

JAUME MELENDRES

LA TEORIA DRAMÀTICA

UN VIATGE A TRAVÉS
DEL PENSAMENT TEATRAL

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

E S C R I T S T E Ò R I C S

JAUME MELENDRES

LA TEORIA DRAMÀTICA

UN VIATGE A TRAVÉS
DEL PENSAMENT TEATRAL

Diputació  Barcelona
xarxa de municipis
Institut del Teatre

INSTITUT DEL TEATRE
DE LA DIPUTACIÓ DE BARCELONA
Director general: Jordi Font

© Jaume Melendres, 2006

Primera edició: octubre de 2006

Propietat d'aquesta edició (incloent-hi el disseny de la coberta):
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n. 08004 Barcelona
Telèfon: 932 273 900. Fax: 932 273 939
i.teatre@institutdelteatre.cat

Producció: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona
Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.
Impressió: Liberdúplex
Dipòsit legal: B. 48320-2006
ISBN: 84-9803-133-8

La història és un estimulant, no un aliment.

PAUL VALÉRY (*Digressions*)

Per a Spei, la noia de la Casa del Pi

*El meu agraïment a Joan Casas, Joan Castells,
Jordi Fàbrega, Víctor Molina i Maite Pascual
pels seus consells i encoratjaments*

0. UN JOC DE MIRADES. LA POR DELS TEÒRICS A LA TEORIA.
DE LA TEORIA DEL TEATRE AL TEATRE DE LA TEORIA

Diguin el que diguin alguns textos sagrats, al principi no va ser el Verb, sinó la Mirada, i la prova n'és que –ni tan sols per aquella convenció que el segle XVII va anomenar «versemblança extraordinària»– els constructors de faules no han aconseguit que les plantes, els minerals o els objectes parlin, llevat dels miralls, que tenen ulls perquè s'apoderen dels nostres: si hagués nascut cega, la humanitat seria muda.

La mirada primera posa nom a les coses. Ara bé, com que l'univers que emergeix d'aquesta operació encara és massa confús, com que en la Natura –diu Lessing al segle de les llums– «tot està lligat a tot; tot s'entrellaça, tot s'entrecanvia, totes les coses es transformen les unes en les altres [...] en una diversitat tan infinita que només podria ser entesa per un esperit infinit»,¹ 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. Sovint són considerades antagòniques (en el millor dels casos, paral·leles), oblidant que tenen un objectiu comú: establir relacions invisibles entre coses visibles. Allò que les separa no és l'objecte contemplat –el món–, sinó l'òptica, en el sentit estricte de la paraula. La ciència busca les relacions de causa-efecte i, per tant, tanca l'objectiu (per exemple, sobre la poma que cau al cap del pobre Newton mig adormit), ignorant la seva cara de sorpresa o de còlera –el «factor humà»– i arriba a la conclusió que l'acceleració dels cossos en caiguda lliure és de 9,81 m/s. L'art, en canvi, busca unes altres relacions –ni causals ni casuals–, anomenades metàfores: aquelles que neixen, per exemple, entre els llavis (generalment de dona) i les maduixes. Per tant, en comptes de tancar el camp de visió, l'obre fins que hi entrin aquestes dues realitats tan allunyades en la vida real, a la manera de Duchamp (que va incloure en un mateix espai visual un vàter i una sala d'exposicions, un contingut íntim i un

1. *Dramatúrgia d'Hamburg*, 1767.

continent públic) o de Joyce, que en introduir anuncis publicitaris a l'*Ulisses* enquadra la gran i la petita literatura en un mateix univers sense fronteres. Sense l'art –va concloure Lessing–, «somnariem sense saber que somniem»,² de la mateixa manera –podríem afegir– que, sense la ciència, cauríem sense saber perquè caiem. O, en paraules de Valéry: la ciència busca la regularitat en la irregularitat; l'art, la irregularitat en les regularitats.³

Però aquestes diferències no ens han de fer oblidar que, tal com diu el semiòleg postestructuralista Herbert Blau, «en l'acte de la visió ja hi ha teoria».⁴ 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 (*theáomai*), van fer néixer els dos conceptes, el de teatre i el de teoria. Aquest origen univertellí és tan fort que ni l'un ni l'altra, ni el teatre ni la teoria (entesa en el sentit científic) l'han pogut oblidar mai. El teatre es decanta cap al camp de la ciència (òptica, sobretot) amb una força que no trobem en cap altra art. «El teatre és un punt d'òptica», afirma amb contundència Hugo.⁵ «He pouat», diu François Delsarte, «les bases d'un sistema que són com el camp d'òptica a través del qual examino tots els objectes de l'univers».⁶ Michel de Ghelderode, l'any 1951, assegura que escriu els seus drames «no des d'una emoció intel·lectual, sinó des d'una emoció visual». L'escenari –diu Yvan Goll, destacat teòric de l'expressionisme– «no és res més que una lent d'augment. Això el drama clàssic ho sabia: el grec caminava amb co-

2. *Ibidem*.

3. Segons Paul Valéry, la gràcia del món és que «està irregularment ple de disposicions regulars», com per exemple les que trobem en els «cristalls, les flors, les fulles, en alguns motius de les vetes minerals, en les taques sobre el pèl de les bèsties, les ales, les petxines, les petges del vent sobre la sorra i al damunt de l'aigua». (*Introducció al mètode de Leonardo*, 1895)

4. *Dispareu sobre els cossos: el teatre al punt de mira*, 1982.

5. Pròleg a *Cromwell*, 1827.

6. *El nostre sistema*, 1871. Aquest text, manuscrit l'any de la mort de Delsarte –1871– ha estat publicat per primera vegada per Alain Porte a *François Delsarte. Una antologia*, 1992.

turns, Shakespeare parlava amb els grandiosos espectres»,⁷ i segons Valle-Inclán posseeix una lúcida –esperpèntica– capacitat deformadora; encara més, amb totes les experiències autoanomenades «experimentals» o «d'investigació», el teatre adoptarà sense cap mena de vergonya el lèxic i els procediments de la ciència i donarà lloc a «tallers» i a «laboratoris»: el 1905, George Pierce Baker funda a Harvard el 47 Workshop, un teatre-taller on Sheldon i O'Neill, entre altres nous dramaturgs, iniciaran la seva trajectòria; Grotowski, el Teatr Laboratorium el 1965. Oskar Schlemmer –un dels grans escenògrafs de la Bauhaus– parla de laboratori en el sentit més estricte: «Les lleis de la teoria del color, del canvi de color gràcies a la llum, no es poden demostrar millor que en el laboratori físico-químic de la nostra escena.»⁸ Richard Foreman encara anirà més lluny en afirmar que l'obra d'art té com a finalitat produir «un fragment d'antimatèria» –la matèria són les idees corrents– «que s'autodestruïx al mateix moment de néixer».⁹

Viceversa, la ciència se sent atreta pel teatre. Deixant de banda el fet no anecdòtic que Freud es consideri «el doble» d'Arthur Schnitzler¹⁰ i recorri a *Èdip rei* i a *El despertar de la primavera* per donar una base sòlida als seus estudis, totes les operacions científiques estan impregnades de teatralitat: impliquen *sine qua non* l'establiment previ d'una dramaturgia (l'ordenació de les accions que cal dur a terme segons un[a] argument[ació] per arribar a uns resultats) i la construcció d'una escenografia (el disseny i la disposició de l'utilleria, el vestuari dels investigadors). Fins i tot Descartes basteix el seu *Mètode* sobre una frase similar a la didascàlia inicial d'un text dramàtic: s'obre –com un teló– la primera pàgina del llibre i apareix un personatge que cogita, *ergo* existeix; i *ergo* –com Hamlet–, pronuncia un Discurs.

7. *El Superdrama*, 1919.

8. Conferència pronunciada l'any 1927.

9. *Obres i manifestos*, 1976.

10. Carta a Schnitzler del 14-5-1922, a *Sigmund Freud. Epistolari II*.

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. Justifica això que li atorguem un estatut científic?

Es evident que no, si busquem en ella tres condicions fonamentals que –sobretot a partir del segle XIX– s’atribueixen a la ciència: la capacitat de predicció, la de formular veritats excloents (o provisionalment absolutes) i la del rigor conceptual.

1. Encara que sovint s’hagi erigit en un sistema de vidència del futur, la teoria dramàtica mai no ha arribat a convertir-se en un sistema eficaç de prediccions: ni el teatre va assolir la seva maduresa definitiva amb el Romanticisme (tal com propugnava Victor Hugo, el 1827, dotze anys abans que el pintor Paul Delaroche assegurés que la pintura moriria a mans del daguerreotip), ni avui el teatre és necessàriament naturalista (tal com vaticinava Zola el 1881), ni la revolució soviètica «ha eliminat tots els gèneres del teatre que hi havia fins ara», tal com assegurava Vakhtàngov el 1919 sobre la base il·lusòria que «els terratinents no tornaran».¹¹ En aquest sentit –el de la predicció–, és obvi que la teoria teatral no té una dimensió científica.

2. Tampoc no li és aplicable el criteri de científicitat segons el qual una nova teoria sobre un determinat fenomen invalida l’anterior, de tal manera que si la terra gira copernicament al voltant del sol, el sol no pot girar vaticanament al voltant de la terra. A despit dels seus esforços, les teories dramàtiques no sols no anorreen mai les seves rivals, sinó que gairebé sempre les conserven, si més no parcialment. El resultat és que, avui, el teatre s’assembla extraordinàriament a les ciutats velles: en cadascuna de les seves façanes actuals hi conviuen necessitats, perspectives i llums capaces d’establir pactes contra natura: les noves edificacions teatrals –sovint sense voler– valoren les antigues. I, de vegades, viceversa. En la història

11. En un text del *Quadern de notes*, datat el 1919.

del teatre hi ha molts evangelis –«l'evangeli segons Shakespeare, l'evangeli segons Corneille, l'evangeli segons Molière, l'evangeli segons Beaumarchais» (segons l'evangeli de Firmin Gémier) i tots són igualment veritables o apòcrifs.¹² Potser a la teoria dramàtica podem aplicar la mateixa observació que Pirandello fa en parlar del teatre de Goldoni: «Era el teatre nou. Tenim el dret avui de dir que s'ha tornat antic amb el pretext que la presa de posició espiritual de la qual va néixer ha quedat superada per la mutació dels valors que s'ha produït en el curs de la Història?»¹³ Tristan Tzara també creu en la modernitat de les obres del passat: «M'agrada una obra antiga per la seva noietat»,¹⁴ afirma de manera contundent.

3. El rigor –en el sentit de fonamentació sòlida de les tesis, d'univocitat dels conceptes– brilla de vegades per la seva absència. Molt sovint, les creences s'imposen a la lògica més elemental i fan que trobem, amb pretensions científiques, afirmacions tan curioses com l'elogi que Leone De' Sommi fa del número cinc, per justificar el principi segons el qual un personatge no ha de sortir a escena més de cinc vegades;¹⁵ o tan grotescament sexistes com les de Richard Wagner, quan equipara

12. L'evangeli segons Shakespeare és el de la «feblesa humana»; l'evangeli de Corneille és la poesia de la vida; l'evangeli de Molière és que «la regla moral que ha de regnar per damunt de les pràctiques pietoses és la sociabilitat»; el de Beaumarchais és que «els impulsos secrets» dominen la nostra vida. (*El teatre*, 1925)

13. *Teatre nou i teatre antic*, 1922.

14. *Manifest Dadà*, 1918.

15. «El número cinc, tal com sabeu, conté el dos i el tres o –podríem dir– els parells i els senars alhora; i atès que els parells s'apliquen a la dona i els senars, pel fet de ser més perfectes, s'anomenen mascles, per això mateix els pitagòrics van anomenar al cinc número matrimonial, i els filòsofs pagans el van aplicar a Mercuri, Déu de la ciència, i sobretot de la Matemàtica, de l'Àritmètica, de la Geometria i de la Música. [...] I es diu, també, que aquest número té un gran poder contra els dimonis i, pel que llegim en la filosofia oculta, és un potentíssim antídoto del verí. I cinc són els ous que ponen les orenetes, que ens deixen bocabadats per les propietats que tenen sobre les coses naturals, gràcies a les pedres que neixen a la seva panxa, d'una extraordinària influència sobre l'amor i l'odi.» (*Quatre diàlegs en matèria de representacions escèniques*, 1556)

la música a la dona, «que no ateny la seva individualitat absoluta fins al moment del lliurament» i «estima sense reserves», i –sobre aquesta base– basteix la seva tipologia de l'òpera, plena de fantasmes eròtics.¹⁶

En qualsevol cas, si agafem la paraula ciència en el sentit primigeni de 'poètica' –de 'manera de fer', de 'manufatura'–, si la considerem com un conjunt de «xarxes que llancem per atrapar totes les coses que anomenem món»,¹⁷ si les teories científiques són el ciment invisible que dóna una (sòlida o fràgil) coherència a proposicions en aparença contradictòries,¹⁸ o un inventari ordenat de preguntes encara pendents de resposta, aleshores la teoria dramàtica comparteix amb la teoria científica el seu mode d'acció principal, que és l'ús combinat del raonament i dels sentits. Pretén descobrir –tal com va dir Ferdinand Brunetière, en ple furor positivista– si existeixen «lleis generals» per al teatre, és a dir, «principis elàstics, plàstics i

16. L'òpera italiana és «*la dona de la vida*» que «mai no es posa fora de si, mai no se sacrifica, llevat quan ella mateixa té necessitat de plaer o vol obtenir algun benefici, [i que] només ofereix al plaer d'estranyos aquella part del seu ésser de la qual pot disposar amb facilitat; la francesa és la dona «*coqueta*, [...] el benefici que cerca és el goig sobre si mateixa, la satisfacció de la vanitat. [...] Si ella mateixa estimés, seria privada del goig de si mateixa, car en l'amor ha d'oblidar-se necessàriament d'ella mateixa, i abandonar-se al plaer dolorós, sovint suïcida de l'altre. [...] Però hi ha encara un altre tipus de dona degenerada que ens omple d'una profunda aversió: és la *pudorosa*, que com a tal hem de considerar l'anomenada música d'òpera "alemanya" .» (*Òpera i drama*, 1851). Aquesta mena de comparacions amb la dona troba una curiosa expressió en una *Glossa* (1909) de Santiago Rusiñol, sota el pseudònim de Xarau, segons el qual el teatre català és la muller legítima i el castellà la *querida*, més ben tractada –naturalment– que la primera.

17. J. A. Marina: *Teoria de la intel·ligència creadora*, 1993.

18. De vegades només en aparença, perquè les contradiccions provenen de l'adopció de criteris d'anàlisi distints sobre un mateix objecte. Així, per exemple, si Macgowan i Melnitz afirmen que «l'estructura d'*Èdip rei* és la mateixa que la de *Casa de nines*» (*Les edats d'or del teatre*, 1959) i Georges B. Shaw, en canvi, declara (a *La quintessència de l'ibsenianisme*, 1891) que el gran mèrit d'Ibsen va ser modificar l'estructura dramàtica tradicional (passant de l'esquema «exposició, nus i desenllaç» a l'esquema «exposició, situació, discussió»), és perquè els uns i l'altre no fan servir el mateix concepte d'estructura.

orgànics»¹⁹ aplicables a tots els drames de tots els temps. La gran qüestió és esbrinar si saber equival a saber fer, tal com postulava Pietro Metastasio.²⁰ Ens hem d'enfrontar, si més no, a una dificultat pràcticament insuperable: el desplaçament semàntic de les paraules en el transcurs del temps. Ho explica molt bé Raymond Williams: la indústria humana (entesa com a sinònim de traça, perseverança o disciplina), es transforma en *indústria* (entesa com a institució) gràcies a *La riquesa de les nacions* d'Adam Smith; els demòcrates, «a final del segle XVIII i principi del XIX eren generalment considerats [a Anglaterra] una massa turbulenta; *classe* apareix en el sentit modern cap el 1772 i «deixa de designar una divisió o un grup en les escoles i facultats»; també en aquesta època, l'artista s'aparta de l'artesà en la mesura que és el portador «d'una veritat imaginativa»; *cultura* deixa de ser «cura del creixement natural» per transformar-se, al segle XIX, «en *cultura** com a tal, en una cosa en ella mateixa, [...] un estat general del desenvolupament intel·lectual en una societat presa en el seu conjunt». Moltes altres paraules són víctimes d'aquesta evolució semàntica: «*ideologia, intel·lectual, racionalisme, científic, humanitari, utilitari, romanticisme, atomista; burocràcia, capitalisme, collectivisme, comercialisme, comunisme, doctrinari, igualitarista, liberalisme, masses, medieval i medievalisme, operari, primitivisme, proletari, socialisme, atur forçós, emancipació, els diversos ismes i pre-tensions*».²¹ I sobretot –podríem afegir– *sensibilitat*.

19. A la conferència *Les èpoques del teatre francès* (1892), pronunciada al Théâtre de l'Odéon. L'any següent, Brunetière, amb *La llei del teatre* (1893), intentarà demostrar que una acció teatral «conduïda per voluntats que, molt o poc lliures, sempre siguin, si més no, conscients de si mateixes» és la llei comuna a totes les èpoques i els gèneres.

20. *Extracte de l'Art Poètica d'Aristòtil i consideracions sobre aquesta obra*, 1773.

21. *Cultura i societat (1780-1950)*, 1958.

* Les cursives que apareixen a les citacions són de l'autor. (N. de l'e.)

La teoria dramàtica ocupa un lloc singular entre les seves germanes artístiques: ha estat formulada, sobretot, per persones dedicades a la pràctica, fins al punt que el terme mateix de «teoria del teatre» va ser inventat l'any 1657 pel capellà francès François Hédelin d'Aubignac en un llibre intítulat (oh, paradoxa) *La pràctica del teatre*. És un fenomen que no trobem en altres terrenys, almenys amb tanta freqüència i amb tanta intensitat. Certament, Albrecht Dürer va escriure un tractat *Sobre la simetria dels cossos humans*; Kandinski ens ha llegat nombrosos textos teòrics sobre la pintura i, per escriure, algunes composicions dramàtiques singulars; Gris ha explorat *Les possibilitats de la pintura*;²² Le Corbusier va teoritzar *La ciutat radiant*; Milan Kundera s'ha interrogat sobre *L'art de la novel·la*; Gide i Virginia Woolf han descrit als seus diaris alguns dels procediments que han utilitzat en les seves creacions; Berlioz ens va deixar un *Gran tractat de la instrumentació i l'orquestració modernes*, Schönberg va compondre un *Manual d'harmonia* per posar els fonaments d'una nova tonalitat; Eisenstein va fer aportacions decisives a la teoria de la realització cinematogràfica. Però aquestes i altres excepcions no equilibren la balança: el discurs sobre la pintura, la literatura, l'arquitectura, la música o el cinema, l'han bastit –sobretot– persones que, després de renunciar a entrar directament en el joc (alguna cosa així com el vot de castedat dels clergues que donen consells sobre la vida), han consagrat la vida a parlar dels misteris de la creació dels altres, i s'han erigit en intèrprets que miren l'art sense ser-ne part i viuen (dit sigui respectuosament) del fet que Homer no va deixar gravada enlloc la misteriosa recepta del color vinós de la mar.

Al teatre, les coses no són així: sorprenentment, els creadors han dedicat grans esforços a revelar els seus secrets. Racine n'és el paradigma. En comptes d'amagar la seva alquímia, l'ensenya: «Tota invenció [dramàtica] consisteix a fer alguna cosa amb no-res» –diu al pròleg de *Berenice*–, es tracta de trobar «l'acció mínima». Txèkhov segueix l'exemple: «Estic escri-

22. *Sonoritat groga, Sonoritat verda, Negre i blanc* (1909) i *Sonoritat violeta* (1913).

vint una obra [*La gavina*] que peca horriblement contra les convencions escèniques. És una comèdia amb tres papers femenins, sis de masculins, quatre actes, un paisatge (vista sobre el llac), piles de converses sobre literatura, poca acció i tones d'amor.»²³ Cadascú a la seva manera –Corneille, Strindberg, Brecht, Stanislavski, Diderot, Lope de Vega, Voltaire, Schiller, Goldoni, Lessing, Stendhal, Artaud, Shaw, Hugo, Grotowski, Meyerhold, Piscator, Appia, Brook, Craig, Jarry, i tants i tants altres–, seguiran aquest exemple i, en divulgar *urbi et orbi* les seves fórmules, demostraran que són altíssims pals de pallar en els dos terrenys alhora, el de la teoria i el de la pràctica; i encara que alguns noms habituals als manuals de la teoria només siguin coneguts avui pels seus texts especulatiu, la majoria –Giraldi Cinzio, D'Aubignac, Mercier, Mairet, Dryden, Sidney– també van ser creadors, i és en tant que creadors que van teoritzar. A diferència del que passa en la literatura, la música o les arts plàstiques, el curs del teatre es fon amb un discurs formulat des de dins, nodrit per l'esforç creador en si mateix.

Per explicar aquesta singularitat, cal descartar de seguida la hipòtesi que els creadors teatrals escriuen perquè generalment són gent de ploma i, per tant, coneixen la gramàtica i els procediments retòrics:²⁴ ni Appia, ni Piscator, ni Brook no són escriptors i –inversament– Shakespeare no s'ha dignat a escriure (per ara) ni un sol pròleg explicatiu. Hi ha una hipòtesi que sembla més plausible: el projecte teatral és –sempre– un projecte frustrat. Les condicions humanes i tècniques pròpies del teatre fan que al creador li sigui impossible assolir plenament

23. Carta a Alexei Suvorin, 1895. Al cap d'un any, Txèkhov pensarà que la fórmula no és l'adequada: «L'obra va ser un fracàs i es va provocar un escàndol. El públic estava desconcertat. Se sentia com si anar al teatre fos una cosa vergonyosa. [...] La moral de la història és que no tornaré a escriure obres de teatre.» (Carta al seu nebot Mikhail, 1896)

24. Georges B. Shaw creu el contrari: «La raó per la qual la majoria dels dramaturgs no posen prefacis a les seves obres és que no són capaços d'escriure'ls, atès que la crítica conscient i la intel·lectual filosòfica no formen part, en general, del talent exigint per escriure obres de teatre.» (Prefaci a *Comèdies per a puritans*, 1900)

els seus objectius. Per innovar literàriament, pictòricament o musicalment, només calen uns papers o unes teles i uns llapis, uns pinzells o un teclat electrònic, eines senzilles i barates que basten per dur a terme la totalitat del projecte, sense altres límits que els que l'artista s'imposa a si mateix: li permeten mesurar la distància que separa la idea del resultat, de tal manera que només d'ell –de la seva tossuderia o del seu talent– depèn que aquesta distància s'acosti o arribi a zero. Eugène Delacroix –que fa de pont entre el classicisme i el Romanticisme i aplanava el camí dels impressionistes– ho diu d'una manera meridiana: l'obra del pintor «queda tal com l'artista volia que fos, atès que no està en mans de la interpretació, a diferència de les obres de teatre».²⁵ Alberto Giacometti ho corrobora: les escultures sorgeixen a la seva imaginació ja acabades i ell es limita «a reproduir-les en l'espai, sense canviar res».²⁶

En canvi, la creació teatral és cara, i no sols té lloc en un local que gairebé sempre és arquitectònicament obsolet, sinó que, a més, pel seu caràcter col·lectiu, és difícilment controlable per una única persona. «El pintor, l'escultor, el poeta veuen com es desenvolupa la forma de la seva feina. L'objecte de l'expressió i els mitjans per comunicar-nos aquest objecte són, en un cert sentit, equivalents. En canvi, no passa el mateix en el cas del dramaturg: no pot donar una forma definitiva a la seva feina.»²⁷ Diguem-ho cruament: el sentiment de frustració és la raó primordial d'una part considerable dels textos teòrics, encapçalats pel pròleg a *La senyoreta Júlia* de Strindberg. Són, sovint, veritables confessions públiques d'unes mancances que mai no s'atribueixen ni a les febleses del propi coratge ni a les del propi geni, potser amb dues úniques excepcions: la de Pierre Nivelles de La Chaussée, autor de drames lacrimògens –que a *Crítica de La falsa antipatia* (1734) reconeix els defectes que

25. *Diccionari de belles arts* (1863), una «recopilació d'idees sense lligam, encara que perfectament formades», escrita en la convicció que «l'home de talent que vol fixar els seus pensaments sobre les arts els ha de fixar així que li vénen sense por de contradir-se».

