

Presentació

L'estudi de la representació teatral: per una nova dramaturgia

La representació teatral, en tant que mirall privilegiat del món que ens envolta, ha esdevingut un material de reflexió i d'investigació de primera línia. Observant i analitzant la representació teatral, mirem de comprendre millor la nostra societat, tant la pretèrita com la contemporània. Potser fins i tot de millorar-la. No és estrany que, darrerament, la representació hagi esdevingut un instrument de recerca habitual en àrees de coneixement aparentment poc vinculades al fet teatral, des de la psicologia a la pedagogia, passant per l'antropologia, la sociologia o la medicina. I amb tot, la representació no és únicament un artefacte d'utilitat per a accedir a un saber extern al teatre; des d'una perspectiva *dramatúrgica*, també podem considerar-la com a objecte d'estudi autònom.

La diversitat de punts de vista metodològics o de perspectives disciplinàries han convertit l'estudi de la representació teatral –de fet, els estudis teatrals en general– en una matèria de difícil ordenació. Alguns autors han buscat infructuosament un nom, una etiqueta, que aplegui aquests estudis tenint en compte la gran diversitat de vies d'aproximació. A hores d'ara, és més que evident que el terme *teatralogia* no ha funcionat, que la *semiòtica teatral*, com a denominació, resulta poc precisa i que la paraula *dramatúrgia* provoca gairebé sempre confusions. Curiosament, Patrice Pavis, en algun dels seus assaigs (Pavis, 1989), ha fet servir aquest darrer terme en un sentit general i ha fixat l'objectiu de *ladramatúrgia* en l'estudi de la producció del sentit i en la manipulació dels signes teatrals bé d'una obra específica, bé d'un sistema (època, gènere, obra, autor, director, etcètera). L'interès del plantejament rau en el fet que permet de barrejar l'enfocament semiòtic i les perspectives estètiques i historicistes de més tradició.

El concepte, d'altra banda, no està renyit amb l'ús de metodologies i tendències més o menys innovadores com ara l'antropologia cultural, la fenomenologia o l'estètica de la recepció. Aquesta activitat pluridisciplinària i experimental és el que Marco De Marinis vol definir quan diu *entendre* el teatre, més que no pas *llegir-lo* (Abellan, 1998, pàg. 7-16). Concebuda així, la *dramatúrgia* descriu, estudia i organitza el text i l'escenificació, però també descriu, estudia i organitza, simultàniament, els mecanismes de la comunicació (entre l'escenari i el públic) i la inscripció de tot plegat en un sistema cultural i en una temporalitat històrica determinats.

Per la nostra banda, a *La representació teatral*, hem volgut unir una presentació de caràcter semiòtic sobre el fet espectacular (capítols 1 i 2) amb un seguit d'apartats de contingut fonamentalment històric (capítols 3 a 6). El nostre treball, però, no cerca una refosa en el sentit expressat per De Marinis, que es planteja la necessària intervenció de les disciplines historicofilològiques al moment d'analitzar un espectacle (De Marinis, 1998, pàg. 73-76). Ens hem decidit, més aviat, a fer conviure dues perspectives d'estudi que per regla general han romàs aïllades l'una de l'altra i que difícilment trobem integrades en un mateix tractat. És clar, doncs, que no fem servir la paraula *dramatúrgia* en la direcció enunciada més amunt. Afirmem, sí, que l'estudi de la representació teatral és una activitat d'anàlisi dramatúrgica, però ho afirmem des d'una dimensió terminològica molt més cenyida.

