les modes / aquests se'n foten / d'aquest art tan coratjós i sagrat / l'art de l'escolta / l'art per al qual les orelles / no són mai massa grans. / Aquest art és el secret de qualsevol art / [...]» (*Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, a càrrec d'Elena Di Gioia i Stefano Casi, e-book publicat per Teatri di Vita, en impremta a Editoria&Spettacolo, Roma).

«Podem expressar-nos fins i tot escoltant». Expliquem-ho: podem expressar-nos fins i tot com a espectadors, mirant un espectacle. Per quins motius s'ha pogut oblidar o constatar la veritat innegable de tals afirmacions?

Anant a l'arrel de la qüestió, tot sembla dependre del prejudici indestructible que uneix espectador i passivitat, que fins i tot els identifica, fent d'un el sinònim de l'altre. Dècades de teoria teatral, i en particular de semiologia del teatre, no han aconseguit posar en crisi el lloc comú que veu en la recepció de l'espectador de teatre només un reflex més o menys mecànic de les intencions dels actors de l'espectacle i, en conseqüència, imagina que, perquè aquesta recepció sigui autònoma, activa, creativa, ha de negar-se d'alguna manera, i transformar-se en alguna cosa completament diferent: participació, etc.

Des d'aquest punt de vista, cal celebrar la publicació, fa uns anys, del llibre de Jacques Rancière *Le spectateur émancipé* (2008), que rehabilita efectivament l'espectador comú, simple, anònim, traçant breument la història d'aquest enjudiciament que ell anomena «la paradoxa de l'espectador» (Rancière, 2008: 10):

Ce paradoxe est simple à formuler; il n'y a pas de théâtre sans spectateur [...]. Or, disent les accusateurs, c'est un mal que d'être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d'une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu'elle recouvre. Deuxièmement, c'est le contraire d'agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c'est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d'agir.

Conseqüències ruïnoses d'aquesta paradoxa, segons Rancière (2008: 10):

Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d'être séduits par des images, où il deviennent des participants actifs au lieu d'être des voyeurs passifs.

El que significa, d'altra banda, que les grans propostes reformadores del segle xx —segons aquestes paraules— «ont prétendu transformer le théâtre à partir du diagnostic qui conduisait à sa suppression» (Rancière, 2008: 11).

Tot resseguint breument la història d'aquesta paradoxa de l'espectador, Rancière incideix en el punt fonamental, el prejudici de la passivitat del mirar i de la distància (entre actor i espectador) com un mal que cal abolir. Però —raona— «la distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition normale de toute communication» (Rancière, 2008: 16). I pel que fa a la pretesa passivitat del mirar, es pregunta (2008: 18):

Qu'est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l'opposition radicale préalablement posée entre l'actif et le passif? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l'image et à l'apparence en ignorant la vérité qui est derrière l'image et la réalité à l'extérieur du théâtre? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l'action?

És a partir del qüestionament de tot l'aparell conceptual del que aquí anomeno ideologia participacionista que Rancière pot arribar a l'emancipació de l'espectador (2008: 19):

L'émancipation, elle, commence quand on remet en question l'opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l'élève ou le savant. Il observe, il sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui est leur proposé.

C'est là le point essentiel: les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène ou performers.

Acceptar-ho significa situar-se completament fora d'aquesta lògica embrutidora de la igualtat que se suposa entre causa i efecte, segons la qual «[l'artista] sempre suposa que el que es percebrà, se sentirà, es ressentirà, es comprendrà, és el que ell ha posat en la seva dramaturgia o en la seva performance». Acceptar això significa, sense confondre-les, «dues distàncies ben diferents» (Rancière, 2008: 20):

Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou compréhension du spectateur.

Per concloure, aquesta proposta de part de Rancière de la representació com a «tercera cosa» (2008: 21):

[La representació] Elle [la performance] n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.

Tot plegat, cal dir-ho, no és completament nou. Són coses que la teoria teatral, en particular la semiologia, havia intentat dir en diverses ocasions almenys a partir de la dècada de 1980. En qualsevol cas, està molt ben dit (encara que no ho comparteixo tot) i podem tornar a basar-nos en aquestes paraules de Rancière per reassignar a l'espectador el lloc que li correspon com a tal: simple espectador, espectador qualsevol, anònim (Sacchi, 2009 [ma 2012]: 91-92; Sacchi [s. d.]).

Un dels elogis recents més bonics de l'espectador pertany a Romeo Castellucci (Sacchi, 2009 [ma 2012]: 129).

La *implicació* de l'espectador... ja de per si és una paraula horrible. Implicar pressuposa el fet que l'espectador es troba a l'exterior. Que ja sigui fora. No tinc necessitat d'implicar-lo; ho és tot, tot és en ell. El que resta d'un espectacle és el que ha sentit algú davant seu, com ressona en ell mateix, com l'ha viscut, com el transforma. És l'espectador, amb la seva persona, el que dóna vida a les coses inanimades que acaba de veure, escoltar o sentir. A ell li correspon, a l'espectador, dotar-los de vida.

Per concloure: estudiar l'espectador

Per concloure voldria referir-me a la possibilitat d'*estudiar* l'espectador i en particular la relació actor-espectador, la que jo anomeno simplement des de fa temps la relació teatral.

Malgrat la vasta bibliografia interdisciplinària recollida sobre aquest tema, a partir de la dècada de 1970, es té la impressió que l'espectador continua escapant de qualsevol intent de constituir-lo en objecte teòric i d'estudiar-lo científicament.

Un cop dit això, confesso que no comparteixo aquestes posicions que actualment intenten tornar a proposar, un cop revisada i corregida, la vella idea un pèl mística de l'experiència de l'espectador com alguna cosa totalment efímera i inefable, unida a un moment completament irrecuperable, perdut per sempre més per aquell que l'ha viscuda, perquè després només en podria parlar com a testimoni, i per tant només a través de l'intermediari inevitablement falsificador de (la seva) memòria (Pustianaz, 2011).

Ara bé, cal fer una distinció. Que l'esdeveniment teatral, i per tant també la relació actor-espectador que en representa el cor si no l'essència, sigui en si irrecuperable, perdut per sempre malgrat totes les documentacions i testimoniatges possibles, és quelcom molt evident i per tant banal. Però aquest fet no impedeix gens poder estudiar aquest esdeveniment i, en conseqüència, la relació teatral que aquest constitueix i que el constitueix, gràcies a les coordenades històriques, socioculturals, antropològiques, etc. en què s'inserix i gràcies als *pressupòsits* d'aquest esdeveniment (per part de l'espectador: horitzó d'expectativa, costums, competència, composició sociocultural, motivacions, etc., tot el que he definit en altres ocasions com a «sistema de condicions prèvies receptives») i gràcies a les seves *conseqüències* o *efectes* a curt, mitjà i llarg termini. Estudiar els pressupòsits i les conseqüències d'un esdeveniment teatral, o sigui el *passat* i el *futur* de la relació actor-espectador, permet acostar-se també al seu *present*, i per tant a l'experiència teatral en si, i tractar-la de qualsevol manera, tot i que sempre de forma asintònica per dir-ho així (De Marinis, 55-56; —1985: 5-20; —1987a: 100-114; —1987b: 57-74; —1989: 173-192).

És en aquest sentit que la nova teatologia ha fet des de fa temps de la relació actor-espectador el seu objecte teòric fonamental. Però es pot afirmar que aquesta relació representa un veritable banc de proves per al que

avui anomeno una *embodied theatology*, una teatrologia encarnada, és a dir una teatrologia en què el cos de l'investigador, i per tant la seva subjectivitat, també es posin en joc d'alguna manera.

Efectivament, d'ara endavant pot semblar banal afirmar que la relació teatral posa en joc el cos tant com l'esperit, els músculs no menys que el pensament, els sentits i els nervis tant com la imaginació o l'emotivitat, i això tant pel que fa a l'actor com a l'intèrpret. Es podria afirmar que tot això ho saben la gent de teatre des de sempre, però no tant, precisament, la teoria teatral i els teatròlegs.

No va ser fins al llarg del segle xx que la teoria teatral va començar a assumir plenament i explícita en el seu interior la dimensió corporal de l'experiència teatral, de totes dues bandes de l'escenari, més enllà dels paradigmes desencarnats, logocèntrics i cultorològics en què havia estat reclosa des d'Aristòtil.

A més, el retard que va patir la teatrologia a l'hora d'assumir el cos i la corporeïtat en el seu discurs teòric s'ha de posar en relació amb el retard i les dificultats que les ciències humanes, incloent la semiòtica, la lingüística i l'antropologia, han denunciat en relació al cos i a la corporeïtat des de fa molt de temps.

Quan parlo de retard i de dificultats no em refereixo només al cos en tant que objecte sinó que penso més aviat en el cos en tant que *subjecte agent-pacient* (per dir-ho amb Greimas), o més ben dit, penso en el cos com a dimensió constitutiva de qualsevol fenomen cultural i social.

Per suposat, ara la situació ha canviat profundament i de vegades fins i tot es podria tenir la impressió que es posa un èmfasi excessiu en les qüestions del cos, des de la biopolítica fins a la neuroestètica. En qualsevol cas, nocions com ara *body-mind*, *embodiment*, *corporate knowledge*, *embodied knowledge*, *somatic societies*, etc., mostren que el cos s'ha convertit en un veritable protagonista en el discurs teòric de les ciències humanes i socials.

Especialment important ha estat ser conscient que també l'espectador —no menys que l'actor— està dotat d'un cos a més d'una ment i d'una competència enciclopèdica i intertextual, i que és *amb* el seu cos i *dins* el seu cos que experimenta l'espectacle, és a dir que el percep, el viu, el comprèn, li respon de forma afectiva i intel·lectual (podríem parlar, potser, de «tècniques del cos», en el sentit de Marcel Mauss, tant per al veritable treball com per a l'espectador de teatre consumat en tant que espectador).

En qualsevol cas, aquí també ens trobem davant una veritat coneguda des de sempre per la gent de teatre però a la qual la teatrologia ha arribat bastant tard, només a la segona meitat del segle xx, gràcies sobretot als experiments del Nou Teatre (Living Theatre, Grotowski, Brook, Odin Teatret, Open Theatre, Performance Group etc.), d'una banda, i, de l'altra, gràcies a les aportacions de les ciències humanes, incloent la semiòtica evidentment i les ciències de la vida.

Pel que respecta a les ciències de la vida, i les neurociències en particular, la seva aportació està demostrant ser valuosa per a investigar les bases biològiques de la relació actor-espectador, per exemple el que ja a la dècada de 1980 s'havia anomenat la «preinterpretació» de l'espectador de teatre, un

estat corresponent a l'estat preexpressiu de l'actor teoritzat per l'antropologia teatral de Barba.³

Tenint en compte el que he exposat fins ara, es fa palès que tenim la possibilitat de repensar en profunditat la relació teatral i l'experiència de l'espectador, rehabilitant, per exemple, aquestes «reaccions preinterpretatives» (proposades durant la dècada de 1980 en el mitjà científic de l'antropologia teatral), que la semiòtica del teatre havia tractat abans d'una manera massa expeditiva, potser;⁴ o bé incorporant, en la competència de l'espectador, un «patrimoni motor»⁵ del qual dependria l'entitat de l'activació de les neurones-mirall en un espectador davant accions performatives especialitzades (mim, dansa, etc.) i, per tant, la pròpia qualitat de la «comprensió motora» d'aquestes representacions.

Per exemple, podem suposar fàcilment que un ballarí clàssic, davant una actuació de dansa clàssica, serà capaç d'una comprensió motora millor, i de bon tros, respecte a un espectador desproveït o gairebé desproveït de les pràctiques en aquest sentit. I el mateix discurs serviria, evidentment, per a un ballarí modern davant una actuació de *modern dance*. Però estem veritablement segurs que una millor comprensió motora garanteix sempre una millor comprensió intel·lectual i una reacció emocional i empàtica més forta?

Evidentment, caldria evitar passar d'un determinisme (cognitivist, semiòtic, logocèntric) a un altre (biològic o neurobiològic). Però no hi ha dubte que ara cal repensar en profunditat els models de competència de l'espectador de què es disposen i deixar més espai al cos, per exemple a aquest patrimoni motor del que acabo de parlar, en aquest «sistema teatral de precondicions receptives» que havia proposat anteriorment» (De Marinis, 2008: 55-56).⁶

En tot cas, és evident que els beneficis en la teatrologia de les descobertes i de les propostes multidisciplinàries resumides en el breu glossari precedent podrien ser molt notables. Podem pensar, des d'ara, en una *embodied theaterology* (o teatrologia encarnada), en què també el cos de l'investigador, i per tant la seva subjectivitat, es posi en joc d'alguna manera.

També per als teatròlegs ha arribat l'hora d'enfrontar-se seriosament amb el que el nord-americà David Chalmers va definir com «the hard problem» dels estudis de les neurociències en la consciència («the really hard problem of consciousness is the problem of experience») i que Gabriele Sofia

3. Cf. la tesi doctoral de Gabriele Sofia, *La relazione attore-spettatore. Storia, ipotesi e sperimentazioni per lo studio del livello neurobiologico*. Roma, Università di Roma 1 La Sapienza, 2011; i també els volums de les actes dels tres col·loquis organitzats a Roma per Clelia Falletti i Gabriele Sofia i dedicats al diàleg entre el teatre i les neurociències: *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Roma: Edizioni Alegre, 2010; *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, a càrrec de C. Falletti i G. Sofia. Roma: Editoria & Spettacolo, 2011; *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, a càrrec de C. Falletti i G. Sofia. Roma: Bulzoni, 2012. Per a la noció de «pre-interpretació» de l'espectador, cf. Eugenio Barba i Nicola Savarese: *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Bari: Edizioni di Pagina, 2011, p. 210 [consultat a l'edició francesa: *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*. Montpellier: L'Entretemps, 2008].

4. Pel que em respecta, remeto al meu llibre *Capire il teatro*, cit., en particular al capítol «Antropologia», p. 189-196. Vegeu també Clelia FALLETTI. *Lo spazio d'azione condiviso*, a *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 23, segons la qual «a la pre-expressió de l'actor li correspon la pre-reflexió de l'espectador, "aquella modalitat de la comprensió que, abans de cada mediació conceptual i lingüística, dona forma la nostra experiència sobre els altres"» (la frase entre cometes prové de G. RIZZOLATI i C. SINIGAGLIA, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Milà: Cortina Editore, 2006).

5. Faig aquí referència a una proposta avançada per Elodie Verlinden durant la seva ponència en el darrer simposi celebrat a Brussel·les. De la mateixa autora, vegeu també *Danser avec soi*, dans *Performance et savoirs*, cit., p. 157-169.

6. Vegeu DE MARINIS 1985, 1987a, 1987b i 1989.

va intentar traslladar a l'àmbit dels estudis teatrals: «Tant al teatre com als laboratoris de les neurociències l'anàlisi científica no pot excloure el subjecte. El veritable problema és com integrar-lo».⁷



Bibliografia

- AGAMBEN, Giorgio. «Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo». A: Guy Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*. Milà: SugarCo, 1990.
- BELPOLITI, Marco. *Senza vergogna*. Parma: Guanda, 2010.
- CASI, Stefano. *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*. Pisa: Edizioni ETS, 2012.
- DE BERARDINIS, Leo. «Per un teatro nazionale di ricerca», *Culture Teatrali*, 1 (1999).
- «Teatro e sperimentazione» (1995). A: «Scritti d'intervento», *Culture Teatrali*, 2-3 (2000).
- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Roma: Bulzoni, 2008.
- «Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions». *Versus*, 41 (1985).
- «Dramaturgy of the Spectator». A: *The Drama Review*, XXXI, 2 (1987a).
- «Sociology». A: HELBO, André; JOHANSEN, J. Dines; PAVIS, Patrice; UBERSFELD, Anne (ed.): *Approaching Theatre*. Bloomington i Indianapolis: Indiana University Press, 1987b.
- «Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence». A: FITZPATRICK, Tim (ed.). *Performance. From Product to Process*. Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, 1989.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. París: Les Editions Buchet-Chastel, 1967.
- *Commentaires sur la Société du spectacle* París: Editions Gérard Lebovici, 1998.
- ECO, Umberto. «Un messaggio chiamato cavallo». *Corriere della sera*, 6 de juliol 1976. A: Umberto Eco: *Dalla periferia dell'impero*. Milà: Bompiani, 1977.
- FERRARIS, Maurizio. *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari: Laterza, 2012.
- GIACCHÈ, Piergiorgio. *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*. Milà: Guerini e associati, 1991.
- «Il Teatro come 'attore' del terzo sistema». A: *In compagnia*. Mòdena: ERT, 1999.
- «La parabola dell'animazione teatrale». A: Debora Pietrobono i Rodolfo Sacchettini (ed.). *Il teatro salvato dai ragazzini. Esperienze di crescita attraverso l'arte*. Roma: Edizioni dell'asino, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausana: L'Âge d'Homme, 1971.
- MAGRELLI, Valerio. *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un Dialogo agli inferi*. Torí: Einaudi, 2011.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Scritti sull'arte*, a càrrec de Carlo Salinari. Bari: Laterza, 1971.

7. Gabriele SOFIA. «Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia». A: *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Roma: Editoria & Spettacolo, 2011, p. 83.

- PERNIOLA, Mario. *Berlusconi o il '68 realizzato*. Milà-Udine: Mimesis Edizioni, 2011.
- PUSTIANAZ, Marco. «La presenza dello spettatore». A: PITOZZI, Enrico. *On Presence. Culture Teatrali*, 21 (2011).
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique éditions, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, edició crítica a càrrec de M. Fuchs. Ginebra-Lille: Giard-Droz, 1948.
- SACCHI, Annalisa. (2009 [ma 2012]): «L'estetica è tutto». A: *Conversazione con Romeo Castellucci*, «Biblioteca Teatrale», 2009 (ma 2012).
- «Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell'anonimato nel teatro di regia contemporaneo», *Biblioteca Teatrale*. A: JOVICEVIC, Aleksandra; SACCHI, Annalisa (ed.): *I modi della regia nel nuovo millennio*.
- «Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale», *Culture Teatrali*, 21 (*On Presence*, a càrrec d'Enrico Pitozzi), s. d.
- SCABIA, Giuliano. *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*. Torí: Einaudi, 1976.
- *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, a càrrec d'Elisa Frisaldi. Merano: Edizioni Alpha Beta Verlag, 2011.
- TURNATURI, Gabriella. *Vergogna. Metamorfosi di un'emozione*. Milà: Feltrinelli, 2012.
- UBERSFELD, Anne. *L'école du spectateur (Lire le théâtre II)*. París: Messidor, 1981.

Defender «El derecho del inventor, tanto en ciencias como en arte»

Jean-Manuel WARNET

jean-manuel.warnet@univ-brest.fr

NOTA BIOGRÀFICA: Profesor Asociado de Literatura Moderna. Profesor adjunto de Artes-Estudios Teatrales. Director del Master 2 de Gestión de las Artes Escénicas de 1999 a 2015. Jefe del Departamento de Artes. Escritura, dirección, creación radiofónica. Universidad de Bretaña Occidental, Brest. Facultad de Artes y Humanidades. Autor de *Les Laboratoires: Une autre histoire du théâtre*.

Resumen

A lo largo del siglo xx y hasta la actualidad, la noción de laboratorio teatral concentra la necesidad de un espacio-tiempo propicio para una búsqueda artística no ligada al imperativo de la producción. Esto es a la vez un reto y una paradoja para un arte que sólo existe en la confrontación con el público. No obstante es también en esta exigencia tanto ética como artística donde se pueden inventar una pedagogía del actor no esclerosante; un modo colectivo de investigación, de creación, y a veces incluso de vida; la renovación de un arte amenazado por expectativas excesivamente acordadas y por imperativos de productividad inmediata.

Palabras clave: teatro, laboratorio, estudio, escuela, investigación, ejercicio, Stanislavski, Meyerhold, Vajtángov, Copeau, Craig, Barba

Jean-Manuel WARNET

Defender «El derecho del inventor, tanto en ciencias como en arte»

Las palabras «laboratorio», «investigación», «experimento», están de moda en el mundo del teatro, por lo menos en Francia.

Se debe a varios motivos:

- La sensación de una pérdida de sentido, incluso de una crisis, cuyos fundamentos no solo son económicos: el teatro ya no llena las salas, está desconectado de un mundo en el que el texto, el silencio, la «presencia real»¹ han sido sustituidos por la imagen, el ruido, la pantalla.
- Paralelamente, está la conciencia de una huida hacia adelante: la carrera de un artista joven, actor/actriz o director/directora, parece resumirse en una lucha empedernida para entrar en escuelas que compiten entre sí, para no equivocarse al salir, integrarse en el medio, y luego vivir como rentista, correr tras los cachés, multiplicarse siendo a la vez administrador, estratega, organizador, y accesoriamente artista; pero ya casi nunca aprendiz...

Ciertamente, esta es la suerte de cualquier trabajador en la sociedad capitalista, que no solo ha dividido las tareas, sino que también ha dividido nuestra vida entre tiempo de aprendizaje y tiempo de máxima explotación de lo que se ha aprendido. Excepto que a partir del momento en el que el teatro se define como arte, está sometido a otros imperativos: es el artista el que innova, inventa, construye su singularidad. En definitiva, el que busca e investiga.

Esta es la paradoja fundamental del laboratorio, que no hace sino exacerbar la paradoja inscrita del «el teatro de arte», denominación nacida a finales del siglo XIX —al mismo tiempo que la supremacía del director— y que se proclamaba como una consigna revolucionaria, para luchar contra el teatro comercial. En aquella época nace la práctica del teatro como una permanente disyuntiva entre:

1. Georges STEINER. *Réelles présences. Les Arts du sens*. París: Gallimard, 1991 (Folio-Essais).

- una subjetividad individual (la del director escénico) y una expectativa colectiva (la del público)
- tomar tiempo para ensayar y llenar la taquilla del teatro
- inventar y rehacer lo que se sabe hacer
- ser un arte y ser una práctica social supuestamente «popular»; en cualquier caso ser el arte más socializado entre todos, puesto que difusión y recepción son concomitantes.

Esta paradoja se concentra en esta fuerte oposición entre la sombra y la luz, entre el tiempo largo y secreto del aprendizaje o el ensayo, y el tiempo efímero y público del espectáculo.

Stanislavski luchaba contra lo que le parecían dos paradojas del teatro y que, sin embargo, son sus dos componentes esenciales: su dimensión pública y su carácter repetitivo. No es ninguna casualidad que fuera él quien introdujera en el mundo teatral un término y una práctica procedentes del mundo de las ciencias y las artes plásticas: el laboratorio. Y esta invención de un espacio-tiempo absolutamente inédito en la historia del teatro ya debía tener la sensación de responder a la sensación de crisis. Es decir, tomar nota de un pasado extinguido, una forma rutinaria de hacer teatro, sin saber no obstante cómo salir del atolladero ni hacia dónde se dirigiría el nuevo camino.

La invención del laboratorio teatral por Stanislavski, llamado «Estudio», nace pues de un doble postulado no contradictorio:

- hacer tabula rasa de las gastadas tradiciones, que son un obstáculo entre el artista y su presente, que ya no logran captar la esencia de una época;



Primer laboratorio de la historia del teatro, el Estudio, creado en Moscú en 1905.

- y «evitar empezar siempre de cero»,² instituir una nueva tradición, pero una tradición que nunca estaría fijada, que siempre estaría en movimiento, llevada por una dinámica de investigación. Lo que Baudelaire definía cincuenta años antes como «modernidad», este intento de dar forma universal a lo que es transitorio y efímero.

En la foto del primer laboratorio de la historia del teatro, si se mira bien, se ven muchas cosas:

- Primero, de la juventud de los miembros del Estudio: Stanislavski piensa que el Teatro de Arte, pese a su éxito, o a causa de su éxito, se está encerrando en la rutina. Una conmoción, llegada de fuera, del extranjero, vino a trastornar las certidumbres: la dramaturgia simbolista de Maeterlinck, Ibsen, Strindberg. Los métodos de representación que generan el éxito del Teatro de Arte resultan inadecuados para sugerir el imaginario, el sueño, el inconsciente, para hacer visible lo invisible. La idea de Stanislavski reside en recurrir a la juventud para sacudir y regenerar su arte.
- En el centro de la foto se ve a Vsevolod Meyerhold; Stanislavski va a buscarlo para que dirija este Estudio, él, el chico rebelde que fue expulsado del Teatro de Arte en 1902, y que desde entonces dirige un teatro de provincias donde multiplica las creaciones a un ritmo agotador. Stanislavski sabe que la necesidad de experimentar, el deseo de investigar y la aspiración a lo desconocido se arraigan ante todo en la rebeldía.
- A Meyerhold lo acompañan numerosos jóvenes músicos y pintores de la escuela moderna, quienes impulsan su propia investigación con un modo de representación que excluye el mimetismo en el decorado y la interpretación, para inventar una partitura gestual que se despliega delante de un sugestivo lienzo pintado y en otro plano que la partitura sonora.
- La foto no fue tomada en Moscú sino delante del granero de la finca de Stanislavski en el campo, allí donde había empezado en 1898 la aventura del Teatro de Arte. El laboratorio necesita otro espacio, que no es ni la sala de teatro, ni siquiera la sala de ensayo, sino un desfase, un sitio utópico en que se pararía el tiempo, en que estarían reunidas todas las condiciones del experimento, adoptando así el modelo soñado del laboratorio científico, o del taller del pintor.

Esta experiencia muy breve, de unos meses, es sin embargo pionera por dos motivos:

- Primero, porque el hecho de no enseñar delante de un público las obras que se ensayaron en el Estudio lo convierte en un prototipo: un espacio-tiempo en que un colectivo de artistas, dirigido por un maestro,

2. Constantin STANISLAVSKI. *Notes artistiques*. Traducción del ruso de Macha Zonina y Jean-Pierre Thibaudat. Estrasburgo: Circé / Théâtre National de Strasbourg, 1997, p. 30. (Penser le théâtre)

hace experimentos en varias áreas de la creación teatral, sin necesidad de producir un espectáculo.

- Segundo, porque define el ámbito de las próximas investigaciones: será la interpretación del actor, que resulta insuficiente tanto para Stanislavski como para Meyerhold, la que deberá descubrir sus leyes, su lenguaje, su gramática.

A partir de entonces se abren dos vías esenciales de la investigación teatral en el siglo xx, que primero van a divergir para converger después:

- Lo que se podría llamar la vía Stanislavski, que postula la unidad y la coherencia del personaje, y pretende definir los componentes, las etapas, el método del proceso de encarnación de este personaje en el cuerpo-mente del actor; se trata de que el actor sea dueño y consciente del proceso inconsciente por el cual surge el estado de gracia del desdoblamiento.
- Y la vía Meyerhold, que hace del personaje, y más ampliamente del espectáculo, el producto de un montaje acordado que asume lo convencional de la técnica teatral; se trata de que el actor sea dueño y consciente de la convención en la que elige expresarse.

Sería demasiado largo contar la historia entera, que abarca todo el siglo xx e instituye un linaje de investigadores quienes, más allá de las divergencias estéticas, mantienen la exigencia ética del experimento contra el riesgo constante de la esclerosis.³

La investigación de Stanislavski va a desarrollarse en esta increíble experiencia de los diversos «Estudios» del Teatro de Arte de Moscú, que logra imponer dentro y fuera de la casa matriz, pese a los sarcasmos y las resistencias, apoyándose otra vez en la nueva generación, dirigida por su viejo amigo Leopold Sulerzhitski. Radicaliza el intento de 1905, al construir esta vez un espacio y un tiempo verdaderamente aparte, que solo puede definir negativamente: «ni escuela para principiantes, ni teatro listo para funcionar».⁴ El Primer Estudio, que abre en 1912 bajo la tutela del joven Yevgueni Vajtánov, y todos los que siguieron —Segundo, Tercero, Cuarto Estudios del Teatro de Arte— son una empresa increíble. Allí va a ser probado el «sistema», allí van a confirmarse o invalidarse los «elementos» constitutivos de la interpretación del actor, los ejercicios que permitan desarrollar cada una de sus competencias y practicarlas a lo largo de una vida en el arte.

Esto todos lo conocemos, ya que este método todavía inspira gran parte de los ejercicios y de las escuelas de formación actoral. Lo que quisiera ilustrar aquí con una cita es la atmósfera que reinaba dentro de este Estudio. En el inicio hay un impulso, una carrera loca, una carrera que lleva a los jóvenes

3. Jean-Manuel WARNET. *Les Laboratoires: Une autre histoire du théâtre*. Lavérune: Editions de l'Entretemps, 2014. (Les Voies de l'acteur)

4. Constantin STANISLAVSKI. *Ma vie dans l'art*, 1924, traducción, prefacio y notas de Denise Yoccoz, Lausana: L'Age d'homme, 1999, p. 355 (th 20). [trad. del autor]

ayudantes de laboratorio desde el Teatro de Arte (donde asisten a los espectáculos o interpretan pequeños papeles) hasta el estudio de la calle Tverskaya, que llaman su «casa» y donde tienen la sensación de participar en la edificación de algo mayor:⁵

Los momentos en que no teníamos que quedarnos en el Teatro, los pasábamos en nuestra fantástica casa. Desde el callejón Kamerguerski, a menudo sin acabar de quitarnos el maquillaje, corríamos, con el abrigo movido por el viento, apresuradamente echado en los hombros, por la calle Tverskaya, seguidos por las miradas asombradas de los transeúntes. Oíamos: «Locos»; a veces, una voz de anciano detrás de nosotros «¿A dónde diablos estáis corriendo?», «Corro, corro, viejo, contestaba Vajtánov, a dónde me lleva el diablo». En la «casa» ya nos estaban esperando: Lidia Deïkoun preparaba los bocadillos, Souler se enfadaba a causa del retraso. Y tanto las comidas como los reproches eran suaves; eran necesarios. (...) A veces, Konstantin Sergueiévich llegaba tras el espectáculo, con gesto severo, y nos regañaba: «Ya es tarde, a dormir, dejad de trabajar» y luego, sin lógica, añadía: «¡Bueno! ¡Empecemos!»

La línea Stanislavski también es esta ética de la investigación que Vajtánov llamaba «espíritu de estudio»⁶ y podría resumirse así: abandono de las ambiciones individuales en beneficio del colectivo, ensimismamiento de la comunidad de investigadores, secreto de sus investigaciones, respeto absoluto de las reglas que rigen la comunidad, apertura hacia lo desconocido, aceptación del error y del fracaso, rigor y exigencia, sumisión a los objetivos experimentales fijados por el maestro, desarrollando cada uno su capacidad autónoma de propuesta.

La vía Meyerhold se desarrollará antes y después de la Revolución rusa en una serie de laboratorios-escuelas, pero también en investigaciones muy similares llevadas a cabo por Edward Gordon Craig en la Escuela del Arena Goldoni que abre en Florencia, o por Jacques Copeau en Francia, en su Escuela del Vieux-Colombier y luego en provincias, en una comunidad de vida e investigación.

Lo que une estas aventuras es un doble trabajo:

- por una parte, una búsqueda arqueológica de las leyes fundamentales del teatro, no como Stanislavski en el proceso psicofísico del actor individuo, sino en lo que Meyerhold llama «las épocas auténticamente teatrales»⁷, es decir en las tradiciones y convenciones de la interpretación, como la *commedia dell'arte* por ejemplo, que no se reconstituyen sino que se vivifican;

5. Sofia GYACINTOVA. *S pamjat'ju naedine (En compagnie des souvenirs)*, Moscú: Iskusstvo, 1985, p. 15 y s. Citado por Fabio Mollica en: *Il teatro possibile, Stanislavski e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca*. Traducción del italiano al francés consultada por el autor, de Monique Bertolla, mecanografiado inédito, p. 79. NB: Lidia Deïkoun es una joven miembro del Estudio, Souler es el apodo afectuoso de Leopold Sulerzhitski. [trad. del autor]

6. Yevgueni VAJTÁNOV. «Lettre à E. Chik-Elaguina, 10 juillet 1915». En: *Ecrits sur le théâtre*. Prefacio, traducción y notas de Hélène Henry, postfacio de Béatrice Picon-Vallin. Lausana: L'Age d'homme, 2000, p. 124. (th 20)

7. Vsevolod MEYERHOLD. *Ecrits sur le théâtre*, tomo I: 1891-1917. Traducción del ruso al francés, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin. Lausana: L'Age d'homme, reimpr. 2001, p. 239.

- una reinención de tradiciones nuevas, a partir de las leyes reveladas por este entrenamiento: el cuerpo en el espacio, la palabra-movimiento, la máscara, el juego con el proscenio, etc.

Por ejemplo, a partir de la *commedia dell'arte*, Copeau intenta inventar con sus alumnos una nueva comedia improvisada, basada en la invención por cada alumno-ayudante de un nuevo personaje fijo, que se corresponda con la vida del siglo xx. Por su parte, Meyerhold vuelve a elaborar, después de la Revolución rusa, los pequeños guiones de ejercicios que había imaginado, para despojarlos de cualquier anécdota y convertirlos en secuencias que permitan trabajar en el actor su relación con su pareja, con el objeto, con el espacio, sus capacidades rítmicas y su aptitud para descomponer cada micromovimiento en tres fases: preparación, acción, reacción. Esto va a generar los ejercicios de biomecánica.

Cincuenta años después, Eugenio Barba adopta estas dos vías de investigación en su laboratorio de Holstebro (Dinamarca), imaginando sesiones de investigación que reúnen a sus propios actores, formados según en entrenamiento psicofísico heredado de Grotowski, con actores-bailarines orientales. Al confrontarlos, pretende descubrir «principios-que-vuelven»,⁸ no en las formas estéticas de los espectáculos, forzosamente divergentes, sino en lo que llama «lo pre-expresivo», es decir, las condiciones primeras de la presencia del actor antes de empezar a actuar, su aculturación a un cuerpo-mente extra-cotidiano.

Finalmente, el reto del laboratorio del actor es desprenderse de la urgencia y la unicidad del resultado para focalizarse en el proceso.

Quisiera desarrollar de manera muy pragmática unas condiciones de posibilidad de un laboratorio teatral hoy en día bridnando algunas reflexiones que me pidió el Ministerio de Cultura francés, que está reflexionando actualmente sobre la posibilidad de fomentar la investigación teatral —lo que supone otorgar subvenciones a artistas y compañías no solo según normas de productividad.⁹

Si tiene como meta final alimentar e impulsar la creación y la presentación de las obras, el laboratorio solo puede cumplir con su función experimental por la construcción de un espacio-tiempo singular:

- tiempo largo de la investigación, desvinculado de las presiones de producción y los imperativos de resultado,
- espacio aislado, con equipo técnico, propicio a una concentración y una modelización del proceso creativo,
- alejamiento del público, favorable a los intentos, las equivocaciones, los fracasos, sin daños.

8. Eugenio BARBA, Nicola SAVARESE. *L'Energie qui danse (L'art secret de l'acteur)*. Traducción del italiano de Éliane Deschamps-Pria. *Bouffonneries* (Dinamarca: ISTA), 1995, p. 8.

9. Jean-Manuel WARNET. «Pour un glossaire de la recherche théâtrale : LABORATOIRE, puisqu'il faut bien commencer par un mot» *Culture & Recherche* (Mission Recherche de la Direction Générale de la Création Artistique, Ministère de la Culture de la République Française), 135 (1.º semestre 2017).

Las formas concretas del laboratorio dependen por supuesto de los contextos y las artes. Pero se plantean preguntas esenciales y recurrentes:

- ¿cuánto tiempo dedicar a la investigación? ¿cuándo se debe volver a la producción? ¿qué relaciones establecer entre investigación y producción?
- ¿es este tiempo de la investigación un verdadero paréntesis en la actividad de producción, o logra desplegarse al margen de la actividad de producción, al lado, en intervalos preservados?
- ¿cómo financiar este «lujo» (subvenciones, inversiones personales, mecenazgo, colaboraciones) y cómo dar cuenta de su eficiencia garantizándole su dimensión de buceo en lo desconocido?
- ¿es individual o colectiva la investigación que lleva la permanencia y la coherencia del proyecto experimental?
- ¿cómo se estructura el colectivo, cuáles son sus modos de toma de decisiones, de vida, de relación dentro del grupo de investigación?
- ¿pueden distinguirse investigación fundamental (experimento en una cuestión a la vez precisa y muy amplia: sin vínculo aparente con la actividad singular de producción sino más bien al servicio de la comunidad artística) e investigación aplicada (por ejemplo, al servicio de una creación futura, o de un proyecto pedagógico, y en este caso ¿cómo distinguir el laboratorio y la escuela?).

Para concluir, como estoy en una escuela de teatro y danza, quisiera decir esto:

- por una parte, nadie está obligado a someterse a esta conminación del experimento: se puede perfectamente hacer la elección de ser un intérprete de alto nivel, al servicio del arte y de la investigación de los otros; y el deseo de actuar, de estar lo más posible delante del público, de vivir en una febrilidad constante es perfectamente legítimo, incluso diría necesario en un periodo en que la difusión de los espectáculos se va complicando y reduciendo;
- una escuela, una verdadera escuela de arte, debe ser necesariamente un laboratorio de investigación, pues ya no es posible hoy enseñar códigos y tradiciones inmutables, sino que solo se puede enseñar un movimiento conjunto de inscripción en tradiciones y de invención de nuevas formas;
- por eso es necesario para vosotros, para encontrar la confianza de construir vuestra propia singularidad, confrontaros con esta cultura teatral de los pioneros, puesto que llevan dentro esta dinámica de investigación que es una rebeldía permanente contra sus propias esclerosis y las del medio profesional.

En 1938, Stalin y sus esbirros condenan el «formalismo» de las investigaciones de Meyerhold, cierran su teatro e invitan a los miembros de su compañía a una monstruosa sesión de autocrítica. Evidentemente, para salvar el pellejo,

cada actor, cada excompañero de trabajo de Meyerhold sube a la tribuna para abrumarlo de anatemas y renegar de él. Un hombre, el carpintero del teatro, toma la palabra, y será el único en defender públicamente a Meyerhold, «en nombre del derecho del inventor, en ciencias como en arte».¹⁰ Ya no estamos en tiempos de Stalin ni de los juicios apañados, pero fuerzas más perniciosas se unen en contra del «derecho del inventor»: la presión del mercado, el repliegue individualista, la estupidez mediática, el frenesí de la urgencia, la dictadura de lo útil. Contra todo lo que ataca a nuestros oficios que creemos preservados —y reconozcamos que en parte lo son— contra todo esto necesitamos el valor del carpintero del teatro.



10. Vsevolod MEYERHOLD. «Interventions au GOSTIM après l'article de P. Kerjentsev, "Un théâtre étranger" (22 et 25 décembre 1937)». En: *Ecrits sur le théâtre*, tomo IV: 1936-1940. Traducción del ruso al francés, prefacio y notas de Béatrice Picon-Vallin. Lausana: L'Age d'homme, 1992, p. 173-207 (Th 20).

Meyerhold fue acusado públicamente en *Pravda* de dirigir «un teatro extranjero», lo que significaba pena de muerte. Siguió dos asambleas generales del teatro GOSTIM, en las que Meyerhold sufrió acusaciones, repudios, bajas venganzas y pequeños celos. Su teatro fue cerrado. Lo fusilaron dos años después.

Xerrada entre Davide Carnevali i Carles Batlle

(17 de gener de 2018 a l'Auditori de l'Institut del Teatre de Barcelona.

Arran de la presentació del llibre de Carnevali, *Forma dramàtica y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*, Institut del Teatre / Paso de Gato, Ciudad de México / Barcelona, 2017).

NOTA BIOGRÀFICA DE DAVIDE CARNEVALI: Autor, teòric i traductor, doctor en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona. És professor de Dramatúrgia i Teoria a l'acadèmia Paolo Grassi de Milà i imparteix tallers a diversos teatres i institucions d'Europa i l'Amèrica Llatina. Les seves obres dramàtiques han rebut diversos guardons i han estat traduïdes a 13 idiomes.

dc.teatro@libero.it

Carles Batlle: Tinc el plaer de presentar-vos Davide Carnevali, probablement un dels autors dramàtics italians actuals amb més repercussió internacional. La seva impecable trajectòria com a dramaturg no desmereix, d'altra banda, una inquietud teòrica remarcable. En aquest sentit, ara ja fa uns anys Carnevali va fer la seva tesi doctoral a Barcelona (a l'antic programa de Doctorat en Arts Escèniques de l'IT i de la UAB). Enguany, el mateix Institut, en coedició amb l'editorial mexicana Paso de Gato, publica la investigació *Forma dramàtica y representación del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Amb motiu de l'aparició del volum, proposem una conversa amb l'autor.

Faig una breu introducció abans d'entrar en matèria... En un primer moment, Davide Carnevali es va formar teatralment a Itàlia. Més tard, va arribar a Barcelona, on va completar els seus estudis en el context del Doctorat en Arts Escèniques. Va estudiar amb professors com ara José Sanchis Sinisterra o Hans-Thies Lehmann. També, en l'inici dels cursos internacionals de l'Obrador de la Sala Beckett, va assistir a seminaris de dramaturgs com ara Martin Crimp, Biljana Srbljanović, John von Düffel o, més recentment, Simon Stephens. L'obra amb la qual es va donar a conèixer internacionalment va ser *Variacions sobre el model de Kraepelin*. Aquest text va ser premiat al Theatertreffen de Berlín el 2009, va guanyar el premi Riccione el 2009 —premi nacional de nova dramatúrgia a Itàlia— i ha tingut muntatges en països com ara Argentina, França, Estònia o Romania, a més d'estrenar-se a la Sala Beckett de Barcelona. Les obres de Carnevali han estat traduïdes a més de deu llengües. En destaca algunes. El 2012 va estrenar *Sweet Home Europa* a la Schauspielhaus Bochum; el 2013 va repetir el premi Riccione amb *Retrat de dona àrab que mira el mar*; l'any passat (2017) al Teatre Nacional de Catalunya va estrenar una obra basada en *Teorema* de Pasolini, *Actes obscens en espai públic*, dirigida per Albert Arribas. En un altre àmbit, amb l'editorial italiana Gran Via, ara fa uns anys, va curar una edició de dramatúrgia catalana contemporània que contenia textos de Lluïsa Cunillé, Victoria

Szpunberg, Jordi Galceran i també un de meu. Carnevalli també ha traduït a l'italià obres de Josep Maria Benet i Jornet. Per acabar, cal dir que també està vinculat al Consell de Redacció de la revista *Pausa* de la Sala Beckett i al de la revista *Estudis Escènics* de l'Institut del Teatre.

Hola, Davide, com estàs? Ara fa uns anys l'Anna Pérez Pagès et va fer una entrevista a *Pausa*. Entre d'altres, et plantejava dues preguntes que em sembla oportú tornar a repetir, potser perquè amb el temps sospito que la resposta pot haver canviat: «Com et situes com a autor dins del panorama europeu?» i «Com valores la relació entre la formació teòrica i la pràctica de la dramaturgia?»

Davide Carnevalli: Abans que tot, gràcies per convidar-me a venir. És un honor estar aquí. Jo m'he format en aquesta casa, a Barcelona, i el Carles és el primer mestre que vaig tenir. Per mi ha estat molt important la trobada amb certa gent d'aquí i poder tenir accés a textos dramàtics i teòrics a Barcelona, perquè aleshores a Itàlia no es publicava tant teatre, no hi havia tanta difusió de teatre contemporani. De fet, vaig entendre que hi havia una dramaturgia contemporània europea interessant aquí, gràcies al Carles, que em va passar textos com *Attempts on her Life* de Martin Crimp o *Far Away* de Caryl Churchill. Aquí se'm va obrir un món que desconeixia. Per això vaig decidir quedar-me uns anys a Barcelona. Després va venir Hans-Thies Lehmann a fer un curs al programa de doctorat que també havia engegat el Carles. D'altra banda, en aquella època venien molts muntatges alemanys a la ciutat, quan l'Àlex Rigola era director del Lliure. Gràcies a Barcelona vaig entendre que el teatre alemany era una cosa interessant per descobrir. Vaig anar a Berlín i allà vaig completar la meva formació, però la part essencial va ser aquí, a l'Institut del Teatre, a la revista *Pausa* i a l'Obrador de la Beckett. El que m'interessava era precisament aquesta relació (que existia aquí i que a Itàlia no és tan habitual) entre teoria i pràctica. Llavors a totes les activitats artístiques de la Beckett, als cicles de dramaturgia —Schimmelpfennig, Crimp—, podies veure tots els muntatges, o escoltar les obres si en feien una lectura dramatitzada, però també venia l'autor i podies confrontar-t'hi, o fer un curs amb ell. Es creava tota una documentació teòrica a partir de les obres, i això sempre em va semblar molt interessant. Sempre he tingut aquest model: poder ser creador i alhora teòric sobre el que creava. Crec que aquestes dues coses s'han anat retroalimentant l'una a l'altra i han sigut essencials per a mi. Les obres que em van ajudar a crear-me una carrera dins del món dramàtic com a autor —*Variacions sobre el model de Kraepelin* i *Sweet Home Europa*— neixen de l'exigència d'investigar en la pràctica un problema teòric: la desestructuració del drama contemporani. Mentrestant, jo anava estudiant i anava procurant aplicar la teoria que estudiava a la creació dramàtica, o ja no dramàtica. Tot això em va servir de molt. Una cosa que potser té menys a veure amb el nostre món artístic, però que té a veure amb nosaltres com a persones en general, és la necessitat de capbussar-te en totes aquelles coses noves que descobreixes. A Itàlia, em semblava que estava tot molt estancat. I aquí em semblava que

s'estaven fent coses interessants. I a Berlín també, i a Buenos Aires, que són les ciutats on he anat a viure en algun moment de la meua vida. En definitiva, tot el que faig té molt a veure amb una percepció de la realitat que t'obliga a sortir d'una situació on estàs còmode i et fa anar cap a una cosa que no ho és tant. Això és important.

CB: Sí, crec que no podem entendre la teua obra sense la reflexió teòrica que la provoca; i al revés, l'experimentació dramàtica genera conflictes i dificultats que demanen reflexió. De vegades, a més, acabes completant tot això amb una activitat pedagògica.

DC: D'aquí també ve la necessitat de posar-me a prova com a pedagog. Després d'haver après tant i haver estudiat tant, provar d'explicar aquestes coses i fer classes també t'ajuda a alimentar la reflexió. Quan tens la necessitat de transmetre unes informacions, prens consciència de l'elaboració d'un discurs. Però no hem d'oblidar que aquest discurs té un punt d'artificial. És l'«artificialització» d'una experiència; una formalització de l'experiència que, al mateix temps que ajuda a transmetre-la, també la tanca en una forma definida. I això fa que ens perdem algunes coses. I cal tornar a qüestionar...

CB: Entrem a parlar del llibre. Fixem-nos en el títol. Per què «forma dramàtica» i per què «representació del món»? Hi ha una relació important no només entre la forma dramàtica i la representació del món, sinó també entre faula —el concepte d'història—, forma dramàtica i representació del món. Llegeixo un parell de paràgrafs teus per situar-nos:

Una buena forma de definir fábula podría ser la siguiente: el conjunto de los acontecimientos que integran una historia en su relación y sucesión, dispuestos de acuerdo con ciertas reglas estructurales para formar un todo unificado y coherente en cuanto al cumplimiento de la acción y su sentido. La fábula aristotélica es concebida de acuerdo con aquellos mismos parámetros derivados de la lógica clásica a través de los cuales podemos leer e interpretar la realidad.

Els mateixos paràmetres amb què construïm la faula serveixen per interpretar la realitat:

Esta coincidencia de reglas entre la construcción e interpretación de la fábula y la construcción e interpretación de lo real es la que justifica la homología estructural entre la forma dramática y nuestra imagen del mundo y, por tanto, la que fundamenta el paralelismo drama-vida.

Per tant, la faula —el fonament i l'estructuració clàssica de la història— serveix per comprendre el món. Però què passa quan la forma d'entendre el món no es pot basar en una idea de progrés, o de causalitat, o de final (que són idees que van associades a la història)? Si la forma dramàtica serveix per expressar el món i entenem o construïm el món gràcies a la forma dramàtica, què passa quan aquest lligam entra en crisi? Crec que

aquí tenim una de les primeres qüestions que suggereix el teu títol, però encara podem anar més enllà.

Peter Szondi deia que fins a finals del segle XIX la forma atemporal del drama s'adapta als continguts de cada moment, de cada època. És a dir, que hi ha una forma ahistòrica, una forma fixa, que d'alguna manera reproduïx l'esquema de la història o del drama. En el pas del segle XIX al XX, es produeix una crisi del drama. Als nous continguts —pensem en les avantguardes, el simbolisme, el naturalisme, l'expressionisme, etc.—, els calen noves formes. Hi ha d'haver una nova dialèctica entre forma i contingut. Més enllà d'aquesta idea, la tesi que aporta el teu llibre és que aquests continguts, tot i el trencament que puguin comportar, sempre s'expressen de manera racional. Així doncs, si bé d'una banda cal que trenquem la forma clàssica del drama per adaptar-nos als nous continguts; de l'altra sembla evident que no acabem d'aconseguir sortir d'una concepció històrica de la realitat. Conclusió: cal fer un pas més; copsar la dialèctica entre forma i contingut com un tot orgànic que cal posar en relació amb la visió de la realitat que la forma expressa. No podem escriure sense enfrontar-nos al món. Hi ha d'haver una relació dialèctica entre escriptura i visió del món. Però, com podem lluitar —si és que hem de lluitar-hi— contra aquesta tendència que tenim d'entendre, d'interpretar la vida, la realitat, com a història: com una cosa que comença i acaba i que té un projecte, un progrés, una evolució, uns objectius, un final, una causalitat? És frustrant. Sabem que tenim una realitat incomprendible —o molt complicada d'entendre—, però ens costa resistir-nos a l'impuls d'interpretar-la de manera dramàtica. Com evitar-ho?

DC: Cal acceptar aquesta frustració. És cruel, com deia Artaud. Hem de lluitar? No hem de lluitar? Depèn del que vulguem, de si ens interessa analitzar la realitat o si ens interessa més viure la realitat sense necessitat de formalitzar-la en una forma definida. El llibre neix d'aquesta problemàtica. Per mi era fonamental reelaborar tota la teoria de Szondi i veure com podia anar més enllà a partir d'unes experiències dramaturgiques que Szondi, evidentment, no coneixia perquè són d'aquests últims vint-i-cinc anys i que tenen molt a veure amb la desestructuració de la forma lògica de la realitat. Tota la problemàtica de Szondi i Hegel —perquè realment el que fa Szondi és reprendre l'estètica de Hegel en el concepte de drama que neix en el Renaixement com a expressió de les relacions humanes entre els subjectes— es quedava en l'àmbit de la lògica, com és normal en el concepte hegelian de filosofia, que és l'apoteosi de la lògica occidental. Llavors, què ve després? Tinc la influència de les lectures de la filosofia postmoderna —Lyotard, Baudrillard, Foucault— que em serveixen molt per començar a plantejar-me una idea diferent de realitat i de visió del món. Tot això com es pot traduir en la pràctica dramaturgica? Doncs començant a «lluitar» contra el concepte d'història. Quan parlo d'història vull dir una formalització lògica de l'experiència. És clar que en alguns moments de la nostra història política i social el concepte d'«història» ens ha servit molt. No és que sigui inútil o l'haguem d'oblidar. Però la idea

mateixa d'entendre la realitat es desvia del que realment és l'experiència vital. L'experiència vital no té a veure amb la formalització intel·lectual, és una altra cosa. Tota operació intel·lectual que fem sobre la realitat és un abús sobre la realitat mateixa i sobre nosaltres. En aquest sentit, sí que m'interessen les experiències teatrals de teòrics com Artaud, John Cage, o totes les experiències del segle xx que es defineixen com alternatives al teatre dramàtic o textual. Però m'interessava fer-ho a partir del text, perquè bàsicament sóc un autor dramàtic. M'interessava desestructurar el concepte mateix de drama partint del drama, no partint d'una alternativa que deixi el drama a banda. El concepte de *faula* és el concepte fonamental per dur a terme aquesta operació. La *faula* és, de fet, la construcció lògica que hi ha a la base del drama, per tant per tocar aquesta idea de drama com a formalització lògica del món calia tocar la *faula* i, sobretot, el concepte aristotèlic de disposició dels esdeveniments —la disposició lògica, cronològica, causal dels esdeveniments—. Obres com *Variacions sobre el model de Kraepelin* o *Sweet Home Europa* parteixen d'aquí, d'aquesta necessitat de qüestionar la història, el concepte mateix d'història, i també el concepte de memòria, i veure com tota memòria és una construcció artificial del nostre passat. M'ha servit molt interessar-me per qüestions de matemàtiques, de física i física quàntica (en el ben entès que no sé res de matemàtiques, la meua aproximació no és gens teòrica-matemàtica, sinó filosòfica o intel·lectual). Si estudies física quàntica acabes veient que no hi ha un passat i ni un futur. Hi ha esdeveniments que passen i que nosaltres ordenem com ens convé per fer anàlisis estadístiques sobre la realitat.

CB: Hi ha tot un capítol al llibre en què, contra aquesta idea del temps com a projecte, com a evolució «cap a», com a temps lineal amb una idea d'acabament, parles força de la filosofia de la història i de la temporalitat en Walter Benjamin. Benjamin teoritza que hi ha la possibilitat de rellegir el passat, d'anar a esdeveniments del passat i tractar-los com fets que, en la mesura que s'actualitzen, tornen a existir; si ho relacionem amb les teories científiques esmentades, potser podem entendre que el temps no és una cosa que transcorre linealment, sinó que sempre és simultani. S'inspiren en Benjamin els teòrics de l'estètica de la recepció, que parlen d'aquesta constant reactualització o etern retorn o, si voleu, actualització del passat. Això trenca la disposició històrica, la linealitat i la causalitat, però sobretot ens porta a considerar que el passat és dinàmic. A vegades sembla que el passat ha de ser el més estable i que el que és canviant i imprevisible és el present i, sobretot, el futur. Però no, el passat és dinàmic. I tot això es debat en un moment en què s'està parlant de la recuperació de la memòria, tant de la memòria individual com de la memòria col·lectiva. En *Variacions sobre el model de Kraepelin* crec que aquesta reflexió parteix d'una imatge explícita, però també metafòrica: l'Alzheimer. Un cas que, tot i concret (individual), té una dimensió col·lectiva: si la memòria és tan fràgil, com reconstruir l'herència històrica d'una determinada comunitat? Quina aposta fas a *Variacions sobre el model de Kraepelin* sobre

la formalització de la recuperació de la història a partir del tema de l'Alzheimer?

DC: Tot això té molt a veure amb el concepte hegel·lià d'història com a desplegament racional de la realitat i dels esdeveniments. Vaig descobrir Walter Benjamin gràcies a Juan Mayorga, quan vaig ser aquí d'Erasmus, en una classe de «Historia del teatro español» amb Manuel Aznar a l'Autònoma, i a partir d'aquí vaig descobrir que hi havia un autor que es deia Juan Mayorga que s'havia ocupat de la filosofia de Walter Benjamin. I vaig començar a interessar-m'hi (també gràcies a la Victoria Szpunberg, que és una gran coneixedora de la filosofia de Benjamin). Estudiant la filosofia de Benjamin en contraposició al concepte hegel·lià d'història vaig trobar que allà hi havia material per treballar. El que diu Benjamin, bàsicament, és que el passat no està tancat, que el passat es pot tornar a obrir a cada moment. Aquesta reobertura del passat, que depèn de la mirada de l'historiador, fa que l'historiador tingui una responsabilitat política enorme. Benjamin és jueu d'origen i formació, marxista hegel·lià d'esquerres, i fa tota aquesta reflexió abans de l'holocaust. Mayorga també la recupera en la seva obra. El text de *Variacions...* neix d'una experiència personal. El meu avi patia una malaltia que, al començament, els metges ens van dir que era Alzheimer, però que després va resultar que era demència senil. Em va interessar molt el que estava passant i també ho vaig patir molt (de l'experiència del patiment neix la necessitat d'expressar formalment alguna cosa). La seva idea del temps no tenia res a veure amb la meua. La idea que tenia del que era la seva història personal no tenia res a veure amb la que tenia jo. Per exemple, recordo que hi havia moments en què el meu avi em reconeixia com al seu nét i, al mateix temps, hi havia la meua mare al seu costat i creia que la meua mare encara no s'havia casat. Això era molt interessant perquè et portava a estar al mateix temps en dos llocs diferents i en dos temps diferents. Això no té a veure només amb la degeneració de la capacitat mental d'una persona. És un exemple extrem, però nosaltres, en la nostra experiència vital, sempre experimentem moments en què sortim de la nostra història, de la nostra identitat, perquè tot això té molt a veure amb la formació de la identitat: quan estem enamorats, quan tenim molta por, quan experimentem paranoia, o durant el procés artístic, o processos místics, religiosos. En totes aquestes ocasions sortim d'una idea racional de la realitat i descobrim que la vida és una cosa diferent. L'obra va ser una manera d'elaborar tot això. En un moment vaig pensar que seria molt interessant vincular aquesta experiència personal i veure com es traduïa en l'experiència col·lectiva, allò que li pot passar a un poble, o a un país, o a Europa. Com es construeix la identitat d'Europa era un tema molt interessant per a mi. Aleshores m'havia traslladat a Berlín, venint de Barcelona i reflexionant molt sobre com s'ha format aquest país que és Europa i que ens permet viatjant tant, de conèixer gent d'altres nacionalitats, d'enamorar-nos de gent d'altres nacionalitats i de conèixer. I, és clar, va tornar a ser un problema personal. Ja no era un problema del meu avi, era meu, però també

es fusionaven les dues coses, com es fusionen les identitats. Quan no tens la possibilitat de formalitzar la història, no només a nivell cronològic, també perds la possibilitat de formalitzar-te a tu mateix com a persona. Jo em preguntava: quina idea deu tenir el meu avi de si mateix com a persona?

CB: El tema de l'Alzheimer crea una gran metàfora —hi ha obres contemporànies que han explorat l'amnèsia, també—: proposa una nova concepció de la temporalitat en l'individu contemporani, de manera més o menys conscient. Com si aquest individu fos un malalt que ja no té la capacitat de retenir la seva identitat o idiosincràsia, de saber qui és exactament. Es desconstrueix en la memòria, i no només individualment, també col·lectivament, com a país o comunitat. El filòsof Paul Ricoeur parlava de la necessitat d'una «identitat narrativa». Com que no podem retenir qui som i la memòria és fràgil, discontinua, sintètica —seleccionem fragments, recordem el que vam recordar l'última vegada i no el que vam viure realment—, finalment l'únic recurs que tenim per reconèixer-nos és recrear-nos en un relat, i en aquest relat construïm una identitat que dona sentit a la nostra vida, als nostres actes. Una causalitat, fins i tot una moralitat. I també podem reconstruir la vida i la realitat de la nostra comunitat. Sovint, quan parlem d'experiències de reconciliació en comunitats que han experimentat situacions traumàtiques, el que es fa, de manera terapèutica, és reordenar (potser teatralment), donar una coherència i un sentit, a l'experiència del passat per poder-lo assimilar, per poder-lo entendre. Així doncs, per una banda tenim que la dramaturgia contemporània ens demana una forma que expressi la desestructuració de la realitat —també d'aquesta percepció de la memòria, de la identitat i de la temporalitat— i, per altra banda, per reconfortar-nos, per guarir-nos, hem de recórrer constantment a la història. Quan Ricoeur parla d'«identitat narrativa» està parlant d'història (necessitem dir «Això va començar el dia que... i va acabar el dia que... i es feia per aquesta raó i amb aquest objectiu»). Quan ho vivíem les coses no havien començat així ni acabat així ni responien necessàriament a aquesta causalitat. Tot això ens ho inventem després... Com podem compatibilitzar la necessitat del drama contemporani d'establir una dialèctica formal potent amb aquesta necessitat atàvica que ens torna cap a la història?

DC: Penso que no sortirem mai de la necessitat de crear històries i ficcions. Quan parlem de memòria històrica no hem d'oblidar que també estem parlant d'un relat. Llavors hi ha dos relats que es contraposen. Com ens en sortim? Benjamin diu que allò fonamental és el compromís ètic de l'historiador, o també el nostre compromís ètic quan tornem a llegir el passat o quan, com a creadors, creem una ficció o «art». Quina és la relació entre el nostre «producte» i la societat? Aquí rau el problema. D'altra banda, penso que és útil començar a treballar en contra del concepte de coherència orgànica de la història, perquè tot i que una formalització lògica és molt útil per moure'ns pel món, a vegades també és molt útil saber-ne sortir —deixar-se anar, deixar de pensar, sentir més, percebre.

CB: Has mencionat l'ètica que ha de tenir l'historiador, segons Benjamin. Últimament en fòrums i debats també es parla de la responsabilitat i el compromís del dramaturg. Al llibre dius que cal distingir entre un teatre interessant i un teatre reconfortant. M'agrada aquesta distinció. Em fa pensar en altres categories similars, com Howard Barker quan parla del «teatre de la catàstrofe». Barker distingeix entre aquest teatre —que provoca, desestabilitza, posa interrogants, no dona missatge, deixa que l'espectador marxi pertorbat cap a casa— i el «teatre humanista» —que afirma, que reconforta, que dóna missatges i consignes, i que és potser un teatre més dramàtic o convencional. També em fa pensar en Giorgio Agamben, que defineix la idea de contemporani com a intempestiu. Per tu, el teatre interessant és el teatre intempestiu. Tot això ho expliques clarament al llibre, amb la plena consciència que el 90 per cent del teatre que es veu al país o Europa és un teatre que continua sent dramàtic. La responsabilitat té a veure amb aquesta idea de fer una dramaturgia que no afirmi, que no emmiralli necessàriament coses que ja estan admeses per la societat, que ho qüestionari tot constantment, que ens permeti ser provocadors, o provocar noves mirades sense donar consignes (no som ningú per donar consignes). Això sí, responsable no vol dir avorrit. Com podem fer que el teatre sigui intempestiu i que, al mateix temps, no sigui avorrit? O fins i tot, pot arribar un moment en què hi hagi un teatre que sigui intempestiu i alhora reconfortant?

DC: El teatre del que tu en dius intempestiu és un teatre que qüestiona una idea del món que s'ha imposat com a hegemònica. Ara mateix és evident, per al nostre sistema social i econòmic, que la nostra idea del món és molt lògica. El capitalisme es funda en la idea hegeliana de progrés històric, és a dir, treballar per una plusvàlua futura. El marxisme no surt d'això tampoc. Són lectures molt lògiques de la realitat. Sacrifiquem el present pel futur. D'aquí ve la crítica de Benjamin, tant al hegelisme com a l'ortodòxia marxista. Per mi treballar contra el concepte lògic o progressiu d'història té molt a veure amb lluitar contra una visió del món en què t'hagis de justificar tota l'estona dins del nostre sistema social i econòmic. Llavors, tornant a la pregunta, es pot ser intempestiu i reconfortant alhora? Podria passar en el moment en què la intempestivitat esdevingués la forma hegemònica de veure la realitat. Però de moment això no passa. Recuperant la idea d'Agamben, el que és interessant per a la nostra feina de creadors és que el més contemporani és aquell que surt de la contemporaneïtat i pot veure la contemporaneïtat des de la distància, començar a anar-hi en contra i anticipar una contemporaneïtat futura. Sortir d'una visió hegemònica de la realitat. Això és l'essencial per mi. I fer entendre que hi ha la possibilitat de veure les coses d'una altra manera. Aquesta és l'esperança que podem donar a l'espectador, o almenys és el que m'agrada pensar que estic fent amb la meua obra. Proposar maneres diferents de veure la realitat. Com fer-ho? No és suficient que això s'expressi en el contingut de l'obra, en el tema, sinó que sobretot s'ha d'expressar a través de la forma. És a dir, en la manera com jo estic parlant d'aquestes coses.

El teatre és polític no tant perquè parli de política, sinó perquè fa una reflexió sobre les formes de parlar de la societat, sobre la manipulació del llenguatge —que és un problema molt greu—, sobre la creació —què significa crear un relat, què significa entrar a manipular la consciència dels teus espectadors a través de la manipulació dels fets, de la consciència de les eines de creació de les ficcions. Això és el compromís ètic per a mi.

CB: Una gran virtut del llibre és que és al mateix temps profund i amè. Per explicar la desestructuració de la forma dramàtica en el drama contemporani hi ha un moment en què utilitzes la imatge de tres relats populars que donen una idea molt precisa d'allò que estem parlant: la història de Teseu i el Minotaure, la d'en Nap-Buf (o Polzet) i la d'Àlícia —tant la d'Àlícia al país de la meravelles com la d'Àlícia a través del mirall. Ens ho pots explicar una mica?

DC: He agafat tres relats per explicar tres visions de la realitat, tres maneres diferents de construir una ficció. En el relat de Teseu i el Minotaure, el desplegament del fil d'Ariadna, que marca el recorregut de Teseu al laberint, ens dona una idea visualment molt clara de com funciona un relat coherent que es va desplegant i en què els esdeveniments estan lligats l'un a l'altre sense que es plantegi cap problemàtica per a la persona que està desplegant el fil —visió lògica de la realitat. En Nap-Buf fa una cosa semblant, però amb una diferència important: no té fil i ha de fer servir el seu enginy. Va deixant pedretes pel camí. Llavors, per reconstruir el seu recorregut ha d'utilitzar l'intel·lecte, ja que prèviament haurà hagut de deixar les pedretes a una distància adequada l'una de l'altra (sempre ha de poder veure la pedreta següent des de l'anterior). Això li permet reconstruir el recorregut d'una manera molt coherent, ja que només hi ha un camí cap a casa. En canvi, el recorregut d'Àlícia al país de les meravelles em sembla més proper a la meua visió de la desestructuració del drama pel que fa a la faula, ja que el problema d'Àlícia és que no pot reconstruir cap camí de tornada a casa. El món del país de les meravelles no funciona amb coherència lògica. A més, lingüísticament, Lewis Carroll també treballa amb fusions de significats de paraules, jocs de paraules i difumina el significat del llenguatge —tant com es difumina aquest món on es mou Àlícia, que és un món que no pot ser *mapejat* ni té punts de referència concrets ni estables. La nostra necessitat de construir relats té molt a veure amb el concepte d'estabilitat, i amb la por que ens fa no tenir estabilitat en qualsevol camp de la nostra existència. Construir-te un relat de tu mateix, de la teua identitat, de la teua història, de la teua memòria, té molt a veure amb la nostra por atàvica a aquest abandó. En canvi, Àlícia està abandonada, és un pur vagarejar. I aquest és precisament el sentit de l'experiència, el que fa bonica la seva no-història dins del país de les meravelles.

CB: En el primer relat hi ha un fil conductor. En el segon hi ha una idea de restitució de la història per part del subjecte, que en un moment determinat ha d'omplir espais buits per anar d'una pedra a l'altra (és probable que

hagi de fer alguna giragonsa). Això ens fa pensar en una dramaturgia a la qual estem acostumats que, tot i parlant de dialèctica entre forma i contingut (tot i desestructurar la forma, doncs), tot i jugar amb una fragmentació desendregada cronològicament, tot i presentar el·lipsis profundes, sempre parteix de la necessitat de restituir la història per part del receptor. Per tant, no és tan diferent del primer relat (Teseu i el Minotaure). Moltes vegades quan es parla de drama contemporani es posen al mateix sac —perquè formalment tenen una aparença semblant— els productes que responen al plantejament del Nap-Buf i els productes que responen al de l'Àlícia. El que passa és que en el cas d'Àlícia no hi ha una història per restituir. No es tracta de quin és més o menys contemporani, sinó de fer una distinció que fins ara no s'havia fet. Per exemple, Jean-Pierre Sarrazac, quan parla de rapsòdia, posa al mateix sac el segon i el tercer.

DC: Perquè sempre tenim tendència a intentar reconstruir.

CB: Àlícia en el fons busca la història. Busca un camí lògic dins la seva «terra de meravelles». És a dir, ens emmirallem en l'Àlícia que busca una història, però no la troba. De debò no hi és?

DC: Umberto Eco tampoc fa aquesta distinció. A *Opera aperta*, quan diferencia entre diversos tipus de faules, tancades i obertes, posa al mateix sac el segon i el tercer cas. No es qüestiona el nucli lògic de la faula. Però quan comences a veure obres en què no hi ha una faula darrere, sinó una idea de desestructuració de la mateixa faula, t'has de plantejar aquest problema. En el segon cas, el que tens és una trama que no és coherent, que t'enganya, que et porta a un altre lloc, però tens una faula que sí que és coherent i llavors tu, lluitant contra aquesta trama que no és coherent, tornes a la coherència de la faula. Què passa quan a darrere no hi ha aquest concepte coherent de faula? Llavors sí que hem de fer una distinció entre el problema de l'Àlícia i el del Nap-Buf.

CB: Hi ha un últim capítol on parles del postdramàtic —definit fa uns anys per Hans-Thies Lehmann— i de l'estètica del performatiu de l'Erika Fischer-Lichte. Segons com es llegeixi, pot semblar que hi plantegis una evolució del text dramàtic. Per aquest ordre: Teseu, Nap-Buf, Àlícia i, finalment, la necessitat per part del performatiu de negar la representació, de dir «això està passant aquí directament i el text ja no és l'eix central sobre el qual es construeix l'espectacle» (la idea de representació entra en crisi). En definitiva, que el performatiu sigui com l'última baula d'una cadena per la qual passa el drama contemporani. Entenc que no és així i que el que estàs defensant és l'existència d'una línia paral·lela en què, per una banda, hi ha propostes performatives coherents amb aquesta filosofia, però per altra banda hi ha un drama contemporani perfectament viu que no està constituït per textos materials, sinó que defineix partitures que s'han de traduir escènica (encara que no parlem de representació). Com podem llegir aquest capítol en el context del llibre?

DC: Sí, no hem de confondre les dues coses. Hi pot haver un teatre que no parteixi d'un text, que neixi de la improvisació o de l'experiència del

creador en escena i que al mateix temps proposi a l'espectador una visió coherent o que el convidi a reconstruir de forma coherent el que ha vist a l'escenari. Això no ens fa sortir d'aquesta visió lògica i hegemònica de la realitat.

CB: Per exemple, a alguns autors que tu tractes com ara Martin Crimp, Sarah Kane, Caryl Churchill, Roland Schimmelpfennig o Juan Mayorga, de vegades se'ls anomena «postdramàtics» en diversitat de textos, programes, diaris, etc. Et sembla adequada aquesta etiqueta?

DC: És molt còmoda, però no arriba a explicar realment quin és el problema. Hi ha autors que sí que parteixen d'un text, però van en contra d'aquesta lògica. El problema no és tant teatre textual o teatre no textual, sinó com el teatre, l'espectacle o la creació es posen a disposició o en contra de la visió hegemònica de la realitat. Hi ha molts espectacles de Jan Lauwers que no neixen d'un text, però que inclouen el text per crear un fil conductor, un recorregut dins de la dishomogeneïtat de signes que tenim a l'escenari —que és molt bonica i ens fa somiar—, una línia narrativa que està treballant en contra del que estem veient però que s'hi harmonitza d'alguna manera. Per això m'encanten els primers espectacles de Jan Lauwers, de la Needcompany: *The Deer House*, *The Lobster Shop*, *Isabella's Room*.

CB: Hi ha una relativament nova tendència en la reflexió teòrica, en la crítica, sobretot a Alemanya, que posa en qüestió el concepte de postdramàtic. Es parla del postespectacular, també del teatre impossible, del retorn a la ficció, del nou realisme... Aquesta idea de postular un retorn a la ficció posaria en dubte el plantejament que fas sobre la història al teu assaig?

DC: No, desplacen el problema a una altra banda. En el tipus de teatre que plantejo, la ficció també té un paper molt important. És el referent contra el qual treballa. El concepte hi és, no puc eximir-me de considerar-lo. En molt teatre contemporani que entra dins del concepte de Lehmann de postdramàtic, el concepte de ficció segueix sent fonamental. I ho és: no podem viure sense ficcions. Després depèn de com vols viure amb la ficció i quin ús en fas. Totes aquestes teories són molt còmodes. La teoria ens serveix per explicar-nos lògicament alguns conceptes que probablement no tenen intrínsecament aquests atributs que nosaltres els posem. Però fer teoria és això: forçar alguns significats, donar-los forma i veure com es connecten amb altres significats, com formen una xarxa, com creen una forma. Però no oblidem que cada cop que fem teoria també fem que se'ns escapin algunes coses sobre les quals estem teoritzant. Tenir consciència d'aquesta pèrdua és molt interessant.

CB: Parles de l'autonomia de la literatura teatral, de la vigència del concepte de literatura. El text també és per ser llegit. En diversos llocs he trobat debats sobre aquesta idea: «per què escrius aquestes acotacions tan difícils de representar?». Es tracta de fer equilibris amb una escriptura que deixa espais buits que permeten la co-creació i la construcció de l'imaginari del receptor i, al mateix temps, ser comprensible per a qui després

agafarà aquest text i el muntarà. Ens pots explicar una miqueta aquesta vigència del valor de la literatura dramàtica —en el sentit que ja no estem parlant d'un drama en el sentit clàssic?

DC: Quan estic creant treball les dues coses, tant la literatura teatral com el teatre. Perquè l'obra tingui una forma s'ha d'acabar en algun moment, posar-hi la paraula «Fi», i ha de poder circular sota aquesta forma. Després el que surt a l'escenari és diferent, és una mediació, una traducció d'aquest document literari a un altre codi, juntament amb altres codis. Per mi, en la meua història d'autor italià, conscient que si només hagués treballat a Itàlia no hauria pogut viure només fent d'autor, i que he anat a viure a altres països —Alemanya hi juga un gran paper—, la cosa interessant era la circulació dels textos. Però havia de crear un text que fos interessant també, un cop llegit, per atraure potencials directors, actors o productors. El text havia de ser un element autònom que pogués anar sol, sense mi. A més, fins fa poc no m'havia plantejat mai posar en escena els meus textos. Ara començo a treballar també el procés de creació, però amb un tipus d'obres molt diferents de les que escrivia abans. El que passa és que quan el text circula sol, has de donar pistes als lectors —i al primer lector, que és el director. Tot el tema de les acotacions, que si són o no complicades de posar en escena, no tenen tant a veure amb una traducció «literària» del que jo he escrit a l'escenari, sinó més aviat amb una traducció de l'atmosfera que el text està creant dins de la teua lectura com a director. El que vull és que el director sigui capaç de transportar a l'escena el seu astorament i la seva preocupació respecte al que està llegint. Les coses que escric, i les acotacions en formen part, contribueixen a formar una atmosfera i això és el que m'interessa que estigui a l'escenari. No tant les paraules, sinó el que han provocat en el primer lector —el director— o en els actors, esclar. En aquest sentit, la dimensió literària del text dialoga amb la seva dimensió efímera de ser no-res, de desaparèixer a l'escenari. El grau en el qual el text desapareix a l'escenari em sembla un concepte molt interessant d'estudiar. Veure com el text desapareix però es manté l'esperit del text. Moltes vegades per mantenir l'esperit del text has de mantenir les coses que diu el text, però no és sempre al cent per cent així.

CB: Obrim el torn de preguntes. Podeu preguntar sobre qualsevol tema: sobre el llibre, sobre el fet d'escriure ara i aquí, a Europa, sobre qualsevol qüestió personal...

DC: ...Sobre el Barça...

CB: ...Sobre el Barça.

[Ningú no pregunta.]

DC: Parlaré jo sobre el Barça. Vaig veure el dia que el Messi va debutar. Era el Barça de Rijkaard, molt físic, molt lleig de veure, però en algun moment surt Messi i penses «aquest tio és bo, farà alguna cosa». La prerrogativa que tenia Messi era que realment veia la realitat al camp d'una manera

diferent dels altres. Té a veure amb un concepte d'espai i de temps que és diferent. La seva visió de la realitat, que al camp de futbol es limita a un rectangle, sortia de la visió hegemònica dels altres jugadors. Això era molt evident quan jugava al Barça de Guardiola: era un Barça molt tàctic i molt quadrat, molt geomètric, però hi havia un element que s'escapava d'aquesta geometria i això feia que fos una experiència extraordinària, en el sentit etimològic del terme. Això té molt a veure amb algun aspecte del teatre. Sobretot quan ets autor i construeixes una geometria, una estructura a partir del text i després l'has de portar a un escenari concret —camp de joc o escenari teatral—. Llavors necessites aquell element que s'escapi, perquè si no, no funciona. Me n'estic adonant ara treballant amb uns actors, tant aquí com a Milà.

CB: En una entrevista parles d'un gol de Messi que vas veure a Menorca, i deies «escriure no sobre el gol, sinó com el gol».

DC: És això. El 2015 estava a Menorca escrivint *Actes obscens* i hi va haver la final de Copa contra el Bilbao. Messi va fer un gol espectacular, va driblar sis jugadors i va marcar l'u a zero. Vaig pensar «aquí estàs veient algunes coses extraordinàries. Com parles d'aquest gol?». A la penya on veia el partit em van dir «Tu ets escriptor, pots escriure sobre això». També vaig viure una temporada a Buenos Aires quan vam guanyar el triplet de Guardiola amb un gol de Messi al Bernabéu i, esclar, escoltava els narradors sud-americans, que són molt diferents dels d'aquí, i deien «Bueeee-eno, ¿cómo puedes explicar eeeso?» [*Imita l'accent argentí*]. No, és que no pots explicar-ho, i això és precisament l'interessant: com tots aquests fenòmens s'escapen del llenguatge. El tema no és escriure sobre el gol de Messi, sinó com el gol. No és només un problema de contingut, sinó de forma. Com puc expressar algunes coses?

Pregunta del públic: Eres un europeo, italiano, que además te has ido a vivir a Berlín, y siempre los dos —Carles y Davide— habláis de ejemplos de teatro europeo, como confiando demasiado en una visión que cuestiona, pero desde una posición hegemónica. Es como un cuestionamiento desde el propio problema. Sobre todo por la crisis sistémica que vive hoy Europa. Entonces mi pregunta es: ¿cómo es tu vínculo con Suramérica? Eres un gran conocedor del teatro de Argentina, México, Uruguay. Estas sociedades que viven en una precariedad, en una improvisación casi institucional, ontológica, en un presente eterno, de crisis política... ¿Qué relación encuentras entre el teatro que ves y vives aquí, en Europa, sobre todo en Alemania, y el teatro que ves en Suramérica? Si encuentras algún tipo de esperanza en las formas no institucionalizadas y periféricas del teatro latinoamericano.

DC: Sí, segurament. La tesi parla del teatre europeu perquè havia de crear un marc i no podia parlar de tot el que voldria parlar. El teatre de Spregelburd és molt interessant, o el de Daulte o Fabio Ruano. El meu és un doctorat europeu, també he fet un període d'investigació a Berlín. Havia de trobar una manera de dir «fins aquí». Però l'experiència de Buenos Aires,

de viure allà, treballar amb gent d'allà i veure el teatre d'allà va ser fonamental. Crec que és un model. Hi ha dues qüestions. Una és la qüestió centre-perifèria, de com en un moment determinat el referent cultural d'Amèrica Llatina és Europa, s'agafen moltes formes i s'assumeixen com la forma normalitzada de presentar la realitat. Hi ha un text de Spregelburd molt bonic en aquest sentit que es diu *Apátrida*. Parla de com els pintors argentins del segle XVIII i XIX anaven a Europa per copiar els pintors europeus i tornar perquè el problema del nou estat argentí era la formació d'un *arte patria*. Aquest «*arte propio*» era una còpia de l'europea. En canvi Spregelburd reivindica la importància de la perifèria d'aquesta hegemonia. Què està passant ara? El model de teatre argentí —que per mi és molt interessant— de construcció de l'espectacle, de maneres de produccions que s'escapen de les maneres productives d'aquí, vinculades a problemes econòmics, ens serveixen molt ara en aquest moment de crisi i poden representar un model del qual nosaltres som la perifèria —perquè el centre són ells. És molt interessant el que podem aprendre. Crec que s'ha fet evident a Barcelona com aquests models argentins han influït en la creació de les noves generacions. Des de quan venien Veronese, Spregelburd o Daulte fins ara, que és molt complicat trobar produccions, que ens hem d'inventar formes productives diferents, espais diferents. Allà la proliferació d'espais teatrals, que no vol dir la proliferació de sales, és fantàstic. Vas a Buenos Aires i tens 350 llocs teatrals actius. Clubs esportius, botigues, qualsevol espai està bé per fer teatre. Té molt a veure amb la italianitat dels *porteños*. Són *tanos*, són napolitans. He vist molts paral·lelismes entre el Teatro de Eduardo de Nàpols —Eduardo de Filippo, la teatralitat napolitana— i la teatralitat *porteña*.

PP: La meua pregunta també anava relacionada amb les formes de producció. Quan qüestionem les formes, estem parlant de les formes d'escriptura. Per exemple parles de Needcompany i podríem parlar de la producció que envolta les obres d'aquesta companyia i que té a veure amb cossos preciosos, molts diners... Per què et centres en la forma textual?