26. A *Només puc parlar* indirectament de les meves escultures (1934, ap).

27. Appia: *L'escenificació i la música*, 1899.

han estat imputats a la seva obra— i la d'un dramaturg i rimador mediocre anomenat Zorrilla, que va tenir el valor de publicar un text insòlitàment autocrític on denuncia sense palliatius l'ínfima qualitat i «el mal gust» del seu *Don Juan Tenorio*.²⁸

La teoria dramàtica presenta, encara, una segona singularitat: l'ambigua relació, de fascinació i alhora de rebuig, que mantenen amb ella els creadors. Des d'aquest punt de vista, podem establir tres grups:

a. Els artistes que, com Leonardo da Vinci («un pràctic sense teoria és com un navegant sense brúixola»),²⁹ Nicola Sabbatini («la teoria és fàcil, la pràctica encara més»),³⁰ o Shaw (que no creu que «les obres parlin per elles mateixes» i fins i tot que cal explicar als crítics què n'han de dir),³¹ s'han posat sense reticències a favor de la teoria i l'han convertit en el trampolí de la imaginació creadora, a la manera dels grans jugadors d'escacs.

b. El artistes que només s'han pres la molèstia de teoritzar per negar de manera radical la utilitat de la teoria i sostenir que la raó és l'enemiga de la imaginació (o, si més no, que és del tot innecessària). Sovint sense saber-ho, segueixen les petges de Plató en la mesura que reivindiquen la figura de l'artista meritori —de mèrit—, que rep el talent sense estudi i sense esforç, per contacte físic o per predestinació, igual que l'Adam del gran fresc sixtí de la *Creació del món*. Per exemple, en un diàleg filosòfic intítulat *Dels furors heroics* (1585), que defensa la necessitat del coneixement heroic, Giordano Bruno afirma que

28. «Cuatro palabras sobre *Don Juan Tenorio*» (a José Zorrilla: *Flor de verso y prosa*, Valladolid, 1993). Un personatge —afirma Zorrilla— «a quien yo saqué a la luz / sin saber lo que me hacía», que «por doquier me sale al paso. / y ni me deja vivir / en el rincón de mi hogar, / ni deja un año pasar / sin dar de mí qué decir», i que des de la primera escena «ya no sabe lo que se dice».

29. *Tractat de la pintura*, 1519.

30. *Práctica per fabricar escenaris i màquines de teatre*, 1638.

31. Prefaci a *Comèdies per a puritans*, 1900. Alfred Jarry, en la mateixa línia però amb una capacitat provocadora superior fins i tot a la de Shaw, considera que la claca exerceix una funció teòrica similar (podríem dir), perquè «permet a l'autor fer comprendre al públic com ha volgut el seu drama. És una vàlvula de seguretat per evitar que els entusiasmes no s'encenguin quan cal callar». (*De la inutilitat del teatre al teatre*, 1896)

Aristòtil només és útil «a aquells que, a diferència d'Homer, Hesíode, Orfeu i altres, no poden poetitzar sense les regles d'Aristòtil». Molière, després d'haver teoritzat (com qui no vol) sobre l'art de l'actor a l'*Impromptus de Versailles*, afirma, a *La crítica de l'Escola de les Dones*, que a ell no li «cal consultar el "Cuiner Francès" per saber si una salsa» li agrada «després de tastar-la» –passant per alt que els llibres de gastronomia estan destinats als cuiners, i no als comensals. Lope de Vega adopta una actitud semblant a *Arte nuevo de hacer comedias*, en confessar que quan escriu tanca «con seis llaves» els preceptes que ell mateix acaba d'enunciar; seguint les petges de Lope, Victor Hugo, al pròleg a *Cromwell*, ens aconsella que «apliquem el martell a les teories, a les poètiques, als sistemes [per] fer caure la vella carcassa que emmascara la façana de l'art». Antoni Ribot, un dels escassos teòrics espanyols rellevants de l'època, ho dirà en vers, a la manera de Lope: «¿Tal vez creyeron nuestros doctos padres / un código legar a los poetas / donde se consignasen los derechos / de las generaciones venideras?»³² Tristan Tzara encara és més radical: «Com es pot posar ordre en el caos d'infinites i informes variacions que és l'home?» Per tant, afegeix, «nosaltres no reconeixem cap teoria. Prou d'acadèmies cubistes i futuristes, laboratoris d'idees formals».³³

c. El artistes-teoritzadors que no neguen la utilitat de la teoria, però que reaccionen amb irritació a les teories que ells mateixos (o els seus col·legues) produeixen. Diderot, un dels més grans «racionalistes» de la història, s'exaspera quan constata que la racionalitat i el geni no sempre coincideixen: «Com pot ser», es pregunta potser pensant en Shakespeare, «que els esperits més comuns sentin aquests mateixos impulsos genials i concebin de cop allò que a mi em costa tant de donar si abans no han reflexionat? Alguna cosa misteriosa i potent fa que un home irracional, que fredament no podria entendre res del que ara mateix joestic escrivint sobre el seu esperit i els esforços de

32. *Emancipación literaria. Didáctica*, 1837.

33. *Manifest Dadà*, 1918.

la seva ànima [...], es torni savi de cop», de tal manera que si «el seu dimoni s'apoderava d'ell sobtadament, potser trobaria els meus mateixos pensaments, potser les meves mateixes expressions, i diria, per dir-ho així, tot allò que mai no ha sabut».³⁴ Tot i que va fundar una escola d'actors després de la seva retirada de l'escena, la Clairon –actriu model de Diderot– mostra un mateix escepticisme enfront de la teoria en afirmar que no coneix «regles ni convencions que puguin ensenyar totes les classes d'esperit i de sensibilitat que necessita indispensablement un gran còmic».³⁵ Goethe no fa al·lusió al dimoni diderotià, però contempla les teories des d'una perspectiva fàustica, com «precipitacions d'una intel·ligència impacient que voldria veure's deslliurada dels fenòmens [concrets] i posar en el seu lloc imatges, conceptes i, sovint, simplement paraules».³⁶ De Vigny afirma que la «més vana de les vanitats és, potser, la de les teories teatrals [...], que aviat queden ridiculitzades i oblidades».³⁷ Charles Dullin assegura que «el teatre és ple de misteris que els teòrics més subtils mai no podran descobrir».³⁸ Louis Jouvet, que va escriure tant sobre teatre, encara va més lluny i considera la teoria «abominable en ella mateixa, un sistema de condemnes, [...] una esterilització de l'esperit».³⁹ Friedrich Dürrenmatt la redueix a una eina útil a posteriori per satisfer la seva sana curiositat: «L'escena no representa per a mi un camp de teories, de filosofies i enunciats, sinó un instrument del qual intento conèixer les possibilitats [...] El problema als quals m'enfronto com a autor dramàtic són problemes

34. *Saló del 1767*, 1767. És una pregunta similar a la que es fa Freud en la seva carta al dramaturg Schnitzler el 8 d'abril de 1906: «Sovint m'he preguntat, esmaperdut, com havia arribat vostè a aquest o aquell coneixement íntim i secret que jo només havia adquirit després d'una llarga investigació sobre el tema.»

35. *Reflexions de Mme. Clairon, actriu de la Comédie Française, sobre l'art de la declamació*, 1799.

36. *Quaderns de Ciències Naturals*, 1823.

37. *Darrera nit de treball*, 1835.

38. *Records i notes de treball d'un actor*, 1946.

39. *Testimonis sobre el teatre*, 1951.

de la pràctica laboral que se'm presenten durant la feina i no abans de començar-la i, en general, un cop acabada, per la curiositat de saber com ho he fet.»⁴⁰ Brecht, tal vegada un dels teòrics més importants del segle xx, tampoc no està lliure de desconfiances envers l'anàlisi crítica: «Estar incessantment espiant en quina mesura l'artista ha estat *capaç* de mostrar allò que volia mostrar esguerra tot el plaer (llevat que només es tracti de satisfer la pròpia vanitat).»⁴¹

La teoria teatral fa por fins i tot als teòrics, potser perquè, en voler esbrinar quina lògica s'amaga al darrere d'allò que anomenem intuïcions, remet els comportaments del creador (els artístics, però també els vitals) a l'existència d'unes estructures generals que semblen dissoldre en el no-res la seva individualitat. O tal vegada perquè no es digui d'ells que tenen el «cor fred», en tant que pensadors abstractes, i «estret» en tant que professionals, tal com creia Schiller.⁴² «Jo no estableixo cap sistema [teòric]» diu Dumas sènior «perquè no he escrit segons un sistema, sinó seguint la meva consciència».⁴³ Així, la teoria dramàtica es converteix en una cosa similar a allò que el sexe és per als puritans: una activitat malauradament imprescindible, però només saludable si no se n'abusa.

És, per ventura, a causa d'aquesta por que molts teòrics han emmascarat les seves aportacions sota la forma d'obra d'art? En tot cas, i sigui per la raó que sigui, aquesta és la tercera singularitat de la teoria dramàtica: en un insòlit procés d'osmosi, adopta molt sovint la mateixa aparença del seu objecte, és a dir, el diàleg, el conflicte entre dos punts de vista, és a dir, el teatre. Ha donat lloc a un «gènere» que no és ni el «tea-

40. *Problemes teatrals*, 1955.

41. A *Conseqüències de la crítica* (1920), un text de l'època en què ell mateix exercia de crític teatral a Ausburg i que al·ludeix a Artur Kutscher, creador de l'Institut d'Estudis Teatrals de Munic, i al seu intent de constituir una Ciència Teatral.

42. *Sobre l'educació estètica de l'home*, 1795.

43. Prefaci a *Henri III*, 1829.

tre dins el teatre», ni la «teoria de la teoria», sinó *teatre de la teoria*: peces vàlides alhora com a teatre i com a reflexió sobre el teatre. *L'impromptus de Versailles* de Molière, els *Diàlegs* de De' Sommi, *Lo fingido verdadero* de Lope de Vega, *Els actors de bona fe* de Marivaux, *La paradoxa de l'actor* de Diderot, *Les conveniències teatrals* i *Les inconveniències teatrals*, de Sografi, *La sortida del teatre* de Gogol, *La compra del coure* de Brecht o *Aquesta nit improvisem* de Pirandello –per donar-ne només alguns exemples– són texts gloriosos que posen de manifest la capacitat que té el teatre de llegir-se i d'escriure's teòricament *en i amb la seva pròpia forma*. A diferència de la teoria de la música, de l'escultura, de l'arquitectura, de la pintura,⁴⁴ o de la poesia,⁴⁵ la teoria teatral sap aplicar els principis que formula al mateix temps que els instaura. Goldoni, amb *El teatre còmic*, en què enterra definitivament la commedia dell'arte que ell mateix havia consolidat, és –per ara, i amb el permís de Pirandello– el mestre dels mestres del teatre de la teoria. Tal com diu Giorgio Strehler, «no hi ha res que estimuli més el pensament sobre el teatre com el teatre en si mateix».⁴⁶

44. Només en la pintura hi ha alguns exemples de creativitat teoritzadora: el gravat de Dürer *Home dibuixant una dona nua* (1538), on veiem la seva màquina reticular per dibuixar en perspectiva, o teles «de taller del pintor», com *L'estudi de J.L. David*, de Bergeret (1805), *L'estudi de l'artista*, de Vernet (1820), la *Escena d'estudi*, de J. P. Hasenclever (1836), *Michelangelo al seu estudi*, de Delacroix (1850) o *L'estudi del pintor*, de Courbet (1855), que són pintures sobre l'acte de pintar. Però si haguéssim de triar un exemple excepcional en què la pintura i la seva teoria son la mateixa cosa, hauríem de recórrer, sens dubte, al dibuix de la pipa que Magritte va intitular *Això no és una pipa*.

45. Amb algunes excepcions com el sonet de Quevedo «Un soneto me manda hacer Violante» o el poema de Jaime Gil de Biedma «El juego de hacer versos», inclòs a *Las personas del verbo* (1975). En els dos casos, s'explica en versos com cal escriure versos.

46. «L'actor és un artista?», a *Per a un teatre humà*, 1974.

1. L' OBJECTIU DEL VIATGE. ELS ISMES CONSIDERATS COM A ISTMES

El propòsit d'aquest llibre és examinar a través d'un viatge personal les preguntes plantejades per la pràctica del teatre al llarg dels segles i encara pendents de resposta (o, en paraules de Jarry: «Quines són les condicions essencials del teatre?»)⁴⁷ –com, per exemple, què és la versemblança, quines són les capacitats de l'actor i les del director, «què és allò que fa teatral el teatre i dramàtic el drama»–,⁴⁸ però subscriu modestament les frases escrites per Lessing el 28 de març de 1768 a la *Dramaturgia d'Hamburg*: «Aquests fulls no volen contenir, ni de bon tros, un sistema dramàtic. Així doncs, no estic obligat a resoldre els problemes que plantejo. Les meves idees poden ser tan inconnexes com vulgueu, i pot semblar fins i tot que es contradueu.» En tot cas, el llibre està escrit sota la convicció que la substància de la teoria dramàtica són els *mots encreuats* al voltant de les grans qüestions, mots que de vegades impugnen els d'altres teòrics –i de vegades s'impugnen ells mateixos–, però també, sovint, revelen coincidències significatives molt més importants que els enfrontaments. S'aparta, així, de la concepció de la història de l'art dominant a partir del segle XIX a causa d'una aplicació mimètica del fascinant model de les ciències naturals, un model de rel darwinista basat en la idea que l'art pot ser llegit com una superació contínua de fases més primitives, com un *work in progress*. L'adopta, per exemple, la magna *Història social de la literatura i l'art*, d'Arnold Hauser,⁴⁹ i la trobem en el teatre sempre que es recorre a les analogies antropomòrfiques a la manera de Victor Hugo, que contempla l'art dramàtic des de la premissa que el gènere humà «va ser nen, va

47. *Qüestions de teatre*, 1897.

48. Duvignaud: *Espectacle i societat*, 1970.

49. En què Eurípides és considerat superior a Èsquil i a Sòfocles perquè s'acosta més a una concepció de la tragèdia «actual», impregnada de «realisme psicològic» i «converteix la llegenda de Medea en alguna cosa semblant a un drama matrimonial burgès. La seva heroïna, que es rebel·la contra el marit, és quasi més a prop de les figures femenines de Hebbel i Ibsen», afirma al capítol dedicat a la «Il·lustració» grega.

ser home; assistim ara [amb el Romanticisme i el seu teatre] a la seva impressionant maduresa».

D'aquesta visió evolucionista, se'n deriva, corollàriament, l'esforç acadèmic per tallar el fil de la història en èpoques i en ismes o corrents confrontats: Romanticisme versus Classicisme, Expressionisme i Simbolisme versus Naturalisme, Dadaisme i Futurisme versus Expressionisme i Simbolisme, postmodernitat contra modernitat. Interpretar l'esdevenir del teatre d'acord amb aquesta llarga sèrie d'enfrontaments en «bola de neu» és el resultat d'una estranya concepció de la història, alhora optimista i pessimista: optimista perquè la humanitat i el seu art, com alguns malalts, evolucionen favorablement; pessimista perquè aquesta cursa imparabile cap a la perfecció comporta un estat de guerra constant i declarada. Certament, aquests combats han existit (ningú no pot negar que Brecht va combatre l'Expressionisme i va intentar destrossar Aristòtil amb la virulència dels fills que volen matar el pare), però una cosa és que els protagonistes dels ismes es considerin soldats d'una batalla i una altra cosa molt diferent és que aquesta bel·ligerància contingui les claus de la història de l'art i ens permeti entendre-la.

Henri Beyle, alias Stendhal –un dels pocs romàntics que no es va avergonyir de declarar-se'n–, ens ofereix una manera d'enfocar les coses molt distinta de la del seu correligionari Victor Hugo. Ja no es tracta de dirimir si tenen raó els «antics» o els «moderns» segons la controvèrsia encetada a França per Perrault (*El segle de Lluís el Gran*, 1687) i Fontenelle (*Digressió sobre els antics i els moderns*, 1688) i represa a Anglaterra, d'una manera sens dubte molt més enginyosa, per Jonathan Swift, l'any 1704 a *La batalla dels llibres*.⁵⁰ A *Racine i Shakespeare*, Stendhal desmunta de manera inapel·lable la perspectiva

50. Swift hi presenta l'enfrontament entre dos exèrcits formats per llibres: al bàndol modern, Tasso, Milton, Descartes, Gassendi (autor d'unes *Exercitacions paradoxals contra Aristòtil* publicades el 1624), Hobbes, Guicciardini, Davila, Polidoro i Virgili (que sosté un cos a cos amb el seu traductor anglès Dryden); al bàndol antic, Homer, Píndar, Euclides, Plató, Aristòtil, Heròdot i Livi. Al final es declara una treva i la pugna queda en suspens.

evolucionista dels historiadors de l'art: totes les «ànimes tendres i exaltades» que creuen en un «*beau idéal absolu*» vénen a dir que «si Raffaello i el Tiziàno haguessin tingut l'ocasió de perfeccionar-se cada dia més, un bon dia haurien arribat a produir *idènticament* els mateixos quadres», oblidant que «Raffaello, quan veia una dona jove passejant pel Coliseu, n'admirava els *contorns* i Tiziàno, en canvi, el *color*». Armat amb aquesta evidència –el *beau idéal* conduí a la llarga a la uniformitat i, per tant, a l'estancament–, Stendhal proposa una nova concepció de les opcions estètiques, basada en l'adopció de models que no són necessàriament antagònics.⁵¹ Quan qualifica de «romàntics» autors tan diversos com Sòfocles, Eurípides, Molière, Racine i Shakespeare, Stendhal no ens està dient que els bons dramaturgs van ser romàntics *avant la lettre* perquè ja sabien que la història de l'art arribaria a la perfecció l'any 1830 (aproximadament), sinó que els nous ismes són una forma de seleccionar en el passat artístic determinats aspectes de la creació, útils per preparar l'art del futur. Són, en realitat, *ismes* capaços de connectar territoris en aparença aïllats, d'establir afinitats selectives entre teòrics que es reconeixen com a companys de viatge quan sumen els seus esforços per superar un mateix obstacle, mentre transiten per un mateix interrogant (les unitats, la versemblança, la relació entre les emocions actorals i les del personatge), encara que després –enfrontats a altres esculls– discrepin, es barallin o es desacreditin mútuament. Comparteixen l'angoixa de sortir d'un laberint immens, els atzarosos camins del qual (al fons sempre els espera el terrible Minotaure del fracàs) fan que de vegades es trobin i de vegades s'allunyin.

Sobre aquesta base stendhaliana de les afinitats (que inclou

51. El seu assaig no s'intitula *Racine o Shakespeare*, sinó *Racine i Shakespeare*, de la mateixa manera que la seva gran novel·la s'intitula *El roig i el negre*, i no *El roig o el negre*. Richard Wagner, a *Òpera i drama* (1851), també ho entendre així: «La florida suprema del drama eixit directament de la novel·la la tenim en les peces de Shakespeare; a l'extrem més allunyat d'aquest drama, hi trobem la seva antítesi més perfecta en la "tragèdia" de Racine. Entre aquests dos pols flota tota la resta de la nostra literatura dramàtica, indecisa i oscil·lant.»

les de cada teòric amb ell mateix), aquest llibre busca més les coincidències parcials (les de Diderot amb Stanislavski, les de Brecht amb Schiller, les de Ciceró amb Engel) que no pas les seves grans i espectaculars oposicions, en la sospita que la coherència no és altra cosa que una coherència, una herència compartida en un determinat camp, i no necessàriament en tots. Peter Brook ho ha dit en altres paraules: Brecht i Artaud «a la nostra època representen els aspectes potser més oposats», però sembla molt més interessant « cercar on, de quina manera i a quin nivell aquesta oposició deixa de ser real». ⁵² Tal com diu Ferdinando Taviani al «Post-scriptum sobre una manera d'escriure la història del teatre», «desitjo que aquestes pàgines siguin realment –literalment– *no objectives*. “Objectiu” ve d’objecte. I qui escriu la història –de les coses petites o de les grans– hauria d’intentar mostrar l’home no com a *objet* i *matèria* del discurs i del judici, sinó com a *subjecte*, contradictori, de la vida». ⁵³

52. «Encontre amb Peter Brook» (entrevista de Denis Bablet a *Travail Théâtral*, núm. 10, gener de 1973), en què Brook relata les seves afinitats amb Artaud quan encara no tenia cap notícia de la seva existència.

53. A *Les illes flotants*, d'Eugenio Barba (1979).

2. DESCRIPCIÓ DELS MIRALLS

Tenint en compte, doncs, que aquest llibre no és un manual, ni una història abreujada del teatre i de la seva teoria més o menys ubicada en el seu context, sinó la narració d'un viatge a través del pensament teatral, cal presentar en primer lloc el mapa sobre el qual s'ha visitat el laberint. Com tots els mapes dibuixats després de l'exploració, no correspon a cap realitat objectiva, sinó que només posa en relleu els relleus principals d'un paisatge personal: una cronologia és, sempre, una pintura puntillista que, a partir de taques aïllades entre si, pretén crear una illusió de realitat contínua per captar la llum que la illumina.

Fins i tot la primera columna, destinada als texts teòrics, es caracteritza per la seva deliberada parcialitat en el ple sentit de la paraula. Per una banda, tot i que Jean-Louis Barrault la trobaria excessiva (creia que amb Aristòtil, Corneille, Hugo, Craig i Artaud n'hi havia prou), la llista és incompleta, entre altres coses perquè, a causa de la magnitud de la feina que això suposaria, no té en compte materials tan significatius com els programes de mà (en què avui els directors d'escena solen escriure els pròlegs dels seus espectacles per manipular *ex-ante* la mirada de l'espectador), ni tampoc el discurs de la crítica periòdica immediata, tan fràgil i òrfena d'idees que, de vegades, els mateixos autors –G. Bernard Shaw, per exemple– li han de subministrar els «primers auxilis».⁵⁴ Encara més: en aquesta columna no s'inventarien tots els autors «reconeguts» de la teoria dramàtica, a la manera del manual de Marvin Carlson,⁵⁵ sinó només aquells que, al meu entendre, estan connectats amb problemes del quals avui encara depèn la creació escènica.

Per compensar les absències, hi he afegit texts que, paral·lelament a allò que abans he anomenat el «teatre de la teoria», formen part de la literatura teòrico-teatral: novel·les de vegades

54. Vegeu el postfaci a *Comandant Barbara*, on Shaw explica als crítics què haurien de dir de l'obra si, a més de brillants, intentessin ser una mica cultes.

55. *Teories del teatre. Un examen històric i crític del grecs fins al present*, 1984.

incloses pels estudiosos dins d'aquest gènere (com *Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, de Goethe, o *Nana*, de Zola), però també d'altres fins ara inexplicablement menystingudes, com *La vida i les opinions del cavaller Tristram Shandy*, de Sterne, o *Guerra i pau*, de Tolstoi. I, en contra dels usos acadèmics, també he tingut en compte algunes autobiografies, un «gènere» (inaugurat al segle XVI per un matemàtic i home de teatre)⁵⁶ que tant podríem anomenar «la teoria del teatre viscuda» com «la vida del teatre teoritzada». Encara que Jouvett ens avisi «del perill de fer cas d'aquesta mena de literatura»,⁵⁷ cal consultar-la, ni que sigui amb cautela, perquè solen ser memòries filtrades per la necessitat d'entendre a posteriori els errors i els encerts de la creació teatral: texts com *La meua autobiografia*, de Chaplin, *La nostàlgia ja no és allò que era*, de Simone Signoret, *Amb un gran futur al darrera*, de Vittorio Gassman o *La llanterna màgica*, de Bergman són alligadores especulacions (mirades especulars) sobre fracassos irreparables i solucions impossibles. Tant és que a *Marlene D.* la Dietrich reinventi de dalt a baix la seva figura i ens mostri en tons rosats la imatge de la dona-actriu que hauria pogut ser si les exigències del negoci no li ho haguessin impedit: l'allò que no va ser sempre ens parla amb transparència d'allò que fou. Tal com diu Jean Duvignaud, de vegades «l'actor es converteix artificialment en escriptor i moltes vegades sol·licita l'ajut d'un literat per redactar allò que vol expressar. Les memòries dels actors del segle XVII sovint són apòcrifes, totalment o en part. Tot i així, quan s'arriba al període actual, aquests testimonis també són reflexions sobre l'ofici i sobre l'art i, consegüentment, revelen infinitament molt més que els relats o les memòries d'altres èpoques».⁵⁸

56. Girolamo Cardano (1501-1576), amb *La meua vida*. S'entén que es decidís a escriure-la, tenint en compte que les desgràcies (des de la verola a la impotència, passant per la pesta, per diversos accidents domèstics i una condemna de la Inquisició per haver confegit l'horòscop de Jesucrist) van presidir la seva existència.

57. *Curs al Conservatori Nacional d'Art dramàtic*, 1951.