Així, pel que fa als capítols que van del 3 al 6, *fem* anàlisi dramatúrgica rement-nos a una tradició que, com explica el mateix Pavis (Pavis, 2000, pàg. 23-24), remunta a Diderot i a Lessig i arriba brillantment a Roland Barthes o a Bernard Dort, passant per Bertolt Brecht. És a dir, realitzem una activitat historicocrítica que parteix dels mecanismes estètics i ideològics de l'escenificació, però que no sempre busca d'assolir una descripció sistemàtica de l'espectacle. L'anàlisi dramatúrgica, entesa així, té la virtut de buscar –i d'oferir– una primera aproximació sintètica a la representació, d'evitar la dispersió de la mirada, de partir d'una observació minuciosa i de proporcionar interpretacions d'alta volada.

Consegüentment, tenim que als capítols més històrics d'aquest manual *fem* anàlisi dramatúrgica. Per contra, l'objectiu dels dos primers capítols no és precisament el de *fer* anàlisi dramatúrgica; ben a l'inrevés, es tracta d'establir un corpus teòric i una terminologia que permetin una aproximació dramatúrgica al complex artefacte de la representació i a tots els elements que la integren. És

a dir, que, ben mirat, el que fem en aquests dos primers apartats no és dramatúrgia sinó simplement definir una idea d'allò que és la dramatúrgia. La nostra idea. Des del nostre punt de vista, *fer dramatúrgia* vol dir simplement *llegir* (ens referim, de primer, al text dramàtic). Un *llegir*, però, una mica especial. Per llegir *dramatúrgicament* cal que el lector faci l'esforç d'assistir a una representació imaginària. Això és, que produeixi una escenificació virtual (mental) del text que té entre mans. El professional de la dramatúrgia té un coneixement diguem-ne superior que l'allibera d'una activitat netament intuïtiva. Coneix els principis de construcció de l'obra dramàtica (mecanismes, procediments, convencions, jerarquies, etcètera) i dirigeix aquest coneixement de forma sistemàtica amb un objectiu ben determinat. Quin pot ser aquest objectiu? Ben mirat, l'activitat dramatúrgica no té una sola finalitat: es pot treballar per a escenificar un text, és clar, però també es pot mirar de traduir-lo, d'adaptar-lo o, fins i tot, d'escriure'l (òbviament, aquesta darrera possibilitat no preveu l'existència d'un material textual previ sobre el qual exercir *l'acte creatiu*). Sigui en un cas o en un altre, la dramatúrgia, desenvolupada sistemàticament per un professional, consisteix a situar i/o analitzar els materials textuais (existents o virtuals), a delimitar i a comprendre les significacions complexes que es desprenen d'aquests materials i a orientar l'espectacle (real o encara virtual) en la direcció desitjada (Pavis, 1983, 1998).

La dramatúrgia, en aquest sentit, inclou dues fases de treball: una d'anàlisi i una altra de creació. Quan dirigim, traduïm, adaptem, interpretem o escrivim, activem les dues fases. Quan fem crítica –que és el que aquí ens interessa– només n'acomplim una, la primera (deixem de banda, és clar, el component creatiu indiscutible que conté tota crítica). L'anàlisi del text o de la representació amb finalitats crítiques a dreta llei és un acte dramatúrgic, sí, però un acte dramatúrgic que no és destinat a la creació artística. O millor dit, que només és destinat a la creació artística en un estadi de virtualitat (un estadi –insistim-hi– mental). Els professionals de la dramatúrgia, siguin crítics o creadors, sempre elaboren un text. El *text dramatúrgic* glossa, interpreta o orienta l'enunciat de partida. De fet, proposa i explica unes condicions d'enunciació per a aquest enunciat, és a dir, li dona una categoria de *discurs*. En el cas de la creació, s'utilitza l'enunciat com a fonament sobre el qual es produeix una modificació (cosa que no significa canviar-lo o alterar-lo necessàriament), en el cas de la crítica, el text resultant és plenament extern.