DC: Aquest és un llibre de teoria del drama, no de l'espectacle. Has d'acotar. Si no, encara ara estaria escrivint la tesi. Ja vaig trigar molts anys. Però la qüestió sobre quins són els models de producció també m'interessa, sobretot ara que he començat a experimentar amb la creació no només textual, sinó escènica. I també com es relacionen els models de producció amb la societat. Una cosa molt interessant del teatre llatinoamericà, o del teatre mexicà, és tota la qüestió del *teatro social*. Què significa fer teatre en llocs on arriques la vida cada cop que vas a fer teatre? Perquè realment et maten. Les companyies es formen i van canviant de membres perquè maten gent de la companyia. Els maten perquè van a treballar amb nens del carrer i els narcos no volen que els nens treballin i surtin d'aquell sistema. O vas a barris on la gent no surt de casa després de les sis de la tarda perquè saben que no poden sortir. Què significa fer teatre, quina importància té l'estètica en aquest tipus de teatre? És clar que no podem jutjar aquest teatre amb els paràmetres amb què jutgem

Needcompany o el teatre d'aquí. L'any passat vaig estar a la *Muestra Nacional de Teatro de México* on es veien els cinquanta espectacles més interessants de diferents estats. Venia gent de Chihuahua o Ciudad Juárez que t'explicaven aquestes coses. Veies l'espectacle i pensaves «Bé, sí, és una mica més que amateur, però aquí això no quadra, o la dramaturgia és dèbil», però la gent hi va per una raó per la qual jo no faria teatre. Aquesta gent cada vegada que surt de casa pot perdre la vida. I hi van per ajudar altra gent que no passi pel mateix. Vaig estar parlant amb una noia de vint-i-cinc anys que tenia una filla de dos anys i que explicava com havien matat companys seus, o els havien segrestat. I jo li preguntava per què ho feia, tenint una filla de dos anys, i em deia que ho feia perquè no volia que la seva filla visqués en una ciutat com aquella. Això mata qualsevol discurs estètic sobre el fet teatral.

PP: Més que preguntes, potser són comentaris o idees que m'has suggerit. Una té a veure amb el *modus vivendi* actual, sobretot de les generacions més joves, i amb la forma d'aprenentatge. Lligat, potser, amb la idea de societat líquida que tots tenim a la ment. Ja no hi ha una feina per a tota la vida, no hi ha un projecte o una planificació per a tota la vida. Per tant, ja assumim la incertesa com a certa. Amb respirar n'hi ha prou, no cal tenir un camí traçat. Això té a veure una miqueta amb aquestes dramaturgies que comentaves amb els exemples dels tres relats. També té a veure amb la forma d'accedir a la informació o d'estructurar el pensament. A mi em va sorprendre un article que vaig llegir fa un parell d'anys sobre un estudi comparatiu que s'havia fet entre alumnes d'ensenyament primari i secundari que s'havien format amb accés a internet i altres alumnes que no s'havien format amb accés a internet, de la mateixa generació. Uns, els «clàssics», aguantaven l'ordenació d'un manual i l'ordenació del pensament. Els altres eren incapaços de mantenir l'ordenació teòrica prevista en un manual i eren ells que triaven la informació en funció dels seus interessos. Per tant, en els segons ja no hi havia el compromís de dir «Això em requereix un esforç perquè sé que serà productiu» —aquesta mirada cap al futur—, sinó que aprenien a base d'espessigar i aconseguien pràcticament la mateixa informació però a partir d'una cosa molt més sensorial, molt més de plaer immediat. I això em fa pensar també en una forma d'estructuració del drama. És a dir, no tenim un relat amb expectativa de futur, sinó una certa aleatorietat també a l'hora de viure i captar la realitat i l'aprenentatge que pot lligar amb el viatge aleatori d'Àlicia. Per altra banda, m'has fet pensar en les formes retòriques i estructurals de la música clàssica. Quan has parlat de variacions he pensat en les variacions i fugues de Bach, les variacions Goldberg, les «variacions sobre un tema de...», etc. M'agradaria buscar una certa similitud entre l'estructuració, les repeticions, variacions i al·literacions de la composició clàssica amb els autors contemporanis. Crec que a darrera d'aquesta narració no lineal hi ha alguna cosa per descobrir com pot ser la física quàntica o alguns tipus de matemàtiques.

DC: Sí. No sóc musicòleg, però el concepte d'harmonia i els corrents musicals que treballen en contra del concepte d'harmonia o harmonització tenen molt a veure amb el concepte de desestructuració. L'harmonia té molt a veure amb la física clàssica i la visió lògica dels pitagòrics —el concepte que tenim d'harmonia musical es funda a partir de la divisió que fa Pitàgores de les freqüències musicals. La combinació d'aquestes freqüències provoca un so o un soroll. La música, durant gran part de la seva història, es funda sobre aquest concepte harmònic. La dodecafonía és el límit d'aquest concepte. Tot això té molt a veure amb la vida que estem vivint. Per exemple jo, que porto una vida molt desestructurada —no tinc una llar, visc en diferents llocs al mateix temps—, cada cop pateixo gairebé una necessitat de tornar a una coherència. Estic lluitant tota l'estona contra aquest retorn a la lògica. És una combinació de les dues coses. Tot això de la flexibilitat laboral també té molt a veure amb la possibilitat de construir-se un futur econòmicament estable. No tant una estabilitat laboral, sinó una estabilitat econòmica. Et diuen «Ara et flexibilitzes, però perquè pots anar guanyant d'aquí i d'allà». El concepte encara és «guanyar diners». Sempre hi ha aquesta barrera.

PP: És cert que, quan anem a veure una representació o un espectacle més desconstruït, la construcció sempre passa pel nostre cap; i és cert que, si no m'expliquen les històries, jo necessito construir-me-les. Però recordo que de petita això no em passava. És a dir, que trobo que no és una cosa que vagi amb la naturalesa, sinó amb la cultura. La nostra infància va transcórrer veient cada cap de setmana una pel·lícula de Tarzan. En principi ens les havíem de saber de memòria, però l'argument, la faula, mai no la recordàvem. Recordo, per exemple, el tros de les arenes movedisses, el tros del cocodril, però no m'interessava la construcció de la història. I no sóc l'única a qui li passava. El que tenim de petits és la idea de seqüència, però no de total.

DC: Tot això forma part de la nostra educació com a individus d'aquesta societat, que ens ensenya des del principi que hem de construir, endreçar, posar ordre. Ara estem muntant una lectura a la Beckett i és un text que precisament té a veure amb la manera com les ficcions entren en l'educació dels nens i influeixen sobre la seva visió del món. És el text que estic treballant amb els actors a Itàlia. S'estrenarà a l'abril a Itàlia, però aquí en farem una lectura dramatitzada a la Beckett el 30 de gener. Jo també recordo que quan era nen no m'interessava la coherència, que una cosa passés abans o després o que això (*agafa un got de paper*) sigui un got o un elm. És molt interessant com és de flexible la ment d'un nen i com no li importa ordenar i estructurar. És maco recordar la lluita que en la nostra infància teníem contra aquest concepte i que aleshores encara guanyàvem.

CB: Jo diria que potser no és només cultural. Quan les comunitats primitives es comencen a relacionar amb el seu entorn i han de donar una explicació al que veuen —les tempestes, els cicles de la natura— acaben construint

mites i aquests mites sempre s'estructuren com a històries. En qualsevol comunitat primitiva, ja abans d'Aristòtil, la comprensió de la realitat es fa sempre a través d'un relat que es construeix com una faula.

DC: Sí, però això també és cultural. És una «culturalitat» molt primitiva que té a veure amb l'ésser humà, perquè és molt més fàcil transmetre informació a través d'una faula. La nostra evolució com a animals també està marcada per la facilitat que tenim de transmetre informacions als nostres similars i ser el més intel·ligent dels micos. Ordenar ens permet viure més còmodament en aquest món.

PP: M'agradaria que ens parlessis de la física quàntica i les matemàtiques. Com han influït en les teves obres, si és que han influït. Estic en un projecte editorial en què precisament publiquem autors «quàntics» i m'interessaria saber si t'ha influït molt.

DC: Sí, m'ha influït l'estudi —sense una aproximació matemàtica, perquè no entenc les fórmules, les equacions— de com l'aproximació a la realitat de la física quàntica destrueix la física newtoniana. Per exemple, el concepte de suma d'històries de Feynman. Feynman és un físic que als anys seixanta comença a parlar del fet que en realitat no hi ha cap passat estable. Hi ha una sèrie de possibilitats en aquest univers i nosaltres, des del nostre punt de vista del present, considerem que algunes possibilitats són més factibles que altres i llavors creem el nostre passat a partir del present. Això capgira totalment la teoria newtoniana. El nostre present no ve d'un passat, sinó que és el passat que ve del nostre present. D'altra banda, la física quàntica també et diu que no hi ha diferència entre passat, present i futur. És a dir, el que anomenem passat és simplement les evidències d'alguns estats físics que s'han concretat així, perquè per la llei termodinàmica que governa l'univers només podem tenir consciència de la concretització d'alguns esdeveniments que van des d'un desordre a un ordre, i no a l'inrevés. A aquest trasbals tèrmic li diem passat i és el motiu pel qual tenim records del passat i no del futur. Senzillament és un problema de física termodinàmica i no perquè realment existeixi un passat, un present i un futur. La nostra vida no és un relat, és la nostra vida i punt. Després nosaltres l'organitzem com un relat, però els termes passat, present i futur tenen més a veure amb la ficció que amb la vida.

Ara m'han encarregat un text sobre un físic italià que es diu Majorana, que va desaparèixer als anys trenta i del qual no se'n coneix la fi, que va contribuir al desenvolupament de la física quàntica al començament.

PP: Abans el Carles t'ha preguntat si hi podia haver un tipus de teatre que fos alhora confortable i intempestiu. Has contestat que quan el teatre intempestiu sigui hegemònic. Em pregunto fins a quin punt és així.

DC: Tota intempestivitat en el moment en què es torna hegemònica acaba sent confortable. Tot trencament amb la tradició, un cop ha esdevingut normal, perd la seva càrrega d'innovació.

PP: És la condició *sine qua non* del propi Walter Benjamin. Mantenir-se en la perifèria i, sobretot, no ser ni tan sols reconegut pels seus contemporanis amb la vàlua amb què és reconegut avui. Potser en el teatre ens passa una mica el mateix. Parlaves d'Amèrica del Sud, però a Barcelona també hi ha molta perifèria i molt teatre que es fa als marges. No hi ha espais que no surtin a la cartellera perquè hi ha una llei que ho impedeix, però sí que hi ha teatre que es fa en cases... Potser és una manera d'acostar-s'hi des d'aquesta ètica de la qual parlem i que, com deia abans, té a veure amb els sistemes de producció.

DC: I que requereix un altre tipus de teorització. Jorge Dubatti està fent molt sobre aquest problema. Diu: «Yo como crítico me llaman para ir a ver espectáculos, pero hay cuatrocientos cada noche. ¿Cómo puedo hablar yo como crítico sobre el teatro que se está haciendo ahora en Buenos Aires? Es más lo que no veo que lo que veo». Comença a elaborar una teoria sobre l'important que és el que queda al marge, a la perifèria.

PP: ¿Qué elementos se están replicando en el teatro de Latinoamérica que se toman de Europa?

DC: El Goethe Institut está por todas partes, han traducido a muchos autores alemanes y han traído muchos espectáculos alemanes. Esta estética en algunos casos la encuentras en Latinoamérica, más o menos bien hecha, o como simple reproducción de algunos sistemas sin haber realmente integrado lo que significan estos sistemas estéticos en la sociedad. En México vi espectáculos que podrían ser como «copias» de espectáculos alemanes. Mariano Pensotti desde Buenos Aires también ha elaborado una estética muy europea. O Federico León. O La Resentida, en Chile. Todos son creadores muy buenos y me parece muy interesante el discurso que hacen, estoy hablando de la estética y de cómo esta estética ha influido en algunos. Spregelburd es un autor que conoce muy bien el teatro alemán y él precisamente se burla un poco de todo esto cuando trabaja con sus actores en Buenos Aires.

PP: En aquest moment que estàs passant d'un treball fonamentat en la dramàtúrgia com a escriptura a l'escenificació d'alguns dels teus textos, com has incorporat el treball d'equip, especialment en l'àmbit escènic o visual, o en la dramàtúrgia que et proporciona l'escenografia?

DC: Pel que fa al text que estic treballant a Itàlia i aquí (en farem una lectura a la Beckett), l'experiència que estic tenint com a persona que posa en escena el seu text té molt a veure amb els processos de creació que vaig experimentar a Buenos Aires: molts pocs recursos econòmics, alguns objectes però cap escenografia i un treball de llum molt bàsic. És un teatre basat en la relació actor-text i actor-espectador.

PP: Però abans parlaves d'atmosferes.

DC: En aquest cas és molt pobra.

PP: Però l'atmosfera sempre hi és.

DC: Sí. En l'obra que faig aquí el que crea l'atmosfera és la relació entre l'actor i l'espectador. En l'altre cas és completament diferent: estic treballant a Alemanya, a l'Staatsoper de Berlín, amb una enorme quantitat de mitjans, una escenògrafa fantàstica, una il·luminadora meravellosa i tots els mitjans tècnics que vulgui. És un projecte sobre bioficció, també autoficció. L'actor parla en primera persona sobre una història que li ha passat. El van trucar perquè un familiar seu de Córdoba (Argentina) vivia en un pis que pertanyia a una persona que havia estat expropiada durant la dictadura argentina i ell, com a familiar més proper a aquesta persona, torna per veure el pis, perquè la família d'origen l'havia reclamat. Descobreix que el desaparegut era un músic que estava treballant sobre les partitures d'un músic jueu que havia desaparegut durant el nazisme, i llavors es crea un paral·lelisme entre diferents llocs i diferents temporalitats. A partir d'aquí, necessito un treball escenogràfic bastant gran que fa una escenògrafa.

PP: Abans parlaves de la representació del món. Crec que ha de ser col·laborativa, ja no la podem construir des de cap dels signes de manera autònoma. Aquesta dissolució de l'autor està reconfigurant la manera de treballar.

DC: Sí, a Amèrica Llatina potser són més habituals que aquí aquestes experiències de creació o autoria col·lectiva. Per tradició. O a Europa en països que han patit dictadures. Les experiències de Kantor o Grotowski no serien concebibles sinó en relació amb la dictadura comunista a Polònia en aquell període. Tot procés d'autoria —autoritat—, també en relació amb les dictadures sud-americanes, agafa un altre sentit. La democratització del procés de creació té a veure amb això també. Una necessitat que no hi hagi una veu autoritària.

PP: ¿Es vital la influencia europea en los países latinoamericanos? Por ejemplo, el año pasado estuviste en México. ¿Preferías ver espectáculos con influencias europeas o con la esencia que tiene México? ¿Qué es lo vital?

DC: Me interesa ver qué puede hacer un tipo de teatro en el contexto en el que nace. Entonces me parecía más interesante ver experiencias como el Teatro Bárbaro de Chihuahua o el Teatro para el fin del mundo —que van a recuperar sitios que han sido abandonados porque durante una época los narcos trabajaban ahí, la gente no podía ir y se han quedado como edificios abandonados; entonces ellos van allí a hacer teatro para que la gente vuelva a estos lugares, a repoblarlo culturalmente. Me parece interesante el sentido que tiene hacer teatro en aquel momento y en aquel lugar. También vi una espectáculo bellissimo, *La belleza* de David Olguín, una aproximación totalmente diferente, era un teatro más como lo entendemos nosotros en el sentido de institucional. No es que uno fuera mejor que el otro, es entender por qué estás haciendo teatro.

PP: Tornant al teatre perifèric, hi estem tan aclimatats que si el nostre *modus vivendi* és anticapitalista potser el teatre perifèric és el nostre *status quo*. Ja entenem que és perifèric respecte al pensament hegemònic, però si

no molesta a ningú en tant que som nosaltres mateixos que el consumim, on està la molèstia? Com ho podem fer perquè aquest teatre intempestiu torni a ser intempestiu?

DC: I sigui interessant per la comunitat. Si aquest tipus de teatre només el va a veure la gent que ja està d'acord amb aquesta idea que expressa, què fa? Res. El problema és com despertar la consciència d'una comunitat. Quin sentit té fer teatre quan el 90 per cent dels espectadors són gent de teatre que va a veure els seus col·legues? Hem de trobar la manera de reconnectar-nos amb el teixit social. A Itàlia el teatre ha perdut la connexió amb el teixit social, no forma part del debat social. Com ho fem perquè el teatre torni a formar part del debat social? No ho sé, proposant temes interessants, formes interessants. Potser a vegades hem de fer servir les eines del màrqueting per anar contra el màrqueting —no sé si això és lícit o no. Segurament no serveix per res fer-ho per nosaltres perquè és gastar energia, temps i diners per fer què? Per autoafirmar-nos. No és un problema només dels creadors. Estic convençut que el teatre hauria de sortir de les pàgines de cultura dels diaris i aparèixer a les pàgines de societat, d'economia, als telenotícies. Servir-se d'aquests mitjans.

[Després d'aquesta resposta, es dona la sessió per acabada i Carles Batlle acomiada el convidat.]



A painting of a gothic interior, possibly a church or cathedral. The scene is dominated by a large, dark tree with dense foliage that fills much of the upper and middle ground. In the foreground, there are two stone statues on pedestals. The statue on the left is seated and appears to be a figure in prayer or contemplation. The statue on the right is standing and is partially obscured by the tree's branches. The architecture features pointed arches and intricate carvings. The lighting is dramatic, with strong shadows and highlights, creating a sense of depth and atmosphere. The overall color palette is dark, with deep blues, greens, and browns, accented by the white of the statues and the bright highlights on the tree's leaves.

eng-
lish
ver-
sion

Carles BATLLE. Editor-in-Chief

editorial

English translation, Neil CHARLTON

We are pleased to present the first issue of the new stage of the journal *Estudis escènics* published by the Diputació de Barcelona's Institut del Teatre (IT). Three years have passed since the last issue of the journal, which focused on the IFTR Congress organised by the IT in our city. We have used these months of impasse to reconsider in detail the scope, ambition and formal characteristics of a publication with over sixty years of history.

We have introduced a Scientific Committee (with specialists from academic and research institutions from several countries), a new Editorial Board (with members from inside and outside the IT), a system of double-blind peer review, a regular publication calendar of one issue per year, an annual symposium related to the journal, and a standardised software or computer system that records the communications between authors, editors and reviewers. This has enabled us to immediately increase the indexing of *Estudis escènics* in different repositories, databases and rankings, which we aim to improve in the next few years.

An important feature of this new period concerns the digital edition of the publication (as well as sporadic print editions of some contents). The computer system used to compile the journal is also the tool that enables the digital edition (and its consultation). In short, the journal has become an academic, periodical and online publication.

In terms of the sections and internal structure, as well as the reviewed "Articles" (divided into occasional sections such as "Dossier", "Theory", "Analysis", "Education", etc.), each issue includes a shorter section of "Documents", featuring materials of interest such as reviews, interviews and essays that are not strictly academic.

As mentioned, the IT will annually organise an International Symposium on a given subject. This year's explored the relations between "Theatre and City" and the proceedings will be published in the 2019 issue.

The current issue contains shorter dossiers and articles grouped as a miscellany. Thus, we have a "Dossier" with two articles on Caryl Churchill's plays (the IT has just published an anthology of her work), a set of articles of

theoretical reflection on the performing arts (ideas ranging from the notion of “new realism” in contemporary drama to more abstract concepts such as the “Living Arts” or the “poetic creed”), three articles that analyse specific productions and creators (Pina Bausch, Calixto Bieto and Tórtola Valencia) and, to complete the “Articles” section, two pieces on education (artistic research as a source of knowledge and education in higher schools of dramatic arts in Spain). Finally, in the section “Documents”, Marco de Marinis examines the theory of spectatorship, Davide Carnevali talks about the relationship between dramatic form and the representation of the world, and Jean-Manuel Warnet discusses the nature of theatre laboratories.

We hope you find it useful and that you feel encouraged to join us on our adventure. Thank you!



**dos-
sier**

Brechtian Dramatic Strategies in the plays *Cloud Nine* and *Top Girls* by Caryl Churchill.

Estrangement in Betty in *Cloud Nine* and Marlene in *Top Girls*

Silvana PÉREZ MEIX

silvanaperezmeix@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Silvana Pérez Meix holds a bachelor's degree in Playwriting and Directing from the Real Escuela de Arte Dramático de Madrid and a master's degree in Theatre Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona and the Institut del Teatre. She combines her work as theatre director and playwright in the company Poka yoke Teatro with playwriting. She has published plays such as *MAD-JFK-MAD* (Revista Teatro mínimo, Ed. RESAD), *Melisa, una comedia triste* (Ed. Fundamentos), *La Maraña, drama paranormal* (Ed. Fundamentos) and *Asat en el jardín de las mujeres* (Metec Alegre Edizioni).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This article focuses on analysing the plays *Cloud Nine* (1979) and *Top Girls* (1982) and contrasts them with Bertolt Brecht's estrangement theory.

One of the aims of this article is to study both plays and describe in detail the playwright's use of estrangement devices in order to illustrate gender inequalities. This is why firstly the use of estrangement in feminist theatre and some of the motives for the conjunction between feminist theatre and estrangement will be reviewed superficially.

A second phase will set out the estrangement devices applied to two female characters in the plays. The characters are Betty in *Cloud Nine* and Marlene in *Top Girls*. Churchill uses role reversal in both women as an estrangement device. Later it will seek to elucidate the suitability of the use of Brechtian devices in the two plays by Caryl Churchill by comparing them and the Brechtian elements in the aforementioned female characters.

Finally, the comparison will show the evolution in the use of devices and their adaptation and development in the different periods of the playwright, whereby Churchill's plays align with the idea formulated by Bertolt Brecht that affirms that each audience requires its own theatrical form and that led him to elucidate his epic theatre in opposition to Aristotelian dramatic theatre.

Keywords: Caryl Churchill, feminist theatre, *Top Girls*, *Cloud Nine*, Bertold Brecht, estrangement

Silvana PÉREZ MEIX

Brechtian Dramatic Strategies in the plays *Cloud Nine* and *Top Girls* by Caryl Churchill.

Estrangement in Betty in *Cloud Nine*
and Marlene in *Top Girls*

Bertolt Brecht in Feminist Theatre

A representation that alienates is one which allows us to recognize its subject, but at the same time makes it seem unfamiliar.

Brecht, 1949, translation 1988: 191-192

In capitalist societies, there are a number of systems of oppression that act at different levels. In the systems of 'representation' — such as the theatre —, and approaching the context of the genre, the way they work aims to create the construct 'Woman'. One of the objectives of feminist theatrical practice will, therefore, be to show and deconstruct the aforementioned construct, subvert and challenge the implicit masculinity in it and assert a position of subject for it.

Monforte, 2005: 12, own translation

Bertolt Brecht distances himself from the dramatic theatrical form because he feels incapable of creating a transformative theatre with it, a new political theatre that invites the audience to reflect. For Brecht, the dramatic form immerses the spectator in an illusion, in a self-explanatory “whole”, making the dissemination of his ideas and reflection in the spectator impossible.

This linear theatre model, heir to the ideas of Aristotle, began to be broken in the early 20th century with the different theatre avant-gardes. The rupture of the classical and linear plot would be the basis of contemporary theatre and would also be used to strengthen a new feminist theatre poetics.

If feminism challenges the heteropatriarchal status quo and seeks to value the woman and her experience in society, feminist theatre of the most protesting discourse is used by Brecht's aforementioned epic theatre form because of its groundbreaking character and its fracture with classical theatre. Therefore, it is understandable that a theatre that seeks to highlight the injustice of a genre adopts formulas of poetics that have tried to break with what is established.

The reading of Brecht's theory from a feminist point of view involves a paradox, as, on the one hand, Bertolt Brecht's plays are full of "masculine viewpoints"¹ and, on the other, we find that his theoretical writings provide valuable tools for theatre creation that demands equality for women. Moreover, these tools are certainly useful for protest theatre as a whole (Diamond, 1996: 121).

Moreover, estrangement can be a great ally for the representation on the stage of gender as a social, historical and cultural construct. We attribute to gender a series of behaviours, body language, appearance, ideas or forms of expression that help us to recognise masculine or feminine identity. The differentiation of one gender or another reflects society, culture and politics in that moment. Although it is a construct, we tend to think that gender is something natural and inalienable as we relate it to biological sex.

Studying the two plays shows us how Caryl Churchill plays with the spectator's expectations of gender. She takes gender and its iconicity and uses it in the opposite sense, thereby unleashing many dilemmas in the characters about their identity while encouraging reflection on the gender issue.

In the two plays discussed in this study, Churchill uses cross dressing to highlight the problem of identity suffered by women who have sought to fight for their freedom throughout history. Churchill's characters' cross-dressing dress or attitude resembles what we identify as masculine and that also has traditionally been related to freedom.

Feminist theatre that tries to highlight this disjunction usually uses estrangement to underline the problem of gender, as Churchill does in *Cloud Nine* and *Top Girls*. These plays commonly try to use the audience's expectations of gender and its iconicity in the opposite way. Clothing leads us to role and from there a problem of identity develops (Diamond, 1996: 123).

Cloud Nine

Cloud Nine is a farce that sets out how society and politics affect people's sexuality and identity. With this play Caryl Churchill questions both the characters and the audience about the interferences of society, culture and politics in individuals.

*Plot, temporality and structure*²

Cloud Nine (1979) is a play with a dual approach and a plot developed in two independent acts. It is dual because it poses a plot development and at the same time seeks to appeal to the audience directly. It is the story of a British family living in an African colony under the tyranny of the father, Clive. He imposes his thoughts on the family, on the native slaves and on his workers, with his attitude accepted as an inalterable hierarchical order despite the discomfort for the rest of the characters.

1. The *masculine viewpoint* is the way in which women and the world are described in the arts and literature.

2. See table in Annex 1.

The first act takes place one Christmas in the Victorian era (late 19th century) while the natives prepare a revolt against the colonisers. The first act sets out the unequal power relations between the different groups, showing the lack of equality in terms of gender, class, race or sexual identity.

The second act takes place in London in 1979, almost a hundred years after the first. It shows once again the life and relations of the same family, although for them only twenty-five years have passed. If in the first act there was a minimal dramatic urgency in the characters thanks to the imminent rebellion, in this second act the dramatic tension is absent and the play focuses exclusively on personal relations and their experiences in terms of their acceptance of their identity.

Time plays a key role in the play as the lack of harmony between the passage of dramatic time and that of the characters gives meaning to the actions that occur: how society thinks evolves slowly. In the second act we see an ideological opening, even though with the new context new oppressive systems and new prejudices related to sexuality appear. Thought progresses, as sexual identities are no longer completely concealed, but the characters are still uncomfortable with new injustices and lack of acceptance.

Estrangements within Cloud Nine

Cloud Nine impedes fluid access to theatre illusion. In the prologue and the dramatis personae Caryl Churchill makes clear her express desire to perturb the audience (Churchill, 2010):

Act one	Act two
CLIVE, <i>a colonial administrator</i>	BETTY
BETTY, <i>his wife, played by a man</i>	EDWARD, <i>his son</i>
JOSHUA, <i>his black servant, played by a white</i>	VICTORIA, <i>her daughter</i>
EDWARD, <i>his son, played by a woman</i>	MARTIN, <i>Victoria's husband</i>
MAUD, <i>his mother-in-law</i>	LIN
ELLEN, <i>Edward's governess</i>	CATHY, <i>Lin's daughter aged 4 and 5, played by a man</i>
MRS SAUNDERS, <i>a widow</i>	GERRY, <i>Edward's lover</i>
HARRY BAGLEY, <i>an explorer</i>	

This organisation of the dramatis personae shows the playwright's clear interest in pointing out gender, race, class or identity inequalities. Caryl Churchill does not dictate how actors should double roles, but imposes certain characteristics that resignify some of the characters giving them extradiegetic elements that, as well as launching political ideas, become pretexts for comedy. The discordances between character and actor are less frequent in the second act.

The discordances between actor and character occur for different reasons. Betty is played by a man because, as Churchill writes in the prologue, she wants to be the kind of woman that Clive wants her to be. This idea is also expressed in the words of Clive at the end of the play when Betty takes the reins of her life:

CLIVE: You are not that sort of a woman, Betty. I can't believe you are. I can't feel the same about you as I did.

(Churchill, 2010: 87)

Joshua, the black slave of the house, is played by a white man for similar reasons to Betty: he is the black slave that the whites want to have, a person who does not question the authority or legitimacy of the white coloniser. Joshua accepts his condition of inferiority in the same way that Betty does with respect to her gender.

The son, Edward, is played by an adult woman. In this case the gender reversal between actor and character satirises the idea that homosexual men are effeminate or desire to be women. The Victorian normativity associated sex with gender and, therefore, Clive and the whole family separate Edward from everything that for them means being a girl.

The breaking of the fourth wall is another estrangement effect presented with songs. The play starts with Clive's song, with which he introduces the members of his family and their respective roles. Churchill transfers all the aims of the *dramatis personae* to the verses of the initial song (Gobert, 2014: 91).

The monologue as a formula for setting out and narrating life experiences is also used to accentuate breaking the fourth wall. Gerry's first appearance in act two shows a new character now played by an actor we have already seen in another role. This is a new unidentified space and breaks the fourth wall to tell the audience about his sexual experiences.

The change of gender from the first to second act is another of the key elements in the construction of estrangement in the play. The first act has a farce style and the second softens it by introducing a certain realistic tone in the dialogue. The realism of the second act is blurred at different moments because of the profusion of dramatic incidents and the frequent entrances and exits of the characters.

Certainly, the most striking effect has to do with the passage of time between the first act and the second, but the alteration of time also happens within the act itself through the way time passes for the characters. These temporal upsets are used by the playwright to emphasise the different speeds at which societies as a whole and their individuals in particular advance.

The first act has temporal linearity and the ellipses between scenes are short, and we understand that each scene takes place on a different day. In the second act the treatment of time approaches the episodic. This act takes place in winter, spring and summer, seasons that occupy different temporal spaces. The passage of time also serves as a justification for the evolutions or involutions in the different relationships established between the characters. Some of them accept social changes, like Betty, and others defend themselves from them, like Martin, Victoria's husband.

In the first act the plot might have a more pressing effect on the characters; however, the characters do not show any concern about the imminent rebellion. There is no urgency to leave, to confront or defend themselves against the rebels; on the contrary, the urgency seems to have disappeared to

prioritise the dialogue, showing the power mechanisms established between the characters.

The text abounds in supplementary and parasitic actions that impede the progress of the action because Churchill wants to situate the characters in the moment in which the context needs them. For example, Maud is forced to return home because she has been bitten by an insect and due to her return she witnesses her daughter Betty's adultery with Harry. Maud judges her daughter for not being faithful to her husband and taking initiatives in her sexual life. Maud's bite is not developed as it was only used to put her in a specific place and time and to make her witness and judge of her daughter's adultery.

Another estrangement effect is the total lack of verbal economy. The characterisation is done through words as well as illustrating the action on different occasions. The dialogue is plagued with double meanings that use both the diegetic and the extradiegetic, which causes comicalness that pulls the audience out of the theatre illusion and can also include comicalness as another resource for estrangement.

This can be better illustrated with the following lines by Betty, played by a man, which occurs during Clive's introduction of his family in act one scene one:

BETTY: I live for Clive. The whole aim of my life
Is to be what he looks for in a wife.
I am a man's creation as you see,
And what men want is what I want to be.

(Churchill, 2010: 1)

Joshua, the black slave played by a white man, speaks similarly:

JOSHUA: My skin is black but oh my soul is white.
I hate my tribe. My master is my light.
I only live for him. As you can see,
What white men want is what I want to be.

(Churchill, 2010: 2)

Bearing in mind this introduction that places the action at a very precise historical moment in which these characters accepted their situation of inferiority — one in terms of men and the other in terms of white men —, the contrast provided by the contradictory behaviour of both later on is interesting. On the one hand, we will see Betty try to strengthen a relationship with her lover, Harry, as well as her almost lesbian experience with Ellen, the governess. And, on the other, we will notice the change experienced by Joshua when aiming the shotgun at his master.

In the first part of the play the characters are ruled by strict social and economic codes. Women adopt the attitudes accepted by heteropatriarchal normativity, which they accept in different degrees: slaves as slaves, and men as men, all according to the role that society has given them. However, there

are characters that at some point rebel against the established order: Mrs Saunders and Edward. Mrs Saunders is a widow who has lived independently since the death of her husband and so Clive categorises her as a woman who is like a man because of her independence, revealing her masculine characteristics:

CLIVE: Mrs Saunders is an unusual woman and does not require protection in the same way.

(Churchill, 2010: 37)

On the other hand, Edward confronts what it means to be a man and homosexual. In the first act he plays with his doll and is laughed at because he doesn't know how to throw a ball. In the second he argues with his partner, Gerry, because he behaves like a "woman" as he is too concerned with household chores, also conferring a normative pattern from the heteropatriarchal point of view: a homosexual couple in whom we can also identify the roles of man/woman or independent/dependent.

Finally, if on the one hand Churchill seeks to create two differentiated spaces between one act and the next, doing so with a change of period, a change in the characters, both physical and ideological, the past is also present in the second act through the appearances of characters from the first act. Thus, we see how Maud, Clive and Betty from the first act appear in the last scene of the play to remind us of where all those characters come from and show the discordance that exists in the progress of societies in the public sphere and of individuals in the private.

Estrangement in Betty

Cloud Nine is a choral play, in which Betty is one of the characters that becomes more important due to the evolution she experiences and the change in her perception of the world, her family and herself.

Betty is a middle class married woman who lives under the protection of her husband. She has not questioned her situation as she has internalised the idea that there is a separation of genders in society that is natural and unshakeable.

We can deduce from Maud, Betty's mother, that she has grown up in a conservative atmosphere, but Betty is slightly different from her mother as she adapts more flexibly to the changes of society and understands the sociological evolution taking place in her time.

During the first act Betty is played by a man. In addition to the added comicalness, this obliges a rethinking of many of the character's retorts and the effect they come to have on the audience. The "man" Betty receives comments from her husband like "So today has been all right? No fainting? No hysteria?" (Churchill, 2010: 4). It is also interesting to observe the comic effect of the scene in which Ellen, the governess, declares Betty to be a "man" and rejects her because a relationship between two women is not appropriate.

Later, while the family is playing ball there is a “game of enchained estrangements”. Edward, the son (played by a woman) and Betty (played by a man) play ball. After seeing that Betty knows how to throw a ball, her son prevents his mother from playing because women don’t know how to throw a ball. Finally, it is Edward who does not know how to throw it.

Another event that characterises Betty is her deep acceptance of society and her lack of desire to change it despite clearly disagreeing with it and an obvious oppression.

If in the first act what causes the estrangement in Betty is mainly the fact of being played by a man and her acceptance of the status quo, in the second what disconcerts us is precisely the opposite: the concordance of gender between actress-character. Betty is now a woman who is beginning to make her own decisions even though there is still some acceptance of her inferiority because of her gender.

Betty gets divorced and becomes financially independent because it is what the new society allows her to do. Maud, her mother, anchored a hundred years ago, appears in 1979 to reproach her for her behaviour as she thinks that women need the protection of a man. Maud compares her daughter Betty with the widow Mrs Saunders from the first act:

MAUD: Let Mrs Saunders be a warning to you, Betty. I know what is to be unprotected.

(Churchill, 2010: 82)

In this second act, Betty continues to believe in social differences between men and women, but she does not conceal minor rebellions. In fact, if Betty no longer disturbs anyone with her appearance, when she addresses the audience directly she creates an estrangement effect, such as when she confesses her sexual discovery of masturbation (Churchill, 2010: 82-83).

With the divorce, Betty gains new portions of freedom such as solitude, lack of domestic and family burdens or entry into the world of work. For her, these changes are almost a game that men themselves have allowed her to play. This antiquated conception that women are what men allow them to be provokes an added estrangement in the audience. Her new life is like a game, as she explains to Lin’s daughter, Cathy:

BETTY: Look what a lot of money, Cathy, and I sit behind a desk on my own and I answer the telephone and keep the doctor’s appointment book and it really is great fun.

(Churchill, 2010: 80)

The play ends with a hug between the Betty-man of the first act and the Betty of the second. This last estrangement effect sends a conciliatory message between the two women. The Betty of the 20th century who has managed to get away from Clive’s tyranny is reconciled with the Betty of the first act still marked by her female role, but from a male imposition.

Top Girls

*Plot analysis, Temporality and Structure*³

The main character of *Top Girls* (1982) is Marlene, a woman who focuses her life on her career despite being from a working class family outside London. Churchill's play shows us a Marlene who is only concerned with her career and completely dissociated from her family.

The three parts show us Marlene's social, work and family environment. The first part is a celebration, the second centres on aggressiveness within the work environment and the third reveals Marlene's abandonment of her daughter, having left her in the care of her sister in order to focus on her work.

Estrangements in Top Girls

Although the estrangement devices that are used in *Top Girls* are observed in the different text layers, the Brechtian estrangement exercise is more conscious and premeditated in *Cloud Nine*.

Once again, temporality is central in Caryl Churchill's work. "Time can be used as an architectural element of drama" (Bobes Naves, 1997: 364) and in this case it is clear that the lack of a chronology gives a different perspective and a progression to the play that it would not have if it followed a chronological order. The final scene is presented as a flashback that moves the action to a year before the beginning of the play and forces us to rethink Marlene's behaviour throughout the play. This re-evaluation of Marlene's actions, despite the chronological alteration, contributes to the advancement, progress and final tension of the play.

Once again, the *dramatis personae* is a fundamental element of estrangement in the play. Although Churchill does not impose the doubling of the actresses, she does suggest that the sixteen characters are played by a minor cast, and the only character that cannot be doubled is the main character herself. In the *dramatis personae* there are clear resonances with *Cloud Nine* since it includes two under-age characters that will have to be played by adult actresses.

First act

The plot is disturbing because within the dramatic action it encompasses women from different historical periods (real and fictional women) in the 1980s. This estrangement effect can lead us to think that we are faced with something closer to dream or fantasy. The clothing of all the women also helps to distance the spectators from what they are seeing. This effect does not reach the reader with the same intensity as it does in the staging, but by having a verbal characterisation, which is channelled through the ideolect and the experiences narrated, the result as an estrangement device is similar.

The dialectical development of these women eclipses the hostess, Marlene, who becomes less prominent than the rest of the characters in the first

3. See table in Annex 2.

act. The opinions of the woman Marlene are not as radical as those she will express later. She identifies the oppressions and all the sacrifices of the guests and is aware of the price paid for a different life from the rest of the women of her time:

ISABELLA: I did wish marriage had seemed more of a step. I tried very hard to cope with the ordinary drudgery of life. I was ill again with carbuncle on the spine and nervous prostration. I ordered a tricycle, that was my idea of adventure then. [...]

NIJO: There was nothing in my life, nothing, without the Emperor's favour. The Empress had always been my enemy, Marlene, she said I had no right to wear three-layered gowns. But I was the adopted daughter of my grandfather the Prime Minister. I had been publicly granted permission to wear thin silk.

JOAN: There was nothing in my life except my studies. I was obsessed with the pursuit of the truth. [...] The day after they made me cardinal I fell ill and lay two weeks without speaking, full of terror and regret. But then I got up.

MARLENE: Yes, success is very...

(Churchill, 1990: 65-66)

Marlene, at a peak in her career, does not identify with an oppressed and sacrificed woman like the rest of the guests, since she has appropriated the tools of the oppressor and become an oppressor. According to Marlene, oppression and inequality are linked to the physical violence suffered by Griselda. She cannot bear her submission: "Walter's a monster. Weren't you angry? What did you do?" (Churchill, 1990: 79). This opinion is matched by Marlene's opinion of her own abused mother. In the third act she insinuates on several occasions that her mother bore part of the blame for her own abuse:

JOYCE: You couldn't get out of here fast enough.

MARLENE: Of course I couldn't get out of here fast enough. What was I going to do? Marry a dairyman who'd come home pissed? Don't you fucking this fucking that fucking bitch.

JOYCE: Christ.

Marlene: fucking tell me what to fucking do fucking.

(Churchill, 1990: 133)

And in the next speech we read:

MARLENE: [...] I had to get out, [...] I knew when I was thirteen, out of their house, out of them, never let that happen to me, never let him, make my own way, out.

(Churchill, 1990: 139)

It is significant that in the first scene, as the hostess, she is the one with the least dialogical importance. Marlene's reasons for hiding her life experience from her guests will be deduced in the last act upon finding out the family

sacrifices she has suffered. Certainly Marlene has little dialogical importance but is indicated as a protagonist precisely because of that, and because of her status as a hostess and the fact that she is the only one who corresponds with the dramatic time.

The waitress is another resource used by Churchill to signify both gender and class oppression, since she does not speak and only receives orders. Churchill gives her a unique and exclusive role as a servant for the other women, none of whom, either passively and submissively or by accepting and copying the male model, sees the possibility of changing the model that oppresses them, because they are unaware of it and imitate it from their status of privilege. In the waitress (and later in Joyce) Churchill personifies the working class woman doubly silenced because of her status as a woman and her social class.

Overlapping dialogues are a substantial motif in the play, as well as being innovative. Overlapping dialogue was an element that the playwright described as Brechtian since it hinders understanding and forces greater effort. Overlapping is also employed as a character depicting tool (Monforte, 2000: 159).

The structuring of language is also a characterising and submission element throughout:

The play shows how the way we speak gives information about us, in the same way as our name can also be used as a tool to control our lives. Some of the working-class characters in the play show through their speech the impossibility of articulating a minimally coherent discourse that allows them to escape from the material and ideological constraints of their everyday lives.

(Monforte, 2000: 159)

Second act

The passage from dinner to the workplace is also understood as an element of estrangement as the only continuity we have is the character of Marlene, who goes from being drunk in the first scene to sober in the second. Moreover, the scene becomes sharply realistic, unlike the first act, which adds another point of estrangement since there is no continuity in the dream ingredient constituted by Marlene's friends in the first act. We go from a realistic abnormality to total normality, from the oneiric to the real.

However, this act also has temporal and spatial leaps. The move from the office to the backyard is an estranged element. The Angie and Kit scene in the backyard arrives abruptly without providing elements related with the rest of the play. This scene has a slight temporal regression in the girls' scene since it happens a day before the office scene, but as it is inserted in another scene, that of the office, it breaks the continuity. As an estrangement effect, this break is very powerful, as it changes place and time, accentuating the estrangement by concealing any link that allows the girls to be related to the play.

This suspense left in the first scene is broken by Angie's appearance in the office to visit her aunt, Marlene. The elided information is immediately reconstructed.

The temporality of the play and all the omitted information are the most powerful estranged elements since they force the plot to be reconstructed. This effect is strengthened by Angie's lies as it also has to include doubt about what is true and false.

Finally, the sudden appearance of Mrs Kidd in defence of her husband is another element that takes us away from the illusion. That conversation is absurd and farcical because of the histrionic defence she makes of her husband in which she uses anachronistic didactic ideas:

MARLENE: What has happened?

MRS KIDD: You should know if anyone. I'm referring to you being appointed managing director instead of Howard. He hasn't been at all well all weekend. He hasn't slept for three nights. I haven't slept.

MARLENE: I'm sorry to hear that, Mrs Kidd. Has he thought of taking sleeping pills?

MRS KIDD: It's very hard when someone has worked all these years.

MARLENE: Business life is full of little setbacks. I'm sure Howard knows that. He'll bounce back in a day or two. We all bounce back.

MRS KIDD: If you could see him you'd know what I'm talking about. What's it going to do to him working for a woman? I think if it was a man he'd get over it as something normal.

MARLENE: I think he's going to have to get over it.

MRS KIDD: It's me that bear the brunt. I'm not the one that's been promoted. I put him first every inch of the way. And now what do I get? You women this, you women that. It's not my fault. You're going to have to be very careful how you handle him. He's very hurt.

(Churchill, 1990: 112)

Third act

The third act consists of a single scene and takes place in the kitchen of Joyce's house one year before Marlene's promotion. The playwright has played with the audience's expectations throughout the play since it is here when Marlene's humble origins and the voluntary distancing of her family is revealed. This puts Marlene's attitude to the other women, who we have seen her interviewing and judging in an underhand manner, in another perspective:

JEANINE: I want a change.

MARLENE: Soy you'll take anything comparable?

JEANINE: No, I do want prospects. I want more money.

MARLENE: You're getting — ?

JEANINE: Hundred.

MARLENE: It's not bad you know. You're what? Twenty?

JEANINE: I'm saving to get married?

MARLENE: Dos that mean you don't want a long-term job, Jeanine?

JEANINE: I might do.

MARLENE: Because where do the prospects come in? No kids for a bit?

JEANINE: Oh no, not kids, not yet.

MARLENE: So you won't tell them you're getting married?

JEANINE: Had I better not?

MARLENE: It would probably help.

JEANINE: I'm not wearing a ring. We thought we wouldn't spend on a ring.

MARLENE: Saves taking it off.

JEANINE: I wouldn't take it off.

MARLENE: There's no need to mention it when you go for an interview.

(Churchill, 1990: 84-85)

In the third act we discover that Marlene has given up taking care of her daughter to enter the workplace. What is surprising is not her origin or her sacrifices; it is more striking that she has reproduced in her work environment such aggressive attitudes with other women. Marlene has accepted neoliberal ideas and these are summarised in the following statement:

MARLENE: I hate working class which is what you're going

JOYCE: Yes you do.

MARLENE: to go on about now, it doesn't exist any more, it means lazy and stupid.

(Churchill, 1990: 139)

The alcohol that the two sisters drink throughout the entire act makes their opinions more extreme. If Mrs Kidd's ideolect in the second act was an absurd element that helped the estrangement, in this scene something similar happens in Marlene with her political ideas. When she is intoxicated, Churchill turns her into a puppet of Thatcherite neoliberalism:

MARLENE: I think the eighties are going to be stupendous.

JOYCE: Who for?

MARLENE: For me. I think I'm going up up up.

JOYCE: Oh for you. Yes, I'm sure they will.

MARLENE: And for the country, come to that. Get the economy back on its feet and whoosh. She's a tough lady, Maggie. I'd give her a job. She just needs to hang in there. This country

JOYCE: You voted for them, did you?

MARLENE: needs to stop whining. Monetarism is not stupid.

JOYCE: Drink your tea and shut up, pet.

MARLENE: It takes time, determination. No more slop. And

JOYCE: Well I think they're filthy bastards.

MARLENE: who's got to drive it on? First woman prime minister. Terrifico.

Aces. Right on. You must admit. Certainly gets my vote.

JOYCE: What good's first woman if it's her? I suppose you'd have liked Hitler if he was a woman. Ms Hitler. Got a lot done, Hitlerina. Great adventures.

(Churchill, 1990: 137-138)

The act and the play end with a significant fright for Angie that anticipates the terrifying future that awaits women if they continue in a society like the one these three are perpetuating.

Estrangement in Marlene

When we talk about the disappearance of gender roles, it is rare to hear someone who suggests that children should wear pink or that the male managers of a company should wear floral prints so that they can be “taken seriously”. What a ridiculous thing, we would think. However, very often a woman with a high position in the business world is still expected to dress soberly. If she appeared in a frilly multicoloured dress, she would be exposing herself to the comments of her colleagues. She has to dress neutrally; that is, in a masculine way. Adapt to a pre-existing model that revolves around the body and figure of men. But it must also not be too masculine either. She must remain a woman; but a woman who accepts that she is doing a traditionally male activity.

Marçal, 2016: 133-134, own translation

Marlene’s main objective is to get on. “I think I’m going up up up,” she says at the end of the play (Churchill, 1990: 137).

In *Top Girls*, Caryl Churchill wanted to question the image of the liberated woman model that follows the guidelines of the masculine capitalist model and takes advantage of her privileged situation to progress without seeing her own sacrifices or those of other women. Marlene has internalised and accepted the discourse of the neoliberal right, which argues that individuals are responsible for everything that happens in their life, without taking into account the context in which they were born. Marlene admires and votes for Margaret Thatcher, a woman who encapsulates all of her neoliberal ideas. Churchill confronts Marlene’s ideas with Joyce’s socialist ideas and in this way adds not only gender bias but socioeconomic bias to the inequality of women.

Marlene’s neoliberal ideology is so ingrained in her that she does not even feel the slightest empathy for her own daughter, Angie, who has a hopeless future as she is low class and unintelligent. Marlene does not consider that Angie is experiencing inequality because of her social class since she sees in her own case the irrefutable proof that individual will is enough to achieve success. Marlene believes that these difficulties (being a woman and poverty) should be an incentive to progress.

Marlene denies the terrifying future that Angie’s dreams augur:

ANGIE: Frightening.

MARLENE: Did you have a bad dream? What happened in it? Well you’re awake now, aren’t you pet?

ANGIE: Frightening.

(Churchill, 1990: 141)

Marlene moves away from the male model she has seen in her family and approaches another with a different aggressiveness towards women. This is how her fellow workers see it:

NELL: Howard thinks because he’s a fella the job was his as of right. Our Marlene’s got far more balls than Howard and that’s that.

(Churchill, 1990: 100)

Marlene's father was an alcoholic and he abused her mother. In this environment, Marlene distanced herself from her family because she considered that it was a burden for her that prevented her from progressing. That decision meant that the family responsibilities (her own daughter and the care of her parents) had to be taken on by her sister, Joyce. Her professional success is also due to her family but Marlene is unable to see this, since she expurgates her guilt by trying to give Joyce financial support.

The lack of empathy towards her daughter can be transferred to all the women on Marlene's social ladder. The rejection of less advantaged and less successful women extends to all women interviewed in her placement agency. She steamrollers the interviewees with questions that attack their private life to find out how far they fit into the world of work and if their personal life is the right one to participate in the public life of which she sees herself as a representative.

The way in which Marlene confronts her world is male because it lacks female success models. Her ambition has forced her to adopt these attitudes and make life decisions since they are the ones that have opened the doors to the world of work. Marlene forgets that the work environment, or her power environment, has forced her to align with the masculine, which normalises the idea that only by "being a man" can success be achieved.

This change of gender role is externalised in diegesis and with the use of estrangement devices. Churchill places Marlene alongside a series of historical and fictional characters that have embraced the masculine as right and ideal. By sitting all these women with Marlene, Churchill makes them the same, with the difference that Marlene is in a historical period in which women already have certain freedoms and the ability to appreciate that equality between men and women is not sustained only by the professional success of some. The significant thing is that none of the women in the dinner has shown solidarity with others who are less fortunate. They form a successful women's club without remembering the disadvantaged, but they immediately recognise their own losses (Reinelt, 2009: 30).

The structure of the play reveals Marlene's selfish behaviour, with which the playwright positions herself in Joyce's experiential sphere. Joyce criticises her sister for perpetuating sexist and capitalist attitudes:

MARLENE: I don't mean anything personal. I don't believe in class. Anyone can do anything if they've got what it takes.

JOYCE: And if they haven't?

MARLENE: If they are stupid or lazy or frightened, I'm not going to help them get a job, why should I?

JOYCE: What about Angie?

MARLENE: What about Angie?

JOYCE: She's stupid, lazy and frightened, so what about her?

MARLENE: You run her down too much. She'll be all right.

JOYCE: I don't expect so, no. I expect her children will say what a wasted life she had. If she has children. Because nothing's changed and it won't with them in.

MARLENE: Them, them. Us and them?

JOYCE: You are one of them.

MARLENE: And you're us, wonderful us, and Angie's us and Mum and Dad's us.

(Churchill, 1990: 140-141)

Once the reading is finished, Marlene's character shows little evolution. However, Churchill puts it in perspective through the temporal disorder and location in the different spaces of the drama. The use of time shows that Marlene's individual actions affect her sister and the group of women as she silences the experience of her companions:

MARLENE: Bosses still walking on the workers' faces? Still Dadda's little parrot? Haven't you learned to think for yourself? I believe in the individual. Look at me.

(Churchill, 1990: 138)

Comparison between Betty and Marlene

I have the feeling that the intense emphasis on female spirituality at this time is the direct result of so many women embarking on the male heroic journey, to finally realise that it was personally empty and a danger to humanity. Women emulated the masculine heroic journey because there were no other images to emulate; either the woman "was successful" in a masculinised culture or dominated and dependent as a female.

Murdock, 2014: 23, own translation

Marlene is a successful woman in a masculine culture and Betty is the model of a dominated and dependent woman.

Marlene is the woman who follows the male heroic model, choosing a "hero's journey" through life similar to that described by Joseph Campbell in *The Hero of the Thousand Faces*. Campbell's hero is the protagonist of a narrative pattern repeated in most fictions (Campbell 1949, translation 1959). This pattern is also repeated in our daily existence since the models to be followed are not only real ones but also those that appear in fiction.

Marlene criticises men but not the system. She internalises and learns the mechanisms of success without taking into account all those who remain on the path. She fits into business society and achieves a privileged situation from which she emulates men and silences women who do not reach her position.

Betty is a woman completely subordinated to men, both her husband Clive and her lover, Harry, or even her son, Edward. Unlike Marlene, Betty's ideas do change throughout the play, since the perception of her own oppression changes and she positively observes certain advances in society.

What the two characters do share is the role reversal. The normative feminine role of the heteropatriarchal system has been imposed on Betty. This feminine role that Betty takes on silences her true desires and her individuality. It is a role that society imposes on Betty and that Caryl Churchill translates through the estrangement device of transvestism. The man who

plays Betty in the first act seeks to represent the entire patriarchal oppressor system by turning her into the woman moulded by men.

The second Betty, the one played by a woman, is closer to Marlene because both already know feminism and the battles it has won, from which they benefit. Both are aware of the oppression suffered, although they still see traditionally masculine values as positive values.

On the other hand, Marlene is a woman who assimilates masculine success models to meddle in spaces of freedom; she moves away from the feminine because it is the opposite of self-sufficiency. In addition, Marlene abhors her own gender because her traditional idea of a woman does not fit in with the success or freedom she wants.

It is paradoxical that Marlene sees her own success as proof that equality already exists, without taking into account that, in order to obtain it, she has had to give up her daughter and her entire family life. Marlene has paid a price for being a high-flying lady (Churchill, 1990: 137), like all her colleagues in the first scene. The strange thing is that to all of them giving up their family life in exchange for those supposed freedoms seems a fair price.

Marlene's role reversal is not a Brechtian mechanism, since she represents a type of recognisable woman. She presents herself as a successful woman who represents materialistic feminism whereby "everything is acceptable" as long as there is a benefit to the individual. Churchill portrays Marlene to point out that material and personal success shows little solidarity with other women while dynamiting the struggle of socialist feminism (embodied in her sister Joyce), which sought a change for most women (Reinelt, 2009: 30).

In contrast, Betty's transvestism has to do with an idea imposed by the playwright and has a clear purpose of drawing attention to her heteropatriarchal domination.

Cloud Nine shows a Betty who develops her thinking, moving from accepting her inferiority to divorcing and rebuilding her life as well as changing her way of seeing her son's homosexuality and her daughter's family disorder.

In contrast, Marlene does not evolve and maintains her ideology throughout the play. Marlene's evolution is related to her passage through different contexts. Marlene's attitude is the same, but that same attitude in different environments positions her as a clear collaborator with the heteropatriarchy. In other words, in the first act we see Marlene with other women having dinner, her attitude is relaxed and we get little from her other than that she has received a promotion. In the second act Marlene is aggressive with the women around her, and we can see that she has adopted that attitude as a shell in order to function in the work environment. The third act reveals to us that Marlene indeed thinks the way she acts and her *modus operandi* is on the side of neoliberal individualism.

Betty also collaborates with the heteropatriarchy but in another way since she accepts its iron structures both in Victorian and modern times. Her lifestyle involves accepting the system in which she lives and incorporating changes into her life as society accepts them. She benefits from these

changes but does nothing to foster them and her passivity is her way of collaborating with the heteropatriarchal system.

Marlene does not stop to observe or analyse the socioeconomic bias between her and other women who have not achieved her success and ignores the fact that not all of them start from the same economic or social conditions. She follows the path of ascending progress that is imposed within the business and social world, believing that women have the same possibilities as men. She even believes that she does not need them anymore other than for sex:

MARLENE: There's fellas who like to be seen with a high-flying lady. Shows they've got something really good in their pants. But they can't take the day to day. They're waiting for me to turn into the little woman. Or maybe I'm just horrible of course.

JOYCE: Who needs them?

MARLENE: Who needs them? Well I do. But I need adventures more. So on on into the sunset. I think the eighties are going to be stupendous.

(Churchill, 1990: 137)

Conclusions

The study of Caryl Churchill's dramaturgy is inextricably linked to its context and the playwright's own experience. She spent a great period of her life raising her children before entering into playwriting. This period defined the subjects she would write about. The two plays included in this article were written just after a period working at the BBC, where she wrote radio scripts.

Establishing a direct relationship between the use of Brechtian estrangement and feminist theatre is the task of a more extensive study and it is possible that it is related to Bertolt Brecht's widespread influence in contemporary theatre, as well as the use that has been made of his theory of estrangement in political and protest theatre. The influence Brecht's theory has had on feminist theatre may have been simply because Brechtian estrangement has impregnated the whole of contemporary theatre in general.

The utility of estrangement devices within feminist theatre is evident when the practice is analysed: if on the one hand Brecht designed his theatre to shake the ideologies of his time and, on the other, feminist theatre's purpose is to show the situation of women and change society to make it a more egalitarian place, it is logical that feminist theatre adopts strategies of a protest theatre.

In the same way that Brecht considered that theatre art and its form had to evolve with society, his theory of estrangement has had to evolve along with the different social demands that have taken place. In Churchill's theatre there is also an evolution between the estrangement devices of the two plays. *Cloud Nine* deals with an aesthetic and poetic closer to the Brechtian and *Top Girls* has elements of estrangement, but they are more veiled. *Top Girls* disturbs us and draws us into that magic that Bertolt Brecht wanted

the audience to avoid, since when reading or seeing the play one enters the story told. This is because in *Top Girls* there is a plot in the classical manner: we can reconstruct Marlene's story. Throughout her dramatic path, Caryl Churchill manages to make her theatre both estranged and dramatic, stripped of the didacticism of theatre that is essentially Brechtian. This evolution is observed between *Cloud Nine* and *Top Girls* but we can also see the leap that Churchill makes in more recent plays like *A Number* (2002) or *Far Away* (2000) and the evolution of the estrangement devices used, mostly related to the unit of time.

Therefore, in these two plays we can observe an evolution in the estrangement devices that Caryl Churchill uses to indicate the oppressive social systems, ranging from the most archaic in *Cloud Nine* to a personal rereading of Brechtian poetics in *Top Girls*. Churchill's theatrical form has evolved with the theatre of her time because she has managed to create a political and protest theatre while divesting herself of Brechtian assertiveness.

In both cases, the playwright uses Brechtian estrangement devices to represent the differences between sex and gender. Betty is constructed as a character that struggles between the socially demanded appearance and her own desires and Marlene appropriates a sphere that traditionally does not belong to her in order to enter the spheres of freedom.

Although they are older plays, *Cloud Nine* and *Top Girls* show the foundation on which Churchill's current work was cemented. Protesting about the situation of women and denouncing oppressive systems and power are the leitmotiv of Churchill's work.



Bibliographical References

- ARISTÓTELES; HORACIO; BOILEAU. *Poéticas*. Ed. Aníbal González Pérez. Madrid: Editora Nacional, 1982.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros S.L., 1997.
- BRECHT, Bertolt. "Petit òrganon per al teatre". In: BRECHT, Bertolt. *Teatre*. Trans. Feliu Formosa. Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 11-50. For the English quote, the following book has been used: "A Short Organum for the Theatre". In: WILLET, John (ed.). *Brecht on Theater. The Development of an Aesthetic*. New York: Hill and Wang, 1964, p. 191-192.
- CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras*. Translated by Luis Josefina Hernández. Original edition: *The hero with a thousand faces* (1949). Mexico City: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- CHURCHILL, Caryl. "Top Girls". In: *Plays Two*. London: Methuen, 1990, p. 51-141.
- *Far Away*. London: Nick Hern, 2000.
- *A number*. London: Nick Hern Books, 2002.
- *Cloud Nine*. London: NHB, 2010.

- DIAMOND, Elin. "9. Brechtian theory / Feminist theory". In: MARTIN, Carol (ed.). *A sourcebook on feminist theatre and performance*. London: Routledge, 2002, p. 120-135.
- GOBERT, R. Darren. *The Theatre of Caryl Churchill*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2014.
- MARÇAL, Katrine. *¿Quién le hacía la cena a Adam Smith? Una historia sobre las mujeres y la economía*. Translated by Elda García-Posada. Original edition: *Who cooked Adam Smith's dinner* (2012). Barcelona: Debate. Penguin Random House Grupo Editorial, 2016.
- MONFORTE, Enric. "Iron Maidens, Downtrodden Serfs: Top Girls or How Women Became Coca-Cola Executives". In: *Gender, Politics, Subjectivity: Reading Caryl Churchill*. (PhD thesis). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2000, p. 137-232.
- "Caryl Churchill: el teatro como transgresión". *Primer Acto. Cuadernos de investigación teatral*. Madrid, 2005, p. 10-27.
- MURDOCK, Maureen. *Ser mujer. Un viaje heroico*. Translated by Pilar Gutiérrez. Original edition: *The heroin's journey. Woman's quest for wholeness* (1990). Móstoles: Gaia Ediciones, 2014.
- REINELT, Jeanine. "On Feminist and Sexual Politics". In: ASTON, Elaine and DIAMOND, Elin. *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, p. 18-35.

Annexes

ESTUDIS ESCÈNICS 43

Annex 1

Structure		Character	Space	Time	Action	
Act I	Scene I	Clive, Betty, Edward, Victoria, Maud, Ellen, Joshua, Harry and Mrs Saunders	Exterior of the colonial house	Victorian era Africa	A few days before Christmas	Clive introduces his family to the audience: Betty, his wife; Edward, his son; Victoria, his daughter; Maud, his mother-in-law; Ellen, Edward's governess; Joshua, the black servant. Clive announces to his wife the arrival of the family's explorer friend, Harry Bagley. Seeing him in the distance, he goes after him, but returns with Mrs Saunders, who has fainted. Clive leaves Mrs Saunders in the care of his wife Betty. Edward and Harry arrive and the women and child go to sleep. Clive warns Harry that he has to sleep with a gun because of the imminent attack of the natives. Clive calls his wife to go out and keep Harry company. Clive goes out and it is revealed that Harry and Betty are lovers. Joshua sees them, Betty leaves and, to silence him, Harry suggests to Joshua that they have sexual relations in the barn and he accepts.
	Scene II	Clive, Betty, Edward, Maud, Ellen, Joshua, Harry, Mrs Saunders and Victoria	Open space some distance away from the house		Christmas Day	Mrs Saunders and Clive are having sex away from the house; they run out to avoid being seen by the rest of the family while they are having a picnic. Everyone starts playing hide and seek. Harry and Clive count to one hundred to give the others time, and Joshua reports that the stable workers are not to be trusted. Harry hides and finds Betty, who confesses she loves him and would run away with him. Maud suspects their affair and keeps watch, but she has been bitten by an insect and has to leave. Clive chases Mrs Saunders. Edward, the son, gives Harry a necklace because they are in love. Betty confesses to Ellen that she is in love with Harry but that he is not very receptive. Ellen mistakes Betty's intentions and kisses her. The others arrive, playing magic games. Joshua sings a Christmas song to the rest of the family.
	Scene III	Clive, Betty, Edward, Maud, Ellen, Joshua, Harry, Mrs Saunders and Victoria	Inside the house with the windows closed		A few days after Christmas	While the men are whipping the rebellious natives, the women and children are in the sitting room in the dark. Edward is playing with a doll and they tell him off for it. The men return to the room and Betty takes the opportunity to confess to Clive her affair with Harry. Clive forgives her as Harry is his friend and a man.

Structure		Character	Space	Time		Action
Act I	Scene IV	Clive, Betty, Edward, Ellen, Joshua, Harry, and Mrs Saunders	Inside the house with the windows closed	Victorian era Africa		While the men are whipping the rebellious natives, the women and children are in the sitting room in the dark. Edward is playing with a doll and they tell him off for it. The men return to the room and Betty takes the opportunity to confess to Clive her affair with Harry. Clive forgives her as Harry is his friend and a man.
	Scene V	Joshua, Edward, Maud, Clive, Betty, Ellen, Mrs Saunders and Harry	Exterior of the house, in the porch		Ellen and Harry's wedding day	Joshua tears up Edward's doll. The bride and groom enter and Clive kisses Mrs Saunders. On seeing this, Betty fights with Mrs Saunders. Mrs Saunders is asked to leave. Edward falsely accuses Joshua of stealing his mother's necklace. They toast the wedding and, while Clive is giving a speech for the bride and groom, Joshua points a rifle at him.
Act II	Scene I	Gerry, Lin, Victoria, Cathy, Edward and Betty	Unspecified place and park in London	Contemporary era	Winter afternoon	In a monologue, Gerry explains his sporadic sexual experiences with men on trains. Lin and Victoria watch over their children in the park. Lin flirts with Victoria. Edward, Victoria's brother and a gardener in the park, arrives to warn that their mother is in the park. Betty arrives and announces that she is going to divorce her husband. The scene ends with Lin proposing a sexual fling to Victoria.

Annex 2

Structure in three acts	Characters	Space	Time and chronology		Action	Structure in two acts
				Chronological order		
Act I	Marlene, Isabella, Nijo, Joana, Griselda and Gret	Restaurant	Saturday night	2	Marlene celebrates her promotion at work with a dinner. Marlene is the first to arrive and checks the table with the waitress. Isabella, Nijo, Gret and Joana arrive. They sit at the table and tell their life stories. They drink and talk a lot. Griselda turns up late and also tells her story. In this scene, Marlene is a little distant from the others, she does not talk about her life, but does observe the price the others have had to pay for having a different life.	Act I Scene I
Act II	Scene I Marlene and Jeanine	"Top Girls" employment agency	Monday morning	4	First interview in Jeanine's agency. Marlene has to decide what kind of post is right for Jeanine based on her character, skills, training and experience. Marlene's questions delve into the private; she is very sharp and does not let Jeanine finish her sentences. Finally, Marlene ends by deciding what she thinks is best for the interviewee.	Act I Scene II
	Scene II Angie, Kit and Joyce	Joyce's backyard	Sunday afternoon	3	Angie and Kit are hiding in a shelter in the backyard of Joyce's house. Joyce, Angie's mother, is looking for them. Kit wants to invite Angie to the cinema. Angie confesses that she thinks Marlene is her real mother. Joyce finds them and makes Angie tidy her room before she goes to the cinema. Angie goes upstairs and puts on a dress that is too small for her.	Act I Scene III
	Scene III Nell, Win, Louise, Marlene, Angie, Shona and Mrs Kidd	"Top Girls" employment agency	Monday morning	5	In the scene there are several simultaneous events. Nell and Win arrive at work, talk about their weekend and Marlene's promotion and their admiration for her. Marlene arrives and organises her day's work. Win interviews Louise, an applicant. She is a 46-year-old woman with a lot of experience who wants to change her job because she has already reached her glass ceiling. Angie enters her aunt Marlene's office. Angie wants to stay with her aunt a few days. Mrs Kidd appears asking Marlene to give her the position she just got for her husband because he is depressed. Nell interviews Shona. Shona is young and tries to deceive Nell about her experience in order to get a job.	Act II Scene I

Structure in three acts	Characters	Space	Time and chronology		Action	Structure in two acts
				Chronological order		
Act III	Joyce, Angie, Marlene	Joyce's kitchen	One year later	1	Marlene arrives at Joyce's house by surprise and brings gifts from her trip. She has brought perfumes and a green dress (which Angie was wearing earlier and now is the right size). The conversation between Joyce and Marlene during Angie's absence leads us to understand that Marlene is Angie's mother and that she gave her to her sister. She left behind her lower class past and has not fulfilled her family obligations. Two types of women in opposition: a capitalist and a socialist. After going to bed, Angie goes downstairs and we will see that she has heard the conversation.	Act II Scene II

Witch-Hunt. The Scapegoat of Modern Medicine (*Vinegar Tom*)

Sílvia FERRANDO LUQUIN

Institut del Teatre de Barcelona. Department of Theory and History of the Performing Arts,
Barcelona (Spain)
ferrandols@institutdelteatre.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Sílvia Ferrando, stage director, professor and actress. PhD in Performing Arts (UAB). Higher Degree in Dramatic Arts, Stage Direction and Playwriting (Institut del Teatre in Barcelona). Degree in Mathematics (UPC). Since 2007, professor, head of the speciality of Playwriting and Stage Direction (2013-2016) and currently head of the Department of Research and Innovation at the Institut del Teatre in Barcelona.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This article explores the play *Vinegar Tom* (1976) by the English playwright Caryl Churchill (1938). The subjects under study are the figure of the Other, one of Churchill's main themes, the witch-hunt that took place in England in the 17th century and the relationship between the Catholic religion and modern medicine. In some of her plays Churchill explores the conversion of the Other into different phantasmatic realities. Specifically, here we will see how she examines one minority: the women accused of witchcraft during their trials, which involves the mechanism of the scapegoat and, in this case, an important role for the Catholic Church. We will explore the beginnings of modern medicine and its implications, then and now, for how women's bodies were conceived and their current relationship with medicine. Churchill tells the story of the Others, the minorities, the excluded and analyses the ghosts and phantasmatic realities that she detects today. She is always interested in their different origins and the article will look at this methodology and research. *Vinegar Tom* is a play about witches but without any witches. Its main topics are not evil, hysteria and possession by the devil but poverty, humiliation and prejudice, and how the women accused of witchcraft saw themselves.

Keywords: Caryl Churchill, Witch-Hunt, *Vinegar Tom*, Modern Medicine, female body, sexuality, Scapegoat

Sílvia FERRANDO LUQUIN

Witch-Hunt. The Scapegoat of Modern Medicine (*Vinegar Tom*)

In a 17th century engraving under the image of Matthew Hopkins, the famous witch-hunter, there is a feline animal. Its head is like that of a bull, with two horns, and its body is elongated like a greyhound; it has a thin, sinuous and very long tail. Its name is Vinegar Tom.

Vinegar Tom (1976) is also a play by Caryl Churchill about witches but without witches. “I wanted to write a play about witches with no witches in it; a play not about evil, hysteria and possession by the devil but about poverty, humiliation and prejudice, and how the women accused of witchcraft saw themselves” (Churchill, 1985: 130). Churchill takes the title of this dramatic piece from the strange animal that accompanied the famous witch-hunter and made it a simple common cat, to which she attaches no importance, which lives in Joan’s house, one of the women accused of witchcraft. These women accused of witchcraft and their conversion into phantasmatic reality, as Other and the minority, are our primary object of study.

This play is the second production by the company Monstrous Regiment, formed in August 1975 with the aim of staging new plays mainly written by women to promote greater parity within the business of theatre and to examine women’s history. It is a company conceived as a group of performers from alternative theatre but also institutional, commercial and television theatre. Feminist theatre companies were a common phenomenon in the 1970s, most notably Women’s Street Theatre Company (1970), The Women’s Company (1973) and The Women’s Theatre Group (1974).

In 1976 Churchill met some members of Monstrous Regiment who were considering doing a play about witches, like her, and invited her to a rehearsal of *Scum*, the new show they were working on. The experience impressed her, as she explained: “I left the meeting exhilarated. My previous work had been completely solitary – I never discussed my ideas while I was writing or showed anyone anything earlier than a final draft. So this was a new way of working, which was one of its attractions” (Churchill, 1985: 129). This heralded a new stage in her writing that influenced her later pieces.

Although she was apprehensive at first, Churchill saw the potential in sharing ideas with a “new” human group with similar attitudes in a rehearsal room. “I felt briefly shy and daunted, wondering if I would be acceptable, then happy and stimulated by the discovery of shared ideas and the enormous energy and feeling of possibilities in the still new Company” (129). This new formula immediately bore fruit and, after a few sessions working as a team, Churchill wrote a first version of the play in three days.

Vinegar Tom comprises twenty-one naturalist scenes that take place in the 17th century and seven contemporary songs, sung by actors in modern dress. The songs are not part of the plot and should not be sung by any of the characters of the previous scenes. Churchill proposes a dynamic of presentation more than a performance of the sung parts, where the actors do not have to play the character when they sing (Churchill, 1985: 133). Through the songs, Churchill introduces perspective into the play when she subverts the cause-effect approach and the linearity of the story. With a classic Brechtian production technique, she modifies the process of identification of the audience who she transports to the present, removes from the historical time of the play and makes responsible for their legacy in the role of accuser. We will now look at the effects after the staging of the causes in the dramatic scenes.

The play is not set in a precise moment of history, nor is it based on particular historical events. It is set, generally, somewhere in the 17th century, at the time of the last great witch-hunt in England; and because Churchill considers that “the social upheavals, class changes, rising professionalism and great hardship among the poor were the context of the kind of witchhunt I wanted to write about” (Churchill, 1985: 130). In this way, the playwright establishes what really matters: the social context and the mechanisms that end up causing a phenomenon like the witch-hunt. The focus is on finding the reasons for this massacre and persecution to identify its scope and consequences. And she presents it in such a way that both are glimpsed.

The ambition of Jack, a tenant farmer, and his wife, Margery, aged around 40, is to expand their farm and profits, but when things start to go wrong due to their cattle’s sickness, for example, they decide to blame Joan, a poor widow and old friend and neighbour, the mother of Alice, who Jack desires. As random and surprising as it may seem at first, they see Joan as responsible for butter not setting and the animals’ sickness, even for Jack’s sexual frustrations. They believe that she and her daughter Alice are responsible for all their misfortunes, so they even accuse them of witchcraft to justify their reasoning. They do not seek any material benefit from them, they both live in quite precarious conditions and possess very little; they simply need someone to blame for their accumulated violence and their disappointments.

This is a choral piece with several other parallel plots. On the one hand, Alice’s desires to have a relationship with the unknown man, with whom she has relations in the first scene so he will take her away from there with her daughter — Alice is a single mother. Later, the attempts by Alice herself to help her friend Susan to undo her pregnancy, for which they visit Ellen, “the cunning woman”, the “crafty” or “malicious” woman who knows healing secrets and lives apart. And, finally, the figure of Betty, the landowner’s daughter, who

at the age of 16 does not want to marry the man her father has chosen and so is locked in her room and obliged to visit the doctor so he can cure her.

The climax of the play comes when Joan and Ellen are hung after being accused of witchcraft, and Alice and Susan are locked up by the witch-hunters, unleashing the anger of the former and the repentance of the latter. The plot ends with the explosion of Alice's anger over the death of her mother and the oppression of all these women with a "lament for the witches". Churchill shows how frustration causes violence, and how unsatisfied violence seeks out and always finds a victim in exchange.

There is still a final scene, outside the plot, in which the authors of *Malleus Maleficarum*, *The Hammer of Witches* appear dressed as music-hall artistes with top hat and tails and recite pieces from their book. *Malleus Maleficarum*, *The Hammer of Witches* was written in 1484 by the clergymen Kramer and Sprenger, the "beloved sons" of Pope Innocent VIII, who Churchill makes into two characters of her play. The playwright includes phrases from this text and converts them into dialogue, which produces a frightening, hilarious and disturbing effect, after the events set out earlier.

Malleus Maleficarum was proclaimed by Catholic and protestant witch-hunters alike as the unquestionable authority on how to carry out a witch-hunt. As described by Ehrenreich and English: "For three centuries this sadistic book lay on the bench of every judge, every witch-hunter. In a long section on judicial proceedings, the instructions make it clear how the 'hysteria' was set off: the job of initiating a witch trial was to be performed by either the Vicar (priest) or Judge of the County" (Ehrenreich and English, 2009: 36-37).

In the 1970s, like much of the female population of Great Britain and the United States, Churchill read *Witches, Midwives and Nurses* by Barbara Ehrenreich and Deirdre English, from 1973 (Churchill, 1985: 129). The writings of Ehrenreich and English had great repercussions and changed the view of modern medicine about the female body, as summarised in the wide-ranging and lucid introduction to this book by the authors themselves, in March 2010, after almost forty years, in light of the changes and evolution brought about by its publication. Barbara Ehrenreich and Deirdre English see how the distance of time allows them to assert the importance of the book and the great need for a text of that kind in that moment, which enabled certain issues to be aired and discussed. The book changed the conception of women's body and role in terms of the health system.

Medicine and Women in the 1970s

Witches, Midwives and Nurses is a document that belongs to the second wave of feminism in the United States (Ehrenreich and English, 2009: 7). Written in a "blaze of anger and indignation," it enjoyed great notoriety and distribution. The pamphlet was an instant success as noted by the publication *Village Voice*, which considered it an "underground best-seller". It was translated into French, Spanish, German, Hebrew, Japanese and Danish, and distributed in England, which allowed Caryl Churchill to read it before 1976.

In the early 1970s, feminism became alert to the many ways that women suffered abuse and were treated unfairly by the medical system, “confined to subordinate roles as nurses and aides” (Ehrenreich and English, 2009: 8). And what was more important and subjugating, they were relegated to an objectivised and ignorant role as patients. As consumers of medical attention, women found themselves subject to treatments given insensitively, not very empathetically and even dangerously. For example, unnecessary hysterectomies, over-medicated births, inadequately tested contraceptives, involuntary sterilisations, and an almost universal condescendence dispensed by male doctors. Even today, the literature and analysis written on this subject can fill shelf after shelf in bookshops and homes of pregnant women. The book makes the authors’ opinion clear on the supposed existence of a great disconnect between women and their bodies, and the paternalistic role of male doctors, who did not recognise any kind of authority or knowledge of women about their anatomy and how their bodies worked, or themselves, which incapacitated them as autonomous beings. “We were not supposed to know anything about our own bodies or to participate in decision-making about our own care” (Ehrenreich and English, 2009: 8).

At that time, in the United States the authority about how bodies work fell to the male doctor, as reflected by the name of the column “Tell Me, Doctor” in the *Ladies’ Home Journal*, read by most mothers of that generation (Ehrenreich and English, 2009: 8). Churchill was probably satirising that column when she called one of the songs in *Vinegar Tom* “Oh, Doctor” (Churchill, 1985: 150). The song is a request to a doctor for help, asking him to explain what is happening to the singer, relegating knowledge to an outside figure. The singer only knows she is sad but does not know if she is unwell or bad. The song places a moral and biological question on the same level. From there it moves on to the dismemberment of the patient’s body by the physician. The skin and bones are removed, the heart is placed on the other side, and the brain in the vagina, the first detail that tells us the person singing is a woman. The womb is also given to another person. The body is cut before its owner is dead and it seems that nothing can be done, nor even known or seen. Yet, the patient keeps asking the doctor what is happening to her and requesting help.

The patient herself asks the doctor to diagnose what is happening to her, to her person. The person singing above all wants to see herself. She recognises the role of the viewpoint as fundamental, which at the moment is in the hands of the doctor with his metal eye, dehumanising, mechanising and instrumentalising him. The patient wants to see inside herself and so recover her head, brain and thought, her cognitive capacity, but also her eyes and mouth, to see and speak. She demands an active role as subject in the use of the viewpoint and the possibility of choice and manifestation of her own discourse. Finally, she demands the return of her own body as she can now see herself.

This call to re-appropriate women’s bodies as a usurped place and the need for recognition through their own viewpoint and the environment were fundamental during the second wave of feminism. They have also been the

basis for most feminist and queer studies of later years, although some are associated with the third wave and, consequently, post-structuralism. Seeing to know yourself and thus being able to be named and present. And above all, to be named by yourself. One only need recall the works and thought of Eve Kosovsky, Dianna Fuss or Judith Butler.

After the expropriation of the patient's body, the figure of the doctor is presented as an imposed authoritarian structure and a symbol of power that filters into the most intimate parts of her being. As we have mentioned with the use of a Brechtian production mechanism, the songs update the situation of the character of Betty and the women of *Vinegar Tom* with Churchill's contemporaneity. Through the songs, with references to the situation of the period, the play shifts from the 17th century to reflect on the current role of doctors. Since its genesis, the mechanisms used to hunt witches have impregnated contemporary structures and institutions, such as modern medicine, with its cultural values, and established parameters for the construction of the image of women's bodies and their social image and, by extension, of the whole of society, male and female.

Ehrenreich and English analyse this expropriation of bodies by medical professionals, relating it to the development of scientific medicine. "In other words, the ignorance and disempowerment of women that we confronted in the 1970s were not longstanding conditions" (Ehrenreich and English, 2009: 11), in relation with the few women who practised medicine in those years, "but were the result of a prolonged power struggle that had taken place in America in the early nineteenth century, well before the rise of scientific medicine" (11). Therefore they refer to a change that took place before, centuries back, and with profound consequences in the condition of the human being and women themselves. The origins of this change and its foundational role are explored in *Vinegar Tom*. Churchill considers that this change is associated with and a consequence of the social situation of much of the population, due to the enormous difficulties suffered in these moments by the lower and poorest levels of society to get ahead. This situation is linked to an enormous sexual repression spread throughout the social spectrum, which became a contained violence that had to find a way to express itself.

The Repressed: Sexuality

Sexuality, in its different forms, is the most important theme of the play. A producer of disorder, it can attack social cohesion and create political and religious disorder. And the community launches into the repression of sexuality out of fear of the destruction of the structures it knows. Many of the primitive prohibitions are related to the repression of sexuality, like the prohibition of incest, the germ of dissolution of and threat to the family organisation.