58. *L'actor. Esbós per a una sociologia de l'actor*, 1965.

Té raó Franco Ruffini quan ens recorda que intentar cop-sar tot el saber teatral només amb la teoria fóra tan absurd com «intentar entendre la dinàmica i el contingut d'un dinar *només* amb la vaixel·la que veiem a taula».⁵⁹ D'acord amb aquesta magnífica analogia, m'ha semblat necessari complementar la descripció dels recipients teòrics amb un mínuscul inventari d'alguns dels plats que s'hi han servit. Apareixen a la columna «Fets teatrals i escènics», on he inscrit esdeveniments d'ordres molt diversos, que van de l'anomenada «literatura dramàtica» al show bussines, del mim a l'òpera (passant per la dansa), de la construcció de teatres a la seva destrucció (generalment entre flames), i que inclou una minúscula mostra de disposicions legals, sense les quals és impossible entendre la història del teatre i, per tant, la de la seva teoria. Naturalment, el grau d'arbitrarietat d'aquesta columna supera en molt el de la principal.

Llegits un per un, els fets esmentats poden semblar anecdòtics. Val la pena ressenyar que Racine va ser acusat d'assassinar l'actriu Mlle Du Parc en benefici de la Champmeslé, fins i tot tenint en compte que, a partir d'aquell moment, quan Racine abraçava la Champmeslé va abraçar tots els personatges que ella, «en el deliri histèric» podia i volia representar?⁶⁰ Té interès recordar que a l'Imperi Romà, oficialment catòlic des de l'any 313, els espectacles de circ amb lluites cruentes entre dones i nans –entre «monstres»– van ser permesos fins al 549? O que el 1794, mentre Bossuet condemnava furiosament el teatre amb les seves *Màximes i reflexions sobre la comèdia*, a Londres s'inaugurava el Drury Lane, amb 3611 localitats, en el convenciment que el teatre seria un espectacle de masses? Potser no, però contemplats en paral·lel al desplegament de la teoria dramàtica –plena de meandres, de canvis de sentit, de di-reccions prohibides–, podrien erigir-se en punts de referència

59. Al pròleg de l'edició italiana del manual de Marvin Carlson *Teorie del Teatro*, Bolonya, 1997.

60. Duvignaud: *Sociologia del teatre*, 1963. Segons altres versions, la va matar per robar-li les joies. (Mongrédién, G.: *La vida quotidiana dels actors a l'època de Molière*, 1966)

d'una història difícil d'aclarir, i estimular, alhora, la teoria-ficció. ¿Diderot hauria anat teòricament més lluny si, abans d'enviar la seva famosa carta a Mme Riccoboni, en què reivindicava un espai escènic adaptat a les noves concepcions dramaturgiques, hagués sabut que aquest espai utòpic ja existia al Royal Circus de Londres, amb una pista circular i grades envolupants? ¿Hauria descartat D'Aubignac la possibilitat de renunciar a la regla de la unitat de lloc (argüint que només seria possible prescindir-ne en un escenari que girés com un «*tor-niquet*») si hagués sabut que un enginy d'aquesta mena ja havia estat utilitzat l'any 1414 a Zaragoza i que, l'any 1490, Leonardo da Vinci n'havia construït un altre per a una representació de *Fedra al Paradís*? ¿Tindríem la mateixa idea del teatre clàssic anglès sí, l'any 1748, un aprenent de llibreter anomenat Besty Baker no hagués destruït per inadvertència una seixantena de manuscrits isabelins i jacobetians guardats a la botiga de l'antiquari Warburton? ¿Hauria nascut Stanislavski si, uns dos segles abans –un bon dia de l'any 1672–, un ucàs d'Alexis Mikhaïlovitx no hagués imposat a Rússia la moda del teatre occidental i la tsarina Isabel, al cap de vuitanta anys, seduïda per una representació deguda a Volkov, no hagués encarregat a aquest actor la fundació del primer teatre públic rus? George Steiner també fa aquesta mena d'especulacions quan afirma que «si Ibsen i Txèkhov haguessin escrit en idiomes d'accés més fàcil per a altres dramaturgs, si haguessin treballat més a prop dels centres geogràfics del gust –a París, posem per cas, o a Londres o Viena–, tot el curs del teatre contemporani seria diferent».⁶¹

La darrera columna encara és més difícil de defensar des del punt de vista de l'objectivitat. Vol subministrar algunes respostes puntuals a la pregunta «què passava mentrestant a fora dels escenaris i la seva teoria», i ho fa seguint criteris molt laxos. Inclou una sèrie d'aportacions estètiques, científiques i tècniques no directament relacionades amb les arts escèniques, englobades en un

61. *La mort de la tragèdia*, 1961.

sol conjunt (davant la dificultat de discernir nítidament la frontera que les podria separar), però decisives per al teatre, al meu entendre, perquè són fites destacades dels esforços de la bèstia humana per adaptar-se al medi en la mesura que han contribuït a:

- conèixer el funcionament de l'univers (Hevelius: primer mapa de la Lluna; Hutton: primeres estimacions de l'edat de la Terra), el funcionament de la societat (Malthus: *Assaig sobre el principi de la població*, Zola: els *Rougnon-Macquart*); el funcionament de la psique humana (Wright: *Passions de l'esperit*);

- preservar la vida (vacunes, Amnistia Internacional), a fer-la més plaent (ulleres, vàter, anestèsia, rentadores, *Declaració dels drets de la dona i de la ciutadana*), o a destruir-la (Colt, avió invisible);

- dominar les dues dimensions constitutives de l'art escènic: l'espai (geometria, telescopi, exploració de la regió polar del Sol) i el temps (invenció del despertador, mesura de la velocitat de la llum);

- proporcionar noves visions de la realitat mitjançant la creació de ficcions literàries, visuals i auditives;

- fixar, mitjançant tècniques i instruments, les obres del pensament i de la imaginació per tal de fer-les menys efímeres (universitats, solfeig) més precises (perspectiva), o per divulgar-les sense que el receptor s'hagi de traslladar al lloc d'emissió dels signes (servei de correus, fotografia, telèfon, ràdio, televisió, xarxa internet).

En alguns casos, la relació d'aquesta columna amb la història del teatre sembla clara: és òbvia la que hi ha entre innovacions tècniques (com la llum de gas) i els canvis estètics teatrals. En altres, la relació és menys evident, tot i que sembla clar que no podem llegir la *Poètica* sense tenir en compte l'*Ètica a Nicòmac*, o el tractat *De la Psique* i la *Retòrica*, on Aristòtil fonamenta la seva teoria de les emocions; no podem llegir Diderot sense tenir en compte les aportacions filosòfiques de l'economista Adam Smith; no podem llegir Sartre ignorant el seu llibre sobre *Les emocions. Esbós d'una teoria*. Però, a més a més, pot ser útil constatar que, mentre Aristòtil edifica la seva *Poètica*, se senten les remors de la construcció

del far d'Alexandria, destinat a guiar per sempre més els navegants i, en canvi, molt més efímer que el fràgil text de l'estagírita, destinat modestament a il·luminar, només, els dramaturgs; que *Hamlet* va ser escrit el mateix any que Caravaggio pintava *Vocació i martiri de sant Mateu*, obra iniciadora del barroquisme pictòric i potser teatral. Pot ser útil recordar que Galilei es retracta davant la Inquisició alhora que Prynne escriu *La flagel·lació dels còmics* (1633); que *Els actors de bona fe*, de Marivaux (en què se'ns mostra com el teatre pot fer enfollir els actors si no són professionals) és coetani del *Tractat sobre la bogeria* de William Battie (1757); que Shakespeare es converteix en el millor dramaturg de la història sense tenir un sol diccionari a mà per buscar sinonímies o rimes, de la mateixa manera que ni Mozart ni Rossini no tenien metrònom i van haver d'escriure les seves partitures marcant el tempo amb l'únic ajut del cervell; que les *Observacions sobre el Cid* de Scudéry, o els *Sentiments de l'Acadèmia* (1637) de la (en aparença) abstrusa Querella del Cid s'inscriuen en la mateixa perspectiva intel·lectual d'aquella Europa que intentava acostar-se racionalment als misteris de la vida, amb Harvey –descobridor el 1628 de la circulació sanguínia–, amb Leeuwenhoek –descobridor el 1677 de l'acció secreta dels espermatozoides– i amb el matemàtic Bernouilli, que volia descobrir «des lleis generals que governen allò que, en la ignorància de l'encadenament d'efectes i de causes, els homes designen amb el noms de *fortuna* i *sort*», és a dir, les lleis de l'atzar; que la majoria dels personatges teatrals haurien pogut morir de verola (fins el 1796), d'apendicitis (fins el 1848), de tifus (fins el 1880), de diftèria (fins el 1883), de ràbia (fins el 1886), de sífilis (fins al 1905), de poliomelitis (fins el 1955) o de xarampió (fins el 1963), encara que generalment han mort assassinats;⁶² que l'obra de Reinhard J. Sorge *El captaire*,

62. L'estudi de les causes de la mort dels personatges de ficció encara està per fer. Però, probablement, una de les raons de l'èxit de Dumas, amb *La dama de les camèlies*, i de Thomas Mann, amb *La muntanya màgica*, rau en el fet que van convertir la tuberculosi en la mort literario-dramàtica per antonomàsia, atorgant-li el mateix el rang de «malaltia sagrada» que Èsquil havia atorgat a la pesta.

el primer text pròpiament expressionista, és escrita el 1912, just quan Braque introdueix el procediment pictòric anomenat *collage*; que l'*Educació sentimental* (1870) de Flaubert va ser escrita gairebé alhora (1869) que Louise Marie Alcott escrivia (per a les adolescents ianquis) la semiedulcorada *Donetes*, i mentrestant a París s'inaugurava el Folies-Bergère, un local dedicat a una opereta que no corresponia a cap d'aquests dos tipus de dona; que quan Jarry estrena l'*Ubu rei* (1896) –mentre Méliès està filmant la primera pel·lícula de ficció de la història–, el còmic *The Yellow Kid and his phonograph* inaugura l'estrany costum d'aerografiar les paraules pronunciades pels seus personatges; que Zamenhof inventa l'esperanto el mateix any que Antoine funda el Théâtre Libre, temple d'un naturalisme que també volia erigir-se en llenguatge (artístic) universal; que Wagner per un banda, i Marx i Engels per l'altra escriuen respectivament *L'obra d'art del futur* i el *Manifest comunista*, mentre Krupp escriu amb el seu canó d'acer el veritable futur de la humanitat; que la gran fascinació que Craig sent per l'actor-marioneta coincideix amb l'any en què Cohl inventa els primers dibuixos animats (marionetes en dues dimensions) de la història del cinema; que el mateix any que Artaud publica *El teatre i el seu doble*, Hahn aconsegueix fissionar l'àtom, és a dir, desdoblar-lo; que Marcel Marceau crea el seu personatge mut Bip al mateix temps que René Clair filma *El silenci és or*; que la pel·lícula *West Side Story* (una història de la banda oest a Nova York) apareix el mateix any que, a Berlín, un mur separa l'est i l'oest d'Europa.

Però amb independència d'aquestes i altres possibles associacions (potser més líriques que acadèmicament fiables), el mapa que ve a continuació⁶³ ens permet afirmar que:

63. A la primera columna, els noms estan ordenats alfabèticament. A la segona, apareixen primer els autors d'obres dramàtiques o musicals (quan no s'especifica «estrena», es tracta de la publicació); després, els creadors d'espectacles coreogràfics o teatrals (el títol generalment va seguit del nom de l'autor del text) i, finalment, fets diversos. A la tercera columna, l'ordre de ressenya és: obres de caràcter filosòfic, científic o estètic; literatura (amb inclusió dels còmics); plàstica (pintura, escultura i fotografia); música; cinema; innovacions tècniques i fets de caràcter social.

1. La teoria dramàtica és un invent recent. Entre el segle iv (amb els «gramàtics» Evanzio i Donato –aquest a mig camí entre Aristòtil i Horaci i punt de referència dels primers teòrics renaixentistes– i el filòsof Agustí d’Hipona) i l’*Instructiu de la segona retòrica*, de Regnaud Le Queux (1501), s’obre un abisme teòric interromput només per Averrois, amb els seus *Comentaris d’Aristòtil* (1170).⁶⁴ La teoria reneix al segle xvi, creix al xvii, es fa esponerosa amb les llums de la Il·lustració i l’espirit positivista del segle xix i es desborda durant el segle xx, de tal manera que podem afirmar que una gran part del patrimoni teatral d’Occident ha estat escrita i representada des d’un immens buit teòric, durant el qual –malgrat tot– floreixen misteris, miracles i *jeux* i es produeixen dues grans revolucions escenogràfiques: la invenció barroca de l’escenari giratori i la perspectiva.⁶⁵ En altres paraules, si situéssim *La República* de Plató a l’hora zero d’un dia de vint-i-quatre hores, la teoria dramàtica no començaria a desplegar-se fins a les dues de la tarda i aproximadament un 50% dels seus texts hauria estat escrit a partir de les onze de la nit d’aquesta jornada virtual.⁶⁶

2. La teoria dramàtica, tot i que l’expressió és femenina, la llegim conjugada en masculí. Si deixem de banda la *Carta ejecutoria* que Feliciano Enríquez de Guzmán escriu el 1619 com a epíleg de la seva *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*,

64. Un silenci absolut al segle v, l’únic en tota la història que no ha deixat cap rastre de pràctica teatral.

65. Tot i la seva importància per a la història del teatre, no podem considerar teoria dramàtica els escassos documents que descriuen amb una finalitat essencialment litúrgica les representacions medievals, com per exemple les *Regles* per als benedictins escrites per Ethelwold, bisbe de Winchester, incloses al seu *Concordia Regularis* (segle x), ni –ja al segle xv– descripcions tècniques com les del fuster florentí La Cecca, constructor d’algunes innovacions escenogràfiques de Brunelleschi, especialment la seva màquina anomenada *Paradiso*, que permetia l’aparició del cor d’àngels des de la cúpula de l’església.

66. Per fer-se una idea de l’«envergadura» de la teoria dramàtica, val la pena considerar que l’índex del manual de Marvin Carlson, que arriba fins l’any 1992, revela que (només?) aproximadament un miler de persones ha deixat per escrit les seves reflexions sobre el teatre. Encara que la dobléssim, seria una nòmina minsa.

i el text perdut de Sor Juana María Inés de la Cruz (*Carta sobre la licitud de las comedias*), escrit pels volts del 1650, o els centenars de cartes de Sor María de Ágreda a Felipe IV sobre la mateixa qüestió –i que les converteixen en les primeres pensadores europees sobre l'art dramàtic–, caldrà esperar fins el 1813 perquè surti a la llum el primer text teòric important escrit per una dona: *Sobre Alemanyia*, d'Anne-Louise-Germaine Necker, coneguda literàriament com Mme. de Staël, i 121 anys més fins a l'aparició (el 1934) dels escrits de Gertrude Stein. La presència femenina es farà una mica menys rara a partir de la segona meitat del segle xx, amb Susan Langer (*Sentiment i forma*, 1953), Viola Spolin (que el 1963 propugna la improvisació com a camí per a l'alliberament personal, a partir de la seva experiència amb l'Open Theatre) i, adscrites a les files de la semiologia, Anne Ubersfeld, Erika Fischer Lichte i Maria Minich Brewer, entre altres. En qualsevol cas, la incorporació de les dones a l'escenari⁶⁷ i el dret de pujar-hi sense ser prostíbula-ment bescantades o físicament cremades, aquest fet tan important des del punt de vista de la pràctica teatral (perquè anul·la una «quarta unitat» fins aleshores vigent, la unitat de gènere dels intèrprets) no dóna lloc a cap nova teorització, no altera en absolut les idees sobre el teatre, no suscita ni el més lleu comentari teòric (només furibundes condemnes moralistes),⁶⁸ com si aquesta novetat no alterés radicalment el concepte ma-

67. Amb Silvia Roncagli a Itàlia (que a finals del segle xvi ja interpretava la màscara de Franceschina); amb Rachel Trepeau (1607) i Marie Venier (1610) a França; o el 1656 a Anglaterra amb la presència d'una actriu anònima a *El setge de Rodes*, de Danevant i, més tard, amb les famoses Mary Knepp i Nell Gwynn. I molt abans a Espanya, on el primer nom d'una actriu apareix documentat l'any 1579, amb María Sarmiento; les dones actuen sense autorització explícita i el 1586 la seva presència als escenaris és prohibida, una mesura desafortunada que l'any següent és revocada: s'atorga «licència para representar mujeres», sempre que fossin casades. El *Reglamento de teatros* del 1641 reprendrà aquesta norma: que «las mujeres no puedan representar ni andar en las compañías no siendo casadas» a partir dels dotze anys, «y siéndolo, anden con sus maridos».

68. A Anglaterra, per exemple, el pamflet del reverend Jeremy Collier *Una breu perspectiva de la immoralitat i profanitat de l'escena anglesa* (1698).

teix de personatge en la seva dimensió principal, que és el de l'encarnació. Caldrà esperar fins a les darreries del segle xx per assistir –per exemple, amb *Els papers de dona: una crítica feminista de Shakespeare*, a cura de Caroly R. Lenz, G. Greene i Carol T. Neely (1980)– al naixement d'una reflexió que valori la importància del gènere sexual en l'establiment dels gèneres teatrals i, amb *Les dones viuen sobretot de fantasies* (Gerlind Reinshagen, 1989) o amb *Feminisme i teatre* (Sue-Ellen Case, 1988)–, explori les diferents maneres d'escriure teatre segons que ho faci un home o una dona.⁶⁹

3. Tant en el terreny de la creació com en el de la teoria, es detecten períodes espectacularment fructífers, singulars moments de «ràcia teatral». Per exemple, els anys vint del segle xx, beneficiaris –potser– dels efectes condensatoris d'una primera guerra mundial que, més que anullar l'impuls creador, el va esperonar i va posar en una densa llista d'espera els seus resultats: Piscator crea el Teatre Proletari de Berlín, Gémier funda a París el primer teatre nacional popular, Čapek estrena *R.U.R* a Nova York, Tàïrov publica la *Princesa Brambilla*, Witkiewicz la *Introducció a la teoria de la forma pura al teatre*, Ap-pia *L'obra d'art vivent*, Tzara *El dadaisme i el teatre* i Copeau els seus *Estudis d'art dramàtic*, mentre Valle-Inclán comença a deformar els seus terribles miralls, mentre sonen a Ginebra les músiques del Gran Ball Dadà i, a Moscou, les tropes teatrals d'Evrèinov reconquereixen el Palau d'Hivern i, a fora dels escenaris, es posen en circulació les primeres targetes de crèdit (i es mesura per primera vegada el coeficient intel·lectual de les persones), les dones conquereixen el dret de vot als USA i s'aplica la tècnica de la transfusió indirecta amb sang no caogulable. O el període 1963-1965, especialment prolífic pel que fa a

69. Els homes, diu Reinshagen, escriuen a partir d'una construcció «cerebral»; les dones, «a partir de les emocions, de la confusió, de la por o dels traumes que han viscut o han vist viure», i només a partir d'aquí les racionalitzen. Case presenta una prolixa tipologia del feminisme en el camp de la creació: «feminisme radical, [...] feminisme liberal, feminisme materialista, feminisme socialista, feminisme marxista, feminisme lèsbic, feminisme lèsbic radical, [...] feminisme psico-semiòtic».

la creació de companyies decisives per al futur teatral –a Europa, el Théâtre du Soleil (Mnouchkine), l’Odin Teatret (Barba), el Teatre Laboratori de Wroclaw (Grotowski) i el Teatre Za Branu (Krejca); als USA, l’Open Theatre (Chaikin), el Teatro Campesino (Luís Miguel Valdez) i el Bread and Puppets (Schumann)–, mentre Weiss i Hochhut posen les bases del teatre document, Duvignaud les d’una sociologia de l’actor, Kirby les del happening i, a l’extraescena, assistim a un desplegament espectacular en el camp de la lingüística, del cinema i de la tècnica de la comunicació (llançament del satèl·lit Intelstat). Però potser encara és més misteriós l’extraordinari bienni 1895-1896: Appia teoritza *L’escenificació del drama wagnerià* i Oscar Wilde escriu la millor de les seves obres (sobre la importància de ser franc o sincer); Jarry estrena *Ubu rei* i publica *De la inutilitat del teatre al teatre*; Maeterlinck, a *El tresor dels humils*, proposa un nou tipus de drama i Puccini elimina l’obertura operística (ja no cal avisar els espectadors entretinguts al foyer que el teló és a punt d’aixecar-se); a Munic s’installa el primer escenari giratori modern i, a Viena, Arthur Schnitzler escriu *La ronda* (el primer text giratori de la història); a Suècia les dones voten per primera vegada i els savis descobreixen la radioactivitat i els raigs X (destinats, com el simbolisme que predica Maeterlinck, a veure l’interior de la màscara); s’inventen la telegrafia sense fils, el cinema i el còmic; Rimbaud completa la seva poesia i Tolstoi es pregunta què és l’art. No sabrem mai si el fet que en aquest període regnés al món una relativa pau, només torbada per la guerra sino-japonesa i la disputa entre Grècia i Turquia pel domini de Xipre, explica aquest moment màgic de la cultura occidental.