Als dos paràgrafs precedents, acabem de reflexionar sobre dramaturgia i text dramàtic. Analitzar i manipular el text dramàtic és fer dramaturgia, d'acord. I analitzar la representació? Es pot *llegir –entendre*, que diria De Marinis– una representació? Sí, podem *llegir-la*; o, dit d'una altra manera, l'anàlisi dramaturgica d'una representació és una activitat perfectament plausible. En la representació, els signes lingüístics del text dramàtic han estat substituïts per una “espessor de signes”, una “polifonia informacional” (Barthes, 1977, pàg. 309-310), una densa trama de signes de procedència i durada diversa, que demanen mecanismes d'aproximació més complexos: els especialistes parlen de *text espectacular*. Tal com ho resumeix Joan Abellan a partir de l'aportació de De Marinis, el text espectacular és “l'instituït per la realització verbal i gestual d'una ficció en una determinada situació espacial i rítmica, com a resultat de l'assumpció de l'espectacle objecte material a l'interior dels paradigmes de la semiòtica del text. Un objecte semiòtic constituït en un tram complex de distints elements expressius, la interpretació dels quals remet a una pluralitat heterogènia de codis culturals i de convencions teatrals, habituals i coneguts d'antuvi o instituïts *ex novo* dins una escenificació concreta” (Abellan, 1998, pàg. 12). Amb tot, per a d'altres estudiosos, com ara María del Carmen Bobes Naves, hem d'entendre *text espectacular* en un altre sentit: el conjunt d'indicacions que permeten l'escenificació d'un text dramàtic i adquireixen en l'escenari expressió com a signes no verbals (Bobes, 1997, pàg. 296).

Evidentment, aquest “tram complex” posa a prova algunes de les formes d'aproximació més estandarditzades. Les conclusions a què arribem curiosament reconcilien la nostra idea de dramaturgia i la definició generalista del terme que hem apuntat més amunt.

Així, per exemple, la semiologia teatral clàssica –glossem Pavis (2000, pàg. 30-43)–, s'ha fonamentat en un model d'anàlisi estructural que ha considerat l'obra d'art com a peça tancada i estàtica i que, per tant, s'ha entestat a detectar-hi unitats significants mínimes. És evident que no serveix de gaire fragmentar el *continuum* de la representació en microunitats temporals a mesura que es transformin els diferents llenguatges que hi intervenen. Així tan sols s'aconsegueix “pulveritzar” la globalitat de l'escenificació i el sentit de la interacció entre els diversos sistemes. No serveix de res, tampoc, establir llistes limitades de codis, que petrifiquen la representació segons uns prejudicis socioculturals previs. D'altra banda, determinats models semiològics han optat tan sols per l'estudi d'estructures profundes i han

Als dos paràgrafs precedents, acabem de reflexionar sobre dramaturgia i text dramàtic. Analitzar i manipular el text dramàtic és fer dramaturgia, d'acord. I analitzar la representació? Es pot *llegir –entendre*, que diria De Marinis – una representació? Sí, podem *llegir-la*; o, dit d'una altra manera, l'anàlisi dramaturgica d'una representació és una activitat perfectament plausible. En la representació, els signes lingüístics del text dramàtic han estat substituïts per una “espessor de signes”, una “polifonia informacional” (Barthes, 1977, pàg. 309-310), una densa trama de signes de procedència i durada diversa, que demanen mecanismes d'aproximació més complexos: els especialistes parlen de *text espectacular*. Tal com ho resumeix Joan Abellan a partir de l'aportació de De Marinis, el text espectacular és “l'instituït per la realització verbal i gestual d'una ficció en una determinada situació espacial i rítmica, com a resultat de l'assumpció de l'espectacle objecte material a l'interior dels paradigmes de la semiòtica del text. Un objecte semiòtic constituït en un tram complex de distints elements expressius, la interpretació dels quals remet a una pluralitat heterogènia de codis culturals i de convencions teatrals, habituals i coneguts d'antuvi o instituïts *ex novo* dins una escenificació concreta” (Abellan, 1998, pàg. 12). Amb tot, per a d'altres estudiosos, com ara María del Carmen Bobes Naves, hem d'entendre *text espectacular* en un altre sentit: el conjunt d'indicacions que permeten l'escenificació d'un text dramàtic i adquireixen en l'escenari expressió com a signes no verbals (Bobes, 1997, pàg. 296).