When a sexual transgression occurs there is a violent disappearance of differences. This is its main responsibility in the destruction of cultural order; this is why it scares human beings. For example, with the practice of

incest, an isolated individual is responsible for the sacrificial crisis, which means nothing more than the loss of differences. It is therefore the destroyer of the fundamental rules, in this case of the rules of matrimony. In antiquity, rites and sacrifices were carried out to conserve order and the systems of differences. Animals were sacrificed in the place of original victims accused of sexual transgression. This is a game of substitution in which the ritual victim replaces the scapegoat. The purpose of even the most violent rites is to expel violence. This is the main theory and function of myths and rituals, and therefore of the religious as a whole.

The essential, unique, function of the rite is to avoid the return to the sacrificial crisis. In ritual thought, good and evil are no more than two aspects of the same reality. But the rite appears in order to perpetuate and consolidate difference, and so that in this way there can be good violence and bad violence (Girard, 1995). The mythological themes as a whole are no more than a way of covering up man's fear of natural phenomena, which is the only thing capable of unblocking this vicious circle. This is one of the main difficulties.

Alice, perhaps because of the miserable conditions in which she lives, is a single mother and shares a house with her poor mother, and wants to belong to the world of chaos of her own free will. The non-rules are her place of belonging. From a position of extreme necessity she decides not to comply with social rules, as a form of expression of her own individuality. These rules represent everything that she is not or does not feel, distancing her from any pleasant sensation. "Any time I'm happy someone says it's a sin" (Churchill, 1985: 136). Alice, like Ellen and Joan, wants to be left alone, to live her life, but each one of her acts is seen as an offence to the community, as an affront to the social order.

Margery, in contrast, knows she is incapable of awakening her husband's sexual desire, and does not even talk about her own. Jack does not desire his wife. He has not had sexual relations with her for three months (Churchill, 1985: 147) and desires a woman he cannot have, Alice. That frustration causes great inner violence that leads him to see her as the cause of all his ills. Jack wishes his body would respond differently, he does not accept the desire he feels and, unable to assume it as his own and recognise it, he decides that it comes from the devil, from evil, to go on safeguarding his fictitious identity. He directs his violence outwards instead of directing it to himself to avoid it destroying him.

At first, when all the misfortunes take place, Jack blames himself and his sexual impulses: "It's my sins those calves shaking and stinking and swelling up their bellies in there" (Churchill, 1985: 152). But Margery immediately consoles him by blaming Joan. Finally, he will ask Ellen for help, when he believes Alice has bewitched him, but Ellen tells him she cannot return his erections. The belief that lies behind all these social behaviours is verbalised by Kramer and Sprenger in the last scene. As they make clear themselves, the main reason that most individuals infected by witchcraft are women is that, "she is more carnal than a man" (177). Therefore, the main source of witchcraft and fear is just that: lust, sexuality. This is what must be repressed and controlled.

The Mechanism of the Scapegoat

After her reading, Churchill quickly abandoned the “interesting” theory that considers that witchcraft existed as a surviving form of a suppressed pre-Christian religion and concentrated instead on the theory that witchcraft exists in the mind of its persecutors (Churchill, 1985: 129). Based on this thinking, she came to conceive “witches” through a new paradigm, as she herself describes, “‘witches’ were a scapegoat in times of stress like Jews and blacks” (129). She also discovered, for the first time, the enormous quantity of Christian teachings against women, which allowed her to establish connections between medieval attitudes towards witches and some attitudes continued throughout history against women in general (129), which are revealed through the songs.

The third song of *Vinegar Tom*, “Something to Burn”, clearly encapsulates a thought: when there is nothing to do, when it is impossible to overcome illness, hunger and death, beyond crying or cursing, the alternative is to find something to burn (Churchill, 1985: 154). Churchill clearly defines the mechanism of the scapegoat or the sacrificial victim in the song “Something to Burn” and the choice in that moment are the witches as a *pharmaton* for sexual repression.

As René Girard, French philosopher, historian and literary critic, notes: “All societies without exception have a tendency to decompose under the effect of their internal violence” (Girard, 1995: 46). When there is a danger of a community being destroyed due to this internal violence that grows until it becomes uncontrollable, Girard argues that the solution for surviving found by human societies has been “the spontaneous, mimetic convergence of the whole community against a single victim, the original ‘scapegoat’, against whom all hatred is unleashed without expanding catastrophically in its surroundings, without destroying the community” (46-47). This means of re-establishment escapes societies themselves, which do not recognise it as such.

Girard’s project proposes a rethinking of anthropology in terms of violence, “making this violence a new launch pad for the study of the religious” (Girard, 1995: 46), in the hope of taking forward the task of systematisation of the myths and rites. For this reason, this article focuses on violence and analyses its consequences and relationship with the sacred. We refer both to explicit violence and to contained violence that, generally, ends up finding other forms of expression and building, through these forms, new structures, myths and rites unaware of their origins and potential.

There are universal features of selecting victims, including belonging to an ethnic or religious minority, which brings about the polarisation of a majority against any component of that minority. The women accused of witchcraft were mainly those who found themselves on the margins of society. They belonged to that group of old, poor and single women and those who were quite unconventional, such as Joan, Ellen and Alice.

Churchill warns that on this occasion it is about witches, but on others it is blacks, women or Jews who are burnt. She presents a new general panorama of the human sacrifice previously comprising prisoners of war, slaves,

kids, single adolescents, cripples... society's cast-offs. Although as Girard noted (1995: 19), in some societies the king finally appears. The criterion followed is the choice of beings that do not belong or belong very little to society. In this case it is women, who are excluded from society as active and free subjects, turning them into witches given the danger that they are autonomous in their sexuality. In the case of the king it is the centre of the community, which isolates him from the rest of the components of the group and makes him an outcast. A similar situation of exteriority is experienced by the figure of the fool, who also becomes someone who can be sacrificed. (20)

It is important for the ritual victims to have no social relation with the rest of the community, hence the choice of Joan and Ellen, and the quarantining of Alice and Susan so they repent and deny their links and relation with the "witches". For the mechanism of the scapegoat to work it is fundamental for no one to feel obliged to avenge the death of their relative or friend. In this way, violence can be inflicted on an individual without being exposed to the reprisals of other individuals (Girard, 1995: 20), whether their relations or those with whom they have close ties.

The character of Ellen, "the cunning woman", the crafty and "malicious" woman, lives outside society. The space in which her little country house is located is, as Addesiah considers, pro-feminine or "womanist", a utopia — Walker's use of the term — (Adishesiah, 2009: 61) and becomes a "counter-site, a Foucauldian heterotopia, where women come to enjoy a brief period away from patriarchal domination of their everyday lives" (61).

Joan in contrast has a daughter and a grandchild, allowing her to establish a closer link with the community, implying the existence of someone on whom she relies to avenge her in the future. Therefore it is important to spoil her image, so that no one claims to have or have had a relationship with her. This is the meaning of the tortures and manipulations received by Susan and Alice, the two characters who have most affection for the two "witches". The disappearance of these groups brings the promise of sufficient happiness. The imperative is to find something that burns, that goes up in smoke as a way of consuming problems (Churchill, 1985: 154). The important thing is not their disappearance but the action of burning; that sacrificial act where the death of the scapegoat saves the others. It is the ritual that unites the group again as complicit in a murder.

A Change of Paradigm: Discredit

To enable this change a new paradigm was necessary, a broader plan that would permeate the population. First it was essential to discredit the existing authority to then replace it. Much of this authority fell to women. Throughout history, women have always played roles as healers, performed abortions, been nurses, midwives, practised pharmacy, grown herbs and known their secrets. They have also been the ones who exchange these secrets and keep them. "They were the unlicensed doctors and anatomists of Western history" (Ehrenreich and English, 2009: 25). For centuries women had been "doctors without official qualifications." They had learnt by

word of mouth, from each other, as they were excluded on many occasions from books and lectures. The ties between them were those of neighbours or mother and daughter. These are the women who were called “cunning”, “wise” or “malicious”, like Ellen; on other occasions, witches or charlatans. On multiple occasions they were censured by the authorities but respected and supported by individuals and public figures. Ehrenreich and English consider medicine as part of “our heritage as women, our history, our birth-right” (25).

As Ehrenreich and English note, the American historian Brian P. Levack, specialist in the study of the early years of the modern era in Great Britain and Europe, most of these women accused of witchcraft were, in fact, wise women who, due to the prominent place they occupied as cooks, healers and midwives, in general became a target “vulnerable to the accusation of performing white magic” (19). But the accusations were not limited to white magic, as Ehrenreich and English point out in their book: any practice related to healing or white magic became a sign of being a follower of Satan (19). Healing was considered suspicious. It was not enough to confess sins, as illnesses were only caused by God or the Devil (20).

Thus, as pointed out by John Demos, the American historian and author of the award-winning books *Entertaining Satan* and *The Unredeemed Captive: A Family Story From Early America*, cited by Ehrenreich and English, the typical profile of women tried for witchcraft in New England was that of those known for making or administering remedies, for having expert knowledge of nursing or regularly providing services as midwives, a few were even described as “women doctors” (Ehrenreich and English, 2009: 20). Once again, this description perfectly matches the character of Ellen. But on many occasions this group was limited to a third or quarter of those accused, so it is necessary to keep in mind other women without these abilities. There were women who were simply bothersome for other reasons and whose ability to cure was equated with the ability to harm, blamed for ills for which they were probably not responsible. This second group must include the character of Joan, the “cause” of the ills of Jack and Margery, and perhaps Alice, and of anyone who made trouble.

Ehrenreich and English describe a world where anything positive or negative out of the norm could become a reason to be accused of witchcraft. This is exactly the case of the protagonists of *Vinegar Tom*: they do not want to obey the rules. This is the terrible aspect described by Churchill in the behaviour of the village inhabitants in the play. As Demos notes, the effect of the persecutions was brutal and the best option was not to stand out: “Clearly, the wisest course in early modern community life — especially for a woman — was to blend in and *not* to seem too openly self-assertive. To be, or to behave, otherwise was to open oneself to suspicion of witchcraft” (Ehrenreich and English, 2009: 20). And this is clearly the case of Joan and above all of Alice, who make a virtue of their behaviour. The result was not long in coming and relegated, more slowly or quickly, not only those cunning women but all in general to an ignorant and unreliable place. Therefore, “serious complaints were likely to be dismissed as ‘psychosomatic’ and attributed to

women's assumed suggestibility" (Ehrenreich and English, 2009: 8), which positioned women and their perceptions in a vague and false place.

In *The History of Sexuality* (1978) Michel Foucault suggests that from the 18th century women's bodies were given a new meaning through modern science, via a process of *hysterisation*. This is one of the four great strategies that, in relation to sex, developed specific apparatuses of knowledge and power. These strategies did not emerge spontaneously in the 18th century but during that century became coherent and efficacious in the order of power. Therefore they were already developing in the 17th century, during the great witch-hunts we are discussing (Foucault, 2002: 123).

The hysterisation of women's body, notes Foucault, is a threefold process whereby the woman's body was, first, "analysé, qualifié et disqualifié comme corps intégralement saturé de sexualité" (137). Secondly, this body was "intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales" (137). And lastly, this same body "mis en communication organique avec le corps social (dont il doit assurer la fécondité réglée), l'espace familial (dont il doit être un élément substantiel et fonctionnel) et la vie des enfants (qu'il produit et qu'il doit garantir, par une responsabilité biológico-morale qui dure tout au long de l'éducation) : la Mère, avec son image en négatif qui est la « femme nerveuse », constitue la forme la plus visible de cette hystérisation" (137).

Churchill reflects this process through the figure of the doctor who treats Betty, to whose body he applies or tries to apply in the future these three lines of the process of hysterisation noted by Foucault. This is the aim and the form of marrying her to turn her into someone like her mother. The doctor identifies hysteria as women's main weakness. "Hysteron, Greek, the womb" (Churchill, 1985: 149), where an excess of blood causes an imbalance of the humours. He describes how every month, with menstruation, an excess of poisonous gases reaches the woman's brain and causes strange behaviour, completely contrary to the true sentiments of the patient. This is the reason, in his opinion, why Betty does not want to marry the man her father has chosen, but she will soon be cured. There is a hysterisation of the woman and a hypersexualisation of the feminine from the patriarchal.

Once disparaged as a gender, and their knowledge and perceptions relegated to the space of superstition, it was enough to give all those who clung to their role as healer a frightening name considered as a danger against the established order: "In Europe back to the early modern era and, inspired in part by the wonderfully iconoclastic Thomas Szasz, we looked at how female lay healers of the same era were frequently targeted as 'witches'" (Ehrenreich and English, 2009: 11), completely discrediting and stigmatising their knowledge.

The Catholic Church

The role of the Catholic Church is extremely important in bringing about the mechanism of the sacrificial victim. As noted by Girard, the individuals manage to shrug off this violence more easily if it is not perceived as their own. Therefore, it is an external and absolute imperative, for example, of the Church

or is supported by it. If order comes from God, however terrible it is, it is much easier to bring about. “By moving the whole of the sacrifice outside the real, modern thought continues to ignore violence” (Girard, 1995: 21). Therefore, it was necessary for the burning of witches to be an absolute imperative, a question of faith in which the Catholic God would make witches his greatest enemy and demand that we free ourselves of them. In their book, *The Malleus Maleficarum*, or *Hammer of Witches*, the clergymen Kramer and Sprenger, characters who close Churchill’s play, proclaim that “no one does more harm to the Catholic Church than midwives” (Ehrenreich and English, 2009: 18).

Once the fight against witchcraft has become a question of faith, all that is needed is to systematise their extermination. Kramer and Sprenger give very detailed instructions about the forms of torture that should be used to force confessions from the accused. The mechanism provided was based on completely stripping the accused and shaving all her body hair. She was then tied with thumbscrews to a rack, where she was constantly beaten, kicked and starved. The result is obvious: confessions and terror. Churchill uses these descriptions to create the actions carried out by the character Godoy as a diligent and conscientious assistant (Churchill, 1985: 172).

Witch-hunters, representatives of the Church and even their assistant doctors, play at being God. They exercise a power that usurps the place of sacredness. They are false substitutes who create adulterated rituals. Violence loses meaning in their hands; they resort to the logic of the sacred as the only way to validate these homicides. But the acts of the witch-hunters and Godoy are increasingly grotesque, as are the descriptions of the *Malleus Maleficarum*. In Churchill’s play they are like terrible clowns, capable of inflicting physical pain. They are puppet characters, like Punch and Judy, that cause real pain.

The main device of this mechanism is to convince the community about the murder of these women. This requires great orchestration because violence needs to be unanimous to escape reciprocal violence. But do they really achieve this? Are not these women part of the community? The moment you stop believing in witchcraft and its powers, the ritual sacrifice turns into murder and violence into reciprocal violence. And this is what happens when seen through the eyes of history. Churchill, as she herself points out, creates a play about witches but without witches in it, we never doubt this. Therefore, we always see a murder, although the intention is to reproduce the mechanism of primitive societies, deifying violence, based on common violence. That is why the invasive and oppressive Church and doctors are called upon, a superior power that legitimises the entire process. But as it is a falsified process, violence remains among human beings who reveal themselves as powerless to break free of it.

The Confession

Why was the confession of those women who had already been completely discredited so important? It does not seem to make sense to need their words when people have stopped believing in their truth. Their confession is only

necessary if we think that this spectacle was not for God or for them, but for the community. In the mechanism of the scapegoat, the victims' confession is fundamental; it is in the hunting of witches, as it was in the Stalinist processes as a formula for restoring unanimity (Girard, 1996: 52); and in the end that was the intention.

The victims are forced to confess by mimetic pressure. Beyond the tortures, witches — like accused politicians — are affected by the end of the performance. As human beings they inhabit a society that has certain social forms and when seeing that the world in which they live is against them, fervently believing in certain truths, they lose their strength to preserve their sanity. The vision of their reality is modified. “The witches are the stand-in of their judges, they share their beliefs about their guilt” (Girard, 1996: 52). “I was a witch and never knew it” (Churchill, 1985: 174). Susan believes she has killed her two children, unwittingly, one with the abortion and the girl with a disease of unknown provenance. She perceives herself as a weak being and decides to turn to God. She prefers to be hung because she believes that she will be saved, so she does not think she should be scared. She believes that everything is done to help her, so that she does not burn for eternity.

In one way or another, most women in *Vinegar Tom* accused of witchcraft confess guilt. Through guilt or spite, they look in their acts for something that may bring them closer to witchcraft, such as the experience of an unrestrained sexual desire in the case of Alice, the visit to the “witch” Ellen and performing an abortion in Susan's case, or Ellen practising her own medicine.

After the confessions, the sacrifice is complete; Margery thanks God with her prayer, while Ellen and Joan are hung in the hope of living in peace. Margery feels safe. She believes that God has demonstrated his power by killing the wicked women and that he has blessed good people. Margery repeats a division of the society. She establishes the system of differences, thereby committing to new rites and sacrifices. She feels that she has just fought against evil and asks for help in her daily struggle. The theme of the struggle against evil will reappear, as we shall see, on numerous occasions in Churchill's work.

A New Idol: Medical Science

Perhaps the most remarkable feature of this supplanting of the sacred is its orchestration by the Church itself. In their struggle against the authority of these healing women and possessors of a knowledge that eluded them and for which they lost a part of their power, the representatives of the Church saw in doctors and science a substitute to discredit them and make them disappear. They built another power beyond God and themselves, one current to this day: modern medicine as a science.

The doctor came to be considered a shaman, a source of all knowledge and effectiveness, someone in contact with the sacred, with the forbidden. A complex network full of mysticism was created, out of reach of other mortals. With this “new” science female “superstition” was replaced, which came to be considered as a children's tale or legend, a barbarous thing from other

times. It was not a natural process but the result of a violent imposition. There had been no mistakes on the part of women who had practised as specialists in health issues until then. It is not a process due to the greater benefits provided by scientific medicine or the development of modern scientific technology. This battle took place long before these advances occurred.

The consequences were clear and wide-ranging. Health and medicine became monopolised and under the control of medical institutions and organisations. This monopoly extended both to theory and practice. The control of medicine involves deciding which individuals are going to live and which are going to die, which humans are healthy beings and which present anomalies, physical or mental; and who can procreate and who cannot. All these decisions again surreptitiously slip out of the domain of individuals to be externalised by an invisible power: the scientist. As in the case of the new control and monitoring methods that Churchill analyses in *Softcops* (1979), fruit of the overwhelming impression that the reading of Foucault's *Discipline and Punish* produces. In this work, Jeremy Bentham, the creator of the panopticon, appears as a character. The French philosopher and social theorist is one of her main sources of inspiration. In Churchill's work *Softcops* a new type of human being has already appeared. If at that time it was the caretaker, in this case, in *Vinegar Tom*, it is the male doctor, the professional in charge of female health and intimacy, also under the protection and sponsorship of the ruling classes. These new professionals carried out an important task in hunting witches, advising the witch-hunters and providing medical and "scientific" reasons for their behaviour. They were the bearers of the reason and objectivity of this process and that is how Churchill portrays it.

As Girard points out, "the only conversion admitted, in our days, has to do... with science!" And "children are taught that witches have stopped being persecuted because science has been imposed on men. Whereas the opposite is true: science has been imposed on men because, for moral and religious reasons, witches have stopped being persecuted..." (Girard, 1996: 66-67).

Innocent Victims

On many occasions, male doctors were dangerous and less effective than those "cunning" women healers, as noted by Francis Bacon (1561-1626), a fundamental figure of empiricism and a decisive character in the development of the scientific method. Bacon believed that "empirics and old women were more happy many times in their cures than learned physicians." (Ehrenreich and English, 2009: 16) The conservative philosopher Thomas Hobbes (1588-1679) also came to similar conclusions, as "he would rather have the advice or take physic from an experienced old woman that had been at many sick people's bedsides, than from the learnedst but inexperienced physician" (Ehrenreich and English, 2009: 16). Curiously, empiricism was reinforced and praised in scientific method and some recognised it in the experience of all those old women, but the discourse of the Church discredited that knowledge.

These women healers can be considered pioneers in the empirical method as they developed their knowledge from their senses and experience, instead of starting from faith or doctrine. Instead of having a religious attitude they were expeditious. It is therefore paradoxical that, while the first signs of a scientific revolution were appearing in Europe, witch-hunting took place, which caused a regression by suppressing some empirical and millenary knowledge. A regression to ignorance in which the working classes were the most affected.

Churchill creates a story where the victims are innocent and collective violence is guilty; unlike myths, where victims are guilty and communities are innocent. Oedipus is guilty of the plague. He killed Layo and the citizens of Thebes are right to expel him. But the death of those women accused of witchcraft is presented by Churchill as a clear injustice. That is why the playwright laughs at the randomness with which victims are chosen and human beings are burnt from the first scene. For example, when the man with whom Alice has just had sex says: "One of my family was burnt for a Catholic and they changed to Protestant and one burnt for that too" (Churchill, 1985: 136).

But Margery, Jack and Betty's father are horrified by the behaviour of these women. They fear that they will dismantle the world in which they live, recognise their repression, and confront their sexual desire, violence and animality. It is a society that seeks to control something that escapes human control: sexuality. They want to repress it instead of recognising and venerating it; for that reason it becomes uncontrollable and transforms into violence. They do not accept the non-form of sexuality, its potential. They fight against it in defence of order. They prioritise living in peace over their desire and instinct.

The play is perceived as a big lie, as a drama, a terrible mistake. It does not reach tragedy as there is no play of symmetries or anything inevitable. There are some victims and a non-acceptance, although the intention is to emulate the ancient sacred sacrifices. The desire is to deal with the divine but the actions are totally human. The aim is to put ritual thought into operation, repeat the founding mechanisms through unanimity with the desire to bring about order, to pacify and reconcile, but only more violence and repression will be created. That is the image of witch-hunting because there is no dialogue with the sacred at any time. Therefore, the victim can no longer be unifying, but only leave a society of guilty people. The absence of the sacred is irreplaceable. The crises can no longer be concluded nor can the cultural order have an absolute origin.

It is a clumsy attempt at a human solution, a judgment between individuals. It is the group that has killed the witches; a group in which it is impossible to differentiate one from another, even though the executioners have clearly been the hunters. The whole community has participated in the accusation, and public punishment and death has been necessary, unlike what happens in *Softcops*, where they hid so all were accomplices.

Societies are also based on prohibitions, otherwise violence would wreak havoc. It is necessary to grant violence, like sexuality, its rightful place. Repressing it is the opposite of venerating it, the opposite of accepting that we

live with it, in the same way that sexuality gives rise to life and this is also a force capable of running amok, provoking excesses and causing anarchy. Violence, like sexual desire, has a dual, ambivalent presence, so the only solution is to shift them outwards, as otherwise they would make common existence, living in society, impossible.

We have known for some time that in animal life violence possesses individual constraints. Animals of the same species never confront each other to the death; the victor forgives the vanquished. The human species lacks this protection. The individual biological mechanism is replaced by the cultural collective mechanism of the scapegoat. There is no society without religion because without religion no society would be possible (Girard, 1995: 196).

This implies that as long as there is a society there will be one religion or another, which challenges us to try to identify the religion characteristic of deconsecrated societies, what substitution games have been played or what is worshipped. As in mythical thought, violence in modern societies and its mechanism within culture is also described through differences. It continues within the same logic, the same game, in order to establish good and bad violence, and with the audacity to assume the role of those who define which is which. Defining violence is to give it the ability to distinguish which human beings should live and which should die. Basically, it is about deciding which individuals belong to the human community and, therefore, are human beings in all their rights. Churchill develops this last point, for example, in her play *The Hospital at the Time of the Revolution* (1972) in the Algerian colonial environment.

Conclusions

Defining violence is also the responsibility assumed by the substitutes of God identified in *Vinegar Tom* and in several plays by Churchill: Pierre in *Soft-cops*, the capitalist system with the violence it exerts over those who do not possess (in *Owners* [1972], *Serious Money* [1987] or *Drunk Enough to Say I Love You* [2006], among others), the witch-hunters, the Church in *A Mouthful of Birds* (1986), 17th century medicine and 20th century colonial scientific medicine (*The Hospital at the Time of the Revolution*). Each of them tries to share out the game of violence, granting categories to their differences, even if they do not understand their true mechanism, which is the only thing capable of breaking this vicious circle. That is one of the main difficulties of the human being, managing the relationship between individuals and their own violence.

In the case of *Vinegar Tom*, we have seen the attempt to reproduce the mechanism of the scapegoat, but since there is no relationship with the sacred, the idea of sacrifice vanishes. Instead, there was an extermination backed by the Church and modern medicine, which has become its stand-in. Churchill denounces the use and manipulation of the social context and the mechanisms that caused a phenomenon such as witch-hunting, where women accused of witchcraft (as well as blacks colonised in Algeria), were not slaughtered but exterminated. The “witches” were the *pharmaton* for

sexual repression. These “cunning” and “malicious” women were exterminated in search of power and control; and the Algerian revolutionaries were dispossessed in search of riches. They were turned into bare life, that “life of *homo sacer* (sacred man), who may be killed and yet not sacrificed (Agamben, 1998: 12). *Sacri homines* are figures that are included in the legal order in the form of their exclusion. Anyone can kill them. In Agamben’s view, this figure of the sacred constitutes the first political paradigm of the West. Churchill’s plays move in that space. That is where she has given a voice to the forgotten and has allowed light into the shadows of all those beings excluded from the story of the world but present in her plays. They are the central figures of her work. The dramatisation of the *homo sacer* begins a part of its journey. In this conversion, the portrayal of the Church’s viewpoint has matched that of medicine. Which, as we have seen, based on the hysterisation of the woman noted by Foucault and the hypersexualisation of the female body from the patriarchal, has constructed those phantasmatic realities of the “woman” as Other.



Bibliography

- ADISESHIAH, Siân. *Churchill’s Socialism: Political Resistance in the Plays of Caryl Churchill*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2009.
- AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Translated from Italian by Daniel Heller-Roazen. Stanford-California: Stanford University Press, 1998. Original edition: *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Giulio Einaudi editore s.p.a., 1995.
- CHURCHILL, Caryl. *Churchill: Plays One: Owners, Traps, Vinegar Tom, Light Shining in Buckinghamshire, Cloud Nine*. London: Methuen, 1985.
- EHRENREICH, Barbara; ENGLISH, Deidre. *Witches, Midwives and Nurses: A History of Women Healers*. Santa Cruz: Quiver distro, 2009 [1973].
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité : la volonté de savoir*. Paris: Editions Gallimard, 1976.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Translation from French by Joaquín Jordà. Original edition: *La Violence et le Sacré*. (1972). Barcelona. Anagrama, 1995 (own English translation).
- GIRARD, René. *Cuando empiecen a suceder estas cosas*. Translation from French by Ángel Barahona. Original edition: *Quand ces choses commenceront... Entretien avec Michel Treguer* (1994). Madrid, Ediciones Encuentro, 1996 (own English translation).

theo-
ry

Antinomies in Today's Realistic Theatre: A Critique from an Affective Theory Perspective

Frithwin WAGNER-LIPPOK

Universität Hildesheim, Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur, Hildesheim, Germany
himmelschwarz@hotmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Frithwin Wagner-Lippok is a theatre director and theorist in Berlin, Barcelona and Rio de Janeiro. At the University of Hildesheim he is writing his PhD thesis on the theatrical event as an affective space in productions of Jürgen Kruse and Bruno Beltrão. His theoretical-practical projects focus upon contemporary aesthetics, performativity, and affectivity in the theatrical event.

Abstract

According to the recent book *Lob des Realismus* (“Praise of Realism”) by Bernd Stegemann, postdramatic theatre has fallen into the trap of poststructuralist and postmodern positions and lamentably failed to tackle the task of realism. The author holds that in theatre the re-instatement of *mimesis* is the realistic processing of a material, achieved through the dialectic analysis of its contents and historical context. The present article touches the core positions of this criticism, paradigmatically illustrated by René Pollesch’s production *Kill your Darlings* from 2012, advancing against them an argument from affect theory based upon considerations by another critic of postmodernity, Fredric Jameson: Stegemann’s criticism, intoned on behalf of realism, is sublated on the basis of a different realism model resulting in a diametrically opposed appreciation of Pollesch’s paradigm *Kill your Darlings* that in the light of Jameson’s theory appears to be a remarkably *realistic* theatre production. Its success with critics and the audience, as well as the presented affect-theoretical approach, conflict with Stegemann’s position, and it remains uncertain but interesting, even if only for epistemological reasons, if and how both perspectives can be reconciled.

Keywords: affective realism, affect theory, affective space, German contemporary theatre, phenomenology

Frithwin WAGNER-LIPPOK

Antinomies in Today's Realistic Theatre: A Critique from an Affective Theory Perspective

Reality

“Please step aside. *Attention! We jump – now!*” Six performers in coloured unitards float down from the stage ceiling, unhook from the ropes, begin with gymnastic exercises, one of them, bare-chested, holds a microphone and is now running in circles about the stage, while asking: “*What is this here? I don't know, what this is. Where are we here? In a room, too narrow, or too big, for our love. It is not our fault that our love doesn't work out! I walked down the street, passing those serial houses, and I would have liked to tell you: Of all those windows ablaze with light, there is none I would want to get into...*” (Pollesch, 2013: 190).¹

Where are we here? In the Volksbühne in Berlin, in René Pollesch's opening night of *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, on 18th of January 2012. A cosy club atmosphere pervades the house, some spectators are still talking, eating pretzels, drinking beer, while Bruce Springsteen's *Streets of Philadelphia* from 1994 runs in loop. The music spreads a melancholic mood, and (almost) only one person will speak tonight: the actor Fabian Hinrichs. He addresses the fifteen-piece group of Berlin acrobats acting onstage beside him, as “capitalism” and “network”, courts their love, and ponders on its brittleness. Later on, he will judder around seated on an excavator, grinning at his own technical philistinism, or put on a bizarre octopus costume, or hide, as artificial rain clatters down, under the covered wagon that is waiting lonely in the stage background and that, of course, he will finally pull around the stage in circles similar to those he is running now, so to speak, on a trial basis.

Once again, there is disquiet in theatre theory. Under the impression of crises, wars, climate change, and refugee tragedies, a feeling of unease

1. The quotations are taken from the video soundtrack recorded on the opening night on 18 January 2012, in Volksbühne Berlin. A printed version can be found in: René POLLESCH. “Kill your Darlings! Streets of Berladelphia”. In: Matthias NAUMANN and Michael WEHREN (ed.), *Räume, Orte, Kollektive* (Spaces, places, collectives). Berlin: Neofelis, 2013, p. 190-220 (all translations into English by me).

against postmodern gimmicks is growing that urges new, more up-to-date, aesthetic solutions. Almost two decades after the *postdramatic theatre* programme (Lehmann, 1999) and its revision by André Eiermann's *post-spectacular theatre* that – in light of the neoliberal usurpation of criticism and transparency – discards central postdramatic positions such as immediacy and face-to-face-communication, instead rehabilitating “intermediary” agencies (Eiermann, 2009: 47; 99; 116²), the prosaic reality that seemed to have almost been annulled in the ensuing web of poststructuralist discourses and narcissistic autoreferentiality comes back from the wilderness: dull and humourless, in military equipment and rubber boats. “Reality is back with violence,” says Bernd Stegemann (2015: 7) in his recent book *Lob des Realismus* (Praise of Realism). In light of today's news, even *real persons* – “experts of everyday life”³ or topic-specific lay actors – and *real*, documentarily proved issues, formerly announced as “invasion of reality” (Tiedemann and Radatz, 2007: 7), appear increasingly harmless. Behind the “real” people populating a postdramatic theatre that seemed to have run out of subject matter lately, another reality to be reckoned with becomes visible. Just as in that cartoon – where a man enters a private road and, smiling at the caution sign “Beware of the dog!”, bows down to stroke the small confiding dachshund while above him the threatening dark silhouette of a huge and teeth baring monster dog appears – the “real” in many postdramatic arrangements proves to be toothless and trivial as soon as political and ecological realities actually knock on the theatre's door. Having secured a comfortable position in postmodern discourses and, inspired by them, in postdramatic theatre, this sort of reality-oblivion, to paraphrase a Heideggerian term, has finally provoked a *Kritik des Theaters* (critique of theatre) as the dramaturg and theatre professor Bernd Stegemann (2013) titles his book, the quintessence of which is summarized incisively on the back cover: “As long as theatre refuses to reflect the connection between postmodern aesthetics, neoliberalism, and the production of egoistic subjectivity, it won't be able to establish a critical relation to the present.”

In theatre, the present is real twice: first, because the present takes place at any time *around* it and, second, because at the same time theatre is *part* of this present, originating from and belonging to it. The same actually goes for the individual that is surrounded by the outside world and yet part of this world. This double state of being – to be only one thing more in the world and, at the same time, to be the agent of a self by ascertaining this world – is conceived by Maurice Merleau-Ponty (1964: 181) as *bodiliness*: as mutual projection of inner and outer reality, just as a picture arising from two series of reflections between two opposed mirrors that are mutually interleaved,

2. In the cited publication, Eiermann speaks of “intermediary” agencies, for example, on page 47 in the context of the “replacement of a supposed immediate by a explicitly mediate encounter” (Ablösung einer vermeintlich unmittelbaren durch eine explizit mittelbare Begegnung), or, on page 99, explaining “The mediating actor” (Der vermittelnde Akteur), or also, on page 116, taking Jérôme Bel as an example who “actualizes strategies of body art in the form of their symbolic mediation” (diese [Body-Art] jedoch gerade in Form ihrer symbolischen Vermittlung aktualisiert).

3. A term used by the performance group Rimini Protokoll for the laypersons they worked with onstage. Miriam DREYSSE i Florian MALZACHER (ed.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (Experts of Every Day Life. The Theatre of Rimini Protokoll). Berlin: Alexander, 2007.

“none of them belonging to any of these surfaces since each only replicates the other, both of them together making a pair, a pair that itself is more real than any single one of them.” This paradoxically scintillating interface seems to be where the real appears.

But what is *real*, anyway? Each artistic approach to reality is bound to a *concept* of reality, on which, in turn, the concept of realism depends. A century before the auto-incarceration of poststructuralism in a sort of self-referential pandemonium of signs, the hopelessness of which appeared in Jacques Derrida's famous formula “Il n'y a pas de hors-texte” (Derrida 1983: 274) and from which philosophy today tries to escape by a *New or Speculative Realism*⁴ that signs up to rehabilitate reality, William James (1890: 296) postulated “various orders of reality”⁵ – phantasy, dreams, or the sensual world – to any of which we may allocate things and *within any of which* we may give them our assent concerning its existence.⁶ Grounded on James' basic thought that each of these worlds have their own ways of existence and *raison d'être*, the phenomenologist Erving Goffman (1974: 8) bases his analysis on the crucial question that in any given situation – “often containing other people and more than the scene that can be overseen by the immediately present ones” – one would spontaneously ask: “What is it that's going on here?” The answer determines the *frame* in which an occurrence is embedded; that is, its *reality*. Each realism must relate to this reality.

Postdramatic theatre, as Stegemann writes in 2015 in his recent book *Lob des Realismus* (Praise of Realism), has lamentably failed to tackle this task by having fallen into the trap of poststructuralist and postmodern positions. Therefore, he claims the reinstatement of *mimesis*, i.e. the realistic theatrical processing of a material by help of the dialectic analysis of its contents and historical context. In the following, I shall touch the protruding positions of this critique, illustrating them by René Pollesch's production *Kill your Darlings*,⁷ which was premiered in 2012 in the Volksbühne in Berlin, and, after a short critical transition, oppose it by an argument from affect theory, based upon considerations by the critic of postmodernity, Fredric Jameson: The-rein, Stegemann's criticism, intonated on behalf of realism, shall be sublated

4. Cf. Peter GAITSCH et al. (ed.). *Eine Diskussion mit Markus Gabriel. Phänomenologische Positionen zum Neuen Realismus* A Discussion with Markus Gabriel. Phenomenological Positions on New Realism). Berlin: Verlag Turia + Kant, 2017.

5. In *The Perception of Reality* (first published 1869 as an article in the journal *Mind*), William James questions at first the *criteria* for our judgment on something to be “real”: “Under what circumstances do we think things real?“, followed by the chapter “The Various Orders of Reality” where he attributes, among the “Many Worlds“ a particular quality to the sensuous world as the “World of Practical Realities“ (William JAMES. “The Principles of Psychology“. *American Science Series. Advanced Course*, Vol. II, chapter 21. New York: Holt, p. 296).

6. “The whole distinction of real and unreal, the whole psychology of belief, disbelief, and doubt, is thus grounded on two mental facts – first, that we are liable to think differently of the same; and second, that when we have done so, we can choose which way of thinking to adhere to and which to disregard.” (William JAMES. “The Principles of Psychology“. *American Science Series. Advanced Course*, Vol. II, chapter 21. New York: Holt, p. 296). Erving Goffman criticises the fact that James finally adjudged an exceptional status to the sensuous world as “realest reality“, which he considers a deplorable drawback of James' former radical position: “Then, after taking this radical stand, James copped out. He allowed that the world of the senses had a special status [...]“ (Erving GOFFMAN. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974, p. 3).

7. Stegemann exemplifies his assumptions in *Lob des Realismus* (Praise of Realism) by means of five theatre texts or, respectively, productions: Henrik Ibsen's *Enemy of the People*, Peter Hacks' *Die Sorgen und die Macht* (Anxieties and Power), Kathrin Röggla's *Wir schlafen nicht* (We Don't Sleep), Elfriede Jelinek's *Die Kontrakte des Kaufmanns* (The Merchants' Contracts), and René Pollesch's *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*. In the case of *Enemy of the People* and *Kill your Darlings*, he refers to the respective stage productions.

on the grounds of a different realism model that stems from literary science, resulting in a diametrically opposed appraisal of Pollesch's paradigm *Kill your Darlings* as a paradigm of realistic theatre. For this purpose I shall use an argument based on analogous correspondence between literary language and theatrical action. The production's evident success with critics and audience is opposed by Stegemann's position, and, due to their different epistemological origins, there is no evidence if both are reconciled by an affect theory perspective.

Realism I

In light of the complexity and enigmatization of the present world, Stegemann (2015: 8) claims a new "visibility and comprehensibility" of reality in theatre. The task of realism is to free the insights about the world from the "dense relativistic fog and from contingency": there is a reality, "and we can try to comprehend it. And there is artistic experience that enables people to share their impressions and frees them, for some moments, from suffering from their lives as an opaque series of coincidences. A realistic representation helps to recognize the world and imagine its changeability."

In the 20th century, the traditional concept of realism has been converted "into a container term" no longer allowing us to know "if something is still represented or if the representation has become its own content" (Stegemann, 2015: 8). Especially the refusal to represent *anything*, that the abstract expressionists, at the time, could still claim to be a realistic expression; that is, by enabling the individual to experience ambivalence radically and individually, and thus his or her detachment from all social ties shifted realism from an art of recognition towards an art of self-experience. Thereby, it became a slogan for ideologies. Naive socialist realism suddenly faced Western abstract expressionism — which was even supported by the CIA who could argue that abstract paintings were the realistic manifestation of a free and self-determined subject. Instead of *showing* something, this art expressed by itself a subjective freedom that allowed it to quit any concrete representation. The view of realism turned back towards the subject. Stegemann (2015: 10-11) calls this, in contrast to the *socialist realism* where the subject aims to comprehend his or her environment in the picture, the "capitalist realism" that trains the subject to become a lone fighter "in a free-for-all battle." The concept of realism continues to splice, finally denoting either (pejoratively) any naive representation or everything that appears in reality. Hereafter, two lines are to be discerned: a "commercial realism" that in many fields purveys a criminally simplified copy of reality easy to figure out; and a "postmodern realism" that characterises performative arts and is restricting in cases where ambivalence ("the aesthetic equivalent of postmodern relativism") dominates as a formal gadget, and fertile where "particular sorts of conflicts [...] seek to reflect the conflicts of the complex present."

Stegemann (2015: 11-13) counteracts this by proposing a timeless, dialectical art "that provokes shared experience of reality." This was already shown, as Stegemann (2015: 12) explains, by Gustave Courbet where "the reality of

representation operates with conventionally unexpected forms” — convention being understood as instrumentalisation of art as the beautiful appearance of bourgeois idealism. A realism worthy of the name shows the world other than as we think we know it. The psychological theatre, too, by help of its Fourth Wall, can either make visible the conflicts in the surrounding world — or illusionistically conceal them. That fourth wall, however, is a thorn in the side of the avant-gardes. They criticise representation as a presumptuous statement about the world, and the viewer's position as an “imperial gesture” whose contention claims to be the more objective the more unrecognizably he hides behind the representation. May this theatre also broach the issue of an unjust world — its stylistics still keep being subject to “the tendency to let them appear natural” (14). Thus, the bourgeois solidification is followed by a “formal explosion”, first in symbolism and naturalism and later in the ongoing conflict between “recognisability and critique” that finally falls into the “maelstrom of relativism.” In the 20th century the question of recognisability and the attitude by which recognition can be criticised gets radicalised by the discernment that any observation influences its object. The relation between reality and subject has become undecidable. While capitalism benefits from this contingency, the relativism of observation is aesthetically formulated in more and more detail. The two major political systems react with totalitarianism or, respectively, with the paradox of modern democracy according to which the differentiation of life areas makes binding decisions more and more difficult, thus paving the way for fundamentalist forces. As a consequence, “in closed societies an art that makes tangible the contingency of the conditions means a critical gesture, while in open societies the same relativizing force meets the demands of capitalist economy” (15).

Radicalisation of contingency, however, occurs primarily because the undecidability is mixed up with arbitrariness, thus becoming relativism. The postmodern lifestyle therefore “is a telling expression of an unemancipated society” that supports the *bourgeois* and paralyzes the *citoyen*, “having lost all confidence in the common public” (16). But the very undecidability demands decision — a *decidable* situation needs not be decided, as it already contains the decision in itself (as inner necessity); *undecidability*, however, calls upon me as a subject to adopt a position. Because — and this is the nub of the matter in Stegemann's argumentation — if the standpoint influences the recognition of reality, “then the question of finding a standpoint provokes the politically true statement about reality.” This is the socialist consequence from the observer's problem, and its solution is the *class standpoint* that leads to the sublation (*Aufhebung*)⁸ of individuality in the history of social conflicts. The role of realism is to make visible the threads of the dependencies on his or her surrounding reality, by which the individual hangs and wriggles.

While the avant-garde enables the observer to experience something about himself through art, the perspective from the class standpoint enables

8. *Aufhebung*, according to Hegel, has the connotations of *raise*, *suspend*, and *preserve*. Cf. Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Die Wissenschaft der Logik: Das Sein* (Science of Logic: The Being), vol. 1, book 1, section 1, chapter 1, C: “Aufheben des Werdens” (Sublation of Becoming), “Anmerkung” (Notation), 1812. In: Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Gesammelte Werke* (Collected Work”), edited by Hans-Jürgen GAWOLL, vol. 11. Hamburg: Felix Meiner, p. 64.

“a triangular relationship of realistic art, where the self-reference of the œuvre brings the hetero-reference to its surroundings in a relation that may be experienced, by the observer, as a play of art and reality” (18). Thus, instead of an isolated subjective experience, realism is about “putting on a relationship between artistic form and a therein appearing other reality. The self-references of the artistic means enable the hetero-reference that comes to light as a content that is not identical with the material or the form of the artwork” (20). Wherever the thematising of these means without any reference to the social reality congeals into a mere content, this dialectic is dismantled and reduced to the experience of aesthetic oscillation — as in Duchamp’s ready-mades: the object is real, but its experience cannot be traversed but individually, being no longer an experience of realism — since it facilitates “no longer the community of those seeing the real surrounding world through an aesthetic experience in a new way” (20).

New tries

A new way to destroy postmodern doubts about the referentiality of an external reality — and the constructivist claim that reality is only what a recognising conscience makes it to be — is opened by the founder of the *new realism*, Markus Gabriel, who according to Stegemann (2015: 59) postulates many *fields of meaning* that may be differently real, making any exclusive explanation of reality obsolete. This revision of the blind spot of questioning the own existence leads, in a Cartesian turn, to the proposition that even doubt must exist somewhere. The new realism thus neglects the *conditions* of recognition, focusing on speculations about its *possibilities*. As reality, nothing else remains but “the meaning of provisional assertions that may be suspended any time by a subsequent, different interpretation.” At least, Derrida’s *différance* itself still exists, “independently from its interpretation.” That, however, provides little comfort to Stegemann. If the remainder of reality is nothing but its own deconstruction, as the “new, ultimate reality”, we find ourselves in a “historical situation comparable with the Middle Ages. The spiritual status of its inhabitants is a confession of faith that fits perfectly the ruling ideology” (60). By this, deconstruction and exploitation conjoin to yield a “closed context of interconnected fates” (61) that might become difficult to escape.⁹

Hope comes, according to Stegemann (2015: 63), from where the classical postmodern aesthetic means, such as interruption, re-entry, and self-reference, do not serve the postmodern capitalist confession of faith but “unfold their effects beyond postmodern aesthetics.” If interruptions “applied by all forms of realness that happen to be en vogue in postmodern aesthetics” (65) only make the presence of the real come to the fore, they result “in the very contrary of what the appearance of reality is in a realist sense” (65). As a counter-example, he mentions the Berliner Schaubühne production of

9. Stegemann’s hope, thus, lies in Occupy masterminds like David Graeber, the philosopher Slavoj Žižek, and the *new realists* or *speculative realists* around Markus Gabriel, Maurizio Ferraris and Armen Avanessian.

Ibsen's *Enemy of the People* that “uses the interruption technique of postmodern theatre without following its Ideology” (156-157). Interruption does not *as such* become the event (*Ereignis*) but “changes unremarkably the position of the viewers” (157) as the actors act from the audience, step by step and in a plausible way, without any alienation technique (*Verfremdungstechnik*), so that the audience at some point spontaneously starts to intervene in the conflict that is staged as a public debate, finding themselves suddenly in the centre of the fiction and participating, as if it were nothing out of the ordinary, in the voting process against the protagonist Thomas Stockmann:¹⁰ an example of how to apply a postmodern interruption technique *realistically*.

Nevertheless, a reactionary attitude hides behind the effects of immediacy of performative theatre, as Stegemann's last witness, Slavoj Žižek, asseverates, because this theatre seeks to emulate the world in its unrepresentability, making itself “the mirror of a missing world's logic” (Stegemann, 2015: 82), and thus becomes nihilistic theatre: “a circulation of objects and signs [...], or of bodies and signs – of bodies, however, that are almost objectivated by their passionate or disrupted though hopeless and insoluble relations.” In contrast, a vivid and dramatic theatre displays “the contradiction of lacking a world and the desire towards a world.”

This, however, is the very effective principle in *Kill your Darlings* – that Stegemann portrays in overwhelmingly negative terms and that nevertheless seems realistic in the sense that it not only deplores a negative reality that Žižek doesn't deny at all (herein one step advanced in comparison to Stegemann – *what* he denies is only its nihilistic affirmative repetition onstage), but also, as I maintain, confidentially approaches this lack by artistic means in order to overcome its paradoxical logic.

Kill your darlings – a (phenomenological) perspective from affect theory

The untenability of the conceptual separation of world and subject has been tackled by Merleau-Ponty (1964, translation 1986: 183) who proposed not prematurely establishing the subject as a fixed point of departure (not even in the undercover form of capitalist “conditions” by which it may be seduced) but rather as some sort of *in-between* that is built by both the world and, at the same time, by building the world; that is, to think in terms of a *process* and conceive the subject in a *dynamic* way – comparable with reflections between mirrors, as mentioned above. Such an approach, inspired by affect theory, implies a reality where the single person does not act as a political agent but rather as a *bodiliness* (*Leiblichkeit*) oscillating between self and world (*chair* in Merleau-Ponty's terminology; cf. 1964: 181); that is, as a mediator equally open to both sides – self and world – in an interspace filled by, or made of, affects, with “scintillating properties” (Tygstrup, 2012: 201) in a dynamic force field,¹¹ and to which corresponds realistically

10. The stage production *Enemy of the People* of the Schaubühne Berlin involves the audience and has been shown in more than 30 cities. For documentation cf. <<http://goo.gl/oj879Q>> [Last accessed: 1 September 2017].

11. “Affects alight and persist in the unfinished and processual, as scintillating qualities of the present with their own characteristic signature” (Tygstrup, 2012, p. 201).

the “theatrical event as a dialogically structured intermediate occurrence” (Zwischengeschehen - Roselt, 2008: 16).

In Pollesch's production *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, reality effects are being employed too: by the microphone warning “*Step aside, please*”, the excavator, the gymnastic exercises exerted by an authentic acrobats group from Berlin, and by the question “*Where are we here?*” Stegemann (2015: 184) objects to their statement of authenticity: “The fact that theatre refuses to deceive mimetically does not yet mean it is true.” *Kill your Darlings*, however, avoids any authenticity claims or deconstructs them as being illusory: “You are missing something, you don't have enough” — those lines, by mantra-like repetition, become, by constant repetition, a murmuring, a Heideggerian “empty talk” (*Gerede*); and from the announcement “We jump — now!” remains ironically only a soft, so to speak, floating-on-a-cloud-like descending movement, criticising thus, the pseudo-risky way of life that some people mistake for involvement. The presented message doesn't wear out in superficial visibility, it is rather imperative to think along and laugh with and read between the lines of the performance. For instance, that we are lacking love, or the unquestioned belief in it, precisely because both, love and faith do not lie on the surface; that, on the other hand, such concepts have been looked through long since and deconstructed in their historicity — and now they have no more validity, which is why we miss them. In no case does the performance display pure deconstructivist positions but rather balances them with remaining slices of prototypical melodramatic subjects that allow us to experience our phenomenal (romantic) yearning for those (deconstructed) illusions: “Anyway, why does no-one kill himself for love anymore? / The best scenes you won't see tonight because none of us would bear them” (Pollesch, 2013: 191).

Stegemann (2015: 188), however, does not evidence his critique by his experience of the performance, but rather by a programmatic collection of statements¹² from Pollesch (2012: 38) in which the latter transforms the “customary problems of racism, sexism, capitalism” into questions of “representation, heterosexuality, and inauthentic community.” According to Stegemann, Pollesch's theatre dispenses with any *beyond* of the signs and any inner subjective life “distorted by social norms” (Stegemann, 2015: 188). Instead, he says, Pollesch attacks productions of normality in performances (e.g. heterosexuality), which make a claim to power marking all other ways of living as deviant. Without reflecting the social *causes*, however, says Stegemann, Pollesch's critique leaves the dialectic base “living entirely in the present which is split up in endless differences.”

As a summary, Stegemann pushes his criticism of Pollesch's “critical postmodern realism” to its outer limits, and, by doing so, towards an aspect in Pollesch's aesthetics that will be of interest in the following: “*The theatre of René Pollesch works at every approachable level on these new moments of*

12. Its title is *Der Schnittchenkauf* (Buying Canapés) alluding to Brecht's *Messingkauf* (Buying Brass) for its programmatic character. Cf. René POLLESCH. *Der Schnittchenkauf*. Berlin: Galerie Daniel Buchholz, 2012.

presence, at the same time being driven by a reflective naivety that wishes to experience contingency as beauty and deconstruction as play."

What he criticises here is a dimension, though not present in Pollesch's theoretical statements, that is palpable all the more in the *performance* of *Kill your Darlings* where it implements – as play, break-up (“in endless differences”), time-independency (“on any approachable level”), moment, and unexpected suddenness – an entirely different temporality (“new moments of presence”) compared to the one that Stegemann imagines to be adequate for a realistic theatre that aims to deal with the real situation by fiction and therefore needs a plot, a narration, or what literary science calls a *récit*. Irrespective of Pollesch's theoretical comments, this other dimension comes into its own even more evidently – or more perceptibly (it is impossible to follow the performance *without* perceiving this dimension) – onstage “on any approachable level”: in the dispersed “appearances” of the acrobats who elegiacally demonstrate their exercises, in the stage design (a sensually-significative mixture of symbolic elements – for instance, the towering, coloured scintillating gala curtain contrasted by a puppet-show-like Brechtian curtain and the covered wagon à la Mother Courage – and of sensual effects such as the violent rainfall rushing down in the middle of the performance), in the thematically and stylistically anachronistic music (Bruce Springsteen's *Streets of Philadelphia*, a narration about a dying AIDS patient, which functions as a topologic tilting figure oscillating between inner narrative thread and outer formal means), above all, however, in the actor Fabian Hinrichs who presents an obviously well-prepared text displaying it “playfully”, which gets permanently covered or pushed aside by other, more *real*, impulses: the problem with the damned excavator that judders uncontrollably, being anything but easy to operate; the grotesquely unwieldy octopus costume that ruins any free-flowing dialogue with the acrobats “chorus”; yet the very first appearance onstage, the aforementioned sublime-pathetic floating down from the theatre ceiling, overlaid and crossed by technical processes (hooking off the rope), and so forth.

All these disruptions urge frequently – though not always – to the forefront, becoming thus more “real” than what Hinrichs is saying, in the very sense that Goffman (1974: 10-11) called a *frame*, since they answer the question about “what is going on here.” The question is *not* what is the *meaning* of this, say, when Hinrichs is “let down together with a chorus of acrobats from Berlin from the grid floor” (Stegemann, 2015: 188-189) asking in the moment of landing: “What is this here? / I don't know / what this is” (189) – a seemingly rhetorical question that Stegemann answers referring to its surface: “the stage, the audience, all those who are here, anyway...” This reality, however, is exactly *not* the reference here. And since Stegemann doesn't ask what *is* the question, he consequently continues misguided by *text interpretation*: “...and at the same time the question opens up from the concrete to the big question of life's purpose, of what might be space or life anyway, or” – now citing performance text – “if all this isn't all too tight or too big for our love” (Pollesch, 2013: 190). Whereby, as Stegemann (2015: 189) concludes, “the performance

theme has been discovered.” That is in several aspects correct — though contrary to how Stegemann conceives it, as shall be shown now.

Stegemann (2015: 189) comprehends the scene as the meaningless self-reference of the protagonist — “like a host who charmingly and humbly serves one opulent course after the other, pointing out apologetically with every new dish that the finest, unfortunately, cannot proceed today.” The serving of the courses of the meal celebrates its own decay, congealing into a picture of irrevocable transience. In the “gesture of inquiring assent” of these statements, Stegemann, praising realism but not seeing any of it at work here, can only perceive the “tradition of Brechtian alienation (*Verfremdung*)” — especially since the latter is insinuated all too obviously by the Mother Courage covered wagon and the label fragments “FAT” and “ZER” on the glittering Brechtian curtain.

The question “what is going on here” — and thus the question of reality — as Goffman and James understand it, is, however, not answered by what is *said* (as Stegemann assumes) but by what *happens* framing the scenic situation: an actor (not a character) floats down gracefully together with some co-actors in a spectacular circus-like scene from the grid-floor, reminding us of some redeemer descending from heaven to save mankind. It is a *show* that exposes openly and auto-ironically its scenic fragility as soon as actors meet technical devices, and thus its playing character. “What is going on here” is this very *showing* of the show: “Hi, I’m the protagonist and I am being let down by a steel rope from the grid-floor, which is funny but yet no more than a stupid little show that has no deeper meaning, so *here* you need not search — but then, where?” This procedure, the assertion of the gesture of the technically transparent letting-down, and not the text spoken by Hinrichs, is the framing reality of this moment.

Maybe this is not the mimesis that Stegemann (2015: 8) wants to rehabilitate in the form of realistic representation by which we can conceive “the world and imagine its changeability” because it is not an imitation of social reality in the sense of an accomplished, authentic copy. But, as Paul Ricoeur (1975, translation 1986: 51) explains in his metaphor theory, Aristotle didn’t understand mimesis as imitation in terms of a passive depiction but rather characterises mimesis as a double tension “between fidelity *and* fairytale-like poetic fiction, between reproduction *and* elevation.” What takes place, in this “fairytale-like” dynamically elevating sense, in *Kill your Darlings* is the mimesis of what occurs outside and inside, even here amidst us as we are sitting in the theatre: after numerous failed trials of approaching each other, the protagonist and the acrobats will hide from the rain in lustful communion, leading scenically *ad absurdum* the whole issue of alienation (*Entfremdung*), of love, of the impossibility and the scandal of coming together with the beloved, who is addressed optionally as capitalism or network — thus criticising this issue. Reference to the world, thus, *is* achieved, for the onstage reality of the technical and social problems of togetherness *does* actually point to a reality outside, raising the very question that Stegemann misses in postdramatic theatre: What are the causes? Which reality impedes the success of happiness? Here as well as “outside” there is a distinction between

dialogue and scenic reality. Statements are not the essential, as this text, too, gets displaced or blurred *behind* a corporeally urging reality (protection from the pattering rain) that all of a sudden crosses the discourse, breaks into it, saying look out, here comes the real. The objection that Pollesch's theatre remains in self-referential discourse only scratches the surface; in fact, it is true that a discourse is being presented but the circumstances of the performance, its corporeality, its atmosphere and the affects that go hand in hand with the being together of humans on a stage and in a theatre space are apparently revealed as frame — and thus as true constituents of a social, not only individual, reality.

Jameson's affectivity concept

If Stegemann's analysis of postdramatic loss of reality held true (given that one accepts the class standing point in the first place), the spectator, however, by no means makes the experience of a self-referential vexatious game, unconnected by any ties to social reality, but on the contrary experiments a performance that speaks critically towards itself and towards all possible positions, on the surface about loving the "network", thereby asking, and simulating, central questions of living together, then it seems sensible to assume *some* realism at work behind this experience. As now a concept from literary science comes into play, it is provisionally and in gross simplification assumed that language is for literature what scenic event is for theatre. The *récit*, or narration, is analogous here to scenic action, or the development of action — narration being realised as linear temporal succession (past, present, and future), just as action drives the events onstage forward in the sense of development. (A narration that follows more than one narrative thread would then correspond to a theatre play with a multilayered, complex action.)

Fredric Jameson (2013: 14; 27) develops in his book *The Antinomies of Realism* "The Twin Sources of Realism: Narrative Impulse" and "The Twin Sources of Realism: Affect, or, the Body's Present." These two impulse sources must, he says, converge to yield a realistic novel. He describes the narrative impulse with an example of Giovanni Boccaccio's *Decamerone*: the ninth tale of the fifth day, which, if only by the *Decamerone*'s framing, is mere narration — "the purest form of the *récit*" (24) — consisting, according to Jameson, of pure *narrative impulse*. Noblemen tell stories to one another in turns as a pastime in the refuge where they hide from the plague, and the current narrator starts by telling how her story has been told to her by another person. The two threads of the plot cross in the object of a hawk which has different functions in each thread, oscillating between them as a tilting image.¹³ Narrations, however, normally do not only consist in the *récit* that corresponds to an action mode that Jameson calls *telling*, but are also always interspersed by elements of a quite other temporality, the pure form of which Jameson

13. "For the hawk — in this, paradigmatic of most twist or trick endings, even those which do not turn on a single object — is double-valenced, which is to say that it can serve a different function in each of the contexts in which it appears, switching back and forth in a kind of Gestalt effect." (Fredric JAMESON. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013, p. 23-24).

illustrates by a second extreme example: “Lunch went on methodically, until each of the seven courses was left in fragments and the fruit was merely a toy, to be peeled and sliced as a child destroys a daisy, petal by petal” (Woolf, 1915: 56).

Contrary to most lunch descriptions, this one cannot possibly be ranged into any narrative time but creates a totally other temporal form that Jameson (2013: 25-26) circumscribes by the terms “present of consciousness”, “impersonal consciousness of the present”, only “impersonal consciousness”, or the “‘eternity’ of individual consciousness” – we will simply call it *eternal consciousness*. This dimension stands cross to narrative time, bringing about its halt, break, or suspension. Other than *telling*, its mode of action rather corresponds to *showing* – which in literature requires *description*. Description is done by metaphors. Thus, the circle closes onto Ricoeur, who conceives the metaphor not as a common replacement on a word level but rather as related to mimesis, comprehending it as reproducing *and* elevating a reference function. The timeless-eternal dimension of *showing* is the matrix for affects. Other than emotions, they carry no name yet, being still tivable and purely corporeal. Emotions *in nuce*, anonymous, amorphous, impersonal,¹⁴ prior to any separation of an I and an object pole, both being brought about only by the very affect in the first place (Böhme, 2001: 38). The affective is what opposes the narrative, hampering it in its flow, crossing or bridging it, without itself having any naming yet. The problem of poets and narrators thus is “to seize its fleeting essence” (Jameson, 2013: 31), i.e. to help the affect, in light of its namelessness, to become language. “It is therefore words themselves (the medieval universals) which are incompatible with the body and its affects [...] that we need a different kind of language to identify affect” (37).

The analogue to the *namelessness* of the affects that appear – beyond the linear temporality of past, present, and future – in the timeless present of the eternal consciousness and that suddenly, in the medium of language, still stand before the words, would be, in theatre, a moment of *eventlessness*, of the absence of a traceable (i.e. having a trace to be processed) development that drives a scene forward – thus, of *scenic stillness*, a moment that might consist of a *gesture* having an effect such as a tableau or a *still*, breaking through the whole theatrical action by its threateningly strange temporality. It is true, *something is* going on here, too, in this point of space and time, in the moment of this quite different experience, but it is of a non-narrative kind, as Sartre observes it in the sudden that unexpectedly, maybe obscenely, *shows* for instance in a break-in, a burglary, a surprise, an interruption (!): the former and the sudden not being held together by any causal-logic ligature, the expected story action rather having been “stopped” (as Husserl’s *epoché* parenthesis the approval of reality) in the sense of *bridged*, or *crossed*, be it for another action, or a *pause* made in favour of a *description* (in literature) or, respectively, of a *gesture* (in theatre).

14. In the German language, an approximation of this idea is given by impersonal verbs such as *mich friert* (I’m cold; literally: [it] freezes me).

Interruption, for Stegemann a non-realistic postdramatic defensive manoeuvre that suddenly makes appear, instead of reality, the physical realness of theatre by inhibiting the words' narrative flow (that has the function of making re-cognizable reality mimetically), turns out, from the perspective of an *antinomic* realism, as the ingredient of a different kind of temporal phenomenon that is, according to Jameson, the second source of the realistic novel and, in theatre, appears as an affective impact in the guise of standstill, hold, scenic adjustment etc., alimanted not by an *eternal consciousness* but by a corporeal dimension of presence (Merleau-Ponty's *chair*) where affects go in and out. This affective dimension, in a novel hard to be brought into language (otherwise the corresponding affects would be nameable emotions such as anger, grief, etc.), corresponds in theatre, in the frame of the above achieved analogy, to its *unplayability, unrepresentability or unperformability*. Performed "affects" are but represented emotions. Affectivity onstage rather would appear as interruption of the scenic development of a plot, as deviation, pause, break-in, or other impulse that crosses the scenic course.

From this perspective, in the performance of *Kill your Darlings* realism doesn't consist either – in accordance with Stegemann – of the "invasion of reality" (in the form, for instance, of real experts), but rather – in contrast to what Stegemann assumes – the crossing of a scenic development, or plan, by affective interruption of it. *Kill your Darlings* displays such interruptions as if it was for learning, some of which seem to be veritably *staged*, for instance the sudden appearance of the technical problem with the excavator as if it was a technical glitch. In the light of Jameson's theory, a scenic course or action is "realistic" not only by telling, from one's own class standpoint, the conflicts of reality through fiction, but by drawing from *two* sources: a developing story and a bodiliness that crosses, interrupts, inhibits or otherwise *affects the story's course*. An affect, then, is what Judith Butler (2009: 34) conceives by "coming up against": any striking bodily attack that all of a sudden emerges, corresponding to nothing on the timeline of the *récit* but being simply (and sometimes uncomfortably) a derogation of time in the familiar temporality of narration, or, respectively, in theatre, in the scenic development. Between these two dimensions, the narrative impulse (*telling*) and the affective impulse (*showing*), there might occur, then, a crossing point: this is reality, or at least the realistic in a singular concretion, the birthplace of a theatrical event.

As previously mentioned, Stegemann (2015: 189) compared the protagonist Fabian Hinrichs with a host "who charmingly and humbly serves an opulent course after the other, pointing out apologetically with every new dish that the finest, unfortunately, cannot proceed today." What appears to Stegemann as the protagonist's complacency and self-reference in a auto-referential theatre rotating around itself corresponds exactly to this eternal evenness of an a-temporalised or, so to speak, "dys-timed" successive serving of the seven menu courses in the cited lunch passage of Virginia Woolf and its decay – "*methodically*", until only "*fragments*" remain and the fruit finally is peeled and cut in pieces, as a child picks a daisy, petal after petal. What Stegemann criticises, thus, is pure affectivity, creating a picture of irrevocable transience.

According to Jameson's literary *realism*, a *realistic* theatre performance would be pervaded by the linear temporality of a scenic development and, at the same "time", unpredictably crossed, interspersed, and perforated — "on every approachable level" — by the timeless, "eternal" dimension of affectivity. Affects suspend linearity and narrative temporality — those "new moments of presence" that Stegemann (2015: 188) criticised in the résumé on *Kill your Darlings* — just as we can either focus on the floating clouds or on our own actions in their specific, respective speed, either on the film or on the ringing telephone, but never on both of them at one moment. We "are at the same time driven by a reflective naivety, wishing to experience contingency as beauty and deconstruction as play" — these words from the criticism on *Kill your Darlings* now, from an affect-theoretical perspective, sound only consequent. Whoever engages himself, in a theatre performance, in interruptions of a scenic movement can enjoy them without thereby leaving the space of realistic experience.

Coda

Stegemann's claim for *mimesis* contains an uncritical pre-assumption: that theatre has a call to analyse and change reality, and that it is not allowed to leave it at showing the state and depicting the disquietude of the individual, his or her frustration and uncertainty, with the possible consequence that solidarity emerges between the many individuals who might become affectively aware of contexts, causes and mechanisms as a shared experience of their being together: a public affair, a *res publica* where the uneasiness of the individual is given the chance to become part of an "affective space" (Tygstrup, 2012: 204),¹⁵ the individual problem becoming thus collective uneasiness. At bottom, Stegemann (2015: 203), too, senses that the affective uneasiness *per se* may be a realistic force — why else would he thoughtfully write on the last page of his book: "*Reality consists not only in language and arguments. We do not yet know what the body can do*"?



Bibliography

- BÖHME, Gernot. *Aistethik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre* (Lectures on Aesthetics as General School of Perception). Munich: Wilhelm Fink, 2001.
- BUTLER, Judith. *Frames of War. When is Life Grievable?* London: Verso, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Grammatologie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1983. Translated from French by Hans-Jörg Rheinberger. Original edition: *De la grammatologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1967.

15. An "affective space" is defined by Frederik Tygstrup as a "relational spatiality of lived human experience according to one specific aspect, that is, the question of just which affects are produced in this relational economy" (Frederik TYGSTROP. "Affective Spaces". In: Daniela AGOSTINHO, Elisa ANTZ and Cátia FERREIRA (ed.), *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*. Berlin, Walter de Gruyter, p. 204).

- DREYSSE, Miriam; MALZACHER, Florian (ed.). *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll* (Experts of Every Day Life. The Theatre of Rimini Protokoll). Berlin: Alexander, 2007.
- EIERMANN, André. *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste* (Post-Spectacular Theatre. The Alterity of Performance and the Blurring of Limits in the Arts). Bielefeld, transcript, 2009.
- GAITSCH, Peter et al. (ed.). *Eine Diskussion mit Markus Gabriel. Phänomenologische Positionen zum Neuen Realismus* (A Discussion with Markus Gabriel. Phenomenological Positions on New Realism). Berlin: Turia + Kant, 2017.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1974.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Die Wissenschaft der Logik: Das Sein* (Science of Logic: The Being), vol. 1, book 1, section 1, chapter 1, C: "Aufheben des Werdens" (Sublation of Becoming), "Anmerkung" (Notation), 1812. In: Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Gesammelte Werke* (Collected Works), edited by Hans-Jürgen Gawoll, vol. 11. Hamburg: Felix Meiner, p. 64.
- JAMES, William. "The Principles of Psychology". *American Science Series*. Advanced Course, vol. II. New York: Holt, 1890.
- JAMESON, Fredric. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible* (The Visible and the Invisible). Paris: Gallimard, 1964.
- POLLESCH, René. *Der Schnittchenkauf* (Buying Canapés). Berlin, Galerie Daniel Buchholz, 2011.
- "Kill your Darlings! Streets of Berladelphia". In: NAUMANN, Matthias; WEHREN, Michael (ed.). *Räume, Orte, Kollektive* (Spaces, Places, Collectives). Berlin: Neofelis, 2013, p. 190-220.
- ROSELT, Jens. *Phänomenologie des Theaters*. Munich: Wilhelm Fink, 2008.
- RICŒUR, Paul. *Die lebendige Metapher* (The Living Metaphor). Munich: Wilhelm Fink, 1986. Translated from French by Rainer Rochlitz. Original edition: *La métaphore vive*. Paris: Edition du Seuil, 1975.
- STEGEMANN, Bernd. *Lob des Realismus* (Praise of Realism). Berlin: Theater der Zeit, 2015.
- *Kritik des Theaters* (Critique of Theatre). Berlin: Theater der Zeit, 2013.
- TIEDEMANN, Kathrin and RADDATZ, Frank. *Reality Strikes Back. Tage vor dem Bildersturm. Eine Debatte zum Einbruch der Wirklichkeit in den Bühnenraum* (Days before Iconoclasm. A Debate on the Invasion of Reality into the Stage). Berlin: Theater der Zeit, 2007.
- TYGSTRUP, Frederik. "Affective Spaces". In: AGOSTINHO, Daniela; ANTZ, Elisa; FERREIRA, Cátia (ed.). *Panic and Mourning: The Cultural Work of Trauma*. Berlin: Walter de Gruyter, 2012, p. 195- 210.
- WOOLF, Virginia. *The Voyage Out*. London, Duckworth, 1915.

Living Arts: Definition, Controversies and Examples

Inma GARÍN MARTÍNEZ

inmagarin@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Inma Garín is a director, playwright, translator and theatre researcher from Valencia. She holds a PhD in English Linguistics and Rhetoric and has directed several plays by contemporary playwrights. She has been a member of the International Federation for Theatre Research since 2013, where she has presented her work. She has published articles in journals and translations of Caryl Churchill, S. Shepard, D. Mamet and H. Pinter.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The article reviews the concept of Living Arts in the field of the performing arts in Spain and asks about what type of artistic events could be encompassed by the term Living Arts. The relevance of this article lies in the fact that the label of Living Arts is being broadly used in Spain, France, the United Kingdom, the United States and South America. This is why it is necessary to clarify some aspects or features that may be included in the concept of Living Arts and study to what extent it is used. To this end, the author establishes a definition of the Living Arts and its applicability to the productions shown in public or private theatres of different sizes. Therefore, the definitions and examples provided in the article have been useful. Moreover, she reviews the recent controversy of one of the projects rooted in Madrid, Las Naves Matadero, to exemplify the consequences of a shift of direction in the management of public theatre. The article also addresses the possible function of the Living Arts today and examines their potential. Finally, some of the productions shown in the city of Valencia that can be considered examples of Living Arts are reviewed.

Keywords: performing arts, theatre, living arts, innovation, multidisciplinary, performativity, avant-garde, performance

Inma GARÍN MARTÍNEZ

Living Arts: Definition, Controversies and Examples

Introduction

The starting point of this article is to try to understand a concept that is used today and gaining ground: Living Arts. Is the aim to inject vitality into a dead art? Do the performing arts have a future in a dying world lacking vitality, as Danto (1985: 22) points out? Are there new ways of writing the real? What will the future forms of the performing arts look like? Recently, the critical and political character of current art and its opening, democratisation and integration into daily life have given us artistic experiences linked to other values rather than the merely artistic. These productions, which go beyond the results of each discipline in particular, are difficult to classify, but undoubtedly some of them fill the stage with latent life and their existence may predict future developments that are both new and interesting. Many of them carry out research into the body, go beyond the barriers between communities, break down those within them, explore common values and pay witness to truths that are characteristic of current events. Undoubtedly, they serve to reshape new audiences and even reassess new spaces or include new definitions of what is artistic. They may or may not be introduced under the label of Living Arts, the least important aspect. Because, along with colonising physical or psychical spaces that had previously not been considered as such by the usual institutional encodings (Foster, 1996: 21-24), or attracting citizens who were not previously theatre goers, the art of today resists the process of acculturation and accommodation. The new audiences, if they really exist and their loyalty is won, often reject the more orthodox productions because they believe that these more traditional productions are not for them, or that they are out of date. The new creators seek a transgressive artistic object but, as Foster notes (1996: 28), the question is whether these productions explore new forms of temporality, causality or narrativity. For theatre programmers and managers, the key issue is whether they fill the stage with latent life and, of course, if

they are able to also fill the stalls, because it is inadvisable to renounce either one thing or the other.

These artistic productions that fall under the common denominator of Living Arts also seek to foster collaboration between artists from different disciplines with the aim of learning from each other's languages and finding areas of fusion and exchange that can yield unexpected fruit. Their promoters try to open spaces for work and research so that the collaborations between diverse disciplines provide original results that break down the borders of what is established, attracting a new type of audience to their venues and creating new discourses. They want to conquer new territories, new audiences, new aesthetics of the experience and the event. Their objective is, therefore, for artists from unrelated fields to come together and move in the same direction. These creators seek to channel demands or protests that exist in society through living art, for instance on the inside pages of newspapers, or to unveil secret events, proposing a pedagogy that can shed light on the establishment's concealment mechanisms. In this way, they can better connect with young people or with unconventional audiences, as happens in the Festival de los 10 Sentidos, which, based on a critical and reflective spirit towards current societies, every year commits to making issues that concern the community visible, highlighting the power of art as a catalyser of social action. The objective is to foster thought and critical reflection, one of the main functions of art in its constant endeavour to communicate ideas, emotions, feelings and visions of the world that are relevant in the current cultural context. To some extent, they oblige the audience to ask new questions, to think about new realities, or to take sides and engage with specific uncomfortable issues. The productions may be provocative, eliciting surprise or indignation as they challenge the validity of the story or the values inherited. On many occasions, these creators use irony or humour, stoking ecological or social awareness, such as in the case of disabilities, old age or race as stigmas. On other occasions they use electronic music, recorded or live, the voice or phonation without articulation, painting or chromatic elements, shapes and materials of visual artists, objects from the supermarket or Chinese bazaars. The use of computers and Wi-Fi on stage is also frequent, with the aim of showing contents on the screen in real time, using the social networks or displaying websites, as in the work of the creator Cris Blanco. In any case, it is difficult to predict what the performing arts will contribute within twenty or thirty years because everything seems very open today, without a guiding or leading force, and therefore we feel incapable of formulating broadly shared ideals. What is understood by "the real" is continuously changing and consequently creators who express new realities are looking for alternative ways of reflecting on it and bringing it closer to their fellow citizens (Danto, 1985: 22). This is why it is worrying that there is no force or representative principles of the different trends; rather, we need to explain their variety of approaches to venture the future possibilities of the performing arts.

In order to achieve this objective, i.e. to understand the concept of Living Arts, we will next try to venture a definition. Once we have limited their

field, we will be able to better assess their potential in terms of the development of the arts.

I will briefly summarise the controversy caused by the new appointment of the director of Las Naves Madrid and, finally, I will look at some of the productions that could be seen in Valencia in recent years and that, in my view, might fit the label of Living Arts. The purpose of these examples is to analyse and explain the impact of concrete objects from the performative panorama and try to show the profound interdependence between current theatre/performative practice and the society in which we live. This art-society relationship becomes clear not only in the task of performing arts criticism, today an almost token part of theatre life, but in how the audience responds to the shows available as well as some of their themes.

Finally, a highly relevant aspect, but which falls outside the purpose of this article, is that of assessing the task of public and private theatre programmers. This involves great responsibility and makes a difference. The cultural manager/programmer or director of a venue selects the productions and the artists that the auditorium or auditoria they programme will host. By assessing the type of productions to be programmed and the companies that will be supported, these professionals sanction the proposals they receive for productions. In the case of artistic residencies, the directors of these venues commit to projects, to those groups of artists who will benefit from the subsidies. Thus, those that deserve to be supported until they are staged are separated from those that are left in office drawers waiting to be shredded once the season ends. Hence the need for them to answer to society and not only the institution that has appointed them. But this question would be the object of a separate reflection.

Definition of Living Arts

There are not many definitions of the concept of Living Arts. On the website of the Festivalde lahoja we find one that would be useful to begin this section: “The concept of Living Arts expresses the direct live contact between audience and artists. Within the Living Arts we find theatre, dance, clown, mime, theatre circus and other performing arts” (Festivalde lahoja, 2016). According to the same website, academically, Living Arts refers to:

[...] the category resulting from multiple combinations of the performing arts with other disciplines such as the visual arts, music, cinema, architecture, design, anthropology, literature and philosophy, among others, and those whose main element is the “social body” and that produce living events, revealing the gesture, writing, performativities, theatricalities, training in art and other expressions that generally draw and blur, express and contradict, affirm and question the traditional paradigms and differences, which convey, recycle, challenge, translate information into poetic experiences and aesthetic events and that permanently re-invent and re-define the field of the living arts; in this field, the objects produced are tactical, tactile and symbolic, the conveyors of effects and translators of experience.

Thus, the concept of Living Arts designates performative arts events that have some of the following characteristics:

- a. direct artist-audience contact
- b. multidisciplinary nature
- c. social target
- d. value of the experience over contemplative observation
- e. questioning of the concept of art
- f. multi-sensorial nature
- g. innovation
- h. research
- i. unconventional venues
- j. exploration of the limits of theatre.

In a recent article, “Arte raro”, Rubén Ramos talks about “Artes Vivas” or “Artes en Vivo” to refer to labels that are gradually taking hold to describe a type of creation ignored by the establishment (magazine *Ajoblanco*, 2017). Moreover, this author suggests the term “Artes Raras”, comparing these arts to the queer movement to indicate that they go beyond what has been established, the rule, and that they occupy an unspoiled territory.

Similarly, the journal *Acotaciones* (January-June 2017) includes three articles on the controversy that has erupted in Madrid following the programme of Las Naves in which many have seen an attempt to supplant the text-based drama by removing from it the privileges it has enjoyed thus far. Specifically, the playwright Ignacio García May (2017: 261-264) emphasises the term “Artes en Directo”, which is a translation of the English Live Arts, although the director of this municipal venue, Mateo Feijóo, in an interview with Mónica Zas Marcos (2017) points out that the term comes from the French Arts Vivants. I have learnt that in the United States, Colombia, Argentina, Venezuela, etc., there is a master’s degree called *Teatro y Artes Vivas*, and in Warwick University there is a master’s degree in Theatre and Performance Research. In other words, in Spanish, Portuguese or French-speaking countries the term could equal that of Performing Arts, seemingly the term preferred in the Anglo-Saxon world, and that would be used to encompass a broader field than that limited by “theatre”, i.e., “hybrid creation”. In any case, the truth is that under the umbrella of Performing Arts or Performative Arts there is a broader terrain.

The controversy of Las Naves Matadero

After exemplary work since Las Naves Matadero opened under the direction of Mario Gas ten years ago and in which the venue has achieved a loyal audience, the new project presented by the recently appointed director Mateo Feijóo and the former Councillor of Culture Celia Mayer caused great controversy, which was followed by signatures in protest, rectifications and the resignation of the councillor herself over how the matter had been managed: first, because of the decision to suppress the names of Max Aub and Fernando

Arrabal from the respective auditoria and later for excluding a large part of the profession from the new project. Feijóo's project, which won the tender, sought to move on and show that he knew what he was talking about. The new era should have replaced a tedious text-based theatre and attract new audiences and artists to the Naves II and III. In other words, "with a particular focus on new performing arts languages and on transversality." This, according to its director, would not be possible without a change of names (Feijóo, 2017).

A space where the performing arts, visual arts, literature, philosophy, film, music and transmedia activities are interconnected in an interdisciplinary programme. [...] A new era lies before us. We aspire to lead a new way of promoting creative processes, causing the abilities of participating groups to surface, fostering the appearance of new interpretations of reality, researching in order to ensure the emergence of THE NEW, understood not as an absolute term that rejects the PRESENT but as a LEGITIMATE artistic and creative aspiration to serve as an outlet for new perspectives and new ways of acting and being in a globalised world.

Focusing on new performing languages was, in the 1980s, the objective of the Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, which housed the innovative project launched by Guillermo Heras to change the image of a brand new emerging country under Felipe González's government. Are we, therefore, dealing with a renewed version of this project? The idea of paying attention to cross-over territories, in other words, events related to different fields or disciplines, to a mutual mixing and influence, is not new. Theatre has done this since its origins, through collaboration between visual artists, musicians and performing arts creators, strictly speaking. The theatre is the characteristic place of what is transversal because it incorporates everything alien or remote and adopts it. Some emerging artists "wish to establish the mixing of several territories to make up a multifaceted object that generates stories," as happens with the Carmen//Shakespeare project (*Teatr-on*).