3. UNA CRONOLOGIA. LES TEORIES DRAMÀTIQUES OCCIDENTALS A TRAVÉS DELS SEGLES

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
-536		Tespis funda la tragèdia i introdueix posteriorment l'ús de la màscara	Pitàgores funda l'aritmètica *Tales funda la geometria *Discòbol de Miró
-534		Pisístrat crea els concursos tràgics a Atenes	
-515		Pràtines, amb <i>Els sàtirs lluitadors</i> , reforma el drama satíric	
-511		Primeres obres de Frínic, primer autor tràgic conegut	
-494		Frínic: <i>La caiguda de Milet</i>	
-486		Quiònides guanya el primer concurs còmic Agatharc de Samos realitza escenografies (plafons pintats a la façana de la <i>skene</i>) per a les obres de Sòfocles i Èsquil	
-484		Primera victòria d'Èsquil en els concursos tràgics	
-480		Sòfocles dirigeix els cors que celebren la victòria de Salamina	
-475		*Èsquil: <i>Les suplicants</i>	
-468		Primera victòria de Sòfocles i d'Eurípides en els concursos tràgics *Epicarm: <i>Comèdies</i>	
-467		Èsquil: <i>Els set contra Te-</i>	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		bes i *Prometeu encadenat	
-458		Èsquil: <i>Orestíada</i> (<i>Agamèmnon, Les Coèfores, Les Eumènides</i>)	
-455		*Cratí: <i>Comèdies</i>	Construcció de l'Odèon d'Atenes
-450		*Introducció als escenaris grecs de l' <i>ekkyklema</i> , plataforma amb rodes destinada a mostrar el resultat del desenllaç	*Heròdot: <i>Història</i> *Euclides: teorema sobre la naturalesa de les formes
-449		Creació a Atenes d'un premi d'interpretació, que significa el veritable inici de la professió actoral	*Poemes en honor dels atletes vencedors als Jocs Olímpics
-443			Creació a Roma de la figura del censor, encarregat de controlar el cens, les obres públiques i els costums vestimentaris
-441		Sòfocles, a <i>Antígona</i> , introdueix el tercer personatge Sòfocles: <i>Àjax</i> Sòfocles és nomenat estrateg per Pèricles	
-438		Eurípides: <i>Alcestis</i>	Partenó d'Atenes
-431		Eurípides: <i>Medea</i> Primera utilització de la <i>mekhané</i> , que permet l'entrada a escena dels déus Les festes dionísiaques queden reduïdes a tres dies	
-430		Sòfocles: <i>Èdip rei</i>	Pesta a Atenes
-428		Eurípides: <i>Hipòlit</i>	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
-424		Eurípides: <i>Andròmaca</i> , <i>Hècuba</i> i <i>Les suplicants</i> Aristòfanes: <i>Els cavallers</i>	
-423		Aristòfanes: <i>Els núvols</i>	
-422		Aristòfanes: <i>Les abelles</i>	
-421		Aristòfanes: <i>La pau</i>	
-415		Eurípides: <i>Les dones troianes</i> i <i>Hèrcules furiós</i>	
-414		*Eurípides: <i>Les suplicants</i> Aristòfanes: <i>Les aus</i>	
-413		Eurípides: <i>Electra</i>	
-412		Eurípides: <i>Helena</i>	
-411		Aristòfanes: <i>Lisístrata</i> Eurípides: <i>Les dones fenícies</i>	
-410		Eurípides: <i>Les fenícies</i> , <i>Ifigènia a Tàurida</i> , <i>Ió</i> , <i>Orestes</i>	
-409		Sòfocles: <i>Filòctetes</i>	
-408		*Sòfocles: <i>Electra</i>	
-407		*Eurípides: <i>Les bacants</i> , <i>Ifigènia a Aulida</i> (pòstumament)	
-401		Representació pòstuma d' <i>Èdip a Colona</i> , de Sòfocles	* <i>El càntic dels càntics</i>
-392		Represa de les representacions teatrals a Atenes després del restabliment de la democràcia	
-389		Aristòfanes: <i>L'assemblea de les dones</i>	
-387	Plató: <i>La república</i>	*Construcció del teatre d'Epidaure, amb 6000 places	Plató funda l'Acadèmia

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
-384			Plató: <i>El banquet</i>
-376	*Plató: <i>Ió</i>		Epicur funda El jardí, d'on sorgiran les seves <i>Màximes capitals</i>
-364		A Roma, primers <i>ludi scenici</i>	
-352		Licurg estableix a Atenes una versió oficial del repertori tràgic per evitar que els actors canviïn el text	Aristòtil: <i>Retòrica</i>
-351			Demòstenes: <i>Filípiques</i>
-334	Aristòtil: <i>Poètica</i>	Els actors Tètal i Atenodoro acompanyen Alexandre el Gran en les seves expedicions bèl·liques per assumir missions diplomàtiques gràcies a les seves capacitats elocutives	Aristòtil: <i>Ètica a Nicòmac, De la psique, Física</i> Teofrast de Lesbos funda l'escola peripatètica A Alexandria, construcció del far i fundació del Museu
-326		Acabament del teatre de Dionís	
-312			Primer aqüeducte a Roma
-310		*Comèdies noves de Menandre	Aristògenes: <i>Elements rítmics</i> Heràclides de Pontos descriu la revolució diària de la Terra sobre el seu eix Zenó obre l'escola estoica als pòrtics del temple d'Atenes
-300		*Ampliació del teatre d'Epidaure (12.000 places) *Teatres d'Halicarnàs, Milet i Myra a l'Àsia Menor	Biblioteca d'Alexandria Invençió de l'orgue a Egipte A <i>Elements</i> , Euclides defineix el con òptic
-285			Far de Faros

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
-265			Arquímedes calcula el número π i estableix els principis de la hidrostàtica
-240		Obres de Livi Andrònic, iniciador de la tragèdia llatina (<i>Aquilles</i> , <i>Àjax</i>) i del gènere <i>palliata</i> (faula)	*Diofant: <i>Aritmètica</i> , primer tractat metòdic de l'àlgebra grega
-230		Creació a Roma dels Ludi Florales (Jocs Florals), que el -211 incorporaran el mim	
-218			Eratòstenes: primer mapamundi
-215		Plaute: <i>Amfitrió</i>	
-212		Creació a Roma dels Ludi Apollienensis	
-200		*Plaute: <i>Stichus</i> i 15 <i>Comèdies</i> més (no datades)	
-199		Plaute: <i>Stichus</i>	
-191		Plaute: <i>Pseudolus</i>	
-186			A Roma, prohibició de les bacanals
-180		Plaute: <i>Les Bàquides</i>	
-166		Terenci: <i>Andria</i>	
-163		Terenci: <i>Heautontimorrenos</i>	
-161		Terenci: <i>Eunuchus</i> i <i>Phornio</i>	
-160		Terenci: <i>Adelphi</i>	
-154		Escipió Nasica fa destruir el primer teatre de pedra	
-150		*Novius (<i>El pagès avariós</i> , <i>Els veremadors</i>) i Pomponius (<i>Pappus agrimensor</i> , <i>La truja</i>) donen	Hiparc de Nicea: primer catàleg estel·lar, taula d'eclipsis, establiment dels meridians i els paral·lels

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
		forma literària a les far- ses atel·lanes	Biblioteca de Pèrgam
-110			*Ruta de la seda
-100			Primeres piràmides maies
-99		Primer decorat pintat, a Roma	
-80		Inici dels mims i de les atel·lanes literàries Colosseu de Roma	
-67		En un procés judicial, Ciceró defensa l'actor Roscio (<i>Pro Roscio comædo</i>) Neró fa executar l'actor Paris, engelosit pel seu art	
-55	Ciceró: <i>De oratore</i>	Teatre de Pompeia, pri- mer teatre permanent, on s'utilitza per primera vegada el formigó	
-46	Ciceró: <i>Brutus</i>	Construcció del teatre romà d'Arles	
-45			Calendari julià
-40*		L'actor Roscio funda a Roma una escola de de- clamació	A <i>Iogasutres</i> , Patanjali exposa els principis me- tafísics del ioga
-39			Virgili: <i>Bucòliques</i>
-38			Agessandre, Polidoro i Atenodoro: <i>Laocoont i els seus fills</i>
-27		Creació de la pantomima per Pílades i Batille Amfiteatre romà de Lyon	
-23*	Horaci: <i>Epístola als Pisons</i>		
-19			Virgili: <i>Encida</i>

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
-18		Teatre romà de Mèrida	
-13	Vitruvi: <i>De architectura</i>		
0	[Bharata: <i>Nāṭyaśāstra</i> ('Tractat del teatre')]	Fixació de les 108 posicions de la dansa hindú clàssica	
30		Sèneca: <i>Diàlegs i tragèdies</i>	
35			Calígula prohibeix la difusió de l'Odissea
46		Construcció del primer amfiteatre romà	Juli Cèsar instaura el calendari de 365 dies
47		*Sèneca: <i>Fedra</i>	Destrucció de la biblioteca Bruchio d'Alexandria, amb 400.000 volums
52		Gran nauàmquia a Fucino	
60-110			* <i>Evangelis</i>
79			Compàs
80-90		Construcció del Colosseu de Roma, amb una capacitat per a 87.000 espectadors	
93	Quintilià: <i>Institutiones oratoria</i>	Espectacles de coreografia natatòria a Roma	
105			Invenció del paper a la Xina
120	* Plutarc: <i>Confrontació entre Aristòtil i Menandre</i>		*Ptolemeu exposa a l' <i>Almagest</i> el sistema astronòmic geocèntric Plutarc: <i>Vides paraleles</i>
150			*Heró d'Alexandria: <i>Sobre els autòmats</i>
163		Terenci: <i>Heautontimorumenos</i>	
165		Terenci: <i>La sogra</i>	

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
189		Teatre romà de Pèrgam	
200	Tertulià: <i>De spectaculis</i>		Galè: <i>De praemonitionibus ad Epigenem</i> , primera descripció dels òrgans i les seves funcions
212			L'edicte de Caracalla estén la ciutadania romana a tots els súbdits de l'Imperi
258			Primeres persecucions als cristians
297		Martiri de Genís, actor	
313			Edicte de Milà: el cristianisme és declarat religió oficial de l'imperi
350	Donato: <i>De tragœdia et comœdia</i> Evanzio: <i>De fabula</i>		*Introducció a Europa dels jocs de cartes
361			Restabliment a Roma dels cultes pagans
363		L'emperador Julià escriu l'obra satírica <i>Misopogon</i> contra els cristians d'Antioquia	
386	Agustí d'Hipona: <i>Soliloquis</i>		
391			Destrucció de la biblioteca Serapeió d'Alexandria, amb 300.000 volums
397	Agustí d'Hipona: <i>Confessions</i> [Kalidasa: <i>El reconeixement de Sakuntala</i>]		
398		Excomunicació dels actors	

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
413			Agustí d'Hipona: <i>La ciutat de Déu</i>
476			Incendi de la biblioteca de Bizanci
500			*Vatsyayana: <i>Kamasutra</i> *Priscia: <i>Institutio de Arte grammatica</i>
520			A l'Índia, invenció del sistema decimal: el número zero apareix a <i>Ariabhamatiya</i>
525		Justinià condemna els actors de pantomima	*Boeci, a <i>Institutione musica</i> , desenvolupa les idees pitagòriques que consideren la música com una part de la matemàtica
528			Justinià prohibeix definitivament els Jocs Olímpics a l'imperi romà
534			Codificació del dret romà
549		Últims espectacles de circ a Roma	
590			Codificació del cant gregorià
622			Any 1 del calendari islàmic
628			Brahmagupta, al <i>Brahmasputha Sindatba</i> , introdueix els números negatius
630		Isidoro de Sevilla inclou les actrius en la família lèxica de les <i>Etimologies</i> lligada a la prostitució	
635			Invenció de la ploma d'au per escriure

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
650			Redacció de l'Alcorà
720	[Natysastra , poètica teatral]	Bha-vabhüti funda la tradició dramàtica índia	
750			Khalil: primer diccionari àrab
770			Ferradura per a cavalls
779			<i>Cançó de Roland</i>
787			El II concili de Nicea condemna la iconoclàstia
800		* <i>Passió de Crist</i> , misteri bizantí escrit en grec, el més antic conegut	* <i>Les mil i una nits</i> *Notació musical pneumàtica *A Bagdad, creació de la Biblioteca i de la Casa de la Saviesa * <i>Cançó d'Hildebrand</i> , primer text conegut en llengua alemanya * <i>Poemes dels Edda</i> a Noruega, Islàndia i Groenlàndia
813			Autorització dels sermons en llengua vulgar
840			*Musa al-Juwärizmi inicia la matemàtica musulmana i dóna lloc als termes «àlgebra» i «algorisme»
853			Primer llibre imprès a la Xina
863			Invenció de l'alfabet ciríl·lic
880*			<i>Seqüència de santa Eulàlia</i> , primer text conegut en francès
900			*Els vikings arriben a Groenlàndia
920			A Córdoba, primera escola de metges d'Europa

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
930		Abu Bisr Mata tradueix a l'àrab la <i>Poètica</i> d'Aristòtil	
950*		Hroswitha: <i>Dulcitius</i> Descobrimet del <i>Tractatus coisilianus</i> , considerat com una versió llatina del tractat perdut d'Aristòtil sobre la comèdia	Inicis de l'art romànic
960		[Primeres companyies professionals a la Xina]	
990			Gerbert d'Aurillac, bisbe de Ripoll, introdueix el zero a Europa
1000			Alhazen, als <i>Escrips sobre òptica</i> , descriu la càmera fosca simple
1030			*Guido d'Arezzo: notació musical moderna
1040			A la Xina, invenció de la pólvora
1096		<i>Misteris</i> medievals	A Holanda, construcció de dics per guanyar terres al mar Primera croada
1113		* <i>El judici universal</i> , de Frau Ava, monja de clausura del convent de Melk	A la catedral de Durham (Anglaterra), primera volta de creuer gòtica
1120			Mesura de la latitud i la longitud en graus, minuts i segons
1121			Clavecí
1125			Escola de Traductors de Toledo *Hiyya, el Barceloní: <i>Enciclopèdia científica</i> , obra

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
			escrita en hebreu, pione- ra del renaixement cien- tífic a Europa
1133			Aparició de la nau en volta a Saint-Étienne de Caen <i>La cançó de Roldan</i>
1134			Monmouth: <i>Les profecies de Merlí</i>
1135			Abadia de Saint-Denis, primera edificació total- ment gòtica
1139		<i>Joc de les verges assenya- des i de les verges folles,</i> primer drama litúrgic en llatí i llenguadocià	
1140			* <i>El cantar de mio Cid</i>
1148			Introducció del sucre a Europa
1150			Bhaskarakia (Índia) in- trodueix la idea d'infinít matemàtic
1158			Universitat de Bolonya
1160		A Baviera, <i>Ludus pascha- lis de adventure et interit- tu Anticristi</i> , primera obra dramàtica sobre l'Anticrist	*Hildegard von Bigen: <i>Causæ et curæ</i>
1167		* <i>Jeu d'Adam</i>	Universitat d'Oxford
1170	* Averrois: <i>Comen- taris a Aristòtil</i>		Chrétien de Troyes: <i>Lan- celot</i> Roger de Palerm: <i>Cirur- gia</i>
1180		*Teatre religiós en llen- gua francesa (Bodel: <i>Jeu de saint Nicolas</i>) A Baviera, <i>Jeu de Daniel</i>	A <i>De amore</i> , Capellano codifica els rituals amo- rosos dels trobadors Universitat de París

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
1190			Maimònides: <i>Guia de perplexos</i> *Primer molí paperer a Europa
1200		* <i>Auto de los Reyes Magos</i> , l'obra teatral més antiga coneguda en llengua castellana	<i>El cant dels Nibelungs</i>
1202		<i>Courtois d'Arras</i>	
1209			Universitat de Cambridge
1210			Gottfried von Strassgurbh: <i>Tristany i Isolda</i> Anònim: <i>Gudrun</i> , el gran poema èpic alemany després dels Nibelungs
1215			El Vaticà crea la Inquisició
1218			Universitat de Salamanca
1220			Quadrant
1222			Universitat de Pàdua
1224			Universitat de Nàpols
1225			Tomàs d'Aquino: <i>Summa Teologica</i>
1229			Universitat de Tolosa de Llenguadoc
1231			A Salern, primeres disseccions des de l'època de Ptolemeu
1250		* <i>Carmina Burana</i> , manuscrit germànic que conté sàtires contra el clergat i drames litúrgics	*Anònim: <i>L'estiu ha arribat</i> , poema considerat el primer document literari en anglès
1255			Sorbon funda l'Escola de la Sorbona per a alumnes i professors pobres
1260		Rutebeuf: <i>Dit de l'herbolari</i>	Catedral de Chartres Piràmides maies

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		A Perusa, <i>Laudes dramàtiques dels flagellants</i>	
1264			D'Aquino: <i>Summa contra Gentiles</i>
1265		Rutebeuf: <i>El miracle de Teòfil</i> El monjo Alemannus tradueix al llatí la <i>Poètica</i> d'Aristòtil i els comentaris d'Averrois	A <i>Epistola de secretis operibus</i> , R. Bacon imagina la llanterna màgica, màquines voladores, submergibles i automòbils
1275		*La Halle: <i>Jeu de la feuillée</i>	*Llull: <i>Ars Magna</i>
1280		*La Halle: <i>Jeu de Robin et Marion</i>	<i>Cancioneiro da Ajuda</i> , recopilació de poemes galaico-portuguesos * Alfonso X: <i>Cantigas de Santa María</i>
1283		*Rutebeuf: <i>El miracle de Teòfil</i>	*Invenió de les ulleres (presbícia) *Primers rellotges mecànics
1290			Universitat de Lisboa
1295			Llull: <i>Arbre de la ciència</i>
1298			Marco Polo: <i>Viatges</i>
1300			Estudi General de Lleida
1301			Primera utilització de canons d'artilleria
1307			Dante: <i>Divina Comèdia</i>
1308			Universitat de Coimbra
1315		Mussato: <i>Ecerinis</i>	*Anònim: <i>Havelok el danès</i>
1325			*Ockham: <i>Summa totius logicae</i>
1330			*Arcipreste de Hita: <i>El libro de buen amor</i>
1331			Odorico da Pordenone: <i>Itinerarium terrarum</i>

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
1335			Petrarca: <i>Cançoner</i> *Primers madrigals
1340			*Comptabilitat per partida doble
1344			Lorenzetti, a l' <i>Anunciació</i> , construeix la primera perspectiva amb punt de fuga únic
1345			Da Vigo: <i>Anatomia</i> Primera farmàcia a Londres
1348			Universitat de Praga
1350		*Vilaregut tradueix al català les <i>Tragèdies</i> de Sèneca Primers drames litúrgics anglesos (<i>Els fills d'Israel</i>)	Boccaccio: <i>El decameró</i> (publicat el 1419) Primera fàbrica de paper a Itàlia
1361			Nicole d'Oresme, al <i>Tractatus de latitudinibus formarum</i> , exposa per primer cop el sistema d'eixos de coordenades
1363			Chauliac: <i>Chirurgia Magna</i>
1364		Cicerchia: <i>Passió de N. S. Jesucrist</i> , representada al nord d'Itàlia	Universitat de Cracòvia
1365			Universitat de Viena
1368			Universitat de Heidelberg
1370		Misteri d'Elx	A Catalunya, creació del Consolat de Mar
1372		Mézières: <i>Presentació de Maria al temple</i>	
1375			<i>Atlas català</i> , atribuït a Cresques Abraham
1385			Chaucer: <i>Contes de Canterbury</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1390		Vergerio: <i>Paulus</i> , considerada un precedent del teatre humanista italià	Primer rellotge despertador
1394		A València, primera representació laica documentada a la península Ibèrica amb <i>L'home enamorat i la fembra satisfeta</i> , de Massó	
1398			Cennini: <i>Llibre de l'Art</i> B. Metge: <i>Lo somni</i>
1401			A Barcelona, Taula de Canvi, primer banc públic europeu
1402		Constitució a París de la Confraria de la Passió	
1408			Donatello: <i>David</i>
1409			Hospital mental a Sevilla
1411			Rubliov: <i>Icona de la Trinitat</i>
1414		Primera menció d'un escenari giratori, utilitzat pels ballarins a la coronació de Fernando de Antequera a Zaragoza	Es descobreix, a Sankt Gallen, el <i>De Architectura</i> de Vitruvi
1418		*Bruni: <i>Polixena</i>	Turmeda: <i>Disputa de l'ase contra frare Anselm</i>
1400			Saaz: <i>El pagès de Bobèmia</i> , primer gran poema humanístic alemany
1420	Domenico da Piazenza: <i>De arte saltendi et choreas ducendi</i>		
1424	[Zeami: <i>La tradició secreta del teatre Nô</i>	*Per a la representació a Florència de <i>L'Anunciació</i> , Brunelleschi crea la màquina escènica Paradiso	Brunelleschi: <i>El baptisteri de Florència vist des de la porta de Santa Maria del Fiore</i>

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
1425			Primera representació pictòrica d'una <i>Dansa de la mort</i> , a París
1426			Christine de Pisan inicia el mite de la donzella d'Orleans amb el <i>Poema de Joana d'Arc</i> Universitat de Lovaina
1430			
1433		*Eustache Mercadé: <i>Passió d'Arràs</i>	Villena: <i>Arte de trovar</i>
1434			Angelico: <i>Anunciació</i>
1435		<i>Misteri del setge d'Orleans</i> , text de 20.000 versos en el qual apareix per primera vegada a escena Joana d'Arc Prohibició a França de la Festa del Bojos	Alberti, a <i>De pictura</i> , teoritzava sobre la perspectiva *Van Eyck perfecciona la composició de la pintura a l'oli
1436			Uccello: frescs òptics a la catedral de Florència
1440			Cusano: <i>De Docta Ignorantia</i> , en què afirma que qualsevol punt de l'espai pot ser el centre d'una representació gràfica Fundació de l'Acadèmia Platònica a Florència
1442		Prohibició a Mallorca dels entremesos, declarats deshonestos	
1444		Piccolomini: <i>Chrysis</i> , comèdia llatina sense divisió en actes	
1447			Exhibició a Alemanya d'un carruatge sense cavalls, accionat per palanques i engranatges

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1449		Belcari: <i>Abraham i Isaac</i>	
1450		Gréban: <i>Passió</i> (de París) Jehan d'Abundance: <i>El Testament de Carmentrant</i> A Siena i a la Borgonya, números de dansa entre plat i plat (<i>entremets</i> o <i>intermezzi</i>) durant els banquets, que donaran lloc als <i>ballets à entrées</i> francesos i al <i>balletto</i> italià	Wittenweiler: <i>L'anell</i> , primer poema còmico-heroic en llengua alemanya Universitat de Barcelona Gutenberg inventa la impremta Arcabús
1454		A Florència, representació sacra de l'Antic i del Nou Testament amb vint-i-dues «cases»	
1455	Cornazzano: <i>Llibre sobre l'art de la dansa</i>		
1457		*Manrique, Gómez: <i>Representación del nacimiento de Nuestro Señor</i>	Mantegna aplica la tècnica del <i>trompe-l'œil</i> a la <i>Cambra dels esposos</i>
1459		*A Alemanya, desenvolupament dels <i>Fastnachtspiel</i> , o farses de carnaval	Universitat de Basilea
1460	Ambrogio da Pesaro: <i>Practica Seu Arte Tripudiū Vulgare Opusculum</i>	Primer ciclorama per a un escenari a la italiana, atribuït a Piero della Francesca	Uccello: <i>La caça</i>
1463			Villon: <i>La balada dels penjats</i>
1464		<i>La farsa de l'advocat Patbelin</i> , atribuïda a Guillaume Alecis	
1468		Primer text conegut (però no localitzat) sobre	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		la dansa: <i>El ballari perfecte</i> , de Rinaldo Rigoni	
1470			Primer llibre imprès a França
1471			Primer llibre imprès en italià
1474		<i>La Passió</i> de Rouen	
1475			Primer llibre imprès a Espanya (València) A Constantinoble, primer cafè del món
1476		Bougoin: <i>L'home just i l'home mundà</i>	*Manrique: <i>Cancionero</i>
1477			*Tinctoris: <i>Deffinitorium musicæ</i> , primer lèxic musical en ordre alfabètic Universitat d'Uppsala
1478		*Lorenzo de Medici: <i>Representació de S. Joan i Pau i Cants carnavalescos</i> , representats en les desfilades de carros allegòrics, creats per ell mateix	Botticelli: <i>La primavera</i>
1479			Universitat de Copenhaguen
1480		Poliziano: <i>La faula d'Orfeu</i>	A <i>Prospectiva pingendi</i> , Piero della Francesca estableix la distància justa entre l'observador i el quadre
1481		Manrique, Gómez: <i>Natividad</i> <i>La Passió</i> de Cervera	
1482		Representacions teatrals al King's College de Cambridge	

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
1484		Traducció de Sèneca al francès	
1485		<i>Batalla de Careme contra Charnage</i>	Alberti: <i>De re ædificatoria</i>
1486		<i>La Passió</i> d'Angers A Ferrara, representació de <i>Menæchmi</i> , de Plaute, en llengua vulgar Primera impressió del <i>Tractat d'arquitectura</i> de Vitruvi	
1487			De la Cypede publica a França la novel·la de cavalleries <i>Paris i Viane</i> , probablement traduïda del català Dias de Novaes creua el cap de Bona Esperança
1488		Amb Di Botta, primeres escenografies a Itàlia	
1489			Villon: <i>El testament</i> El comerciant anglès Widmann inventa els signes matemàtics - i +
1490		Da Vinci construeix a Milà un decorat en perspectiva i un escenari giratori per a <i>Festa al Paradís</i>	Da Vinci: <i>Tractat sobre la pintura</i> Martorell: <i>Tirant lo Blanc</i> De Taxi organitza un servei de correus regular entre Innsbruck i Malines
1492		Sannazaro: <i>Triomf de la fama</i>	Nebrija: <i>Gramàtica castellana</i> Colom arriba a Amèrica
1494		A Anglaterra, <i>court revels</i> ('despertars de la cort'), espectacles cortesans de dansa amb participació de gent del poble Institució de la figura del	Brant: <i>La nau dels bojós</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Master of the Revels, censor destinat a vigilar els entreteniments a la cort	
1495		Morality Plays a Anglaterra (<i>Everyman</i>) Fonollar: <i>El procés de les olives</i>	Da Vinci: <i>L'última cena</i> *Generalització de la construcció de xemeneies
1496		Encina: <i>Cancionero</i> , amb les primeres èglogues dramàtiques del teatre castellà	Encina: <i>Cancionero</i> Pico della Mirandola: <i>De dignitate hominis i Dis- putationum in astrolo- giam</i> Fundació de Santo Do- mingo, primera ciutat «europea» a Amèrica
1497		Reuchlin: <i>Henno</i> Medwall: <i>Fulgens i Lu- crece</i> , considerada la primera peça del «teatre en el teatre»	
1498		Valla: traducció al llatí de la <i>Poètica</i> d'Aristòtil	Michelangelo: <i>La pietat</i> Universitat d'Alcalà Vasco da Gama arriba a les Índies
1499		Rojas: <i>La Celestina</i>	
1500			Albert de Memmingem estableix el primer catà- leg de llibres
1501	Le Queux: <i>Instruc- tiu de la segona retòrica</i>	<i>La Passió</i> de Mons, amb 150 actors que interpre- ten 350 papers	Michelangelo: <i>David</i> *Introducció de la patata a Europa
1502		Carretto: <i>Sofonsiba</i> Vicente recita el seu <i>Monòleg del vaquer</i> da- vant la reina Maria de Portugal just després del seu part A Itàlia, primeres edicions dels autors clàssics grecs	Ambrosio de Caleppio publica a Itàlia el primer diccionari escolar de la llengua llatina