Evidentment, aquest “tram complex” posa a prova algunes de les formes d'aproximació més estandarditzades. Les conclusions a què arribem curiosament reconcilien la nostra idea de dramaturgia i la definició generalista del terme que hem apuntat més amunt.

Així, per exemple, la semiologia teatral clàssica –glossem Pavis (2000, pàg. 30-43)–, s'ha fonamentat en un model d'anàlisi estructural que ha considerat l'obra d'art com a peça tancada i estàtica i que, per tant, s'ha entestat a detectar-hi unitats significants mínimes. És evident que no serveix de gaire fragmentar el *continuum* de la representació en microunitats temporals a mesura que es transformin els diferents llenguatges que hi intervenen. Així tan sols s'aconsegueix “pulveritzar” la globalitat de l'escenificació i el sentit de la interacció entre els diversos sistemes. No serveix de res, tampoc, establir llistes limitades de codis, que petrifiquen la representació segons uns prejudicis socioculturals previs. D'altra banda, determinats models semiològics han optat tan sols per l'estudi d'estructures profundes i han

deixat de banda l'examen de les estructures de superfície (discursives). Des d'una nova perspectiva, la semiologia hauria d'establir les convergències i les divergències entre els diversos sistemes de signes, constatar i valorar el seu desfasament, el seu canvi de ritme i també els efectes de focalització. En un sentit similar s'ha expressat Anna Ubersfeld (1997, pàg. 30).

Els darrers trenta anys han vist aparèixer noves propostes. Per exemple, la fenomenologia, que entén que la percepció de l'esdeveniment espectacular és un fet global (tractar el teatre com un sistema de codis disseca fatalment la impressió perceptiva que el teatre produeix en l'espectador). O la pragmàtica, que posa en relació els signes i els seus usuaris i ha parat especial atenció en la distància entre enunciat i enunciació. Ben mirat, la pragmàtica incorpora un concepte dinàmic i no estàtic de l'obra d'art, el sentit de la qual canvia amb el temps: això és, canvien les relacions del *text* amb els subjectes del procés de comunicació dramàtica i també amb els sistemes culturals pertinents (religió, ciència, arts, etcètera). En conseqüència, la pragmàtica té en compte les dues línies mestres d'investigació dins l'estètica de la recepció: el receptor històric i el receptor implícit. En una altra direcció encara, s'explica el concepte de vectorització: en lloc de descompondre la percepció, de seriar les sensacions i, per tant, de tallar arbitràriament el significat per traduir-lo en significats possibles, es conceben els significats com si fossin elements a l'espera de significats possibles. De fet, es repensa la noció de signes individualitzats per a establir sèries de signes agrupats segons un procediment que podríem descriure com una vectorització. La vectorització –diu Pavis– és un procediment a la vegada metodològic, mnemotècnic i dramaturgic de lligar xarxes de signes. Consisteix a associar i a connectar signes que són observats a l'interior d'unes xarxes. Allí, cada signe només fa sentit en la dinàmica que el vincula als altres.

Tot plegat ens porta cap a una “dramatúrgia” –o “semiologia teatral” o “teoria general de les ciències de l'espectacle”, com més us estimeu de dir-ne– que incideix en la idea contemporània d'interdisciplinarietat i, al mateix temps, desenvolupa una sociosemiòtica –Pavis *dixit*– atenta a les qüestions ideològiques, a la manera com un context socioeconomicocultural determina o condiciona els signes. És el primer pas cap a una antropologia cultural, que engloba la dimensió cultural de la representació (Brook, Barba, Grotowski).