Feijóo's text published on the website of Las Naves Matadero has a tone that may anger some but this is not the place to analyse it in detail. The new manager cannot forget that research and the search for new languages forms part of the creative processes of 20th century performing arts by great renowned creators such as Stanislavski, Artaud, Peter Brook and Eugenio Barba. Stanislavski created a method based on his rejection of the performing style of his time, which he considered antiquated, repetitive and far from the living and organic, lacking in spirit and soul. For Peter Brook, theatre must be "vital", in keeping with society, to challenge its values rather than celebrate them. "The theatre needs its perpetual revolution" (Brook, 1968: 108). The British director had always followed in the steps of Artaud, for whom naturalism was dead, antiquated, lifeless and, consequently, theatre had to be reborn thanks to the physical attack on the senses because only in this way would it be possible to achieve the desired impact on the audience and transform them psychologically (Innes and Shevstova, 2013: 155).

Angry about the aforementioned events, provoked by the presentation of the new project, seven hundred creators signed a manifesto in which they called for theatre not to be excluded from the new project of Las Naves Matadero (Prado Campos, 2017):

We cannot undress one saint to dress another. Las Naves had its audience and we all know what ending it with a stroke of the pen means. It is very easy. What takes years to gain is lost in a moment. We must be sensitive to this aspect and be responsible for the consequences that such decisions that show political inexperience may have. [...] The new artistic director of the venue has designed a season based on interdisciplinary creation with urban dance, performance, electronic music and internationalisation as the spearheads. And theatre? This season, which starts on 10 March, is relegated to two days (6 and 7 July) with a production by Milo Rau.

The controversy is assured, as shown by Ruth Toledano (2017) and Raquel Valdés (2017), because the facts speak for themselves. Toledano cites La Ribot, who argues that it is the only institutional contemporary project promoted in Madrid since they “smashed” the Centro Nacional de Nuevas Tendencias in the Sala Olimpia in the neighbourhood of Lavapiés in 1994, which lasted barely 10 years. Raquel Valdés shares her view and speaks for those who signed the letter of support for a project that embodies “the performing arts of the present.” How will Feijóo develop his project from now on given the adverse context in which he moves? The most sensible thing would undoubtedly be to rectify and prepare a more inclusive programme and thus deactivate the discordant voices. Álvaro Holgado analyses the situation in a recent article (Holgado, 2017). After taking sides with Rodrigo García and many other creators, he considers it necessary to support the most daring and experimental creators, not just the most conservative. First, the commitment to contemporaneity must be maintained to avoid missing the train of modernity, as García points out (2017). In Spain, we always arrive late to modernity. And it is true that perhaps we lose some members of the audience but we probably also win over many others.

To end this section, it would be opportune to recall the article by Ignacio García May. Not because he radically positions himself against the thoughtlessness of doing away with a loyal audience, an aspect mentioned above, but two other aspects that the playwright highlights in his text. The first refers to “the confusion between art and culture, and between art and art industries, and the other to the difficulty of maintaining projects in this country in which the artistic and cultural areas often fall into incompetent and ignorant hands” (García May, 2017). Without assessing these unfortunate events that occurred in Madrid, which reveal how delicate cultural management can be and how sensitive the consequences of the decisions made are, it is reasonable to think that, in terms of auditoria and audience policy, it is worth adopting a prudent and objective stance. It is true that the social spectrum of those attending performing arts productions must be expanded to reach all sectors but it is no less true that we have to look after the audience and gain their

loyalty to the theatre and try not to abandon the venues that currently exist. In Valencia we have extensive experience in this respect because some venues have closed or have changed location without taking into account the social consequences of these decisions. We have just lost a unique venue with an exemplary story: the building of the Teatre Escalante in Landerer Street, Valencia, owned by the archbishopric of Valencia, which from the start of democracy had been rented by the Provincial Council. A venue aimed at a family and children's audience that would have required an investment of millions to continue its work.

In short, new artistic events must find a place in regular theatre programmes. To bring new audiences to the theatre does not necessarily mean that the audience of today or yesterday will be ostracised. Opening to new trends, of course, giving opportunities to risky creations that explore new fields of the performing arts without being limited to labels but without eschewing proposals in which the dramatic text is the structuring element of the *mise-en-scène*. We need an in-depth reflection on the place of theatre in our society, on the redefinition of theatre today, so that the new performative forms that are emerging strongly based on choreographers, dancers, musicians, body technologies, circus and so on are not excluded. We need to open the venues to cooperation and influence between disciplines, which José Sanchis Sinisterra already anticipated with his Teatro Fronterizo. A strong theatre never gets stuck in a groove. On the contrary, it is always ready to jump and conquer new fields to reflect on human beings and their dynamic condition. A theatre that does not target new audiences and new sensitivities, that does not investigate in *terra ignota*, is a dead theatre.

An approach to the Living Arts today

In this section I will focus on some of the productions that could be classified under the label of Living Arts, which I have written about in a weekly publication in Valencia, *Cartelera Turia*. The common thread of the productions discussed is that they break down the barriers of conventional theatre and the audience's expectations with respect to how theatre is traditionally seen. Many of them break the fourth wall, are multidisciplinary, have an explicitly social or political purpose, prioritise the experience of the audience over narrating a fictional story, challenge the concept of theatre, or are aimed at several senses at the same time, sometimes including taste; they are innovative and come from experimentation, research into the body and space, the gesture, and so on; they risk, question, resist and destabilise conceptions of the performative language of their predecessors and even use unconventional exhibition spaces. The analyses have been guided by different assessment criteria, although for reasons of length I have not delved into the historical context of the productions cited (Pavis, 2003).

I will talk about the following productions: *A los pies de Europa*, by the artists Henar Fuentetaja and Miguel Tornero; *Les solidàries*, by the creator Clara Chillida; *La capilla de los niños*, by Javier Sahuquillo; *Calypso*, by Fernando Epelde; *Allegro ma non troppo*, by Zero en conducta; *Deriva, naufragio*,

apáñatelas, by Cambaleo Teatro; *Cova*, by Amparo Urrieta and Anna Gomà; *Canturia Cantada*, by Carles Santos; *El eco de Antígona*, by Anaïs Duperrain and Miquel Carbonell; and *No soy yo*, by Sandra Gómez. They were reviewed in their day in a weekly Valencian publication *Cartelera Turia* (Garín, 2014, 2015, 2016 and 2017). Then I venture a reflection on the future of the Living Arts and, to conclude, I point out some considerations on possible paths through which the new performativities and the most avant-garde and unclassifiable creations could evolve.

A los pies de Europa

Cocinando Danza, Compañía Improvisada.

Espacio Inestable

This ambitious theatre-dance multidisciplinary project, by the choreographers Henar Fuentetaja and Miguel Tornero, “interacts with the audience using video, words and dance to give it form” (cocinandodanza.com). The show aims to reflect on the old continent with reference to its feet: the shoes shown on stage as a metonymy that suggests the diversity of cultures and identities that define us, as well as the limits of walking with the other’s feet, of wearing his or her shoes. Premiered on 10 March 2016, the project formed part of the residency programme “Graneros de Creación” of Espacio Inestable. Its inclusion within the Living Arts is due to the fact that it is a complex production in which the audience is urged to enter with their mobile phones on, connect to Wi-Fi and change places. With the parallax, the change of perspective, the audience take on an active position during the show, going onto the stage and leaving the seats to the actors to perform a pantomime. They are invited to get out of their seats and stick stars on the stage wall. With respect to the work with the image, the perimeter of shoes with which the show opens refers to a wide range of identities that are combined in the European crucible and that gives way to the choreographies is the most striking of *A los pies de Europa*. Choreographies by four dancers alternate with explanations about the meaning of Europe, its constitution and ideals, today challenged by a reality that highlights the contradictions of a project that is not evolving with the pace of the times. While the texts are screened, the actress and dancer Anaïs Duperrain, leader of the show, performs an autobiographical scene in the form of a monologue. Her transnational and bilingual experience is individual and collective. Her story is an example of transnational European citizens, racially mixed, made up of fluid identities. As a whole we are dealing with a representation of a socio-political criticism of a Europe that emphasises the fact that the EC is a grey enigma, because the dream of the union seems today more frustrated than ever. *Cocinando Danza* invites us to a multidisciplinary collective experience in which the audience’s dramaturgy joins the theatre’s dramaturgy, where their historical relations are inverted. Thus the audience forms part of the show both as an agent and observer. The dramatic space is the real space, the performers look at the audience; instead of fiction and reality materialising, they are confused. Europe is exposed in its vulnerability. It needs to question the forms of its feasibility as an inclusive ideal project.

This would be the message conveyed by the company. Among the memorable scenes, we highlight the pantomime of MPs seated behind their work tables or when they occupy the stalls. Sara Escribano Maenza, Anaïs Duperein, Henar Fuentetaja and Miguel Tornero give an excellent performance and are the core of the show, with a control of gesture that takes on another semiotic dimension in its superimposition onto the choreographic work and music, thus eliciting multisensory experience. It is an innovative show that surprises because of the combination of signs of different origins and because it challenges the concept of theatre. A production that is the result of spatial research that calls for the spaces and roles consolidated by tradition to be re-signified, making the audience reflect on the aesthetic relationship established between actors and audience, the venue and the stalls. However, the result would achieve greater emotional impact on the audience if it were based on a more tight-fit dramaturgy, which could rearrange all of its elements by better articulating and breathing greater fluidity into the whole. Sometimes the dependency on technology is a risk that innovative productions must irremediably run, as I noted in its day.

Les solidàries

A Tiro Hecho, with texts by Patricia Pardo.

2nd Festival Tercera Semana

The latest production of A Tiro Hecho, the group led by the creator Carla Chillida, premiered in the Festival Tercera Semana (June 2017). Four performers breathe life into *Les solidàries*, a name that refers to a group of women anarchists who confronted communism in 1936 Barcelona. Margarida Mateos, Paula Romero, Yarima Osuna, Isabel Martí, Isabel Ruiz and Patricia Pardo, also the author of the text, and Chillida herself conceive a radical feminist fiction, accompanied by two instruments, the guitar and the keyboard, with songs by La Otra and Violeta Parra, adapted by Chicho S. Ferlosio. Margarida Mateos, Yarima Osuna, Paula Romera and Chillida are superb performers with boundless energy. *Les solidàries* works in the opposite direction to *La secció*, the previous show by Chillida premiered at TEM (Teatre El Musical de València) and which is now also included in the broad and ambitious programme of this festival. While in *La secció* (2017) they spoke of the “Sección Femenina” and its role in the 1930s, now it is the time for anarchist women. In this last production we can see resonances and echoes of the previous creations *Donde las papas quemán* (2014) and *El mercado es más libre que tú* (2015). And it is no surprise as this young company, now in its sixth year, has been forging a personal language in which the graphic image, body, piercing and ferocious words complement each other without the need for one to prevail over the other, despite the powerful images. The provocation caused in the first scene about who commits the rape and who is the victim, the dance on soapy water, the illuminated bare back of Chillida, whose muscles are activated in spasmodic shakes, the continuous rapes with the bursting balloons, etc., are very potent images. The result is a truly striking language, very powerful and provocative, clearly aimed at political criticisms while being educational and informative. We could argue that it updates the

1960s agitprop, which it reinvigorates, thanks to its musical, visual and choreographic component. In contrast to her previous creations, Isabel Ruiz is responsible for developing the graphic image, both of the programme and the stage. It is full of posters with stylised portraits of the anarchist-feminist group *Mujeres Libres*, the organisation formed in the framework of Spanish anarco-syndicalism and which was active from April 1936 to February 1939. A group that was founded based on the need to have a specific women's organisation that could fully develop its capacities and its political struggle. In this great show, we can distinguish two parts. "The first attempts to analyse some issues that feminism seeks to deconstruct, such as 'what happens with our bodies or why we need a male figure to validate us' [...]" (Chillida, 2018). It is based on the personal world of the creators Margarida Mateos, Yarima Osuna, Paula Romero and Carla Chillida. The second block deals with historical characters, "mainly anarco-syndicalists of the 1920s, who make women feel proud to be women," as Chillida also points out (2018). The abundant material they handle is so rich and relevant that the six months of the rehearsal process is barely enough to polish up the redundancies and speed up the flow of the show.

La capilla de los niños

Javier Sahuquillo. *Mar d'Amura* (former Cabanyal school).
7th Festival Cabanyal Íntim. Valencia

The Valencia director and playwright Javier Sahuquillo (Perros Daneses), recent winner of the Valencia Critics' Award, has just presented *La capilla de los niños* in a venue that could not be more appropriate: Mar d'Amura, a hall that still has the original architectural and decorative features, which contribute to the enjoyment of this exceptional creation performed by Laura Sanchis and Juan de Vera. Officially premiered at the Teatre Rialto in Valencia in 2017 within the Festival Tercera Semana, *La capilla de los niños* is a descent into the infernos of Javier Sahuquillo (Laura Sanchis), a playwright about to throw in the towel, who is invited to present a writing project based on a piece of news. During his sojourn in the city of Palermo, which hosts the meeting, he will meet the young Natale (Juan de Vera) who recalls Ninetto Davoli, the young actor discovered by Pier Paolo Pasolini and who performed many roles in his films. Thus the search for the theme and the relationship with the young man will be gradually interwoven, revealing the complexity of the writing process, with its echoes and its comings and goings, from the personal to the media: the Alcásser girls' crime, the inquiry's shortcomings, the social repercussions of the horrendous crime. With many references to the writing context (subsidies for writers, expectations aroused by the writers), the inquiry leads the writer to his own destruction. An investigator hunted by his own discovery, incapable of assimilating the horror of it all, finally delves into his own obsessions in the most sterile insanity. The fact that the director gave the main male character to Laura Sanchis was a great decision, because Sanchis not only played the writer brilliantly but, in the extraordinary setting in which the show was presented, she also acted as narrator. Self-fiction that places the subject in a slippery field between the

real and the imaginary, producing fragmentary and unstable effects, related to questioning identity. Juan de Vera, in his role as a silent youth and object of desire (even with full frontal nudity) completely fits the role of the socially outcast lover and the writer's erotic piece. Sanchis and De Vera, actors of great skill, masterfully offer a fascinating account that speaks both of the limits of theatre and narration and the fragile borders that separate life from fiction and how there is a constant and underground transfer between them. A risky and courageous production, with the right tone and that is not only heard and seen but also smelt and touched, although the smoke of tobacco, due to the closeness of the audience, may be quite unpleasant, not to speak of the smell of garlic and onion of the pasta that is cooked and eaten during the show.

Calypso

Fernando Epelde. Carme Teatre

Fernando Epelde (Ourense, 1980) is a multifaceted creator, musician (Agentes del Orden, Modulok) and playwright, who has received several awards (SGAE, Marqués de Bradomín and Tirso de Molina) for *Estado de gracia*, *Drone*, *Usted no está aquí* and *Art Sinfony*. His plays show a committed and critical concern faced with the world and especially culture and art. *Calypso*, by the company Voadora (2007), with which he usually works, formed by its director and actress as well as visual artist Marta Pazos, alongside José Díaz and Hugo Torres, is based on a strong and powerful sound component, which opens and closes with music from Mozart's Requiem, a melody set against Spanish rock lyrics. The productions "are characterised by a significant musical, aesthetic, surprising and evocative component. Based on live music, imagination, irony and movement, Voadora builds a very personal language that flees the storyline to show us that there is a weft of sensations, spaces and emotions." Its mixed language and poetics dispense with the plotline, psychological character and development of the dramatic situation to communicate through image, gesture and movement. There is an external power that we do not control, the product of fragmentation, the superimposition of languages and the poetics of ambiguity. *Calypso*, a play that manages to provoke thanks to a forceful and energetic text, which is heard off stage and screened before the audience, seems to tell us that artistic creation can only be reached through the destruction of everything that exists, destabilising the inherited concepts and the forms established by the historical avant-gardes and the neo-avant-gardes. The visual images strengthen the contradictions in the audience's response. They create repulsion and entertainment: for instance, the parody of the performer Maria Abramović in *The Artist Is Present* (when she finds her ex-partner on the other side of the table) reflects the irreverence of someone who dares to end the myths of contemporary art to show herself with more strength in a day to day that is repeated with too much monotony. Undoubtedly, it is a show with talent, although the text – in keeping with postdramatic theatre (Lehmann, 2000; Fischer-Lichte, 2004) – is not easy to assess because it twists, turns and winds. However, Pazos's staging is not fully convincing

because its elements clash irremissibly with each other. An over-accumulation of objects takes place. The languages cancel each other. However, the values, which it undoubtedly has, fall more on the side of the visual arts, installations, than the dramatic as a conflict, with the exception of the ironic segments of Epelde's speech that shape some powerful scenes. In the end, humour does not clearly reach the stalls. In any case, this is a playwright and a company to be taken into account within the line of multidisciplinary and the challenging of the concept of art it advocates, as well as for its research on the limits of theatre.

Allegro ma non troppo

Zero en conducta. Teatro Círculo

Zero en conducta features two creators, the Mexican Julieta Gastón Roque (director, puppeteer and dancer) and the Valencia-born Putxa, trained at the Institut del Teatre in Barcelona. They usually work in the Casa-Taller de Marionetas of Pepe Ortal, in Barcelona, but have just toured Europe and Asia with this wonderful production in which they use the technique of Jaques Copeau's disciple, Etienne Decroux. *Allegro ma non troppo* is a charming fifty-minute show, which premiered at the Ateneu Popular de Nou Barris (Barcelona, 2014). Made with honesty and simplicity, it has an excellent command of gesture and mime. Seeing Putxa's hands and feet move is pure pleasure because of the skill they reveal, always at the service of a disturbing story whose common denominator is the couple's love and the difficulties encountered. The range of gestural resources, mime and dance could not be more open. Playing with silence and with a good selection of music, the scenes follow one after another as if we were in a magic show: the audience leaves the venue entranced. The scene of the door frame, built with only two hands and a hat, is memorable, as are those when they dance with a mask, the flexor turned into a writer, the two bodies merged into one, or the brilliant scene of the dummy made with four fingers, like a puppy made flesh with its own brain. This is a rare and fantastic show that combines multidisciplinary, multisensoriality, performative research and poetic ambiguity.

Deriva, naufragio, apáñatelas

Cambaleo Teatro. Espacio Inestable

Cambaleo Teatro (1985) is the resident company in La Nave de Aranjuez, where they have programmed and premiered many shows in its long career. In this one, *Deriva, naufragio, apáñatelas*, it has the fruitful collaboration of the creator Carmen Werner (2007 National Dance Award). *Deriva, naufragio, apáñatelas* makes us reflect on life, death, our own experience and the current times from a very original perspective that sometimes recalls the company Esteve y Ponce, because it moves between the absurd and the surreal. The ironic viewpoint of Antonio Sarrió, the author of the texts, is punctuated by interesting rhythms that give each segment a unique value, always surprising and original. This creator often manages to elicit laughter or a smile from the audience because irony and humour define him. The three, the Sarrió brothers and Werner, achieve some powerful images, such

as that of the four hands. Moreover, they achieve compositions that awaken several degrees of intensity and emotion with which it is not difficult to connect. There are also references to some politicians who frustrate our life. In short, suggestive scenes in motion, which reveal the talent of this successful collaboration. There is no logical narrative that supports the ideas but rather more or less abstract and unusual situations that follow each other fluently under the smoke of the cigarette. “As a child they didn’t allow me to smoke,” notes the choreographer and dancer. Dancing the autobiography. The figures of the two men and this woman lying on the floor, holding the ankle of one of them, makes up a memorable image. There is a common denominator that links the whole: showing the value of theatre creation, its processes, some of its limits, the potentiality of its scope, and thus opening the possibilities to this territory of fruitful dialogue between the two disciplines: text-based theatre and contemporary dance. Some truths that hurt — “I am an actor because I like to be looked at” — serve as a colophon for this innovative interdisciplinary collaborative show. Or “in this dangerous world the only safe place is the stage, so I don’t go into the street. I spend the day rehearsing.”

Cova

Humus Sapiens. Carme Teatre

Humus Sapiens is a multidisciplinary group that builds bridges between different artistic disciplines, with special interest in opera. It is a quite cryptic experimentation for those who are not familiar with the subject because *Cova* does not have a narrative thread that leads the audience. The show is based on a great performer: the Catalan soprano and actress Anna Gomà (1984) and a director who profoundly understands the material with which she works, the professor and researcher Amparo Urrieta (*La Follia* and *12no13*). And with a superb visual artist in charge of the stage area and lighting, David Laínez. *Cova* is neither a play nor a piece of performance art, but takes elements from both disciplines to shape an abstract biographical path full of emotion, which addresses the issue of death in the first part, where darkness and despair prevail. The repertoire includes “Song to the moon”, from the opera *Rusalka* by Dvorak; “Odi tu come fremono i cupi”, the trio from *Un ballo in Maschera*, by Verdi; “Caldo Sangue”, Scarlati’s aria, and “Lascia la spina”, Handel’s aria; and *Come scoglio*, from the opera *Così fan tutte* by Mozart, in which the actress and performer finally find joy. A real journey that like “an ecology of life experiences” enables us to leave behind what prevents us from moving on and find ourselves again. *Cova* is described by its creators as “a piece torn apart, a forbidden creation that sees the light through the voice, a voice rooted in primitive survival. *Cova* is also a collection of lost arias, censored in their time because they spoke of feelings, love, sensuality...” Nevertheless, we are faced with a multidisciplinary production that challenges the concept of theatre by broadening its borders towards opera and the visual arts and performance art. Thus, multisensorial, innovative, the product of performative research with the sound space and the 3D space. Finally, it can be read as a provocation of bourgeois opera conventions

to enter the demonic spirit that inspired its creative geniuses. In short, the show has features from a piece of performance art, as we have mentioned, because of the use of the space, the painting on the performer's body and the ritual; because of the well-measured and articulated visual, musical and performing resources, with many superb moments, such as Anna Gomà playing the double bass. It is therefore a suggestive and stimulating show that puts a great voice at the service of new performing languages and in which it is worth emphasising, as I said before, the need for a text or context that could build a bridge between the *signifiers* (Ubersfeld, 1978 and 1979) expressed and the audience. In any case, a great voice and a visual bewitchment that subjugates.

Canturia Cantada

Carles Santos. Festival Sagunt a Escena

Canturia Cantada, a selection of passages from pieces created for 37 voices and a clarinet, brings together fragments from seven productions created between 1981 and 2010, such as *Voice Tracks* (1981), *Tramuntana Tremens* (1989), *Chicha Montenegro Gallery* (2010), *L'adéu de Lucrècia Borgia* (2001), *Homenatge a Josep Guinovart* (2008) and *La Pantera Imperial* (1997), together with two wonderful pieces from the great 17th century composer of polyphonic music Tomás Luis de Victoria (*Caligaverunt oculi mei* and *Tradiderunt me*). These two delighted many spectators, although the most popular, such as *Ki-ki-ri-ki*, from *La meua filla sóc jo* (2005), received the warmest ovations in a packed Roman Theatre. *Canturia Cantada* was premiered at the Festival Grec 2012, on that occasion with a Catalan choir that has now been replaced by the Choir of the Generalitat Valenciana, equally as worthy. The virtues of the artistic and multidisciplinary work of Carles Santos are renowned (Ruvira, 2008). Humour permeates the work of this artist from Castelló and, of course, the whole show. In *Canturia Cantada* Santos makes us look at the music from the appropriation of the space of the Roman coliseum by the bodies of the singers, the clarinet player (Inmaculada Burriel) and Dolors Ricart herself, giving free reign to choreographic imagination, the spontaneity of the gesture and to everything that happens among the corporeal performing presences. The performative-musical show, apart from sparkling sound, is very well lit and an impressive aesthetic experience. Of special note are Bonifaci Carrillo (bass), whose voice gives you the shivers, and Carmen Avivar (soprano), who skilfully plays with each note: both are examples of the most innovative contemporary music. Santos shows again his mastery in the articulation of languages to offer a direct and playful performative event, full of interesting contrasts, managing to embody music to extract from it the essence and colour of each of the notes, thus revealing unexpected accents and nuances. Looking at the music to hear the movement and opening all the senses to enjoy them. A measured musical production, purposeful, dynamic, which plays with each one of the elements, such as gesture, tones, vocal intensity or erasing of the voice, to dramatise the qualities of the voice and the physical presence of the singers, with which it makes a very real and material impression on the audience.

El eco de Antígona**Taninna Teatre. Teatro Círculo**

Anaïs Duperein and Miquel Carbonell make up a very talented artistic couple: she provides the body, voice and performance with great passion; he adds the virtuosity of his piano playing. Taninna Teatre already made an impression with *Embarazadas*, a half-hour entertainment that premiered at the Festival Russafa Escènica 2013, where we could also enjoy the show we are reviewing today (2014). The step from one to the other has been massive. She is magnificent, and the piano accompaniment is superb, because it takes us to another more magical and solemn dimension, putting us at a safer distance in the final moments. When both artists come together, as in the case of this show or the previous one, the successful combination yields surprising achievements. The text adapted and directed by Miquel Carbonell is powerful, neither lacking nor excessive, and perfect in its balance. Duperein shows her command both of the comic (*Embarazadas*) and tragic (*El eco de Antígona*) aspects, and she works equally well in a contemporary play (*Equus*) or when embodying a character with the strength and classical power of Antigone, an emblem of the rebellion against autocratic power. It is an emblem whose echoes bounce and reverberate until today, or perhaps yesterday, when the city, the capital, was in the hands of a single woman, as if it belonged to her, when the established powers seemed unchangeable, eternal. Now we know that Sophocles was right, that the worst evil in the world is irreflexion, inertia, the belief that things are like this and no one can change them. This is the real bridle that immobilises. But, moreover, in the monologue of *El eco de Antígona*, Duperein plays around ten characters, including Creon, Tiresias, Ismene, etc., with the same forcefulness and genius. The myth created by Sophocles is alive in this version by José Wuatanabe. The version and mise-en-scène of Taninna Teatre is simple and brilliant, along with preserving the power of the energy of the message of the original play, because it speaks with sincerity and honesty to audiences of all ages: it deals with the fear of the tyrant, his arrogance, the danger of falling into arbitrariness, into arrogance, into blunt hard rationalism, but also of the duty of being merciful with the poor wretches of the earth, who now more than ever take the foreground.

No soy yo**Sandra Gómez. Espacio Inestable**

Sandra Gómez (Valencia, 1975) is a creator, educator and researcher as well as a performer of some consequence, sober, profound, moving and impressive in each step or pirouette. *The Love Thing Piece* (2013), *Tentativa* (2012) and *Borrón#8* (2010) are the past shows that reflect her talent. In *No soy yo* (2016) she continues to investigate autobiography and memory, the topic of her doctoral thesis, showing a range of different approaches to dance, collective memory and the body's memory. Dancing is a way of being and relating to the world, one of the ways to embody the abstract of the most personal ideas and feelings thanks to the knowledge produced by the perception of

the body in motion that calls on both the brain and the heart. It is impossible to create everything from scratch but it is possible to take a new approach to it, to make another reading of the material addressed, working with what we have at hand and with the most personal experiences of the artist. Sandra Gómez's solos alternate with the recorded and screened interviews, without any music accompanying the movement. The second part, this time with music but without video, is achieved through a change in lighting that focuses on the dancer, who, in this way, re-appropriates the space through interesting changes of rhythm and speed, composing and decomposing the choreographies of Ivon Rainer, Simone Forti, Lucinda Childs and Trisha Brown. The interviews with several people from the world of dance in the Community of Valencia (women choreographers, dancers and educators, such as Cristina Andreu, Maite Bacete, Amparo Ferrer, Carmen Giménez Morte and Gema Gisbert) help launch a political message of protest and rebellion and to report the structures of a system that treats contemporary dance unfairly. In this way, Gómez contextualises the state of dance creation in our country and reveals the areas in which it founders. Support for art is not enough. Dance is the poor sister of the arts. Along with the aforementioned women dancers and choreographers, three voice-overs without image are introduced from three renowned European women choreographers that provide their own views on the function of dance in society and its role in the growth and evolution of individuals. Through elements from minimalism and deconstruction, and thanks to the extreme detailed performance, Gómez recalls a legacy while making it her own based on today's experience (ironic sports gear), considering the areas of resistance and destabilisation which, in the end, generate meaning.

The Future of the Living Arts

The ten productions reviewed have several features in common that point at the present and future of the Living Arts. In this article, I have attempted to look at productions that prioritise innovation and research. The analysis of a small sample of the premieres in the last few seasons shows the impossibility of establishing a single perspective or hegemonic trend. On the contrary, by changing what has been the focus so far, text-based theatre, in which the hegemony of the text prevails over the other visual, sound or digital elements, the peripheral is gaining ground. And, along with the peripheral, the multiple and contradictory perspectives (Pavis, 2006: 294) are reconciled and gain autonomy. The playwright who writes in his or her home gives way to the so-called devised theatre or theatre created on the stage during the creators' work, performance as research, as a larger number of companies that go into the rehearsal room with little more than a script already do. Moreover, we can argue that the character as a psychological or moral entity has disappeared in the different expressions of the Living Arts. In its place we have performative presences, performers of material actions, embodied bodies, not beings who enact another but rather exhibited masks, very concrete abstractions that generate very real energies, actors who express themselves

through mime, puppets that look like human beings or human beings that move like puppets, performers who sing, singers who paint their bodies like canvases, dancers who speak, actors who through the choreography or gesture suggest or could suggest sensations or provoke visual, sound and kinesthetic experiences, sometimes without the need to penetrate a fictional world. As Ubersfeld notes in *L'école du spectateur, lire le théâtre 2* (1996: 237), “the actor is in the eye of the audience and in their desire.”

Another aspect in the field of the Living Arts is research into autobiography, such as in the case of Sandra Gómez in *No soy yo* or the company El Pont Flotant in many of its productions (such as *El fill que vull tindre*). Moreover, the use of technologies, not as an accessory to the show, which had been done since the 1990s, but as a central part of it, extends to so many performing experiences that it is impossible to include them all here. The hegemonic and innovative use of technologies, such as in *A House in Asia* by Agrupación Señor Serrano (2014 Barcelona Critics' Award), manages in the hands of these great creators to develop an innovative language based on models, video screenings and video editing in real time. Thus, a performing western is developed in which reality and its copies mix by drawing a pop portrait of the decade following 9/11. In the dramaturgy of *A House in Asia*, as the company points out, “the stories of the house of Abbottabad [of Osama Bin Laden] and all its copies with references to Moby Dick and the western are intertwined. All to create a new tale proposed as another layer in the network of shams of the real. A network that is, in fact, the only possible reality” (Agrupación Señor Serrano, 2017). The show puts a scale model of Osama's house on the stage. The performers handle it, unfolding its walls. The action is captured on video, edited in real time and shown on a large screen. Along with live video, the audiovisual dramaturgy develops with sampling of fragments of films and other pre-recorded resources. In the show there is also a notable presence of video games, and Smartphones and tablets. Thus, “the show features elements that work on three levels. The micro element is the world in miniature of the house and its interior models. The intermediate level is the performers who play at being demiurges of the narration. And, finally, the screenings of this world in miniature make up the macro element” (Agrupación Sr. Serrano, 2017).

Similarly, multidisciplinary (*El eco de Antígona; Cova; Deriva, naufragio, apañatelas*, etc.) has come to stay because there are increasingly more shows that research multidisciplinary interaction given the multiple opportunities it provides to creators to explore new territories and achieve unusual products, explore ideas, emotions or feelings and build a personal vision of the world.

Moreover, the company El Pollo Campero with its production *Las actrices siempre mienten* (Gloria March Chulvi and Cris Celada), although it is also a small format show, also surpasses the limits of theatre in a much simpler way. Through a portable computer and screenings of classic films dubbed with dialogues of their own, they manage to cheer up the audience through a very intelligent play of humoristic dubbing. The actresses play themselves but the fiction comes from the dubbing of dialogues

superimposed on the scenes reproduced from some classic black and white films. The achievements possess an admirable poetics, full of good humour and lots of talent. Through their show, which is the result of research, the company seeks to open a reflection “on the theatre event and the conventional theatre elements, blurring the line that separates the real from the fictional and prioritising their own text by producing fictional texts based on autobiographical pretexts and combining the language of cabaret with contemporary theatre languages (dance, theatre, performance)” (Compañía el Pollo Campero, 2017).

Moreover, it is worth mentioning another aspect of current arts: the interest in creating group events with the audience (*El fill que vull tindre*, by El Pont Flotant (2016), *I tornarem a sopar al carrer*, by Begoña Tena and Xavier Puchades and *Historias de Usera*, by Kubik Fabrik). This type of community theatre is taking on greater importance today because it makes citizens participate not only in the performance but also in the stories it tells. Their contribution to the development of the Living Arts is worthy of special attention. It is a different way of understanding the performing arts from a social perspective, involving the people, making them joint participants with full rights, thus showing their ethical commitment to the people of the local communities in which they work. Again, the idea is to continue exploring the limits of theatre, opening it up to other participants, because the residents form part of the company in a project of close cooperation, which in practical terms means that, for instance, the company El Pont Flotant offered to buy the show with or without workshop to train future participants. It is a way of breathing life into the show, reinvigorating it. The production conceived by Kubik Fabrik (Lazonakubikfabrik, 2017) is the result of the real stories in the neighbourhood of Usera (Madrid), with the participation of playwrights who, through their fictions, have given a voice to the residents of the neighbourhood. As we have mentioned, the artistic team and cast is formed by professionals and residents. Community theatre could be classified as popular in the sense that it is not elitist and is aimed at broad, even unspoilt, audiences who do not necessarily need to have training in the performing arts. Its value lies not so much in the product as in the process, hence these productions cannot be measured with the same criterion as the other projects made exclusively by professionals and with the support of a solid production. Community theatre has an enormous potential in the cohesion of neighbourhoods and its importance in the current development of the Living Arts must be taken into account because it manages to become rooted locally and addresses issues with which residents can identify, bringing the language and the situations closer to their daily problems and opening their eyes to specific injustices. In contrast, assessed from a purely aesthetic point of view, possibly they cannot compete with other more technologically speaking complex products or with performances by big and experienced professionals with an extensive background.

In the future, interdisciplinary projects with a virtual, electronic, visual or choreographic component will probably gain ground from other projects focused on a single discipline because the multimodal projects are widely

accepted by the new audiences, and programmers and the press see them with different eyes. It could be argued that they have already conquered their own space or that they are on the way. As noted, experimentation with new technologies, new dramaturgies and body policies, the dramaturgies of “the real”, the dramaturgies of sound and the inclusion of opera or singing in theatre or performative productions will possibly take root in this decade thanks to their more frequent programming in venues in which these types of productions did not fit or due to the opening of new unconventional venues, or even their programming in squares and streets. In fact, research into performing languages from body disciplines, such as dance, circus or juggling, has helped reinvigorate theatre and make it advance towards more physical fields in which human energy has a key role. It can be argued that the experience of the event prevails in them, the event itself, rather than the separation between actor-audience, stage-stalls. These dichotomies have been demolished by 20th century directors, such as Augusto Boal (1979: 117-120), who in his Teatro Foro made the audience perform characters in situations of oppression. Nobody questions that there is a specific hungry audience that demands these new modalities. As pointed out by Guillermo Arazo, previous director of Espai Mutant, Las Naves (Valencia): “collaborative work has always been and will continue to be one of the assets of the performing arts and performance that will enter the productions through the back door or the next door” (Arazo, 2017).

Conclusions

The Living Arts are shaping the new trends, different viewpoints, the risky, the different, the unique, the new, because they represent society. They may have tangent areas with the world of performance or unorthodox expressions of the performing arts, especially in what they share with the visual or musical arts, or the technologies of the human body. Some of their expressions seek to have a direct impact on the social context from which they emerge, emphasising a shortcoming that should be corrected, such as in the case of the Jardines en movimiento, by the group Serpiente de dos cabezas, formed by Domingo Mestre and the Brazilian Janice Martins and presented in the Festival Intramurs 2016 in Valencia. On other occasions, they denounce reprehensible business practices, as happens in *Zapaturgias*, an artistic action of public denunciation with four artists (Centre Cultural La Beneficència - Cultura Diputació de València) in which the infringement of human or labour rights of women and men working in the shoemaking industry on a global scale is highlighted to the surprised looks of passers-by.

These examples, most of them of a performative nature, have a component that is more or less close to the theatrical and orality but featuring characteristics typical of the happening or the living installation. An illustrative case is that of *La Biblioteca de Cuerdas y Nudos* by José A. Portillo, performed at the Teatre El Musical in Valencia last season, in which we were invited to enter a small circular wooden structure located in the theatre foyer. It held unpublished manuscripts, texts, scores, designs and objects found in

the rubbish, all of them placed in cylinders full of messages hanging from ropes and knots. These manuscripts, along with small objects, allowed the interaction between the audience and the artist. Out of this communication within this curious living space, diverse anecdotes that mixed the experiences of different people may emerge. Beyond theatre as performance, theatre as experience. The contemplative experience as a step to awaken the subjectivity and exchange of subjectivities as a social fabric conveyed here and now conveyed by a device conceived by the artist.

These productions, and many others that it is impossible to bring together here, offer alternative images of “the real”, often using non-theatre venues to conquer new territories and achieve an immediate impact on the social and geographic environment. The aim of stressing the subjective character and lived experience of some productions, as well as the integration of art into daily life, turn artists themselves into objects of aesthetic reflection.

Moreover, we can argue that the critical and political character of current art defines our era. Hence there is an element of transgression, an appropriation of “the real” to rename it or to take it to a field that overcomes previous conceptions of what theatre was or could embrace. Moreover, “the real” can be approached from another angle, so why might it not perhaps be the first step to changing it? But perhaps not, maybe it would just be about strengthening the estrangement of the real objects, cooling them, re-signifying them, as Rodrigo García does in 4 when he puts cocks wearing sports shoes on stage (Prado Campos, 2017).

The synergies around the Living Arts have their crucible in the coordination meetings of the directors of the Mercat de les Flors (Barcelona), Las Naves Matadero (Madrid), Espai Mutant (Valencia), Sala Petita Teatre Principal (Palma de Mallorca) and Teatro Circo (Murcia), and other directors of venues that join the initiative. The object is to coordinate programmes, lines of action and processes of creation with the companies that they co-produce as well as sharing the expenses of the travelling companies, especially international ones. Guillermo Arazo (Las Naves, Valencia) highlights the need to carry out a policy of audience training, a laboratory for the training of new audiences. He mentions the case of the creator Cris Blanco with *Bad Translation*, a show that should be seen this season in Valencia, when the Espai Mutant opens again, a venue that has been closed for months. In *Bad Translation*, co-produced within a residency programme, Cris Blanco puts on stage what happens on the Internet. Another production that symbolises the new line of these programmers is *Grand Applause*, by Jorge Dutor and Guillem Mont de Palol, an experimental piece that proposes the transfer of an exhibition format into a performative format. It is a curatorial project, a choreography that, following a virtual architecture based on the fiction of the opera *Carmen* by Bizet, establishes a dialogue between the work of three artists and performers: Norberto Llopis, in the role of Carmen, Luis Úrculo, in the role of Don José and Bernhard Wilhelm, as the bullfighter Escamillo. Arazo emphasises that risk will be a key element in the programming of the aforementioned venues, as originally was the programming of the Festival Veo (Valencia), Festival SÂLMON in Barcelona, Sala Hisroshima in Barcelona, La Casa

Encendida in Madrid, BAD in Bilbao, or the Espacio Inestable in Valencia (which receives European funds but is private) and so many others throughout Spain. The aim is to give a voice to the emerging companies and attract a new audience that can understand art from more open and surprising perspectives. This is also the purpose of La joven compañía, created in 2012 by David R. Peralto and José Luís Arellano. Its mission is “to contribute to the creation of future artistic and technical professionals by fostering dramatic research and seeking the incorporation of young audiences into theatre through an educational project” (La Joven Compañía, 2017).

All these productions and the paths that are opening with them challenge the audience, question the limits of what we know so far and welcome the exploration of the possibilities yet to be discovered. These initiatives that are still taking the first steps reveal the trends in bringing new creators and audiences close to the theatre practices, as well as to open the traditional venues to emerging creators and their innovative ideas, breaking moulds, taking risks, discovering new ways of doing, which are also new ways of thinking and interpreting truth. Whether postdramatic, postmodern or posthumanist, the objective is to explain these initiatives, supervise them if needed, and commit to approaches that broaden the frontiers of the theatre and the performative so that art can breathe and oxygenate in freedom for the present to be known and elucidated from other aesthetic viewpoints. But, first, it is necessary to reduce the precariousness of the creators, achieving working conditions that enable divergent trajectories to explore new territories, and offer better opportunities to all so that fewer of them fall by the wayside, and for the creative processes to be undertaken rigorously and efficiently, maximising the financial and talent investments.

Through this article in which I have sought elements that serve to define the concept of Living Arts used today and after placing the controversy of Las Naves Matadero in its context I have presented an analysis of ten productions that I saw in Valencia in the last few seasons and that, in my view, somehow fulfil the expectations of this new performativity that is conquering the stages in order to outline the future paths of non-conventional performing arts. Therefore I hope I have been able to outline an inclusive panorama although, naturally, my viewpoint does not seek to and cannot embrace everything. I hope I can be excused for the partiality of the field on which I have focused as well as the subjective nature of my assessments with which logically not all readers will agree.



Bibliography

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO, theatre company based in Barcelona.
 <<https://www.srserrano.com/es/productions/>> [Last accessed: 19 September 2017].
 <<https://www.srserrano.com/es/a-house-in-asia/>> [Last accessed: 2 August 2017].
- ARAZO, G. Interview 26 July 2017, unpublished.
- BOAL, Augusto. *Theatre of the Oppressed*. Original edition in Portuguese from 1974. London: Pluto Press, 1979, p. 117-120.
- BROOK, Peter. *The Empty Space*. London: Penguin Books, 1968, p. 28.
- CHILLIDA, Carla. <<https://goo.gl/Ymjbsx>> [Last accessed: 7 March 2018].
- COCIANDODANZA (<www.cocinandodanza.com>).
- COMPAÑÍA EL POLLO CAMPERO. <<http://goo.gl/Cwxft6>> [Last accessed: 7 August 2017].
- COMPAÑÍA VOADORA. <<https://www.voadora.es/voadora>> [Last accessed: 2 August 2017].
- DANTO, Arthur C. “El final del arte”. *El Paseante*, No. 23-25. Madrid: Ediciones Siruela, 1995, p. 28-55.
- El Pont Flotant. <<http://www.elpontflotant.es/montajes.php?i=v&m=7>> [Last accessed: 7 August 2017].
- FESTIVAL DE LOS 10 SENTIDOS. <<http://goo.gl/sVMs3u>> [Last accessed: 7 August 2017].
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge (Massachusetts) / London: The Mit Press, 1996.
- FESTIVALDELAHOJA, Primer Festival Internacional de Artes Vivas. Loja 2016.
 <www.festivaldelaoha.com> [Last accessed: 19 September 2017].
- FEIJÓO, Mateo, *Web Naves Matadero Madrid*: biblioteca.madrid.es [Last accessed: 19 September 2017].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Estética de lo performativo*. First edition in German from 2004. Madrid: Abada editores, 2010.
- GARCÍA, Rodrigo. <<https://goo.gl/Mj4Q4D>> [Last accessed: 17 August 2017].
- GARCÍA May, Ignacio. “La batalla del Matadero. La vanguardia en retaguardia”. *Acotaciones*, January-June 2017, p. 261-264.
- GARÍN, Inma. “Allegro ma non troppo”. *Cartelera Turia*, No. 2654, December 2014.
- “El eco de Antígona”, Festival Russafa Escènica. *Cartelera Turia*, No. 2678, June 2015, p. 87-88.
- “Canturia Cantada”. *Cartelera Turia*, No. 2688, August 2015, p. 60-61.
- “La capilla de los niños y Mar d’Amura”. *Cartelera Turia*, No. 2749, 7-13 February 2016, p. 100-102.
- “A los pies de Europa”. *Cartelera Turia*, No. 2724, April 2016, p. 95.
- “Cova”. *Cartelera Turia*, No. 2726, 15-21 April 2016, p. 95-96.
- “Calypso”. *Cartelera Turia*, No. 2746, 11-22 May 2016, p. 73-74.
- “Deriva, naufragio y apañatelas”. *Cartelera Turia*, No. 2752, July 2016.
- “No soy yo”. *Cartelera Turia*, No. 2749, August 2016.
- “Les solidàries”. *Cartelera Turia*, No. 2786, 23-29 June 2017, p. 90-91.
- HOLGADO, Álvaro. <<http://goo.gl/jMaaG5>> [Last accessed: 19 September 2017].

- INNES, Christopher and SHEVSTOVA, Maria. *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- KUBIK FABRIK. Lazonakubikfabrik. <<http://lazonakubik.com>> [Last accessed: 7 August 2017].
- JOVEN COMPAÑÍA, LA. <<https://www.lajovencompania.com/la-compania>> [Last accessed: 11 September 2017].
- LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Published originally in 2000 in German under the title *Postdramatisches Theater*. Abingdon: Routledge, 2006.
- MARTIN, C. (ed.). *Dramaturgies of the Real*. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 2010.
- PAVIS, Patrice. *Analyzing Performance, Theatre, Dance and Film*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2003.
- PRADO CAMPOS. “Carmena mata el teatro con su nuevo Centro de Artes Vivas”. *El Confidencial*. Pozuelo de Alarcón: Titania Compañía Editorial, S. L., (7 March 2017). <<https://goo.gl/tyx4hw>> [Last accessed: 19 September 2017].
- RAMOS, Rubén. “Arte raro”. *Ajoblanco*. Barcelona: Asociación Cultural Ajoblanco, third season, No. 1 (Summer 2017), p. 26-33.
- RUVIRA, J. *Música y representación, Los desafíos artísticos de Carles Santos*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 2008.
- TEATR-ON. <<http://goo.gl/fxb1xW>> [Last accessed: 11 July 2018].
- TOLEDANO, Ruth. “Saltimbanquis contra faranduleros”. <<http://goo.gl/jS3yKG>> [Last accessed: 19 September 2017].
- UBERSFELD, A. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales, 1978, p. 164-165
— *Lire le théâtre: L'école du spectateur*, Vol. 2. Paris: Éditions sociales, 1981.
- VIDALES, Raquel. “Más de 250 profesionales de la cultura firman una carta en apoyo del nuevo rumbo de los escenarios de Matadero”. *El País*. Madrid: Grupo Prisa, 17 March 2017. <<https://goo.gl/zUsXYf>>.
- LOS OJOS DE HIPATIA. <<http://losojosdehipatia.com.es/evento/zapaturgias/>> [Last accessed: 21 August 2018].
- ZAS MARCOS, Mónica. “El nuevo director del Matadero responde tras la bronca con el gremio teatral”. *Eldiario.es* (Madrid). <<http://goo.gl/Pqq6GR>> [Last accessed: 9 March 2017].

Poetic Creed as a System of Autonomous Reflection in Theatre Creation Processes

Carla PESSOLANO

UNA - UFC - CONICET. Argentina
carlapessolano@hotmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Carla Pessolano holds a degree in Performing Arts from the Universidad Nacional de las Artes and a master's degree in Humanities from UFC. She is doing her PhD jointly with the Universidad de Buenos Aires (Argentina) and the Université de Franche-Comté (France) with a CONICET scholarship. Her research focuses on the systematisation of creative theatre processes from a theoretical and practical perspective.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The aim of this article is to introduce the notion of poetic creed. A notion that was created to reflect on the different ways in which a theatre creator can produce theoretical thinking inside and around their practice. The poetic creed of a theatre creator is conceived as a continuously evolving subject. While studying the ways of thinking the practices, we try to discover the ways in which we could reflect inside the artistic field and how they become useful in terms of production of thought about the world that surrounds the creator.

This approach's contribution is to propose different tools for a possible method that can lead to the production of theoretical inputs emerging from the creative practices. We will introduce some working axes that could be useful for researchers (working on the analysis of a specific creator's poetics), researcher creators or creators that are trying to understand their own processes and practices.

Keywords: Poetic Creed, Creative Processes, Performance Reflection

Carla PESSOLANO

Poetic Creed as a System of Autonomous Reflection in Theatre Creation Processes

Forms of Reflection and Spaces of Legitimation

It is always complex for theatre creators to reflect on their practice. It would be impossible to simplify it as an enumeration of methods, techniques and strategies to practise their craft. By understanding their discipline and reflecting on it, the performative subject¹ goes beyond the sphere of the practice to shape their own creed, integrating and enriching it. By putting theatre creators' theoretical reflection into perspective, we can analyse the configurations produced within the theatre landscape where they develop their artistic production.

To approach the issue of the production of theoretical inputs emanating from artistic practices, I propose the notion of “poetic creed”, which emerges to reflect on how theatre creators objectivise their own experience. This emerges as part of broader research I have conducted since 2012,² whose focus is the problematization of the spaces in which theatre creators can establish themselves as autonomous intellectuals based on the systematisation of theatre practices and the reflection on them.

In this framework, the aim is to set out a specific approach to the relations that creators can build with their practice in the reflective act. The reason why the methodology proposed by the poetic creed could be central to reflecting on artistic practices is that (based on the advances to which this research brought me) I recognise that they work as a sphere of construction of unique knowledge, in which one can think about the processes themselves and the contexts based on which art is produced. Moreover, promoting spaces of reflection on the practice works as a channel of analysis of the social phenomena surrounding the creative praxis as such. My intention with this

1. During this study I use performative subject to describe the creators who work in the theatre field and produce reflective thought on their creative production, without prioritising one task over the other.

2. In principle as part of my master's degree research in France and then as a subject of my PhD in France and Argentina. This research emerges from my work in the field of theatre practice in combination with my theoretical training. My current corpus of theatre creators focuses the poetic creed on research-creation within the Argentinean theatre field but with the aim that, in future research, this can be expanded to other contexts.

study is to set out a category that, in my view, could be useful for those theorists, critics and historians who want to study theatre from a perspective in which both theatre practices and the reflections of creators around them are analysed. Secondly, this category could also provide tools for those creators interested in systematising the reflection on their practices.

In *El absoluto literario* (2012), Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy recover what, in their view, is one of the most representative texts of early German romanticism, the journal *Athenaeum*.³ The particular approach of this publication founded in 1798 consists of not identifying itself as literature “ni tampoco una mera ‘teoría’ de la literatura (antigua y moderna), sino la teoría misma como literatura o, dicho de otro modo, la literatura produciéndose y produciendo su propia teoría” (nor simply a “theory of literature” [ancient and modern]. Rather, it is theory itself as literature or, in other words, literature producing itself as it produces its own theory) (31). This framework includes excerpts from the writings by Friedrich Schlegel, in which he proposes a different angle on the traditional role of the artist understood only as a creator (Lacoue-Labarthe, 2012: 175):

Si la poesía debe convertirse en arte, si el artista debe tener una comprensión y ciencia profundas de sus medios y sus fines, sus obstáculos y sus objetos, entonces el poeta debe filosofar sobre su arte. Si no ha de ser solo inventor y trabajador, sino también concededor de su materia y si ha de poder comprender a sus conciudadanos en el reino del arte, entonces también tiene que convertirse en filólogo.⁴

This quotation sheds light on the particular treatment in this first stage of Romanticism of the figure of the artist as someone with knowledge of a specific discipline, as well as a creator. Based on this approach, Schlegel proposes that whoever occupies this role, beyond their creative practice, must be able to “filosofar sobre su arte” (philosophise about his art), in other words, produce reflections on it. And concerning the publication of *Athenaeum* they stress that “todo arte debe devenir ciencia y toda ciencia arte. La poesía y la filosofía deben estar unidas” (all art should become science, and all science art; poetry and philosophy should be made one) (35).

I developed the notion of poetic creed by thinking about the multiple roles played by theatre creators as a result of reflecting on their practices and their inclusion in a specific field based on them.⁵ Therefore, I agree with Michel de Certeau who, in *The Practice of Everyday Life* (1984), defines the

3. Lacoue-Labarthe and Nancy (2012) will define the main aim of this journal as “la voluntad de ‘retorno crítico a lo existente’” (commitment to the critical “recasting” of what is) (31) from philology.

4. “If poetry must become art, if the artist must have a profound understanding and science of its means and its purposes, its obstacles and its objects, then the poet must philosophise about his art. If he must be not only an inventor and worker but also have a good knowledge of his material and be able to understand his fellow citizens in the kingdom of art, then he must also become a philologist.”

5. Although the logic of religious faith and how the value of symbol, community and mysticism is interwoven may be useful to reflect on given connections that take place in diverse social fields, including the artistic, we must note that here the notion of creed is used in another direction, which does not prioritise mysticism in art or religious faith. It is a creed of the specific arranged around the issue of how creators see themselves and their practice. By doing so, it responds to the bond between creators and their original sphere of practice.

role of belief “not as the object of believing (a dogma, a programme, etcetera) but as the subject’s investment in a proposition, the act of saying it and considering it as true” (178). In the specific case of the material with which I intend to shape the idea of poetic creed, I start from the link of creators with their beliefs to think about the modes in which a certain thick discourse⁶ about their own practices is produced. Therefore, by shaping a specific and dynamic discursive materiality based on reflective production by theatre creators with their practice, elements that contain a specific knowledge will emerge. By focusing on the analysis of theatre practice, it could be argued that, beyond the effective and real facts that support the creators in their work, the poetic creed is arranged around the specific link that connects them to the discipline in which they work, in their personal association with the practice itself and also in the work within their specific disciplinary field. Particularly in the sphere of the performing arts, distinct forms of belief are shaped by seeking to describe certain aspects of these practices that cannot be grasped. It is for this reason that this study seeks to focus on artistic practice in terms of production of thought and not only in terms of production.

The study on which this article is based is founded on acknowledging that the complexity of the crossing between theoretical knowledge and practical knowledge is far more profound than the mere articulation between theory and theatre practice. I agree, in this respect, with Robin Nelson (2013), who asserts that “rendering porous the firm institutionalized binary between theory and practice, it involves an iterative, dialogic engagement of doing-thinking” (19). By developing the category of poetic creed I was interested in studying the crossing between two spheres of production of thought (practice and reflection on the practice) to see how far the division or meeting between them helps to systematise the processes of creation.

Through this question I seek to identify the forms of reflection within the artistic field and how they are approached in terms of production of thought about the world that makes up the creator’s environment. Moreover, considering that any creative process includes per se an exploration of the materials, history, ideas, resources and other artistic works, the production of knowledge derived from artistic exploration will be activated in all fields in which artists manifest their praxis, mainly all that information derived from choices, possibilities and forms of work with the specific circumstances in which this theatre material is produced. Based on this, the three priority points to reflect on artistic research would be as follows: research inherent in the search (artistic creation in itself), the development of concepts, and the production of thought based on the specific material.

Moreover, the evolution and articulation of these aspects depends on the field of which they form part, without emphasising the binarism of two disciplines but an idea of non-border between theory and artistic practice. At

6. “Thick discourses” is the name I give to a category that emerges out of Clifford Geertz’s (2003) notion of thick description. This author proposes an ethnographic method of analysis for studies produced in the field of social sciences in which a priority value will be given to the discursive production of the subject immersed in his or her practices. Similarly, within the field of the discipline I work in, I recognise that the only way of accessing a thick reflection will take place through the materials produced by a particular performative subject in conditions favourable to generating a specific discursive production.

this point, the in between zone (Susanne Valerie) is a multiplying conceptual element as it does not focus on the limit (the crossing, the edge) but on the grey zone generated by the union between theory and praxis (or, more specifically, between artistic practice and theoretical reflection on artistic practice). Research applied to the performing arts should, then, work in conjunction with them, and not be subordinated only to a theory and epistemology that is characteristic of it. On the other hand, given that research within these practices has specific characteristics, this requires the creation of productive environments that are not always evident. They involve both the organisation of spaces of dissemination and a format that meets the needs of this specific intellectual.⁷

Translation as Emancipation

The German artist, documentary filmmaker and researcher Hito Steyerl has explored the relevance and legitimacy of research spaces in art based on the following question: in what frameworks can one reflect on artistic practice?⁸ One of the particularities that this creator finds is that certain artistic research projects usually make a “claim to uniqueness” (2015), which produces a type of organisation in which a particular logic and a field of individual references are highlighted. This generates, on the one hand, some autonomy and, on the other, a mechanism of “resistance against dominant modes of production of knowledge” (2015). Steyerl will later add that the multilingualism of artistic research includes an act of translation, which involves at least two languages in dialogue. Therefore, it can be noted that, in various ways, the artistic subject as a specific intellectual must constantly perform internal translations. In principle, between those two fields of production of thought that may have points of coincidence, but with different times and norms. The work itself is shaped as the space of resistance for the art subject in two aspects: as a questioning of the practice within the discipline and as a space of reflection producing a specific knowledge.

By focusing on the difference between creators that generate conceptualisations “about” the work of art and those that produce thought “in” the work of art, it should be emphasised that in the first case there is a production of thought about the artistic praxis brought about by means of conceptualisations that are tangential to it but remain outside of it. In the second case, when creators produce thought “in” the work, they develop the set of concepts that the work carries in itself (internal logic, determinations in relation to a poetics, response to a concrete procedural journey, and so on) and that are activated during the situation of production. At this point, the systematisation that each creator performs is unique, since there are some

7. This would be the creator that produces reflection on his or her practice (Tibor Bak-Geler, 2003).

8. Christopher Frayling (1993) has posed the question about the spaces of legitimisation through research on the areas in which historically there has been reflection on the theatre art and those within which there has been theoretical thought. He does so through the following questions: Where does legitimisation lie? In a peer-group? An institution? A foundational structure? An invisible university? A sector of society? Is this a political question with a small p: about degrees, validations and academic status [...] or a more conceptual question concerning the bases of work in the arts [...]?

that can use theoretical reflection as a formula to stimulate the practices and others that use their materiality of work as a reflection (we could also speak of practice as thought).

Questions on Shaping the Poetic Creed

Certain questions become foundational as they are anchored in theatre practice and how creators are linked to their work. Some of the questions that underpin the notion of poetic creed are as follows: if art is in itself a producer of knowledge, what would be the point of systematically reflecting on practices? Can the knowledge produced within the artistic practice be transmitted? Where is the complexity of theatre creators' reflection on their practice? Is there always self-reference when producing thought within the practices? Who would be the recipient of these reflections or systematisations? How can the reflection on the practice affect the theatre practice itself? Does this give a different dimension to the creators' work? Does it give them a different analytical perspective? Does it require them to organise their productivity? Does it require them to think systematically about the world in which their practice is framed?

On the other hand, what is the use of knowing how the poetic creed of a creator is constituted? To generate reflection systems that are then applicable to other creators? To understand the world of that creator? To be able to talk about the world through art? To be able to speak about oneself poetically and recognise oneself by processing one's own knowledge?

Poetic Creed as a Collective Construction

The poetic creed of a theatre creator will be shaped as an element in ongoing evolution. When studying the modes of thinking about practices, we seek to see what forms of reflection are generated within the artistic field and how they are taken in terms of production of thought about the world that makes up the creator's environment. In other words, the poetic creed will be worked on in the creators' direct relationship with their original sphere of practice regarding their perception and creative praxis. According to my primary study, the data that helps to build the image of poetic creed is arranged in a non-hierarchical way and each one of the aspects included in it contributes to shaping the notion, in search of an organic and specific whole. The poetic creed will answer the question about how theatre creators see themselves and also how they look, live, transmit and reflect (on) their artistic practice. However, beyond the creators' link with their practice (and what they can develop in terms of a reflection on it), the poetic creed must also be analysed in terms of a collective construction.

What is the use of thinking in terms of a poetic creed? Given that the objective of my work is a reflection on the work of the creator, I base myself on the idea that all creators, to sustain their practice over time, develop a specific type of support that goes beyond artistic production itself. This is why the poetic creed as a category will refer to theatre creators crossed by the world

they pass through and depending on how they perceive it and, secondly, on the reflections arising from this perception.

An Autonomous Discursive Subject Based on Reflection on Practices

Regarding the application of the notion as an approach to the analysis of artistic practices by theatre creators, the elements that contribute to the construction of the creators' poetic creed would be particularly the texts surrounding creation itself rather than the textual production of theatre material. This occurs, to a large extent, because not only theatre creators who deal with writing would be in a position to produce reflective textuality around their artistic production. In order to approach this type of search, a specific type of approach is not essential; in other words, the questions posed to a creator⁹ in relation to his/her poetic creed would vary depending on the elements that can contribute to the description of the creative experience of each specific performative subject. This phenomenon occurs because what derives from these categories is a type of discourse by creators on their practice that is intended to have a considerable degree of thickness and is useful to delineate the unique characteristics of the poetic creed of the theatre creator in question.

In order to shape the image of that performative subject facing his/her own materiality, the self-reflective condition that is inherent to it is recognised. Based on this, another element emerges that helps shape the poetic creed. This is the question of self-referentiality, which applies to creators who for reasons of practicality, interest or closeness talk about their own procedures, mainly because they have access to them. Therefore, it is necessary to consider how the performative subject develops his/her reflection and how far he/she contributes with his/her artistic practice, by prioritising the production of thought on the work rather than issues merely linked to specific productivity of the artistic object itself.¹⁰ To this end, it is necessary to consider that the degrees of thick reflection are diverse. It will never be the same type of discursive development that one gets when thinking about artistic practice during a brief interview (which seeks, through certain typical questions, to describe the poetic or artistic search of a performative subject within the framework of promotion of a theatre material) as what is produced in textual terms in an extensive interview about the poetics of a creator.

This type of unique textuality enables a specific discourse that could not be classified as experiential documentation or writing of creative processes and also does not concern the publication of plays but rather particular discursive objects. When reflecting on this type of autonomous discursive object that does not correspond to a specific classification but could be recognised

9. Or the questions a creator can ask himself or herself if they are a reflective creator or a researcher creator (interested in producing theoretical components based on systematisations of their own work).

10. The type of reflection generated as a poetic creed could be directly applicable to his or her artistic work, but not necessarily because I think that this type of reflection has an intrinsic value beyond its applicability to the usual practices of performative subjects.

as a systematisation of reflections around practices,¹¹ we should also consider the frameworks within which this thought would occur.¹² The consideration of these frameworks leads us to analyse the spaces that foster reflection, as well as the areas of circulation to talk about artistic practice in terms of processes, methodologies or systems. With the aim of generating this type of thick material to approach the poetic creed of the theatre creator, a kind of analytical guide is proposed, which contributes to the development of thought about the procedures themselves and does not seek to be limited to poetics.¹³

The aim of promoting the search for this specific discursive object aims, both for creators and theorists (and especially for research creators), to dismantle the structure that divides the theory of artistic practice into two elements that belong to completely different fields, establishing that reflection and praxis are shaped as two activities that feed each other. In turn, this will involve a reflection on the conditions of production of knowledge (and validation of that knowledge) based on the specificity of the object analysed.¹⁴

Therefore, the poetic creed will respond to the question about the creators' perception of themselves and their practice. To shape it, different approaches can be used: for example, metatexts produced by the theatre creator, paratexts¹⁵ that surround their work (and not the specific production of the creator), elements derived from the role of the participating researcher (during the creative processes of the creator in question) and, as already mentioned, interviews. It should be clarified that, although not all discourse absolutely defines the practice of creators (since in some cases it may not correspond to their practice), it can be said that the creed of the creator in question will be more solid as long as it is organically integrated into his or her practice. On the other hand, for the purposes of this analysis, the oral statements by theatre creators are the gateway to knowing the resources they possess to describe their own procedures and poetics.

This approach would be taken up from different angles: in relation to creators' environment (contact with their work material, contact with their

11. Some of the recent publications in Argentina that systematise and produce discourse on their practices are as follows: *Hacia un lenguaje escenográfico* by Norberto Laino (2013), the biography written in the first person of Norman Briski (2013), *Escritos 1975-2005* by Mauricio Kartun (2006), the essays of multiple creators of reference of Buenos Aires theatre that form part of the publication *Detrás de escena* (2015), as well as the collected works with a foreword by way of a manifesto by Emilio García Wehbi (2012) and other reflective approaches to the creative practices of some of the main exponents of current Argentinean theatre (who have been more or less systematic in their publications), some of whom are Alejandro Finzi, Ana Alvarado, Francisco Javier, Eli Sirlin, Rafael Curci, Griselda Gambaro, Jorge Lavelli, Pompeyo Audivert and Ricardo Monti.

12. Which includes the question about whether they are systematised or, in contrast, random and casual.

13. The type of questions proposed are along the lines of: Have you dealt with this issue? What questions has it brought up for you? What recurrences can you identify? In contrast to a more closed type of interview or focusing on the material produced by the creator in question, for example: What do you mean by that?

14. Some of the questions that channel this concern about the reflection on the practice or shaping of an activity that includes this articulation between the artistic and the investigative by the performative subject could be the following: from where do you analyse your own practice? What theoretical tools exist to read the praxis? How are these activities articulated? Is it necessary to find a specific dialogic framework? Is it necessary to ask specific questions? Is it good to develop a prior systematisation so artists can respond based on their methodology? Is this an autonomous or collective work?

15. Here I borrow the notion of Gérard Genette (1987), by referring to titles, prefaces, interviews given, metalinguistic texts, any other explanatory material for a work marked by complexity, and any element that provides the formulation of a critical device about the texts, whatever the format of this material (photos, writing drafts, letters). All this in the search to create an archive that is useful both to critics and researchers and any curious reader that might be interested in this system of information parallel to the work itself.

colleagues), with circumstances (historical context) and with theatrical convention (meeting with the audience). When contemplating these angles, some of the axes that allow the poetic creed of theatre creators to be defined are the methods, words or concepts that distinguish their work, the figure of the others, filiation, their mission and how artists in question define themselves. Next, I describe them briefly:

a) Methods

This focuses on the methods that theatre creators use to carry out their creative processes. It is mainly organised around recurrences during artistic production, the changes in their work dynamics and the possibility of synthesis that they can carry out with respect to the procedures that they recognise in the approach to their own production. For example, César Brie defines his methodology and theatre research based on images built in the questions he asks the actors and actresses working with him. Brie finds that his first methodological feature in the initial question underpins the issue that will organise the associative field into a new theatre project. From here, then, any path possible could be taken, depending on the context and the distinct subjects that will form part of this theatre material that is starting to be outlined. In the repetition of this procedure, Brie says he does not defend the methods or conceive them as dynamic, and recognises that he suggests to his actors that “si viene otro director y les dice lo contrario. mi consejo es créanle” (if another creator comes and tells you the opposite, my advice is to believe in him) (Rosenzvaig, 2015: 81). Similarly, any kind of shaping that the theatre creator recognises as “maxim” or “buoys of passage” during their creative processes is also useful to shape the category of the methods in the description of their own poetics. Rafael Spregelburd says in relation to the procedures of theatre work that “el ‘procedimiento’ existe siempre, y con relativa sencillez. En cualquier creación hay siempre un procedimiento. Lo difícil es nombrarlo” (the “procedure” always exists, and quite easily. In any creation there is always a procedure. What is difficult is naming it) (Ajaka et al., 2015: 57). By searching for the description by creators about how they work, the aim is for them to recognise certain recurrences in their creative processes in order to describe and explain what their methodology consisted of, as well as the relapses and modifications that the procedures undergo from one process to another.

In general, the discourse on work methodologies is usually one of the most accessible in terms of reflection on the practice itself, as this is what creators develop throughout their career when reasserting their procedures. For example, Piel de Lava defines its work methodology as collective, imbuing the creative experience at every moment of its processes and productions. The group approach is based on what they define as “rehearsal mode” and they affirm that they live constantly in this “imposed” rehearsal situation: “Nos juntamos a probar ideas, textos y materiales que nos motorizaron a empezar una nueva obra. Siempre llamamos a esa instancia “ensayar” aunque a veces lo que se ensaya no existe todavía. Es como una forma de estar en el tiempo, juntándonos, compartiendo la cotidianeidad, probando casi siempre durante largas temporadas

cosas que no conducirán a ningún sitio” (Ajaka et al., 2015: 127).¹⁶ The methods that creators describe as a result of the repetition of certain work procedures that gradually shape their poetics in many cases feed off the training elements that also contribute to the construction of their artistic perspective in general. For example, Andrea Garrote will formulate the idea of work techniques as tools “que la razón nos brinda para escaparnos de ella” (that reason gives us to escape it) (Ajaka et al., 2015: 39). She will then note that from her experience in diverse training spaces and as a creator who feeds off diverse disciplinary elements, she takes tools from everything and these, in their turn, are reformulated by experience itself, to the extent of inventing others. By eluding fixed methods, “no me adhiero fervorosamente a ningún método, he alegremente a todos los que conocí (I don’t adhere fervently to any method, I have joyfully exploited all those I knew) (Ajaka et al., 2015: 39). Finally, looking at the case of Federico León, it is curious to see that the director describes himself as “contrario a los métodos” (contrary to the methods) (Rosenzvaig, 2015: 206) by stating that “a cada persona le sirven cosas distintas” (each person finds different things useful) (Rosenzvaig, 2015: 206). On this point I question the idea (that seems to be suggested in León’s claim) that a method is something fixed and immovable within which artists inscribe their poetics and processes of creation to locate it in the mobile place provided by reflecting on the recurrences of theatre materiality itself. Thus, I wonder: are there no modalities that insist on the distinction of a specific format of work? Is there no method in the definition of a sustained search in the construction of individual poetics? Clearly, recognising these elements does not necessarily demand a bureaucratic and mechanical repetition of the same creative procedures.

b. Words or concepts

The conceptual elements developed by creators that become recurrent during their production are part of the communication strategy that they shape with their work teams. Some of them may respond to a specific aesthetic or to a particular training, but in many other cases they simply adopt the jargon of the creation process out of use and custom, without needing to respond to any specific tradition. For example, Rubén Szuchmacher speaks of certain words that are used during the creative process of a show (work slogans, forms of evaluation, anecdotes, gossip, etc.) as a kind of literature that will be constituted as “literary baggage” that is intertwined in the *mise-en-scène*. He notes:

No se trata de hablar artificialmente durante el proceso de ensayos, sino de ser conscientes de que el modo en que cualquiera se expresa sobre los materiales con los que trabaja, despliega, en tanto que proceso artístico, una forma de literatura (Szuchmacher, 2015: 72).¹⁷

16. “We meet to test ideas, texts and materials that drove us to begin a new play. We always call it “rehearsing” although sometimes what is rehearsed does not yet exist. It is a way of being in time, meeting, sharing the everyday, testing almost always for long periods things that will lead nowhere.”

17. “It is not about artificially speaking during the rehearsal process but of being aware that the way everyone talks about the materials they work with brings about, as an artistic process, a form of literature” (Szuchmacher, 2015: 72).

Moreover, the original ideas of the creators that are defined and rooted in their application will in many cases transcend the communicational link of the work teams to be shaped as discursive forms from which a theatre creator conceives his or her practice. For example, continuing with the above, Rafael Spregelburd speaks of the “solemn” as an organising and conveying conceptualisation for thinking about procedural resources, conceiving it as something from which one should escape to generate a theatre scene and, through the creative process, to “uninhabit oneself”, in other words, leave oneself as a creator to think of oneself as part of a mechanism that seeks to bring about a poetics “para evitar la solemnidad en un proceso creador hay que saber deshacerse. Comprender que debo poder ver lo mismo y otra cosa al mismo tiempo. Descreer de mis convicciones previas a la obra, y burlarme también —de ser posible— de la permanencia de aquellas convicciones que pudieran surgir después de la obra” (Ajaka et al., 2015: 63).¹⁸ Moreover, the “metaphorisation” of the theatre processes, using different disciplines and making analogies, helps shape the conceptual elements that will make up the thought of a theatre creator. In the Argentinean theatre field there are several cases of metaphors and analogies that define a kind of discourse of creators about their poetics; for example, what Alejandro Catalán defines as “producción de sentido actoral” (production of acting meaning) (2001), the notions of “relato” (story) and “teatralidad” (theatricality) that Bernardo Cappa uses to work with his casts and the construction around the image of the “proletarian” that Bartís (2003) uses when describing the theatre work, among many others.

c. The figure of the others

This approach is organised around the ability of theatre creators to recognise where they are located with respect to their peers, and who they align with in artistic terms. The definition of “oneself” in function of other creators of the field will involve a contextual and descriptive shaping of their poetic creed. For example, Peter Brook (2007) talks about a kind of theatre, which he describes as “snob”, as the great motivator of his own work. In this way, the references to the environment, especially those from which creators wish to distance themselves, work as organisers of their practices. In Argentinean theatre, talking about the ways of naming and being named in the 1980s and the search based on the type of theatre being produced at that time, Guillermo Angellelli acknowledges that he constantly defined himself through the negative by saying, for instance, that what he did was not theatre but “clown, [...] modelo vivo” (clown, [...] living model) (Sagaseta et al., 2011: 74). The search for something that specifically identifies the practice shows the intention to differentiate oneself from a way of approaching practices that did not satisfy. In this case, the questioning of the established modes of naming could reveal the appearance of a “cosa singular y diferenciada del paisaje

18. “To avoid solemnity in a creative process it is necessary to un-inhabit oneself. To understand that I am able to see the same thing and another thing at the same time. Un-believe my convictions prior to the play, and also mock — if possible — the permanence of those convictions that may emerge after the play” (Ajaka et al., 2015: 63).

anterior” (something unique differentiated from the previous landscape) (Angellelli, in Sagaseta et al., 2011: 74).

For his part, Matías Feldman forms his own poetics and production based on a conceptualisation that develops in relation to the others (it could be said his peers and his environment in this case) based on two ideas: realism (as prevailing aesthetic of the theatre scene) and capitalism (as an ideology or system that sustains the working of the productive theatre framework in which this aesthetic is framed). Based on this, Feldman conceives realism that, as a discourse, appears as a kind of “base” on which other languages are built. The use of this poetics is for this creator the most immediate option and on which there is less reflection because “los actores, dramaturgos y directores se pueden lanzar a crear una obra ‘realista’ sin necesidad de pensar en el mismo como un lenguaje muy particular y complejo con infinitas variables. Sino que simplemente, se dejan llevar por algo que ya está aprendido”¹⁹ (Ajaka et al., 2015: 49). With regard to capitalism, he will state that the production of symbolic material has been appropriated by the bourgeoisie, and it operates as follows: “la clase media, criada para consumir, es la productora de ese material simbólico, mientras que la clase alta es dueña de los medios para producir dicho material. Los que bailan con la más fea son los pobres, también consumidores de dicha producción proveniente de otra clase”²⁰ (Ajaka et al., 2015: 48).

Besides the agreement or disagreement with other poetics that can shape a discourse by theatre creators on how they conceive their own practices, another role that contributes to it is that of the participants of the theatre event, those who work with the creator in question and the ways in which that shared work is articulated in practice. For example, Emilio García Wehbi, when reflecting on his role and those who work with him, notes that “todo está en función de la poética de la obra [...] El director es el autor de la obra, los demás son asistentes artísticos” (everything depends on the poetics of the play [...] The director is the author of the play, the others are artistic assistants) (Rosenzvaig, 2012: 72). Obviously, the space that is given to the group of creators that constitute the work is also a reference to the way in which a theatre creator thinks about and conceives his or her work in a group.

d. Filiation

Within this category come the references that preceded theatre creators in question. In most cases as predecessors within the same line of work they follow, based on their own training, but also as general reference of the artistic field with a theoretical or practical legacy that is held up as a reference for contemporary creators.²¹ Based on the recognition of a specific aesthetic or

19. “Actors, playwrights and directors can throw themselves into creating a “realistic” work without needing to think of it as a very particular and complex language with infinite variables. But, simply, they get carried away by something that is already learned.”

20. “The middle class, raised to consume, is the producer of this symbolic material, while the upper class owns the means to produce such material. Those who always draw the short straw, also consumers of that production from another class.”

21. Some of the cases that exemplify this phenomenon are the international visits that appear as determining for Argentinean creators who then would later be renowned and will always be cited as determinant milestones of their

pedagogical approach, as well as artistic belonging and predecessors, this theatre subject has specific elements to shape and describe their particular poetics. Derived from this, there may be several other elements that contribute to the construction of the poetic creed of that creator, such as the recognition of a discourse or “paternal” point of view faced with the aesthetic search itself or the training and professional background that were determining for the praxis itself, although this is not clearly reflected in the final individual poetics of the creator in question. For example, Laura Yusem when reflecting on her practice and that of her contemporaries organises her discourse around the legacy of Stanislavsky and his influence on Argentinean theatre and considers that “no se puede prescindir del maestro ruso, incluso ni aquellos que se oponen al realismo” (we cannot dispense with the Russian master, even those who oppose realism) (Rosenzvaig, 2015: 63). Also in relation to creators of reference that are not necessarily the trainers of theatre creators but influence their work, Mauricio Wainrot mentions Pina Bausch, who he recognises as a fundamental influence whose presence in Argentina created the need to ask oneself “qué estuvimos haciendo hasta ahora” (what we had been doing so far) (Rosenzvaig, 2012: 81). This is a case in which, without directly being his master, the marks and influences in Wainrot’s work become clear. On this he adds: “yo no estudié con Federico Fellini ni con Ingmar Bergman, pero los siento mis maestros, como también el cine de Michelangelo Antonioni y el de Luis Buñuel (I did not study with Federico Fellini or with Ingmar Bergman but I feel them as my masters, as were the cinema of Michelangelo Antonioni and that of Luis Buñuel) (Rosenzvaig, 2012, p. 81).

In this way, the possibility of finding influences of the poetics of the those creators of reference in one’s own poetics and traces of the predecessors in one’s own procedures (those meetings that Borges [2011] describes as “milestones” that leave specific marks on his own journey as a creator) show how far filiation determines the direction that specific poetics take, as well as the ways of conceiving training. An example of this, talking about his own training, is provided by Julio Chávez who conceives his teachers as “oppressors” with whom he could relate through “incarceration” or “liberation”. Based on this he will note with reference to Agustín Alezzo: “Si yo no hubiese tenido su mirada tierna, no hubiese soportado la mirada de Fernandes. Tengo el gusto de haber elegido a mis opresores. Yo decidí cuando encarcelarme y cuando liberarme de mis maestros”²² (Rosenzvaig, 2015: 15).

e. Mission

Within the approaches that help shape a category within the poetic creed of creators, the idea of “mission” would be activated as the link with the possibility of including art in their own lives, making this a defining trait of their aesthetic and poetics. Similarly, but more generally, it also has to do with

own artistic career. This is the case of Tadeusz Kantor (on the two visits he made in 1984 and 1987 to Buenos Aires with *Wielopole-Wielopole* and *Let the Artists Die*) for Norberto Laino, Pina Bausch for Mauricio Wainrot and La Fura dels Baus (in the presentation they made in 1984 in the city of Córdoba) for La Organización Negra.

22. “If I hadn’t had his tender gaze, I couldn’t have borne Fernandes’ gaze. I have the pleasure of having chosen my oppressors. I decided when to be imprisoned and when to free myself of my masters.”

the way that creators define the discipline in which they work. For example, Mariana Obersztern reflects on her praxis suggesting that “las cosas que [...] pueda afirmar no buscan postularse como nada. Son meras derivaciones de la práctica y hacia ella vuelven” (the things [...] I can state do not seek to postulate themselves as nothing. They are mere derivations of practice and they return to it) (Ajaka et al., 2015: 67). The playwright recognises that the mission of the creators would be to maintain themselves in a kind of tension that needs the artistic work to be resolved, because this is what would make sense of their work as an artist. Luis Cano, for his part, poses the idea of coherence that determines the mission within the work of the *mise-en-scène*, based on the articulation between ideology and politics:

Yo creo que la ideología resulta de la política. Me interesa más la política. Puedo tener una obra cargada de discurso humanista, pero si yo, como director de esa obra, someto a los espectadores a sonidos estridentes, incluso a un maltrato físico, estoy contradiciendo en la práctica lo que pienso. Aquello que digo con palabras lo borro con la puesta (Rosenzvaig, 2015: 156-157).²³

Similar to this but with other particularities, Norberto Laino conceives set design as a political and poetic fact; therefore there can be no set design if there is no poetic language and consequently its obligation is “no sólo con-mover en la imagen, en el gesto emocional, sino que también te tiene que sacudir en su expresión poética” (not only to move in the image, in the emotional gesture, but also to provoke in its poetic expression) (Sagaseta et al., 2011: 80); Eugenio Soto defines his practice as “historical” and works from this idea. He affirms that both performance and art in their totality are historical and that “cada uno es hijo de su tiempo, como es hijo de su biología, como es hijo de sus padres, de sus recorridos y de sus trayectos imaginarios” (everyone is the child of his time, as he is the child of his biology, as he is the child of his parents, of his background and his imaginary journeys) (Sagaseta et al., 2011: 62). Following these examples as mere references of the multiple forms of approach from which the praxis itself can be conceived in terms of “mission”, it cannot be overlooked that the artistic practice itself is a way to face the poetics and the contexts in which they are framed. In the search to shape the poetic creed of a creator, notions such as discipline as political and poetic, the performance as historical or the intra and extra theatre ideology are elements that end up forming a viewpoint of the world of which a poetic subjectivity forms part.

f. Self-definition

To shape the poetic creed of the theatre creator, the fundamental aspect will be the decision of artists to present themselves before the world as creators in one way and not another. Therefore, it will encompass the discursive resources used by artists to describe their position in the disciplinary field

23. “I think that ideology is the result of politics. I am more interested in politics. I can have a play loaded with humanistic discourse but if I, as a director of this play, submit the audience to strident sounds, even to physical abuse, I am contradicting what I think in practice. What I put into words I erase with the *mise-en-scène*.”

of which they form part. With respect to all the previous approaches, this would be the one that focuses more specifically on the resources of theatre creators to define themselves and their own practice. Some of the questions that could help to think about the processes that make up the practices could be: what is the specific approach to the scene? What use is it? What are the stages of work? Are there organising metaphors for the processes of creation? In what context are the procedures transmitted? What disciplines are involved in the work? How does the artistic field of which it forms part work? Then comes the description of the stages of their work and how their procedural poetics and specific final poetics are formed.