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
1503		Vicente: <i>La sibilla Casandra</i> A Itàlia, edició en grec de la <i>Poètica</i>	Bosch: <i>El jardí de les delícies</i> Da Vinci: <i>Monna Lisa</i>
1505			Michelangelo: <i>Moisès</i> Strüb: <i>La Visitació</i>
1506			Descobriment a Esquilino del grup escultòric Laocoont
1507		De la Chesnaye: <i>Condemna del banquet</i>	
1508		Primera impressió de la versió llatina de la <i>Poètica</i> (Aldo Manuzio) Pellegrino da San Daniele pinta a Carrara el decorat per a la <i>Cassaria</i> (Ariosto), el primer fet segons la perspectiva	Montalvo: <i>Amadís de Gaula</i> *Invenció del violí o <i>viola da braccio</i>
1509		Ariosto: <i>Els supòsits</i>	A <i>De sapiente</i> , Bouelles defensa la idea que l'home és el centre i el final de l'univers
1511		Campani: <i>Strascino</i>	Erasmus: <i>Elogi de la follia</i> Raffaèllo: <i>L'escola d'Ate-nes</i>
1512		Gringoire fa a París <i>El joc del príncep dels folls i de la mare folla</i> Enric VIII d'Anglaterra organitza espectacles de dansa (<i>masks</i>), que provoquen l'escàndol de la cort	Machiavelli: <i>El príncep</i> Michelangelo: <i>Capella Sixtina</i>
1513		Bibiena: <i>La calàndria</i> Encina estrena a Roma l' <i>Égloga de Plácida y Victoriano</i> Construcció del teatre de fusta a la plaça del	Núñez de Balboa arriba al Pacífic Arribada de la primera nau europea a la Xina Primera xilografia

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
		Campidoglio de Roma (Pietro Rossello)	
1514		Gringoire: <i>Vida de sant Lluís</i> Torres Naharro: <i>La soldadesca</i> Vicente: <i>La comèdia del vidu</i> *Bramante i Peruzzi: primeres escenografies en perspectiva a Roma	Tiziàno: <i>Amor sacre i profà</i>
1515		Gengenbach: <i>Les deu edats d'aquest món</i> Machiavelli: <i>La mandràgora</i> Skelton: <i>Magnificència</i> Trissino: <i>Sofonisba</i> , primera tragèdia «regular» del Renaixement italià	Moro: <i>Utopia</i> Ariosto: <i>Orlando furioso</i>
1516		Rucellai: <i>Rosmunda</i>	Agrippa von Nettesheim: <i>De occulta philosophia</i> , expressió de la filosofia màgica del Renaixement
1517	Torres Naharro: <i>Proemi a Propalladia</i>	Vicente: <i>La barca de l'infern</i> Torres Naharro: <i>Propalladia</i> Torres Naharro introdueix personatges de parla catalana a <i>Seraphina</i>	Luther clava a les portes de la catedral de Wittenberg les seves <i>Tesis</i>
1518		Vicente: <i>La barca del purgatori</i> Lope de Vega: <i>Barlaán y Josafat</i> La Confraria de la Passió obté el monopoli teatral a París	Tiziàno: <i>L'Assumpció de la Mare de Déu</i> A Anglaterra, fundació del Col·legi Reial de Metzges
1519		Gil Vicente: <i>La barca del paradís</i>	Maurolico, a <i>Photismi de lumine</i> , descriu la càmera òptica amb lents Raffaello: <i>La transfiguració</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
			Primera volta al món (1519-1521)
1520		Ariosto: <i>El nigromant</i> Heywood, J.: <i>Les quatre P.</i> Ruzante: <i>La pastoral</i> Estrena de <i>La mandràgora</i> , de Machiavelli	
1521		Alione: <i>Farsa de Nicolao Spranga</i> Anònim: <i>Comedia llamada Seraphina</i> , <i>Comedia llamada Ypólita</i> i <i>Comedia llamada Thebayda</i>	Liquidació de la cultura asteca Europa descobreix Oceània
1522		*Pérez de Oliva: <i>Hécuba triste</i>	Luther tradueix el Nou Testament a l'alemany
1523			Sachs: <i>El rossinyol de Witternberg</i> , en defensa de la Reforma
1524		*Ferrandis d'Herèdia: <i>La visita</i>	Da Porto: <i>Julietta i Romeo</i> Müntzer funda l'església anabaptista
1525		Aretino: <i>La cortesana</i> Machiavelli: <i>La Clizia</i> Ruzante: <i>La Betia</i> Fundació a Siena de l'Accademia degli Intornati	*Indagine: <i>La quiromància i fisonomia de l'home per la mirada dels membres de l'home</i>
1527		Sachs: <i>Lucrecia</i>	
1528		Ariosto: <i>La Lena</i> Ruzante: <i>La mosqueta</i> Sá de Miranda, amb <i>Estangers</i> , introdueix a Portugal el teatre en prosa A València, festes en honor de Carlos V en les quals es ballen <i>entremets</i> que representen el rostitment d'heretges	Castiglione: <i>El llibre del cortesà</i> Dürer: <i>Quatre llibres sobre la proporció humana</i> Generalització a Europa de l'ús de la cullera

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1529		Ariosto: <i>Lena</i>	
1530		Ariosto: <i>El nigromant</i> Ricchi: <i>Els tres tirans</i> Ruzante: <i>Fiorine</i>	Al poema <i>Sipbilis sive de morbo gallico</i> , Fracastoro reconeix la sífilis com una malaltia venèria Correggio: <i>Adoració dels pastors</i>
1531	Elyot: <i>El governador</i>	<i>Els enganyats</i> , atribuïda als Intrepidi de Siena	Colom: <i>Carta del descubrimiento</i>
1532			Estienne, H.: <i>Latinæ linguæ thesaurus</i> , primer diccionari bilingüe (grecolatí) i alfabètic Rabelais: <i>Gargantua i Pantagruel</i> Aparició de la paraula «grotesc» per designar les figures descobertes a les grutes etrusques
1533		Alamanni: <i>Antígona</i> Aretino: <i>El mariscal</i>	
1534		Aretino: segona versió de <i>La cortesana</i> <i>Pragmàtica</i> de Carlos V sobre el vestuari dels còmics en el teatre profà, primera disposició oficial sobre teatre a Espanya	Cambridge University Press Església anglicana Orde dels jesuïtes
1535		Amb <i>Auto de Clarindo</i> (anònim) el teatre castellà adopta la divisió en tres actes	Màquines de dibuixar de Dürer
1536		Gil Vicente: <i>Autos</i> Piccolomini: <i>L'amor constant</i>	Calvino: <i>Institutio christianæ religionis</i>
1538		Rebhun: <i>Les bodes de Canà</i> Primera actuació documentada d'una companyia de commedia	Tiziàno: <i>La Venus d'Urbino</i> A Santo Domingo, primera universitat americana

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		dell'arte a Espanya (Sevilla), dirigida per Mutio	
1539	Scaligero: <i>De comicis dimensiones</i>	*Calmo: <i>Saltuzza</i> Als Països Baixos, un edicte obliga la Cambra de Retòrica a sotmetre els seus espectacles a la censura de l'Església catòlica	*Surrey introdueix el <i>blank verse</i> a la poesia anglesa
1540		Lasca: <i>La beata</i>	A Anglaterra, fundació de la Companyia de Barbers Cirurgians Primeres ortopèdies mòbils
1541		Aretino: <i>La Talanta</i> Giraldi: <i>Orbecche</i> Udall: <i>Ralph Roister Doister</i> , primer text teatral anglès que s'autodenomina comèdia La Confraria de la Passió representa a París el <i>Misteri dels fets dels Apòstols</i> (62.000 versos en 35 jornades)	
1542	Estienne, Ch.: <i>Epístola del traductor al lector</i>	Aretino: <i>L'hipòcrita i Talanta</i>	Fuchs, L.: <i>De historia stirpium</i> (Història de les plantes)
1543			Bailo: <i>Les riqueses de la llengua vulgar</i> Kopernik: <i>De revolutionibus orbium coelestium</i> Vesalius, amb <i>De humani corporis fabrica</i> , funda l'anatomia descriptiva
1544		Aretino: <i>El filòsof</i>	Primera observació d'un eclipsi solar mitjançant la càmera fosca
1545	Serlio: <i>Segon llibre de perspectiva</i>	<i>El dimoni de la cort</i>	Cardano: <i>Ars Magna</i> Medina: <i>Arte de navegar</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1546		<p>Lasca: <i>La bruixa</i> Lope de Rueda funda la primera companyia professional a Espanya, adopta la prosa i, amb <i>La carátula</i>, instaura els <i>pasos</i> Zanini: primera companyia professional a Itàlia que estableix contractes amb els actors <i>Studentes</i> consolida a Alemanya la tradició del teatre «universitari»</p>	<p>Creació a Pàdua del primer jardí botànic</p>
1547		<p>Aretino: <i>Orazia</i> Camões: <i>Auto del rei Se-leuco</i> Els estatuts del Queens College de Cambridge obliguen a representar una obra en grec i una altra en llatí cada any</p>	<p>Fracastoro, a <i>De contagione et contagionis morbis et curatione</i>, afirma que les malalties contagioses són provocades per gèrmens Molinaeus: <i>Tractatus Contractuum et Usurarum</i> El concili de Trento accepta la música polifònica i adopta la versió <i>Vulgata</i> de la Bíblia</p>
1548	<p>Robortello: <i>In Librum Aristotelis de Arte Poetica Explicationes</i> Sébillet: <i>Art poètic</i></p>	<p>Els Intronati representen a Valladolid <i>El supòsits</i>, d'Ariosto A París, la Confraria de la Passió construeix el Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne</p>	<p>Loyola: <i>Llibre dels exercicis espirituals</i> Tintoretto: <i>Miracles de sant Marc</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1549		Parabosco: <i>L'hermafrodita</i> Segni: primera traducció a l'italià de la <i>Poètica</i> d'Aristòtil	Du Bellay: <i>Defensa i il·lustració de la llengua francesa</i> , que dona lloc a la <i>Pléiade</i> , moviment per a la constitució d'una literatura nacional
1550	Grazzini: Pròleg a <i>La gelosia</i> Maggi: <i>In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explanationes</i>	Cecchi: <i>Els encanteris i L'òliba</i> Grazzini: <i>La gelosia</i> Sachs: <i>L'estudiant del Paradís</i> , comèdia carnavalesca Wickram: <i>Tobies Degollació de sant Joan Baptista</i> , primera representació dels Mestres Cantors de Nuremberg La representació d'una obra clàssica a la universitat d'Eton, propiciada per Udall, marca l'inici del Renaixement a Anglaterra *Marionetes de Girolamo Cardano	Ronsard: <i>Odes</i> Vasari introdueix el terme «Renaixement» a <i>Vides dels més excel·lents pintors, escultors i arquitectes</i> Primers quiròfans
1551		Avendaño: <i>Comedia floreseña</i> Pedraza: <i>Farsa llamada Danza de la Muerte</i> Van Ghistele: <i>Eneas i Didó</i> Al Collegio Mamertino de Messina, primera representació documentada del teatre jesuïta; s'hi constitueix la companyia de Lope de Rueda	Universitat de Mèxic Universitat de Lima
1552		Jodelle: <i>Cleòpatra captiva</i> , considerada la primera tragèdia regular del Renaixement francès, estrenada el 1553	De las Casas publica <i>Brevisima relación sobre la destrucción de las Indias</i> (escrita el 1539) Nostradamus: <i>Centúries astroloquiques</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Lyndsay: <i>Una agradable sàtira sobre els tres estats</i> , única obra conservada de les <i>Morality Plays</i> escoceses	
1554	Giraldi Cinzio: <i>Discurs sobre la composició de les comèdies i les tragèdies i altres maneres de poesia</i>	Beccari: <i>El sacrifici</i>	Anònim: <i>El lazarillo de Tormes</i>
1555	Peletier: <i>Art poètic</i>	Primera publicació de la <i>Poètica</i> d'Aristòtil a França (Morel) A Anglaterra, el comte de Worcester forma una companyia privada	Winckelmann: <i>Consideracions sobre la imitació de les obres gregues</i>
1556		Aretino: <i>El filòsof</i> La Peruse: <i>Medea</i> Parabosco: <i>El pelegrí</i> Trissino: <i>Sofonisba</i> Amb <i>Metanea</i> , d'Acevedo, primera representació de teatre jesuïta a Espanya (Córdoba) De' Sommi proposa disminuir la llum de la sala per augmentar la brillantor de l'escenari i l'ús de miralls per reflectir la llum de les candeles Es prohibeix als Enfants-sans-souci la representació d'obres de tema bíblic	Tartaglia: <i>Tractat general dels nombres i les mesures</i>
1557		Amb <i>Cortes de la muerte</i> , Hurtado de Toledo configura els autos sacramentals A Londres, espectacles de lluita entre mastins, toros i óssos en tavernes	El matemàtic Robert Recorde inventa el signe =

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		també utilitzades per a representacions teatrals	
1558		Bornemisza: <i>La tragèdia en llengua hongaresa</i> , adaptació de l' <i>Electra</i> de Sòfocles Primers corral de comèdies a Espanya Teatre jesuïta a Alemanya	Da Chioggia, a <i>Institucions harmòniques</i> , estableix el principi de la contraposició entre els acords majors i menors com a base de l'harmonia
1559	Minturno: <i>De poeta</i>	Cecchi: <i>Mort del rei Acab</i>	El Vaticà estableix l' <i>Índex</i> de llibres prohibits Els protestants són expulsats d'Espanya
1560		Sackville i Norton: <i>Gorboduc, o Ferrex i Porrex</i> , primera tragèdia escrita totalment en anglès, i en <i>blank verse</i> Els jesuïtes representen a Praga la comèdia <i>Euripus</i> davant de 8000 espectadors	Tintoretto: <i>La glorificació de sant Roc</i> Introducció del tabac a Europa Fundació a Escòcia de l'Església presbiteriana
1561	Scaligero: <i>Poetices libri Septem</i> Grevin: <i>Breu discurs per a la intel·ligència d'aquest teatre</i> , pròleg a <i>La mort de Cèsar</i>	Ferrandis: <i>Disputa de vídues i donzelles</i> Grazzini: <i>L'endimoniada</i> Grevin: <i>La mort de Cèsar</i> Milà publica <i>El Canonge Ester convidada a festes</i> i altres farses A Anvers, representació sacra amb 197 carros	Fallopio, a <i>Anatomia</i> , descriu les trompes que uneixen els ovaris i l'úter Primera impremta a Madrid
1562		Recopilació i publicació pòstuma, a Lisboa, de les obres de Gil Vicente	Barozzi: <i>Tractat dels cinc ordres d'arquitectura</i>
1563	Minturno: <i>Art poètica (o Poètica toscana)</i>	* <i>Gammer Gurton's Needle</i>	Belli: <i>De l'art militar i la guerra</i> Accademia del Disegno, a Florència Primer llibre imprès a Rússia

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1564		Razzi: <i>Gostanza</i> A Barcelona, pantomima del setge del castell de Salses en honor de Felipe II	
1565	De' Sommi: <i>Quatre diàlegs en matèria de representacions escèniques</i>	Dell'Anguilara: <i>Èdip</i> De' Sommi escriu <i>La comèdia del matrimoni</i> , l'obra més antiga coneguda en hebreu Dolce: <i>Mariana</i> Ronsard: <i>Elegies, mascarades i pastorals</i> Pasquati, de I Gelosi, crea la màscara de Pantalone	Ronsard: <i>Resum de l'art poètica francesa</i> Paracels, a <i>Opus paragrannum</i> , col·loca l'home al centre de l'univers i propugna una visió de la medicina basada en la filosofia, l'astrologia i l'alquímia Zwinger: enciclopèdia intitulada <i>Teatre de la vida humana</i>
1566		Gascoigne: <i>Els supòsits</i> , primera comèdia en prosa del teatre anglès, adaptació de <i>I suppositi</i> d'Ariosto Salvati: <i>El Granchio</i>	Tasso: <i>Discursos sobre l'art poètic</i> Ruscelli: <i>Rimari de la llengua italiana</i> Teresa de Jesús: <i>Camino de perfecció</i> Accademia di San Luca de Roma
1567		Traducció a l'anglès de l' <i>Ars Poetica</i> d'Horaci Teatre Red Lions, a Londres	Petrarca: <i>Cançons</i> Palestrina: <i>Missa del papa Marcello</i>
1569		A Espanya, <i>Christus Judex</i> , primera obra del teatre jesuïta en llatí i la llengua vernacla A Anglaterra, creació de la companyia Sussex's Men	Ercilla: <i>La Araucana</i>
1570	Castelvetro: <i>Poètica d'Aristòtil vulgaritzada i exposada</i>	Ferrús: <i>Auto de Caïn i Abel</i> Amb Zan Ganassa, arriba a Espanya la primera	Palladio: <i>Quatre llibres d'arquitectura</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		companyia de commedia dell'arte	
1571		<i>Maxcara de la prisi3n de Moctezuma</i> , en què l'enfrontament entre moros i cristians és substituït pel dels inques i els soldats de Cortés Arriba a França la companyia de commedia dell'arte I Gelosi	Traducció al llatí de l' <i>Àritmètica</i> de Diofant
1572	La Taille: <i>Art de la tragèdia</i>	La Taille: <i>Saül el furiós</i> Groto: <i>Dalida</i> El papa Gregori XIII prohibeix els espectacles públics a Roma	Estienne, H. [nèt]: <i>The-saurus grecae linguae</i> Camões <i>Los Lusíadas</i> Paré inventa el braguer i altres aparells obstètrics i, a <i>Cinc llibres de cirurgia</i> , posa les bases de la cirurgia moderna
1573		Garnier: <i>Fedra i Hipòlit</i> Tasso: <i>Aminta</i> , primer drama pastoral Timoneda: <i>L'església militant</i> , intent d'auto sacramental en català	Della Croce: <i>Cirurgiæ universalis opus absolutum</i> Tintoretto: <i>La batalla de Lepant</i>
1574		Garnier: <i>Cornèlia</i> Pérez Ramírez: <i>Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la iglesia mexicana</i> Fundació de I Confidenti, companyia de commedia dell'arte Primer cobriment de l'escenari d'un corral de comèdies (Corral de la Pacheca, Madrid) a instàncies de l'actor Gnassa Els jesuïtes representen a Munic la tragèdia <i>Cons-</i>	*Girolamo Cardano: <i>La meua vida</i> , considerada la primera autobiografia moderna

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<i>tantino</i> , amb més de mil personatges a escena	
1575	Piccolomini, A.: Anotacions a la <i>Poètica d'Aristòtil</i> amb la traducció del mateix llibre en llengua vulgar	Gascoigne: <i>Iocasta</i>	Universitat de Leyden A Anglaterra, autorització per vendre música impresa
1576		Burbage funda The Theatre, primer teatre londinenc, també utilitzat per a espectacles esportius, i el Blackfriars Theatre, on s'exhibeixen entre el 1583 i el 1584 els nens actors de la Children of the Royal Chapel	Primera impremta al continent americà (Lima)
1577	Northbrooke: <i>Tractat en el qual són reprovats per l'autoritat de la paraula de Déu i dels autors antics els jocs de daus, la dansa i les diverses menes de drames i interludis</i>	Belleau: <i>La reconeguda</i> Fundació a Londres del Curtain Theatre Caroso de Sermoneta, a <i>El ballari</i> , converteix la dansa en model de les bones maneres de l'aristocràcia italiana Arribada a Anglaterra de la primera companyia de comèdia dell'arte A València, representacions teatrals a l'Hostal del Gamell	Teresa de Jesús: <i>Las moradas</i>
1578	Whetstone: Prefaci a <i>Promos i Cassandra</i>	Anònim: <i>Auto de la Resurrecció</i> , el darrer dels autos que serviran de base a Calderón i Lope Groto: <i>Adriana</i> , obra en la qual s'inspira el <i>Romeu i Julieta</i> de Shakespeare Tasso: <i>El rei Torrismondo</i> Whetstone: <i>Promos i Cassandra</i> , obra en la	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1579		<p>qual s'inspira <i>Mesura per mesura</i>, de Shakespeare</p> <p>De la Cueva: <i>Los siete infantes de Lara</i> Creació a Madrid del Corral de la Cruz A Barcelona, Felipe II concedeix el monopoli del teatre a l'Hospital de la Santa Creu María Sarmiento, primera actriu espanyola documentada</p>	Lyly: <i>Euphues, o l'anatomia de l'enginy</i>
1580		<p>Anònim: <i>Tragedia de San Hermenegildo</i>, màxim exponent del teatre universitari castellà Garnier: <i>Antígona i Bradamante</i>, considerada la primera tragicomèdia relevant a França Darreres representacions a Anglaterra dels <i>Miracle Plays</i> del Cicle de Coventry Fundació a Itàlia de «I Desiosi», companyia de commèdia dell'arte *Primer corral de comèdies a l'Amèrica Llatina (Mèxic)</p>	<p>Sánchez de Lima: <i>Arte poética en romance castellano</i> Publicació a Colònia del <i>Mercurius Gallobelgicus</i>, considerat el primer diari</p>
1581		<p>Cervantes: <i>El cerco de Numancia</i> De la Cueva: <i>El infamador</i> Luisa de Aranda, primera autora de comedias (empresària i directora de companyia)</p>	<p>Tasso: publicació de <i>Jerusalem alliberada</i> Pèndol de Galilei</p>
1582		<p>Bruno: <i>El candeler</i> Garnier, R.: <i>Bradamante</i>, que fa cristal·litzar el gènere de la tragicomèdia a França</p>	Calendari gregorià

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1583		Grazzini: <i>La beata</i> Baldassarino da Belgioioso: <i>Ballet còmic de la reina</i> , primer espectacle que incorpora la dansa a un argument de comèdia Creació a Madrid del Corral del Príncipe	Barozzi: <i>Les dues regles de la perspectiva pràctica</i> , en edició pòstuma del Dante
1584		Lily: <i>Sapho i Phao</i> , que combina la prosa i el vers Pierì: <i>Euridíce</i> , primera òpera, en què s'estableix el cant a l'estil <i>rappresentativo</i> Primera menció documentada del personatge d'Arlecchino Obertura a València del Teatre de l'Olivera A Londres, tancament dels teatres a causa de la pesta	Giordano Bruno: <i>De la causa, principio et uno</i>
1585	Cecchi: Pròleg a <i>Romanesca</i> Bruno: <i>Dels furors heroics</i>	Kyd: <i>Una tragèdia espanyola</i> Inauguració del Teatro Olímpico de Vicenza (planejat per Palladio) amb <i>Èdip rei</i> Construcció del teatre dels Uffizi a Florència (Buontalenti)	Cervantes: <i>Galatea</i>
1586		Tasso: <i>El rei Turismondo</i> A Espanya, prohibició d'actuar a les dones Primera gira d'una companyia anglesa al continent	Della Porta: <i>De humana physionomia</i> El Greco: <i>El entierro del conde Orgaz</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1587	<p>Denores: <i>Discurs sobre els Principis, Causes i Perfeccionaments que la Comèdia, la Tragèdia i el Poema Heroic reben de la Filosofia Moral i Civil i dels Governants de les Repúbliques</i></p> <p>Ronsard: Prefaci a <i>Françiade</i></p>	<p>Ferreira: <i>La història molt sentida i elegant de D. Inès de Castro</i></p> <p>Marlowe estrena la seva primera obra, <i>Tamburlain el Gran</i></p> <p>Virués: <i>Montserrat</i></p> <p>A Espanya, decret atorgant a les dones llicència per actuar, a fi de competir amb les companyies de commedia dell'arte italianes</p>	<p>Spitz publica la <i>Història del doctor Johann Fausten, el famosíssim mag i nigromant</i></p> <p>Els jesuïtes publiquen <i>Ratio atque institutio studiorum</i>, que introdueix, entre altres innovacions pedagògiques, el teatre a l'escola</p>
1588	<p>Guarini: <i>El punxó</i></p>	<p>De la Cueva publica <i>Comedias i tragedias</i></p>	<p><i>Popol Vub</i>, obra anònima maia de caràcter ritual i cosmogònic</p> <p>Pèndol</p>
1589		<p>Bargagli: <i>La pelegrina</i></p> <p>Marlowe: <i>La tràgica història del doctor Faust</i></p> <p>Resurrecció a Itàlia (Florència) dels espectacles naumàquics</p> <p>Scamozzi: Teatro Olimpico de Sabbioneta, el primer construït a la Itàlia renaixentista en un edifici aïllat i no preexistent</p>	<p>Zarlino da Chioggia, a <i>Institucions harmòniques</i>, afirma el principi del dualisme harmònic</p> <p>Màquina de tricotar</p>
1590		<p>Marlowe: <i>El jueu de Malta</i></p> <p>Peele: <i>El conte de la vella comare</i></p> <p>Shakespeare arriba a Londres i escriu <i>Enric VI</i> (1a part)</p> <p>Cecchini funda la companyia de commedia dell'arte I Accesi</p> <p>A <i>Pastor Fido</i>, Guarini posa les bases de la tragi-comèdia italiana des d'una perspectiva antiaristotèlica</p>	<p>Microscopi</p>