Un cop establert aquest panorama de caire més epistemològic, recordem un cop més que *La representació teatral*, en tant que manual, aspira a facilitar una primera

aproximació –sincrònica o diacrònica– al complex fenomen de la representació. Això és: oferir un instrument de treball i una font d'informació per als lectors, potser per als futurs crítics del fet espectacular. Per tant, si bé hem cregut necessari resumir l'estat de la qüestió, en cap cas no hem pretès aportar materials nous a la discussió. Insistim-hi: *La representació teatral* és un manual sistemàtic i rigorós sobre la representació teatral, res més. Aquest fet no treu que, abans de passar al primer capítol, no puguem i no vulguem obviar algunes reflexions generals: bàsicament, les reflexions que deriven del caràcter efímer de la representació.

Per començar, hem de parar atenció en les diverses vies d'aproximació, en el registre triat per a la nostra anàlisi i en la delimitació de l'objecte a estudiar. En primer lloc, el discurs crític sobre la representació té diversos registres possibles: pot bascular des de la informació periodística (informativa o valorativa) fins a la crítica especialitzada segons els principis d'una determinada metodologia. D'altra banda, cal delimitar l'objecte: podem analitzar una representació (funció) en particular o un espectacle en general; una representació (funció) en general o un element que la integri en particular; un aspecte semiòtic determinat, però també un coneixement teòric o pràctic relacionat amb les diverses pràctiques teatrals que intervenen en l'espectacle (des de la formació dels actors fins a la il·luminació). Ja ho hem dit: cal estar en condicions de confrontar i fecundar els sabers parcials. Sigui quin sigui el nostre interès, hi ha una qüestió que passa al davant de tot: com ens aproximem d'entrada a un objecte d'estudi tan i tan fugisser? Podem establir *a priori*, i al marge de metodologies específiques, dues grans vies d'aproximació: l'anàlisi reportatge i l'anàlisi reconstitució (Pavis, 2000, pàg. 25-27.)

L'anàlisi reportatge comporta la descripció del que passa a l'escenari. Però també ha d'intentar copsar tot allò que afecta l'espectador quan és interpel·lat emocionalment i cognitivament per la dinàmica de la funció (les sensacions generades per la multiplicitat i la simultaneïtat dels signes). En el millor dels casos, això s'hauria de produir al llarg de l'espectacle amb la reacció immediata de l'espectador. Però és una empresa gairebé impossible. La descripció de la resposta del públic és obligadament provisional, sumària i relativa. Més encara: si prenem notes al llarg de l'espectacle, trenquem el procés normal de recepció. I si no prenem notes? Podem refiar-nos de la memòria? Cal preguntar-se si l'experiència normal d'un espectador que assisteix una sola vegada a la representació és suficient per a l'anàlisi. L'assistència a múltiples representacions, per contra,

canvia radicalment la posició de l'analista en tant que receptor modèlic i modifica les apreciacions primeres de manera no fiable. Què és millor, contrastar la major part d'efectes i recursos o deformar el disseny de recepció elaborat meticulosament pel creador, que ha pensat en un espectador innocent de representació única? La semiologia, que en el seu moment es va constituir com un mitjà per a evitar el discurs impressionista sobre l'espectacle, no ha aconseguit salvar aquesta dicotomia. I, per acabar-ho d'adobar, encara ens queda la qüestió famosa de l'objectivitat. El més normal és que la persona que descriu esculli segons uns interessos particulars (conscientment o inconscientment), o que la seva anàlisi descriptiva s'efectuï en funció d'un prejudici de sentit que es vol transmetre a un observador exterior, gairebé com si l'haguéssim de convèncer d'una tesi o de suggerir-li determinats valors. Més encara: les unitats de la seva descripció/observació (escenografia, vestuari, maquillatge, música, etcètera), tant sí com no, neixen d'una experiència estètica i d'una experiència del món que li és pròpia i, en certa mesura, intransferible.