For example, one of the elements that contribute to these types of self-definition is to think of oneself specifically as part of a more complex structure (that could be the theatre field as a whole). One case is Maruja Bustamante, who describes her own practice in relation to the claim of legitimacy that is recognised in current Buenos Aires theatre as “politically correct” (Ajaka, et al., 2015: 122), which leads to a lack of artistic risk in the poetics that try to fulfil the minimum indispensable conditions in order to achieve that legitimisation. Beyond agreeing or not that these are the axes that determine the ownership and permanence of a theatre material in the theatre field of Buenos Aires, in this study it is illuminating to see how one is inevitably positioned to produce, and in that positioning to be placed in a specific space within the artistic landscape to which one belongs. It is precisely this type of materiality that feeds the aforementioned “thick discourses” and that is what ultimately affects a view of the practices from a place of autonomy of thought by theatre creators.

Production of Discourse and Specific Textualities

Having reached this point, the question about the specific approach by creators to the reading and systematisation of their own production could be answered with the analysis of the conditions from which each artistic practice is specifically developed. Ileana Diéguez (2007: 61) says about the crossover between artistic practice and the framework of creation:

El estudio específico de las configuraciones de un texto o de una acción [...] pasa también por la comprensión de las relaciones personalizadas y particulares que en determinado momento desarrollan los creadores y que no siempre pueden construir una sistémica, sino que están vinculadas a la postura existencial [...] la “obra” o la situación artística es edificada en el acto, no habría que encerrarla en un sistema teórico separado de la práctica existencial de sus creadores.²⁴

Based on this conception of a single entity that makes up the practice of creators and their “work”, the modalities in which a conceptual material

24. “The specific study of the configurations of a text or an action [...] also involves understanding the personalised and particular relations that at a given moment creators develop and that cannot always build a systemic approach but are linked to the existential stance [...] the ‘work’ or the artistic situation is built in the act, it should not be closed in a theoretical system separate from the existential practice of its creators.”

is produced and how this contributes to artistic praxis are set out. These considerations occur when speaking in real terms about the production of thought around the work and not based on questions related to the concrete productivity of the artistic object itself. By focusing on these dimensions, which in many cases are difficult to describe, the intention is to assess the production of theoretical inputs from artistic practice itself. Therefore, the uniqueness of the categories that arise from this encounter is useful, both for the professional journey of theatre creators and for the field in which their practices are framed. It is for this reason that my study has arisen from the concern caused by reflecting on artistic practice in terms of production of thought.

Consequently, part of the theoretical development that includes the notion of poetic creed envisages that the resources that creators use when trying to describe their specific practices respond to diverse traditions or principles that help to think about them. I have developed various categories of poetic creed according to the foundation on which creators recognise their practice associated with a specific paradigm of artistic production. Some of the derivations that survive to this day (and have nurtured the aforementioned classification) are: the poetic creed of the inspired creator or the “medium” creator, the poetic creed of the genius creator or the sensitive creator; the poetic creed of the uncritical creator; and the poetic creed of the reflective creator and the researcher creator.²⁵

Although we suppose that such founding principles of creative practices influence how theatre creators think about their work, there are two points of the classification that concerns creators that we could say tend more to systematising thought on their creative practices: this is the poetic creed of the reflective artist and the poetic creed of the researcher artist. It is from this shaping of the production of knowledge within artistic practice that we can focus on theatre creators who appear, beyond cultural agents and creators, as specific intellectuals, in two directions: from practice towards theoretical reflection and vice versa. From here it is essential to reassert that the complexity of the crossover between theoretical knowledge and practical knowledge is far more profound than the mere articulation between theory and theatre practice. It is irrefutable that theatre creators are ready to systematise their experiences, their journeys and their processes thanks to (and not despite) being immersed in them.

25. Of course this list does not seek to be exhaustive, but works based on the observations made, which helps to develop the point of interest in the poetic creed. The intention in consecutively presenting the approaches to define the poetic creed and the typology of links between theatre creators and their practice is that the former can contribute to the organisation within the categories proposed in the latter. Although I believe that not all discourse absolutely defines the practice of a creator (as in some cases it might not correspond to his or her praxis), it can be argued that the creed of the creator in question will be more solid if it is organically integrated with his or her practice. Moreover, for the purposes of this analysis, the oral statements of the theatre creators are the ways to approach the resources they have to describe their own procedures and poetics. Regarding the question about how these typologies would affect reflection itself, it is evident that the overall conception that theatre creators have of their practice will directly affect the type of thought that may derive from it by recognising that these founding principles of creative practices influence how theatre creators think about their work and make up a specific type of reflective discourse. In a way, I confirm that when thinking about their practices theatre creators subscribe to one of these formats from which they develop their discourse.

Given the foregoing, maintaining the separation between theory and theatre practice goes directly against the production of an integrating thought between artistic and investigative knowledge, as it prevents overall visibility of the creative practices and a creator's thought about them. Although this duality has been considered a real challenge, it is confirmed by detecting a production of theoretical thought that is not systematised within artistic practices, as well as the willingness to use resources that come from the stage within theoretical practices. In turn, the ephemeral and mobile nature of the performing arts poses important challenges to the idea of fixed and measurable knowledge that is usually associated with theoretical research.

Conclusions

My purpose with this article has been to present the category of poetic creed that derives from the research I carry out on the reflections of artists about their practices. Within it, the poetic creed deals with reflecting on how theatre creators objectify their own experience focusing on the singularity from which thought is generated around the practice in the reflective act. It could be argued, based on the development of this concept, that creators who reflect on their practice always do so from a specific approach or from a series of associations that describe the position from where they think about themselves. To some extent, the categories of poetic creed describe the ways in which theatre creators, when thinking about their practices, subscribe to pre-existing formats to produce thick discourses.

The reason why I consider that this type of methodology can be key to reflecting on artistic practices is the finding that they work as a space for the construction of unique knowledge. Similarly, promoting spaces of reflection around practice works as a way of analysing the social phenomena surrounding the creative praxis itself.

Therefore, I can argue that the spaces provided by an autonomous reflection based on the creative processes themselves shape a type of emancipation mechanism of the art subject within his/her own work. This would occur from two aspects: the questioning of the ways of working within the discipline and the creation of a work that is imposed as a space of knowledge-producing reflection. The detection of the procedures that surround the practices and the dynamics that are repeated in the work of the performative subject are constituents of their own poetics. This leads to the assembly of a textuality about the practice and work methodology, which is fundamental to claim the figure of the creator as a specific intellectual.

The work presented here consisted of proposing an approach I have developed in view of a systematisation of the creative practices in search of a thick reflection by theatre creators, recognising theory and praxis as two activities that feed each other. To implement it, it will be necessary to de-compartmentalise the blocks of information therein, by use and custom, in specific fields. The idea of this contribution is to habilitate spaces for theatre creators with their own voice, intellectual creators who can take the reins of the reflection on their own practices to rethink the ways of doing within

their praxis and depending on their environment. Within this path the definition of poetic creed, the vectors from which this idea can be shaped and the typology of creators associated with it meet in the search for the promotion of creators' original thought, with the aim of giving space to their voices against the domestication of the academic discourse based on a theory.



Bibliography

- AJAKA, Alberto et al. *Detrás de escena*. Buenos Aires: Editorial Excursiones, 2015.
- BADIOU, Alain. *Imágenes y Palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial, 2005.
- BAK-GELER, Tibor. "Epistemología teatral". *Revista de la asociación mexicana de investigación teatral*, No. 4. Mexico, 2003, p. 81-88.
- BARTÍS Ricardo. *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- BRISKI, Norman. *Mi política vida*. Buenos Aires: Dunken, 2013.
- CATALÁN, Alejandro. <<http://alecatalan.blogspot.com.ar/>> [Last accessed: 1 July 2017]
- DE CERTEAU, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 1984.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. *Escenarios liminales: teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- FRAYLING, Christopher; Royal College of Art. *Research in art and design*. London: Royal College of Art, 1993.
- GARCÍA WEHBI, Emilio. *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción editora / Ediciones Documenta / Escénicas, 2012.
- GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- GENETTE, Gerard. *Seuils*, Paris: Éditions du Seuil, 1987 (Poétique).
- KARTUN, Mauricio. *Escritos (1975-2005)*. Buenos Aires: Colihue, 2006.
- LACQUE-LABARTHE, Philippe; NANCY, Jean-Luc. *El absoluto literario: teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Translated by Cecilia González and Laura Caraugari. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- LAINO, Norberto; PESSOLANO, Carla. *Hacia un lenguaje escenográfico*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 2013.
- NELSON, Robin. *Practice as research in the arts: principles, protocols, pedagogies, resistances*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- ROSENZVAIG, Marcos. *Las artes que atraviesan el teatro*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2012.
- *Técnicas actorales contemporáneas II, las poéticas de 15 maestros del presente*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2015.
- SAGASETA (comp.) et al. *Encuentros*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2011.
- SZUCHMACHER, Rubén. *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books, 2015.

analy-
sis

Autobiography and Identity. Performance as Research

Rakel MARÍN EZPELETA

rakelezpeleta@hotmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: She has a BA (Hons) in Art History from UPV/EHU and a MPhil in Performance Studies from UAB and IT. She is currently PhD candidate at UAB with the trans-disciplinary project *Identity Configurations in the Contemporary Experimental Basque Theatre Scene*. She combines professional work as performer with theoretical research: in 2007-09 she was awarded grants from KREA to conduct a study on contemporary Basque theatre historiography; during 2012-13 she was a Research Assistant to *Project Barca*, lead by Dr. Henry Daniel (SFU-Vancouver). Member of IFTR since 2013 (in PaR WG and NSF).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Which aspects of cultural and personal identity most influence current theatrical creation? How are certain signs of identity configured in a *mise-en-scène* and how does the audience perceive them? How can artistic research inform a doctoral study on identity? The thesis project “Identity Configurations in the Contemporary Experimental Basque Theatre Scene” is developed based on these questions with a cross-disciplinary framework that encompasses the historical, sociological, psychological and anthropological approach to the object of study plus comparative case studies and, among them, the PhD candidate’s own artistic research.

The article focuses on comparing two examples that highlight certain identity aspects relevant to the subject and the methodological approach of the doctoral thesis project. I will compare the experimental work of two women: Rakel Mazón and her durational performance *Raketa Brokobitx on the rocks* and Rakel Ezpeleta, the writer, and her contemporary cabaret *Erbeste*. Although very formally different, these two pieces share some characteristics: a questioning of the identity of their creators, the use of an alter ego to overcome traumatic experiences related to their experience as women, and the empowerment of the actresses — now authors — through the direct interaction with the audience.

These cases will be used to reflect on cultural identity and the personal, related to a certain feminist and de-colonialising criticism. Moreover, these ideas are linked to the pertinence of Performance as Research (PaR) as the ideal methodological focus to confront the conceptual challenges of an open project like this.

Keywords: experimental theatre, identity, Basque, autobiographical theatre, women artists, affects, contemporary society, culture, research/creation

Rakel MARÍN EZPELETA

Autobiography and Identity. Performance as Research

Introduction

This article presents some of the ideas I am developing for the doctoral thesis “Identity Configurations in the Contemporary Experimental Basque Theatre Scene”. The project investigates diverse aspects of identity and how they are presented in the creations by artists and companies from the Basque Country today. This research involves a multilayered framework that adopts an interdisciplinary theoretical approach to the identity question, and a cooperative case study including my own artistic practice.

Among the cases studied, there are two I consider significant, both because of how they inform about the construction of personal identity and their relationship with Practice as Research (PaR). Here I will present and compare the experimental performative work of two women, two actresses in their first solo work: Rakel Mazón, with her durational performance *Raketa Brokobitx on the Rocks*, and my own PaR, the contemporary cabaret *Erbeste*. I suggest revising these two artistic projects to highlight certain aspects of identity that I deem relevant for the conceptual and methodological focus of the research project underway.

Although they are structurally and formally very different, these two pieces share some distinctive characteristics: their questioning of identity; their use of an alter ego to transcend trauma or crisis; being constructed around social issues related to gender; and the empowerment of the actresses — who also become the authors here — through audience interaction to set out their personal experience and social reality. Getting to know these two pieces and their respective creative processes will be useful for later reflecting on the construction of cultural and personal identity. Moreover, the second case outlines the map of how PaR can provide conclusive information in an interdisciplinary doctoral project such as this.

Raketa Brokobitx on the rocks: *El arte de morir, esperando la sentencia* and *A thousand miles are there to come back*

Rakel Mazón is an actress, singer and dancer born in Bilbao who regularly works artistically with other local creators and companies. In 2008 she began her own artistic project while she was living in Madrid: there she was working as a waitress in a sex shop when, after being abused by her then boyfriend and in reaction to this, one night she decided to perform a unique striptease for the club's customers. The actress explains that the striptease was a cathartic performance, an artistic response to all the frustration and shame she was experiencing because of the abuse, and during the performance she felt "full of resentment" and at the same time "independent and strong."



Raketa Brokobitx 1: Promotion of the striptease. Photo from: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

That performance, with those feelings, gave birth to her alter ego, Raketa Brokobitx, who gradually revealed herself and developed in the following striptease-punk performances that took place in the sex shop and became the basis for the show *El arte de morir, esperando la sentencia*, occasionally presented during 2008 and 2009. The performance was never the same. It included improvisation and space for her alter ego to express herself, in

whatever way, and could include the collaboration of guest artists or elements such as juggling balls or tap dancing. According to the performer, it went down so well that word spread through Madrid, and not only the regular sex shop customers but also people from other areas including local artists and some influential creators came to discover Raketa Brokobitx's show.



Raketa Brokobitx 2: Promotional poster for *El arte de morir, esperando la sentencia*. Picture from: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

After that experience, and having overcome the process of catharsis through performances that included exhibition, denouncement, protest and confidence, Raketa Brokobitx brought an end to her time in the sex shop with *El arte de morir, esperando la sentencia*. However, Mazón's alter ego continued to evolve and train for her next public intervention, the second part of the trilogy *Raketa Brokobitx on the Rocks*. Each stage of the trilogy shows the evolution of the alter ego, based on that personal experience. And if the first part of *Raketa Brokobitx on the Rocks* was about the rebirth of the protagonist and about denouncing, the second part is focused on how this reborn ego finds a new place in society and on transmitting a hopeful message from and for those who had been through a similar experience.

With this objective, in summer 2010, Raketa Brokobitx began a pilgrimage to Santiago de Compostela accompanied by a donkey and wearing a bridal gown and mountain boots. This was the pilgrim performance *A thousand miles are there to come back*.



Raketa Brokobitx 3: Raketa with the Maxari donkey. Photo from: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

The inspiration for this performance, explained Mazón in a personal interview, came from what she felt when she decided to report the abuse from her boyfriend to the police. The consequences of her police report made her feel like “an abandoned bride: unloved, unwanted... nothing” and that feeling led to Raketa Brokobitx’s motivation – another example of personal overcoming – to go on a pilgrimage to Santiago: because that abandoned bride who lived inside her would not stay by the altar or housebound, complaining or feeling sorry for herself. Instead, she would go out, meet people and celebrate life, while launching an encouraging message she would communicate through artistic interaction.

On the way to Santiago de Compostela, Raketa improvised stops where she would interact with the locals, men and women, tell them “her story” (how she had been abandoned at the altar by her fiancé and how nevertheless she had decided to go on the path), and give brief performances, short concerts, dance shows, recitals and other carefree performances, either solo or with semi-spontaneous collaborators (acquaintances or friends of friends who could be found near the area she was passing through and who, at short notice, she told of her arrival and invited to participate).

On the journey, which lasted around one month, she documented some of the meetings and performances with photos and videos, and posted them on an online blog with texts from her travel journal. She also talked to the local media, giving interviews to press and radio stations interested in the story of Raketa Brokobitx. Sharing her story and experience along the path was one of the major objectives of her journey. In fact, for her, the most important part of this adventure was coming across people and giving them (and as far as possible infecting them with) her positive energy and the encouragement to go on.

In this durational performance, Rakel Mazón’s internal procession and the pilgrimage of her alter ego are mixed: the latter is presented as an



Raketa Brokobitx 4: performance on her way to Santiago.
Video capture from: <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk>.

abandoned bride who decides to forge ahead and make every day of her life special; while the former wants to celebrate her experience of overcoming with other people who have also suffered abuse (“of any kind,” notes the actress). On the path of transforming “shame” into “celebration”, with this initiative Rakel Mazón/Raketa Brokobitx seeks to extend the idea that “you deserve to feel like a queen not only on your wedding day but every day.”

To complete the presentation of this artistic work, I stress that in each part of the open project *Raketa Brokobitx on the Rocks* she artistically reworks a stage of the process of overcoming a traumatic experience. If the birth and rebirth of Raketa Brokobitx in that sex shop provided an outlet for recognition of trauma and inner strength, the later cathartic pilgrimage meant the public recognition of the feeling of abandonment, and the third part of the trilogy, expected for late 2018, will focus on the collective, on weaving nets of solidarity between women. In short, Raketa Brokobitx is an alter ego born on the stages of the underground to also remain outside of them. Raketa Brokobitx is the courageous, active and positive version — the woman who does not want to live as a victim — of another woman who saw herself ignored and victimised by the male violence she lived with. A woman who appeared to occupy her space.

Erbeste (Loca por complacer)

“Erbeste” in Basque means “exile”, “foreign land”, and “alien”. With this in mind, the initial premises for the creation/research I would develop within my doctoral project were: 1- It would be called *Erbeste*, the name of its protagonist, my alter ego yet to be discovered and developed; 2- It would be an exploration of the meaning of personal identity; 3- I wanted the exploration to happen through movement, music and text; and 4- I wanted to respond,

as a creator, to the following questions included in my thesis project: which aspects of cultural identity (language, tradition, gender, social stratum, personal memory...) most influence my artistic work? How are they perceived by the audience?

The process of creating *Erbeste* began with the idea of playing with the consequences of exile and repeated migration on the cultural and subjective identity of the performer, a Basque actress-singer who tries to make a career in Barcelona after having also lived temporarily in the USA and Paris. Incidentally, while thinking about the idea of “exile” and when writing the first dossier for the project, I introduced a “poetic” sentence on the first page that, as we will see, would be prophetic in terms of the results of this exploration of the author’s identity: “being exiled from oneself → being alienated.”



Erbeste 1: premiere at Antic Teatre. Photo by Alessia Bombacci.

When I completed the first creative residency with the first director involved in the project (the Italian choreographer Simona Quartucci), I realised that I needed to work on three aspects of my identity (being Basque, being a woman and being an actress) separately with directors of different geographical and professional backgrounds. Thus, the creation process continued with the collaboration of the Basque director-playwright-actor Iñaki Rikarte and was completed with the collaboration of the Catalan dancer-actress and video artist Neus Suñé. Each one used a different method of stage creation — Quartucci’s centered on the emotional and corporeal, Rikarte’s centered on

ideas and texts, and Suñé's on the visual and sensual. Based on the material generated during those residencies and with the help of the researcher and creator Esther Belvis, Rakel Marín created the final dramaturgy. The common objective of this whole complex process was to give space to the exploration of subjectivation, to research what "one" reflects against the viewpoint of the "other".

The resulting work is a multidisciplinary and multilingual satirical 75 minute solo, with humour and drama. It shows the unstable social and intimate reality of a woman desperately seeking a job, always trying to please "others" while trying to adapt to ever-changing circumstances and to overcome a crisis of personal identity, strengthened by her need for someone/something/a place of belonging.

Throughout the creation/research process we discovered that in the shaping of the identity of this performer, her sense of belonging to her professional vocation was more determining than her sense of belonging to a territory, a language, a culture or a country. And, above all, what most influenced her sense of belonging (actually, the lack of it) was the feeling of loss and desire for a family. The impulse underlying the whole creation was based on a previous, personal and delicate event: a recent abortion induced by her state of poverty and instability and lack of hope, and that resulted in a serious personal crisis of the actress/researcher. It was not until the last stage of the creative process that we discovered that this was driving the whole creation. It was then when I wrote the final scene that would close the piece: a kind of confession in which the alter ego Erbeste and the actress/researcher Rakel Marín Ezpeleta fuse and, moving from theatrical to performatic acting, the



Erbeste 2: Premiere at Antic Teatre. Photo by Alessia Bombacci.



Erbeste 3: Premiere at Antic Teatre. Photo by Alessia Bombacci.

actress stops hiding behind the parody of herself (a clownishly anxious performer in pathetic circumstances) and faces the dramatic implications of her situation, addressing the audience personally and directly.

The prevailing idea in this piece is that the best way to confront ongoing changes, unstable contexts and precariousness — which are increasingly more common in our liquid society, using Bauman’s analogy (2010) — is to look inside ourselves, heed our own desires and dreams, rather than looking for the external regard and locus (as did the character *Erbeste* throughout the piece: pre-conditioning herself to the approval of her interlocutors in each situation in which she found herself, to the point of always showing herself the way she thinks is required or expected). This idea coincides with the substrate of the “prophetic” phrase I introduced in my first notes, which united the concept of “exile” with what I experienced by embodying *Erbeste* during the creation: the process of “estrangement”. As reflected by thinkers such as Paul Ricoeur (1990) and J. C. Aguado (2004: 52), the process of estrangement is inevitably linked to that of identity. Identification, distinction, estrangement and otherness are abstract concepts that might very well be materialised by artistic research, as was the case with *Erbeste*. During the creative process, inside and outside the rehearsal rooms, the researcher discovered her natural impulse to please others and try to adapt to others’ expectations, which prevented her from knowing “who she was”. This was her biggest discovery in relation to her own identity and it not only informed the research/creation but also influenced the focus of the overall PhD project.

To complete this introduction to the work by the two creators, if we compare them we can conclude that they share an instinct for overcoming trauma or crisis through the theatricalisation of private emotions and their expression and interaction with the audience. There are other questions they also share: as

previously noted, they are the first solo creation of their performers. Of course, neither of them has done their work strictly on her own but they are artistic projects in which the performer takes the reins, leadership and responsibility for the most important artistic decisions. In both cases the actress becomes the author. As a result, in both processes the woman is empowered as an artist. Both pieces seek the personal and direct relation with members of the audience: in the case of *Raketa Brokobitx*, by maximising her chance meetings with other pilgrims and residents in the different places on her way to Santiago and offering spontaneous performances at diverse points of the journey; in the case of *Erbeste*, by opening, after each performance, a debate with the public attending, inviting them to share cheese and wine from her homeland in a relaxed environment, while passing round an optional survey on questions of personal identification. Both projects have a strong experimental component and are built upon autobiographical elements. In Mazón's piece, experience and personal memory are the driving force of the project, and in the case of Marín Ezpeleta, the memories and autobiographical inspiration are revealed as the piece progresses. Once again, in the two processes and performances, trauma, crisis, sharing and overcoming are important and visible elements. However, there is a difference in the tone prevailing in each case: while *Brokobitx's* journey is born out of trauma and denouncement and moves towards sharing and overcoming, *Erbeste's* journey is born out of the state of overcoming a crisis and mutates into rendition and sharing. Finally, both autobiographical creations work as a reflection of a social reality, contemporary society. In relation to this, we should note that sharing personal memory plays an important role in the composition of this portrait of contemporary culture, as it documents it. In my view, and adopting Gluhovic's appreciation (2013: 131) in his analysis of Kantor's work, the aesthetics of the autobiography can act as a cultural witness.

In short, what is reflected in both pieces is the universe of two women with their personal and social conflicts, their concerns, doubts and questionings, affects and thoughts. It is a universe that mixes and parallels big and small themes, as in everyday life they influence each other. Thus, just as recent feminist theory advocates inverting the androcentric focus of interest of philosophy and traditional cultural studies — around the “big” abstract themes, normally far from any domestic concern — (Morris, 1994: 169), these actresses' two creations stress their personal daily life and “small” stories to compose an image of our contemporary social tensions, while giving space and voice to their “gendered” point of view. The urge to set out this point of view results from specific cultural and social circumstances in which these artists live. In this respect, it is interesting to compare the references to current Catalan women artists studied by Gázquez (2015). In his thesis he argues that the contents and forms of the latest works by these artists — and, in particular, the flourishing of solo creations — are determined by the social and personal tensions and predicaments they suffer as middle-aged women artists living in a society and a cultural reality regulated by neoliberal cultural and economic policy in Spain. The same can be applied to the Basque creators presented here. Therefore, again, their work not only pays witness to their culture but is also a consequence of it.

Emotions, Affects and Identity

Having presented these examples, we wonder what they tell us about the construction of identity. To explore this question, PaR conducted with *Erbeste* has been crucial. As I mentioned, in this case, the actress' prior intuition – or her “tacit knowledge” revealed subsequently through embodied research, using the terminology proposed by Nelson (2013: 37-38) – has substantially enriched the research. It has determined the affective motor of the whole creation and has also revealed the key to the issue in the identity of the artist/researcher: her external locus.

At the start of this research/creation I did not establish any prior guideline that could restrict or endanger the experimental factor of the exploration of my own identity and its shaping into stage language. Nevertheless, I did have vague expectations, intuitions and appetites about what I wanted to explore. As the process advanced, the work drifted in different directions and took unexpected paths. But, in the end, the practice itself led me to finally define the vague images, thoughts and emotions that in the first instance had motivated the creation. Thus, artistic practice concretised in a propositional way (with the texts and the dramaturgy) and in an allegorical way (with the images and sensations proposed by the *mise-en-scène*) that tacit knowledge that otherwise would have been very difficult to make explicit. In general terms, intuition, embodied knowledge and embodied research in this project have not only informed the artist but also the public, the process and the doctoral thesis as a whole.

What I have discovered through the PaR carried out with *Erbeste* – and I have been able to reassess with the study of other examples of Basque theatre that will be included in the thesis – is that the driving force of artistic creation is in the affects, even more than in the ideas. Prior to the idea was the affect. I support this hypothesis in the “affective turn” pointed out by P. Clough (2010) and in the theories developed by the social psychologist J. D. Greenwood, for whom the intrinsically social dimension of identity and

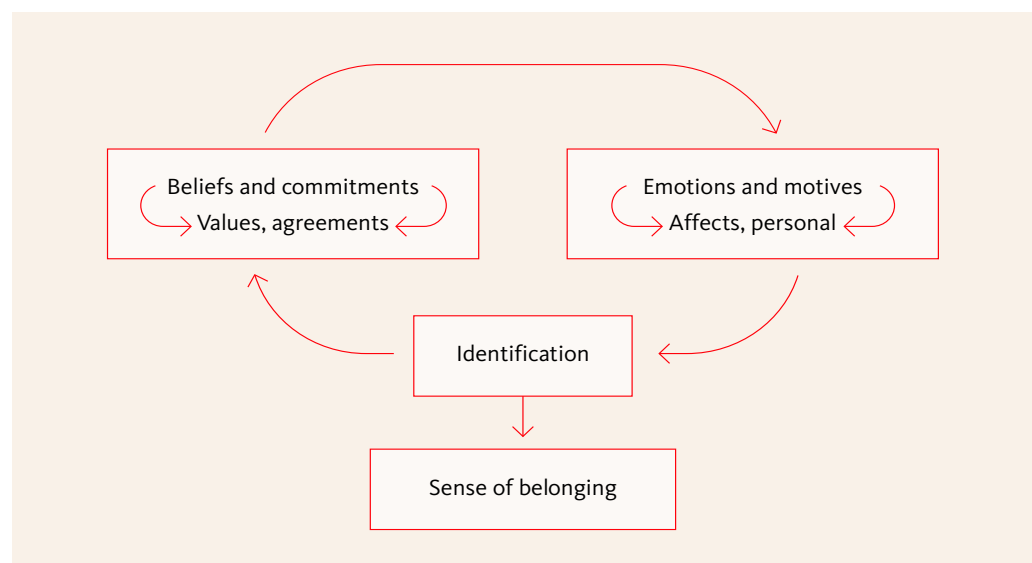


Diagram 1: Developing identity based on Greenwood's thesis.

of emotion explains the relationship between both: individual emotions and motivations lead to and are the consequence of a prior interpersonal commitment to certain socially shared beliefs, values and conventions. “In the absence of joint commitments to these arrangements, conventions or agreements, there would be no identities and no emotions” (Greenwood, 1994: 94).

According to a common definition of contemporary psychology,¹ the affective is the susceptibility experienced by a human being faced with the alterations of his/her real or symbolic world. Following this idea, my hypothesis is that the urge to present certain aspects of personal identity through performance is an affective response to the alterations of the real or symbolic universe of the artist. Artistic creation is, continuing this argument, an effect of the affect. In the same way that identity is an effect of the affects.

It is worth noting that the word “affect” comes from the Latin prefix “a” (belonging) and the verb “facere” (to act, to perform) – in other words, at root identity and affect are linked by belonging; affect could also be defined as “belonging put into action” – and, since Roman times, the verb “afficere” (to affect) has been used as a synonym of “to produce”, to place in a specific mental or physical state. In other words, identity, as an affect, is produced. In this sense, Judith Butler in *Gender Trouble* argues that gender and sex are cultural constructs within which identity acts (or is developed) and on occasions is subverted. She also reaches the conclusion that identity is in some way a product of the affects. But, as she says, “for an identity to be an effect, [it] means that it is neither fatally determined nor fully artificial and arbitrary” (Butler, 1999: 177). Therefore, the research into the relationship between culture, affects and identity is still open.

In the examples introduced here we have seen the identity aspects related to gender, memory and trauma but, in my opinion, the rationale behind the idea that identity is constructed and performed, and that it is inspired and produced by affects, can be applied to all the signs of identity (such as nation, religion, social class, political ideology, etc.). This is the base idea of my discourse in the development of the doctoral thesis. Through the comparison with other cases and my own creation/research I seek to provide new insights into how this production of identity is theatrically shaped.

Before concluding, I wanted to add that these hypotheses and this discourse are linked with certain ideas developed by de-colonising and feminist critics such as De Sousa Santos (2006 and 2010), Grosfoguel (2007, 2011a and 2011b), S. Harding (1991), J. Butler (1999), D. J. Haraway (1995) and N. Fraser (2003). These critics, from their particular respective perspectives, have questioned and challenged the notion of established knowledge, based on rationality, logic, dualism and positivism, related with prevailing academic thought, traditionally male, white and westernised. Thus, hegemonic thought has been challenged in the last few years by different feminist, queer and de-colonial theories, but also by PaR. This, in its different methodological variants, recognises and enhances “situated knowledge” as a process, intuition, emotion and “embodied knowledge”, with the particularity

1. Such as in Wikipedia [https://en.wikipedia.org/wiki/Affect_\(psychology\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Affect_(psychology)).

that it also puts them into practice. All these ways of “knowing” form a valuable, verifiable and evaluable part of the academic work of PaR. The project “Identity Configurations in the Contemporary Experimental Basque Theatre Scene” is an attempt to connect these theories and practices through theatre in relation to identity and its affects and effects.



Bibliography

- AGUADO, José Carlos. “Cuerpo humano, identidad e imagen corporal”. In: *Cuerpo humano e imagen corporal: notas para una antropología de la corporeidad*. Mexico: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas, 2004, p. 31-63.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identity*. Cambridge: Polity Press Ltd, 2004.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York / London: Routledge, 1999 (1st ed. 1990).
- CLOUGH, Patricia T. “The affective Turn. Political Economy, Biomedicine and Bodies”. In: GREGG, Melissa and SEIGWORTH, Gregory J. (ed.). *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010, p. 206-225.
- FRASER, Nancy and HONNETH, Axel. *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*. New York: Verso Books, 2003 (Philosophy/Politics).
- GÁZQUEZ PÉREZ, Ricard. *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinarias de España: 2000-2014*. Doctoral thesis supervised by Mercè Saumell i Vergés. UAB: Doctorate Programme in Performing Arts, November 2015.
- GLUHOVIC, Milija. *Performing European Memories. Trauma, Ethics, Politics*. Hampshire / New York / London: Palgrave Macmillan, 2013 (Studies in International Performance; published in association with IFTR).
- GREENWOOD, John D. *Realism, Identity and Emotion. Reclaiming Social Psychology*. London / California / New Delhi: Sage Publications Ltd., 1994.
- GROSGOUEL, Ramón and CASTRO-GÓMEZ, Santiago (ed.). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos and Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- “Decolonizing Post-Colonial Studies and Paradigms of Political-Economy: Transmodernity, Decolonial Thinking and Global Coloniality”. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, Vol. 1, No. 1, 2011a, p. 1-38.
- “La descolonización del conocimiento: diálogo crítico entre la visión descolonial de Frantz Fanon y la sociología descolonial de Boaventura de Sousa Santos”. *Actas del IV Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales (FJIDI)*. Barcelona: Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona (CIDOB), 26-28 January 2011b, p. 97-108.
- HARAWAY, Donna J. *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*. United Kingdom: Free Association Books Ltd, 1991.
- HARDING, Sandra. “Whose Science? Whose knowledge? Thinking from women’s lives”. Ithaca: Cornell University Press, 1991, p. 77-103.

- NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts. Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2013.
- MARÍN EZPELETA, Raket. Structured telephone interview with Raket Mazón, 26 January 2011. Transcription at: <https://goo.gl/b69Wpy>.
- MAZÓN, Raket. Raketa Brokobitx's blog, <http://raketabrokobitx.blogspot.co.uk> [Last accessed: 7 January 2018].
- MORRIS, Brian. *Anthropology of the Self. The individual in Cultural Perspective*. London / Boulder, Colorado: Pluto Press, 1994 (col. Anthropology, Culture & Society).
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Le Seuil, 1990. [English edition: *Oneself as Another*, translated by Kathleen Blamey. Chicago: University of Chicago Press, 1992].
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- *Epistemologías del Sur*. Mexico: Siglo XXI, 2010.

Café Müller's Nocturne. **A Reading**

Roberto FRATINI

Institut del Teatre
fratinir@institutdelteatre.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Playwright and dance theoretician, he holds a degree in humanities from the University of Pisa and a PhD in performing arts from UAB / Institut del Teatre. Author of many papers and several books, he has formed part of international research and teaching groups. Ciutat de Barcelona 2009 Award and FAD Sebastià Gasch 2013 Award for his artistic and intellectual career.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This paper analyses the phraseologies, poetical aims and themes of Pina Bausch's *Café Müller* (1978), trying to underline, on the one hand, the multiple links between its poetics and the forms of anachronism in the German culture of the sixties-seventies, mainly in relation to the memory of the Second World War and of the predominating currents of *Ausdruckstanz*, to justify, on the other, on a structural basis (through the analysis of some groundbreaking proceedings like repetition, desynchronisation, allegory) the fame of the piece as a masterwork of contemporary *Tanztheater* and as a paradigm of the so-called "silent dramaturgy".

Keywords: Bausch, *Tanztheater*, theatre-dance

Roberto FRATINI

Café Müller's Nocturne. **A Reading¹**

Jordi Fàbrega *in memoriam*

*Because there is no space at all for them,
their air was consumed long ago.
Like thieves, they are entitled to slip into dreams,
and let themselves be surprised in them.*

Elias Canetti

0.

It is difficult not to recall the mosaic of hasty opinions that in the 1980s promoted *Café Müller* as a spontaneous manifesto of a genre.² No matter how much the impressionism of the early times was remedied by less puerile hermeneutics throughout the generations, the meaning of the thing called Tanztheater is still surrounded by uncertainties of humanist taste and tendencies to lyrical drifts. Bausch's death has merely intensified this comfortable co-firing of exegesis and affection.³

Reading *Café Müller* with disenchantment almost forty years after its premiere will also mean struggling with the thankless effort of capturing a more detailed theoretical image of Tanztheater; undoing the maximalisms that have enabled the "theatre-dance" label to lose by dilution any chance of positively identifying certain artistic phenomena; and explaining how it was possible for 1990s conceptualism, greeted with metadiscursive orgies and hypertrophic alliances with the academic thought of Deconstruction

1. This article was conceived in the framework of the research group "Choreutic Heterotopias" at Rovira i Virgili University, coordinated by Dr. Licia Buttà and of which the author is a member.

2. In Italy, above all, the dithyramb came from the mass and timely approach by critics and audiences to an already extensive corpus of pieces by Pina Bausch — the most similar, until then, to a Tanztheater Wuppertal retrospective (Bentivoglio, 1985, p. 15; Climenhaga, 2013, p. 20-40).

3. In the years immediately before and after Bausch's death, the documentary films *Damen und Herren ab 65* (Lilo Mangelsdorff, 2002), *Tanzträume* (Rainer Hoffmann, Anne Linsel, 2010) and *Pina* (Wim Wenders, 2011) contributed at different levels to this propaganda agenda. However, the piece that opened this history of audiovisual sentimentalism in terms of the Tanztheater Wuppertal's work continues to be the memorable *Un jour Pina a demandé* (Chantal Akerman, 1983).

(Fratini, 2015), to end up validating a dogmatic choice between the supposedly cool intelligence of the new currents and the apparently warm emotiveness of the previous current; between the metadiscursive arsenal of an artistic thought that believed it was the great-grandchild of structuralism and the supposed impotence of an artistic “instinct” that was believed to be the grandchild of Romanticism, overly determined to cry at the world, or laugh at it, to express itself with the necessary lucidity.

If conceptualism was finally seen as a return to good sense, it was because the 1980s hermeneutic anaemia retrospectively turned Tanztheater into a current besieged by thematic urgencies, hardly inclined to formalisms, semiotic breakdowns and astuteness of reason. No one suspected that Pina Bausch could have a metalinguistic agenda infinitely more vertiginous than any *non-danse*.

However, the choice at hand (between Tanztheater and conceptualism or minimalism) reproduces the same artifice that, in the 1930s — i.e., the roughest phase of the struggle for hegemony confronting German dance poetics — worsened the fracture between Kurt Jooss (putative father of the term Tanztheater)⁴ and the formalisms or mysticisms rooted in various titles in “rival” poetics such as Rudolf von Laban’s *Freie Tanz* (free dance) or Mary Wigman’s *Absoluter Tanz* (absolute dance): a kind of antithesis between purity and impurity — or between ideology and pragmatism.

An analysis that takes into account the plurality of *Café Müller's* “semantic effects” as a consequence of formal and structural modes of processing will mainly help restore the complexity of a phenomenon like Tanztheater, to circumscribe its singularity, to define the formal effectiveness of its supposed “impurities” and to break down the less obvious reasons for its kinship with historical Tanztheater.

Especially noticeable is the multicoloured range of explanations on which the early criticism agreed: metalinguistic, autobiographical, womanist, sociological, psychiatric. It is as if this swarm of conjectures — all inconclusive — implicitly mocked the insistence on suggesting the exegesis of *Café Müller* upon thematic foundations, and it is surprising if we consider that because of its brevity (in comparison with the average length of Bausch’s *Stücke*) *Café Müller* affords an unrepeatable example of the transparency of the method.

The result of the analytical opacity was also to minimise the exegetic weight of the historical antecedents: by anecdotally presenting Bausch’s poetic debts to Kurt Jooss, the possible interpretation of 1980s Tanztheater as an “anachronistic” phenomenon and a correct exegesis of the functions of anachronism among its methods was overlooked. The 1978 piece was, so to speak, the first *lyrical poetry* wholly written in the *grammar* perfected by Bausch during a decade of experiments, exercises and declensions.

I will endeavour to show here that Tanztheater is less an algebraic sum of heterogeneous elements (theatre + dance) than the *dramatisation* of

4. The German compound word “Tanztheater” appeared in 1927 to describe a spectacular typology that was emerging and differing from the expressionist current. See: Müller et al., 1984; Servos, 2001.

phraseological, narratological and existential paradoxes inherent in dance in terms of gesture, genre and aim – dance mutation rather than hybridisation.

Therefore, two further demythologisations are needed. The first concerns the critical superstition that attributes the *message* with the most determining role in the characterisation of Pina Bausch's poetic work. This study does not aim, of course, to show the “absence of theme” but rather to qualify Tanztheater as a completely *formal* reaction to the paradox of the theme as absence, emergency, and “exanthema” of the danced sign. The second concerns the cultural and media superstition that describes Pina Bausch as a sentimental choreographer, instinctive and removed from formal calculations: a fantasy that, by retrospectively casting an ecumenical aura around Tanztheater, wraps the impressive arsenal of structural astuteness of Pina Bausch's poetic *atout* in a smoke cloud of affection.

1.

A conception of Tanztheater as metadiscourse – which inscribes the unease of life in a core discourse on dance unease and pathologies – is particularly fertile in relation to *Café Müller* as a “testamentary” piece. It should be remembered, however, that the “monumentalisation” of the *Stück* was, at least partly, an *après coup*, and that it was motivated by the unprecedented reception of a choreography conceived in its time as a specific piece rather than a manifesto.⁵

Café Müller retains unmistakable features of its circumstantial genesis: its length, its succinct number of performers and the label of *Stück* (piece), which Bausch would successively adopt for *all* creations of the Tanztheater Wuppertal. Conceived in record time,⁶ it is hard to believe that it could have been particularly “premeditated”, and even less so that it could wield a specific programme. It was more realistic for Bausch to tack together the piece with the most loyal performers and approach it as an “exercise in style”: recycling processes already used in *Blaubart* (1977) and other pieces from the 1970s and the “paradigmatic” development of those tools.

Hence the fundamental ambivalence of *Café Müller*: to be both a definitive Decalogue of theatre-dance methods and the most proverbially “unrepeatable” title of its genre. No piece has received more retrospective veneration from a host of epigones and successors. The 1980s and 1990s dance-theatre has to a large extent been a “nostalgic” current: its anachronism perpetuates a “grammar of nostalgia” or a “logic of loss” that already nested in the heart of the work-prototype, and that is still pending a theoretical breakdown.

5. *Café Müller* has singular origins: in the eleven previous months Bausch had produced three long pieces (*Komm tanz mit mir*, 1977; *Renate wandert aus*, 1977; *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, 1978). The new show was born to fill a void in the programme, in the framework of a kind of challenge between creators (Bausch herself, Hans Pop – at that time her assistant –, Gerhard Bohner and Gigi Caciuleanu), all of them invited to conceive a choreography entitled *Café Müller* in the scenographic framework designed by Rolf Borzik. The premiere of the four resulting pieces (Bausch's was presented last) took place on 20 May 1978 in Wuppertal.

6. In Wim Wenders' film, Malou Airaud and Dominique Mercy give a brief summary of the circumstances and times of the creation of *Café Müller*.

How can *Café Müller* be summarised? It is a space enclosed by three sides, the free interpretation of a reference point (public venue-café, restaurant, or also waiting room, meeting place, etc.) to which Bausch adds chairs and tables, with doors on both sides (and a revolving door in the back on the left); six *characters in search of a denominator* cross, come together, collide or *collude*, search themselves and get lost in this both mimetic and atypical space. This lack of a common denominator plunges the human figures of *Café Müller* into a kind of narratological pre-tuning (as if they came from different myths, or ballets, or gags, or jokes), and makes their interaction generally a kind of *interference*.

In virtue of this intermittence of deficient narratives, *telling* the story of Bausch's characters (if they are characters) is almost impossible. If it can only be traced through conjectures, it is because it is fed by gestures, outbursts, beginnings, allusions, aborted developments, false movements, false starts, nebulous endings, *stumbles*. At a very elementary level, *Café Müller* is nothing but a memorable apologue about the inconclusive and the uncomposed. Perhaps Federico Fellini was right when he said that Pina Bausch had produced her own *Otto e mezzo* (Bentivoglio, 1985: 99).

The exploits of Tanztheater correspond to this abysmal challenge of capturing the disappearance of the story (fictional *récit* and historical *grand récit*) before it is a fact; of addressing this disappearance less like an *eclipse* than an *ellipsis* of the tale — turned into shatters, relics, motifs —; and of considering that if there is a place to think about the phantasmagorical assembly of so many scraps, that place of posthumous care is dance. The silent dramaturgy of future decades comes from intuition itself. Its debt to Tanztheater is simply incalculable.

It is significant, in this respect, that the only group action of *Café Müller* (a non-incidentally meeting of the characters) is the only situation that suggests a convergence of all the stories — or the “false ending” — in which three seated people observe, under a very tenuous light, the body of a woman on the floor. This strange “funereal soirée” is interrupted by the explosive reaction of Dominique,⁷ who suddenly gets up, as if rejecting the act of re-composition that ends up *shrouding* the show in grief. The flight of the blond man means the failure of any hypothesis of settling or decompression of the dynamic set of desires, obsessions and aspirations that make up the poetics of the piece: in more than one sense it says with which *excesses* the action meets its potential *cessations*. And how its denominator is suspended or dispersed.

Love, friendship, death, contact, childhood, social neurosis, and personal and collective memory: the message of the piece, interwoven in a jungle of inklings of stories, is structurally irresolute. *Café Müller* is not a “thesis production”. Any exegetic spasm aimed at glimpsing in the characters the personifications or metonymies of something that is not eminently structural (that is a mere syntactical function of events) is bound to shortcomings or

7. Hereafter, for practical reasons (and to avoid an abuse of periphrases), I will refer to the “anonymous characters” of *Café Müller* with the proper names of the performers of the version marketed on video: Pina (Bausch), Malou (Airaudo), Dominique (Mercy), Nazareth (Panadero), Jan (Minarik) and Jean (Sasportes).

simplification. There is no other show in which the very notion of character manages to appear so premeditatedly out of focus.

Nevertheless, the system of contiguities developed by the piece suggests at all times something like a paradoxical coherence, a cryptic “compactness” that, although it does not make up a story, does unquestionably make up a world, or a system of occurrences. The characters here are never entirely dispossessed of the theorem that tries to include them and spin their corollaries almost at the expense of all of them. Their humanity comes, in short, from the resistance or the reticence of each one to the precession and logical *pressure* of that theorem. We will have to discover what theorem it is.

Beyond the sentimentalism endorsed by literary and audiovisual documents (Bentivoglio, 1985: 98-99; Hoghe, 1987: 69-73; Servos, 2001: 85-88), the fact that the critical mapping of *Café Müller* is so often wrecked in a very general theory of love or death mainly depends on the dowry of functional dichotomies or couplings spread, like false clues, throughout the piece. It is likely that the most basic couplings emerge as poetic axioms, “operative” conditions of *Café Müller*; others are, so to speak, operational effects: dichotomies or super-symmetries that the piece wields as logical consequences of the action. The spectator of *Café Müller* is witness to this endeavour of arrangement and self-compensation of a world whose six inhabitants all, at first, possess an antagonist or member, with whom they share — by analogy or by opposition — a function, a task, or an emotion: Malou and Dominique as a couple; Jan and Jean as a functional duo; Pina and Nazareth as a formal contrast. However, what moves *Café Müller* is Bausch’s strategy of entangling each character in a relationship of dualism or binariety with *each* of the others: each subject will be part — spontaneously or forcedly — of five *synolos*, of five “couplings” that go back to different orders of similarity or contrast, of analogy or opposition. Malou will make a “system”, or example, with Dominique (who is her lover), with Pina (who is her double), with Jean (who stops her from hurting herself), with Jan (who moves her the most), with Nazareth (who is her rival).

Some of the couplings are so apparently artificial that they are presented as *lapsus*, “automatisms” of the system: this is the case of the passage in which, towards the end, Jan crosses the stage reproducing the nervous gait typical of Nazareth, and is read as a *gratuitous and necessary* effect (such are *lapsus*) of the tendency to create or force *bridges* of reciprocity between the characters.

2.

Almost none of the symmetries, analogies, dichotomies or couplings of *Café Müller* take place through an encounter (or a relationship). Their genuine dimension will be, perhaps, an extensive phenomenology of the *failure to meet*: physical clash, aborted closeness, desynchronisation. Malou and Dominique’s duo best exemplifies here these “pathologies” of interaction.

If *Café Müller* actually speaks correctly of the aporias of love, it is because the dissolution of the *pas à deux* format is in its turn almost a structural

endeavour of Tanztheater's poetics. In *Café Müller* there are two situations or attempts at a *pas à deux* in a traditional sense. The former (the famous embrace "intervened" by Jan) is doubly aborted: because the embrace, static and definitive, at the end of Malou's solo recalls the denouement of a kinetic event rather than the start of another; and because Dominique's and Malou's next "dance" is, phenomenologically, the effect of a freeze (the embrace), which insists on being reconstituted. The resulting *vicious circle* — which replaces the whole phraseology of the danced encounter — could be defined as a form, unseen until the 1970s, of *pathology of the pas à deux*.

The second case is the long series of reciprocal *portés* that enables Malou and Dominique to cross the space towards the left, until, lacking a subsequent space to advance, continue to mutually clash on the wall. A gesture of absolute reciprocity ("transporting themselves" lovingly from one point to another) becomes another conflictive automatism, another phraseological asphyxia of a *pas à deux*.

The "dystopias of contact" staged by Bausch are the European counterpart to those "utopias of contact" that almost in the same years, as a result of the reorganisation of the poetics after the shipwreck of the 1960s protest movements, occupied the core of the programme of the American avant-gardes, to end in the "existential" forms of the Contact Improvisation (Paxton, 1975: 40-42; Banes, 1979: 11-25; Novack, 1999). Contact and Tanztheater shared at least one concern: to cast out an "enclave of contacts" (a *Kontaktthof*) enabling the expression — if not the *Gestaltic* therapy — of the relational deficit that postmodern society apparently suffered from. Paxton provided the most optimistic version (maximising contact as a relational and formal panacea) of this hypothesis of haptic intensification, and Bausch the most pessimistic (maximising it as a reason for clash and shipwreck of any relation).

Jacques Lacan's aphorism that there is *no sexual relationship* is well-known, because the logics, negotiations and equidistances of relationality would not be able to reconcile with the para-logics, the unseizable sharing of power and darkness that feeds our sexuality.

Contact and Tanztheater manage to formalise this paradox in highly paradoxical *pas à deux* typologies: that of Paxton hypertrophying the relational element, replacing empowerment and liability with new parameters of *responsivity* (with the result of a blurred, unconcluded, de-genitalised eroticism); that of Bausch interpreting relationality *verbatim*: the scene in which Malou and Dominique mutually embed themselves in the wall is in the end the nightmarish version of the peer group norm of the "I'll do to you everything you do to me" (with the result of a confused, blocked eroticism close to rape). The *love story* of the Contact did not know how to end, and the narrated *love story* of Tanztheater knew nothing *other than* to end. One did not strictly have a beginning and an ending. The other had nothing more than beginnings and endings.

In *Café Müller* there is almost no encounter that does not analogously relate to some anomaly of contact: clash, rubbing, stumble, collision, hit, fight; and there is no anomaly of this kind that does not implicitly disturb the "differential" logic that in current contacts clearly shares the roles between one

subject and one object: the objects are challenged with the subjective faculty of “standing in the way”; the subjects are inflicted with manipulations of an objectual nature; and in human interactions, the symmetry and synchrony usually related to the encounter between subjects either do not take place or take place in the form of a violent over-performance. This occurs because contact, in Tanztheater, always gives away an almost Schopenhauerian nostalgia of objectification (the desire for the other to be *really* there where he or she is sensed): chained to a congenital insufficiency of subjectivity, it comes in the end from the longing to find out that *the other*, in all its forms, is just enactment.

The solitude of the characters in *Café Müller* comes from this shipwreck of intersubjectivity. Even the most altruistic action (that of Jean moving the chairs and tables that threaten Malou or Dominique at his own risk) cannot be strictly described as an inter-subjective stage, because far from establishing frames of real encounter with the other, it consists of guarding and reconstituting an emptiness that enables the other not to find the winding object of his or her longing (and not to find oneself).

Perhaps this search for the clash is the genuinely Bauschian way of adapting the philosophical instance (Hegelian before, Heideggerian later) to a metadiscursive frame that the *Da-sein*, the “being-here” that determines the existential statutes of each one, can only be experienced through traumatic means. Existence only takes on *consistency* in the violent friction with the deaf *factuality* of the world. The world appears as a lonely one by confronting us with our state of exposition and expulsion, and it manages this by resisting our actions, desires, enactments, projections, drives, and so on. The world *reality* comes essentially from the Latin *res* (thing), also the root of the verb *res-ist*.

Thus, the impact with reality will be terrible but necessary so that each person measures the existential boundaries of their place in the world, or knows what place *to be* of this world. Love itself would be similar to an existential protocol of wounding and wounding ourselves in order to test and ensure our reality and that of the other; and of hastily sacrificing both realities to the phantom, when they contradict or *resist* our projections. Acting like someone who pretends to ignore the material impediments, Malou and Dominique are a perfect kinetic *exemplum* of this notion of the subject as concoction of innocence and experience: between *being without world* and *existing in a world*; between *getting lost in a space* and *finding oneself in a place*.

In this world of reiterated compulsions, useless outbursts and gratuitous acts, the only “truces” are, paradoxically, the segments danced. If everything “theatrical” complies with the rule of eagerness, there is no dance in Bausch’s universe that is not *katapausis*, suspension, distension of the language of dance in its *comfort zone* or an opportunity to hold on to the certainties that that language represents, as a set of technical skills, professional achievements and acquired abilities.⁸ The “danced dance”, a venal repertoire of lost

8. A good example of all of them is the memorable sequence of *Nelken* (1982) in which Dominique Mercy cries out for the stage to be clear so that he can exhibit himself, and then childishly boasts to the audience about the academic *entrechats* and *déboulés* he can perform.

or oversized certainties, plays the extraordinarily dialectic role here of an “innocent guilt” or, depending on how you see it, a “guilty innocence”: a skilful ornament that comforts, *beatifies* the arbitrary interval, the *existential vacancy* (almost a *vacation*) between us and the thickness of reality.

All the choreographic sequences of *Café Müller* are *attempts*, “beginnings of dances”, inchoative formulae, that forge mere collision as a “metaphysical” alternative. Malou only dances when, by frustrating the “libido of clash” that drives her effusion, Jean creates a sufficiently wide emptiness around her. Never has the delirium of de-realisation incurred by the subject when his or her drive to exist does not find enough *de-finitions* in the objective correlative of the space been embodied more strongly: an ephemeral suspension, in whose desire to leave reality there already beats an irresistible instinct to return to it; or a regressive delirium, because it endorses the feeling that dancing means replacing the here and now with an inner dimension made only of memory, fantasy, hope and other “temporal figures”.

If Malou’s gesture of dismay is valid at the start of “O Let Me Weep” (which will oblige her to start again), beginning to dance will be equal to sinking into a kind of self-hypnosis that does not coexist with the present, and its physicality is expressed in conflictive terms. Moved by the whim of escaping the trauma of immanence, and deligitimised by an excess of transcendence, this dance that proliferates in the ins and outs of the action and of the world is not only imperfect ecstasy but also a *denied stasis*: it expresses the irresistible nostalgia of what interrupts it. *By dancing to avoid immobility we dance to immobility*.

And when we cherish the possibility of a *katapausis* shared with the beloved, it is this unprecedented consistency to confront new threats or temptations of inconsistency; to sabotage again a dance that, essentially, was a *dance à deux* only when no one danced it. Dance mainly enunciates the lack of existential content that it wishes to express: because it comes from the pneumatic vacuum of a subjectivity without contours (the *emptied* space to save us the trauma of existing) — and this makes it insufficient —; or of the fragile perishable plenitude of love (the space *filled* by absolute resistance, the too real reality of the beloved) — and this makes it impossible. *Its innocence is not self-sufficient*.

For a modernity that has longed for invocations to the natural and the somatic, the turning point of Tanztheater is to present dance less as a *consented physics* than a *denied or interrupted “metaphysics”*: the image of Martin Heidegger’s *Lichtungen* (clearings of Being): privileged instants in which the thickness of the world half-opens to *give way* to an “area of light in the woods”, in which the Being can hold on to its fleeting plenitude, appearing as “that which disappears”, giving itself as “that which is rejected” (Heidegger, 2007: 71-72). The forest of tables and chairs is, in *Café Müller*, a forest of the same type. There is the same distance between Existing — correlative and “needed” — and Being — necessary and absolute — as there is, in Pina Bausch, between an impulsive crash and the drive to dance.

The “clearings” between chairs and tables are no other than “tamed” reviviscence, between irony and pessimism, of the fancy that in the 1920s

pushed the ideologists of the *Körperkultur* to pursue a syntonic and performative convergence of the community in the natural openings of the landscape (Casini Ropa, 1990). *Café Müller* presents the residual form, the failure of that confidence that the legendary homogeneity of *Volk* and Race, Culture and Nature, Nation and Territory, individual and collective could be danced.

While the motley ideological utopia of the *Freilichtbühne* (theatre, stadium, temple of dance) ratified the role of dance as *shared ontology*, Bausch's dystopia, made of inklings of dance and frantic solitudes in the in-betweens of cheap furniture, reflects the breakdown of any ontology of rooting: an open wound between subject and world, whose most piercing result is, at first, the *uncertainty* of all dance.⁹

In the *Stücke* the floor often seems "difficult" for dance:¹⁰ the reddish earth of *Frühlingsopfer* (1975), the fallen leaves of *Blaubart* (1977), the marshes of *Arien* (1979), the grass of *1980* (1980), the carnations of *Nelken* (1983),¹¹ the strewn soil of *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984), the waste of *Palermo Palermo* (1991),¹² the snow of *Tanzabend II* (1991).

The bric-à-brac of *Café Müller* is an illustrious shoot of this sceneographic lineage. The 20th century praxis meant "flattening" floors and neutralising obstacles: the fact that this taste for emptiness was linked to an endeavour for abstraction (resettling dance in a geometric or biological *infinitum* — "without history"), strengthened the disturbing kinship between that Space, worshipped by pre-war German dance, and the coeval ideology of the *Lebensraum* or "living space": the Nazi idea that the extensive eastern colonies — Poland and the Soviet Union —, once purged of the races that wrongly occupied them, were vast fields of biopolitical cultivation, open to the free proliferation and self-expression of the Aryan "body". The Labanian "temple of dance" — glass dome, in which the *Volk* would chorally dance the eternal *new beginning* of its natural history as a race, and the *end of all political history* would be a collective synecdoche of this space that seeks to be cosmic and ahistorical. The fact that, 40 years later, Bausch chooses to *un-obviate dance* by removing it "from roots" — the complications of the floor corrode any guarantee that dance is a legitimate, obvious or pleasant a priori —, and that by condemning dance to this symbolic limping it echoes the same instinct that had persuaded Brecht to attack the thaumaturgic aspects of the theatre illusion, to dismantle its protocols of credulity, seems like nemesis.

Jooss' *Tanztheater* did not adopt theatrical modes by devotion to scenic illusions but out of interest in some "disillusion" tools that theatre was already honing at a time when dance elevated the demand of "being believed a priori" to religious levels.

9. Some of Bausch's statements on the pragmatic sacrifice of a large portion of the choreographic material considering the premieres also refer to this "melancholic" delegitimisation of dance, and to the melancholia of having to revoke it to the benefit of most explicit and less obliging signs (Bentivoglio, 1993, p. 165).

10. It is a trend common to the two main set designers of the company, Rolf Borzik (Pina Bausch's husband) and Peter Pabst (who succeeded Borzik when he died). It is also significant that, in the original version of the *Stück*, Borzik was in charge of moving the chairs and tables during the show, in the role that after his death Jean Sasportes would inherit.

11. The first version, untitled, was presented in Wuppertal in 1982.

12. The first version, with the provisional title *Das Palermo-Stück*, was presented in Wuppertal in 1990.

Bausch fulfils the corollaries of this promise of “disambiguation” by forcing dance to an implacable existential self-criticism, to a violent confrontation with itself. Jooss adapts dance to the expression of a ferocious incredulity at the thamaturgies of the real world; Bausch adapts the world to the expression of a ferocious incredulity at the secular thaumaturgies of dance.

Everybody will remember some episodes of the cartoon *Coyote and Roadrunner*. At the end of a crazy persecution of the Roadrunner, Coyote unwittingly overruns the edge of a precipice. Until he realises there is no ground, he continues running in the emptiness. When the force of inertia runs out, he looks down perplexed and just then, when he notices the abyss, he falls ruinously.

Perhaps for dance Tanztheater was the moment when it looked down and, when suddenly losing the blind confidence in the possibility of continuing to dance in the emptiness, it began to throw itself into the abyss of reality, into the accident that, precisely by challenging its right to exist, made it exist.

Until the day of that existential clash, this “falling into a realisation”, the signs of dance could negotiate a fluctuating relationship with the world, could be a comforting enactment, dissimulate with *vitality* its sporting ignorance of *life*. The layer of earth of Bausch’s *Rite of Spring* (*Frühlingsopfer*, 1975), an allusion to the climate of wild telluric worship of the libretto, also represented the fate of a world whose dance, collective liturgies and violent ideologies find in the Earth — like a representative of insidious abstractions such as Nature, the Territory, Race, People — its most powerful idol: a “passion for the Real”, so delirious as to sacrifice to it any reality and give murder a religious aura. For the solo of the Chosen to express this reticence of the living body to “be danced until death”, Bausch multiplied the protocols of mutual friction, of imbalance between the body and its dance, between dance and its floor. And she created the first solo repertoire whose “mistakes”, wastes of energy, undue accelerations, delays and *stumbles* are entirely choreographed.

Far from delving into an ecstasy of de-individualisation, the sacrificial victim *resists* here *the dance that resists the victim*. The stumble at the start of the solo summarises this profound poetic scepticism faced with the bloody irrelevance of the absolutes: a thesis on the unsuitability of everything alive to both generalities, an overly “abstract” dance — an overly “concrete” life. *Frühlingsopfer* was less the last “traditional” choreography of Pina Bausch, before Tanztheater, than the start of a poetic shift destined to be completed in *Café Müller*.

The enigmatic, almost totemic, presence of animals (real or fictitious) in the *Stücke* of the 1980s (crocodiles in *Keuschheit slegende*, a hippopotamus in *Arien*, an embalmed fawn in *1980*, a mechanical horse in *Kontakt Hof*, a polar bear in *Tanzabend II*, a poodle in *Palermo Palermo*, fish in *Danzn*, etc.) thematises this existential fracture between performers and environment.

These animals, chosen for their complete disconnection with the language and conventions of dance, are the only creatures symbolically suited to move with grace and synchrony in environments that are problematic for any dancing body. They recall the dedication “aux animaux” in Louis-Ferdinand

Céline's last novel:¹³ in a scenario of civilisation tamed by human stupidity, the only “dance” is the adaptative unconsciousness, the paradoxical harmony that animals and idiots express (Céline, 1969; Muray, 1981: 148-162).

The consequences of this sceneographic gesture for the material statutes of dance are countless: decades of idle pursuits about the *Space* (and of visual deeds to absolutise it — use of the black box, gradual abolition of visual decors and of any device of *contention* or *de-finition* of the scene —) are supplanted in Tanztheater by the unprecedented supremacy of the notion of *Place*.¹⁴ Bausch's *Hof* will embody all the functions and limits that modernist typologies tried to neutralise: relativity (the Space was intended to be absolute); temporality (the Space was intended to be instantaneous and timeless); finitude (the Space was intended to be infinite); density (the Space was intended to be empty).

Full of things and grooved by thousands of dynamic abuses, the visual enclaves staged by Bausch are transitional settings visited by bodies that do not belong to them, and that are literally out of place.

As happens with the disused objects (Orlando, 2015), the memorial burden that they matured bounds them to be saturated with spectres and impregnations, signs of neglect and phantasmal behaviours. And while the “spaces” of modernity guard the *immemoriality* of the danced gesture and the sacred immanence of the dancing body, we need only to look at the damaged furniture of *Café Müller*, at the stamped on carnations of *Nelken*, at the ploughed earth of *Frühlingsopfer*, to conclude that Bausch's dream is a place that, collecting traces of the action like a chaotic archive, becomes a surface of memorial inscription, extension of time, duration. Bausch's spatiality is once again outlined by mistaken time, by desynchronisation.

3.

How far can this structural anachronism also be read as a premeditated posture in terms of the history of dance?

Complicating dance for the human creature — an animal afflicted with self-awareness — is Bausch's version of a *V-effekt*. Dance *appears* and is *objectified*, as a result of the res-istence of everything that, materially or symbolically, should support it. From now on the physical and mental approval to dance will only be achieved with some effort. Dance will be condemned, after decades of mystical absolutism, to all kinds of relativism and subjectivism.

13. The interest in dance is a keynote of Céline's literary career, as shown both by his extensive use of kinetic and musical metaphors and his always neglected desire to become a ballet librettist one day. The analogy between the journey of the I-narrator in his final novel, *Rigodon* (1969), through the pitted landscapes of Northern Europe and Bausch's obsession (so evident in pieces such as *Frühlingsopfer*, *Arien*, *Auf dem Gebirge...*, *Die Klage der Kaiserin*) to walk through with all kinds of *Reigen* or round dances the lots and empty grounds — the dystopic “clearings of the Non-Being” that recalled, still in the 1970s, the bombings of the last war.

14. The same notion will prove to be decisive for the spatial statuses and set design customs of postmodern dance. Notions and formats so distanced such as the *choreographic device*, the *site-specific work* and the *choreographic installation* will be related to it. The gradual eclipse of the *black box* and the praxis of leaving the stage infrastructure (a real dance cliché from the 1990s) finally exposed involuntarily rest on the poetic instinct of not only showing the theatrical *place* for what it is but because of its flaws and memories of use; in other words, for the “anachronistic” device it is.

Fantatised as absolute action, it will be reduced to highly relative actions: gesture, if not *gesticulation*. The *suspension of disbelief* that is the fictional pact of historical dance succumbs to the suspicion that dancing is not an activity justified a priori by a specific, that its framework is not compact enough to legitimise the defects of realism that it includes: *the hidden subject of all its subjects*, it ceases to be a formal peaceful option and becomes, so to speak, a content-zip — what, by definition, after so many litanies about *appearance* and *presence* — *forges a worldly existence of disappearances and absences*.

The causes of this inversion of perspective are to be found in 20th century German history. Post-war Germany had calculatedly obliterated any cultural legacy that could remind it of the drifts of the 1930s, including the technical, theoretical and poetic legacy of an *Ausdruckstanz xxx* whose ideology was seen as too contextual to totalitarian aberrations to overcome unharmed the dismantling of the Nazi status quo. Not even Kurt Jooss escaped this prudential oblivion.

For decades, the legacy of the *Ausdruckstanz xxx* only survived, subliminally, in the outlying areas of the market and in pedagogical citadels like the *Folkwang Hochschule* in Essen, the *Mary-Wigman-Studio* in West Berlin or the *Tanzschule Gret Palucca* in Dresden: almost the only form of survival of a tradition almost eclipsed by the stunning ascension of the great established ballets (Stuttgart, Frankfurt, Hamburg, etc.). The blooming of contemporary Tanztheater, and its assertion of a label that dated back to the 1930s, was contextual to the ideological shift of the German student protests, and the indignation with which the new generations denounced the unpaid moral debts of the previous generation calling for an obligation of memory that cannot be extended. The fact that those who had not personally experienced the totalitarian period repeated such assertions endorsed a generalised tendency to subordinate the insurrectional legacy of the protest movements to a *resurgence* of ghosts of the past, expressed in “symptomatic” terms; in other words, violent, paradoxical or overacted (“aesthetic” in a sense very typical of '68); it meant at root opposing the *reality* stipulated by the German economic miracle, the episodic eruptions and abjections of that *Real* that the nation only knew how to look at askance.

Some writers had highlighted the psychological implications of this mass act of memorial omission and had attributed to women a unique role in the care of bad memories and the inherent guilt complexes: they represented that “thoughtful” half of German society in which the national complex was manifested with dystopic or pathological features long before students turned the motifs of depression into guidelines for protest. Böll's *Frauen vor Flußlandschaft* (Women in a River Landscape, 1985), analyses with vibrant precision how the moral anachronism and the feeling of being unsuited to the present worked on the mental life of a generation of German women. The role of the next generation of women in the protest movements and their occasional leadership in the hierarchy of armed struggle during the *Years of Lead* are part of the same phenomenon. It is no less true that, if the women terrorists also chose armed revolution as a symptomatic way out of the

scandal over the phenomenon of historical oblivion, Pina Bausch and others women-artists who led the adventure of Tanztheater were no less motivated by the task of “symptomatically” re-updating the poetic legacy of the 1930s and the trauma of loss it meant.

By re-presenting a universe of signs in pathological or phantasmal terms, they compiled and shook up the great neurotic repertoire of a society that had emerged from bad patches of memory and lots of old bombardments: hurt, astounded, absurd, childish, tragic (or tragically happy), and seriously out of tune with the present. Hence Bausch's extraordinary loyalty to a wardrobe and aesthetic of the places that seem slightly outdated, as if their human fauna were carried back to stage desires, impulses and fancies, to a indefinitely preterit time, missing dance as a relic of a collective history, or an amulet of a personal history: there is no more piercing ambivalence. Thematising dance becomes a poetic and existential task of the greatest urgency. If it means pointing in dance to a potential revocation of reality, it also means pointing in reality to a potential challenge for dance and thus confronting in an “unreconciled” dialectics two signs fatally bound to be reciprocally removed — or unmasked. Tanztheater re-presented dance in the form of an “emerging anachronism” — a distorted echo of a general and individual preterit.

And thus it managed to be the first genuinely European expression of modern dance (after decades of emulations of American models) and the first expression of postmodernism: symptom and achievement at the wrong time of a trauma of modernity, and *of modernity as a trauma*. Its slogan would be to always dance the symptoms of reality, and *realise* the symptoms of dance.

We must hence undo the mass rhetorical marketing that, with the connivance of Tanztheater Wuppertal and its guardians, has stubbornly ascribed Bausch's poetics to a comforting kinship between Dance and Truth. In the clinical sense, the symptomatic event does not deliver its truth (pathology, complex, neurosis) but rather disguises it and, in many aspects, *formalises* it, in a deceitful or ostentatious way. The symptom reveals the psychical background from which it comes only by *belying it*, or expressly *renouncing* it. And if it sprouts (paraphrasing Georges Didi-Huberman) from a “remote history” (painful core of everyone's psyche), it does not enunciate this story, this *deed*, which *gesticulates* the unrecognisable variety of its waste; applying to the traces of this “discontinued” lived psychic experience the same procedures of serialisation, condensation and displacement that make up the psychical performance of the *Traumarbeit* (the dreamwork) according to Freud (Didi-Huberman, 2009: 284-301).

Hence the most radical paradox of Tanztheater: *dance becomes a fragment, moment, splinter or gesture of life not because it inherits from the supposed truth of the gestures that make up everyone's life but because, like all these gestures (all of them symptoms), it comes from a self-deception, a salvific lie; and like all of them, it hides the traumatic root of its existential truth in the very instant in which it expresses it, with the outcome of perpetuating it, of suspending its solution; each one can hold to this lie with conviction or emotion, and be honest in it, “living without living in itself.”*

Bausch's dance thus becomes the *oblique* (*figural*, if Jean-François Lyotard's definition holds) dimension in which any discrimination between what is true and what is false is weakened (Lyotard, 1971; Schefer, 1999); in which the individual is existentially the intersection of two false truths (dance and life) which mutually contradict each other in order to be able, at some point, to come together or carry off their respective places.

Iteration is the symptomatic umbrella under which this dialectic is more clearly forged.

In the early 1980s repetition became a vogue. Seduced by minimalist music and the operational recipes of the late post-modern dance, European choreography took on the challenge of limiting itself to a processing of compact phraseological units or blocks (bits of gestural information or *actomes*), which, by modulating a succinct set of choreographic materials, yields some variety of formal outcomes. Carried out with a patience close to obstinacy, this type of repetition (almost a sampling) then used by Keersmaeker, matched a sample of *arithmetical progression*: it does not denote any emotional obstinacy; the object of its "serial production" is not a "semantic" but rather a formal thesis; it does not operate by returns of image but by duplications of a diagram (*resetting* rather than restarting); there are no traces of inchoation or "decision" in the beginnings of its processing, or resignation in its ending.

Bausch's case is the opposite: iteration, return and redundancy seem to here match a sample of reset or "reflux" that, by definition, is the *modus operandi* of the symptom: they will make us think more of obsessive-compulsive disorders than calculus operations. The stubborn repetition of the same gestures gives way to a *geometrical and exponential progression*, with an *intensive* look very different to the *extensive* breakdown of materials characteristic of minimalism (Fratini, 2012: 75-100).

Bausch saturates the semantic potential of repetitions by taking them to exasperating levels of paroxysm with escalation of speed and energy, or unnaturally multiplying the performers of the same action. The result of both operations is a radical alteration of the original meaning of the action, the gesture or the image. If the hasty "returns of the identical" of some of Bausch's gags are not an ironic impugnation of this Nietzschean myth, perhaps they are the breakdown of the true nature of this myth, which, in the end, formalised the 19th-century bourgeoisie's nostalgia for the eclipse of their gestural universe, and the instinct to recover it as *sacrament*, which would provide the backbone for the Duncanian adventure (Agamben, 1996). The deliriums of insistence of Bausch's characters are just a tumultuous *de profundis* on praying, the "archaeo-gestural" illusion that presided over the birth of modern dance.

The aforementioned gag by Malou, Jan and Dominique (embrace—change of posture—fall—embrace), performed at first slowly, is reproduced at least nine times with growing rapidity and frenzy. At the end of the sequence, the panting couple reproduces the whole cycle of gestures at an unnaturally accelerated pace, as in a nightmare, without even the assistance (or nuisance) of Jan. And finally they perform it very slowly until, despite

the efforts of Dominique to hold her, Malou's umpteenth fall separates the lovers.

The entire duo consists exclusively of repeated efforts aimed at integrating contradictory images: it is interference in its pure state, and the chronic display, the *continuity*, fabricated and intermittent, of a figure of *contiguity* – *an experienced allegory*. Walter Benjamin would speak of “dialectic image” (or whirlpool-image) (Didi-Huberman, 2006: 137-213).

Neither is it by chance that the thresholds of the process here are such antithetical “photographs”: encounter and loss, start and end. The first is fated (Malou “runs into” Dominique advancing blindly at the end of her first solo), the second is “fatal” in a more literal meaning, and evoking a specific calamity, which is perhaps the death of the beloved.

The formal deed consists here above all of submitting the gestures and life to *de-figuration* of a metadiscursive scope in a veiled way: thus revealing its absurdity (as if the iteration unveiled the neurotic doubts even of the widest images of affection), but also turning them, as a result of the automation or coactions, into splinters of action so unlinked from their primitive motives, so terminally abstract, that can only finally be performed and imagined as dance steps, *figures* in a specific and terminal sense: the neutralisation of any initial dichotomy between truth and falseness, between the presumably reliable image to which it seeks to return, and to the presumably lying image that is sought to be undone.

Each repetition will entail the uncontrollable deterioration of the experiential plenitude of the “overly human” drive to repeat the gestures; a decrease of its inchoative intensity – the increasingly less credible copy of a vital prototype. Only an increase of rage will compensate this “deflation of life” and meaning: the semantic space that vacates the gradual loss of vitality and meaning will be almost invariably saturated with rage, or imbued with a sinister substitutive *jouissance*.¹⁵ The tenderest frictions, the most delicate ardours, will lead to substitute forms of rape.

As in a centrifuge whose acceleration and cycles filter the signs of life to separate the signifier of the gesture from its existential signified, however much these *circular fixations* awaken comic impressions (applied to “vain” gestures from the outset) or tragic impressions (applied to emotively “necessary” gestures), the end of the process is always consummated in the sign of an automation: neither the primitive nor the unmasked absurdity remain of the gesture, but just the formal “mask”, emancipated from any semantic debts: the existential *motive* turned into a dance *motif*.

The gestures, *undermined* by repetition at any price, make up a terminal lexicon of “available shapes”: steps, figures, interactions available from

15. The *Kontakthof* sequence in which a crowd of males preterintentionally “rapes” Meryl Tankard inflicting on her an affectionate or cordial fondling that affects all the parts of her body except the erogenous parts belongs to the first type. In *Blaubart*, the obsession of the male protagonist (Jan Minarik) with constantly interrupting and playing again musical phrases related to gestures that he irresistibly wishes to repeat belongs to the second protocol. Minarik greets these moments of regressive pleasure, these demiurgic coactions to be repeated with childish slaps of joy. At the end of the show, the exhaustion of the sound recording will be followed by an endless series of these slaps, all of them used as sound switches that give the dance corps the order of mechanically reproducing any “snapshot” of the show.

now on to all kinds of successive modulation. This isolated waste and attempts, links in chains of meaning already dissolved and formal reminders of something lost, will flow back perhaps in more couplings and combinations, ulterior contiguities and brand new allegories, always able to endure being “recycled” by the performance’s *Traumarbeit*.

Reminders of this kind are very frequent in the final part of *Café Müller*: Dominique meets, embraces and loses Malou again several times: the last time without even stopping completely automatically.

The musical dramaturgy of *Café Müller* is also related to this poetic economy of reiterations. Here Bausch chooses, exceptionally, vocal pieces by a single baroque composer, Henry Purcell, all of them in ground bass: a musical form in which the continuous bass — the harmonic foundation of the score — is replaced by a motif that is stubbornly performed again and again. Upon this scheme that the left tirelessly repeats, the right will plot an evolving melodic pattern. The hypnotic relation between the obstinacy of the bass and the sudden melodic change that the chant has gradually spun is similar to the contradiction that Bausch’s repetitions conjure between consistency of the gestural form and excursion from the meaning: repeated obstinately, the gesture *sings* all its phantoms. The foundation upon which, also in pathology, the diversity and metamorphosis of the symptom rests is the repetition of the pattern, of the problem, the underlying *complex*. Our psychical biography is the false movement of an unconscious structure whose message *is emphasised*, concealed, in a thousand symptomatic variations: a thousand experiential melodies flourish upon its obstinacy.

Thus, far from being just a leitmotiv, Malou and Dominique’s embrace is a real choreographic *exemplum* of a *fixed idea*. The mental world of *Café Müller* is a selected repertoire of “imperative snapshots” — images, attitudes, situations — to which the characters compulsively return, like animals to their burrows, to escape arduous or awkward dynamics.¹⁶ These kinds of situations — in which the behaviour “coils” around one of its redundancies — often urge a relative viscosity in the general action. In the *Stück*, the *task-oriented work* of Jean and Jan refers almost exclusively to this ulterior type of resistance. The angels of medieval cosmology guaranteed, skilfully intervening in the laziness of the matter, the motion of this universe and its History towards some *telos* in eternity. Jean and Jan, operators of a device that reduces the stories that cross it to signs, analogously take charge of eliminating the blockages that stop *Café Müller* from advancing towards its fulfilment. If Jean is the *intervener* of the space, Jan is undoubtedly the *intervener*, the *unblocker*, of the time of the performance. Absurdly, his only reason for opposing the embrace of Malou and Dominique with the image of mourning is to force the couple to leave their fixation and consent, literally, to the continuation of the show.

Whether we think of the silent “dance” between Jan and Dominique, in which Jan moves backwards pulling Dominique anchored on his knees to a

16. The range of fixations of Malou and Dominique is the most extensive: the embrace; Malou’s pose prostrated on the background table; the “collision” of Malou and Dominique falling on the floor bent over; Dominique’s kneeling pose, holding Jan’s hands standing in a ballroom dance figure; Malou walking as if feeling a surface with her feet.

point on the floor — Dominique will recover the original pose twice, adhering once again to Jan's legs — or of the sequence in which Jan “displaces” Dominique at least twice, like a statue, to deposit him in different stages of an invisible journey, in both these cases, Jan *mobilises the still image of someone*; changing its place means moving it in time, patching up its discontinuity, re-establishing it in the flow of the future.

The status of these snapshots like *stumbles* of something experienced whose *autisms* “charm” the diachrony is such that Bausch even uses them as “measurements of the space”, as if she mapped the place according to symptomatic yardsticks. Some images will appear indifferent to changes of location and context, as if the obsessive dowry were also their only way of moving and being: Bausch seeks in some moments to drastically *relocalise* the same action (“knocking down” gestures that had been presented standing up; or transferring to a vertical support — mainly to the walls — *simple actions* such as Malou's walk).

The symptom adapts to the space of the most paradoxical form possible: by ignoring it, because of its unbeatable materiality the space *resists* the symptom without modifying its shape: limiting it, containing it. At the end of his second solo Dominique moves towards the wall on the right with a repeated phrase (almost a *walking step*) of arms and legs; when there is no room left, Dominique continues to perform the phraseological module “shortened” by the wall that he finally hits with his whole body, as if his formula of displacement survived by inertia and compulsion.

If some Tanztheater repetitions seem slapstick it is because this friction between the materiality of the space and the “automation” of the gesture recalls Bergson's theory about laughter as an instinctive exorcism of the concern awakened by any impression of *mechanisation* of the human (Bergson, 2013: 37-66), which takes place when out of distraction a living body *continues to do what it was doing* unaware of hindrances and traps (Wile E. Coyote); or loses any kinetic and organic self-control (laughing at falls, shit, death and sex are related to this category).