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
1591		Primera traducció al castellà de l' <i>Ars Poetica</i> d'Horaci (Espinel)	Viete introdueix les lletres en els càlculs algebriques
1592		Della Porta: <i>Fantesca</i> Marlowe: <i>Eduard II</i> Shakespeare estrena <i>Enric VI</i> (2a i 3a part) i <i>Ricard III</i> Primera referència escrita sobre Shakespeare Tancament dels teatres de Londres a causa de la pesta (fins el 1592)	Díaz Rengifo: <i>Arte poética española</i>
1593		Shakespeare estrena <i>La fera amansida</i> , <i>La comèdia dels errors</i> , <i>Els cavallers de Verona</i> i <i>Titus Andrònic</i>	Della Porta, a <i>De Refractione Optices</i> , estudia el fenomen de la visió en relleu
1594		Daniel: <i>Cleòpatra</i> Greene: <i>L'honorable història del frare Bacon i del frare Bungay</i> Pescetti: <i>El Cèsar</i> , considerada una de les fonts de Shakespeare Rinuccini i Persi: <i>Dafne</i> , que crea a Itàlia el model del melodrama Shakespeare estrena <i>Penes d'amor perdut</i> A Londres, fundació de la companyia Chamberlain's Men i del Swan Theatre* A Madrid, <i>Venus y Adonis</i> , de Lope, primera de les representacions a càrrec de les dames de la cort conegudes com a «fiestas de damas»	
1595	Sidney: <i>Defensa de la poesia</i>	Montchrétien: <i>Sophonisbe</i>	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Shakespeare estrena <i>Romeu i Julieta</i> , <i>El somni d'una nit d'estiu</i> i <i>Ricard II</i>	
1596	López Pinciano: <i>Philosophia Antigua poetica</i>	Lope de Vega: <i>Los comedadores de Córdoba</i> Shakespeare estrena <i>El rei Joan</i> i <i>El mercader de Venècia</i> Obertura del Swan Theatre a Londres Ordre del Consejo de Castilla prohibint que les dones actuïn	Rufo: <i>Los seiscientos apotegmas</i>
1597		Shakespeare estrena <i>Enric IV</i> Corral de comèdies de Tudela	
1598	Ingegneri: <i>De la poesia representativa i de la manera de representar les faules escèniques</i> Laudun: <i>L'art poètic francès</i> Shakespeare: <i>Enric V</i>	Shakespeare estrena <i>Molt soroll per a no-res</i> Jonson introdueix al teatre anglès la divisió en cinc actes propugnada per Horaci Venier funda a París el Théâtre de l'Hôtel d'Argent, on debuta Marie Venier, segona actriu francesa de qui es coneix el nom Primera prohibició general de les comèdies a Espanya	Ordenació dels estudis de la Companyia de Jesús amb <i>Ratio atque Institutio studiorum Societatis Jesu</i> , carta pedagògica que legitima el teatre en la formació escolar
1599	Guarini: <i>Compendi de la poesia tràgicòmica</i>	Lope de Vega: <i>Bodas entre el Alma i el Amor divino</i> Marston: <i>Antonio i Mellida</i> Shakespeare estrena <i>Enric V</i> , <i>Al vostre gust</i> i <i>Juli Cèsar</i> Valleran Le Conte s'installa a l'Hôtel de Bourgogne, on interpreta,	Alemán: <i>Guzmán de Alfarache</i> Jaggard publica <i>El pelegrí apassionat</i> sota el nom de William Shakespeare, autor de dos sonets del recull de diversos poetes

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		sense èxit, les obres d'Hardy Fundació del teatre The Globe, construït per Cuthbert Burbage Nova prohibició a les dones d'actuar a Espanya	
1600	Cavaliari: Prefaci a l'oratori <i>Representació de l'ànima i del cos</i>	Jonson: <i>Cadascú fora del seu humor</i> Manni estrena a Roma l' <i>Auto de l'ànima i el cos</i> , un dels primers oratoris renaixentistes Shakespeare estrena <i>Les alegres comares de Windsor</i> i <i>Troilus i Cressida</i>	Gilbert: <i>De magnetis que corporibus</i> , primer text sobre física a Anglaterra, que introdueix termes com «pols magnètics» i «força elèctrica» Creació de la Companyia de les Índies Orientals Giordano Bruno és cremat a Roma per la Inquisició
1601		Shakespeare estrena <i>Hamlet</i> Una representació de <i>Ricard II</i> forma part del complot del duc d'Essex contra Isabel I Andreini funda I Fideli i crea el personatge de Lelio	Caravaggio: <i>Vocació i martiri de sant Mateu</i> , que inicia el barroquisme pictòric
1602		Ruggeri: <i>La reina d'Escòcia</i> Shakespeare estrena <i>Nit de reis</i> Obertura a Córdoba de la Casa de las Comedias	
1603	Rojas, A.: <i>Viaje entretenido</i>	Heywood.: <i>Una dona assassinada amb pietat</i> , considerada la primera tragèdia burgesa anglesa Jonson: <i>La caiguda de Sejanus</i> Lope de Vega: <i>Las ferias de Madrid</i>	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		La companyia de Shakespeare esdevé els King's Men	
1604	Lope de Vega: Pròleg a <i>El peregrino en su patria</i>	Lope de Vega: <i>La campaña de Aragón, El marqués de Mantova, Testimonio vengado</i> i <i>El peregrino en su patria</i> Middleton, en col·laboració amb Dekker: <i>La puta honesta</i> Shakespeare estrena <i>A bon fi tot li és camí, Mesura per mesura</i> i <i>Otello</i>	Wright: <i>Passions de l'esperit</i>
1605	Cervantes: <i>El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha</i> De la Cueva: <i>Exemplar poético</i> Vauquelin de la Fresnaye: <i>L'art poétique</i>	Marston: <i>La duquesa cortesana</i> Montchrétien: <i>L'escocesa o Maria Stuard</i> Shakespeare estrena <i>Rei Lear</i> Corral de comèdies de Pamplona	
1606		Chapman: <i>Les llàgrimes de la vídua</i> Della Porta: <i>Astrologo</i> Lescarbot escriu i escenifica la naumàquia <i>El teatre de Neptú a la Nova França</i> , segona obra escrita i representada a l'Amèrica del Nord Marston: <i>La meravella de les dones o la tragèdia de Sofonisba</i> Shakespeare estrena <i>Macbeth</i> Tourneur: <i>Tragèdia del venjador</i> Aleotti: escenari de l'Accademia degl'Intrepidi de Ferrara, amb ranures	Europa arriba a Austràlia

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		que permeten el desplaçament horitzontal dels decorats	
1607		<p>Andreini: <i>Les bravates del Capità Spavento</i> Beaumont i Fletcher <i>L'enemic de les dones</i> Chapman: <i>Bussy d'Ambois</i> Dekker i Webster: <i>Atenció al nord!</i> i <i>Atenció a l'oest!</i> Shakespeare estrena <i>Antoni i Cleòpatra</i>, <i>Coriolà</i> i <i>Timó d'Atenes</i></p>	Monteverdi: <i>Orfeu</i>
1608		<p>Chapman: <i>La conspiració i tragèdia de Charles, duc de Biron</i> Shakespeare (?) estrena <i>Pèrcles, príncep de Tir</i> Webster: <i>Appius i Virgínia</i> <i>A Màntua, La mascarada de la ingrata</i>, de Rinuccini i Monteverdi, introdueix <i>lo stile recitativo</i> italià, i assenta les bases de l'òpera-ballet Primeres <i>Ordenanzas de Teatros</i> a Espanya</p>	A Milà, primera biblioteca pública d'Europa Telescopi
1609	<p>Fletcher: Pròleg a <i>La pastora fidel</i> Lope de Vega: <i>Arte nuevo de hacer comedias</i> Lope de Vega: <i>Lo fingido verdadero</i></p>	Publicació de les <i>Obras trágicas y líricas</i> (1575 - 1585) de Virués	<p><i>Comentarios reales</i>, de l'Inca Garcilaso, considerat el primer escriptor llatinoamericà Primer diari (<i>Relation oder Zeitung</i>), a Alemanya Termòmetre clínic</p>
1610		<p>Beaumont: <i>Philaster</i> Mira de Amescua: <i>Pedro Telonario</i></p>	A l'obra teatral <i>Sidereus Nuncius</i> , Galilei comunica el descobriment dels

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Shakespeare estrena <i>Cimbellí</i> La companyia Vallerant-Lecomte s'installa a l'Hôtel de Bourgogne	quatre satèl·lits majors de Júpiter Xampany
1611	Hensius: <i>De tragediæ constitutione liber</i>	Beaumont i Fletcher: <i>Rei i no rei</i> Middleton: <i>Una noia casta a Cheapside</i> Scala: <i>El teatre de les faules representatives</i> (50 canovacci) Shakespeare estrena <i>Conte d'hivern</i> i <i>La tempestat</i> Tirso de Molina: <i>El condenado por desconfiado</i> Publicació a Itàlia de les <i>Comèdies dels Intronati</i>	Covarrubias: <i>Tesoro de la lengua castellana</i> A <i>Diòptrica</i> , Kepler descriu la miopia i la hipermetropia
1612	Heywood: <i>Apolo-gia dels actors</i> Webster: Prefaci a <i>El dimoni blanc</i>	Lope de Vega: <i>El bastardo Mudarra</i> Mira de Amescua: <i>El esclavo del demonio</i> Webster: <i>El dimoni blanc</i>	Góngora: <i>Fábula de Polifemo y Galatea</i>
1613		Lope de Vega: <i>La dama boba</i> Shakespeare estrena <i>Els dos nobles parents</i> i <i>Enric VIII</i> Incendi de The Globe durant una representació d' <i>Enric VIII</i>	Cervantes: <i>Novelas ejemplares</i>
1614	Cecchini: <i>Breu discurs sobre comèdies, comedians i espectadors</i>	Lope de Vega: <i>Peribáñez y el comendador de Ocaña</i> Tirso de Molina: <i>Marta la devota</i> Webster: <i>La duquesa de Malfi</i> Cobriment del Coliseo de Sevilla	Napier estableix la teoria dels logaritmes

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1615	Cervantes: pròleg a <i>Ocho comedias y entremeses</i>	Cervantes: <i>Los baños de Argel, El rufián viudo i Pedro de Urdemalas</i> *Lope de Vega: <i>Castelvi-nes y Montes</i> Middleton/Rowley: <i>Una baralla justa</i> El nombre de companyies de còmics reconegudes a Espanya arriba a dotze	Montchrétien: <i>Tractat d'economia política</i> Serres: <i>Teatre de les plantes de jardineria</i> Gabrieli, amb les seves <i>Canzoni e sonate</i> , instaura el fonament de la sonata, que la diferencia de la cantata
1616		Lope de Vega: <i>El villano en su rincón</i> C. Beeston crea a Londres el Cockpit Theatre, destinat a la lluita de galls i a espectacles representats per nens	
1617	Cascales: <i>Tablas poéticas</i>	Cardenio: <i>La estrella de Sevilla</i> , tradicionalment atribuïda a Lope de Vega Fletcher: <i>Thierry i Theodoret</i> Lope de Vega: <i>La judía de Toledo, La dama boba, El anzuelo de Fenisa, El último godo i Los melindres de Felisa</i>	
1618		Guillén de Castro: <i>Las mocedades del Cid</i> Lope de Vega: <i>Fuente Ovejuna</i>	Publicació de les <i>Obras espirituales</i> de Juan de la Cruz Espinel: <i>Vida del escudero Marcos de Obregón</i>
1619	Feliciana Enríquez de Guzmán: <i>Carta ejecutoria</i> , pròleg a <i>Tragicomedia de los jardines y campos sabeos</i>	Bonarelli: <i>Solimano</i> Feliciana Enríquez: <i>Tragicomedia de los jardines y campos sabeos</i> , primera obra coneguda escrita per una dona a Espanya Jiménez de Enciso: <i>El príncipe Don Carlos</i>	Kepler: <i>Epítom de l'astronomia copernicana</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1620		Lope de Vega: <i>El marqués de Mantua</i> Andreini: <i>El bandit Lelio</i> *Lope de Vega: <i>El caballero de Olmedo</i> i <i>El mejor alcalde, el rey</i>	Alsted: primera enciclopèdia sistemàtica F. Bacon: <i>Novum organum</i> Prætorius: <i>Syntagma musicum</i> El contrabaix substitueix el violone da gamba <i>Le Nieuwe Tig Dinghe</i> (Holanda), primer setmanari europeu Regla de càlcul
1621	Tirso de Molina: <i>Cigarrales de Toledo</i>	Fletcher: <i>La cacera de l'oca salvatge</i> Lope de Vega: <i>La bella malcasada</i> Tirso de Molina: <i>El vergonzoso en palacio</i> , <i>Cómo han de ser los amigos</i> i <i>A secreto agravio, secreta venganza</i> Middleton: <i>Dones que desconfien de les dones</i>	Burton: <i>Anatomia de la malenconia</i> Góngora: <i>Canciones</i>
1622		Andreini: <i>La Centaura</i> Fletcher: <i>El bosc dels mendicants</i> Tirso de Molina: <i>La prudencia en la mujer</i> Valdivieso: <i>Doce autos sacramentales y dos comedias divinas</i>	
1623		Andreini: <i>Les dues comèdies en comèdia</i> , exemple de teatre en el teatre Hardy, primer autor professional a França, publica <i>Coriolanes</i> Lope de Vega: <i>El vellocino de oro</i> Primera publicació de l'obra completa de Sha-	Galilei, a <i>L'investigador</i> , afirma que l'univers és escrit en llenguatge matemàtic

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>kespeare en l'edició coneguda com <i>First Folio</i> Fracàs d'<i>Anticristo</i>, de Ruiz de Alarcón, atribuït a unes «redomillas de mal olor» escampades al Corral per Lope de Vega i Mira de Amescua A Tudela, primer corral de comèdies cobert de nova planta</p>	
1624	<p>Opitz: <i>Llibre de l'art poètica alemanya</i></p>	<p>Middleton: <i>Una partida d'escacs</i></p>	
1625		<p>Heywood: <i>El viatger anglès</i> Ruiz de Alarcón: <i>Los pechos privilegiados</i></p>	<p>Grotius, a <i>De Iure Belli et Pacis</i>, fonamenta el dret internacional modern</p>
1626		<p>Tirso de Molina: <i>El burador de Sevilla o el Convidado de piedra</i> Primera traducció de la <i>Poètica</i> d'Aristòtil a Espanya (Ordóñez) Cosme Lotti introdueix la tramoia i la perspectiva a Espanya Companyies espanyoles a l'Hôtel de Bourgogne</p>	<p>Quevedo: <i>El buscón</i> Marie de Gournay: <i>L'ombra de la senyoreta Gournay</i>, en què defensa la igualtat d'homes i dones</p>
1627		<p>Della Valle: <i>Judit</i> Lope de Vega: <i>Corona tràgica, vida y muerte de la Serenísima Reina de Escocia</i> Molina: <i>Mari-Hernández, la gallega</i> Opitz i Schütz: <i>Dafne</i>, primera òpera alemanya Òpera de Venècia amb llotges superposades</p>	<p>Naudé: <i>Instruccions per ordenar una biblioteca</i> Paracels impugna la teoria mèdica clàssica dels humors i crema públicament els llibres de Galè i Avicenna</p>
1628	<p>Barbieri: <i>Discurs familiar entorn de</i></p>	<p>Della Valle: <i>La reina d'Escòcia</i></p>	<p>Harvey descobreix la circulació de la sang i pu-</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<i>les comèdies modernes (o Súplica)</i> Ogier: Prefaci al lector	Ruiz de Alarcón: <i>Las paredes oyen</i> Generalització de la bateria (<i>candilejas, foot-lights</i>), seguint els consells de Furtenbach Amb <i>Mercuri i Mart</i> , d'Achillini i Monteverdi, inauguració del Teatro Farnese de Parma (Alessotti), model del teatre a la italiana	blica <i>Exercitatio anatomica de motu cordis et sanguinis in animalibus</i>
1629		Calderón: <i>La dama duende</i> i <i>El príncipe Constante</i> Corneille: <i>Mélite</i> Lope de Vega: <i>La selva sin amor</i> , ègloga pastoral considerada la primera òpera espanyola Al <i>Blackfriars</i> primeres actrius angleses (Mary Kneep)	
1630	Chapelain: <i>Carta sobre la regla de les vint-i-quatre hores</i> Rinuccini, P.: <i>El Corifeu, o algunes observacions per escenificar les composicions dramàtiques</i>	Lope de Vega publica amb el seu nom <i>La verdad sospechosa</i> , de Ruiz de Alarcón Mort de Martinelli, considerat el creador de l'Arlecchino	Aubigné: <i>Les aventures del baró de Faeneste</i>
1631	Mairet: Prefaci a <i>Silvanire</i>	Auvray: <i>La Dorinde</i> Calderón: <i>La vida es sueño</i> Lope de Vega: <i>La hermosa fea</i> i <i>El castigo sin venganza</i> Mairet: <i>Silvanire</i> Scudéry: <i>L'enganyador castigat</i> Primer intent a l'Hôtel de Bourgogne de substituir l'escenari múltiple i	Castillo Solórzano: <i>Las harpías de Madrid y coches de las estafas</i> Renaudot inicia la publicació de fulls informatius periòdics (<i>Gazette de France</i>)

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1632		<p>simultani per un espai escènic a la italiana</p> <p>Calderón: <i>La banda y la flor</i></p> <p>Lope de Vega: <i>La Dorotea</i></p> <p>Massinger: <i>La senyora de ciutat</i>, tragèdia moralitzant característica del teatre jacobita</p> <p>Mira de Amescua: <i>La jura del príncep</i></p> <p>L'actor francès Tabarin publica <i>Subtilses tabaríniques</i>, recull de les seves obres de teatre de carrer</p> <p>Mor Fiorillo, creador de la màscara del Capitano Matamoros i de Tartaglia</p> <p>Urbà VIII prohibeix el <i>Misteri d'Elx</i> a l'aire lliure i l'obliga a tornar a l'interior de l'església</p>	<p>Galilei: <i>Diàleg sobre els sistemes màxims del món</i></p> <p>Komensky, a <i>Didàctica Magna</i>, posa les bases d'una ciència pedagògica universal</p> <p>Rembrandt: <i>Lliçó d'anatomia</i></p>
1633	González de Salas: <i>Nueva idea de la tragedia antigua</i>	<p>Calderón: <i>El astrólogo fingido</i> i <i>La devoción de la Cruz</i></p> <p>Ford: <i>Llàstima que sigui una puta</i></p> <p>Lope de Vega: <i>El Infanzón de Ilescas</i></p> <p>Marlowe: <i>El jueu de Malta</i></p> <p>Prynne: <i>Flagellació dels còmics</i></p> <p>María de Zayas: <i>La traición en la amistad</i></p> <p>Lluís XIV interpreta el paper de Sol al <i>Ballet Reial de la Nit</i></p> <p>Mort de Gros-Guillaume, primer actor francès que es pinta la cara de blanc enfarinant-se-la</p> <p>Construcció d'un escenari portàtil per al palau</p>	Retractació de Galilei

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1634		<p>del Buen Retiro a Madrid Calderón: <i>La cena del rey Baltasar</i> Lope de Vega: <i>Las bizarrías de Belisa</i> Mairet: <i>Sophonisbe</i>, considerada la primera tragèdia regular francesa, amb la supressió del cor <i>Passió d'Oberammergau</i>, representada amb motiu d'una pesta i, des del 1880, cada deu anys Mondory crea el Théâtre du Marais amb el patrocini de Richelieu</p>	
1635		<p>Boisrobert, Colletet, Corneille, L'Estoile i Rotrou: <i>La comèdia de les Tulleries</i>, obra col·lectiva escrita a instàncies de Richelieu Corneille: <i>Médea</i> Lope de Vega: <i>El mejor alcalde, el rey</i> i <i>La boba para los otros y discreta para sí</i> Mairet: <i>La Virgínia</i> Molina: <i>Don Gil de las calzas verdes</i> Opitz: <i>Judit</i> Construcció del primer teatre a Dublín</p>	<p>Velázquez: <i>La rendició de Breda</i> Richelieu crea l'Académie Française</p>
1636		<p>Calderón: <i>El médico de su honra</i> Corneille: <i>La il·lusió còmica</i> i <i>El Cid</i> Desmarets estrena <i>Els visionaris</i>, atac als jansenistes de Port-Royal Rotrou: <i>Laura perseguida</i> i <i>La bella Alphrède</i> Scudéry: <i>La mort de Cèsar</i></p>	Universitat de Harvard

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Tirso de Molina: <i>Santa Juana</i>	
1637	Chapelain et al.: <i>Els sentiments de l'Acadèmia Francesa sobre la tragicomèdia d'El Cid</i> Scudéry: <i>Observacions sobre El Cid</i>	Calderón: <i>El mayor monstruo, los celos</i> Mairet: <i>El Marc Antoni o La Cleòpatra</i> S'inicia a França la «Querella del Cid»; Richelieu demana la intervenció de l'Académie Obertura de l'Òpera de Florència	Descartes: <i>El discurs del mètode</i> i <i>La Diòptria</i> , en què estudia la propagació de la llum i l'estructura de l'ull Mersene: <i>Harmonia universal</i>
1638	Sabbattini: <i>Pràctica per fabricar escenaris i maquinària teatral</i>	Du Ryer: <i>Lucrece</i> Pérez de Montalbán: <i>Los amantes de Teruel</i> Rotrou: <i>Antígona</i> Teatre Schowburg a Amsterdam	Bouyceau de la Bauderie: <i>Tractat de jardineria segons les raons de la natura i de l'art</i> Primera impremta als USA
1639	La Mesnardière: <i>Poètica</i>	La Calprenède: <i>La mort dels infants d'Herodes</i> Desmarets: <i>Escipió</i> Mallén de Soto: <i>Loa sacramental</i> Scudéry, amb <i>L'amor tirànic</i> , intenta demostrar a Corneille com evitar els errors d' <i>El Cid</i> Obertura del teatre Amsterdamse Schouwburg, a Amsterdam	
1640	D'Aubignac: <i>Discurs sobre la tercera comèdia de Terenci intitulada Heautintoroumenos</i>	Calderón: <i>El alcalde de Zalamea</i> Corneille: <i>Cinna</i> i <i>Horaci</i> Cubillo de Aragón: <i>El amor como debe ser</i> Rojas Zorrilla: <i>Del rey abajo, ninguno</i> Shirley: <i>El cardenal</i> Coliseo del Buen Retiro, a Madrid, amb escenari a la italiana	Hobbes: <i>Elements de filosofia</i> Jansen, C.: <i>Agustinus</i> , fonament del jansenisme Obertura a Venècia del primer cafè d'Europa