L'anàlisi reconstitució es produeix després de l'esdeveniment. L'analista recollia els papers i els documents de tota mena que ha generat la representació (premsa, entrevistes, vídeos, publicitat, quaderns de direcció, programes, etcètera) per tal d'elaborar el seu discurs. Ara bé, és molt difícil d'explorar tots aquests documents amb la intenció de restituir l'experiència estètica del públic. Imaginem, per exemple, la dificultat d'accedir a l'experiència estètica d'un espectacle pretèrit, històric. Fins i tot en el cas hipotètic que un espectacle de teatre grec hagués quedat enregistrat en una pel·lícula de cinema o en una càmera digital, i que aquests enregistraments poguessin documentar la materialitat de l'espectacle amb tota exactitud, l'experiència estètica quedaria modificada per l'evolució del context social. Nosaltres, per més que vulguem, mai no tindrem accés a la materialitat viva de l'espectacle. Per tant, ens haurem d'accontentar amb una relació (descripció) mediatitzada i abstracta de l'objecte i de l'experiència estètica resultant. Aquesta mena d'anàlisi –que, per descomptat, ha de tenir clar tots aquells condicionants que determinen les fonts d'informació– es consagra habitualment a l'estudi del context de la representació, del *comportament* dels artistes i del públic, de la recepció històrica en un context determinat, etcètera. La millor manera d'actuar és trobar una via intermèdia entre reportatge i reconstitució, sempre que això sigui possible, és clar. Aprofitar les notes del reportatge i aplicar metodologies diverses amb els materials de la

reconstitució per tal de produir una anàlisi el més completa possible d'un esdeveniment relativament proper.

Resumint, a *La representació teatral* hem procurat, d'una banda, que els dos primers capítols proporcionin l'instrumental analític bàsic. S'hi expliquen els elements cabdals que hi intervenen i les interrelacions que mantenen entre si. Així mateix, hem ubicat els agents de la creació teatral en el seu àmbit d'actuació. Pel que fa a la resta de capítols, del tercer al sisè, proporcionem l'esquema històric essencial en què es projecta tot aquest coneixement. Per això proposem una mirada calidoscòpica des dels orígens del teatre fins als moviments escènics contemporanis. L'itinerari fa escala únicament en les renovacions més destacades, les que han condicionat de manera decisiva l'evolució posterior del fet espectacular.

Així, al capítol tercer, el recorregut comença i transita des dels orígens del teatre fins a la *commedia dell'arte*. S'hi expliquen la complexitat de les manifestacions espectaculars primitives, els fonaments de la representació teatral d'Occident (a Grècia), la dimensió espectacular en la civilització romana, la funció social, cívica i religiosa del teatre medieval i la gran aportació de la *commedia dell'arte*. Al capítol quart, hem visualitzat, de manera selectiva, els aspectes més rellevants de la representació teatral en les etapes següents: el període elisabetià (1576-1613), el segle d'or espanyol (s. XVII), el segle XVII francès (moment d'esplendor del teatre clàssic nacional), el segle XVIII (amb el naixement del drama burgès) i, finalment, el moviment romàntic europeu del segle XIX. Les dècades que van del naturalisme al teatre èpic (segle XX) s'enriqueixen de múltiples teories i pràctiques teatrals –passant pel simbolisme, l'expressionisme o els diferents moviments d'avantguarda– que han estat decisives per a l'escena contemporània. És el que podem conèixer al capítol cinquè del llibre. Per acabar, al capítol sisè, s'hi mostra com els creadors de teatre, tant a Europa com als Estats Units, expressen, des de l'any 1960, el desig de dur a terme una revolució en l'escena similar a aquella que ha tingut lloc en la pintura i l'escultura de l'època.

Amb tot això, el lector pot copsar els canvis que s'han produït en les convencions de la representació teatral al llarg de la història i reconèixer les fonts del passat d'on provenen les tendències escèniques del present.

Carles Batlle
Francesc Foguet
Enric Gallén