The so-called *Bausch-Reigen* (Gradinger, 1999) appears as an epitome of this comic-absurd side of repetition: a sinuous parade of the company through the stage and, occasionally, the theatre stalls. This *Fellinian* troupe or *rigodon*, calculatedly prolix and performed with dance music (a *petite musique*, as Céline would call it), usually features a malicious sequence of gestural trifles repeated by all the performers through the journey: a set of relational tics, formulas of courtesy, expressions of social narcissism, tender affectations, puerile gestures and self-indulgencies of all kinds.

The conga of the social and relation clichés, with its ferociously joyful repetition of manners that dance turns decorative, becomes the *ballet* of a whole group dancing eagerly, on their way to death, its legacy of *vanities*, its foolishness “approved by music” (paraphrasing an apothegm by Albert Camus) and, ultimately, its *Totentanz*. Tanztheater, thus playing, in a subtle boundary between mourning and joy, between fate and whim, is at root applying the “fatal strategy” that Jean Baudrillard championed some years later: whoever assumes the paradox of following a stranger in the street

copying for hours all his or her paths and movements will realise that any gesture, as long as its motivation is unknown, is absurd (Baudrillard, 2007: 120-122); in any human gesture nests a “fatal” logic, an alienated form of life and a suspended causality that are, in the end, those of dance.

While Jooss invoked the historical *danse macabre* to make death's talent to synchronise the merry-go-round of human aspirations and failures look like a choreo-dramaturgical performance, Bausch formulates her own *revival* as an *understatement*. In the *Reigen* ballroom dance, her *Totentanz* supports a somewhat disheartening thesis: if dance is conceived like this, as a mimetic casting of life and an enlivening of its gestures, it will be strictly speaking the most “theatrical” of Dance-theatre, the sign that absorbs, transfigures, lightens and comforts everything that is alive, only at the price that its contents are infallibly evaporated, a strange form of *vitality without life*.

4.

Let us imagine now that the two snapshots of Malou and Dominique (embrace and loss) do not represent just a beginning and an end but a desire and a fact (desire for an indissoluble and definitive union – the fact of an irremediable loss); and that the dose of reality patiently imposed by Jan aims to emancipate the lovers from the nostalgia that paralyses them; that *after having been lost, they met in the strangest place to resynchronise their story, and they did not want to assume the irremediable of what discontinued it*. The aforementioned picture in which, while the lights go down, the trio formed by Dominique, Jan and Nazareth stages a kind of wake for Malou endorses this funereal reading with disturbing precision: a “group photo with a corpse” that Dominique avoids like someone who, once again, does not accept the end dictated by the image.

Café Müller is replete with these “false endings” that sometimes are real vacancies, “high apnoeas” of the device. The moment, in the middle of the *Stück*, in which Pina turns for a minute around the revolving door in the background, dragged by the inertial speed of the apparatus, is a “chronic navel” of this kind; it is as if she set in motion again the engine of the performance, re-propelling, through the door, as if it were a crank, the circulations, the “returns” that make up her world.

The characters, enchained to their redundant images, prisoners of an inner chronicity that does not match the exterior, cross through *Café Müller* as in a Lacanian “crossing of the fantasy”: the mental trial by ordeal of consciousness touching with its hand the object of their obsessions, the “radical scene” that harasses it, impeding any negotiation with reality (Žižek, 2011): the gesture of someone going through a cinema screen only to discover that there is only a wall behind.

The resistances or reticence of *Café Müller* make up in this respect a “shock therapy”: the dual essential trauma of colliding with the materiality of the world, and of going through the immateriality of desires. Jan stages an almost “crossing of the fantasy” when he lifts Malou from the floor, holds her and walks above the prostrate Dominique; stepping on the lover's body

barely brushing him means “surpassing” it, *realising its unreality*. Dance has never so strongly illustrated the plasticity of memory and the oscillations of the mental time as when Jan, after ending his crossing, *rewinds* the action, helping the woman to undo it.

Submitting *Café Müller* to so many analytical categories (dream, fixation, fantasy, crossing) enhances that closeness between the world of Bausch and the Netherworld of western tradition that many have glimpsed, reading the *Stück* as a strange version of the Afterlife.

In the Middle Ages, Dante elevated the Netherworld to an ontological phantasmagorical enclave in which the souls experienced circular time, bound to repeat the gestures, actions, situations that had determined the supraterritorial destiny of each one (Auerbach, 1963: 174-220; Fratini, 2014: 100-108); the unthinkable crossing between the generality of divine order and the particularity of human order, perpetuity and instantaneity, in which each subject ascended to *figure*, precisely due to this selective return *from* and *towards* an unmodifiable gesture-image.

Redundancy, multiplication, condensation, displacement, transformation and “torment” are the range of procedures in which the Freudian *Traumarbeit*, the poetic notion of composition and otherworldly representation, share a single paradigm of *figuralità*. The Benjaminian metaphor of the *chiffonnier* (of someone who reassembles the waste of history to give life to new metaphorical illuminations) — the archetype of all the future dramaturgy of dance — is not far from James Hillman’s conception of the oneiric experience as a “journey to the world below”: *katabasis* in which the soul moves between its nocturnal figures, made of waste of diurnal thought and *choreographed by death*, a formidable scrap yard of mental life (Benjamin, 1991 *PW* 441; Hillman, 1988: 29-68). Bausch’s poetic endeavour participates in such a grimoire of psychical, moral and formal procedures. All the readings based on this paradigm (*Café Müller* as a metalinguistic device; as a socio-psychological apologue; as an oneiric parable; as the Afterlife) can be advocated.

The world of *Café Müller*, bespangled with a thousand tasks of realisation and de-realisation, has indeed something “purgatorial”: a *salle des pas perdus* where people go to yearn, exacerbate and finally emend, to leave behind the eagerness of the world; to go through the fantasy of living and separate forever the timeless figure of life from its temporal meaning; or to revert once and for all its subjective *duration* in the objective cycles of a finally unitary and pacified *time*.

Café Müller refines, in this aspect, a spectacular syntax previously deployed in *Blaubart* (1977): the first part *sets out* the reasons that come together assertively in the semantic ecosystem of the piece. The calibre of these specific motifs is calculatedly very variable (individual gestures, images, objects, choreographic phrases, even entire “scenes”). The spectators will believe, first, that the *Stück* is just a disordered catalogue of semantemes. Next comes the task of centrifugation, distillation and recombination of the materials — the *Traumarbeit* of the piece. This phase encapsulates a succinct and un-homogenous vocabulary of terms and slogans, which is the bric-à-brac, the scrap whose tanned and recycled parts the piece will use to formulate its enigma,

its allegory: *the figures of its semantic dance*. There is always a moment of dynamic *chaos*, a *mad minute* of accelerated remix and *fluidification* of the same materials that the piece had previously set out in all their viscosity.

From now on, the pieces enter a final phase of “decompression”: the motifs become light, *interchangeable* and paratactic; they unlink themselves both from the meanings and the people: by ceasing to be “properties” they also cease to be signs of semantic signing. The last part of *Café Müller* provides several examples of this entropy in which any exchange, any *lapsus* of the system, seems possible.

The final interaction of Pina and Nazareth, which enables Nazareth to “normalise herself” and leave the stage while Pina carries the signs of both, is the most powerful metathesis of this final phase; the clearest evidence of the *homeostasis* achieved by the performance when the discreet units of *information* that grooved its semantic field are redeemed in the flat space of a definitive mimicry: of a structural in-difference, gestation of a final cross-breeding, capable of containing and surpassing them all. The anachronisms of the piece find their only chance of terminal synchrony in this “hanging” coherence, this methodically woven web of relations.

Bausch's pieces gradually take back the logical asymmetries of the materials to a *symmetrical logic*, in which everything is finally capable of vertiginously relating to everything; and in which everything achieves the homoestatic form of dream (Matte Blanco, 2000). The piece, literally, *falls asleep to continue dreaming unhurriedly with the flotation of all its signs*. It is not surprising that this final metamorphosis, in *Café Müller*, is performed ecstatically, upon the aria of the Night from Purcell's *Fairy Queen*, whose lyrics allude to concepts such as mystery, peace, secrecy, rest, dream: the only place in which *insistence ceases to find — and signify — resistance*; and where all difference between signs of dance and signs of life is reabsorbed into an almost enchanted absence of ulterior frictions.

The direct form of this terminal circulation will be the repetition *ad infinitum* of Malou's eternally reversible “crossing of fantasy” close to the revolving door, the allegory of an already liquid time without history; or of Bausch's cafeteria as a place that always leads back to oneself, bound to the circulation of everything that falls in its field of semantic gravitation: *space of time that bites its tail* whose necessary dynamic correlative will be, as in this case, a *definitive* action (“deprived of purpose” rather than infinite), a rounding off of Dominique, Jan and Malou in the clarity of a threshold and Pina's prowling in the blackness of a venue.

5.

Pina and Nazareth's roles in this nocturne remain to be more thoroughly read. It is not strange that, despite the pertinence in it of concepts such as *resistance* and *effort*, no one thought of applying even metaphorically to *Café Müller* these analytical criteria that Laban brought together under the name “theory of effort” and that formed part of the educational background that Jooss overturned in the renewed direction of the Folkwang Hochschule.

This taxonomy coined the suggestive category of Shadow Move. All those efforts that *preterintentionally* complicate the performance of any intentional move would be “shadow moves” (or move shadows”: remnants of muscular activity (mainly contractive or convulsive) that are to voluntary action what the subconscious is to logical thought, coupled as secret companions in the performance of all the gestures that individual consciousness dictates, explains or justifies (Laban, 1960: 85; North, 2011: 257-265).

As a carnal repository of a “story” (experiences, traumas, memories), the body is the opaque mass that no voluntary impulse of movement will be able to irradiate without casting, in unexpected somatic places, the shadow, the echo of itself: a dynamic *vanitas*, contrary to any principle of *economy* of effort. The body of the *frei Tanzer* — diaphanous or “glorious” if analysed according to theological models (Agamben, 2009) — will hence be freed of all the shadows that “dirty” the kinetic performance of the day-to-day: the muscular memories accumulated in the “treatment with reality”; the excesses or shortcomings of energies inherent to momentary emotional alterations; the tics and everything that betrays a rooted individual tendency consisting of adding to any primary impulse of objectification a secondary impulse of subjective origin.

If the notion of “dynamic economy” that underpins Labanian theatre is related, as I believe, to the vast socio-normalising project of the physical and gymnastic disciplines characteristic of *Körperkultur*, all move-shadows will figuratively also include the social affectations and any move (structurally unproductive or thoroughly harmful) that, because it expresses the inanity of the desire that provokes it, is *useless*.

The final corollary of the theory is also the most paradoxical: dance, as it is unproductive and expresses an always defeated human aspiration, albeit *invincible*, an irresistible vitality resisted by death, is the most radical *shadow*. Paul Valéry defined it, in the end, as “l’art d’organiser des mouvements de dissipation” (Valéry, 2016: 23-25). The most human, the least “animal” of our gestures, is the epitome of an unfortunate anti-economy.

By taking this paradigm to unseen levels of coherence, treating as shadow and dissipation any gesture (dance and action) related to the failure of communication, contact, love, Bausch returns to the shadows their timeless role as phantoms and spectres: remnants of an experience, incoercible persistence of an *Erlebnis*. *Any shadow*, in her theatre, *becomes dance*. *Any dance becomes shadow*.

The soul of Tanztheater rests on this trade of shadows between the vanity of living and dancing. Bausch’s characters, each of them linked to an emotional *quête*, a vain search, finally constitute, physically and figuratively, different temperatures of *effort* and an articulated map of *shadows*. Malou and Dominique the most; Jan and Jean, probably, the least.

Nazareth, in contrast, does almost nothing but shadow-moves: her unsteady walking (accentuated by “vanities” such as wig and heels), her erratic gestures, her eagerness to fit in the time and place of the action, the failure of her strategy of seduction (behind Dominique, who is looking after Malou), her astonishing efforts to be useful in the moments of crisis such as Dominique’s

second solo: shaking, moving the wrong chairs, opening or supporting doors that nobody will go through. Her dimension is actually out of time.

The only “desire” that sprouts from this panoply of failures is in fact dance. Nazareth tries it twice: when seeing herself alone on stage, she improvises a small choreography (a somewhat clumsy reminiscence of a dance more seen than experienced) and suddenly stops, as if she wished to avoid being surprised in an embarrassing situation; and when by the end she dances again less timidly and for longer, despite the breaking out of other characters who do not notice her.

In no case does Nazareth dance in a strict sense. Sifted through uncertainty, her gestures are rather a way of “marking”: the mnemonic sketch, the *shadow* of a dance. Impure, unfulfilled and timid, Nazareth’s attempt is the most touching expression of the role of dance as “ornamental” yearning that ferments in the in-betweens of daily neurosis. However, this recalcitrant “desire for dance”, left to an almost paradoxical extreme of the scale of movement (shadow, dissipation and vanity) makes Nazareth and Pina the most conclusively binary system of *Café Müller*, the doubling in whose antinomy surprising phenomena of parallelism are forged: Pina’s dress recalls a nightgown — Nazareth is urban and diurnal; Pina never leaves the space —; Nazareth’s gestural tendency is to always “leave” or “escape”. Although both go unnoticed by the remaining characters, Pina does not seem at all interested in the others and their tribulations, while Nazareth is the most inconsolably “relational” figure of the action: she tries in vain to be recognised and connect with the others *as if they were real*. Her flamboyant look and gestures (dance included) seem to relate to the incomplete programme of being similar to something or someone: of *being specifically who she is not*.

Pina never gives the impression of taking on the matters with which she clashes. As for sleepwalkers, it is as if the physical place of her activity did not coincide with her mental place: an ungraspable scenario for someone who is looking at her walking, unaware of danger, through dangerous spots such as the proverbial cornice of a building. Hence the statutes of dance as seen by Tanztheater: reproducing gestures that would be mimetically comprehensible if their real context of origin was known and that seem abstract only because this context has eclipsed, or *is only being dreamt*.

The sleepwalker’s legendary imprudence is that of someone possessed by movement that, without being discontinuous or deliberate because of any state of wakefulness, is the object of her psychical experience. Thus, Pina’s impacts (in contrast to Malou or Dominique) are never traumatic: she “bounces” slightly against the walls, the tables and the chairs. The collisions will convey on to the figure an impalpable diagram of undulations, as if the subject suffering from them were slightly more “diffuse”, more invertebrate than a flesh and blood body.

The only reason why *Café Müller* dispenses with an animal that embodies the paradoxical symbiosis with a space and its discomforts, with a material and poetic ecosystem, is that this role of totem corresponds here to Pina herself: animal, *genius loci*, impalpable presence that irradiates the aporias of the whole environment and that does not show the impact of playing down,

resistance and reticence that the space inflicts on others: that does not construct or destroy “relations” with the remaining characters but becomes the broken mirror that rhapsodically captures and duplicates the actions of all of them: a clear dynamic in Malou’s first solo, which Pina reproduces in fragments, offering dynamic echoes rather than “exact copies”. The moves that in Malou make up a dense pattern of resistances (interior and exterior) return to Pina a few seconds later, relieved of all its industrious elements, from all their material parameters.

Malou irresistibly “throws” into a gesture any dance movement — Pina manages to transfigure, distil, purify in dance even the most arduous gestures. If Pina embodies an allegory of death, it is because she incorporates the memorial of the shapes that are subsumed from the contents of life. If she embodies an allegory of dance, it is because *dance is the dreamt form of life, its integral form*: an inaccurate reflection and a solace of existence; impalpable *figure of life*, which has abdicated the density, weight and relativity of the univocal and intentional meanings to infinitely signify, make each one’s incomplete dance eternal.

Pina’s only solo emblematically coincides with “When I Am Laid in Earth”, the final aria of *Dido and Aeneas*. The most repeated phrase of Dido’s melody to Belinda — “Remember me, but forget my Fate” — tells with distress her desire to be, in memory, an imperishable image rather than a story of errors; a silent shadow rather than an unhappy flesh.

However, if her invincible yearning *to be destined* to dance is piercing in human gestures, Bausch’s poetics preaches the opposite principle no less strongly: the metamorphosis of any dance into *gestum*, the participle of a Latin verb (*gerere*) that means carry, hold, *take, gestate*. Embodied with the greatest purity possible by Pina, dance returns to the most human of its endeavours: to collect, raise, suspend the inanity of those actions that, as long as we live, are “means” to an always neglected end; to set out as a secret good the vanity of our gestures, of our poor human instruments; and to finally exhibit “*a mediaty; the process of making a means visible as such*” (Agamben, 1996: 52). Devoted to this delicate task of keeping the gestures of life in suspense between yearning and fulfilment, between hope and memory, of “saving” from nothingness and gestating *senza tempo* the gestures that life discards, dance would no longer be an aesthetic enclave of ends without means to become the final metaphysical enclave of the *means without end*.

Nazareth and Pina are the living image of two instances that any Tanztheater will seek to address as peer aspirations: *to aspire from life to the other life that is already in dance, and to dream from life about any life that is already gestated in life*.

In the end of *Café Müller* the two instances merge when Nazareth dresses Pina with the signs (wig and coat) that had turned her until now into a figure of existence and its inadequacies. The red-haired dancer that is *totally shadow* finally coincides with the sleepwalker woman that is *shadow of everything*: all the chaotic symptoms of existence rest on the single symptom that can absorb, contain and transfigure all of them. Life and dance thus overlap, in a night common to both, made of echoes and reflections. Perhaps

this is eternity (because the space eclipses and only time remains), perhaps this figure who walks through the darkness of the end is really a figure of death. If such is the case, *Café Müller* will have gestated the task of all poetics almost religiously. And Tanztheater will have managed to be the structural anachronism of western dance as it has stated a secret and easy truth, that *dance is the experienced form of the Beyond of everything that lives*.



Bibliography

- AGAMBEN, Giorgio. "Note sul gesto". In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Turin: Bollati Boringhieri, 1996, p. 45-53.
- *Il regno e la gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo* (Homo sacer; II, 2). Turin: Bollati Boringhieri, 2009.
- AUERBACH, Erich. "Figura". In: *Studi su Dante*. Translated by María Luisa Pieri Bonino. Original edition in *Instanbuler Schriften*, 1944. Milan: Feltrinelli, 1963, p. 174-220.
- BANES, Sally. "Steve Paxton: Physical Things". *Dance Scope.*, 13 (winter/summer 1979). New York: American Dance Guild, p. 11-25.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le strategie fatali*. Translated by Sandro d'Alessandro. Original edition in Grasset & Fasquelle, 1983. Milan: SE, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Das Passagen-Werk (Vollständige Ausgabe)*. Frankfurt: Suhrkamp, 1991.
- BENTIVOGLIO, Leonetta. *Il teatro di Pina Bausch*. Milan: Ubulibri, 1985.
- "L'altra danza di Pina Bausch". In: Elisa Vaccarino (ed.). *Pina Bausch. Teatro dell'esperienza, danza della vita. Atti del Convegno Internazionale. Torino, 2-5 giugno 1992*. Genoa: Costa & Nolan, 1993, p. 161-168.
- BERGSON, Henri. *Le rire*. Original edition from 1899. Paris: Flammarion, 2013.
- BÖLL, Heinrich. *Frauen vor Flusslandschaft*. Original edition from 1985. Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 2007.
- CASINI ROPA, Eugenia. "La Cultura del corpo in Germania". In: Eugenia Casini Ropa (ed.). *Alle origini della danza moderna*. Bologna: Il Mulino, 1990, p. 81-100.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand. *Rigodon*. Paris: Gallimard, 1969.
- CLIMENHAGA, Royd. *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*. New York: Routledge, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Translated by Antonio Oviedo. Original edition in Les Editions de Minuit, 2000. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Translated by Juan Calatrava. Original edition in Les Éditions de Minut, 2002. Madrid: Abada, 2009.
- FRATINI SERAFIDE, Roberto. *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2012.
- "Vacabimus. Appunti per una cinesiologia dantesca". In: Licia Buttà, Jesús Carruesco, Francesc Massip and Eva Subías. *Danses imaginades, danses relatades*.

- Paradigmes iconogràfics del ball des de l'antiguitat clàssica fins a l'edat mitjana*. Tarragona: ICAC, 2014, p. 85-108.
- “Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas”. In: Roberto Fratini, Magda Polo and Bàrbara Raubert Nonell. *Filosofía de la danza*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015, p. 37-93.
- GRADINGER, Malve. “Pina Bausch”. In: Martha Bremser (ed.). *Fifty Contemporary Choreographers*. London: Routledge, 1999, p. 25-29.
- GUILBERT, Laure. *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*. Brussels: Éditions Complexe, 2000.
- HEIDEGGER, Martin. *Zur Sache des Denkens*. Original edition in Niemeyer, 1969. Jena: Verlag Vittorio Klostermann, 2007.
- HILLMAN, James. *Il sogno e il mondo infero*. Translated by Paola Donfrancesco. Original edition from 1979. Milan: Il Saggiatore, 1988.
- HOGHE, Raimund. *Pina Bausch. Histoires de Théâtre dansé*. Translated by Dominique Petit. Original edition in Suhrkamp Verlag, 1986. Paris: L'Arche, 1987.
- LABAN, Rudolf. *The Mastery of Movement*. London: Macdonald & Evans, 1960.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, Figure*. Paris: Klincksieck, 1971.
- MATTÉ BLANCO, Ignacio. *L'inconscio come insiemi infiniti*. Translated by Pietro Bria. Turin: Einaudi, 2000.
- MÜLLER, Hedwig; Servos, Norbert. “Expressionism? Ausdruckstanz and the NewDance Theatre in Germany”. *Dance Theatre Journal*, Vol. 2, No. 1, 1984, p. 107.
- MURAY, Philippe. *Céline*. Paris: Seuil, 1981.
- NOVACK, Cynthia J. *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1999.
- NORTH, Marion. “Shadow Moves”. In: Dick Mc Caw. *The Laban Sourcebook*. New York: Routledge, 2011, p. 257-264.
- ORLANDO, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquier, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*. Original edition from 1993. Turin: Einaudi, 2015.
- PARTSCH-BERGSOHN, Lisa. *The Makers of Modern Dance in Germany*. Princeton Book Company. 2003.
- PAXTON, Steve. “Contact Improvisation”. *The Drama Review*, 19, T-65, March 1975, p. 40-42.
- SCHEFER, Olivier. “Qu'est-ce que le figural?” *Critique*, 630, November 1999, p. 912-925.
- SERVOS, Norbert. *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*. Original edition in Kallmeyerche Verlagsbuchhandlung, 1996. Paris: L'Arche, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Degas Danse Dessin*. Original edition from 1938. Paris: Gallimard, 2016.
- WALTHER, Suzanne K. *The Dance of Death. Kurt Jooss and the Weimar Years*. Original edition from 1995. New York: Routledge, 2013.
- ŽIŽEK, Slavoj. *El acoso de las fantasías*. Translated by Francisco López Martín. Original edition in Verso, 2011. Madrid: Akal, 2011.

Apology of Fear: Calixto Bieito's King Lear

Héctor MELLINAS

(ORCID: 0000-0001-8741-7941)

University of Barcelona, Department of Linguistic and Literary Education
Barcelona, Spain. hectormellinas@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: The author holds a degree in Catalan Philology (UB, 2014) and a master's degree in Advanced Studies in Catalan Language and Literature (UAB/UB, 2015). He has participated in several conferences and has published papers on the work of Calixto Bieito and Carles Santos, among others. He is currently working on an edition of the complete plays of Joan Brossa (Arola Editors).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

On the three occasions that Calixto Bieito staged Shakespeare's character Lear he brought out the perplexity of fear which is expressed by a backlash against the loss of our own authority and, therefore, against the destruction of our own identity. And in line with a post-dramatic discourse that codifies performative simulation starting from the real thing, in his stage proposals the director reflects a post-modern conception of Lear's regime and identity crisis. This paper offers a cross-sectional analysis of *El rei Lear* (Teatre Romea, 2004), *Forests* (Barcelona Internacional Teatre, 2012) and *Lear* (Opéra National de Paris, 2016) based on a series of considerations in the world of thought which find a solution for the survival of the individual and the legitimization of violence against the other in abjection.

Keywords: Calixto Bieito, fear, otherness, postmodernism, violence, William Shakespeare

Héctor MELLINAS

Apology of Fear: Calixto Bieito's King Lear¹

Our lives are awkward and fragile and we have only one thing to keep us sane: pity, and the man without pity is mad.

Lear, Edward Bond (1978: 98)

The final maxim spoken by the blinded king in Bond's play glosses over the ultimate meaning of the Shakespearean tragedy on which it is based: the manipulation of the pain of others — pity — as a reason and argument when one is faced with the consequences of loss, of a risk to the development of our own existence as a result of continuously fulfilling our desires. In short, the tragedy of William Shakespeare's *King Lear* highlights the effects of fear through diverse forms of violence that a person is capable of committing to avoid danger; in other words, a real or imaginary evil that may befall us and that undermines our own longings.

The opening scene of the tragedy is, in this respect, paradigmatic: when Lear forces his daughters to profess their devotion to him as a monarch rather than as a father, he publicly binds them to his political authority. The paradox lies in Lear abdicating through a social act that celebrates the continuity of power by applying pressure, obliging his daughters Goneril and Regan to resort to the eloquent art of saying what they do not think: a reaction against their father's will that, given his political status, becomes a predictable and, precisely for this reason, easily manipulated authority — as Améry argues (1968, translation 2011: 82). Cordelia, in contrast, adapts to the code established by the king and confines herself to carrying out her duties: given her status as a subject, she cannot speak “to draw a third more opulent” of the kingdom than her sisters because loyal obedience drives her to accept a marriage and to divide her attentions between her father and her

1. I would like to thank Roser Camí, Begoña Gómez and Marc Rosich for their willingness to provide the materials needed to draft this paper, a working version of which was read on 13 November 2016 at the University of Leeds in the framework of the 62nd Annual Anglo-Catalan Society Conference.

husband; however, Lear interprets this silence as a father and therefore finds it impossible to accept his daughter's sincerity and repudiates her.

The paroxysm of domination that can be exercised upon someone else is the inhibition of the linguistic capacities of the submissive individual; however, according to Butler, victims use silence as a performative effect to refute the totalising will of the repressive discourse that sought to silence them (1997a, translation 2009: 225). And, according to Arendt, it is in this space of resistance where violence appears as an instrument to channel the hierarchical reaction of an authority faced with the loss of power conferred on him by the other (1970, translation 2005: 72).

Cordelia's silence has undermined the king's order and publicly abolished its symbolism. So Lear is perplexed: first, he has publicly rejected political authority in favour of Goneril and Regan, and now, before the court, he has also lost power because of the subversion of his youngest daughter. Fear then emerges, the doubt over the immediate future. Lear has renounced the two masks that linked him to the world; he no longer has a social or paternal dimension — the repudiated daughter was the only one he loved. This is how the crisis of Degree begins, in which, in the words of Girard, all forms of authority that determine the others' will self-destruct (1990, translation 2016: 247).

Today, a theatrical representation of this loss of authority leading to an identity crisis and violence inevitably implies a series of generic manifestations of postmodernism that, thanks to a number of intra-artistic resources, show the artificiality of language; in other words, the power given to a discourse that is legitimised only as an articulator of itself because reality exists insofar as it is articulated by a pastiche, defined by Jameson as an element that recalls the conventionality of the oral manifestation (1991, translation 2016: 38).

This is why this paper will relate these lines of contemporary thought to three productions in which Calixto Bieito has dealt with the figure of Lear: *El rei Lear*, by William Shakespeare (Teatre Romea, 2004); *Forests*, by Calixto Bieito and Marc Rosich (Barcelona Internacional Teatre, 2012); and *Lear*, by Aribert Reimann (Opéra National de Paris, 2016). By analysing the communicating vessels of the three productions we will be able to see the dispossession that characterises the king's madness in accordance with the post-dramatic starkness of the concept of character.

From this perspective, we must understand that in *El rei Lear* (2004),² Bieito used metatheatrical resources that, in a self-ironic assumption of kitsch, were intended to highlight the arbitrariness of a metareferential construct: monarchy. To cite some examples: the ketchup to simulate wounds, the microphones, the sound technician on stage or the open set design landscape in which the characters appeared but not always according to the original play.

2. An adaptation by Xavier Zuber (based on Joan Sellent's translation) co-produced by Teatre Romea, Fòrum Barcelona 2004-GREC, Teatro Cuyás de Las Palmas de Gran Canaria and Palacio de Festivales de Cantabria. The recording of this show can be viewed thanks to the Centro de Documentación Teatral at the Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. The production details can be consulted at: <http://www.focus.cat/ca/tea/archiveitem/15>.

Thus, the genre in which the public humiliation with which Lear sacrifices himself must also be shattered in search of its limits, if we accept a posthumous convention of artistic languages in which the translation of the crisis of the authoritarian discourse involves a virtual transgression that continues the spectacular fiction of the reality that has taken place, according to Žižek (2002, translation 2008: 15).

The production advocated ugliness as a symbol of expiration, of what by definition is incapable of happening. This, at first, was reflected in the costumes and the darkness of the scenic space and gradually became evident in the grubbiness of the elements used by the actors for their characterisations, as Gómez Sánchez has pointed out (2016: 364); an accumulation that reached its peak with the madness of Lear, who, as Delgado noted (2005: 17), sees himself as destitute in a kingdom, destroyed and decomposed,

Such aesthetics understand that theatre, according to Fischer-Lichte, is a system of signs that takes as references iconic elements of the culture in which it occurs, and it is upon this premise that he stages violence using elements from the contemporary world — with cinematographic overtones, as it were — to condemn its spectacularization (1983, translation 1999: 275).

We move, in line with the cosmological emptiness suggested by Bloom (1998, translation 2002: 601), within a mental terrain in which a character is just a presence, a corporeal element that only reacts to the fear of abuse, as Delgado points out (2010: 283), because he has lost the exterior images that supported his existence in society, which can only be grasped through the correlation of pain, using pity for solace. This relief occurs when Lear definitively renounces everything that characterised him by meeting the Poor Tom that Edgar, Gloucester's son, has become: "Thou art the thing itself: / unaccommodated man is no more but such a poor bare, / forked animal as thou art. Off, off, you lendings! / come unbutton here" (Act 3, Scene 4).

Both characters have been forced to abjection and reduced to their corporeality; they are both condemned to scatological awareness to survive the lack of a name or a title that identifies them in society; that is, *verba*. It is then when we can understand the grotesque dimension of the piece, because, according to Kott, "the process of degradation is always the same. Everything that distinguishes a man, his titles, social position, even his name, is lost. Names are no longer needed. Everyone is just a shadow of himself; just a man" (1965, translation 2007: 210-211). And, given their status as physical beings, the aforementioned characters cannot permit others to renounce the body, the only common element when recognising in the other the social perception of yourself, as Améry argues (1968, translation 2011: 64). This is why Edgar and Lear prevent the Count of Gloucester from committing suicide.

Gloucester is deceived by his son, who takes advantage of his father's blindness to make him believe that he is on the cliffs of Dover, and, when the Count arrives, he deceives him again by telling him that he has survived the leap (and I stress that Gloucester, although he has not jumped, does have the perception of having fallen down the cliffs; we find here the suprarational dimension of so-called absurdity). It is in these circumstances that



Edgar (Lluís Villanueva), Gloucester (Carles Canut) and Lear (Josep M. Pou). ©David Ruano

the Count meets Lear and lends sufficient power to the king's stoic words to disregard death if it is not by natural causes: a meeting in which Bieito decides that Lear, already a vagabond, feeds a helpless Gloucester with porridge in one of the most successful scenes of the production.

The situation is, as I have indicated, the theatrical confrontation of pity. It is a metaphor of the compassion between two characters that need to mirror each other to understand the meaning of the abjection that has befallen them because of the decisions concerning their families. Shakespeare formulated it as follows:

LEAR: Get thee glass eyes;
 And like a scurvy politician, seem
 To see the things thou dost not. [...]
 If thou wilt weep my fortunes, take my eyes.
 I know thee well enough; thy name is Gloucester:
 Thou must be patient; we came crying hither:
 Thou know'st, the first time that we smell the air,
 We wawl and cry. [...]
 When we are born, we cry that we are come
 To this great stage of fools: this a good block.

(Act 4, Scene 6)

We can recognise in the image of complicity, which emerges in the climax of Lear's crisis of identity, a hallucination regarding the deformity of the characters, who find themselves a reflection of each other: faced with the rhetorical deception of his daughters, Lear is as blind as Gloucester, who is tangled up by the arguments of the bastard son as if he were an insane king. This form of radical otherness, while making the *double monstre* of which Girard speaks visible (1972, translation 1983: 171) and that characterises the public and private dimensions of men, emerges out of the fear of madness:

FOOL: If thou wert my fool, nuncle, I'd have thee beaten
for being old before thy time.

KING LEAR: How's that?

FOOL: Thou shouldst not have been old till thou hadst
been wise.

KING LEAR: O, let me not be mad, not mad, sweet heaven
Keep me in temper: I would not be mad!

(Act 1, Scene 5)

Madness, understood by Kott (1965, translation 2007: 226) as the awareness of the ideological mask that we project on the world, appears through the desire to hold to oneself; in other words, when the object of loss is one's own identity, at risk of substitution based on the symbolic scission between being and speech, as Kristeva notes (1980: 58). A preliminary question that can only be challenged from the abjection of the subject himself, who, according to Butler (1997b, translation 2016: 78), re-directs the violence towards himself in a fictionalisation of the environment that involves the psyche.

This formulation is essential to an understanding of a production such as *Forests* (2012),³ adapted by Marc Rosich and Bieito himself, which suggests the importance of the Shakespearian forests as facilitators of the violent expression with which perplexity over loss leads a person to fill a gnostic emptiness.

The production was a symphonic poem that covered the learning and awareness-raising process of possession in an environment ruled by the will of the human being to satisfy his impulses. However, if we live in a world full of mourning for what has been lost and pain for the awareness of emptiness, our only possible resolution is to assert our own divinity to impose ourselves upon others and establish relations of subordination that use violence to express fear, distress, envy and betrayal aimed at the substitution of this free will that is incapable of legitimising itself, and is, therefore, fearful.

In *Forests* we found a post-dramatic scene that avoided the narrativity of certain situations in favour of the cultural dilemma with which, according to Lehmann, performers are the victims of the discourse they articulate (1999, translation 2013: 264). Words no longer belong to the speakers but linked with the performers' extraneous body, are disseminated in a textual landscape through the multiplicity of voices with which the loss of one's own identity is yielded in a context of commodification that dismisses the faculty of thinking because it conceives difference without binary oppositions.

The actor's autonomy and his or her emotional risk to the detriment of the traditional notion of character gives the production an inter-artistic dimension in which creation, the fact of structuring a composition, is shared by all those who participate in it, as González Martín recalls (2015: 442). In this way, given that the performer's involvement is not delimited, argues

3. A production of Barcelona Internacional Teatre and the Birmingham Repertory Theatre for the World Shakespeare Festival 2012. The show can be viewed thanks to the Centro de Documentación Teatral of the Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. The production details can be consulted on the following link: <http://www.focus.cat/ca/tea/archiveitem/606>.



Roser Camí, Josep M. Pou, Katy Stephens, Hayley Carmichael, Christopher Simpson and George Costigan.
©Graeme Braidwood

Fischer-Lichte, the audience has no power over meanings that emerge out of the physical presence of all the stage elements (2004, translation 2014: 296).

Bieito used, this time explicitly, the disfiguration with which Samuel Beckett represents the destabilisation of the image of man: shattering narcissism through dispossession leads the being to explore evil impulses that seek to prove again and again the quietness of others' horror, as Grossman points out (2004: 60). And, as McLuskie has noted, the Shakespearian corpus enables a theatre of cruelty in which everyone is exposed to pain, regardless of the narrative succession that characterises the fable and offers a broad threshold in which Rebecca Ringst's set design places the performers in a white box with a big central tree, which at first recalls the scepticism of an art gallery and throughout the production evolves into an indomitable landscape, a space inspired by Dante's *Inferno* in which the civilian codes are abolished and evil is sublimated (2013: 251 and 252).

While Améry avoids contextualising torture at a spatial level because it develops anywhere that chronological circumstance allows (1970, translation 2001: 92), Shakespeare suggests that the natural environment legitimises the imposition of our own corporeality to survive disenchantment; an imposition that shatters the capacity to help, a constitutive value of the human being, and its expectation in favour of the struggle for an individual existence that does not understand borders in terms of otherness. Here we find the conundrum: the fact that a fellow human being becomes the enemy legitimises a violent response to the doubt resulting from the encounter with otherness and the recognition of our own abjection in the vision of an object impossible to achieve, as Kristeva argues (1980: 180).

Conceiving the order of a world ruled by our own interest is a fraudulent endeavour, difficult to accept, a disillusion that invites alienation to revel endlessly in the dissatisfaction derived from the continued ideological awareness of the mechanisms that govern the supposed civilisation:

FOOL: When priests are more in word than matter;
 When brewers mar their malt with water;
 When nobles are their tailors' tutors;
 No heretics burn'd, but wenches' suitors;
 When every case in law is right;
 No squire in debt, nor no poor knight;
 When slanders do not live in tongues;
 Nor cutpurses come not to throngs;
 When usurers tell their gold i' the field;
 And bawds and whores do churches build;
 Then shall the realm of Albion
 Come to great confusion:
 Then comes the time, who lives to see't,
 That going shall be used with feet.

(Act 3, Scene 2)

We need to redeem and exonerate ourselves consciously with our projection in order to re-establish the necessary order to act and be in the world in accordance with those who overcome the fear of death: when we are aware of our own abjection, of non-existence in the world other than through our fellow human beings, we can free ourselves from earthly needs, which are just dependent burdens that determine relations with the other, as Améry asserts (1968, translation 2011: 76-77). Shakespeare expresses this through Edgar's words:

Yet better thus, and known to be contemned,
 Than still contemned and flattered. To be worst,
 The lowest and most dejected thing of fortune,
 Stands still in esperance, lives not in fear.

(Act 4, Scene 1)

In fact, the librettist Claus H. Henneberg argues that the constant evidence of thought and the simultaneous exteriorisation of feelings by all the characters is the touchstone upon which the musical and dramaturgic composition of the opera from 1978 by Aribert Reimann entitled *Lear*, which Bieito premiered in May 2016, is structured (2016: 71).⁴ The *mise-en-scène* was based on the collapse of the social order embodied by Lear and how the bonds between human beings, when they break, give way to the extraneous suffering, with which we avoid our own decrepitude, according to the adapter of the production, Bettina Auer (2016: 93).

Améry points out that human beings, although aspiring to exist for others, take refuge in youth out of a jealous unachievable longing, the consequence of the horror of expiration (1968, translation 2011: 85). Hence Cordelia becomes the refuge and the mirror of the new Lear proposed by Bieito, who recognises himself in her once she is murdered. This discovery leads Lear to understand the scope of the initial decision with which he repudiated

4. A new production commissioned to the director by the Opéra National de Paris. The details can be consulted at: <https://www.operadeparis.fr/en/season-15-16/opera/lear>.



Edgar (Andrew Watts) and the extra Max Delor. ©Elisa Haberer/OnP

his youngest daughter and perpetuated the ageing of authority. To stress this, the director places on stage an old man, serving as an extra, who, completely naked, crosses a stage falling apart while Lear flees to Dover during the storm.

Thus, the king flees a state — corrupt in the hands of his daughters as it was when he ruled it — that reprimands those who do not submit to it. And, thanks to the advice of a professional fool, he will understand that one's fellow human beings are the existential meaning of those who have nothing. In Shakespeare's words:

The body's delicate: the tempest in my mind
 Doth from my senses take all feeling else
 Save what beats there. Filial ingratitude! [...]
 Take physic, pomp;
 Expose thyself to feel what wretches feel,
 That thou mayst shake the superflux to them,
 And show the heavens more just.

(Act 3, Scene 4)

It is an absolute dispossession that reaches its peak with the disappearance of the fool, a disappearance that Shakespeare does not verbalise and that might match Améry's idea (1968, translation 2011: 92):

He assumes the annulment, aware that by assuming it he can only conserve himself by rebelling against himself but also aware that, and here acceptance appears as the affirmation of something irrefutable, his revolt is bound to failure. He says "no" to the annulment while asserting it, because only in the rejection without perspectives is it possible to face the inevitable as himself.

In 2004 Bieito resolved this situation by having the king kill the character played by Boris Ruiz during scene six of act three. Beneath the rain and during the crazy trial that Lear imagines for his daughters, a bare and bewigged Edgar becomes a judge while an invisible bug is the incarnation of Goneril. When the fool squashes it, a Lear in underwear points at him and gives him the role of the second daughter, Regan, and, before he can flee, the king strangles the fool, which the director makes coincide with the end of the storm and the last image of the first part of the play.

In Reimann's opera, in contrast, the fool's flight is explicit: at the end of the first act, when all the characters leave, he looks questioningly at both sides and decides to leave in the opposite direction to the others because, when we still have our wits, we realise that we must take things as they come and he is aware that his task is no longer necessary. Lear has already achieved clairvoyance and, once he has lost the value of existence, he has overcome the fear of death and can take on the role of his own fool. Only when the monarch's madness is real and exteriorised is it possible to justify the fact of taking on the role and, therefore, the disappearance of the figure in which he had embodied himself thus far.

On this occasion, Bieito chooses to represent the fool, performed by the actor Ernst Alisch, as a character outside the drama, a mental image that only Lear can sense and that remains on the sides of the stage action in an alienated attitude and without interacting. In other words, here, during the entire first act, the fool is Lear's shadow; from the second act, when the king acknowledges the lack of ideological meaning of his actions and becomes his own shadow, the voice of consciousness is no longer necessary.

The director skilfully reflects the disconnection of the fool, surreal in a tangible world, using an imagery related to the *clochards* characteristic of Samuel Beckett's derisory aesthetic with which he links a stage tradition that represents the disappointment caused by the awareness of the mechanisms that rule human beings and their surroundings through the assumption of disillusion and, therefore, the hope of a gnostic resolution despite knowing that the only way out is to recreate in oneself because faith — understood as innocence faced with the articulating mechanisms of society — is meaningless when one is aware of abjection itself.

In conclusion, all three productions are tainted by the consideration that faith is derisory when faced with the rational convention with which a civilisation capable of manipulating a series of actions in search of a renewal of the old regime is structured. Thus, we must understand Calixto Bieito's three stage solutions in perspective and as a diachronic process when interpreting the character of Lear.

Through a series of apparent stage paradoxes that make the theatre convention evident, the director makes us participants in a pornographic shame that must be exhibited in keeping with the resources and stimuli characteristic of contemporary times. This is how the audience of today manifests the validity of a text that reflects the learning process with which to assume the consequences of their acts.



Bibliography

- AMÉRY, Jean. *Más allà de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia*. Translated from German by Enrique Ocaña. Original edition: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsversuche eines Überwältigten* (1977). Valencia: Pre-textos, 2001.
- *Revuelta y resignación. Acerca del envejecer*. Translated from German by Marisa Siguan Boehmer and Eduardo Aznar Anglès. Original edition: *Über das Altern. Revolte und Resignation* (1968). Valencia: Pre-textos, 2011.
- ARENDT, Hannah. *Sobre la violencia*. Translated from English by Guillermo Solana. Original edition: *On Violence* (1970). Madrid: Alianza, 2005.
- AUER, Bettina. "L'enfer sur terre". In: *Lear. Aribert Reimann*. Paris: Opéra National de Paris, 2016, p. 92-95.
- BLOOM, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Translated from English by Tomás Segovia. Original edition: *Shakespeare: The Invention of the Human* (1998). Barcelona: Anagrama, 2002.
- BOND, Edward. "Lear". In: *Plays: Two*. London: Methuen Drama, 1978, p. 1-102.
- BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Translated from English by Javier Sáez and Beatriz Preciado. Original edition: *Excitable Speech. A Politics of the Performative* (1997a). Madrid: Síntesis, 2009.
- *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Translated from English by Jacqueline Cruz. Original edition: *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection* (1997b). Madrid: Cátedra, 2016.
- DELGADO, Maria M. "Calixto Bieito. A Catalan Director on the International Stage". *TheatreForum*, No. 26. San Diego: University of California, 2005, p. 10-24.
- "Calixto Bieito. Staging excess in, across and through Europe". In: Maria M. Delgado and Dan Rebellato (ed.). *Contemporary European Theatre Directors*. Oxon: Routledge, 2010, p. 277-297.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *Semiótica del teatro*. Translated from German by Elisa Briega Villarrubia. Original edition: *Semiotik des Theaters* (1983). Madrid: Arco/Libros, 1999.
- *Estética de lo performativo*. Translated from German by Diana González Martín and David Martínez Perucha. Original edition: *Ästhetik des Performativen* (2004). Madrid: Abada, 2014.
- GIRARD, René. *La violencia y lo sagrado*. Translated from French by Joaquín Jordá. Original edition: *La violence et le sacré* (1972). Barcelona: Anagrama, 1983.
- *Shakespeare. Los fuegos de la envidia*. Translated from French by Joaquín Jordá. Original edition: *Shakespeare. Les feux de l'envie* (1990). Barcelona: Anagrama, 2016.
- GÓMEZ SÁNCHEZ, Begoña. *La dramaturgia contemporánea de Calixto Bieito*. Unpublished doctoral thesis supervised by Eduardo Pérez-Rasilla Bayo. Madrid: Universidad Carlos III, 2016.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Diana. "Límits i limitacions del pensament europeu: el teatre contemporani com a espai habitable". In: Núria Santamaria (ed.). *De fronteres i arts escèniques*. Lleida: Punctum/GRAE, p. 435-444.
- GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*. Paris: Minuit, 2004.
- HENNEBERG, Claus H. "Écrire Shakespeare". In: *Lear. Aribert Reimann*. Paris: Opéra National de Paris, 2016, p. 70-73.

- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Translated from English by Celia Montolío Nicholson and Ramón del Castillo. Original edition: *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism* (1991). Madrid: Trotta, 2016.
- KOTT, Jan. *Shakespeare, nuestro contemporáneo*. Translated from Polish by Katarzyna Olszewska Sonnenberg and Sergio Trigán. Original edition: *Szekspir Współczesny* (1965). Barcelona, Alba, 2007.
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris: Seuil, 1980.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro post-dramático*. Translated from German by Diana González et al. Original edition: *Postdramatisches Theater* (1999). Murcia: CENDEAC, 2013.
- MCLUSKIE, Kathleen E. "Forests". In: Paul Edmondson, Paul Prescott and Erin Sullivan (ed.). *A Year of Shakespeare. Re-living the World Shakespeare Festival*. London: Bloomsbury, 2013, p. 249-252.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Bienvenidos al desierto de lo real*. Translated from English by Cristina Vega Solís. Original edition: *Welcome to the Desert of the Real* (2002). Madrid: Akal, 2008.

Carmen Tórtola Valencia, Character Building

Neus RIBAS

Directora del Museu Marés de la Punta d'Arenys de Mar.
ribasn@arenysdemar.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Graduate in General History and Geography from the UB and director of the Museu d'Arenys de Mar, she forms part of the Study of Textiles and Fashion Group. She organised the exhibition "Carmen Tórtola Valencia, Passion for Collecting" and has published several articles on the history of lace and textile collecting in the journal *Datatèxtil*. She presented the study "Carmen Tórtola Valencia, the Creation of an Image through Costume" at the 1st Conference of Investigators in Textiles and Fashion.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Carmen Tórtola Valencia (1882-1955) was a famous performer of Oriental dances and freestyle. She was admired by artists and intellectuals and was very popular at the beginning of the 20th century (1908-1930). Tórtola Valencia was a highly-educated woman and collected all kinds of objects. She used costumes as artistic expression to create her choreographies and the image of a liberated and modern woman. During her career as a dancer, she worked with artists like Zuloaga, Ismael Smith, Beltrán Masses, Penagos, Néstor, José Zamora, some of whom collaborated with her in creating her dance costumes and choreographies. Her composition of *La Tirana* was used as the advertising image of the perfume *La Maja*, marketed by Myrurgia.

The lace collection owned by the Col·legi de l'Art Major de la Seda in Barcelona, now at the Museu d'Arenys de Mar, the textile samples collection at the Centre de Documentació del Museu Tèxtil and the dancer's costumes and graphic and photography documentation at the Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques can help us study how Tórtola Valencia created her characters.

Keywords: Carmen Tórtola Valencia, dance, costume, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, lace, Museu d'Arenys de Mar, *La Maja*

Neus RIBAS

Carmen Tórtola Valencia, Character Building

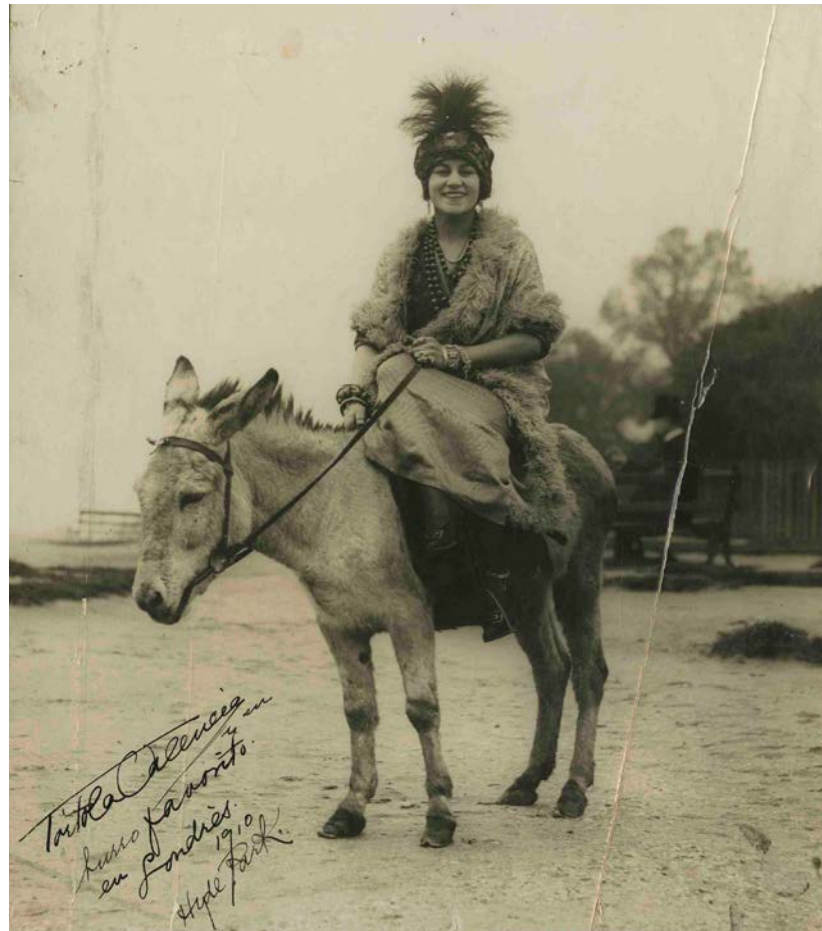
The Character and the Real Woman

Carmen Tórtola Valencia was born in Seville in 1882 to a Catalan father and Andalusian mother. During her childhood, her family moved to London and her parents immigrated to Mexico, leaving her in the care of an English family. Prematurely orphaned, she grew up with this family, who gave her a home although their name is unknown. She began her career as a dancer in 1908 in the show *Havana* at the Gaiety Theatre in London and later toured all over Europe. In 1911 she performed for the first time in Spain at the Teatro Romea in Madrid. Her exotically-inspired dances received mixed reviews — some thought they were too liberal — but she was a figure highly regarded by artists and intellectuals of the time. Her career developed between 1908 and 1930 and she performed throughout Europe, the United States and South America with great success. She gave up dancing and withdrew to her home in Barcelona in the neighbourhood of Sarrià until her death in 1955, accompanied by her lover Àngels Vila-Magret and surrounded by her collections and memories of the era of the great dancer.

Haughty, distant and enigmatic, Carmen Tórtola Valencia was and still is a mystery, fascinating and impossible to define. Her retirement at the height of her success caused surprise, and her love life was no less mysterious. Although always a personality at the forefront, little is known about the real person and perhaps all that remains is the character she created. For her friend Álvaro Retana,¹ Tórtola Valencia was:

Intelligent, vain, talkative, with a broad culture developed on her travels through all the countries of the globe, Tórtola Valencia was a unique creature. She loved antique jewels, exquisite porcelain, sumptuous fabrics, delicate tapestries, extraordinary pieces of furniture, historical fans..., everything that helped make her home a museum, revealing the spectacular refinement of her

1. Álvaro Retana was part of the circle of dandies and decadent intellectuals, such as Antonio de Hoyos Vinent, the Marquise Glòria Laguna or Néstor Martín, who worked with and were friends of Carmen Tórtola Valencia.



Tórtola Valencia in London, 1910.

©MAE. Institut del Teatre, registration number 266208

spirit. Insatiably in need of attention, extravagant in her affections, incapable of praising anyone, she firmly believed that the planetary system revolved around her and even the sun deferred to her. She died in her house in Barcelona, on 13 February 1955, with the world impervious (Retana, 1964).

Surviving Collections

Carmen Tórtola Valencia was an outstanding woman with a broad culture, a polyglot and a collector of a wide range of objects such as fabrics, paintings, sculptures and fans that filled the rooms of her house, hotels and dressing rooms, a woman curiously interested in many things. Alongside these objects, her life experience was collected in books of signatures, documented photographs and albums full of press cuttings that recall her moment of splendour. Much of her legacy can be found in public institutions: MAE in Barcelona has her theatre costumes, works of art by Viladomat, Penagos, Anselmo Miquel Nieto, Vicenç Borrás and others, photographs, posters, books with press cuttings, books of signatures, paintings by the artist herself; a total of 108 pieces of clothing, 1,575 photographs, cards, postcards, oil paintings, press cutting albums, and so on. The collection of fabrics was acquired by CDMT



Tórtola Valencia at home, ca 1919.
 ©MAE. Institut del Teatre, registration number 256810

in 1971.² It includes a varied range of fabrics of over 1,717 pieces both in terms of techniques and provenance: fabrics from 16th century Europe and others from China, Turkey, Iran, India and Morocco, and a selection of pre-Columbian fabrics. The lace collection, which the Col·legi de l'Art Major de la Seda bought from Àngels Vila-Magret in 1960, has been held at the Museu d'Arenys de Mar since 1992. It consists of 200 pieces, some high quality, from the 16th to the late 19th century: they are pieces of clothing and domestic trousseau; there are also accessories, patterns and flounces that form part of the artist's dance wardrobe. Many of the objects have been dispersed among different private collectors, notably the collection of pre-Columbian sculptures at the Fundació Jordi Clos.³

2. All the fabrics can be seen at the IMATEX platform of CDMT, http://imatex.cdm.es/_cat/pubindex.aspx.

3. In 2009 there was an exhibition of the pre-Columbian art collection of the Fundació Jordi Clos, which also featured Carmen Tórtola Valencia's collection.

Her English family⁴ and her trips around the world were the basis for this varied collection of objects, which she used as tools and resources for her choreographic repertoire and to create her wardrobe. Most of the collection held at MAE allows us to study her through press cuttings selected by Tórtola Valencia herself and the information on the photographs.

Carmen Tórtola Valencia, Early 20th Century Dance Scene

In an interview by José María Carretero Novillo, *El Caballero Audaz*, with Valle Inclán, he affirmed that “La Imperio, La Tórtola and La Argentina cause me great aesthetic emotion...” (El Caballero Audaz. “Nuestras visitas. Don Ramon del Valle-Inclán”. *La Esfera*, Year II, No. 62, 6 March 1915). In first quarter of the 20th century in Spain, these dancers went beyond the field of popular dance and were supported by intellectuals and artists who worked with them and were often their main admirers. These writers and poets dedicated poems and stories to them featuring extraordinary beings, muses and femmes fatales.

These women went beyond divinisation and came to represent a new prototype of liberated, modern, empowered women with the capacity to manage their professional career. Isabel Clua considers that Tórtola Valencia falls within a group of female artists who with their international success could be classified as autonomous professionals, with the ability to work and manage their career without the protection of men (Clua, 2013: 23). These early 20th century artists can be characterised by three facets: their fame — the result of their artistic qualities —, their skilful management of their image and the use of their beauty as an object of desire for men.

Tórtola Valencia’s shows attracted the attention of theatre critics who considered her an emblem of modernity.⁵ Her classically-inspired dances matched the taste of Catalan intellectuals submerged in *noucentisme*, a Catalan cultural and artistic movement that focused on the ancient Greek and Roman world. The Madrid critics were more attracted to Oriental dances and Spanishness linked to the Art Deco movement. She was an internationally-recognised dancer who performed on stages throughout Europe and America. Her career almost never wavered and when she became aware of her loss of prominence she left the stage in 1930.

Tórtola Valencia embodied a renewal of so-called Spanish dance, which mixed elements of ballet with the regional folklore of Andalusian roots. Her performances were based on European music that had rediscovered flamenco. She performed *La Gitana* with music by Granados, *La Tirana* with music by Aroca and pieces by Albéniz. But in her case this approach to Spanishness was complemented by a second repertoire of dances with Orientalist and

4. The lace collection includes a wide range of pieces of English and Irish origin that were probably owned by the dancer before 1908 as is also confirmed by the promotional images published in English newspapers in 1908. Some of them can be consulted on the website http://museu.arenysdemar.cat/llistats/tota-la-col.leccio?field_coleccions=1.

5. According to Alexandre Plana, Tórtola Valencia was a *noucentista* dancer because of her interpretation of old dances inspired by the Greek and Egyptian world (“La Tórtola Valencia, ballarina noucentista”. *Picardol*, Year 1, No. 1, 10 January 1912). Victor Català did the same a few years later: “She is beauty and chaste like a work of pure art... A vast classical breath passes through her chaste beauty” (*El Teatre Català*, Year IV, No. 149, 2 January 1915).

exotic roots, focused on a return to spirituality and naturalism. Her aesthetic experience, far from being an anthropological study of these cultures, was the evocation of an exotic and sensual work, the counterpoint to a rational and industrialised European world that had lost contact with religiosity. Tórtola Valencia shifted between stylisation of folklore and a clear and refined aesthetic taste that, according to Rosario Mascato, embodied the avant-garde trend echoing Isadora Duncan (Mascato, 2006: 68).

The Promotional Image

In the early 20th century, dancers like Tórtola Valencia achieved great recognition because of a modern exhibition of the body and the use of new distribution media through promotional photographs and new forms of marketing. The reproduction of images in the press was a tool for a new process of divinisation of the female body and identification with the character performed. In the case of Tórtola Valencia, this promotional work left no room for improvisation, as each photographic session had its own costume and a studied pose. Aware that she was photogenic, Tórtola Valencia used this medium to communicate with her admirers and to transmit an image that she controlled.⁶

In many of the photographs, Tórtola Valencia appears with her dance costumes and in a forced pose that imitates the dance move. In all of them she transmits a sensual image, which dominates the scene, replete with drama and with a sculptural conception of the composition. The promotional photograph is another resource to understand the design of the costumes and the importance the artist attached to her personal appearance. In 1915, she put herself in the hands of one of the best professionals, Adolf Mas (1860-1936).⁷ These photographs were part of an exhibition at the Cercle Artístic de Barcelona in the same year. Mas portrayed her in *La Serp*, *La danza de Anitra*, *La Bayadera* and *La Tirana*, undoubtedly the photograph that made the biggest impact:

From Sunday, 13 June, an interesting collection of photographs of the artist Tórtola Valencia will be on show to the public in the rooms of the Círculo Artístico, originals by the prestigious photographer Adolfo Mas. This collection comprises a large number of unseen fascinating photographs that will attract the attention of the public (*La Vanguardia*, 11 June 1915, p. 5).

The comparison between the photographs held at MAE and the study of the pieces in the lace collection reveals that the dancer used accessories of her own, pieces of high quality and almost unique. Carmen Tórtola Valencia

6. The journalist Carmen de Burgos considers the photographs of the dancer a work of artistic creation. "In the photographs of her dances, Tórtola takes great care to choose, among their multiform variety, the most expressive movements, rhythm and gesture, which is the key to any personal style: the most representative central attitude, which deserves to be perennial" (*La Esfera*, Year V, No. 223, 6 April 1918).

7. Adolf Mas is considered the main Catalan photographer of the first half of the 20th century. Although he specialised in heritage and landscape photography, several photographs of the rural word and life in different Catalan towns survive. The collection is managed by the Institut Amatller de l'Art Hispànic.



Tórtola Valencia in *La Serp*, photographed by Adolf Mas, 1915.
 ©Institut del Teatre, registration number 257944

herself chose the image she wanted to transmit, and on the stage she controlled the message. Three photos have been found that reflect this relationship: in the *Album de premsa de Tórtola Valencia. 1908-1910*, with MAE registration number 407060, there is a photograph published in *Woman's Life* on 6 June 1908. It shows Tórtola holding a magnificent Chantilly fan preserved in the lace collection at the Museu d'Arenys de Mar with registration number 518.⁸ The same album provides a second example; in a cutting from *London Sketches* from February 1908 she appears in a Chantilly shawl held at the Museu d'Arenys de Mar with number 1730. Finally, in 1928 Tórtola Valencia was portrayed wearing a mantilla and a dance fan called *pericón*, an accessory held in the lace collection and property of the Col·legi de l'Art Major de la Seda in Barcelona, with registration number 517.

8. <<http://museu.arenysdemar.cat/ca/col.leccio/puntes-i-teixits/ventall-10>>.



Chantilly fan in the lace collection of the Col·legi de l'Art Major de la Seda in Barcelona. ©David Castanyeda. Museu d'Arenys de Mar, registration number 517

Tórtola Valencia in a photograph in Barcelona in 1928. ©MAE. Institut del Teatre, registration number 37396

The Design of Dance Costumes

Laura Ars and Carme Carreño have studied the importance of theatre costumes in the creation of characters and note two aspects: the importance of costumes to help the actor or actress become physically and emotionally involved in the character and their capacity to evoke (Ars and Carreño, 2017: 1). Carmen Tórtola Valencia's costumes held at MAE are the basic tools for understanding her creative process and cover her entire repertoire: the exotic Oriental dances, Spanish dances and dances inspired by classical antiquity.

Carmen Tórtola Valencia was self-taught; she created the appropriate costume for each character, far from the simplicity of other artists. In her case, the costume was a complex construction, without constraints, which was intended to move the audience and transmit the information necessary. In different interviews, Carmen Tórtola Valencia said she was inspired by visits to museums and her travels, and very probably her Anglo-Saxon culture enabled her to move comfortably between Oriental cultures and Spanishness. Although some journalists of the time talked about a reproduction of ancient dances, it was actually a recreation. In her body language, the dancer jumped between the past depicted in ancient ceramics and sculptures and today's world:

To create such a wonder, she studies in Kensington in London the attitudes of the figures she sees in the polychrome slabs of classical antiquity, in the papyri or in the reliefs ... She designs the costumes using the notes she has taken, and makes them herself (GENER, Pompeu. "Tórtola Valencia". *Mundial Magazine*, Year 1, No. 12, April 1912, p. 527).



Costume for *La Danza de Anitra*.
©MAE. Institut del Teatre, registration number
252948

The costumes held at the Institut del Teatre show how the dancer used and recycled different fabrics in eclectic compositions full of baroque touches and colour. For Victoria Cavia her aesthetic taste focuses on ornamentation, sometimes excessive and complex shapes (Cavia, 2001: 8). Each dance was a work of art in itself with its set design, lighting and costumes. Carmen Tórtola Valencia was aware of the importance of these elements to transmit to the audience all the emotion and information about the character she was playing on the stage. In the early 20th century theatre world, dancers like Tórtola Valencia innovated in this field and their work was praised by most critics.⁹

In 1912 at the Teatre Romea she performed *La Danza de Anitra*, based on the play *Peer Gynt* by Ibsen, which the composer Grieg had turned into a suite. MAE holds the costume with registration number 252948 and promotional shots from this show. Wearing this costume Tórtola Valencia is a sexualised recreation of the Orient, an image based on the odalisques found in the paintings by Delacroix, Ingres or Fortuny. The Orientalist stereotype, popularised in late 19th century culture and opposed to a European world that had inherited Victorian morality, was a space focused on the “wild” and

9. Ramón Pérez de Ayala considered Tórtola Valencia one of the innovators in this field (España, Year 1, No. 40, 28 October 1915).

passionate woman, and Tórtola Valencia knew how to recreate this exotic and fascinating Orient in her dances (García Vergara, 2004: 215). The costume held is an explosion of colours, cotton, silk and satin with rhinestones and sequins. It is formed by a bodice and baggy trousers, and the upper part is a highly ornamented brassiere.

Another of the Oriental style dances that made her famous was *La Bayadera*. MAE preserves some pieces: two rhinestone bodices, a skirt and two complete outfits, as well as a set of photographs, some by Adolf Mas. Once again the design of the costume is intended to attract the audience's attention with a pleasing, colourist and evocative outfit, in this case reminiscent of Hindu culture. Carmen Tórtola interpreted Hindu culture by becoming a priestess, a role that was in keeping with her concept of spirituality. Some scholars note that in the period 1909-1911 the dancer travelled to India where she discovered the culture of this country. The CDMT collection brings together diverse fabrics from India that probably inspired the dancer to make the costumes for *La Bayadera*.

From 1920 to 1925 she performed in South America where, as she had done in Spain, she mixed with intellectuals and artists interested in recovering pre-Columbian legacy. The relationship resulted in the show *La Danza Incaica*, which sought to revive a mythological past as had been done in Europe with classically-inspired dances. The costume for this dance is not in the stores of MAE, but it holds the promotional photographs of the show. *La Danza Incaica*, with music specifically composed by Andrés Izquierdo and Nicolás Escalante, is inspired by an Incan legend and opened in 1925. The government of Peru honoured the dancer and used the photographs of this show for the Peruvian pavilion at the Ibero-American Exposition held in Seville in 1929.¹⁰ Based on the photographs, some aspects of the costume can be reconstructed, a tunic structure of fringes with tassels and pieces that resemble tubes with golden elements probably linked to the South American myth of El Dorado and a sculptural hat. The spear that completes the outfit refers to a warrior image far removed from the femininity of other characters played by Tórtola Valencia. The MAE collection includes the costume from *La Danza Africana* with registration number 252398, which has similarities with that of *La Danza Incaica*.

In 1915, the collaboration between the musician Enric Granados, the painter Ignacio Zuloaga and the dancer resulted in the show *La Gitana*. Zuloaga and Tórtola Valencia had a friendship, as reflected in a portrait he made of her and the surviving correspondence¹¹ between the painter and his uncle Daniel Zuloaga, both great admirers of Tórtola (Murga, 2015: 10). Zuloaga designed the costume for the show, which is held by MAE with registration number 252764. There are also photographs of the dancer's visit to Segovia, and others showing her dancing with a gypsy and Zuloaga playing the guitar. The costume by the painter is a one-off design, a flamenco

10. Isabel and Montserrat Bargalló have studied the dancer's relationship with intellectuals of these countries and the genesis of *La Danza Incaica*.

11. The Museo Ignacio Zuloaga holds the correspondence between Daniel and Ignacio Zuloaga, which can be consulted online. <<http://goo.gl/tVPLB1>>.

long-tailed costume with pink and ochre flowers and red flounces recalling the costumes of gypsies and dancers that appear in the painter's works, colourful and full of detail. There is a second gypsy costume, *La gitanilla de los naipes*, with registration number 252753, which in contrast to Zuloaga's is more ornamental and colourful.

In the line of dances inspired by Spanish folklore we find the costume of *La Valenciana*, with registration number 252676. In contrast to that of *La Gitana*, it consists of different pieces and uses a large variety of fabrics and materials. It is formed by a bodice, inside skirt, outside skirt, cloak and apron, inspired by 18th century designs. The description of the costume according to the MAE record is: "A light blue bodice with V neckline at the front, as well of the two hems from the two sides. Fuchsia cotton inner skirt down to the ankles. Flesh colour transparent damask satin outer skirt with floral motifs and sequins of different colours with lace on the edge. It is complemented with a shawl and a beige net apron, with lace on the edges and vegetal decoration sequins." The lace collection of the Museu d'Arenys de Mar has two large pieces of beige net with embroidered metal pieces with floral decoration similar to those of this costume, which Tórtola Valencia very probably used to make this or another similar costume.

Another group of costumes corresponds to classically-inspired dances: simple line Greek tunics that gave the dancer the necessary freedom of movement. The pieces also include diverse accessories such as fans, shawls and hats.

Although José Zamora's participation in Carmen Tórtola Valencia's costume is not documented it is highly likely that this collaboration existed. José Zamora — better known as Pepito Zamora — was a costume designer, poster artist, set designer, journalist and a personality linked to the world of fashion. He trained in Paris with the couturier Paul Poiret and dressed women such as Concha Piquer, Chelito and Tórtola Valencia, about whom he wrote articles in different newspapers. The MAE collection includes some drawings of Tórtola Valencia by José Zamora.

Tórtola Valencia's work was an evocation of distant exotic worlds and cultures based on the image created and imagined by European painters and artists. Tórtola's costumes are complex structures, a mixture of fabrics — some original and others not — and asymmetrical compositions full of colour. They are created with diverse materials and adapted to a form of performing dance that seeks to connect the audience with this world that is more imagined than real.

The Character of the 'Maja'

In the first quarter of 20th century Spain, a symbolist movement linked to Art Deco developed: in Catalonia it was complemented by elements of Mediterranean classicism, while in the rest of Spain it was combined with regionalist elements and representations of *majas* and toreros. Diverse artists and writers participated in this movement: writers such as Valle-Inclán, Manuel Machado, Antonio de Hoyos Vinent — a great friend of Carmen Tórtola

Valencia —, painters such as Zuloaga, Julio Romero de Torres, Anglada Camarasa, Ismael Smith, Anselmo Nieto and Federico Beltrán, illustrators such as Penagos, José Francés, the Canary Islands-born Néstor, the Mexican Ricardo Montenegro, and musicians such as Enrique Granados and Manuel de Falla.¹² Many of them contributed to magazines such as *Blanco y Negro*, *España* and above all *La Esfera*. Tórtola Valencia had relations with this group of artists: exquisite, decadent, dandies, influenced by the English pre-Raphaelites and who practised an ornamental art depicting an image of tragic Spain, with Andalusian references. Tórtola embodied this iconography: the brown-skinned woman with dark hair, piercing gaze and wearing a mantilla or shawl, the figure of the femme fatale with the typical characteristics of Spanishness.¹³

This movement was internationalised in the early 20th century and one of its peaks was in the interwar period. Different dancers of Spanish origin or that claimed to be triumphed on the stage, such as Carmencita, La Bella Otero, Raquel Meller, Antonia Mercé, Sevillanita and Tórtola Valencia. The work *Goyescas* by Enrique Granados opened at the Metropolitan Opera House in New York in 1916. *El sombrero de tres picos* opened on 22 July 1919 at the Alhambra Theatre in London. The piece was performed by Sergei Diaghilev's Ballets Russes, with choreography by Léonide Massine, music by Manuel de Falla and set and costume design by Pablo Picasso.

One of Tórtola Valencia's most popular characters was *La Tirana*, with music by Aroca. The performance of *La Tirana* — an actress from Madrid portrayed by Goya — became her most emblematic *maja*. The dancer performed this dance at the Ateneo de Madrid, in 1913. On the initiative of the journalist Federico García Sanchiz, Tórtola Valencia performed at this male and conservative cultural association, and her performance was one of the events most covered by the press of the time. Tórtola Valencia performed the *Danse Macabre* with music by Saint-Saëns, *Morning* by Grieg and *La Tirana* by Aroca. The photograph of Carmen Tórtola Valencia with a white mantilla and a big fan surrounded by members of the Ateneo became very famous. According to a cutting from *La Tribuna* in the *Album de prensa de Tórtola Valencia. 1908-1910*, with registration number 407060 held at MAE, *La Tirana* was inspired by John Singer Sargent's painting of the Spanish dancer Carmencita.

This painting was already a source of inspiration for the dancer. In 1908, one of the photos of the artist taken in London to promote one of her shows was a portrait inspired by the painting *La Carmencita* by John Singer Sargent in 1890 and is held at the Metropolitan Museum of Art in New York.¹⁴ Tórtola Valencia imitated the costume and the attitude of the dancer in Sargent's painting, asserting her Spanishness while linking her work with the

12. Rafel Sala links the dances of Tórtola Valencia with the idea of tragic Spain represented by artists such as Anglada Camarasa, Zuloaga and the musician Albéniz (*Themis*, Vilanova i la Geltrú, Year 1, No. 6, 20 September 1915).

13. For Francesc Fontbona, Tórtola Valencia is the representative of a *noucentisme* with a re-conception of tradition and stylisation of Spanish folklore. This movement is characterised by its decadent and affected style which was well received throughout Europe and North America.

14. Sargent portrayed Carmencita when he performed in New York in 1890. The artist had met her at the Exposition Universelle in Paris in 1889. <<https://goo.gl/HCoazy>>.

artistic world. As Clayton notes, the dancer quickly made a major impact in the English press, which emphasised her beauty and Spanishness (Clayton, 2012: 31). In the performance at the Ateneo de Madrid, Carmen Tórtola Valencia repeated some of the elements of the promotional photo of 1908 in the costume, such as the skirt, but complemented with a mantilla and fan that became representative elements of her *majas*.

In the following performances of *La Tirana*, Carmen Tórtola Valencia stylised this image, enhancing the dramatic character with makeup and the use of black and red: mantilla, flounces on the costume and a big fan. Tórtola's character was a representation of the dominant woman, the femme fatale inspired by Merimée's *Carmen*, the icon of tragic Spain. For Miquel S. Oliver it was the representation of seduction and threat:

Her Tirana, the spectre of a dark and threatening Spain; high *peineta*, black mantilla, black eyes in deep black sockets, the gaze of thunder, ringlets up to the back, skirt of a violent red like the pomegranate fruit; feeling or embodiment of irreducible bravery and deadly decay... Bloody love. Goya, Merimée, Zuloaga... (*La Vanguardia*, 17 April 1915, p. 8).

The culmination of this character was a promotional photograph of the show *La Tirana* by Adolf Mas taken in 1915. In 1917 this portrait inspired Esteve Monegal, owner of the company Myrurgia, to create the promotional image for the perfume *La Maja*. The artist Eduard Jener did the famous promotional drawing for the cosmetics line. Jener had worked for the company Myrurgia for over 30 years and his artistic production was linked to the *noucentisme* inspired by Spanishness.

A series of portraits and illustrations of Carmen Tórtola Valencia playing *La Maja* followed this famous poster. Undoubtedly the purest and most closely linked image to Art Deco is *La Maja maldita* by Beltran Masses, painted in 1918.¹⁵ In this painting Carmen Tórtola Valencia posed for the painter with a sensual and provocative attitude: the dancer was wearing a black mantilla, similar to piece number 526 of Catalan lace in the Carmen Tórtola Valencia Collection at the Museu d'Arenys de Mar¹⁶ and was also wearing transparent bobbin lace. Bertran Masses recreated *La maja* by Goya and added different elements to the painting associated with Spanishness: blacks and reds, the guitar and the mantilla.

Several artists and illustrators created different representations of Tórtola Valencia as a *maja*: the Mexican artist Ricardo Montenegro portrayed Tórtola Valencia for the cover of the publication *Flirt* by the Majorca-born journalist Pedro Ferrer Gibert,¹⁷ Ismael Smith also did several drawings of

15. M. Antonia Salom de Tord describes the gestation process of this painting as an example of the Art Deco style featuring Carmen Tórtola Valencia as an icon of this period and prototype of the Spanish woman idealised by artists and intellectuals.

16. It is a large mantilla worn over the shoulders and lets the flounce fall over the back. <http://museu.arenysdemar.cat/ca/llistats/tota-la-col.leccio?fulltext=526&field_colections=1>.

17. MAE holds a photograph of the dancer with the journalist Pedro Ferrer Gibert in Majorca in 1915 with registration number 267.062.



Photograph of Tórtola Valencia as La Tirana, 1915.
©MAE. Institut del Teatre, registration number 258406

the representation of the *maja* and MAE holds representations of the *maja* by Passarell, Vicenç Borràs and Penagos, among others.

The bodice of *La Tirana* survives. According to the MAE record with registration number 252620, it is a “*maja* bodice inspired by the 18th century, of black velvet and stone colour cotton lining. V neckline, collar, bodice and short sleeves with threads of rhinestone, embroideries, inlays and black trimmings”; it is probably part of the costume lacking the skirt. The accessories of mantillas, fans and skirt flounces in some cases have survived in the lace collection, owned by the Col·legi de l’Art Major de la Seda, deposited at the Museu d’Arenys de Mar.

We can trace Tórtola Valencia’s composition of the *maja* through the dancer’s clothing, photographs, both promotional and those that appeared in the press, and in an article by Federico García Sanchiz, a journalist and friend of the dancer, which appeared in July 1915 in the magazine *Nuevo Mundo* with drawings by Exoristo Salmerón, “Tito”. The article describes

how the dancer surprises her admirers by dressing as a *maja*, in performances between spontaneity and creativity:

Tórtola was wearing a *maja* costume like a bonfire. The mantilla seemed like a plume of black smoke and mist. The dancer stirred the fire with her own flesh with a peacock tail fan. That night she wore this dress for the first time, and premiered the dance called Tirana, now famous (GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Intimidades de la farándula”. *Nuevo Mundo*, Year XXII, No. 1124, 24 July 1915).

Among the *maja* costumes held by MAE is the outfit of *La Maja Blanca*, with registration number 252861, which enables us to study the dancer’s work process. In this case, the costume is in store at MAE, but the mantilla, with registration number 1974, was included in the lace collection, probably because it was believed to be a *goyesca* mantilla. Study of the piece reveals it is formed by different types of mechanical lace flounces of low quality and different styles. The central element that falls down the shoulders is an embroidered fabric in coloured silk complemented by the fabric of the costume.



Costume for *La Maja Blanca*.
©MAE. Institut del Teatre, registration number 252861



Mantilla for the dance, *La Maja Blanca*. ©David Castanyeda.
Museu d'Arenys de Mar, registration number 1974

The characteristics do not suggest a quality mantilla, and a comparison with the outfit shows that it is an accessory. The dancer prioritised the colour and the mixture of materials to suit the *mise en scène*.

Conclusions

Carmen Tórtola Valencia was a dancer who intelligently managed her public and artistic image, controlling almost all the details. She did her own choreographies, designed her own theatre costumes and contributed props to her photographic sessions. Surrounded by intellectuals and artists, throughout her life she maintained an air of mystery that grew in her years away from the stage.

Beyond all the press documentation of the time and the diverse studies on her figure and the historical time she lived, the collections of fabrics at CDMT, the laces owned by the Col·legi de l'Art Major de la Seda deposited at the Museu d'Arenys de Mar and the collection held at MAE are essential tools for studying her multifaceted figure.



Bibliography

- ARS, Laura and CARREÑO, Carmen. “La indumentària teatral. Una aproximació a les col·leccions del MAE”. *Datatèxtil*, No. 37.
- BARGALLÓ I SÁNCHEZ, Isabel and Montserrat. “Al compás del pasado: Carmen Tórtola Valencia y su fascinación por América”. In: *Arte Funerario Precolombino, la pasión de Tórtola Valencia*. Barcelona: Fundació Arqueològica Clos, 2009.
- CAVIA NAYA, Victoria. “Tórtola Valencia y la renovación de la danza en España”. *CARION, Revista de las Ciencias de la Danza*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2001.
- CLAYTON, Michael. “Touring History: Tórtola Valencia Between Europe and the Americas”. *Dance Research Journal*, Vol. 44, No. 1 (Summer 2012).
- CLUA, Isabel. “Ídolos de frivolidad: La espectacularización del cuerpo femenino y las celebrities del fin de siglo”. *Lectures du genre dans la production culturelle espagnole et hispano-américaine*, No. 11, 2013.
- FONTBONA, Francesc. *Tórtola Valencia, la llegenda d'una ballarina*. Barcelona: Institut del Teatre, 1985.
- GARCÍA SANCHIZ, Federico. “Intimidades de la farándula”. *Nuevo Mundo*, Year XXII, No. 1124 (24 July 1915).
- GARCÍA VERGARA, Marisa. *Paradisos artificials a Miralls d'Orient*. Terrassa: Centre de Documentació Museu Tèxtil, 2007.
- GENER, Pompeu. “Tórtola Valencia”. *Mundial Magazine*, Year 1, No. 12, April 1912, p. 527.
- MASCATO REY, Rosario. “Valle-Inclán, contemplateur”. *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, No. 12, 2006.
- MURGA CASTRO, Idoia. “Música y pintura encarnadas. Las bailarinas de Falla y Zuloaga”. In: *Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla. Historia de una amistad* (chapter of the catalogue of the exhibition held in Madrid). Granada: Patronato de la Alhambra y el Generalife, 2016.
- RETANA, Álvaro. *Historia del arte frívolo*. Madrid: Tesoro, 1964.
- SALOM DE TORD, M. Antonia. “‘La Maja maldita’ de Federico Beltrán Masses: la seducción por la modelo”. *EMBLECAT, Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica, Art i Societat*, No. 3, 2014.

Abbreviations

- MAE: Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Institut del Teatre (Barcelona).
- CDMT: Centre de Documentació del Museu Tèxtil de Terrassa.

ped-
ago-
sy.