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1641		<p>Corneille: <i>Polyeucte</i> Lope de Vega: <i>El caballero de Olmedo</i> Scudéry: <i>Eudoxe</i> Amb <i>Mirame</i> (atribuïda a Desmarests, però escrita en gran part per Richelieu), s'inaugura el Théâtre du Palais Royal, amb capacitat per a 600 espectadors i amb la maquinària italiana més avançada Representació a Barcelona de la <i>Famosa comedia de la entrada del Marqués de los Vélez en Cataluña, rota de las tropas castellanas y asalto de Montjuich</i> A Ulm, primer teatre civil alemany A Espanya, promulgació del <i>Reglamento de teatros</i></p>	<p>Monteverdi: <i>El retorn d'Ulisses</i> Publicació de la <i>Gazeta vinguda a esta ciutat de Barcelona</i> Publicació a Suècia de la gasetta <i>Post-och Inrikes Tidningar</i></p>
1642		<p>D'Aubignac: <i>La donzella d'Orleans, segons la veritat de la història i el rigor del teatre</i> Colletet versifica <i>Cyminde o les dues víctimes</i>, de D'Aubignac Fontanella: <i>Lo desengany</i>, comèdia mitològica Monteverdi: <i>La coronació de Poppea</i> Rotrou: <i>Bélisaire</i> Cromwell clausura els teatres a Anglaterra. Per eludir la prohibició, apareixen els <i>drolls</i>, escenes curtes tretes d'una obra més llarga</p>	<p>Gracián: <i>Agudeza y arte del ingenio</i> Pascal inventa la <i>Maquina Arithmetica</i>, o «pas-calina», antecedent de la calculadora</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Es prohibeix a França que els actors rebin ordres eclesiàstics	
1643	Saint-Evremond: <i>Comèdia dels Academistes per a la formació de la llengua francesa</i>	Bergerac: <i>El pedant engalipat</i> Scudéry: <i>Hermann</i> Molière funda l'Il·lustre Théâtre amb la família Béjart	Torricelli: baròmetre de mercuri
1644		Corneille: <i>El mentider i La mort de Pompeu</i> Du Ryer: <i>Esther</i>	
1645	Rotrou: <i>El veritable sant Genís</i> Desfontaines: <i>L'il·lustre còmic, o El martiri de sant Genest</i>	Calderón: <i>El gran teatro del mundo</i> Corneille: <i>Théodore</i> Quiñones de Benavente: <i>Jocosería, burlas veras o reprehensión moral i festiva de los desórdenes públicos</i> , recull d' <i>entremesos</i> , en què crea el personatge de Juan Rana L'escenògraf Torelli és convidat a la cort de Lluís XIV	Fundació de la Royal Society of London for Advancement of Learning, màxima acadèmia científica anglesa Publicació a Itàlia de la gasetta <i>I Succesi del Mondo</i>
1646		Corneille: <i>Héraclius</i> Vondel: <i>Maria Stuard o la majestat martiritzada Akebar</i> , primera òpera francesa Felipe IV, amb el pretext de la mort del seu fill, decreta la suspensió del teatre a Espanya	Càmera fosca portàtil
1647		D'Aubignac: <i>Zénobie</i> Gryphius: <i>Cardenio i Celinde</i> , considerada la primera tragèdia burgesa alemanya Corneille estrena <i>Rodogune</i> i ingressa a l'Académie Française	L'astrònom alemany Hevelius estableix el primer mapa de la lluna Pascal demostra la possibilitat de l'existència del buit

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
1648			Fundació a París de l'Académie Royale de Peinture et Sculpture
1649		Calderón: <i>Guárdate del agua mansa</i> Corneille: <i>Don Sanche d'Aragon</i> Griphius: <i>Carolus Stuardus</i>	Céspedes: <i>Arte de la pintura</i> Velázquez: retrat d'Innocenci X i <i>Venus en el espejo</i>
1650	Corneille: proemi a <i>Don Sanche d'Aragon</i>	Corneille: <i>Andromeda</i> , tragèdia «de maquinària» o <i>féerie</i> Corneille, Th.: <i>L'astròleg fingit</i>	Descartes: <i>Les passions de l'Ànima</i> *Primera utilització del paper per recobrir les parets Bomba d'aire per produir el buit
1651	Scarron: <i>La novella còmica</i>	Corneille es retira del teatre després del fracàs de <i>Pertbarite</i> Teatre Komödienhaus a Munic	Hobbes: <i>Leviatan</i> Publicació del <i>Tractat de la pintura</i> , de Da Vinci (1519)
1652		A Viena, inauguració del teatre construït per l'escenògraf Burnacini	
1653			Primera biblioteca pública als USA
1654		Moreto: <i>El desdén por el desdén</i> Vondel: <i>Lucifer</i> Lluís XIV interpreta sis papers a <i>Bodes de Peleu i Testis</i> Bialconelli obté de Lluís XIV l'autorització per actuar en francès i aixeca la prohibició que pesava sobre els actors italians	Gracián: Primera part d' <i>El críticón</i> Pascal estableix els principis del càlcul de probabilitats
1655		Molière estrena la seva primera comèdia, <i>L'eixelebrat (L'étourdi)</i>	Wallis: <i>Artitmetica infinita</i> , en què introdueix el signe d'infinít

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1656		<p>Corneille, Th.: <i>Timocrate</i> Molière: <i>El despit amorós</i> Aparició de la primera actriu en un escenari anglès a <i>El setge de Rodes</i>, de Davenant, primera òpera anglesa, que obté el permís per ser escenificada presentant-la com a «música i educació»</p>	Velázquez: <i>Las Meninas</i>
1657	<p>D'Aubignac: <i>La pràctica del teatre</i> Le Faucher: <i>Tractat de l'acció de l'orador</i></p>	<p>Calderón: <i>El golfo de las sirenas</i>, per a la qual s'utilitza per primera vegada el terme genèric de «zarzuela» Dottori: <i>Aristodemo</i> El príncep de Conti dona la seva protecció a la companyia de Molière</p>	<p>Cyrano de Bergerac: <i>Història còmica dels estats i imperis de la lluna</i> Relotge de pèndol</p>
1658		Molière escenifica <i>Nicomedes</i> , de Corneille	Digby, al <i>Discurs pronunciat en una cèlebre assemblea sobre la curació de les nafres</i> , reivindica el principi hipocràtic « <i>similia similibus curantur</i> »
1659		<p>Corneille retorna al teatre amb <i>Èdip</i> La Calprenède: <i>Bélisaire</i> Molière estrena <i>Les precioses ridícules</i> i <i>Sganarelle</i> Vondel: <i>Jefta</i> A Viena, <i>Pietas Victrix</i>, del jesuïta Avancinus, amb 46 personatges</p>	
1660	<p>Corneille: <i>Discursos sobre l'art dramàtic</i></p>	<p>Calderón: <i>La púrpura de la rosa</i> Reobertura dels teatres a Anglaterra; s'autoritza que els criats que esperen els seus amos entrin al quart acte, de franc, al</p>	<p>Lacenet: <i>Gramàtica de Port-Royal</i> Vermeer: <i>Noia llegint una carta</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1661		galliner (<i>footmen's gallery</i>) Molière s'installa al Palais Royal Vigarani obre a París la Salle des Machines per oferir muntatges espectaculars amb motiu del casament de Lluís XIV	Fundació de <i>La Gaceta de Madrid</i> , primer periòdic regular espanyol
1662		Molière estrena <i>L'escola de les dones</i> Charles II concedeix el monopoli teatral londinenc a Killigrew i a Davenant, empresari del Lincoln's Inn Field que donarà lloc al Covent Garden	Le Nôtre: jardins de Versailles Invenció del llapis
1663	Boursault: <i>El retrat del pintor, o contracrítica de «L'escola de les dones»</i> Molière: <i>Crítica de «L'escola de les dones»</i> Molière: <i>L'impromptus de Versailles</i>	Corneille: <i>Sophonisbe</i> De Visé: a <i>Noves notícies</i> ataca <i>L'escola de les dones</i> de Molière Gryphius, a <i>Horribilicribrifax</i> , barreja l'alemany, el francès, l'italià, l'espanyol, el grec i el llatí per satiritzar l'internacionalisme cultural Poisson: <i>El baró de Lamerda</i> , comèdia satírica sobre Molière Emparat pel monopoli, Killigrew funda a Londres el Drury Lane Theatre, el més antic d'An-	Les obres de Descartes són incloses a l'Índex

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		glaterra encara en funcionament	
1664	Flecknoe: <i>Breu discurs sobre l'escaena anglesa</i> , prefaci a <i>El regne de l'amor</i>	Corneille estrena, sense èxit, la tragèdia <i>Othon</i> Flecknoe: <i>El regne de l'amor</i> Molière estrena <i>El matrimoni forçat</i> (amb la participació de Lluís XIV com a ballarí) i <i>El Tartuf</i> Molière escenifica <i>La Tebaida o els germans enemics</i> , de Racine	D'Aubignac, a <i>Conjectures académiques</i> , nega l'existència real d'Homer
1665	Molière: pròleg a <i>L'amor metge</i>	Hiärne: <i>Rosimunda</i> , primera tragèdia del teatre suec Molière estrena <i>Don Juan o el banquet de pedra</i> , representa <i>Alexandre</i> , de Racine, i <i>El favorit</i> , de Marie Desjardins, primera dramaturga francesa Giaratoni converteix el Pedrolino de la commedia dell'arte en el Pierrot francès Amb <i>L'emperador de l'Índia</i> , de Dryden, debut de Nell Gwynn	Hooke, a <i>Micrographia</i> , introdueix el terme «cèl·lula» La Rochefoucauld: <i>Màximes</i> Vermeer: <i>El taller</i> Publicació de la <i>London Gazette</i>
1666	D'Aubignac: <i>Disserthació sobre la condemna dels teatres</i>	Molière estrena <i>El misantrop</i> , <i>George Dandin</i> i <i>El metge a la força</i>	Gran incendi de Londres: primeres lleis anti-incendis; desenvolupament de les companyies d'assegurances
1667	Racine: pròleg a <i>Fedra</i>	Racine estrena <i>Andròmaca</i> a l'Hôtel de Bourgogne, escrita per a la Du Parc Molière: <i>Attila</i> , de Corneille El Parlament francès	Le Brun: <i>Conferències sobre l'expressió dels diferents caràcters de les passions</i> Newton: <i>Philosophiæ naturalis principia mathematica</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		clausura el Palais Royal a causa de la representació d' <i>El Tartuf</i> , que donà lloc a l'anomenat «procés al teatre»	Milton: <i>El Paradís perdut</i> Murillo: <i>Inmaculada de San Ildefonso</i>
1668	Dryden: <i>Assaig sobre la poesia dramàtica</i>	Molière estrena <i>L'avar</i> i <i>Georges Dandin</i> Racine és acusat d'haver enverinat l'actriu Mlle. Du Parc, en benefici de la Champmeslé Apareix a França el terme «dramaturg»	
1669		Calderón: <i>La estatua de Prometeo</i> Dryden: <i>Amor tirànic</i> Molière estrena <i>El senyor de Pourceaugnac</i> ; primera representació pública autoritzada d' <i>El Tartuf</i> Racine estrena <i>Britannicus</i>	Grimmelshausen: <i>Simplex Simplicissimus, l'agosarat</i> Mariana Alcoforado: <i>Cartes portugueses</i> Steno formula la hipòtesi que les muntanyes són el resultat de moviments de l'escorça terrestre
1670	Racine: pròleg a <i>Titus i Bérénice</i>	Aphra Behn, primera autora anglesa professional, estrena a Londres <i>El matrimoni forçat, o el promès gelós</i> Dryden: <i>Tot per l'amor</i> Corneille estrena <i>Bérénice</i> amb el títol de <i>Tite et Bérénice</i> Molière estrena <i>El burgès gentilhome</i> , primera gran <i>comédie-ballet</i> , seguint la tradició que les dones velles fossin interpretades per homes (Hubert en el paper de Madame Jourdain)	Pascal: <i>Pensaments</i>
1671		Dryden: <i>La conquesta de Granada</i> Milton: <i>Samsó agonitzant Psiquis</i> , de Molière.	Milton: <i>El paradís recuperat</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>P. Corneille i Quinault inauguren el remodelat Palais Royal, preparat per a grans espectacles d'òpera</p> <p>Amb <i>L'assaig</i>, de Buckingham, burla de les obres de Dryden, aparició a Anglaterra del gènere paròdic</p> <p>Traducció francesa de la <i>Poètica</i></p>	
1672		<p>Corneille, Th: <i>Ariane</i></p> <p>Dryden: <i>Matrimoni a la moda</i></p> <p>Racine estrena <i>Bajazet</i></p> <p>Shadwell: <i>Epsom Wells</i></p> <p><i>El joc d'Artaxerxes</i>, primera representació del teatre de cort a Rússia, promoguda pel tsar Aleix i dirigida pel clergue luterà alemany J. G. Gregori</p>	<p>La Fayette: <i>La princesa de Clèves</i></p>
1673		<p>Racine estrena <i>Mitridate</i></p> <p>Molière estrena <i>El malalt imaginari</i> i mor després de la quarta representació</p> <p>Lully compon la tragèdia amb música <i>Cadmus i Hermione</i>, i crea l'Académie Royale de Musique et de Danse</p> <p>Shadwell: <i>La tempestat</i>, òpera del text de Shakespeare</p>	<p>La Barre: <i>Sobre la igualtat dels sexes</i></p> <p>Leibnitz: màquina de multiplicar</p>
1674	<p>Boileau: <i>L'art poétique</i></p> <p>Rapin: <i>Reflexions sobre la Poètica d'Aristòtil</i></p>	<p>Corneille: <i>Suréna</i></p> <p>Lully: <i>Alceste</i></p> <p>Racine estrena <i>Ifigènia a Aulis</i></p> <p>Obertura a Londres del Drury Lane</p>	<p>Ghirardelli: <i>Cefalògna fisiognomònica</i></p> <p>Moréri: <i>Gran diccionari històric</i>, primera obra d'aquest gènere</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Aparició a França del terme 'vaudeville' per designar balades populars de caràcter satíric o polític	
1675		Dryden: <i>Aureng-Zebe</i> Etherege: <i>L'home de moda o Sir Fopling Flut-ter</i> Wycherley: <i>La dona pagesa</i>	Spinoza: <i>Ètica</i> Romer: mesura aproximada de la velocitat de la llum
1676		Juana Inés de la Cruz: <i>La segona Celestina</i> Otway: <i>Don Carlos</i> Salvati: <i>El tresor</i>	
1677	Saint-Evremond: <i>Sobre les nostres comèdies i De la comèdia anglesa</i>	Aphra Behn: <i>L'exiliat</i> Racine estrena <i>Fedra</i> ; tres dies després, Prandon estrena amb més èxit <i>Fedra i Hipòlit</i> i Racine abandona el teatre Francisca de Santa Teresa: <i>Coloquio espiritual del Amor Divino</i>	Leeuwenhoek descobreix els espermatozoides
1678	Butler: <i>Sobre crítiques que judiquen les obres modernes segons les regles dels antics</i> Rymer: <i>Tragèdies dels darrers temps</i>	Corneille, Th.: <i>El comte d'Essex</i> Dryden: <i>Tot per l'amor</i>	Mme de La Fayette: <i>La princesa de Clèves</i>
1679	Dryden: <i>Els fonaments de la crítica en la tragèdia</i> , pre-faci a <i>Troilus i Cressida</i>	Corneille, Th.: <i>L'endevina</i> Dryden: <i>Cèdipus</i>	Sistema de numeració binària de Leibnitz
1680		Otway: <i>L'òrfena</i> Settle: <i>La dona capellana</i> Fundació a París de la companyia Comédiens du Roy, que reuneix les	Corelli: <i>Concerto grosso</i> *El metge anglès Sydenham descriu clínicament el xarmpió, la verola i la gota, i adopta la quinina

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
		compañies de Molière i de l'Hôtel de Bourgogne; la Champmeslé interpreta <i>Fedra</i> Les <i>Poètiques</i> d'Horaci i de Boileau són traduïdes a l'anglès	per lluitar contra el paludisme
1681		La Chapelle: <i>Cleòpatra</i> Primeres ballarines als espectacles de la cort francesa	Bossuet: <i>Discurs sobre la història universal</i> Caldera de vapor
1682		Primera edició completa del teatre de Molière, a càrrec de La Grange A Espanya, suspensió del teatre a causa de la pesta per obtenir de Déu la seva desaparició	Halley descobreix el cometa que duu el seu nom
1683		Juana Inés de la Cruz: <i>Loas a los años que celebra don José de la Cerda</i>	
1684		Juana Inés de la Cruz: <i>Loas a los años del rey (V)</i> Traducció a l'anglès de <i>La pràctica del teatre</i> , de D'Aubignac	
1686		Aphra Behn: <i>L'oportunitat afortunada</i> Quinault/Lully: <i>Armide</i> A Anglaterra, primera funció en benefici d'una actriu (Elizabeth Barry)	Lully: <i>Armide</i>
1687		Dancourt estrena <i>El cavaller a la moda</i> Stanchi: <i>Sant Genesio</i>	Fénelon: <i>Tractat sobre l'educació de les noies</i> Newton: <i>Principis matemàtics de la filosofia natural</i> Perrault: <i>El segle de Lluís el Gran</i> , que obre el debat entre els antics i els moderns

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1688		Juana Inés de la Cruz: <i>El Divino Narciso</i> A <i>Momus Triumphant</i> , de Langbaine, aparició de Punch, el Polichinelle anglès	Fontenelle: <i>Disgressió sobre els antics i els moderns</i>
1689	Saint-Evremond: <i>Sobre les tragèdies</i> i <i>Sobre les òperes</i>	Purcell: <i>Didó i Eneas</i> Inauguració de la Comédie Française, seu dels Comédiens du Roy, amb un escenari que sobresurt 3,7 m de la línia del prosceni i una platea de 22 m	
1690		Hurtado de Mendoza: <i>Querer por sólo querer</i> i <i>No hay amor donde hay agravio</i>	Locke: <i>Assaig sobre la intel·ligència humana</i>
1691		Kusser: <i>Cleòpatra</i> Racine: <i>Atalia</i>	Huyghens, al <i>Tractat de la llum</i> , exposa la teoria de la propagació ondulatòria
1692		Dancourt: <i>Les burgeses a la moda</i>	Als USA, procés a les bruixes de Salem
1693		Congreve: <i>El concho</i> La Motte: <i>Els originals</i> Scarlatti: <i>Teodora</i>	
1694	Bossuet: <i>Màximes i reflexions sobre la comèdia</i>	Congreve: <i>El fals amic</i> Isabel Correa, primera dona a Espanya que tradueix una obra teatral (<i>El pastor Fido</i> , de Guarini)	Diccionari de l'Académie Française Pozzo: <i>La glòria de Sant Ignasi</i> , fresc en <i>trompe-l'œil</i> a Roma Creació del Banc d'Anglaterra, que consolida l'emissió de paper moneda
1695		Regnard: <i>El ball</i>	Bayle: <i>Diccionari històric i crític</i>
1696		Reuter estrena la tragi-comèdia <i>Malaltia i mort</i>	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<i>de la bona senyora Schlampampe</i> Fundació del Teatre de la Cort de Weimar	
1697		Campra: <i>Europa galant</i> , primera òpera-ballet francesa Regnard: <i>El distret</i> Els actors de la Comédie Italienne són expulsats de França per haver caricaturitzat Mme. de Maintenon a <i>La falsa gata maula</i> Al Drury Lane de Londres, s'autoritza l'entrada gratuïta dels criats des del començament de l'espectacle a la <i>footmen's gallery</i>	Defoe, a <i>Assaig sobre projectes</i> , proposa que a les noies angleses se'ls ensenyi idiomes, història, música i dansa, a més d'habilitats domèstiques Perrault: <i>Contes de la mare Oca</i> Publicació de la <i>Gaceta de Madrid</i>
1699	Perrucci: <i>De l'art de la representació, premeditada i improvisada</i>	Amenta: <i>La Gonstanza</i>	Fénelon: <i>Les aventures de Télémac</i>
1700		Congreve: <i>Així va el món</i> Amb <i>Coreografia o art d'anotar la dansa</i> , de Feuillet, codificació de les cinc posicions bàsiques dels peus a la dansa clàssica Fundació a Brusselles del Grand Théâtre (Théâtre de la Monnaie)	Fundació de l'Acadèmia Prussiana de les Ciències
1701		A França, institució de la censura per a les representacions	Bernouilli: càlcul integral
1702		Dufresny: <i>Doble venjança</i>	A Londres, fundació del <i>Daily Courant</i> , el primer diari del món

<i>Any</i>	<i>Teories dramàtiques</i>	<i>Fets teatrals i escènics</i>	<i>Aportacions estètiques, científiques i tècniques</i>
1703		Anthony Aston, primer actor professional als USA	
1704			Newton: <i>Òptica</i> Swift: <i>La batalla dels llibres</i>
1705		Steele: <i>El marit afectuós</i> A Rússia, primera presentació pública dels actors formats a l'escola fundada pel tsar Pere I Obertura del Queen's Theatre a Londres	Hauksbee: electroscopi
1706		Farquhar: <i>L'oficial reclutador</i>	
1707		Farquhar: <i>L'estratagema dels pixapolits</i>	Lesage: <i>El dimoni coix</i>
1708		Crébillon: <i>Electra</i> Fagioli: <i>L'avar castigat</i> Regnard: <i>El legatari universal</i>	De Piles: <i>Curs de pintura per principis</i>
1709		Lesage: <i>Turcaret</i> A França, institució de la censura per a l'edició de texts	Berkeley: <i>Assaig per a una nova teoria de la visió</i> Torelli dona forma als <i>concerti grossi</i> A Anglaterra, <i>Copyright Act</i> , primera llei de protecció dels drets d'autor Descobriments de les ruïnes d'Herculà
1710		Primera regulació a Anglaterra dels drets d'autor	*Cristofori construeix el primer pianoforte Liquidació del jansenisme amb la destrucció de Port-Royal Fusell
1711		The Her Majesty's Theatre de Londres, primer	Invenció del diapasó Fundació a Londres del

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		teatre d'òpera anglès, es- trena <i>Rinaldo</i> , de Häen- del	diari <i>The Spectator</i> , dedi- cat a la política i la litera- tura
1712		Händel: <i>Pastor Fido</i> Langendijk escriu <i>En- ganyos amorosos</i> , primera comèdia en alexandrins a Holanda	Watteau: <i>Pelegrinatge a l'illa de Citera</i> A Madrid, fundació de la Biblioteca Nacional Màquina de vapor
1713		Addison: <i>Cató</i> Lesage: <i>Arlequí invisible</i> A Anglaterra, un decret reial inclou els actors a la categoria de desvagats i vagabunds	A <i>Ars conjectandi</i> , Ber- nouilli desenvolupa el càlcul de probabilitats
1714	Fénelon: <i>Carta es- crita a l'Acadèmia francesa sobre l'elo- qüència, la poesia, la història, etc.</i>	Lesage: <i>Arlequí Mabo- met</i> Amb <i>Merope</i> , Maffei in- tenta restituir la tragèdia clàssica a Itàlia Scarlatti: <i>Ifigènia</i>	Leibnitz: <i>Monadologia</i> Real Academia Española de la Lengua
1715		Deschamps: <i>Cató d'Utica</i> Martello: <i>Marco Tullio Cicerone</i> Perti-Vivaldi: <i>Nerone</i> Retorn a París de la Co- médie Italienne, dirigida per Riccoboni	*Mirinyac
1716			Gay: <i>Trivia o l'art de pas- sejar pels carrers de Lon- dres</i>
1717		Crébillon: <i>Sémiramis</i>	Klinger: <i>Sturm und Drang</i> Laucisi: <i>Les malalties pa- lúdiques</i> , primer tractat sistemàtic sobre el sane- jament dels terrenys Fundació de la Gran Lò- gia de Londres
1718		Voltaire: <i>Èdip</i>	Fahrenheit: termòmetre de mercuri