Performing Language and Semiotics in the Training of Actors in the ESAD Today. Regulatory Framework

Ekaitz Unai GONZÁLEZ URRETXU

(ORCID id: 0000-0003-2705-0270)

Escuela Superior de Arte Dramático y Danza de Euskadi, Dantzerti. Bilbao
egonzalez@dantzerti.eus

BIOGRAPHICAL NOTE: Bachelor's degree in History, specialised in Ancient and Medieval History (Universidad de Deusto); higher degree in Dramatic Arts, speciality in Direction and Playwriting (Institut del Teatre) and master's degree in Advanced Theatre Studies (Universidad Internacional de La Rioja). From 2015 to 2018 he has been director of the ESAD in the Basque Country, where he is still a professor.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The Higher Schools of Dramatic Arts (ESAD) are in a period of expansion through the autonomous community legislative development of the national framework regulations. Each centre provides a different range of training, according to its education project, respecting the common minimums established by this framework regulation. In terms of theoretical training, specifically performing language and semiotics, the praxis has resulted in the development of four different implementation models (initial, intermediate, final and circular). There are solid arguments to justify the theoretical training of actors and these implementation models have been analysed, concluding with a defence of the most appropriate model and the opening of several lines of research into the training of actors in the ESAD system.

Keywords: ESAD, higher school, dramatic arts, theatre education, theatre research, theatre theory, reflective practice, performing language, semiotics, course: performance and communication theories

Ekaitz Unai GONZÁLEZ URRETXU

Performing Language and Semiotics in the Training of Actors in the ESAD Today. Regulatory Framework

This article is a summary of the master's degree final project under the same title supervised by Dr. Javier Jacobo González Martínez and has required and enjoyed the assistance of the directors of most ESAD centres as well as professors Joan Casas Fuster and Roberto Romei. To all of them, my heartfelt thanks.

Introduction

In 2014, M. F. Vieites (2014a: 344) stated that “in Spain very different volumes have been published in the field of what could be called ‘Didactics applied to...’, but not in the field of the study of the production and development of the curriculum or the genealogy or evolution of the courses and subjects, even concerning their appearance, disappearance and recovery” in the framework of formal education, specialised and for theatre (Vieites, 2014b: 83 and 96), aimed at specifically theatrical academic and professional training. He referred to them again in 2015 (20) “as an urgent inventory”:

- [...] history of education practices and of pedagogic and theatrical thought underlining them [...]
- The history of the curriculum of theatre teaching, whether specific courses, [...]
- The development of the theoretical and conceptual framework, of the education and/or artistic discourse.

Given the proliferation of ESAD centres taking place in Spain, where under the protection of early 21st century legislation there are 15 in 12 autonomous communities, which lack common training criteria beyond the minimums proposed by the royal decrees that have established and organised this training, it is necessary to develop an overview of the network created to locate

the institutions and establish dialogues between them. These centres, whose existence and organisation have been questioned, having been relegated to an indefinite and complex space, carry out theoretical training for actors, which has been one of the main veins of criticism. We will try to understand the specific significance of the theoretical training, ranging from the source legislative framework to the actual application of the regulations in the curricula.

It is important to note the presence of ACESEA (Spanish Association of Higher Arts Education Centres), which since 1994 has brought together most of the arts teaching education institutions of the state but which seems more concerned with administrative-organisational questions than pedagogic-teaching issues.

Theoretical Training?

If Professor J. L. García Barrientos (2004: 14) had to assert the need to “reduce the distance between the academic world and the theatre world [...], the vitality of art and the seriousness of reflection on it,” which resulted in him “being labelled as a theatre man by academics and as an academic by theatre people”, our concern seems legitimate.

To this legitimate concern we should add the first words of J. Melendres in his famous *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral* (2006: 11-25) which, by way of genesis, serves as an introduction to a bible of theory when he points out that:

Whatever some holy texts may say, in the beginning was not the Word, but the Gaze [...]. The first gaze names things. [...] we need a second gaze, more clarifying, capable of really building up reality, of selecting. This second gaze forks immediately into two: that of art and science. [...] What separates them is not the contemplated object – the world –, but the viewpoint [...]; as the poststructuralist semiologist Herbert Blau argues, “in the act of vision there is already theory.” Ancient Greeks were already so convinced of this that the two concepts of theatre and theory were born from the same root (*thea*, which expresses the action of looking or contemplating) and the corresponding verb (*theáomai*). [...] Thus, in order to avoid redundancy – bearing in mind that theatre, as it is gaze, is already theory –, dramatic theory must be considered as metatheatre or – expressed passively – as theory of theory. [...] dramatic theory shares with scientific theory its main mode of action, which is the combined use of reasoning and the senses. [...] Dramatic theory occupies an outstanding place among its artistic sisters: it has been mainly formulated by practitioners.

We find the opposite stance in E. Pérez-Rasilla (2002: 287), who describes the work of an actor from three distinctly practical levels. However, a little later, the same author cites, albeit almost in passing, that it is in the schools and the formal training systems where “the need for a theoretical reflection on acting and theatre teaching models has been taken into consideration” (293). Indeed, indisputable voices point out (Trancón, 2006: 45) that:

Today theatre has more need than ever to reflect on itself, with much of its own evolution collapsed by the confusion and bewilderment in which professionals and spectators themselves live. [...] The confused coexistence of forms, texts, codes and heterogeneous and antagonistic aesthetics, which are consumed equally by an audience incapable of discriminating, is not proof of vitality and pluralism, but of bewilderment and stagnation.

The debate on this respect is set out by S. Trancón (2006: 43) himself when he argues that it is “frequent to hear in debates and read in texts that ‘theatre is not theory, but practice.’ The fact that this theory and thought are spontaneous, unconscious and uncorroborated or, in contrast, critical and elaborate, will directly influence the practice. Our thoughts and mental and theoretical structures are never innocent in terms of what we do or how we do it.” In the same line of thought, A. Ubersfeld (1989: 9), when defending the usefulness of semiotics for actors, argues that it allows them “to oppose the real or supposed tyranny of the director with the freedom provided by knowledge, when just before he had pointed out that for directors it means “the systematisation of their spontaneous or reasoned practice.”

Specifically, he cites semiotics as a meeting point between theory and practice, as both sides use systems of signs and their function is that of “decoding the signs and constructing meaning” (10).

Trancón (2006: 43) also dilutes any attempt to eliminate the theory when he states that “a practice without thought is impossible, just as there is no thought without a theory supporting it,” while U. Eco (1975: 102) goes further when talking of the usefulness of this reflection and points out that “just as inventive spontaneity nourishes scientific reflection, scientific reflection can enhance invention. No one has become a writer by studying linguistics, but the great writers study the problems of the language they use.”

In their turn, M. F. Vieites, M. Dapía and R. Fernández (2015) expressly mention the future challenges of ESAD graduates both in “the field of education and formal and informal theatre training” and that of “research for innovation and for creation.” Moreover, as M. F. Gil Palacios (2016: 727) denounces, they should be “capable of starting a professional career as actors, of teaching courses related to their studies in the private or public field, or having the necessary knowledge to do a master’s degree in research and, later, a doctoral thesis,” which demands a level of theoretical reflection that provides the foundations of a training that should be on an equal footing with (be equivalent to) the theoretical training of any other humanities degrees.

In the words of Professor J. L. Sirera (ACESEA, 2002: 170) “what we should never lose sight of is that an area of knowledge demands the combination of theory and practice, as, [...] without the former the minimum requisite of university rigour in the resulting research cannot be achieved.”

There is a “current paradoxical situation in which the academic and institutional rank of the centres does not correspond to the courses taught” (ACESEA, 2002: 16).

Thus, aware that the use of specific terminology is a fundamental problem in the actor-director relationship (Pellicer, 2010), that the reflection on

the action is fundamental for professional training (Vieites, 2015), and using Umberto Eco's semiotics as a methodology of the practice of the signs (Gutiérrez Flórez, 1993), the presence of the theoretical aspect in training actors is solidly argued.

We will not examine the historical evolution of education legislation already carried out masterfully by Professor Embid Irujo (ACESEA, 2002) but we will note some of the fundamental milestones since then:

1. An important setback with the Organic Law on Quality in Education (2002) that omitted any reference to the regulation of higher arts education, leaving the centres in the framework of secondary education.
2. The Organic Law on Education (2006), which established a coherent framework for Higher Arts Education, while instigating the creation in 2007 of the Higher Council of Arts Education, in which the Report on the Regulation of Higher Arts Education (Lemes, 2009) would be developed, resulting in a regulation of education structured in degrees and post-degrees.
3. The publication of RD 1614/2009, which establishes the regulations pursuant to Higher Arts Education, which recognised the situation.
4. The publication of the curricular royal decrees in 2010.
5. The Supreme Court's partial upholding, on 10 February 2012, of the appeal made by the Faculty of Fine Arts at Granada University on articles 7.1, 8, 11, 12 and the Seventh Additional Provision. Basically, it eliminated the denomination of "degree" in the qualification bestowed by ESAD centres.¹

Theatre Studies in Spain

Arts education in Spain includes music, dance, the visual arts, design, conservation and restoration studies of cultural assets (including the higher studies of ceramic and glass) and dramatic arts, with the Higher Council of Arts Education as the consultative and participatory body, and framed in the regulation of Spanish higher education in the European Higher Education Area (EHEA).

The ESAD are the public or private institutions where advanced studies in dramatic arts are taught in Spain, the main official academic theatre qualification in the country, along with the degrees offered by the Rey Juan Carlos University, University of Nebrija, European University of Madrid, University of Girona, etc. in a new concern by the universities with the performing arts that goes beyond the interests of the present article but deserves to be studied.

The qualification of Higher Arts Education is located at level 2 of MECES (Spanish Framework of Higher Education Qualifications), equivalent to a

1. Royal Decree 21/2015, of 23 January. However, the qualifications maintained their equivalence with degrees.

university degree (RD 1027/2011, of 15 July). In this way, “as long as the applicable regulations demand a university degree qualification, it will be understood that anyone who holds a higher qualification in arts education complies with this requisite” (Ministry of Education, n.d., p. 6).

Therefore, it is training aimed at professional practice (Vieites, 2015: 20-21), which includes teaching in performing arts, as well as the continuation of an academic career through master’s degrees and doctorates.

State Legislative Context

RD 754/1992

A direct precedent of the regulation currently in force, it details the minimum courses and their contents, which must support the common training foundation of all dramatic arts teaching in the speciality of acting and the number of minimum hours of teaching that they should occupy, out of a total of 1,800.

A critical reading of it draws the following conclusions:

- a. Through the reading of all the descriptors we can infer the proposal of contents and results of each of the four itineraries put forward, with specific courses, inexistent in the others, which give them the differential character sought.
- b. Our object of study is found in two specific courses: *Theatre theory* and *Art theory and history*
 - i *Art theory and history* maintains the same number of hours (90) in the four itineraries.
 - ii Its contents do not seem to be substantially different from those of the subject *Theatre theory*. In fact, it seems to be an extension of its contents, under another denomination corresponding to an academically solid degree, such as Art History.
- c. Both courses have an obligatory minimum presence in any of the four acting itineraries.
- d. The weight, in hours, of the course *Theatre theory* fluctuates considerably between itineraries. Thus, of the 180 hour minimum in text-based theatre, it is reduced to 90 in gestural theatre or object theatre, and 135 in musical theatre. In terms of contents, exclusively in that of text-based theatre, the theoretical study of the textual element is reflected, while in the musical itinerary there is a reference to the specific history of musical theatre.
- e. Only in the objects itinerary does another course appear, *Performing theory*, defined ambiguously halfway between a course on the practical application of theory and a pedagogical course. With the descriptors it is hard to understand its inclusion exclusively in one of the itineraries, or the number hours it involves.

RD 630/2010

It substantially changed the curricular design of 1992, once again regulating the basic content of higher education in dramatic arts, according to what is established in LOE, in force with the modifications incorporated by Organic Law 8/2013, of 9 December, for the improvement of education quality (LOMCE).

We highlight the following elements of this RD:

- a. It establishes three specialities for higher degree studies in Dramatic Arts: Direction and Playwriting, Set design, and Acting,
- b. It “highlights, in particular, the balance between conceptual knowledge, the development of technical skills and the understanding of the aesthetic and cultural principles that determine the arts phenomenon” (General provisions, paragraph 9).

This second point is interesting in relation to the set of arguments proposed at the start of this article. Even more so when in *Article 3. Purpose of degree arts education and professional profile*, Section 1 states that the “general objective will be the qualified training of professionals in the fields of acting, direction, playwriting, set design and those areas of knowledge and research linked to them,” adding in its section 2 that° the degree holder will have a profile of “a qualified professional who has attained maturity and technical and humanistic training necessary to fully develop the professional option most suited to his/her abilities and interests.”

Annex II. Basic training courses and *Annex III. Compulsory specialised courses. Acting speciality* account for a total of 132 ECTS (established for these studies by *RD 1614/2009, of 26 October - Article 4*, together with the issuing of the Diploma Supplement), with a value of between 25 and 30 hours of work that, as a minimum, must be divided between 18 basic training courses and 114 compulsory specialised courses.

If in 1992 the weight of the course *Theatre theory* accounted for 5% and 10% of the total regulated hours (between 2.5% and 5% of the total of the training), in 2010 the course *Performance and communication theories* accounted for 3.8% of the regulated credits or, put in its context, 2.1% of the total of the 240 credits that make up the courses.

Therefore, we should understand that the “balance between the knowledge” referred to by RD 630/2010 is based not on a comparison of the three facets that it claims to balance, in terms of credits, but on a more cross-cutting principle: on the inclusion in different courses of elements characteristic of the two courses that concern us. This can be deduced from the reading of the contents of all the regulated courses.

This inexplicit commitment should lead, at least, to an effect on the logical temporal location of the courses corresponding to the basic training that allows proper exploitation of the contents of the root course that have multiplied and dispersed in all courses.

Therefore, we can make the following interpretations:

- a. Our object of study is dispersed in the courses of the studies as a whole, even though we maintain the leading thread of two basic courses: *Performance and communication theories* (which replaces the previous *Theatre theory*) and *History of the performing arts* (which replaces the previous *Art theory and history*).

If in the 1992 regulation the division between both courses seemed strange to us, it seems even more so from this new perspective, in which the history course seems like a historical review of the contents of theory,² when the course *History and theory of dramatic literature* has been created in parallel, combining both aspects.

This becomes even more surprising when we see that the descriptors of the courses have been shortened, creating broad semantic fields for them.

- b. All the itineraries maintain a common base in number of credits (which, as we have indicated, do not need to have any direct correlation with the number of real class hours, but with dedication to the subject).

After having approached the regulation that serves as a generic framework, we understand that our object of study corresponds to the course called *Performance and communication theories*.

Autonomous Community Legislative Context

The legislation establishes that the education administrations will be responsible for the curriculum of Dramatic Arts education, so that we should look to the regulatory development by each autonomous community in order to analyse the materialisation in overall terms of the minimum elements established in RD 630/2010. We refer to the minimums, given that the education administrations must decide to create the highest number of centres (or support of a higher number of credits in the centres proposed) where the aforementioned elements can be developed.

We refer the reader to the laws available at the end of this article and confine ourselves exclusively to setting out the main conclusions of the cross-referenced reading of them, in terms of the course *Performance and communication theories*:

- a. In most cases the course specified by the RD retains the original denomination.
- b. In most cases (except in Andalusia, Asturias, Canary Islands and Murcia), the descriptors of the autonomous community decrees partially modify the contents of the RD.

2. Although it can open new and interesting perspectives, which broaden, complement and specifically ascribe the contents, sources, methodologies and conclusions to the spectacular context.

- i On occasions they are minimal variations (Extremadura and Valencia) in which a new and different element is included (Aesthetics of reception and Introduction to the communication theory, respectively).
- ii In the other cases the modification is substantial, whether due to the division of the course into two subjects between which the contents are divided, or because they have specific contents.
- iii There is a great concern with adapting the contents of the RD to the particular educational projects.

All of this summarised in a single table³ (Table 1), and grouped by similarities in how implementation has been designed results in:

Implementation Models

Identification of models

According to the groupings that can be seen in Table 1, we consider that there are 4 different implementation models of performing language and semiotics in the training of actors in the Spanish ESAD today. We will call these models: *a*) Initial, *b*) Intermediate, *c*) Final and *d*) Circular.

- a.* The ESAD in Madrid, the Basque Country and Canary Islands correspond to the initial model. They are characterised by offering a single course corresponding to the subject in the first academic year (first and second academic year in the case of the Canary Islands).
- b.* The ESAD in Extremadura, Eòlia, Galicia, Castile and León, and Murcia correspond to the intermediate model. They are characterised by offering a single course corresponding to the subject in the second and/or third academic years.^o
- c.* The ESAD of Andalusia (Malaga, Seville and Cordova), Asturias and Valencia correspond to the final model. They are characterised as offering two courses (one in the case of Valencia), in the third and fourth academic years.
- d.* The ESAD in Barcelona-Institut del Teatre and Balearic Islands correspond to the circular model. They are characterised by offering two courses corresponding to the subject, one at the start of the training (first or second academic year) and another in the final academic year.

3. The compilation of the following table presents diverse difficulties derived from the cited autonomous community organisation of each ESAD centre. The empty boxes correspond to the courses without specific contents of the subject *Performance and communication theories*, to which we refer.

Table 1. Comparison of distribution of the ESAD by courses, ECTS, hours/week and location by courses

School	Course	Character	1st		2nd		3rd		4th	
			ECTS	Hours/Week	ECTS	Hours/Week	ECTS	Hours/Week	ECTS	Hours/Week
RESAD	Performance and communication theories	Annual 30 weeks	5	2.5						
DANTZERTI	Theory and history of dramatic arts and dance. Methods and systems.	Annual 32 weeks	6	2.5						
ESAD Canary Islands	Performance and communication theories I	Six-monthly 16 weeks	3	2.5	4	3				
	Performance and communication theories II	Six-monthly 16 weeks								
Institut del Teatre*	Introduction to performance theories	Annual	5	75h*					3	45h*
	Acting theory	Six-monthly								
ESAD Extremadura	Performance and communication theories	Annual 32 weeks			5	2.5				
ESAD Galicia	Performance theories I	Six-monthly 18 weeks			4+4	3				
	Performance theories II	Six-monthly 18 weeks								
ESAD Eólia	Performance and communication theories I	Six-monthly 19 weeks			3+3	2				
	Performance and communication theories II	Six-monthly 19 weeks								
ESAD Castile and León	Performance and communication theories I	Annual 35 weeks			2	1	3	1.5		
	Performance and communication theories II	Annual 35 weeks								
ESAD Murcia	Performance and communication theories	Annual 35 weeks					5	2.5		
ESAD Balearic Islands	Performance and communication theories	Six-monthly 18 weeks			4	3			3	3
	Contemporary performing theory	Six-monthly 18 weeks								
ESADs Andalucía (Malaga, Córdoba and Seville)	Performance and communication theories I	Annual 32 weeks					3 (5) **	1.5 (2)	3	1.5
	Performance and communication theories II	Annual 32 weeks								
ESAD Asturias	Theatre semiotics	Annual 36 weeks					3.5	1.5	3.5	3
	Theatre sociology and anthropology	Six-monthly 18 weeks								
ESAD Valencia	Performance theories I	Six-monthly 15 weeks							3+2	3+2
	Performance theories II	Six-monthly 15 weeks								

*Number of weeks is not regular. **Only for the musical theatre itinerary.

Source: Own production.

4.2. Comparative Analysis

Table 2. Number of ESAD according to number of ECTS of the course *Performance and communication theories*

Number of ECTS	Number of ESAD
5 ECTS	5
6 ECTS	5
7 ECTS	3
8 ECTS	2
TOTAL	15

Source: Own production.

A first look at Table 2 gives the impression that most ESAD give the course *Performance and communication theories* more credits than those imposed by RD 630/2010 (10), and only 2 give the maximum credit to the course (8) and one third of them give it the minimum imposed (5). Most of the ESAD (8) occupy an intermediate position between the maximum and minimum.

If we look at the distribution of credits according to the model set out in the previous section (Table 3), we see that the models Initial, Intermediate and Final have at least 1 ESAD with the minimum of credits, and only one ESAD (out of 15) between the three models with the maximum of credits. The two schools we have placed in the circular model correspond to a school with maximum credits and one with average credits. It is not surprising, given that to divide the course into two subjects, separate in time, the need to allocate a higher number of credits to each of them is understandable.

Table 3. Distribution of the number of ESAD according to the model applied and the number of ECTS of the course *Performance and communication theories*

MODEL	Maximum ECTS	Average ECTS	Minimum ECTS	TOTAL
Initial	0	2	1	3
Intermediate	1	1	3	5
Final	0	4	1	5
Circular	1	1	0	2
TOTAL	2	8	5	15

Source: Own production.

There is a similar situation in the ESAD in Asturias, where by dividing the course into two different subjects, albeit the third and fourth academic years, it is necessary to increase the allocation to each of them to 3.5 credits, which is one credit below the maximum (7 out of 8).

What might be the underlying logic of each model? The director Javier Daulte points out in an interesting article recently published: “I believed, as many still believe, that theory came before practice, which is obviously completely wrong. Playwrights write and theoreticians follow slightly behind and equally as desperate, trying to name, categorise and give academic status to what these playwrights create” (Daulte, 2017). This maxim, which

refers to the idea that theory must be reached through practice, can be the argument that sustains the final model. Moreover, it is very possible that the intermediate model endeavours to apply this same principle by attempting to combine both processes, so that what is done practically can be at the same time the theoretical field of reflection.

So it seems in principle unquestionable that the choice of one of these two models can be the ideal approach. However, we must note that 30% of the ESAD opt for an initial or final model (which includes an early phase and a late phase, respectively). To understand this phenomenon we consider it essential to carry out a task that we deliberately have not approached at the start of this article: defining the concepts of performing language and semiotics, and trying to understand their interest in training the actor.

We understand semiotics as “a method of analysis of the text and/or the performance, focusing on its formal organisation, the dynamic and the establishment of the process of signification through theatre professionals and the audience,” which is concerned with “the mode of production of meaning throughout the theatre process that goes from the reading of the play by the director to the interpretative work of the audience”; in short “a mode of talking about the performance systematically and clearly” (Pavis, 2002: 410 and ff.).

In terms of performing language, if we have accepted the genesis of Professor Jaume Melendres, it is the tool through which we call, name, the performance elements.

All the ESAD centres understand the need for a reflection on theatre in the form of theory. Notice that the word *reflection* involves going back (etymologically it comes from the Latin *reflexio-nis*, from the verb *flectere* – turn, bend – and the prefix *re*, – again, going back).

However, we consider it reckless to propose a theoretical reflection by an actor at the start of training (what should he/she go back to?), but also to force the reflection while carrying out the practice - methodology that could lead to paralysing the practice. Even more, aware of the incapacity of human beings to recall almost nothing exactly how it really happened, we understand that the circular model is the most functional.

Thus, the initial model would respond to an “approach for and in its practical application”, while a final model would use “an approach to what has been applied, which becomes a product or artefact” (Vieites, 2015: 15), while the circular model would envisage an approach to the (future) practice, which should allow for a greater reflective awareness of what has been experienced and found in the practical process, as in the practice carried out, which could be driven by the conscious experience to finally generate RE-flection, processes that would not be incompatible with the possibility of the student becoming lost in the practical activity, as a channel for finding better and more original results.

In this same model, the theory at the start of training would be based on a perspective of the prior experience of the students in order to name the phenomena they know and open new perspectives on the realities and practices yet unknown to them so they can, when they explore them in depth

and go through them, become aware they are specific phenomena and avoid the temptation of thinking about the influence of the muses or, even worse, aping inventions existing already. Therefore, it is about managing a performing language that allows students to go through their training without being completely blind. According to the philologist J. L. Alonso Fernández (1986: 720-721):

Creation works as a system of well-defined verbalisation in linguistics. We understand verbalisation as the fact of putting a name to things, to the unnameable or the not yet named, in the end, to chaos; which is no more than a logical systematisation. Verbalisation in this sense acts, therefore, as a method of creation. [...] In other words, things exist but chaotically, [...] and it is the fact of signifying them that means that, automatically, things cease to be chaotic, separate and become logical, comprehensible.

This reflection time, however, seems far from the direct performing practice. From sociology of sport, and in the words of Professor R. Sánchez García (2009), “we discovered the way to combine theory and practice in a situation of temporal urgency” (which we make analogous to the performative situation). To this end, we use the premise that perception and thought are indiscernible operations for the nervous system, and that for a thought to exist the use of language is essential. Thus, verbalisation, which we identify as thought, “is not separate from the perception of what occurs in the course of the activity as it is the individual in action who acts and performs (sic).” Moreover, the professor points out that physical activity involves the use of technique (a mechanism that helps conscious intentionality), tactics (a play mechanism that helps conscious intentionality) and strategy (which involves a distancing from the activity, “a previous analysis of the game” and which is characteristic of the coach (i.e. director), although it can be developed by the performer (95):

The relationship of the strategy with the course of action does not occur naturally as in the case of technique or tactics. It involves the introduction of a theoretical temporality, the use of another language (reflexive verbalisation) that takes the player from the immediateness of the game (which in some moments can be harmful [...]).

Returning to Melendres (Pellicer, 2010: 295), on some occasions he began the academic year by referring to Lessing’s comments that those who reason well can also invent and those who want to invent must have the ability to reason. Reasoning consists of organising and structuring ideas through a mental process that, necessarily, requires a language and arrangement norms. We see, therefore, the need for training in performing language, as well as semiotics, as a study of creation of meaning (Ubersfeld, 1989).

Conclusions

J. L. Alonso de Santos (2016) used to say that the teacher must teach from doubt rather than from certainty. At the same time, we know that nothing can be built from absolute doubt. We must provide a series of clues, goals, that allow our students to recognise themselves, knowing how to name what, in the eyes of the ignorant, seems unnameable in order share it with others, pooling their experience, objectivising and verbalising it to be aware of it.

Robert Lepage (Ojeda, 2015) says that “theatre is like sex, an event,” and he adds that “to survive, theatre must be an event. There is a trend to systematise and code it, and this kills it.” Culture must serve to arrange, contextualise, understand, transmit, project, etc., the experience. Thus, we must change the paradigm of mechanised learning and commit to an inclusive, significant and functional learning (Torres Menárguez, 2013).

We should not forget, moreover, despite recalling the words of Josep Lluís Sirera, that practice must not be paralysed by a theoretical reflection, which is fundamental, valid, useful and precious to it. However, based again on Melendres’ reflection, we insist that “we must analyse, rationalise, because the irrational and emotional elements came by themselves during the work with the actor” (Pellicer, 2010: 300).

RD 630/2010, which regulates dramatic arts higher studies in Spain, noted that “the consolidation of lines of research and creation and the training of creators and researchers are essential aspects to be promoted and taken into consideration by the public and private institutions”, and in its Annex I it insists that “this professional will be qualified to carry out research.”

Considering the foregoing, we can draw the following conclusions:

1. That, following the related legislation, the specific place of higher academic training in dramatic arts seems to be the ESAD. They are training centres belonging to non-university higher education that are being redefined in terms of their institutional form and suitability.
2. That theoretical training for actors has a solid justification that supports, justifies and confirms it as a tool that enables actors to gain adaptability and opens to them a path for professional empowerment along with freeing them and confirming them in their role as artist-creators free of the control of the director-God, a paradigm that no longer works at all (Fischer-Lichte, 2011: 325).
3. The legislative framework that regulates the theoretical training of actors imposes some imprecise limits and minimums (from nearly 100 hours in the whole of the 1,800 corresponding to studies of 240 ECTS) that, nevertheless and thanks to the identifiable zeal in most ESAD, is specified and developed in less important regulations, deepening and expanding the strict legal limits.

That, moreover, most ESAD (10 out of the 15) are committed to giving to the course *Performance and communication theories* more than the 5 ECTS stipulated by the RD, although only 2 reach 8 ECTS, a reality

that is complemented with the freedom of the autonomous community legislative development to generate new spaces for theatre from which to approach issues related to performing language and semiotics.

That, despite the foregoing, there is still no development of the minimum contents of each course that ensure a common basic training in all ESAD, a development that, seemingly, began to be outlined until the objection filed by Granada University, which stopped the open processes.

And that, for all these reasons, it is necessary and urgent to develop a regulation that enables the ESAD to manage their evolution in the way they deem most appropriate.

4. That the praxis of theatre education has led to the shaping of four fundamental models of the implementation of the theoretical spaces in which the performing language and semiotics develop, which we have been able to detect, identify and systematise by naming them: initial model, intermediate model, final model and circular model.

That these models predictably correspond to different training paradigms and that, out of them, the final and circular models seem to be the most appropriate as they enable a reflection on the practice (a practice that is the true essence of theatre art) which might also involve the end of the dispute between practical and theoretical processes by arranging the functions and times of both processes.

5. That now we know and have been able to specify more explicitly, more clearly and in a contrastable way, some of the training principles that seem to govern the organisation of the Spanish ESAD so that we can have a slightly clearer image of the Spanish training map, although it is still excessively partial.
6. That we have clearly detected many ways of research beyond those indicated by other researchers, such as:
 - a. The regulatory development of the contents of the courses, from the descriptors of the royal decrees to their specification in the teaching guides, the true reflection of the real activity developed in the classroom.⁴
 - b. The tracking of the common contents developed in the teaching guides as a common base for the regulatory development of the minimum contents of the courses reflected in Royal Decree 630/2010.
 - c. Reflection on the great interest shown in recent years by universities in dramatic arts as an object of teaching, which has given way to a wide range of bachelor's and master's degrees in the performing arts, and their coexistence with the ESAD training range. Similarly, it remains to be investigated whether the training model of both institutions has parallels or is divergent, if there is room for

4. In this respect special attention should be drawn to the course *Performing language* taught for many years by Professor Joan Abellán i Mula, given that it is the only reference we have of a course specifically linked, as in its name, with the performing language, and which is a foundation for the reflection in this article both in its form and content.

both institutions, if there is the possibility of coexistence, if the immediate merging is advisable, and so on.

- d. Reflection on the provision of teachers for the ESAD, as well as their possible difference to or parallelism with the universities.

Finally, bringing together all the partial reflections made during the article, it is worth identifying a certain feeling of inferiority in dramatic arts higher studies that leads to the apparent need to give them an academic character, through inclusion in the 1992 regulation, of a subject called *Art theory and history*, not specifically linked to the performing arts and whose contents seem to be a development of those of the subject *Theatre theory*. This situation weakens the creation of a strong course that might be called *Theory and history of the performing arts and communication* and that enables in 10 ECTS an in-depth study of the theory, as well as a contemporary reflection full of personal experience at the end of the training that, undoubtedly, would involve a better understanding of theatre in the training of students and an improvement of the qualities of the final projects.

Moreover, the same strategy involves the risk of continuing to maintain the image of a minor branch of art history or the fine arts, far from helping achieve a space of specificity.

And as a just reward for the caution shown, it might be necessary to further develop research that sheds light on whether the reduction of theatre study from the text-based point of view for the itineraries of physical, object and musical theatre (that we saw in the 1992 regulation) has been maintained in the later legislation, given that it seems an impoverishment of training that is difficult to understand. We consider more appropriate the implementation in the curricula of a range similar to that of RESAD, in which many of the subjects are specific to their itinerary (theory and history of the dramatic literature of text-based theatre / gestural theatre / object theatre / musical theatre, etc.) relating to a set of common knowledge but with an enormous significant applied directionality (which could prevent false distances, reservations and notions of lack of reflection, necessity and even pertinence).



Bibliographical reference

National legislation and jurisprudence

SPAIN. “Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación”. Boletín Oficial del Estado (4 May 2006).

SPAIN. “Ley Orgánica 8/2013, de 9 de diciembre, para la mejora de la calidad educativa”. Boletín Oficial del Estado (10 December 2013).

SPAIN. “Real Decreto 754/1992, de 26 de junio, por el que se establecen los aspectos básicos del currículo de las enseñanzas de arte dramático y se regula la prueba de acceso a estos estudios”. Boletín Oficial del Estado (25 July 1992).

- SPAIN. “Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación”. Boletín Oficial del Estado (27 October 2009).
- SPAIN. “Corrección de errores del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación”. Boletín Oficial del Estado (6 November 2009).
- SPAIN. “Real Decreto 630/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación”. Boletín Oficial del Estado (5 June 2010).
- SPAIN. “Real Decreto 21/2015, de 23 de enero, por el que se modifica el Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación”. Boletín Oficial del Estado (7 February 2015).
- SPAIN. “Sentencia de 16 de enero de 2012, de la Sala Tercera del Tribunal Supremo, por la que se anulan los artículos 7.1, 8, 11, 12 y la disposición adicional séptima del Real Decreto 1614/2009, de 26 de octubre, por el que se estableció la ordenación de las enseñanzas artísticas superiores reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación”. Boletín Oficial del Estado (6 March 2012).

Autonomous legislation

- ANDALUSIA. “Decreto 259/2011, de 26 de julio, por el que se establecen las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en Andalucía”. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía (23 August 2011).
- ASTURIAS. “Decreto 43/2014, de 14 de mayo, por el que se establece y desarrolla el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en el Principado de Asturias”. Boletín Oficial del Principado de Asturias (22 May 2014).
- BALEARIC ISLANDS. “Decret 26/2014, de 13 de juny, pel qual s'estableix el pla d'estudis dels ensenyaments artístics superiors conduents al títol superior d'art dramàtic en l'especialitat d'interpretació i se'n regula l'avaluació”. Butlletí Oficial de les Illes Balears (14 June 2014).
- BASQUE COUNTRY. “Decreto 23/2016, de 16 de febrero, mediante el que se implantan las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático en la especialidad de Interpretación y se establece el plan de estudios para la comunidad autónoma del País Vasco”. Boletín Oficial del País Vasco (13 April 2016).
- CANARY ISLANDS. “Orden de 14 de marzo de 2014, por la que se modifica parcialmente la Orden de 29 de abril de 2011, que aprueba con carácter experimental los Estudios Oficiales de Arte Dramático en la Comunidad Autónoma Canaria”. Boletín Oficial de Canarias (3 April 2011).
- CASTILE AND LEÓN. “Decreto 58/2011, de 15 de septiembre, por el que se establece el plan de estudios de las especialidades de Dirección Escénica y Dramaturgia e Interpretación, de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático en la Comunidad de Castilla y León”. Boletín Oficial de Castilla y León (21 September 2011).
- CATALONIA. “Resolució ENS/1547/2014, de 23 de juny, per la qual s'aprova el pla d'estudis dels ensenyaments artístics conduents al títol superior de dansa del Centre Superior de Dansa de l'Institut del Teatre”. Diari Oficial de Catalunya (9 July 2014).

- COMUNIDAD VALENCIANA. “Orde 22/2011, de 2 de noviembre, de la Conselleria d’Educació, Formació i Ocupació, per la qual s’establixen i autoritzen els plans d’estudis a l’Escola Superior d’Art Dramàtic de València, dependent de l’ISEACV, conduents a l’obtenció del títol de Graduat o Graduada en Art Dramàtic”. Diari Oficial de la Comunitat Valenciana (10 November 2011).
- EXTREMADURA. “Decreto 27/2014, de 4 de marzo, por el que se establece en la Comunidad Autónoma de Extremadura el plan de estudios de las enseñanzas artísticas superiores de Arte Dramático reguladas por la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación”. Diario Oficial de Extremadura (10 March 2014).
- GALICIA. “Orde do 30 de setembro de 2010 pola que se establece o plan de estudos das ensinanzas artísticas superiores de grao en arte dramática na Comunidade Autónoma de Galicia, e se regula o acceso ao dito grao”. Diario Oficial de Galicia (11 October 2010).
- MADRID. Decreto 32/2011, de 2 de junio, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el Plan de Estudios para la Comunidad de Madrid de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Arte Dramático”. Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid (13 June 2011).
- MURCIA. “Resolución de 25 de julio de 2013, por la que se establece para la Comunidad Autónoma de la Región de Murcia el plan de estudios y la ordenación de los estudios superiores de arte dramático, se completan los planes de estudio iniciados en los años académicos 2010-2011 y 2011-2012, y se regula la prueba específica de acceso”. Boletín Oficial de la Región de Murcia (16 August 2013).

Secondary sources

- ACESEA. *Actas del Congreso Internacional de ACESEA: Los centros superiores de enseñanzas artísticas y la reforma de las enseñanzas artística en Spain* (2002). <<http://www.acesea.es/www/files/Actas.pdf>> [Last accessed: 4 April 2017].
- ALONSO DE SANTOS, J.L. *Pedagogía teatral y la razón poética*. Opening presentation of the I Congreso Internacional de Pedagogía Teatral, Madrid, Spain. (2016). <<http://www.resad.es/eventos1617/folleto-congreso-pedagogia.pdf>> [Last accessed: 5 July 2017].
- ALONSO FERNÁNDEZ, J.L. “Funcionalidad prelegal del mito (Markbara de J. Goytisoló entre el “caos” y el “Ello”)” In: GARRIDO GALLARDO, M.A. (Ed.). *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días 20 al 25 de Junio de 1983*. Madrid: CSIC, 1986, p. 719-726.
- DAULTE, J. “La palabra, el ruido y la música”. (Pausa.) *Quadern de teatre contemporani*, No. 39. <<http://www.revistapausa.cat/la-palabra-el-ruido-y-la-musica>> [Last accessed: 10 May 2017].
- ECO, U. “Elementos preteatrales de una semiótica del teatro”. In: DÍEZ BORQUE, José María and GARCÍA LORENZO, Luciano (ed.). *Semiología del teatro*. Barcelona: Planeta, 1975, p. 93-101.
- FISCHER-LICHTE, E. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada, 2011.
- GARCÍA BARRIENTOS, J.L. *Teatro y ficción*. Madrid: Fundamentos, 2004.
- GIL PALACIOS, M.F. “Estudio de la satisfacción de los estudiantes de Interpretación Textual de la Escuela Superior de Arte Dramático de Córdoba”. *Revista complutense de educación*, Vol. 27, No. 2, 2016, p. 725-740.
- GUTIÉRREZ FLÓREZ, F. *Teoría y praxis de semiótica teatral*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1993.
- MELENDRES, J. *La teoría dramática. Un viatge a través del pensament teatral*. Barcelona: Institut del Teatre, 2006.

- OJEDA, A. "Robert Lepage: 'El teatro es como el sexo, un acontecimiento'". *El cultural*, 6 March 2005. <<https://bit.ly/2EUjsfw>> [Last accessed: 12 May 2017].
- PAVIS, P. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 2002.
- PELLICER, G. "Jaume Melendres. La pedagogía de la dirección de actores". *Estudis Escènics*, No. 37, 2010, p. 129-144.
- PÉREZ-RASILLA BAYO, E. "Sobre el arte del actor y su formación: el actor de teatro en Spain hoy". *RILCE: Revista de filología hispánica*, Vol. 18, No. 2, 2002, p. 287-294. <<https://bit.ly/2yzoOqG>> [Last accessed: 4 April 2017].
- SÁNCHEZ GARCÍA, R. "¿Qué significa pensar en acción?" *Apunts. Educación física y deportes*, 4th quarter, 2009, p. 88-96. <<https://bit.ly/2PexYU6>> [Last accessed: 5 June 2017].
- TORRES MENÁRGUEZ, A. "Es perverso decir que no hay que aprender las cosas de memoria". *El País*. Digital edition, 5 February 2013.
- TRANCÓN, S. *Teoría del teatro*. Madrid: Fundamentos, 2006.
- UBERSFELD, A. *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra. Universidad de Murcia, 1989.
- VIEITES, M.F. "Educación teatral: nuevos caminos en historia de la educación". *Historia de la educación: revista interuniversitaria*, No. 33, 2014a, p. 325-350.
- "Educación teatral: una propuesta de sistematización". *Teoría de la educación*, Vol. 26, No. 1, 2014b, p. 77-101.
- "La investigación teatral en una perspectiva educativa. Retos y posibilidades". *Educatio siglo XXI: Revista de la Facultad de Educación*, Vol. 33, No. 2, 2015, p. 11-30. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5294339>> [Last accessed: 4 April 2017].
- Vieites, M.F.; Dapía Conde, M^a D. and Fernández González, M^a R. "La inserción laboral de los titulados y tituladas de arte dramático de la ESAD". *Revista de estudios e investigación en psicología y educación*, Extra No. 7, 2015, p. 13-18. <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5594741>> [Last accessed: 4 April 2017].

Does Artistic Research Produce Knowledge? A Five-Fold Distinction

Gerard VILAR

Universitat Autònoma de Barcelona
Gerard.Vilar@uab.cat

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5146-4804>

NOTA BIOGRÁFICA: Gerard Vilar is Professor of Aesthetics and Arts Theory at the Department of Philosophy, Universitat Autònoma de Barcelona, and has been its director. He is the coordinator of the official EINA/UAB Master's Degree in Research in Art and Design. He is IP of the research projects FFI2012-32614 "Aesthetic Experience and Artistic Research" and FFI2015-64138-P "Generating Knowledge in Artistic Research". He leads the GRETA research group at the UAB.

Abstract

"Artistic research" is the buzzword that seems to bring contemporary art practices to new forms, which are more academically respectable and closer to the empirical and social sciences and humanities. The introduction of doctorates in art schools and the normalisation of school curricula in Europe because of the Bologna Process have been crucial here. Such urgencies have created enormous confusion over the meaning of "artistic research". I would like to help bring some order to these often-contradictory voices. The value of art lies in what sets it apart from religion, science, philosophy and all other forms and products of human thought, and I believe that anyone who seeks academic recognition and the erasing of differences is confused. In this paper, I distinguish between five different concepts in the use of the expression "artistic research":

1. Research *for* art, i.e. for the production of art.
2. Research on social, historical or anthropological subjects, which runs in parallel to research in the social sciences and humanities.
3. A kind of curatorial research.
4. Artistic research *through* art or *in the medium* of art, as a production of disturbances of knowledge and sensibility.
5. Last but not least, the fifth meaning is eminently philosophical and refers to the consideration of the work of art as a device for the emergence of what is not thought or said and aims to create new ways of thinking, to produce a place for what is not yet thought or said.

Keywords: artistic research, artistic knowledge, disturbances of knowledge

Gerard VILAR

Does Artistic Research Produce Knowledge? A Five-Fold Distinction¹

The question of whether art is a form or knowledge was first posed as a philosophical problem by Plato in one of his dialogues, especially in Book 10 of *The Republic*. Aristotle, Ficino, Kant, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Adorno, Gadamer, Danto, Goodman, Deleuze and Badiou are some of the most important philosophers that defended some kind of cognitive value of the arts against different forms of emotivisms, formalisms and sentimentalisms, which denied such a value to artworks. However, like all philosophical problems, the problem of the cognitive value of art does not have a general solution, so the controversy has continued to the present. And now the problem is posed in a completely new way because of the recent evolution of art, which has taken unexpected paths that re-enact our old problem. Today, our problem has the name of a spectre, a spectre that is haunting the world of contemporary art – the spectre of artistic research. Just ten years ago the idea of artistic research was a new expression spread only among a few art and design schools in northern Europe, mainly in Scandinavia and Holland. But then some education system reform programmes began. Ten years ago the new PhD programmes in art in the United States created a need for legitimating a practice-based doctoral thesis. This fostered a new line of publications on a not so new topic based on artistic education and knowledge, because if art can be taught and learned there should be knowledge to convey. Simultaneously in Europe, the so-called Bologna Process to unify the European space of higher education forced an adaptation to the formative programmes of arts, design, dance and theatre, which used to be outside the main academic structures and the protocols of the scientific faculties. This adaptation process brings about a visible anxiety for acknowledgement, and a search for legitimacy of the professional status and studies of “artists”, apart from the classical figures of academia. There is an

1. This paper was presented at the annual conference of the European Society for Aesthetics, which took place in Dublin in June 2015. It was part of the results of the funded research project FFI2012-32614 “Aesthetic Experience and Artistic Research: Cognitive Aspects of Contemporary Art”.

important discussion taking place about “artistic research”, notably involving James Elkins (2014) and Graeme Sullivan in the USA, and Henk Borgdorff, Tom Holert, Julian Klein and Henk Slager in Europe. In spite of the importance of this discussion, however, philosophers have remained silent to the present day, with only a few exceptions such as Henk Borgdorff (2012) and Dieter Mersch (2015). But this is a great opportunity to reconsider the old problem of cognitivism in art.

“Artistic research” is a term to emphasise an interpretation of the cognitive value of art. Art has several kinds of values. An artwork is usually a market product with economic value; sometimes it is a symbol for social identification like a Rolex or a tattoo, and occasionally it is a means of self-expression and self-therapy used by artists. At the same time, artworks can also be considered a device for thinking with some kind of unclear cognitive value. But common assessments about artistic research as a way of knowledge production in contemporary art raise many questions that have been answered and discussed over the last few years (Biggs, 2011; Schiesser, 2105; Badura, 2015). A controversial tendency is now clear: the blurring of differences between art and sciences, arguing that art is a path to knowledge production that is equally as legitimate as the traditional sciences. But is that a good strategy in the skirmishes to gain more legitimacy in the space of academic institutions of higher education and get access to funding? And, is it true that artistic research is comparable to or homologous with scientific research in the field of experimental, social or human sciences and that herein lays the cognitive value of art? Is “artistic research” a sign of submission to the new cognitive capitalism? (Moulier-Butang, 2012). I will try to provide a preliminary answer to those questions by introducing a five-fold conceptual distinction in the use of “artistic research” expression.

Five Concepts of Artistic Research

The current anxieties that one can perceive in educational art and design institutions to homologate and attain academic legitimacy have fuelled a great deal of confusion on the use of the expression “artistic research”. For that reason, it is appropriate to try to establish some differences, as is mandatory in philosophy. I will try to identify at least four main meanings or uses of that expression.

Research and production

The first most obvious and oldest art research concept is one that refers to the process that leads artists to produce their work. Any search for new techniques, materials, forms of expression, language, symbols, and so forth, is a form of artistic research. This concept brings together the research performed by cave painters, Renaissance artists on perspective, Russian constructivists from the last century, and contemporary artists working with multimedia installations. From the point of view that concerns us here, this concept of artistic research poses no problems. Any artist who has an idea has to deal with more or less imagination to pursue the process of putting it

into practice. There are many ways artists can carry out their research but, as an example, we could highlight the research linking art, science and technology. All art and research employs a technique, but not all art has been engaged in the kind of scientific and technical research conducted by contemporary net artists and bioartists. In many cases today, the old studio has become a lab, such as artists like Eduardo Kac or Gerfried Stocker, working with bioengineering, and body artists like Stelarc or Nina Selars, who find in bioart a platform from which to re-think the body, or, to be more precise, to rethink the concepts that we refer to the body. Other artists who work with nature include Lisa Roberts and the composer John Luther Adams, who use cognitive and technical resources of the natural sciences to produce their work. Roberts draws on environmental science to produce pieces that address ecological conscience in order to sensitise it; Adams draws on geology to produce its hypnotic metamorphosis of seismic waves in minimalist musical compositions.

These cases show us that we have to distinguish research *in* the medium of art from research *for* art. Research for art is what is done to produce an artwork. This is not our concern here but rather the former: research in or through art, which would be, or is parallel or analogous to but distinct from, scientific research and is therefore *another form of cognitive production*.

The artist as a social researcher

Another common meaning today of “artistic research” refers to investigations of social, historical or anthropological issues parallel to those common in social sciences and humanities. This happens in many cases of artistic projects on traumatic memory, gender discrimination or oppressed and marginalised minorities, the redefinition of ways of life, even philosophical questions. In a way, this research tends to converge with social and human sciences. These kinds of research projects *sometimes* result in forms of knowledge about forgotten historical facts and events, misunderstood situations of injustice and disrespect affecting some social groups in the present, or unconscious forms of ideology and social control, and so on. Investigations of this type are, for example, some of Harun Farocki’s movies and videos or Hito Steyerl’s philosophical installations. These kinds of artworks deal with the same subjects as academic history or sociology, and the main difference is that artists present their results in an aesthetic display, and social scientists write scholarly articles and books claiming to be true theories. This difference is decisive because it raises the question of when art is research or where the artistic can be found in it. Perhaps in the display? Historians or anthropologists are sometimes curators of exhibitions on the outcomes of their investigations, but they are not considered artists. So whether most of this kind of research is really artistic in the sense of research in or through art is an open question.

This form of artistic research is perfectly legitimate. However, it can be understood in a distorted way bringing about some embarrassing consequences. As I said earlier, the *bolognicisation* of university undergraduate and master studies, as well as the introduction of PhDs in art schools and colleges, has invited many teachers to academically dignify artistic practices

by placing them on an equal footing with the humanities, social sciences and even the experimental sciences. Thus, there are artists and critics working on the same topics as anthropology, psychology or sociology and defending the same legitimacy for art as scientific discourse as a way of producing knowledge. But if you conceive artistic research in this way then you have to assume that research outputs can be evaluated in a way similar to what is done in the social sciences and humanities. This means introducing quantitative scales that measure artistic projects, and so on. The problem then is that no one knows for sure when an art project deserves a magna cum laude and when it should merely receive a pass. Moreover, and in any case, it will be judged by a committee of experts, as in traditional doctoral theses. And experts are not just any minority; they are a professional elite. This entails a neat means of intellectualisation in contemporary art that seems to radically undermine the republican principle of everyone's right to judge because it concedes the authority to judge to an intellectual elite. Thus, art is being returned to an authoritarian stage before the democratisation that has taken place over the last century.

Curator as researcher

“Artistic research” is also used in a third sense to refer to a type of exhibition project that is designed in line with those initiated by the curator Harald Szeemann in the seventies. In this regard, some names are authentic international curatorial researchers: Catherine David, Robert Storr, Daniel Birnbaum, Hans-Ulrich Obrist, Maria Lind and Roger Bürgel, who either work as “independent curators” or are temporarily employed by an art institution. These curators have made memorable contributions in that hybrid territory between theory, history and art itself, to the point that a good exhibition can be a work of art itself in the sense of embodying an aesthetic idea, of being a place for aesthetic reflection, while being simultaneously a contribution to the history, theory, criticism and philosophy of art. The history of contemporary art is being built with stones from important research exhibitions, such as “When Attitudes Become Form” by Szemann in 1969 or the DOCUMENTA (13) in 2012.

Research as Disturbances of Reason

Artistic research in this fourth sense must be understood as the critical activity of questioning our dictionary of received ideas. Disturbances of reason is a metaphor to point out the critical and subversive activities of modern art since 1900, activities that have a logical continuity in the contemporary practice-based ways of research. Accordingly, here artistic research means research through art or in the medium of art, and production of disturbances of knowledge and communication, and disturbances of sense and sensibility. Although they may contain knowledge, works of art in themselves are not at all contributions to knowledge in any strong sense. They ask questions, encourage questioning, troubling our common sense, and induce us to look for new certainties and beliefs while forcing us to reject the old ones. And that is what distinguishes contemporary artistic research, what makes

it uncomfortable and difficult to integrate into the academic and university system. Artistic research understood in this way does not produce statements in the language we already share, but “hesitations of knowledge”, “trips to scepticism”, disorganisations of language and the system of disciplines, shifts in the rules of the game that allow us to bring that which cannot be expressed to our languages.

Research as exploration of the Great Outside

Art per se does not usually produce knowledge but is a way of thinking. An artwork can include new information about certain aspects of the world but it does not pretend to be true. “Artistic truth” has little to do with epistemic truth. Artworks are illuminating, revealing, disturbing, interesting, and even beautiful. When artworks are real research, they illuminate, reveal or show something really new, but non-propositionally. So, the fifth and most important meaning of “artistic research” we can contemplate here is eminently philosophical, and refers to the consideration of the work of art as a device for the emergence of something not yet thought or not yet said. It involves the alteration, transformation or even sometimes the revolution of prior artistic languages and media *and* the introduction of new elements. It is the research of the *Great Outside* or *Grand Dehors* we hardly intuit or perceive through the *Inside Media*. It aims to create new possibilities of thinking and sensing, a production of a space or place for something that, appearing for the first time, questions disciplinary, institutional or mental apriorisms. So artistic research here means exploring otherness through art, that which is on the outside of established thought and discourse. Artistic research thus understood does not produce sentences in the languages we already share but generates new meanings, new possibilities for thought and reflection. Thus, we have what Heidegger called *Welterschliessung* or disclosure of the world, and today what some French theories of art, such as those of Lyotard, Deleuze and Badiou, call *événement* or event. Unfortunately, we do not have any consolidated categories to think about and describe this kind of research, or “boundary work” (Borgdorff and Schwab, 2012), apart perhaps from Adorno’s terminology. Successful research of this type is infrequent and rare. We find it, for example, in some works by William Kentridge, Rachel Whiteread and Thomas Hirschhorn. This fourth, philosophical concept is prescriptive, unlike the previous three that are descriptive; that is to say, it is the standard that many contemporary artists would meet but not always achieve. And, very importantly, it is something that will never be available to the training programmes in art schools. In art many things can be taught, many skills and abilities can be fostered, certainly, but you cannot really teach someone to be a researcher in this regard. This will always be something out of reach of the academic and university system, and an essential difference between arts and sciences that should be preserved.

Thinking and Knowing

Let us now return to the problem posed at the beginning on the relationship between art and knowledge, or what some directly call “artistic knowledge”. It is pertinent here to distinguish Thought from Knowledge, as Kant did in his *Critique of Pure Reason* (B -XXVII). The arts are ways of thinking about the world, but rarely of knowing it in a strong sense. Thinking the world or about the world is trying to fish for elements of the world using the nets of our languages. Nothing can be thought or known without casting our nets. Thinking is always casting a net of sense on a fragment of the world. But knowing is only a way of thinking about the world. Thinking is much larger than what is known. Art, religion, philosophy and science are forms of thinking about the world, ways of trying to make sense of it, to establish meaning. But thinking and knowing do not necessarily coincide. There is a visual thinking, a thinking with the ears (Adorno) or gustatory thinking difficult to communicate because of its non-propositional content.

So, first of all, knowledge is communicable while thought is not always so. We may think things we do not know how to communicate, because they are difficult to express or because no propositional forms of communication are at all satisfactory. That is why art, literature and music are so necessary because they allow us to communicate something in non-standard ways that we cannot communicate otherwise. There are even thinkable experiences that resist artistic communication, as is often argued in the case of the Holocaust and other boundary phenomena, as those who have lived such experiences may think them but not communicate them. Hence some notable thinkers, such as Kant or Adorno, argued that art (and literature and music) may have a cognitive character but it is not knowledge communicated in the public sphere in the usual way. In the words of J.F. Lyotard, it is “something like communication without communication” (1991, 108). In this sense, art is disruptive. It breaks the ordinary communicative fluxes.

Secondly, as Plato asserted in the *Theaetetus*, all knowledge is somehow justified true belief, but only some of our beliefs are true and justified or based on reliable information. Of course, since the time of Plato we have been discussing what it means for a belief to be true and to be justified, and significantly only the most dogmatic positivists consider that these criteria are still valid. However, in the last two centuries we have made good progress in this discussion. The Greek legend about the origins of the goddess Aphrodite was a way of thinking about love, sexuality and eroticism, just as the famous picture painted by Botticelli in the late fifteenth century was. Similarly, the Christian legend of the passion and crucifixion of Christ is a way of thinking about the world, as also are the representations of the legend painted by Velazquez and Dalí. Every religious representation, whether artistic or literary, is a way of thinking about big questions of human life. However, we cannot say that both these legends and their overall artistic representations express knowledge about reality. As legends or representations are, if anything, expressions of a way of seeing the world, they provide us with knowledge on how certain people or certain communities of individuals think. And for those

who do not believe in myths and legends, these representations may make more or less sense but lack the properties of knowledge, i.e. they are not true or justified, at least no more than any other esoteric belief. If artworks have to give us knowledge, then we need to change how we look at things, and scrutinise them as theoretical objects from the historical-sociological perspective considering artworks as a reflection of an era. Thus, an ethnological gaze on the *Bal du Moulin de la Galette* by Pierre-Auguste Renoir is a document that testifies certain festive customs of the Parisian human community around 1876, while for the aesthetic look it is a place to think about love and happiness. Calling the various and divergent thoughts that viewers of this work have been generating over fourteen decades of existence of this canvas “artistic knowledge” is very confusing. Someone has appropriated Arthur C. Danto’s formula that every work of art is an *embodied meaning*, and reformulated as any work of art that involves an *embodied knowledge*. But even if you call it “liquid knowledge”, this is false and contrary to the Kantian intuition also defended by Danto: artworks embody aesthetic ideas. Kant wrote in paragraph 49 of his *Critique of the Power of Judgement*: “By an aesthetic idea, however, I mean that representation of the imagination that occasions much thinking though without it being possible for any determinate thought, i.e., concept, to be adequate to it, which, consequently, no language fully attains or can make intelligible.” One reads the expression “artistic research” too often associated with knowledge production. Researchers in art do not produce knowledge, they produce devices for thinking.

Nelson Goodman and others, reaffirming the cognitive nature of artistic practices, preferred to speak of understanding or comprehension, not knowledge (Goodman, 1978; Elgin, 1993). That is what I would argue to clarify the cognitive nature of art, namely that artworks are at best devices dealing with understanding. *Artworks are gates or portals that can open paths to knowledge*, of course. They may contain knowledge but they are not knowledge without what Hegel called the *Arbeit des Begriffs*, the work of concept, either discursive, or by montage, or whatever it be. Artworks may lead to historical, political, anthropological or philosophical knowledge but someone has to be critical with this work. This is evident in contemporary art projects presented under the label of “artistic research”.

Under the term “artistic research” what is being defended is very often a domestication of the questioning and subversive power of art, its ability to generate disorder and show that being can be said in many ways. Precisely what so many have feared from art from Plato to the Pope. It was once said that art is illusion. “We all know,” said Picasso in 1920, “that art is not truth. Art is a lie that makes us realize truth, at least the truth that is given to us to understand.” I think, almost a hundred years later, these words are still accurate. Artistic research means a new historical phase in the cognitive enterprise called art. But some versions of it are a disguised form of disciplining subjectivities, of neutralisation of disruptive and antagonist energies of art in compliance with cognitive capitalism. The necessary art in our time is not that resulting from the domestication of artistic research but a resistant art, loyal to the differences and contradictions.

I would like to conclude by emphasising my wish not to be interpreted just as the unfriendly philosopher who comes to tell others what to do and how to think. Nothing could be further from my intention than dismissing art teachers and, even less so, artists. I do not understand philosophy as the queen of the sciences, but as a rather parasitic servant of practices that really matter. In contemporary societies of our post-global world the arts are a central way of thinking what we are and what we want to be. Art helps us to understand ourselves and to be aware of the alternatives in every order of life. Philosophy, again, is only a servant of this great adventure in the task of understanding itself. My position is thus that art is too important to be dissolved in a pseudoscientific practice under the misunderstood term of “artistic research”. The value of art today lies in the cultivation of the heterogeneous, inducing disturbances in knowledge, communication and sensibility. And aesthetics is here to give it a philosophical voice, to think and to defend it. For the rest, the reality of the practice-based research known as “artistic research” challenges philosophical aesthetics to redefine concepts such as “aesthetic thinking”, “aesthetic truth”, and even the very concept of “art”.



Bibliography

- BADURA, Jens et al. *Künstlerische Forschung. Ein Handbuch*. Berlin/Zurich: Diaphanes, 2015.
- BIGGS, Michael and KARLSSON, Henrik. *The Routledge Companion to Research in the Arts*. London and New York: Routledge, 2011.
- BORGENDORFF, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- BORGENDORFF, Henk and SCHWAB, Michael (2012). “Boundary Work”. In Florian Dombois et al. (ed.), *Intellectual Birdhouse. Artistic Practice as Research*. London: Koenig Books, 2012.
- ELGIN, Catherine. “Understanding: Art and Science”. *Synthese*, 95, 1993, p. 13-28.
- ELKINS, James. (2014): *Artists with PhD*, 2nd edition. Washington, DC: New Academia Publishing, LLC.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.
- HOLERT, Tom. “Künstlerische Forschung: Anatomie einer Konjunktur”. *Texte zur Kunst*, 82, 2011, p. 38-63.
- LYOTARD, J.-F. *The Inhuman*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- MERSCH, Dieter. *Epistemologies of Aesthetics*. Zurich and Berlin: Diaphanes, 2015.
- MOULIER-BUTANG, Yann. *Cognitive Capitalism*, New York: John Wiley and Sons, 2012.
- NELSON, Robin. *Practice as Research in the Arts*. Basingstoke and New York: Palgrave MacMillan, 2013.
- SCHIESSER, Giaco (2015): “What Is at Stake: qu’est-ce l’enjeu? Paradoxes: Problematics: Perspectives in Artistic Research Today”. In Gerald Bast et al. (ed.), *Arts, Research, Innovation and Society*. Berlin: Springer, p. 197-209.

doc- umen ts

Rehabilitating the Spectator. For a Criticism of Participation

Marco DE MARINIS

marco.demarinis@unibo.it

BIOGRAPHICAL NOTE: Professor of Theatre at the Arts Department of the School of Arts, Humanities and Cultural Heritage at the University of Bologna. He lectures in courses on the History of Theatre and Theory and Culture of Performance. His fields of research are the theory of theatre, the methodological and epistemological notions involved in the study of theatre, the 20th century theatre experience, the performing space and theatre iconography. He held the position of Head of the Music and Performing Arts Department (2001-2004). He was Scientific Head of the Centro di Promozione Teatrale La Soffitta (2004-2017). He founded the journal "<https://www.facebook.com/cultureteatralionline/>, Culture teatrali" in 1999.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Throughout the 20th century, some theatre studies have focused on redefining the relations between actor and audience. The studies of anthropology, semiotics, neuroscience, and so many others, have not fully defined a method of profound analysis of these relations, which have swung between passivity and participation, between the creation of a product independent of its reception and the creation of a production in which actors and audience blur their roles. It is necessary to reformulate theatre studies in order to focus on the spectators as an object of analysis, mainly in their bodies' ability to receive communication, in a 21st century full of ambiguous borders in types of productions (we only need to think of "reality shows") and in the control of their production (theatre and political institutions).

Keywords: spectator, passivity, participation, embodied teatrology, motor comprehension

Marco DE MARINIS

Rehabilitating the Spectator. For a Criticism of Participation

The Theatre Relation and its Enemies

If there is an idea, an acquisition, common to the two main stages of 20th century theatre reform, it is related to the redefinition of theatre performance, of theatre as a whole, in terms of the *actor-spectator relation*. From Meyerhold to Copeau and from Brecht to Artaud until reaching Brook, Grotowski or Barba, we always find, albeit formulated and used differently, this vision of theatre as an actor-spectator relation. But undoubtedly it was Grotowski who better formulated this idea in two well-known pages of *Towards a Poor Theatre* (Grotowski, 1971: 41, 68).

Nous pouvons donc définir le théâtre comme ce qui se passe entre le spectateur et l'acteur. Tout le reste est supplémentaire — peut être nécessaire mais supplémentaire. [...]

Le théâtre est un acte produit par les réactions et les impulsions humaines, par le contact qui s'établit entre les personnes: il est au même temps un acte biologique et un acte spirituel.

It is first worth noting a fundamental aspect: in this conception that 20th century masters produced and tried to implement in their experiences, full dignity is bestowed on the audience or, rather, the theatre spectator *as such*, stressing the active-creative character of the work of reception, which evidently can be good or less good but is, in the end, a *work* and to a certain extent also an *art*. Many theoretical productions, in particular semiological, have rightly confirmed and specified it: we are thinking, for instance, about the work of Anne Ubersfeld, whose book bore the beautiful title of *L'école du spectateur* (Ubersfeld, 1981).

Having acknowledged the key importance of this redefinition of theatre as an actor-spectator relation, which embraces the whole of the last century and that the current artistic generations have received as a legacy, we must immediately add however that from a given moment (the second half

of the 20th century, for instance, with much earlier antecedents) this acquisition was threatened by *two opposed yet concordant drifts* that challenged the spectators *as such* and on some occasions even rejected their legitimacy, the right to exist:

- 1) The first drift is that of the pure and simple *elimination of the spectator*: from the “theatre without spectacle” (that of Artaud or Carmelo Bene, for instance) to the “theatre of sources” and Grotowski’s “art as vehicle”, we have often witnessed the attempt to eliminate the audience once and for all, sometimes ambiguously recovered as a *witness*;
- 2) The second drift, much more insidious than the first, seeks to transform the spectator into a *participant*. This trend can be at the same time distinguished in two versions: *a) a moderate version*, i.e., the theatre of *involvement*, in which the spectator forms a physical part of the show and is often given a role, albeit marginal, and in any case is driven to perform, to do, to improvise, etc. — the new theatre of the 1960s provides the most outstanding examples in this respect: from the productions of Grotowski’s Theatre Laboratory (*Akropolis*, *Faust*, *Kordian*, all of them created between 1962 and 1963) to the shows of the Living Theatre, particularly *Paradise Now*, from 1968, which represents a very advanced point of arrival also from this point of view, and *b) a radical version*: the elimination either of the actors or the audience, who altogether become — without distinction, at least in theory — *participants*: the most extreme example in this respect is that of the Grotowskian “paratheatre” from the 1970s but we can also mention this mainly Italian phenomenon from the same decade called “animation” or “theatre of participation”.

I would like to examine in particular this ideology of participation, which I suggest we call “participationist ideology”, to briefly set up its genealogy and above all to show the degeneration experienced in the last thirty years and some of its perverse effects in theatre with, in the first place, the de-legitimation (discredit, loss of value) of the spectator as such.

The Misfortunes of an Ideology (or of a Dogma?)

At first it was Rousseau (even if the participationist ideology dates from much earlier and could be traced back to Plato, the first great enemy of theatre) and his famous *Lettre à d’Alembert sur les spectacles* (1758), in which he suggests replacing the theatre performances with civic festivals (Rousseau, edition 1946: 168):

QUOI! Ne faut-il donc aucun Spectacle dans une République? Au contraire, il en faut beaucoup, C’est dans les Républiques qu’ils sont nés, c’est dans leur sein qu’on les voit briller avec un véritable air de fête. [...] Nous avons déjà plusieurs de ces fêtes publiques, ayons-en davantage encore, j’en serai que plus charmé. Mais n’adoptons point ces spectacles exclusifs qui renferment tristement un petit nombre de gens dans un antre obscur; qui les tiennent craintifs et

immobiles dans le silence et l'inaction; qui n'offrent aux yeux que cloisons, que pointes de fer, que soldats, qu'affligeantes images de la servitude et de l'inégalité. Non, Peuples heureux, ce ne sont pas là vos fêtes.

Once the *pars destruens* is over, Rousseau next moves to the *pars construens*, to this festival that subverts step by step the mistaken communicative model of the theatre performance, transforming the spectators into participants, into actors (Rousseau, edition 1946: 169):

Mais quels seront enfin les objets de ces Spectacles? Qu'y montrera-t-on? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où regne l'affluence, le bien-être y regne aussi. Planter au milieu d'une place un piquet couronné de fleurs, rassemblez-y le peuple et vous aurez une fête. Faites mieux encore: donnez les spectateurs en spectacle; rendez-les acteurs eux-mêmes; faites que chacun se voie et s'aime dans les autres, afin que tous en soient mieux unis.

What seems particularly interesting in the *Lettre à d'Alembert* is that the criticism of theatre depends much less on the *contents* of the shows (as in the former ecclesiastical controversy) than on the *form of communication*. It is here where the real harm lies, the real corruption of theatre: on the division between actors and spectators (and between spectators themselves), on the passivity and inactivity of the latter, which it exposes as helpless to the seductive manipulations of the former — as the Jansenists, such as Pierre Nicole in the *Traité de la Comédie* from 1667, had already pointed out.

Being a spectator is, therefore, bad in itself; the good spectator cannot exist. Good spectators are those who reject themselves and become something else, participants, actors, at least in the self-performance of a festival without content other than its participants.

However, all the traps and poisons of the participationist ideology can be found in Rousseau. It lacked a favourable situation to enable it to emerge and cause all its effects, as has happened in the last thirty-four years of our era. Thus, from Rousseau to contemporary reality shows, are we possibly experiencing Andy Warhol and his prophecy of the fifteen minutes of fame at the disposal of all? Perhaps it would be too much, even for the Geneva philosopher, and yet...

In any case, we had to wait four centuries and for the emergence of protest movements in the 1960s, and more specifically May 1968, to see how accusations were hurled against the spectators and their apparent passivity. I am referring of course to the famous pamphlet by Guy Debord *La société du spectacle*, which indeed anticipates the May 1968 events given that it was published the previous year. In this text, born within this Situationist International that embodied the most ideologically radical and intransigent component of this event, the status of the spectator as an emblem or, rather, as embodiment of passivity, ascends to the rank of the individual in the contemporary capitalist society and therefore a norm of operation in the current world. Let us read some passages (Debord, 1967):¹

1. Quotations retrieved from the electronic edition by Yves Le Bail, based on the third Gallimard edition (1992), within the framework of the collection "Classiques des sciences sociales". <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.deg.soc>>.

Toute la vie des sociétés dans lesquelles règnent les conditions modernes de production s'annonce come une immense accumulation de *spectacles*. Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation (I, 10).

Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre les personnes, médiatisé par des images (IV, 10).

Il [le spectacle] est le cœur de l'irréalisme de la société réelle (VI, 11).

Considéré selon ses propres termes, le spectacle est l'*affirmation* de l'apparence et l'affirmation de toute vie humaine, c'est-à-dire sociale, comme simple apparence (X, 12).

Le caractère fondamentalement tautologique du spectacle découle du simple fait que ses moyens son en même temps son but. Il est le soleil qui ne couche jamais sur l'empire de la passivité moderne (XIII, 13).

Mais le spectacle n'est pas identifiable au simple regard, même combiné à l'écoute. Il est ce qui échappe à l'activité des hommes, à la reconsidération et à la correction de leur œuvre. Il est le contraire du dialogue (XVIII, 15).

C'est la plus vieille spécialisation sociale, la spécialisation du pouvoir, qui est à la racine du spectacle. Le spectacle est ainsi une activité spécialisée qui parle pour l'ensembles des autres. C'est la représentation diplomatique de la société hiérarchique devant elle-même, où toute autre parole est bannie (XXIII, 17).

La séparation est l'alpha et l'oméga du spectacle (XXV, 18).

Dans le spectacle, une partie du monde *se représente* devant le monde, et lui est supérieure. Le spectacle n'est que le langage commun de cette séparation. Ce qui relie les spectateurs n'est qu'un rapport irréversible au centre même qui maintient leur isolement. Le spectacle réunit le séparé, mais il le réunit *en tant que séparé* (XXIX, 20).

Separation, inequality, passivity, lack of authenticity. It is surprising to see how Debord's analysis is much closer point by point to Rousseau's.

Faced with *La société du spectacle* by Debord, and the *Commentaires* he added twenty years later (Debord, 1988), at least two stances seem possible. A first stance is, for instance, that of the Italian philosopher Giorgio Agamben, who, in 1990, proposed considering these two books as prophecies (or rather forecasts or diagnoses), whose accuracy has been validated by successive world events (Agamben, n. d. [ma 1990]: 240-241). A second stance, which interests us more here, is that which considers the 1967 pamphlet as the formidable pretext, or the theoretical justification, if you like, for the production of an ideology, that of participation, which prevailed during the following decades in the most advanced, innovative and progressive sectors of western politics, the economy, culture and art.

Participation in all fields, at all levels and at any price, becomes the motto in the post-May 68 decades (without any direct responsibility by Debord, we should stress: he never considered the possibility of actually overcoming this state of things that he had called "society of the spectacle"). The passivity of the spectator or, rather, the status of the passive spectator, thus becomes the evil and the mistake par excellence, the cause of all the evils that afflict the

contemporary world, based on the division of roles, delegation, professional specialisation, exclusive skills... in a few words: a knowledge that is power (Foucault).

However, certainly it is not about rejecting the importance of so many positive outcomes produced by this participationist ideology in countless fields, from politics to social life or artistic practices. I do not share the stances that make a negative undifferentiated summary judgement in this respect.

Nevertheless, after half a century of participationist ideology, two critical considerations prevail.

In the first place, it is necessary to note how all this participationist frenzy has not managed to dismantle the public and private system prevailing at all levels and in all fields: from politics to the economy, from culture to art. From this point of view, it is difficult to refute the fundamental accuracy of apocalyptic analyses and forecasts such as that of Debord (or Pasolini, in Italy). So many years of decentralisations, privatisations, self-managements, etc., have caused very limited effects from the point of view of a *real* democratisation and a real involvement of people in the management of the political, economic, social and cultural processes (we should now add the big mistake of the network: the 5 Stars Movement in Italy).

What has been produced, in general, is rather an *illusion* of democracy, a *sham* of participation that has never changed the actual state of things in depth. Or at least, not in my view.

In contrast, unfortunately, the participationist ideology has caused — far *beyond* the aims of its promoters and even against these aims — many *negative effects* that have been very visible for some years.

The criticism of passivity and separation has often been transformed — as I said before — into a depreciation of the skills, professionalism, specialisation and talent, into the dissemination of the pernicious idea, in its more general effects, that everyone can do everything, that it suffices to wish it or have the opportunity to do it: in the society of the spectacle everyone can become an actor, artist, protagonist, celebrity (and not only for the fifteen minutes of Warhol's prophecy) provided they are able to leave aside any kind of shame.

The postmodernist form of the society of the spectacle is that of the society of reality shows and the social networks, in which — in contrast to the former, theorised by the French philosopher — there are no longer spectators but only actors. It is the grotesque, derisory, realisation of the Marxist utopia: if Marx and Engels wrote in *The German Ideology* (1846) that “in a communist society there are no painters but men who, among other things, paint” (Marx and Engels, translation 1971: 230), it could be argued that in the society of the reality shows and of the social networks there are no longer politicians, intellectuals, artists, poets, musicians or actors but people who, among other things, do politics, paint and sculpt, play music, write poems or perform.

However, we could discuss the causes of all this at length: we could say, for instance, that it is a degeneration or a denaturalisation of the real ideology of participation or we could suspect, on the contrary, that these poisoned fruits had already been there, at least potentially, since the origin.

It is a current debate in Italy, where many contributions have appeared that try to find in the period of May 1968, in its slogans and proposals (based on the best known: “all power to the imagination”), the distant yet effective roots of the political-media system that has prevailed in Italy for no less than twenty years, and that could be summarised in the name of Berlusconi (Periola, 2011; Magrelli, 2011; Ferraris, 2012).

Everybody Is an Actor! The Shame of Being (Mere) Spectators

However, to examine our topic in depth, it is indeed in the field of theatre where the participationist ideology has caused more damage. And rightly so, given that theatre is the artistic medium more exposed from the outset to the temptations and the risks of wild amateurism and spontaneity, the medium in which technique, skills and even talent have very often been regarded with suspicion.

Nevertheless, once again we need to clarify some aspects. I do not intend to challenge the importance of so many experiences undertaken in theatre since at least the 1970s in the name (or under the sign) of participation and overcoming of the spectator’s passivity, above all those by the masters, i.e. the leaders of the second major stage of reform of contemporary theatre. They are, moreover, experiences and proposals that extremely different from each other: they include – to limit myself to the aforementioned names – the very Italian phenomenon of “animation”, or “theatre of participation”, with a big original and highly valuable pioneer such as Giuliano Scabia; Grotowski’s “paratheatre” experiments and his Teatr Laboratorium, with the underlying notion of “active culture”; Peter Brook’s anthropological research after his legendary trip to Africa in the years 1972-1973; the expeditions and stays almost everywhere of Eugenio Barba’s Odin Teatret with his proposal of *exchange* as a means to renew and intensify the actor-spectator relation in abnormal situations and territories, sometimes exceptional and in any case outside the theatre institution (and we should recall once again the Living Theatre, Richard Schechner and his experiments with the Performance Group in the period of *Dionysus in '69*, Augusto Boal, the Pole theatre association Gardzienice, and many others).

In particular, I would like to focus for a moment on some experiences by Giuliano Scabia, truly revolutionary in his time, such as the experiment of decentralisation (the first conducted in Italy) led by Scabia and his team in the worker’s neighbourhoods of FIAT in Turin during the famous “hot autumn”, between 1969 and 1970, with the residents of these areas encouraged to participate in an immense attempt at collective dramaturgy, which lasted for months and suffered all the social and political tensions of the period, and therefore ran the risk of escaping the control of the municipal institutions (theatrical and political) that had organised it. A recent book by Stefano Casi explains this extraordinary adventure (Casi, 2012). And in a classic book, recently republished (*Marco Cavallo*), we find the account of another pioneering experience by Scabia, undertaken in a mental institution in Trieste, led by Franco Basaglia, the father of Law 180, which abolished asylums

in Italy (Scabia, 1976; Scabia, edition 2011). It was in the months between 1972 and 1973 and was the first proposal of theatre activity, in the broad sense of the term, in a global institution, at least in Italy. Some years later the Living Theatre entered a prison for the first time, in Volterra...

When the book on the experience in Trieste was published in 1976, the most outstanding or, at least most renowned, Italian intellectual (Umberto Eco) published in the most important newspaper in Italy (*Corriere della Sera*) an article that was a kind of recognition (Eco, 1977). And today this article, reprinted in the new edition of *Marco Cavallo* (Scabia, 2011: 219-222), seems to validate what I call the participationist ideology. Driven by an enthusiasm quite unusual in him, Eco asked himself (Scabia, 2011: 222):

How could the exercise of [*inventive*] creation and play become a matter for specialists (also considered a little crazy) to which the wise are only admitted as passive listeners? How can an artist who believes in what he does still adapt to producing objects that others will look at without knowing how they were born, instead of delving into situations of participation in which the others learn to make the objects with him or her?

However, the poison of the participationist ideology as a spread ideology, as common sense I would say, began to work slowly and in depth from the 1970s, as an involuntary side effect or repercussion in most cases of the big experience of theatre of participation but also of a mass phenomenon (at least in Italy) as “group theatre”, internationally better known as the “third theatre” (Barba) (Giacchè, 1991). But it was only later, let’s say from the 1980s, that this poison began to fully reveal its negative consequences, which, put briefly, could be summarised as follows: exponential increase of the range of actors, candidates to be actors or who see themselves as such, and de-legitimisation of the mere spectator, that is of “seeing theatre”, understood forever more as a second option, as a solution of replacement in relation to “doing theatre”. Everybody is an actor? Not exactly; this would be impossible. As Piergiorgio Giacchè, one of the experts of this phenomenon in Italy, has explained very well, we rather become *consumers*, not of shows anymore, or in any case not so much, but of “theatre activity”. In an article from 1999 Giacchè points out (49-50):

The fact is that from that moment [late 1960s-early 1970s], clearly and irreversibly, theatre began to be proposed to the audience — or rather to consumers — as [the] “stage of performance” rather than the “place of seeing”, also because the many revolutions of the stage had already put into crisis and smashed the previous rigid separation between the passivity of the audience and the activity of the artists. [...] Only the fact of “doing theatre as consumption” can explain the quantitative disproportion between the dissemination of the range of “doing theatre” and the weakness of the demand for “seeing theatre”.

And in a more recent reflection on Italian “animation” (2011: 51):

Indeed — as everybody knows — with the years and because of the effects of the first animation, “doing theatre” has become more widespread and more important than “seeing theatre”, and this change has fed many spectators and re-educated many others.

However, we must admit that the loss of value of *seeing* to the exclusive benefit of *doing* is one of the distinctive features of our times. *Doing* (unfortunately without other nuances: ability, talent, skills, study, etc.) is considered the only possibility of leaving — although as an illusion and for little time in most cases — anonymity, invisibility, which is — apparently — the only certain shame of the contemporary individual (Belpoliti, 2012; Turnaturi, 2012). And therefore it is not so surprising that theatre, and more generally performance, has suffered more than other artistic fields this frantic need for doing, performing, expressing oneself, even creating, in any case, for leaving invisibility. In the end, are not we all actors in life? Do not we always perform everywhere? Why would it not be possible do it on the stage (theatre, cinema, television and today also Internet) and thus leave anonymity?

Rehabilitating the Spectator

I therefore find it absolutely necessary to start rehabilitating the spectator, beyond the dogma of participation and the misunderstandings about their supposed passivity.

Let's put it plainly: the spectator is not a failed actor, and therefore frustrated, someone who is not capable of reaching the audience (just as the reader is not a failed writer, or the listener to music a failed musician). Spectators — let's return to the acquisitions of 20th century masters mentioned at the start of the article — are, together with the other essential component of theatre as a relationship, the other leading characters of the theatre event. And in their role there is nothing, a priori, of the shameful laziness and inactivity that too often have been assigned to them, as a pretext to transform them into something different: participants, witnesses, judges, and so on. As I said before, we can speak, and in fact we have spoken, of *work* and even of *art* to qualify what the theatre spectator does, feels and understands as such.

Although it is true that today, for several reasons, the art of the theatre actor seems threatened, in danger, we should add that the art of the spectator is also under threat and in danger of extinction. We would need both good spectators and good actors. But to achieve this, it is essential to first rehabilitate the spectator and the fact of “seeing theatre”.

Continuing in Italy, a master of theatre like the actor and director Leo de Berardinis, who died in 2008 after a long illness, was one of those who most insisted on the essential contribution that an undifferentiated audience makes to any serious attempt to enable a theatre that is not just performance and show but also event (De Berardinis, 2000: 56):

The theatre event — explained De Berardinis in 1995 — is a process that develops in a real space-time in which everybody is a participant, both actors and spectators.

Behind these words there is the noble and old idea (original, perhaps) of theatre conceived as a “means of knowledge”, a “cultivated technique of meeting”,

a “primordial art of collective knowledge, of horror and the joy of being” (De Berardinis, 2000: 59). From this perspective, the audience, or rather the spectator, cannot be — once again according to De Berardinis’ words — “the other essential pole so that theatre takes place, is produced” (1999: 153). But this involves — our director explains — a clear distinction of the roles, in which the actor plays the role of actor and the spectator plays the role of spectator. “It is possible to express oneself even by listening,” he liked to repeat;² and it is very wise advice that we should meditate on in depth in an era like ours, dominated — as we have just seen — by confusing manias of leadership, by anomalous and manipulated forms of aesthetic subjectivity, by this will to participate at all costs, in the spirit that “everybody is an actor, everybody is an artist.” Let’s again listen to De Berardinis (2000: 58):

Unfortunately, in the name of a vague desire to express oneself, common to all men, we have confused spontaneity, which can be reached through study and rigour, with spontaneism, with what is regarded as natural, quotidian, and false originality: on the contrary, we become spontaneous when we are no longer ignorant of the scenic knowledge. [...] [Because of] a wrong concept of democracy, we have confused the right to express ourselves with the duty to know how to express ourselves. We will need democrats in life and aristocrats in art, as Arturo Toscanini used to say.

The right to express oneself is a sacred and democratic right that can be exercised in different ways in life without the need to go on the stage. If we really feel the need to express ourselves artistically and, in particular, theatrically, then we should get rid of vanity and personalism [individualism, narcissism] to be in keeping with the artist: we can express ourselves even by listening.

Anyone can do theatre but to go on the stage you need vocation and ability, because it is necessary to relate to the strength of a whole group.

“We can express ourselves even by listening.” Let’s explain this: we can express ourselves even as spectators, by looking at a show. Why has the undeniable truth of such statements been forgotten or asserted?

Going to the root of the question, everything seems to depend on the indestructible prejudice that unites spectator and passivity, which even identifies them, making one a synonym of the other. Decades of theatre theory, and in particular of semiotics of theatre, have not managed to put into crisis the commonplace that sees in the reception of the theatre spectator just a more or less mechanical reflection of the purposes of the actors of the performance and, consequently, imagines that, for this reception to be autonomous, active and creative, it must be somehow rejected and transformed into something completely different: participation, etc.

2. And today Marco Martinelli seems to respond to him when, in a recent poetic-political text, *Canzone dei luoghi comuni* [Songs of Commonplaces], praises the “art of listening”: “The kingdom of the surprising and difficult art, / the hardest to find in the market / the most avant-garde of all / like those that call themselves avant-garde / who exhibit themselves everywhere / the diligent publicists of everything that is new and in vogue / these make fun of it / of such a courageous and sacred art / the art of listening / the art by which the ears / are never too big. / This art is the secret of any art / [...]” (*Passione e ideologia. Il teatro (è) politico*, edited by Elena Di Gioia and Stefano Casi, e-book published Teatri di Vita, in print at Editoria&Spettacolo, Rome).

From this point of view, we must celebrate the publication, some years ago, of the book by Jacques Rancière *Le spectateur émancipé* (2008), which indeed rehabilitates the common, simple, anonymous spectator, by briefly reviewing the history of this judgement that he calls “la paradoxe du spectateur” (Rancière, 2008: 10):

Ce paradoxe est simple à formuler; il n’y a pas de théâtre sans spectateur [...]. Or, disent les accusateurs, c’est un mal que d’être spectateur, pour deux raisons. Premièrement regarder est le contraire de connaître. Le spectateur se tient en face d’une apparence en ignorant le processus de production de cette apparence ou la réalité qu’elle recouvre. Deuxièmement, c’est le contraire d’agir. La spectatrice demeure immobile à sa place, passive. Être spectateur, c’est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d’agir.

Ruinous consequences of this paradox, according to Rancière (2008: 10):

Il faut un théâtre sans spectateurs, où les assistants apprennent au lieu d’être séduits par des images, où il deviennent des participants actifs au lieu d’être des voyeurs passifs.

This means, moreover, that the major reforming proposals of the 20th century — according to these words — “ont prétendu transformer le théâtre à partir du diagnostic qui conduisait à sa suppression” (Rancière, 2008: 11).

By briefly reviewing the history of this spectator’s paradox, Rancière stresses the fundamental point, the prejudice of the passivity of looking and the distance (between actor and spectator) as an evil that that must be abolished. But, he argues, “la distance n’est pas un mal à abolir, c’est la condition normale de toute communication” (Rancière, 2008: 16). And concerning the supposed passivity of looking, he asks himself (2008: 18):

Qu’est-ce qui permet de déclarer inactif le spectateur assis à sa place, sinon l’opposition radicale préalablement posée entre l’actif et le passif? Pourquoi identifier regard et passivité, sinon par la présupposition que regarder veut dire se complaire à l’image et à l’apparence en ignorant la vérité qui est derrière l’image et la réalité à l’extérieur du théâtre? Pourquoi assimiler écoute et passivité sinon par le préjugé que la parole est le contraire de l’action?

It is by questioning all the conceptual apparatus of what I call here participationist ideology that Rancière can achieve the spectator’s emancipation (2008: 19):

L’émancipation, elle, commence quand on remet en question l’opposition entre regarder et agir, quand on comprend que les évidences qui structurent ainsi les rapports du dire, du voir et du faire appartiennent elles-mêmes à la structure de la domination et de la sujétion. Elle commence quand on comprend que regarder est aussi une action qui confirme ou transforme cette distribution des positions. Le spectateur aussi agit, comme l’élève ou le savant. Il observe, il

sélectionne, il compare, il interprète. Il lie ce qu'il voit à bien d'autres choses qu'il a vues sur d'autres scènes, en d'autres sortes de lieux. Il compose son propre poème avec les éléments du poème en face de lui. Elle participe à la performance en la refaisant à sa manière, en se dérobant par exemple à l'énergie vitale que celle-ci est censée transmettre pour en faire une pure image et associer cette pure image à une histoire qu'elle a lue ou rêvée, vécue ou inventée. Ils sont à la fois ainsi des spectateurs distants et des interprètes actifs du spectacle qui est leur proposé.

C'est là le point essentiel: les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font à leur manière acteurs ou dramaturges, metteurs en scène ou performers.

Fully accepting it means placing oneself outside this logic of supposed stupefying equality between cause and effect, according to which “[the artist] suppose toujours que ce qui sera perçu, senti, compris, est ce qu'il a mis dans sa dramaturgie ou sa performance.” Accepting this involves, without confusing them, “deux distances bien différentes” (Rancière, 2008: 20):

Il y a la distance entre l'artiste et le spectateur, mais il y a aussi la distance inhérente à la performance elle-même, en tant qu'elle se tient, comme un spectacle, une chose autonome, entre l'idée de l'artiste et la sensation ou compréhension du spectateur.

To conclude, here is Rancière's idea of performance as a “third thing” (2008: 21):

Elle [the performance] n'est pas la transmission du savoir ou du souffle de l'artiste au spectateur. Elle est cette troisième chose dont aucun n'est propriétaire, dont aucun ne possède le sens, qui se tient entre eux, écartant toute transmission à l'identique, toute identité de la cause et de l'effet.

All this, it should be stressed, is not completely new. They are things that theatre theory, in particular semiology, had attempted to say on several occasions at least from the 1980s. In any case, it is very well said (although I do not share everything) and we can base ourselves again on these words by Rancière to reassign to the spectators the place that corresponds to them as such: mere spectator, any spectator, anonymous (Sacchi, 2009 [ma 2012]: 91-92; Sacchi [n. d.]).

Some of the most beautiful praise of the spectator is by Romeo Castellucci (Sacchi, 2009 [ma 2012]: 129):

The *involvement* of the spectator... is already in itself a horrible word. Involving presupposes that the spectator is outside. That he is already outside. I don't need to involve him; he is everything, everything is in him. What remains of a show is what someone has felt in front of him, how it resonates in himself, how he has experienced it, how it has transformed him. It is the spectator, with his person, that gives life to the unanimated things he has just seen, listened to or felt. It falls on him, on the spectator, to give them life.

To Conclude: Studying the Spectator

To conclude, I would like to refer to the possibility of *studying* the spectator and in particular the actor-spectator relation, which for some time I have simply called the theatre relation.

Despite the extensive interdisciplinary bibliography on this subject, from the 1970s, we have the impression that the spectator continues to escape any attempt to turn him into a theoretical object and study him scientifically.

Having said this, I confess that I do not share these stances that currently try to propose again, once revised and corrected, the old and somewhat mystical idea of the spectator's experience as something totally ephemeral and ineffable, linked to a completely irrecoverable moment, lost forever by those who have experienced it, because later they could only speak as witnesses and therefore only through the inevitably falsifying intermediary of (their) memory (Pustianaz, 2011).

However, we need to make a distinction. The fact that the theatre event, and therefore also the actor-spectator relation that is its core if not its essence, is in itself unrecoverable, lost forever despite the possible documents and testimonies, is very evident and therefore banal. But this fact does not at all impede being able to study this phenomenon and, consequently, the theatre relation that it constitutes and that constitutes it, thanks to the historical, socio-cultural, anthropological coordinates, and of many other kinds, in which it takes part and thanks to the *presuppositions* of this event (by the spectator: expectations, habits, skills, socio-cultural composition, motivations, etc., everything that I have defined on other occasions as a "system of previous receptive conditions") and thanks to its *consequences* or *effects* in the short, medium and long term. Studying the presuppositions and the consequences of a theatre event, i.e. the *past* and *future* of the actor-spectator relation, also enables us to approach its *present*, and therefore the theatre experience itself, and address it in any way, although always in an asymptotic way so to speak (De Marinis, 55-56; –1985: 5-20; –1987a: 100-114; –1987b: 57-74; –1989: 173-192).

It is in this sense that the new theatrology has for some time made the actor-spectator relation its fundamental theoretical object. But it is possible to argue that this relation is a real test bench for what I call today an embodied theatrology, that is a theatrology in which the body of the researchers, and therefore their subjectivity, is somehow put at stake.

Indeed, from now on it may seem banal to state that the theatre relation puts at stake both the body and the spirit no less than the thought and feelings and the nerves as much as the imagination or the emotions, both concerning the actor and the performer. It may be argued that theatre people have always known this, but theatre theory and teatrologists have come to it more recently.

It was not until during the 20th century that the theatre theory began to fully and explicitly accept within it the body dimension of the theatre experience, of both sides of the stage, beyond the disembodied, logocentric and culturological paradigms in which it had been confined since Aristotle.

Moreover, the delay that teatrology experienced when assuming the body and corporeity in its theoretical discourse must be put in relation with the delay and the difficulties that human sciences, including semiotics, linguistics and anthropology, have reported in relation to the body and corporeity for a long time.

When I speak of delay and of difficulties I am not referring only to the body as an object but I rather think of the body as an *agent-patient subject* (to quote Greimas) or, rather, I think of the body as a constitutive dimension of any cultural and social phenomenon.

Of course, now the situation has deeply changed and sometimes we could have the impression that excessive emphasis is placed on the issues of body, from biopolitics to neuroaesthetics. In any case, notions such as body-mind, embodiment, corporate knowledge, embodied knowledge, somatic societies, and so on, show that the body has become a real protagonist in the theoretical discourse of human and social sciences.

It has been particularly important to be aware that the spectators — no less than the actors — are also endowed with a body as well as a mind and encyclopaedic and intertextual skills, and that it is *with* their body and *within* their body that they experience the show; in other words, that they perceive it, live it, understand it and respond to it in an affective and intellectual way (we might speak, perhaps, of “body techniques”, in the sense of Marcel Mauss, both for the real work and for the accomplished theatre spectator as such).

In any case, here we also find ourselves faced with a truth known forever by theatre people but which teatrology has realised quite late, only in the second half of the 20th century, thanks above all to the experiments of the New Theatre (Living Theatre, Grotowski, Brook, Odin Teatret, Open Theatre, Performance Group, etc.) and to the contributions of human sciences, including semiotics, of course, and life sciences.

With respect to life sciences, and neurosciences in particular, their contribution has proven to be valuable to research the biological bases of the actor-spectator relation, for instance what in the 1980s was the “preperformance” of the theatre spectator, a state corresponding to the pre-expressive state of the actor theorised by Barba’s theatre anthropology.³

Bearing in mind what I have set out so far, it becomes clear that we have the possibility of rethinking in depth the theatre relation and the experience of the spectator, rehabilitating, for instance, these “preinterpretative reactions” (proposed during the 1980s in the scientific medium of theatre anthropology), which theatre semiotics had dealt with earlier in an overly

3. Cf. Gabriele Sofia's doctoral thesis, *La relazione attore-spettatore. Storia, ipotesi e sperimentazioni per lo studio del livello neurobiologico*. Rome, Università di Roma 1 La Sapienza, 2011; and also the volumes of the proceedings of the three conferences organised in Rome by Clelia Falletti and Gabriele Sofia on the dialogue between theatre and neurosciences: *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Rome: Edizioni Alegre, 2010; *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*, edited by C. Falletti and G. Sofia. Rome: Editoria & Spettacolo, 2011; *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, edited by C. Falletti and G. Sofia. Rome: Bulzoni, 2012. For the notion of “preinterpretative of the spectator”, cf. Eugenio Barba and Nicola Savarese: *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Bari: Edizioni di Pagina, 2011, p. 210 [consulted in the French edition: *L'énergie qui danse. L'art secret de l'acteur*. Montpellier: L'Entretemps, 2008].

efficient way, perhaps;⁴ or by incorporating in the competence of the spectator a “motor heritage”⁵ on which the entity of the activation of mirror neurons in a spectator faced with specialised performative actions (mime, dance, etc.) would depend and therefore also the “motor comprehension” itself of these performances.

For instance, we can easily suppose that a classical dancer, faced with a classical dance performance, will be capable of producing a better motor comprehension and, by far, compared with a spectator deprived or almost deprived of the practices in this respect. And the same discourse would serve, of course, for a modern dancer faced with a modern dance performance. But are we really sure that a better motor comprehension always guarantee a better intellectual understanding and a stronger emotional and emphatic reaction?

Certainly, it would be necessary to avoid moving from a determinism (cognitive, semiotic, logocentric) to another (biological or neurobiological). But there is no doubt that it is now necessary to rethink in depth the models of competence of the spectator available and leave more room for the body, for instance for this motor heritage I have mentioned, in this “theatre system of receptive preconditions” that I had previously proposed (De Marinis, 2008: 55-56).⁶

In any case, it is clear that the benefits in teatrology of the findings summarised in the brief preceding glossary might be very notable. We can think, from now on, of an embodied teatrology, in which the body of the researchers, and therefore subjectivity, is somehow put at stake.

Also for teatrologists the time has come to seriously face what the American David Chalmers has defined as “the hard problem” of consciousness studies (“the really hard problem of consciousness is the problem of experience”) and that Gabriele Sofia sought to transfer to the field of theatre studies. “Both in the theatre and in the neuroscience laboratories, scientific analysis cannot exclude the subject. The real problem is *how* to integrate it.”⁷



4. As for me, in my book *Capire il teatro*, cit., in particular in the chapter “Antropologia”, p. 189-196. See also, Clelia Falletti, *Lo spazio d'azione condiviso*, in *Dialoghi tra teatro e neuroscienze*, cit., p. 23, according to her “the actor's pre-expression corresponds to the spectator's pre-reflection, ‘that way of understanding which, before any conceptual and linguistic mediation, gives shape to our experience of others’” (the sentence between commas comes from G. Rizzolatti and C. Sinigaglia, *So quel che fai. Il cervello che agisce e i neuroni specchio*. Milan: Cortina Editore, 2006).

5. I am referring here to a proposal anticipated by Elodie Verlinden during her presentation in the last conference held in Brussels. By the same author, see also *Danser avec soi, dans Performance et savoirs*, cit., p. 157-169.

6. See De Marinis 1985, 1987a, 1987b i 1989.

7. Gabriele SOFIA. “Ritmo e intenzione scenica. Ipotesi su teatro e neurofenomenologia”. In: *Nuovi dialoghi tra teatro e neuroscienze*. Rome: Editoria & Spettacolo, 2011, p. 83.

Bibliography

- AGAMBEN, Giorgio. "Glosse in margine ai Commentari sulla società dello spettacolo". In: Guy Debord, *Commentari sulla società dello spettacolo*. Milan: SugarCo, 1990.
- BELPOLITI, Marco. *Senza vergogna*. Parma: Guanda, 2010.
- CASI, Stefano. *600.000 e altre azioni teatrali per Giuliano Scabia*. Pisa: Edizioni ETS, 2012.
- DE BERARDINIS, Leo. "Per un teatro nazionale di ricerca", *Culture Teatrali*, 1 (1999).
- "Teatro e sperimentazione" (1995). In: "Scritti d'intervento", *Culture Teatrali*, 2-3 (2000).
- DE MARINIS, Marco. *Capire il teatro*. Rome: Bulzoni, 2008.
- "Toward a Cognitive Semiotic of Theatrical Emotions". *Versus*, 41 (1985).
- "Dramaturgy of the Spectator", *The Drama Review*, XXXI, 2, 1987a.
- "Sociology". In: HELBO, André; JOHANSEN, J. Dines; PAVIS, Patrice; UBERSFELD, Anne (ed.): *Approaching Theatre*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1987b.
- "Cognitive Processes in Performance Comprehension: Frames Theory and Theatrical Competence". In: FITZPATRICK, Tim (ed.). *Performance. From Product to Process*. Sydney: Frederick May Foundation for Italian Studies, 1989.
- DEBORD, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Les Editions Buchet-Chastel, 1967.
- *Commentaires sur la Société du spectacle*. Paris: Editions Gérard Lebovici, 1998.
- ECO, Umberto. "Un messaggio chiamato cavallo". *Corriere della sera*, 6 July 1976. In: *Umberto Eco: Dalla periferia dell'impero*. Milan: Bompiani, 1977.
- FERRARIS, Maurizio. *Manifesto del nuovo realismo*. Rome-Bari: Laterza, 2012.
- GIACCHÈ, Piergiorgio. *Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro*. Milan: Guerini e associati, 1991.
- "Il Teatro come 'attore' del terzo sistema". In: *In compagnia*. Modena: ERT, 1999.
- "La parabola dell'animazione teatrale". In: Debora Pietrobono and Rodolfo Sacchettini (ed.). *Il teatro salvato dai ragazzini. Esperienze di crescita attraverso l'arte*. Rome: Edizioni dell'asino, 2011.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1971.
- MAGRELLI, Valerio. *Il Sessantotto realizzato da Mediaset. Un Dialogo agli inferi*. Turin: Einaudi, 2011.
- MARX, Karl; Engels, Friedrich. *Scritti sull'arte*, edited by Carlo Salinari. Bari: Laterza, 1971.
- PERNIOLA, Mario. *Berlusconi o il '68 realizzato*. Milan-Udine: Mimesis Edizioni, 2011.
- PUSTIANAZ, Marco. "La presenza dello spettatore". In: Pitozzi, Enrico. *On Presence. Culture Teatrali*, 21 (2011).
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éditions, 2008.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Lettre à Mr. D'Alembert sur les spectacles*, critical edition by M. Fuchs. Geneva-Lille: Giard-Droz, 1948.
- SACCHI, Annalisa. "L'estetica è tutto". In: *Conversazione con Romeo Castellucci*, "Biblioteca Teatrale", 2009 (ma 2012).

- “Spettatore modello e spettatore qualsiasi. Per una politica dell’anonimato nel teatro di regia contemporaneo”, *Biblioteca Teatrale*. In: JOVICEVIC, Aleksandra; SACCHI, Annalisa (ed.): *I modi della regia nel nuovo millennio*, 2009 (ma 2012).
 - “Sulla violenza e sul tocco: tre ipotesi intorno alla presenza dello spettatore sulla scena teatrale”, *Culture Teatrali*, 21 (*On Presence*, edited by Enrico Pitozzi), n. d.
- SCABIA, Giuliano. *Marco Cavallo. Una esperienza di animazione in un ospedale psichiatrico*. Turin: Einaudi, 1976.
- *Marco Cavallo. Da un ospedale psichiatrico la vera storia che ha cambiato il modo di essere del teatro e della cura*, edited by Elisa Frisaldi. Merano: Edizioni Alpha Beta Verlag, 2011.
- TURNATURI, Gabriella. *Vergogna. Metamorfosi di un’emozione*. Milan: Feltrinelli, 2012.
- UBERSFELD, Anne. *L’école du spectateur (Lire le théâtre II)*. Paris: Messidor, 1981.

Championing “the Right to Experiment, both in Science and Art”

Jean-Manuel WARNET

jean-manuel.warnet@univ-brest.fr

BIOGRAPHICAL NOTE: Associate Professor of Modern Literature and of Theatre Arts and Studies. Director of the master's degree 2 in Performing Arts Management from 1999 to 2015. Head of the Arts Department. Writing, direction, radio creation. Université de Bretagne Occidentale, Brest. Faculty of Arts and Humanities. Author of *Les Laboratoires: Une autre histoire du théâtre*.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Throughout the 20th century and until the present, the notion of theatre laboratory has encapsulated the need for a suitable space-time for artistic research that is not linked to the imperative of production. This is both a challenge and a paradox for an art that only exists in the confrontation with the audience. However, it is also in this both ethical and artistic requirement where a non-sclerosing performance pedagogy can be invented; a collective mode of research, creation and sometimes even life; the renewal of an art threatened by excessively agreed expectations and by imperatives of immediate productivity.

Keywords: theatre, laboratory, studio, school, research, exercise, Stanislavski, Meyerhold, Vakhtangov, Copeau, Craig, Barba

Jean-Manuel WARNET

Championing “the Right to Experiment, both in Science and Art”

The words “laboratory”, “research” and “experiment” are in vogue in the world of theatre, at least in France.

This is for several reasons:

- the feeling of loss of meaning, or even of a crisis, whose foundations are not only economic: theatre no longer fills the auditoria; it is out of touch with a world in which text, silence and “real presence”¹ have been replaced by image, noise and screen;
- in parallel, there is the awareness of a headlong rush: the professional life of a young artist, actor/actress or director seems to come down to an inveterate struggle to get into schools that rival each other in order not to miss career opportunities, to be part of the network and then to live off their own private income, get the best contract conditions and take on many roles as a manager, strategist, organiser and, incidentally, artist; but now almost never as an apprentice...

Certainly, this is the fate of any worker in a capitalist society, which has not only divided the tasks but also our lives between learning time and the time to get the most out of what we have learnt. However, given that theatre is defined as art, it obeys other imperatives; it is the artist who innovates, invents, who makes it unique. In short, it is the artist who searches and researches.

This is the fundamental paradox of the laboratory, which exacerbates the paradox of the “art theatre”, a watchword that emerged in the late 19th century to fight against commercial theatre. Since that time, the practice of theatre has been a permanent choice between:

- an individual subjectivity (that of the stage director) and a collective expectation (that of the audience);

1. Georges STEINER. *Réelles présences. Les Arts du sens*. Paris: Gallimard, 1991 (Folio-Essais).

- taking time to rehearse and filling the theatre coffers;
- inventing and reinventing what people can do;
- being an art and an apparently “popular” practice; in any case being the most socialised art of all, given that dissemination and reception are concomitant.

This paradox focuses on a strong opposition between light and shadow, between the long and secret time of learning or rehearsal and the ephemeral and public time of the performance.

Stanislavski fought against what he considered two paradoxes of theatre, which nevertheless are its two essential components: its public dimension and its repetitive character. It is not by chance that he introduced into the theatre world a term and a practice from the world of science and the visual arts: the laboratory. And this invention of a brand new space-time in the history of theatre already sought to tackle the feeling of crisis. In other words, to take note of an extinguished past, a routine way of doing theatre, without yet knowing how to overcome the impasse or where the new path would lead.



First laboratory in the history of theatre, the Studio, founded in 1905 in Moscow.

Stanislavski’s invention of the theatre laboratory by, called the “Studio”, emerged therefore from a non-contradictory dual premise:

- to make a clean sweep of the stale traditions, which are an obstacle between the artists and their present because they no longer grasp the essence of a time;

- and to “avoid always beginning from scratch,”² establishing a new tradition, but a tradition that would never be fixed but would always be in motion, driven by a research dynamic. What Baudelaire had defined fifty years earlier as “modernity”, this attempt to give universal form to what is transitory and ephemeral.

If we look carefully, we see many things in the photo of the first laboratory in the history of theatre.

- First, the youthfulness of the Studio members: Stanislavski thinks that the Art Theatre, despite its success, or because of its success, is trapped in routine. A shock, which arrived from abroad, came to challenge certainties: the symbolist dramaturgy of Maeterlinck, Ibsen or Strindberg. The performance methods behind the success of the Art Theatre were not suited for suggesting the imaginary, the dream, the unconscious, to make the invisible visible. Stanislavski’s idea lies in calling on youth to shake and regenerate his art.
- In the centre of the photograph we see Vsevolod Meyerhold; Stanislavski called on him to manage this Studio, he, the rebel boy who had been expelled from the Art Theatre in 1902, and that since then had managed a provincial theatre where he multiplied the creations at an exhausting rate. Stanislavski was aware that the need to experiment, the desire to research and the aspiration to the unknown are primarily rooted in rebelliousness.
- Meyerhold is surrounded by many young musicians and painters from the modern school, who drive their own research as a form of acting that excludes mimicry in the decor and the performance to invent a gestural score unfolding in front of a suggestive painted canvas and at another level than the sound score.
- The photo was not taken in Moscow but in front of the barn on Stanislavski’s estate in the countryside, where in 1898 he had begun the adventure of the Art Theatre. The laboratory needed another space, which was neither the theatre auditorium nor even the rehearsal room, but rather a gap, a utopian place in which time would stop, which would bring together all the conditions for the experiment, thus adopting the dreamed model of the scientific laboratory or the painter’s studio.

However, this very brief experience, lasting a few months, is pioneering for two reasons:

- firstly, because the fact of not showing the audience the plays rehearsed at the Studio turned it into a prototype: a space-time in which a group of artists, led by a master, experimented in several areas of theatre creation without the need to produce a show;

2. Constantin STANISLAVSKI. *Notes artistiques*. Translation from Russian by Macha Zonina and Jean-Pierre Thibaudat. Strasbourg: Circé / Théâtre National de Strasbourg, 1997, p. 30 (Penser le théâtre).

- secondly, because it defined the field of the next research project: the actor’s performance, which both Stanislavski and Meyerhold considered insufficient, must discover its laws, language and grammar.

Thereafter, two essential modes of 20th century drama research emerged, which first diverged and later converged:

- what we could call the Stanislavski system, which advocates the unity and coherence of the character and seeks to define the components, the stages, the method of the process of embodying that character in the actors’ body-mind; actors must control and be aware of this unconscious process by which the state of grace of splitting emerges;
- and the Meyerhold system, which makes the character, and more broadly the show, the product of an agreed staging that assumes the conventional aspects of the theatre technique; the aim is for actors to have control and be aware of the convention in which they choose to express themselves.

It would take a very long time to tell the whole story, which spans the 20th century and established a lineage of researchers who, beyond the aesthetic divergences, maintained the ethical demands of the experiment against the constant risk of sclerosis.³

Stanislavski’s research developed in this incredible experience of the diverse Moscow Art Theatre “Studios”, which he managed to impose inside and outside the headquarters, despite the sarcasms and resistances, putting his faith again in the new generation, led by his old friend Leopold Sulerzhitski. In 1905 he took a more radical approach by constructing a truly different space-time, which he could only define negatively: “neither a school for beginners nor a theatre ready to operate.”⁴ The First Studio, which he opened in 1912 under the supervision of the young Yevgueny Vakhtangov, and all those that followed — Second, Third and Four Art Theatre Studios —were an incredible endeavour. Here the “system” was tested, here the constitutive “elements” of the actors’ performance were confirmed or invalidated, the exercises that enabled them to develop each one of their skills and put them into practice through a life in art.

We all know this, because this method still inspires many acting exercises and actors’ training schools. What I would like to illustrate here with a quotation is the atmosphere that reigned in this Studio. At the beginning there was an impulse, a crazy race, a race that took the young laboratory assistants from the Art Studio (where they attended the shows or performed small roles) to the studio in Tverskaya Street, which they called their “home”,

3. Jean-Manuel WARNET. *Les Laboratoires : Une autre histoire du théâtre*. Lavérune: Editions de l’Entretemps, 2014 (Les Voies de l’acteur).

4. Konstantin STANISLAVSKI. *Ma vie dans l’art*, 1924, translation, foreword and notes by Denise Yoccoz, Lausana: L’Age d’homme, 1999, p. 355 (th 20). [author’s own translation]

and where they had the feeling of participating in the construction of something bigger:⁵

We spent the time we didn't have to be in the Theatre in our fantastic house. From Kamerguersk Alley, often without removing all our make-up, we ran, coat flapping in the wind, hastily thrown over our shoulders, through Tverskaya Street, followed by the amazed gazes of the passers-by. We heard: “Crazy”; sometimes an old man's voice behind us: “Where the hell are you running?”, “I run, run, run, old man, where the devil takes me.” In the “house” they were already waiting for us: Lidia Deikoun made the sandwiches, Souler got angry because of the delay. And both the meals and the reproaches were light; they were necessary. (...) Sometimes, Konstantin Sergeyeovich arrived after the show, with a severe look, and reprimanded us: “It's late, go to sleep, stop working” and then, illogically, added “Ok! Let's begin.”

Stanislavski's system is also this research ethic that Vakhtangov called “studio spirit”⁶ and that could be summarised as follows: abandonment of individual ambitions to the benefit of the group, absorption of the researchers' community, secrecy of their research, absolute respect for the rules that govern the community, opening to the unknown, acceptance of error and failure, being rigorous and demanding, submitting to the experimental objectives established by the master while developing their autonomous capacity to contribute.

The Meyerhold system was developed before and after the Russian Revolution in a series of laboratory-schools but also research very similar to that conducted by Edward Gordon Craig at the Arena Goldoni, the school he opened in Florence, or by Jacques Copeau in France, in his Vieux-Colombier school and later in the provinces, in a community of life and research.

These adventures are linked by a two-fold work:

- first, an archaeological search for the fundamental laws of theatre, not like Stanislavski in the psycho-physical process of the actor-individual but in what Meyerhold calls “the really theatrical eras”;⁷ in other words in the performance traditions and conventions, such as the *commedia dell'arte*, which are not reconstituted but vivified;
- a reinvention of new traditions, based on the laws revealed by this training: the body in space, the word-movement, the mask, the play with the proscenium, and so on.

For instance, based on the *commedia dell'arte*, Jacques Copeau tried to invent a new improvised comedy with his students, based on the creation by

5. Sofia GYACINTOVA. *S pamjat'ju naedine (En compagnie des souvenirs)*, Moscow: Iskustvo, 1985, p. 15 and ff. Cited by Fabio Mollica in: *Il teatro possibile, Stanislavski e il Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca*. Translation from Italian into French consulted by the author, by Monique Bertolla, unpublished typescript, p. 79. NB: Lidia Deikoun is a young member of the Studio, Souler is the affectionate nickname of Leopold Sulerzhitski. [author's own translation]

6. Yevgueny VAKHTANGOV. “Lettre à E. Chik-Elaguina, 10 juillet 1915”. In: *Ecrits sur le théâtre*. Foreword, translation and notes by Hélène Henry, Afterword by Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Age d'homme, 2000, p. 124 (th 20).

7. Vsevolod MEYERHOLD. *Ecrits sur le théâtre*, Vol. I: 1891-1917. Translation from Russian into French, foreword and notes by Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Age d'homme, reprint 2001, p. 239.

each student-assistant of a new fixed character, which corresponded with 20th century life. In his turn, Meyerhold remade, after the Russian Revolution, the small scripts of exercises he had imagined, to strip them of any anecdote and turn them into sequences that enabled the actors to work on their relationship with their partner, with the object, with the space, their rhythmic abilities and their ability to decompose each micro-movement into three phases: preparation, action, reaction. This resulted in the biomechanics exercises.

Fifty years later, Eugenio Barba adopted these two ways of research in his laboratory in Holstebro (Denmark), imagining research sessions that brought together his own actors, trained according to a psycho-physical coaching inherited from Grotowski, with eastern actors-dancers. By confronting them, he sought to discover “principles that return”,⁸ not within shows with necessarily divergent aesthetic forms but in what he calls “the pre-expressive”; in other words, the presence of the actors even before beginning to perform and their acculturation to an extra-quotidian body-mind.

Finally, the actor’s challenge is to eliminate the urgency and uniqueness of the result to focus on the process.

I would like to very pragmatically develop some conditions for a theatre laboratory today by offering some reflections at the request of the French Ministry of Culture, which today is considering the possibility of fostering theatre research – which involves allocating grants to artists and companies not only according to productivity criteria.⁹

If the final goal of the laboratory is to feed and foster creation and the presentation of plays, it can only fulfil its experimental function through the construction of a unique space-time:

- long period of research, free from the pressures of production and the imperatives of output,
- isolated space, with a technical team, suitable for a concentration and modelling of the creative process,
- detachment from the audience, embracing the attempt, mistakes and failures, with no harm done.

The specific forms of the laboratory depend of course on the contexts and the arts. But essential recurrent questions emerge:

- how much time should be allocated to research? When to return to production? What relations should be established between research and production?
- is this research time a real hiatus in production activity or does it manage to unfold outside production activity, alongside it, in preserved intervals?

8. Eugenio BARBA, Nicola SAVARESE. *L’Energie qui danse (L’art secret de l’acteur)*. Translation from Italian by Éliane Deschamps-Pria. *Bouffonneries* (Denmark: ISTA), 1995, p. 8.

9. Jean-Manuel WARNET. “Pour un glossaire de la recherche théâtrale : LABORATOIRE, puisqu’il faut bien commencer par un mot”. *Culture @ Recherche* (Mission Recherche de la Direction Générale de la Création Artistique, Ministère de la Culture de la République Française), 135 (1st semester 2017).

- how to fund this “luxury” (subsidies, personal investments, sponsorship, partnerships) and how to account for its efficiency by ensuring its dimension of exploring the unknown?
- is the research that leads to permanence and coherence of the experimental project individual or collective?
- how is the group structured and what are their modes of decision-making, living and relations within the research group?
- can we distinguish between fundamental research (an experiment on a precise and very broad issue: without apparent link with the unique activity of production but rather at the service of the artistic community) and applied research (for instance, at the service of future creation or of an educational project)? And, in this case, how can we distinguish between laboratory and school?

To conclude, as I am in a theatre and dance school, I would like to tell you this:

- nobody is forced to submit to this threat of the experiment; it is perfectly feasible to choose to be a high level performer, at the service of the art and research of others, and the desire to perform, to be as close as possible to the audience; to live in a constant feverish state is perfectly legitimate, I would even say necessary, in a period in which the dissemination of shows is becoming more complicated and limited;
- a school, a real arts school, must necessarily be a research laboratory because it is no longer possible to teach unchangeable codes and traditions but only a joint movement of subscribing to traditions and of inventing new forms that can be taught;
- this is why it is necessary for you to find the trust to build your own singularity, to confront yourself with this theatre culture of the pioneers given that they carry with them this research dynamic that is a permanent rebellion against their own scleroses and those of the professional environment.

In 1938, Stalin and his minions condemned the “formalism” of Meyerhold’s research, closing his theatre and inviting the members of his company to a monstrous session of self-criticism. Of course, to save their necks, each actor, each former work colleague of Meyerhold, went on the platform to condemn and disown him. A man, the theatre’s carpenter, took the floor and was the only one to publicly defend Meyerhold, “in the name of the right to experiment, both in science and art.”¹⁰ We are no longer in the era of Stalin

10. Vsevolod MEYERHOLD. “Interventions au GOSTIM après l’article de P. Kerjentsev, ‘Un théâtre étranger’ (22 and 25 December 1937)”. In: *Écrits sur le théâtre*, Vol. IV: 1936-1940. Translation from Russian into French, foreword and notes by Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L’Age d’homme, 1992, p. 173-207 (th 20).

Meyerhold was publicly accused in Pravda of directing “a foreign theatre”, which meant the death penalty. Two GOSTIM general assemblies followed, in which Meyerhold suffered accusations, repudiations, petty revenges and jealousy. His theatre was closed. He was executed two years later.

or rigged trials, but more pernicious forces unite against the “right to experiment”: market pressure, individualist withdrawal, media stupidity, the frenzy of urgency, the dictatorship of what is useful. Against everything that attacks our crafts, which we believe are preserved — and we should admit that to a large extent are —, against all this we need the courage of the theatre carpenter.



Talk between Davide Carnevali and Carles Batlle

(17 January 2018 at the Auditorium of the Institut del Teatre in Barcelona. On the occasion of the presentation of Carnevali's book *Forma dramàtica y representació del mundo en el teatro europeo contemporáneo*. Institut del Teatre / Paso de Gato: Mexico City / Barcelona, 2017.)

DAVIDE CARNEVALI'S BIOGRAPHICAL NOTE: Playwright, theoretician and translator with a PhD in Performing Arts from the Autonomous University of Barcelona. He lectures on Playwriting and Theory at the Paolo Grassi academy in Milan and leads workshops in different theatres and institutions in Europe and Latin America. His plays have received many awards and have been translated into 13 languages.

dc.teatro@libero.it

English translation, Neil CHARLTON

Carles Batlle: I have the pleasure of introducing Davide Carnevali, probably one of the most international Italian playwrights today. His impeccable career as a playwright is complemented by a remarkable theoretical interest. Some years ago Carnevali did his doctoral thesis in Barcelona (on the former IT and UAB Performing Arts Doctoral Programme). We talk to him on the occasion of the publication of the research work *Forma dramàtica y representació del mundo en el teatro europeo contemporáneo* by the Institut del Teatre and the Mexican publishing house Paso de Gato.

I'll make a brief introduction before dealing with the subject... Davide Carnevali trained in theatre in Italy. Later, he moved to Barcelona, where he completed his studies in the framework of the Performing Arts Doctoral Programme under professors such as José Sanchis Sinisterra and Hans-Thies Lehmann. Also, at the start of the international courses at the Obrador de la Sala Beckett, he attended seminars conducted by playwrights such as Martin Crimp, Biljana Srbljanović, John von Dörfel or, more recently, Simon Stephens. The play that brought him international fame was *Variacions sobre el model de Kraepelin*. It received an award at the Theatertreffen in Berlin in 2009, won the Riccione Prize in 2009 – the national award for new playwriting in Italy – and has been staged in countries such as Argentina, France, Estonia and Romania, and was premiered at the Sala Beckett in Barcelona. Carnevali's plays have been translated into more than ten languages and include: *Sweet Home Europa*, premiered at the Schauspielhaus Bochum in 2012; *Retrat de dona àrab que mira el mar*, which in 2013 received the Riccione Award again; and *Actes obscens en espai públic*, based on Pasolini's *Theorem* and premiered last year (2017) at the Teatre Nacional de Catalunya directed by Albert Arribas. A few years ago, he edited a book on Catalan contemporary playwriting with plays by Lluïsa Cunillé, Victoria Szpunberg, Jordi Galceran and also one of mine for the Italian publisher Gran Via. Carnevali has also translated plays by Josep Maria Benet i Jornet into Italian.

Finally, he forms part of the Writing Board of the Sala Beckett's journal (*Pausa.*) and of the Institut del Teatre journal *Estudis Escènics*.

Hi Davide and welcome. Some years ago Anna Pérez Pagès interviewed you for (*Pausa.*). Among others, she asked you two questions that I believe are worth repeating, perhaps because with time I suspect the answer may have changed: "Where do you place yourself in the European panorama as a playwright?" and "How do you assess the relationship between theoretical training and practice in playwriting?"

Davide Carnevali: First of all, thank you for inviting me. It's an honour to be here. I've trained here, and Carles was my first professor. For me, meeting local people and having access to plays and theoretical texts has been very important because at that time in Italy the publication of these texts was quite limited and contemporary drama was not so widely disseminated. In fact, I discovered interesting European contemporary playwriting thanks to Carles, who lent me plays such as Martin Crimp's *Attempts on her Life* or Caryl Churchill's *Far Away*. A world I wasn't familiar with opened up to me, which is why I decided to spend a few years here in Barcelona. Later Hans-Thies Lehmann taught a course in the doctoral programme that Carles had also begun. Moreover, at that time many German productions arrived in the city, when Àlex Rigola was director of the Teatre Lliure. Thanks to Barcelona I understood that German drama was worth discovering. I went to Berlin to complete my training but the essential part was here, at the Institut del Teatre, the journal (*Pausa.*) and the Obrador de la Sala Beckett. In fact, what interested me was the relationship, which existed here but was not so common in Italy, between theory and practice. At that moment in all the artistic activities of the Sala Beckett, in the playwriting cycles — Schimmelpfennig, Crimp —, you could see all the productions and listen to the plays if there was a dramatised reading, but the playwrights also attended and you could talk or do a course with them. Theoretical documentation was produced based on the plays, and I have always found this very interesting. I have always followed this model: to be both a creator and a theoretician of what I created. I think that these two things have nourished each other and have been essential for me. The plays that helped me develop a career as a playwright — *Variacions sobre el model de Kraepelin* and *Sweet Home Europa* — were the result of the need to research a theoretical problem in practice: the de-structuring of contemporary drama. Meanwhile, I was studying and trying to apply the theory I was learning to dramatic or non-dramatic creation. This helped me a lot. One thing that perhaps has less to do with our artistic world but more with ourselves as people in general is the need to immerse yourself in those new things you discover. And I thought there were interesting things underway here; and in Berlin and Buenos Aires, which are the cities I've lived in at some moments of my life. In short, everything I do is closely linked to an approach to reality that obliges you to leave your comfort zone. This is important.

CB: Yes, I don't think that we can understand your work without the theoretical reflection that drives it; and, similarly, playwriting experimentation creates conflicts and difficulties that require reflection. And sometimes you complete all this with an educational activity.

DC: Hence the need to test myself as a teacher. After having learnt and studied so much, trying to explain these things and teach courses also helps you to nourish the reflection. When you have the need to convey information, you become aware of creating a discourse. But we must not forget that there is something artificial about discourse. It is the "artificialisation" of an experience; a formalisation of the experience that, while helping you to convey it also locks it in a defined form. And this means that we miss some things and we need to question again...

CB: Let's talk about the book and focus on the title. Why "dramatic form" and why "representation of the world"? There is an important relationship not only between dramatic form and representation of the world but also between fable — the concept of story —, dramatic form and representation of the world. I'll read a bit to orient us:

Una buena forma de definir fábula podría ser la siguiente: el conjunto de los acontecimientos que integran una historia en su relación y sucesión, dispuestos de acuerdo con ciertas reglas estructurales para formar un todo unificado y coherente en cuanto al cumplimiento de la acción y su sentido. La fábula aristotélica es concebida de acuerdo con aquellos mismos parámetros derivados de la lógica clásica a través de los cuales podemos leer e interpretar la realidad.¹

The same parameters with which we build the fable help interpret reality:

Esta coincidencia de reglas entre la construcción e interpretación de la fábula y la construcción e interpretación de lo real es la que justifica la homología estructural entre la forma dramática y nuestra imagen del mundo y, por tanto, la que fundamenta el paralelismo drama-vida.²

Therefore, the fable — the foundation and the classical structure of the story — helps us to understand the world. But what happens when the way we understand the world can't be based on the idea of progress, or of causality, or of end (which are ideas related to story)? If the dramatic form helps express the world or we understand or build the world thanks to the dramatic form, what happens when this link enters into crisis? I think that here we have one of the first questions that the title suggests, but we can go even further.

1. A good way of defining fable may be as follows: the set of events that make up a story, arranged according to some structural rules to form a unified and coherent whole in terms of accomplishment of the action and its meaning. The Aristotelian fable is conceived in keeping with those same parameters derived from the classical logic through which we can read and interpret reality.

2. This coincidence of rules between the construction and interpretation of the fable and the construction and interpretation of the real justifies the structural homology between dramatic form and our image of the world and, therefore, underpins the drama-life parallelism.

Peter Szondi used to say that until the late 19th century the timeless form of drama adapted to the contents of each moment, of each period. In other words, that there is an ahistorical form, a fixed form, that somehow reproduces the outline of the story or drama. At the turn of the century there was a crisis of drama. The new contents — let's think of the avant-gardes, symbolism, naturalism, expressionism, etc. — need new forms. There must be a new dialectic between form and content. Beyond this idea, the thesis provided by your book is that these contents, despite the rupture they may involve, are always expressed rationally. Thus, although, on the one hand, we must break the classical form of drama to adapt to the new contents, on the other, it seems clear that we are unable to move on from a historical conception of reality. In conclusion, it is necessary to take yet another step; to grasp the dialectic between form and content as an organic whole that must be connected with the vision of reality expressed by the form. We can't write without facing the world. There must be a dialectical relationship between writing and the vision of the world. But, how can we fight — if we must fight — against our tendency to understand, interpret life, reality, as a story: as a thing that begins and ends and that has a project, a progress, an evolution, some objectives, an end, a causality? It's frustrating. We know that we have an incomprehensible reality — or very complicated to understand —, but we find it hard to resist the impulse to interpret it dramatically. How can we overcome this?

DC: We must accept this frustration. It's cruel, as Artaud said. Should we fight? Should we not fight? It depends on what we want, on whether we are interested in analysing reality or more interested in living reality without the need to formalise it in a defined form. The book is born out of this question. For me, it was fundamental to re-develop Szondi's entire theory and see how I could go further based on dramaturgic experiences that Szondi, of course, did not know about because they emerged in the last twenty-five years and are highly related to the de-structuring of the logical form of reality. All Szondi's and Hegel's problematics — because what Szondi really does is to resume Hegel's aesthetics in the concept of drama that emerged in the Renaissance as an expression of human relations between subjects — were limited to the field of logic, as is normal in the Hegelian concept of philosophy, which is the apotheosis of Western logic. So, what comes later? I am influenced by my readings of postmodern philosophy — Lyotard, Baudrillard, Foucault —, which helped me immensely to start thinking about a different idea of reality and a vision of the world. How can all this be translated into playwriting practice? Well, by starting to “fight” against the concept of story. When I speak of story today I mean a logical formalisation of experience. It is clear that in some moments of our political and social history the concept of “story” has helped us a lot. It doesn't mean it is useless and that we must forget it. But the very idea of understanding reality diverts from what life experience is. Life experience is not related to intellectual formalisation, it is

something else. Any intellectual operation we apply to reality is an abuse of reality itself and ourselves. In this respect, I am interested in the theatre experiences of theorists such as Artaud and John Cage or all 20th century experiences that are defined as alternatives to dramatic or text-based theatre. But I was interested in doing it from the text because I am mainly a playwright. I was interested in de-structuring the very concept of drama, based on drama, not based on an alternative that overlooks drama. The concept of fable is the main concept for undertaking this operation. The fable is, in fact, the logical construct underpinning drama, and therefore in order to address this idea of drama as a logical formalisation of the world it was necessary to address the fable, and above all, the Aristotelian concept of the arrangement of events – the logical, chronological and causal arrangement of events. Plays such as *Variacions sobre el model de Kraepelin* or *Sweet Home Europa* are based on this, on this need to challenge story, the very concept of story, and also the concept of memory, and see how any memory is an artificial construct of our past. It has helped me a lot to be interested in mathematical, physics and quantum physics questions (assuming that I don't know anything about mathematics, my approach is not at all theoretical-mathematical but philosophical or intellectual). If you study quantum physics you finally see that there is no past or future. There are events that occur and that we arrange at our convenience to make statistical analyses of reality.

CB: There is a whole chapter in the book in which, against this idea of time as a project, as evolution “towards”, as linear time with an idea of end, you speak extensively of the philosophy of history and temporality in Walter Benjamin. Benjamin theorises that there is the possibility of re-reading the past, to approach events from the past and address them as events that, as they are updated, exist again: if we relate it to the aforementioned scientific theories, perhaps we can understand that time is not a thing that happens linearly but is always simultaneous. The theorists of the aesthetic of reception are inspired by Benjamin when they speak of this constant re-updating or eternal return or, if you like, updating of the past. This breaks the historical arrangement, the linearity and the causality, but mainly leads us to consider that the past is dynamic. Sometimes it seems that the past must be the most stable and that the present, and above all the future, is changing and unexpected. But it is not so, the past is dynamic. And all this is being discussed at a time when we talk of recovery of memory, both individual and collective. In *Variacions sobre el model de Kraepelin* I think that this reflection is based on an explicit but also metaphorical image: Alzheimer's. A case that, although concrete (individual), has a collective scope: if memory is so fragile, how can we reconstruct the historical legacy of a given community? What is your approach in *Variacions sobre el model de Kraepelin* to the recovery of history based on Alzheimer's?

DC: All this has a lot to do with the Hegelian concept of history as a rational development of reality and events. I discovered Walter Benjamin thanks

to Mayorga, when I was here during my Erasmus, on a course on “History of Spanish drama” with Manuel Aznar at the Autonomous University of Barcelona, and through this I discovered that there was a playwright called Juan Mayorga who had dealt with Walter Benjamin’s philosophy. And I began to be interested in him (also through Victoria Szpunberg, who has extensive knowledge of Benjamin’s philosophy). By studying Benjamin’s philosophy in contrast to the Hegelian concept of history I found out that there was material to work on. What Benjamin mainly says is that the past is not closed, that the past can be reopened at every moment. This reopening of the past, which depends on the historian’s viewpoint, gives the historian an enormous political responsibility. Benjamin is Jewish by origin and training, a left-wing Hegelian Marxist, and makes this reflection before the Holocaust. Mayorga also picks it up in his work. The text of *Variacions...* emerged out of personal experience. My grandfather suffered a disease that, at first, doctors said was Alzheimer’s but later turned out to be senile dementia. I found what was going on very interesting and also suffered a lot (out of the experience of suffering arises the need to formally express something). His idea of time had nothing to do with mine. His idea of what his personal story was had nothing to do with mine. For example, I remember that there were moments when my grandfather recognised me as his grandson and, at the same time, my mother was next to him and he believed that she had not married yet. This was very interesting because it led you to being simultaneously in two different places and in two different times. This is not related to the degeneration of a person’s mental capacity. It is an extreme example, but we, in our life experience, always experience moments in which we leave our history, our identity, because this is closely related to the training of identity: when we are in love, when we are very frightened, when we experience paranoia, or during the artistic process, or mystical, religious processes. On all these occasions we abandon a rational idea of reality and discover that life is something else. The play was a way of developing all this. At a given moment I thought that it would be very interesting to link this personal experience and see how it was translated in collective experience, what can happen to a people, or to a country, or to Europe. How the identity of Europe is constructed was a very interesting issue for me. Then I had moved to Berlin from Barcelona and was reflecting a lot on how this country that is Europe and that allows us to travel so much, to meet people from other nationalities, to fall in love with people from other nationalities and live together has been formed. And, of course, it was a personal problem again. It was no longer my grandfather’s problem, it was mine, but also the two things fused together, as identities fuse. When you don’t have the possibility of formalising history, not only at a chronological level, you always miss the opportunity to formalise yourself as a person. I wondered: what idea must my grandfather have of himself as a person?

CB: The issue of Alzheimer's creates a great metaphor — there are contemporary plays that have explored amnesia, too —: it suggests a new conception of temporality in the contemporary individual, more or less consciously. As if this individual was a sick person who lacks the capacity to retain his/her identity or idiosyncrasy, to know who he/she is exactly. It is deconstructed in memory, not only individually but also collectively, as a country or community. The philosopher Paul Ricoeur spoke of the need for a “narrative identity”. Given that we can't retain who we are and memory is fragile, discontinuous, synthetic — we select fragments, we remember what we remembered last time rather than what we really experienced —, finally the only resource we have for recognising ourselves is to recreate ourselves in a story, and in this story we build an identity that gives meaning to our life, to our acts. A causality, even a morality. And we can also reconstruct the life and reality of our community. Often, when we speak of experiences of reconciliation in communities that have experienced traumatic situations, what is done, therapeutically, is to rearrange (perhaps theatrically) and to give coherence and a meaning to the experience of the past in order to be able to assimilate it, to understand it. Thus, on the one hand contemporary playwriting requires a form that expresses the de-structuring of reality — also of this perception of memory, of identity and temporality — and, on the other, to comfort us, to heal us, we must constantly turn to history. When Ricoeur speaks of “narrative identity” he is referring to history (we need to say: “This began the day... and ended the day... and it was done for this reason and with this objective.” When we experienced it things had not begun or ended this way or did not necessarily correspond to that causality. We invent all this later... How can we take into account contemporary drama's need to establish a powerful formal dialectics with this atavistic need that takes us back towards history?

DC: I think that we'll never move on from the need to create stories and fictions. When we speak of historical memory we can't forget that we are also speaking of a story. Then there are two stories that contradict each other. How do we manage? Benjamin says that what is fundamental is the historian's ethical commitment, or also our ethical commitment when we read the past again or when, as creators, we create fiction or “art”. What is the relationship between our “product” and society? This is the problem. Moreover, I think that it is useful to start working against the concept of organic coherence of history, because although a logical formalisation is very useful to move around the world, sometimes it is also very useful to know how to leave it — to let oneself go, to stop thinking, to feel more, to perceive.

CB: You've mentioned the ethics that a historian must have, according to Benjamin. Lately, in forums and debates we also discuss the playwright's responsibility and commitment. In the book you say that we must distinguish between an interesting drama and a comforting drama. I like this distinction. It makes me think of other similar categories, such as

Howard Barker when he speaks of “theatre of catastrophe”. Barker distinguishes between this theatre — which provokes, destabilises, questions, does not give a message, lets the audience return home mentally unbalanced — and “humanistic theatre” — which affirms, comforts, gives messages and slogans, and which is perhaps more dramatic or conventional. It also makes me think of Giorgio Agamben, who defines the idea of contemporary as untimely. For you, the interesting theatre is untimely theatre. You clearly explain all this in your book, fully aware that 90% of theatre you can see in Spain or Europe is a theatre that continues to be dramatic. Responsibility is related to this idea of playwriting that does not assert itself, that does not necessarily mirror things that are already admitted by society, that constantly challenges everything, that allows us to be provocative, or provoke viewpoints without giving slogans (who are we to give slogans?). Nevertheless, being responsible does not mean being bored. How can we ensure that theatre is untimely and at the same time not boring? Or even, can there be a time when there is a theatre that is both untimely and comforting?

DC: The theatre you call untimely is a theatre that challenges an idea of the world that has imposed itself as hegemonic. Right now it is clear, for our social and economic system, that our idea of the world is very logical. Capitalism is based on the Hegelian idea of historical progress; in other words, working for a future capital gain. Marxism is not based on this. They are very logical readings of reality. We sacrifice the present for the future. Hence Benjamin’s criticism, both of Hegelism and Marxist orthodoxy. For me, working against the logical or progressive concept of history is closely related to fighting against a vision of the world in which you have to justify yourself all the time within our social and economic system. Then, returning to the question, is it possible to be both untimely and comforting? It may happen when untimeliness becomes the hegemonic form of seeing reality. But for the time being this doesn’t happen. Returning to Agamben’s idea, what is interesting for our work as creators is that the most contemporary is what comes out of contemporaneity and we can see it from a distance, start to go against it and anticipate a future contemporaneity, moving on from a hegemonic vision of reality. This is essential for me. And making people understand that there is the possibility of seeing things differently. This is the hope that we can give to the audience, or at least this is what I like to think I am doing with my play: to suggest different ways of seeing reality. How do we do this? It is not enough for this to be expressed in the content of the play, in the theme, but that above all it has to be expressed through the form. In other words, in how I am talking about these things. Theatre is political not so much because it talks about politics but because it reflects on the forms of talking about society, the manipulation of language — which is a very serious problem —, about creation — what creating a story means, what manipulating the consciousness of your audience means through

the manipulation of events, of the consciousness of fictions creating tools. This is an ethical commitment for me.

CB: A great virtue of the book is that it is both profound and entertaining. To explain the de-structuring of the dramatic form in contemporary drama there is a moment in which you use the image of three popular stories that give a very precise idea of what we are talking about: the story of Theseus and the Minotaur, Hop-o'-My-Thumb and Alice – both the *Alice in Wonderland* and *Alice through the Looking Glass*. Can you explain this a little?

DC: I have taken three stories to explain three visions of reality, three different ways of constructing a fiction. In the story of Theseus and the Minotaur, the unwinding of Ariadne's thread, which marks the path of Theseus in the labyrinth, gives us a very clear visual idea of how a coherent story that is gradually developed works and in which the events are linked to each other without considering any problematics for the person who is unwinding the thread – a logical vision of reality. Hop-o'-My-Thumb does something similar, but with an important difference: he does not have a thread and must use his wits. He leaves small breadcrumbs along the way. Then, to reconstruct his path he must use his intellect because before he had to have left the breadcrumbs at a suitable distance from each other (he must always see the next breadcrumb from the last one). This allows him to reconstruct the path very coherently because there is only one path home. In contrast, the path of *Alice in Wonderland* seems to me closer to my vision of the de-structuring of drama in terms of the fable, because Alice's problem is that she cannot reconstruct any path back home. The name of *wonderland* does not work with logical coherence. Moreover, linguistically, Lewis Carroll also works with fusions of meanings of words, word plays and blurs the meaning of language – as blurred as this world where Alice moves, which is a world that cannot be mapped or have concrete or stable points of reference. Our need to construct stories is closely related to the concept of stability, and with the fear we have of not having stability in any field of our existence. To construct a story of yourself, of your identity, of your history, of your memory, has a lot to do with our atavistic fear of this abandonment. In contrast, Alice is abandoned, is pure wandering. And this in fact is the meaning of the experience, what makes her non-story in *wonderland* beautiful.

CB: In the first story there is a leading thread. In the second there is an idea of restitution of the story by the subject, who at a given moment must fill empty spaces to go from one breadcrumb to the next (he probably has to zigzag). This makes us think of a playwriting we are used to that, although speaking of dialectics between form and content (de-structuring the form), although playing with a chronologically messed up fragmentation, although featuring profound ellipses, always comes from the need for the receiver to restore the story. Thus, it is not so different from the first story (Theseus and the Minotaur). Often when we speak of

contemporary drama we lump together — because formally they have a similar appearance — the products that respond to Hop-o'-My-Thumb's approach and the products that respond to Alice's. What happens is that in the case of Alice there is no story to restore. It is not about who is more or less contemporary but about making a distinction that until now had not been made. For example, Jean-Pierre Sarrazac, when he speaks of rhapsody, lumps the second and the third together.

DC: Because we always tend to try to reconstruct.

CB: In the end Alice is looking for the story. She seeks a logical path within her “wonderland”. In other words, we mirror ourselves in the Alice who is looking for a story but doesn't find it. Is it really not there?

DC: Umberto Eco also does not make this distinction. In *Opera aperta*, when he distinguishes between different types of fables, closed and open, lumps the second and the third case together. He does not question the logical core of the fable. But when you start seeing plays in which there is no fable behind but rather an idea of de-structuring of the fable, you must consider this problem. In the second case, what you have is a plot that is not coherent, that does not deceive you, which takes you to another place, but you have a coherent fable and then, fighting against this plot that is not coherent, you go back to the coherence of the fable. What happens when there is no coherent concept of fable behind? Then we do have to make a distinction between Alice's and Hop-o'-My-Thumb's problem.

CB: There is a final chapter in which you speak of the post-dramatic — defined years ago by Hans-Thies Lehmann — and Erika Fischer-Lichte's aesthetics of the performative. Depending on how it is read, it may seem that you posit an evolution of the dramatic text. In this order: Theseus, Hop-o'-My-Thumb, Alice, and finally, the need of the performative to deny performance, of saying “this is happening here directly and the text is no longer the central pillar on which the performance is built” (the idea of performance enters into crisis). In short, that the performative is like the final link of a chain through which contemporary drama passes. I understand that this is not so and that what you are advocating is the existence of a parallel line in which, on the one hand, there are performative proposals that are coherent with this philosophy but, on the other, there is a perfectly alive contemporary drama that is not made up of material texts but defines scores that must be translated on stage (although we don't speak of performance). How can this chapter be read in the context of the book?

DC: Yes, we must not confuse the two things. There may be a theatre that is not based on text, that is based on improvisation or the creator's experience on stage and that at the same time suggests to the audience a coherent vision or invites them to coherently reconstruct what they have seen on stage. This does not make us abandon this logical and hegemonic vision of reality.

- CB:** For instance, some playwrights you deal with, such as Martin Crimp, Sarah Kane, Caryl Churchill, Roland Schimmelpfennig and Juan Mayorga, are sometimes called “postdramatic” in many texts, programmes, newspapers... Do you think this label is appropriate?
- DC:** It is very comfortable but does not really explain what the problem is. There are playwrights that do base themselves on a text but go against this logic. The problem is not so much text-based theatre or non text-based theatre, but how theatre, the performance or the creation put themselves at the disposal of or against the hegemonic vision of reality. There are many productions by Jan Lauwers that are not based on a text but include text to create a leading thread, a path within the de-homogeneity of signs that we have on stage — which is very nice and makes us dream —, a narrative line that works against what we are seeing but somehow harmonises. This is why I love Jan Lauwers’s and Needcompany’s early productions: *The Deer House*, *The Lobster Shop*, *Isabella’s Room*.
- CB:** There is a relatively new trend in theoretical reflection, in criticism, mainly in Germany, that questions the concept of postdramatic. They talk about postspectacular, also of impossible theatre, of return to fiction, of new realism... Would this idea of postulating a return to fiction challenge your approach to history in your book?
- DC:** No, they put the problem to one side. In the type of theatre I propose, fiction also plays a very important role. It is the benchmark against which I work. The concept exists, I cannot free myself from considering it. In much contemporary theatre that falls within Lehmann’s concept of postdramatic, the concept of fiction continues to be fundamental. And it is that we cannot live without fictions. Later it depends on how you want to live with fiction and the use you make of it. All these theories are very comfortable. Theory helps us to logically explain to ourselves some concepts that probably do not intrinsically have these attributes that we give them. But this is theorising: forcing some meanings, giving them a form and seeing how they connect with other meanings, how they make up a network, how they create a form. But don’t forget that every time we theorise we also overlook some things about which we are theorising. Being aware of this loss is very interesting.
- CB:** You speak of the autonomy of theatre literature, of the validity of the concept of literature. The text is also to be read. In several places I have found debates on this idea: “why do you write these stage directions that are so difficult to do?” It is about finding a balance with a writing that leaves empty spaces that allow joint creation and the construction of the receiver’s imaginary and, at the same time, being understandable for someone who will later stage this text. Can you explain a little about this validity of the value of dramatic literature — in the sense that we are no longer speaking of drama in the classical sense?

DC: When I am writing I work on both things: theatre literature and theatre. So that the play has a form it must end at some point, to put the word “End”, and must be able to circulate in this form. Later what comes on stage is different, it is a mediation, a translation of this literary document into another code, along with other codes. For me, in my history as an Italian playwright, aware that if I had only worked in Italy I would not have been able to earn my living as a playwright, and that I have gone to live in other countries — Germany plays a great role —, the interesting thing was the circulation of texts. But I had to create a text that was also interesting, once read, to attract potential directors, actors or producers. The text had to be an autonomous element that could exist alone, without me. Moreover, until recently I had not thought of staging my own texts. Now I have also started working on the creation process, but with a type of plays that are very different from those I used to write before. What happens is that when the text circulates on its own, you must provide clues to readers — and to the first reader, who is the director. The whole question of stage directions, whether they are complicated or not, is not so much related to a “literary” translation of what I had written for the stage but rather to a translation of the atmosphere that the text is creating within your reading as a director. I want the director to be able to transport to the stage his or her concern about what he or she is reading. The things I write, and the stage directions form part of it, help shape an atmosphere and this is what I am interested in seeing on stage. Not so much the words but what they have provoked in the first reader — the director — or the actors, of course. In this respect, the literary scope of the text dialogues with its ephemeral scope of being nothing, of disappearing on stage. I find the degree to which the text disappears a very interesting concept to study. Seeing how the text disappears but its spirit remains. Often, to maintain the spirit of the text you must maintain the things that the text says, but it is not always one hundred per cent like this.

CB: It’s now time for questions. You can ask about any issue: about the book, about the fact of writing now and here, in Europe, about any personal issue...

DC: ...About Barça...

CB: ...About Barça.

[Nobody asks.]

DC: I’ll talk about Barça. I saw the day when Messi debuted. It was Rijkaard’s Barça, very physical, very rough to see, but at a given moment Messi comes and you think “this guy is good, he’ll do something.” Messi’s skill was that he really saw the reality on the pitch differently from the others. It has to do with a concept of space and time that is different. His vision of reality, which on the football pitch is limited to a rectangle, went beyond the hegemonic vision of other players. This was very clear when he played in Guardiola’s Barça: it was a very tactical, squared and geometric

Barça, but there was an element that escaped this geometry and made it an extraordinary experience, in the etymological sense of the term. This is closely related to some aspects of theatre. Mainly when you are a playwright and you build a geometry, a structure based on the text and then you have to take it to a specific stage — playing field or theatre stage —. Then you need that element that escapes, because, otherwise, it doesn't work. I am realising this now working with some actors, both here and in Milan.

CB: In an interview you talked about a goal by Messi that you saw in Menorca, and you said “writing not about the goal, but like the goal.”

DC: That's right. In 2015 I was in Menorca writing *Actes obscens* and there was the Cup Final against Bilbao. Messi scored a spectacular goal, he tackled six players, making the result 1-0. I thought, “here you are seeing some extraordinary things. How do you talk about this goal?” In the club where I was watching the match they told me: “You are a writer, you can write about this.” I also lived for a while in Buenos Aires when Guardiola's team won three titles in the same season, the last one with a goal by Messi at the Bernabéu and, of course, I heard the South American commentators, who are very different from those here, and they said “*Weeeell, how can you explain thiissssss?*” [*He imitates the Argentinean accent.*] No, you can't, and this is exactly what is interesting: all these phenomena defy language. The thing is not writing about Messi's goal but like the goal. It is not a problem of content but of form. How can I express some things?

Audience question: You are European, Italian, and you live in Berlin, and you two — Carles and Davide — speak of examples of European theatre as if you were relying too much on a vision that questions but from a hegemonic position. It is like a questioning from the problem itself. Above all because of the systemic crisis Europe is experiencing. So my question is: what is your link with South America? You have a deep knowledge of theatre in Argentina, Mexico, Uruguay. These societies that live in a precarious state, in an almost institutional ontological improvisation, in an eternal present of political crisis... What relationship do you find between the theatre you see and experience here, in Europe, mainly in Germany, and the theatre that you see in South America? Do you find any kind of hope in the non-institutionalised and peripheral forms of Latin American theatre?

DC: Yes, probably. The thesis deals with European theatre because I had to create a framework and couldn't talk about everything I'd like to. Sprengelburd's theatre is very interesting, or Daulte's or Fabio Ruano's. I have a European PhD, I also carried out research in Berlin. I had to find a way to say “no more”. But the experience of Buenos Aires, living there, working with local people and seeing theatre from there was fundamental. I think it's a model. There are two issues. One is the centre-periphery issue, of how at a given moment the cultural benchmark of Latin America

is Europe, many forms are taken and assumed as the standardised form of featuring reality. There is a very nice text by Spregelburd related to this called *Apátrida*. It talks about how 18th and 19th century Argentinean painters used to go to Europe to copy European painters and return because the problem of the new Argentinean state was the formation of an *arte patria*. This “*arte propio*” was a copy of European art. In contrast, Spregelburd claims the importance of the periphery of this hegemony. What is happening now? The model of Argentinean theatre – which for me is very interesting – of construction of the show, of forms of production that escape the production forms here, linked to economic problems, helps us a lot now in this period of crisis and can be a model of which we are the periphery – because the centre is them. What we can learn is very interesting. I think that it has become clear in Barcelona how these Argentinean models have influenced the creation of the new generations. From the time when Veronese, Spregelburd or Daulte came until now, when it is very complicated to find productions, when we have to invent different productive forms, different spaces. There the proliferation of theatre venues, which does not mean the proliferation of theatres, is fantastic. You go to Buenos Aires and you have 350 active theatre venues. Sports clubs, shops, any venue is good for doing theatre. It has a lot to do with the Italian background of the locals. They are *tanos*, they are Neapolitan. I’ve seen many parallelisms between the Teatro Eduardo in Naples – Eduardo de Filippo, the Neapolitan theatricality – and Buenos Aires theatricality.

AQ: My question is also related to the forms of production. When you question the forms, you are speaking of forms of writing. For instance, you’ve mentioned Needcompany and we could talk about the production that surrounds the shows by this company and that has to do with pretty bodies, lots of money... Why do you focus on the text-based form?

DC: This is a book on drama theory rather than on performative theory. You must delimit. If not, I would still be writing the thesis, which took me many years. But the question of what the production models are also interests me, mainly now that I have begun experimenting not only with text-based but also performative creation. And also how the production models are related to society. A very interesting thing about Latin American or Mexican drama is the issue of *teatro social*. What does doing theatre mean in places where you risk your life every time you do theatre? Because they really kill you. Companies are formed and keep changing members because they kill people from the company. They kill them because they work with street children and drug lords don’t want children to work and leave that system. Or you go to neighbourhoods where people don’t leave their homes after six in the evening because they know that they can’t. What does it mean to do theatre, what is the importance of aesthetics in this type of theatre? Of course, we cannot judge this theatre with the parameters with which we judge Needcompany or Catalan or Spanish theatre. Last year I went to the *Muestra Nacional de Teatro*

de México which included the fifteen most interesting productions from different states. There were people from Chihuahua or Ciudad Juárez who told you about these things. You saw the show and thought: “Ok, it’s a little more than amateur, but this doesn’t work, or the dramaturgy is weak,” but people go for a reason for which I would not do theatre. Every time these people leave home they can lose their lives. And they go there to help other people so they don’t go through the same thing. I talked to a 25-year old girl with a two-year-old daughter and she told me that they had killed some of her friends, or had kidnapped them. And I asked her why she did it, with a 2-year-old daughter, and she told me it was because she didn’t want her daughter to live in a city like that. This kills any aesthetic discourse on theatre.

AQ: Rather than questions, I have some comments or ideas. One is related to the current *modus vivendi*, mainly of the youngest generations and how they learn. It is perhaps linked to the idea of liquid society that we all have in mind. There are no longer jobs for life; there is no lifelong project or planning. Thus, we already assume uncertainty as certainty. Just breathing is enough, you don’t need a set path. This is somehow related to these dramaturgies you talked about with the examples of the three stories. It’s also related to how we access information or structure thought. I was surprised by an article I read a couple of years ago on a comparative study conducted among primary and secondary school students with access to Internet who had trained and those who hadn’t, from the same generation. The “classical” students continued with the regime of a textbook or of thought. The others were incapable of maintaining the theoretical regime provided for in the textbook and chose information according to their interests. Thus, in the latter there was no longer the commitment to say “this requires an effort because I know it will be productive” — this viewpoint towards the future —, but they learnt by taking from many sources and achieved almost the same information but based on something more sensorial, more related to immediate pleasure. And this makes you also think about a way of structuring drama. In other words, we don’t have a story with future prospects but some randomness when living and grasping reality and learning that can be linked to Alice’s random journey. Moreover, you made me think of the rhetorical and structural forms of classical music. When you talked about variations I thought about Bach’s variations and fugues, the Goldberg variations, the “variation on a song by...”, etc. I would like to look for some similarity between structuring, repetitions, variations and alliterations of the classical composition with contemporary playwrights. I think that behind this non-linear narration there is something to discover such as quantum physics or some types of mathematics.

DC: Yes. I’m not a musicologist but the concept of harmony and the musical trends that work against the concept of harmony or harmonisation are closely linked to the concept of de-structuring. Harmony is closely related to classical physics and the logical vision of the Pythagoreans — our

concept of musical harmony is based on Pythagoras' division of musical frequencies. The combination of these frequencies provokes a sound or a noise. Music, during most of its history, has been based on this harmonic concept. Dodecaphony is the limit of this concept. This has a lot to do with the life we are living. For example as someone who leads a very de-structured life — I don't have a home, I live in different places at the same time —, I increasingly have the need to return to coherence. I am always fighting against this return to logic. It is a combination of both things. The issue of job flexibility is closely related to the possibility of building a stable economic future for oneself. Not so much job but economic stability. They tell you "now you are more flexible, but because you can earn from here and from there." The concept is still "earn money." This barrier always exists.

AQ: It is true that, when we go to see a more deconstructed performance, construction always goes through our minds; and the truth is that, if they don't tell me stories, I need to build them. But I remember that as a child this didn't happen to me. In other words, I don't think that it is something that goes with nature, but with culture. Our childhood went by watching a Tarzan film every weekend. In principle we were supposed to know them by heart but we didn't remember the plot, the fable. I remember, for example, the sequence of the moving sands, the sequence of the crocodiles, but the construction of the story didn't interest me. And I am not the only one. When we are children, what we have is the idea of sequence, but not of something global.

DC: All this forms part of our education as individuals in this society, which teaches us from the outset that we must build, arrange, order. Now we are preparing a reading at the Sala Beckett and it's a text that deals with how fictions enter in children's education and influence their vision of the world. It is a text I'm working on with the actors in Italy. It will be premiered there in April but we'll do a dramatised reading here on 30 January. I also remember that, as a child, coherence didn't interest me, that something happened before or after or that this (*he picks up a paper glass*) is a glass or a helmet. It is very interesting how flexible children's minds are and how they don't care about ordering and structuring. It's nice to remember our fight against this concept in our childhood and that then we still won.

CB: I would say that perhaps it is not only cultural. When primitive communities begin to relate to their environment and have to give an explanation of what they see — the storms, the cycles of nature — they finally build myths and these myths are always structured as stories. In any primitive community, even before Aristotle, understanding reality is always done through a story that is built as a fable.

DC: Yes, but this is also cultural. It is a very primitive "culturalism" related to the human being, because it is much easier to convey information through the fable. Our evolution as animals is also defined by how easily

we convey information to our peers and to be the most intelligent of the apes. Arranging enables us to live more comfortably in this world.

AQ: I would like you to tell us about quantum physics and mathematics. How they have influenced your plays, if they have. I form part of a publishing project in which we publish “quantum” authors and I am interested in knowing if it has influenced you a lot.

DC: Yes, the study – without a mathematical approach, because I don’t understand the formulae, the equations – of how quantum physics’ approach to reality destroys Newtonian physics has influenced me a lot. For example, Feynman’s concept of sum-over-paths. Feynman is a physicist who in the 1960s began to say that in reality there is no stable past. There are a series of possibilities in this universe and we, from our point of view of the present, consider that some possibilities are more feasible than others and then we believe our past based on the present. This completely overturns Newtonian theory. Our present does not come from a past but rather the past comes from our present. Moreover, quantum physics also tells you that there is no difference between past, present and future. In other words, what we call past is simply the evidence of some physical states that have materialised in this way, because through the thermodynamic law that rules the universe we can only be aware of the materialisation of some events that range from disorder to order, rather than the opposite. We call this thermal upset past, and it is the reason why we have memories of the past and not of the future. It is simply a problem of thermodynamic physics and not because there is really a past, a present and a future. Our life is not a story, it is our life and no more. Later we arrange it as a story, but the terms past, present and future are more related to fiction than to life.

Now I’ve been commissioned with a text on an Italian physicist called Majorana, who disappeared in the 1930s and whose end is unknown, who contributed to the development of quantum physics in the early days.

AQ: Carles asked you if there could be a kind of theatre that was both comfortable and untimely. You said, yes, when untimely theatre becomes hegemonic. I wonder how far that is the case.

DC: When it becomes hegemonic, all untimeliness is finally comfortable. Any break with tradition, when it has become normal, loses its meaning of innovation.

AQ: It is the *conditio sine qua non* of Walter Benjamin himself: maintaining oneself on the periphery and, above all, not even being recognised by your fellow citizens with the value for which he is recognised today. Perhaps in theatre something similar happens. You spoke of South America, but in Barcelona there is also a lot of periphery and a lot of theatre done on the fringes. There are venues that are not advertised in the newspapers because there is a law that impedes it, but theatre is done in houses...

Perhaps it is a way of approaching it from this ethics you mentioned and that, as I said before, is related to the production systems.

DC: And that requires another type of theorising. Jorge Dubatti is doing a lot on this issue. He says that “as a critic they call me to go and see productions, but there are four hundred every evening. How can I speak as a critic about the theatre that is currently done in Buenos Aires? There is more that I don’t see than I do.” He has started developing a theory about the importance of what remains on the fringes, on the periphery.

AQ: What elements taken from Europe are being replicated in Latin American theatre?

DC: The Goethe Institut is everywhere. They have translated many German playwrights and have brought many German productions. In some cases, you find this aesthetics in Latin America, more or less well done, or as a simple reproduction of some systems without having really integrated what these aesthetic systems mean in society. In Mexico I saw productions that could be “copies” of German productions. Mariano Pensotti in Buenos Aires has also produced a very European aesthetics. Or Federico León. Or *La Resentida*, in Chile. They are all very fine creators and I find their discourse interesting; I am talking about aesthetics and how it has influenced some. Spregelburd is a playwright who knows the German theatre very well and in fact he slightly mocks all of this when he works with his actors in Buenos Aires.

AQ: Now that you are not just writing your plays but directing some of them, how have you incorporated teamwork, especially in the scenic or visual field, or in the dramaturgy that set design gives you?

DC: With reference to the text I am working on in Italy and here (there will be a reading at the Sala Beckett), my experience as a person putting my own text on stage is closely linked to the processes of creation I experimented with in Buenos Aires: very few economic resources, some objects but no set design and very basic lighting. It is a theatre based on the actor-text relation and actor-audience relation.

AQ: But earlier you spoke of atmospheres.

DC: In this case it’s very poor.

AQ: But the atmosphere always exists.

DC: Yes. In the play I’m working on here what creates the atmosphere is the relation between actors and audience. In the other case it’s completely different: I am working in Germany, at the Staatsoper in Berlin, with a huge amount of resources, a fantastic set designer, a wonderful lighting designer and all the technical means I wish. It is a project on biofiction, also self-fiction. The actor speaks in the first person about a story that has happened to him. They called him because a relative of his from Córdoba (Argentina) lived in a flat that belonged to a person who had been evicted during the Argentinean dictatorship and he, as the closest relative of

that person, returns to see the flat, because the family of origin had reclaimed it. He finds out that the person missing was a musician who was working on the scores of a Jewish musician that had disappeared during Nazism and then a parallelism is created between different places and temporalities. Consequently, I need quite an extensive set design.

AQ: Earlier you talked about the representation of the world. I think it must be collaborative because we cannot construct it autonomously based on any of the signs. This dissolution of the playwright is reshaping the way we work.

DC: Yes, in Latin America perhaps these experiences of collective creation or authorship are more common. By tradition. Or in Europe in countries that have suffered dictatorships. The experiences of Kantor or Grotowski would not be conceivable outside the communist dictatorship in Poland during that period. Any process of authorship — authority —, also in relation with South American dictatorships, takes on another meaning. The democratisation of the creation process is also related to this. A need for there to be no authoritarian voice.

AQ: Is the European influence vital in Latin American countries? For instance, last year you were in Mexico. Did you prefer seeing productions with European influences or with the essence of Mexico? What is essential?

DC: I am interested in seeing what a type of theatre can do in the context in which it emerges. It seemed interesting to see experiences such as the Teatro Bárbaro in Chihuahua or the Teatro para el fin del mundo, which recover places that have been abandoned because for a time drug lords worked there, people could not go and they have ended up as abandoned buildings; then they go there to do theatre so that people return to these places, to repopulate them culturally. I find the meaning of doing theatre at that time and in that place interesting. I also saw a beautiful performance, *La belleza* by David Olguín, a totally different approach; it was theatre more as we understand it in the institutional sense. It was not that one is better than the other; it is about understanding why you are doing theatre.

AQ: Back to peripheral theatre, we are so used to it that if our *modus vivendi* is anti-capitalist perhaps the peripheral theatre is our status quo. We already understand that it is peripheral with regards to peripheral thought but if it doesn't annoy anyone as we ourselves consume it, where is the problem? How can we make this untimely theatre untimely again?

DC: And it is interesting for the community. If only people who agree with the idea it expresses see this type of theatre, what does it do? Nothing. The problem is how to awaken community awareness. What sense is there in doing theatre when 90% of the audience are theatre people who go to see their colleagues? We have to find a way to connect with the social fabric again. In Italy, theatre has lost the link with the social fabric,

it does not form part of the social debate. What can we do for theatre to form part of the social debate again? I don't know, by suggesting interesting issues, interesting forms. Perhaps we must sometimes use marketing tools to go against marketing — I don't know if this is right or not. Probably it is worthless to do it for ourselves because it means spending energy, time and money to do what? To self-assert. It is not only a problem of the creators. I am convinced that theatre should leave the arts pages of newspapers and appear in the gossip columns, economy sections, on TV news. To use these means.

[After this answer, the session is closed and Carles Batlle says farewell to the guest.]





BASILEU:

[...]

Però pitjor podia ser:

tenim encara un llit i un sostre.

¿De què ens queixem quan tot demostra
que estem millor que l'any que ve?



En Tirant a Grècia o Qui mana a can Ribot,
de Joan Sales.

Primera part, escena 3