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1719	Du Bos: <i>Reflexions crítiques sobre la poesia, la pintura i la música</i>	Scarlatti: <i>El triomf de l'honor</i> Steele funda <i>The Theatre</i> , primer periòdic teatral anglès	Defoe: <i>La vida i les estranyes aventures de Robinson Crusoe</i> Fundació a Barcelona de l'Acadèmia de Ingenieria Militar, primera acadèmia de matemàtiques a Espanya
1720	Marcello: <i>El teatre a la moda</i>	Marivaux: <i>Arlecchino educat per l'amor</i>	Defoe: <i>Aventures del capità Singleton</i>
1721	Weaver: <i>Lectures anatòmiques i mecàniques sobre la dansa</i>	Holberg és nomenat director del Teatre Danès de Copenhaguen	Montesquieu: <i>Cartes perses</i> Bach: <i>Concerts de Brandenburg</i> Scarlatti: <i>El triomf de l'honor</i>
1722		Holberg: <i>El politicastre</i> Marivaux estrena <i>La sorpresa de l'amor</i> Steele: <i>Els amants conscients</i>	Rameau: <i>Tractat de l'harmonia reduïda als seus principis naturals</i>
1723		La Motte incorpora actors nous a la tragèdia francesa (<i>Inés de Castro</i>) Bibiena introdueix els decorats transparents il·luminats pel darrere	Stahl, a <i>Fundamenta chymie</i> , estableix la teoria del flogist Bach: <i>La Passió segons sant Joan</i>
1724		Händel estrena a Londres <i>Juli Cèsar</i> amb llibret de Haym Metastasio: <i>Didó abandonada</i>	Couperin: <i>L'art de tocar el clavecí</i> Vivaldi: <i>Concerts per a violí</i>
1725		Rameau: <i>El mestre de dansa</i> , que fixa les normes de la dansa clàssica seguint els passos de Lully	Defoe: <i>El perfecte comerciant anglès</i> Bering descobreix l'estret que separa l'Àsia d'Amèrica
1726	La Motte: <i>Discurs sobre la tragèdia</i>	La Motte: <i>Èdip</i> , en prosa, que genera un gran escàndol	Real Academia Española: <i>Diccionario de Autoridades</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
			Swift: <i>Els viatges de Gulliver</i> Primera biblioteca circulant a Edimburg Creació del Departament d'Obstetrícia a la Universitat d'Edimburg
1727		Carolina Neuber, primera directora de companyia a Alemanya, incorpora al seu repertori els clàssics francesos	Hals dona a conèixer el fenomen de la respiració de les plantes
1728	Riccoboni, L.: <i>De l'art representatiu</i>	Gay: <i>L'òpera dels mendicants</i> Metastasio: <i>Cató a Utica</i>	Hutcheson: <i>Assaig sobre la naturalesa i el desenvolupament de les passions i els afectes</i>
1729		Fielding: <i>Tom Thumb</i> Goldoni: <i>Don Juan o el càstig del dissolut</i> Metastasio: <i>Semiramide</i>	Bach: <i>La Passió segons sant Mateu</i>
1730	Gottsched: <i>Assaig d'una poètica crítica</i> La Motte: <i>Continuació de les reflexions sobre la tragèdia</i> Voltaire: <i>Discurs sobre la tragèdia, prefaci a Brutus</i>	Marivaux estrena <i>Els jocs de l'amor i l'atzar</i> Metastasio: <i>Aquilles a Skyros</i> Thomson: <i>Sophonisbe</i> Voltaire estrena <i>Brutus</i> i publica <i>Èdip</i> , la seva primera tragèdia	Couperin: <i>Peces per a clavecí</i>
1731	Lillo: <i>Dedicatòria de La història de George Barnwell o El Mercader de Londres</i>	Hasse: <i>Hermann</i> Lillo: <i>La història de George Barnwell o El Mercader de Londres</i> Bibiena da Galli, a <i>Direccions de la perspectiva teòrica</i> , introdueix la <i>veduta ad angolo</i> , que supera la inadequació de la perspectiva central	Prévost: <i>La veritable història del cavaller Des Grieux i de Manon Lescaut</i> Voltaire: <i>Història de Charles XII</i>
1732		Destouches: <i>El gloriós</i> Gottsched: <i>Cató moribund</i>	Hogarth: <i>La carrera d'una prostituta</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Voltaire: <i>Zaire</i> John Rich obre el Covent Garden de Londres	Sextant
1733	Dacier: <i>La poètica d'Aristòtil</i>	Nivelle de La Chaussée: <i>La falsa antipatia</i> Voltaire: <i>La mort de Cèsar</i> Comecen a Lisboa les representacions de les òperes per a marionetes de Da Silva	Llançadora volant
1734	Nivelle de La Chaussée: <i>Crítica a «La falsa antipatia»</i> Voltaire: <i>Cartes filosòfiques</i>	Voltaire: <i>Adelàide du Guesclin</i> Marie Sallé inicia a Londres, amb <i>Pygmalion</i> , el corrent de la «dansa expressiva» Dupré, mestre de la Vestris i de Noverre, balla <i>Acis i Galatea</i> a l'Òpera de París Arribada a Rússia dels primers actors italians de commedia dell'arte	Fundació a Madrid de l'Acadèmia Nacional de Medicina
1735		Rameau es consagra amb l'òpera-ballet <i>Les Índies Galants</i> Debut de la Clairon a la Comédie Italienne amb <i>L'illa dels esclaus</i> , de Marivaux Apareix a França l'òpera còmica, recurs que utilitzen els actors de fira només autoritzats a cantar L'italià Araja introdueix l'òpera a Rússia Rinaldi crea els primers espectacles de ballet a Rússia	Lesage: <i>Història de Gil Blas de Santillana</i> Hogarth: <i>La carrera del llibertí</i> Metal·lúrgia del carbó
1736	Voltaire: Prefaci a <i>El fill pròdig</i>	Voltaire estrena <i>El fill pròdig</i>	Llanterna màgica de Musschenbroek Primer vaixell de vapor

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1737	Luzán: <i>Poètica, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies</i>	Marivaux: <i>Les fauses confidències</i> Rameau: <i>Càstor i Pòllux</i> , tragèdia lírica A Anglaterra, promulgació de la <i>Stage Licensing Act</i> , que estableix la censura dels texts, i de la <i>Theatres Act</i> , que renova el monopoli del Covent Garden i el Drury Lane Teatre Real d'Estocolm	Publicació de <i>Diario de los Literatos</i> , primera revista literària espanyola
1738		Goldoni inicia la seva reforma teatral amb l'obra inacabada <i>Momolo cortèsà</i> El ballarí francès Landé funda a Sant Petersburg l'Escola Imperial de Dansa	Bernouilli: <i>Hydrodinamica</i> , primer tractat sobre mecànica de fluids
1739		Händel/Hamilton: <i>Saül</i>	Anònim (Sophia, una persona de qualitat): <i>La dona no és inferior a l'home</i> Hume: <i>Tractat de la naturalesa humana</i> <i>Diccionario de la Real Academia Española</i>
1740		Maria Do Ceo: <i>La flor de las finezas</i> Gottsched inicia la publicació de <i>L'escena alemanya</i> , una antologia de 37 obres com a alternativa a la commedia dell'arte Schönemann funda la seva companyia teatral amb Sophia Schröder, Ekhof i Ackermann L'actriu Peg Woffington, en el personatge de Sir Harry a <i>La parella</i>	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<i>constant</i> , de Farquhar, instaura la tradició dels <i>breeches parts</i> ('papers amb pantalons') al Covent Garden	
1741	Schlegel: <i>Parangó entre Shakespeare i Andreas Gryphius</i>	Nivelle de La Chaussée estrena <i>Mélanide</i> , paradigma de la comèdia la-crimògena A Londres, consagració de Garrick amb <i>Ricard III</i> , en què introdueix una concepció realista de la interpretació shakespeareiana Burgtheater de Viena	Richardson: <i>Pamela o la virtut recompensada</i> Händel: <i>El Messies</i>
1742		Voltaire: <i>Maboma o el fanatisme</i>	Celsius: termòmetre centígrad Exploració d'Alaska
1743		Goldoni estrena <i>La dona garbosa</i> Voltaire estrena <i>La mort de Cèsar</i> i <i>Merope</i> Schlegel, J.E.: <i>Hermann</i> Noverre dirigeix l'Òpera de Berlín	Ascensor
1744	Garrick: <i>Un breu tractat sobre la interpretació</i>		El marquès de la Ensenada funda a Madrid el Colegio de Medicina, l'Observatorio Astronómico i l'Academia de Bellas Artes de San Fernando
1745	J.E. Schlegel: <i>Assaig sobre la imitació</i>	Thomson: <i>Tancred i Segismunda</i>	Fundació a França de la revista <i>L'année littéraire</i>
1746	Hill, A.: <i>Assaig sobre l'art actoral</i>		Condillac: <i>Assaig sobre l'origen dels coneixements humans</i> Terratrèmol de Lima

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1747	Sainte-Albine: <i>L'actor</i> Foote: <i>Tractat sobre les passions</i>	Lessing: <i>El jove savi</i> A Londres, l'actor Samuel Foote burla el monopoli del Covent Garden i el Drury Lane convidant els espectadors a te i xocolata Garrick assumeix la direcció del Drury Lane de Londres	
1748	Voltaire: <i>Dissertació sobre la tragèdia</i> , prefaci a <i>Semíramis</i>	Goldoni: <i>La vídua astuta</i> Marmontel: <i>Denys el tirà</i> Voltaire: <i>Semíramis</i> *Besty Baker, aprenent de l'antiquari i llibreter Warburton, crema una seixantena de manuscrits isabelins i jacobites	Euler: <i>Introducció a l'anàlisi infinitesimal</i> Montesquieu: <i>L'esperit de les lleis</i> Descobriments de les ruïnes de Pompeia
1749	Voltaire: Prefaci a <i>Nanine</i>	Goldoni: <i>El cavaller i la dama</i> Sumarokov: <i>Khorev</i> , primera obra russa segons el model neoclàssic francès Marmontel: <i>Aristomène</i> Voltaire: <i>Nanine o el prejudici vençut</i> , basada en la novella de Richardson <i>Pamela</i>	Diderot: <i>Carta sobre els cecs per a ús dels que hi veuen</i> Fielding: <i>Tom Jones</i> *Generalització de l'ús del paraigua
1750	Goldoni: <i>El teatre còmic</i> Montiano: <i>Discurso sobre la tragèdia espanyola</i>	Goldoni: <i>Les 17 comèdies noves</i> , entre elles <i>Pamela núbil</i> i <i>El cafè</i> Marmontel: <i>Cléopâtre</i> Montiano: <i>Virginia</i> John Hill tradueix a l'anglès <i>L'actor</i> , de Sainte-Albine Inici de les temporades d'òpera a l'Hospital de la Santa Creu de Barcelona	
1751	Gottsched: <i>Assaig d'una poètica crítica alemanya</i>	Goldoni: <i>La malalta imaginària</i>	Es comença a publicar l' <i>Enciclopèdia</i> , o <i>Diccionari raonat de les</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
			<i>ciències, les arts i els oficis</i>
1752		Goldoni: <i>La dona venjadora, Les dones geloses i L'aventurer honrat</i> La Comédie Italienne estrena a París <i>La minyona mestressa</i> , de Pergolesi, primera òpera bufa representada en un local tancat. Inici de la «querrel·la dels bufons» Arribada als USA de la primera companyia anglesa (Hallam) Per encàrrec de la tsarina Isabel, l'actor Volkov crea el primer teatre públic a Rússia	Coignard: <i>Diccionari universal de les arts i les ciències</i> Voltaire: <i>Micromégas</i> Parallamps de B. Franklin B. Franklin i T. Bond funden el primer hospital als USA
1753	Marmontel: article «Comèdia» a l' <i>Enciclopèdia</i>	Chiari: <i>Pamela casada</i> Goldoni: <i>L'hostalera, Les dones curioses, La dona venjativa i El gelós avar</i> Ekhof funda l'Acadèmia del Teatre a Schwerin Residenztheater de Munic	Hogarth: <i>L'anàlisi de la bellesa</i> Linné: <i>Species plantarum</i> Rousseau: <i>Carta sobre la música francesa</i> Museu Vaticà
1754	Lessing: <i>Biblioteca teatral</i>	Chiari: <i>La dona amb enginy</i> , escrita per oposició a <i>La dona garbosa</i> de Goldoni Goldoni: <i>El filòsof de poble</i> , amb música de Galuppi	Condillac: <i>Tractat sobre les sensacions</i> Rousseau: <i>Discurs sobre l'origen i els fonaments de la desigualtat entre els homes</i> Chiari: <i>La cantant per desgràcia</i> Acadèmia de Santa Bàrbara, vinculada a la Universitat de València
1755		Araja: <i>Cèfal i Pocrí</i> , primera òpera en llengua russa Goldoni: <i>Les dones de casa seva</i> Lessing: <i>Miss Sarah Sampson</i>	Johnson: <i>Diccionari de la llengua anglesa</i> Winckelmann: <i>Idees sobre la imitació de les obres gregues en la pintura i l'escultura</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		La Clairon actua amb un vestit sense mànigues a <i>L'orfe de la Xina</i> , de Voltaire, per ajustar-se a la veritat històrica	Universitat de Moscou Terratrèmol de Lisboa
1756	Burke: <i>Recerca filosòfica sobre l'origen de les nostres idees del bell i del sublim</i>	Goldoni: <i>El metge holandès</i> i <i>La placeta (Il campiello)</i>	Baumgarten: <i>Aesthetica</i> , en la qual introdueix el concepte d'estètica en la teoria moderna de l'art Pernety: <i>Diccionari portàtil de pintura, escultura i gravat</i> Piranesi, a <i>Antiguitats romanes</i> , posa les bases de l'arqueologia moderna Rousseau: <i>Diccionari de la música</i>
1757	Diderot: <i>Converses sobre «El fill natural»</i> Marivaux: <i>Els actors de bona fe</i> Hume: <i>Assaig sobre la tragèdia</i>	De la Touche: <i>Ifigènia a Tàurida</i> Diderot publica <i>El fill natural</i> ; se l'acusa d'haver plagiat <i>El veritable amic</i> de Goldoni Goldoni: <i>El veritable amic</i>	Haller, a <i>Elements de fisiologia del cos humà</i> , inicia els estudis sobre la irritabilitat i la sensibilitat Tiepolo: <i>El sacrifici d'Ifigènia</i> Cronòmetre
1758	Mme Riccoboni: <i>Carta al senyor Diderot</i> Diderot: <i>Discurs sobre la poesia dramàtica</i> <i>Resposta a la carta de Mme. Riccoboni</i> Rousseau: <i>Carta a D'Alembert sobre els espectacles</i>	Goldoni: <i>La dona capritxosa</i> i <i>L'indiferent</i> Amb <i>El turc generós</i> , l'austriac Hilverding crea el «ballet d'acció» o «ball pantomímic», que Noverre aplicarà en les seves coreografies Dancourt polemitzava amb Rousseau i reclama subvencions públiques per evitar la misèria dels actors	Linné: <i>Systema Naturæ</i> , en què estableix la taxonomia botànica Quesnay, a <i>Taula econòmica</i> , introdueix la idea de sistema econòmic Fundació a Madrid d' <i>El Diario Noticioso, Curioso, Comercial, Público y Económico</i> , primer diari espanyol
1759		Goldoni: <i>Els enamorats</i> Traetta, amb <i>Ifigènia a Tàurida</i> , estrenada a Viena, intenta crear una	Smith: <i>Teoria dels sentiments morals</i> Voltaire: <i>Càndid o l'Optimisme</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>nova òpera, fusionant la francesa i la italiana Voltaire: <i>Tancredi</i> Gràcies a Voltaire, Lekain i el comte de Lauraguais (que paga 60.000 francs d'indemnització als empresaris) es prohibeix a França la presència d'espectadors a l'escenari Es comença a publicar l'almanac <i>Els espectacles de París o calendari històric i cronològic dels teatres</i></p>	<p>El Consell d'Estat francès prohibeix la publicació de l'<i>Enciclopèdia</i> British Museum</p>
1760	<p>Noverre: <i>Cartes sobre la dansa</i> Sterne: <i>Vida i opinions de Tristram Shandy</i></p>	<p>Goldoni: <i>La dona intrigant</i> Voltaire estrena sota un segon pseudònim (M. Hume) <i>L'escocesa</i></p>	<p>Watelet: <i>L'art de pintar</i> Experiències d'enlluminat domèstic amb gas a Newcastle</p>
1761	<p>Rousseau: <i>La nova Héloïse</i></p>	<p>Colman: <i>La dona gelosa</i> Diderot estrena <i>El pare de família</i> Goldoni: <i>La mania de l'estiueig</i>, <i>Tornant de l'estiueig</i> i <i>La casa nova</i> Gozzi: <i>L'amor de les tres taronges</i> Lessing tradueix anònimament a l'alemany <i>El fill natural</i>, de Diderot Primera representació de <i>Hamlet</i> a Nova York</p>	
1762	<p>Fernández de Moratín, N.: <i>Desengaño al teatro español</i> Algarotti: <i>Assaig sobre les obres musicals</i></p>	<p>Goldoni: <i>Les baralles a Chiozotte</i> Gozzi: <i>Turandot</i> A <i>Alceste</i>, Gluck introdueix la funció dramàtica de les obertures operístiques Garrick expulsa els es-</p>	<p>Rousseau: <i>El contracte social</i> Diderot: <i>El nebot de Rameau</i> Clavijo y Fajardo (que inspirarà el <i>Clavigo</i> de Goethe per les seves relacions amb la germana</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		pectadors del Drury Lane de l'escenari	de Beumarchais) inicia la publicació del periòdic <i>El Pensador</i> El metge suís Ballexeud introdueix el terme «educació física» Bradley descobreix el fe- nomen de l'aberració de la llum
1763	Marmontel: <i>Poèti- ca francesa</i>	La Harpe: <i>El comte de Warwick</i> Lessing: <i>Minna de Barn- helm, o la felicitat del sol- dat</i> Moratín, N.: <i>Lucrecia</i>	Lessing: <i>Biblioteca Gene- ral Alemanya</i> , inventari de tots els llibres publi- cats en llengua alemanya Linné: classificació de les malalties
1764	Voltaire: <i>Comenta- ris sobre Corneille</i>	Hafner: <i>El poruc</i> Klopstock: <i>Salomó</i> A França, ordenança que obliga les actrius i ballarines a portar calces a l'escenari A Espanya, ordre reial que condemna els actors a penes de presó si mo- difiquen el text de l'au- tor o fan «gests equí- vocs»	Lalande: <i>Astronomia</i> Winckelmann: <i>Història de l'art a l'antiguitat</i> Walpole: <i>El castell d'O- tranto</i> , considerada la primera novella gòtica Màquina filadora Jenny
1765	Johnson: <i>Prefaci a Shakespeare</i> Diderot: <i>Cartes a Mlle Jodin</i>	Goldoni: <i>Les inquietuds de Celinda</i> Halmann, jr.: <i>El príncep dels parts</i> , considerada la primera «tragèdia nord- americana» Sedaine: <i>Filòsof sense sa- ber-bo</i> Prohibició a Espanya dels autos sacramentals com a conseqüència del <i>Desengaño al teatro espa- ñol</i> , de Nicolás Fernán- dez de Moratín La Clairon es retira dels	*A Baviera, aparició del vals Màquina de vapor

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>escenaris i funda una escola de teatre privada Invenció dels <i>bersos</i>, destinats a igualar la llum de l'escenari i a suprimir les ombres no volgudes Fundació a Varsòvia del Teatr Narodowy</p>	
1766	Lessing: <i>Laocoont</i>	<p>Fonvizin: <i>El brigadier</i> Marie-Madeleine Guimard esdevé la primera «ballarina de caràcter» de l'Òpera de París Douglass obre el Southwark Theatre de Filadèlfia, primer teatre permanent als USA</p>	<p>Goldsmith: <i>El vicari de Wakefield</i> Cavendish descobreix l'hidrogen</p>
1767	<p>Lessing: <i>Dramatúrgia d'Hamburg</i> Beaumarchais: <i>Assaig sobre el gènere dramàtic seriós</i> Sticcotti: <i>Garrick o els actors anglesos</i></p>	<p>Gluck: <i>Alcestes</i> Lessing: <i>Minna von Barnhelm</i> Parfaict: <i>Diccionari dels teatres de París</i> Ackermann crea el Teatre Nacional d'Hamburg; la programació és confiada a Lessing La facultat de Teologia de Wittenberg fa prohibir la representació de <i>In doctrina interitus, o la pecaminosa vida i el terrible final del famós i universalment conegut Doctor Johannes Faust</i> Als USA, l'American Company es converteix en el primer grup professional que escenifica una obra d'un autor autòcton, <i>El príncep de Partia</i>, de Godfrey</p>	<p>Diderot: <i>Saló del 1767</i> Herder: <i>Sobre la nova literatura alemanya</i> Tartini: <i>Sobre els principis de l'harmonia</i> Marmontel: <i>Bélisaire</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1768		Haynd: <i>L'apotecari</i> Amb Carmontelle, apogeu a França dels «proverbis dramàtics», peces que contenen una endevinalla	Euler: <i>Institutiones calculi integralis</i>
1769	Diderot: <i>Observacions sobre un opuscle intítulat «Garrick o els actors anglesos», de Sticotti</i>	Klopstock: <i>La batalla d'Hermann</i> Kniaznin: <i>Didó</i> Primera representació de <i>Hamlet</i> a París, interpretat per Molé Audinot funda a París el Théâtre de l'Ambigu-Comique, dedicat al teatre infantil, amb una companyia formada per nens	Priestley: <i>Assaig sobre els primers principis de govern, i sobre la naturalesa de les llibertats polítiques, civils i religioses</i> *Piano de cua
1770	Boswell: <i>Sobre la professió de l'actor</i>	Belloy: <i>El setge de Calais</i> López de Ayala: <i>Numancia destruïda</i> Mozart estrena <i>Mitridate</i> , la seva primera òpera Astley crea el circ modern a Londres	Herder: <i>Assaig sobre l'origen del llenguatge</i> Kant: <i>Forma i principis del món sensible</i> A Londres, primera revista femenina: <i>The Lady's Magazine</i> Goma d'esborrar Automòbil de vapor
1771	Goethe: <i>Amb motiu de l'aniversari de Shakespeare</i> Milizia: <i>Del teatre</i> (reedit el 1794 amb el títol <i>Tractat complet, formal i material del teatre</i>)	Cadalso: <i>Sancho García</i> Diderot: estrena i representació única d' <i>El fill natural</i> J.J. Engel: <i>La farmàcia</i> Goethe: <i>Prometheus</i> Goldoni escriu en francès <i>Le bourru bien-faisant</i>	Herder: <i>Assaig sobre l'origen del llenguatge</i> Ibarra: <i>Gramàtica de la llengua castellana</i> Primer volum de l' <i>Enciclopèdia Britànica</i> La novella de Heinse, <i>Laidion o Els misteris d'Eleusis</i> , exaltació de l'amor lliure, provoca un gran escàndol a Alemanya Europa explora el Pacífic Sud A Anglaterra, primera granja industrialitzada

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1772		Lessing: <i>Emilia Galotti</i> Traetta estrena a Sant Petersburg l'òpera <i>Antígona</i> Amb l'estrena del <i>Pygmalion</i> de Rousseau apareix la paraula «melodrama» A Marsella, l'exèrcit dispara sobre els espectadors que reclamen una nova obra i causa un nombre indeterminat de morts i ferits	Diderot: <i>Sobre les dones</i> Helvetius: <i>De l'home, de les seves facultats intel·lectuals i de la seva educació</i> Descobriment del nitrogen Papier-mâché
1773	Goldsmith: <i>Assaig sobre el teatre</i> Mercier: <i>Del teatre, o Nou assaig sobre l'art dramàtic.</i> Herder: <i>Shakespeare</i> Diderot: <i>La paradoxa de l'actor</i>	Goethe: <i>Götz de Berlichingen</i> Goldoni estrena a París <i>L'avar fastuós</i> , la seva darrera obra, escrita en francès Pergolesi: <i>El presoner superb</i> Wieland: <i>Alceste</i>	Herder: <i>Sobre el caràcter i l'art dels alemanys</i> Aigua amb soda, begudes carbòniques
1774	Lenz, J.: <i>Notes sobre el teatre</i>	Gluck: <i>Ifigènia a Aulis</i> Goethe: <i>Urfaust</i> i <i>Clavigo</i> Jovellanos: <i>El delinquant honrado</i> Lenz: <i>El preceptor</i> Lekain crea a París la Reial Escola d'Art Dramàtic	Sulzer, a <i>Teoria general de les belles arts</i> , introdueix nous conceptes en el pensament estètic (com «característic» i «expressió») Goethe: <i>Les desventures del jove Werther</i>
1775	Hannetaire: <i>Observacions sobre l'art de l'actor</i> Steele, J.: <i>Assaig per transcriure la melodia i la mesura de la parla a fi d'expressar-la i perpetuar-la a través de símbols propis</i>	Alfieri: <i>Cleopatra</i> i <i>Filippo</i> Mercier: <i>El carretó del vinagrer</i> Beaumarchais funda la Societat des Auteurs Dramatiques, introdueix a les seves obres acotacions destinades al director i col·labora en la creació de la claca	Mesmer: <i>Comunicació sobre la curació magnètica</i> Fundació de l'Escola Gratuïta de Disseny (Llotja) a Barcelona Descobriment de l'oxigen Invenció del <i>water-closet</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Ekhof dirigeix el Teatre Reial de Gotha Incendi del teatre de Weimar	
1776		Goethe: <i>Stella</i> Noverre és nomenat <i>maître de ballet</i> a l'òpera de París La Dumesnil, primera actriu tràgica francesa que s'ha atrevit a córrer per l'escenari, abandona l'escena Schröder escenifica Shakespeare per primera vegada a Alemanya, interpretant el paper del Fantasma a <i>Hamlet</i> Joseph II converteix el Burgtheater de Viena en Teatre Nacional segons el model de la Comédie Française i estableix la prohibició d'improvisar a escena	Klinger publica la novel·la <i>Sturm und Drang</i> , que dona nom al moviment preromàntic alemany Fundació a Milà de l'Acadèmia de Belles Arts de Brera Primer submarí
1777		Moratín, N.: <i>Guzmán el Bueno</i>	Soler: <i>Sis quintets</i>
1778	Mercier: <i>Sobre la literatura i les literatures</i>	García de la Huerta: <i>Raquel</i> Correa Garção: <i>Teatre nou</i> Obertura de la Scala de Milà, amb 3600 localitats i llotges personalitzades amb saleta d'estar El teatre de La Cort de Mannheim es converteix en Teatre Nacional, sota la direcció de Dalberg	Lavater: <i>Fisiognomònica, o l'art de conèixer els homes</i>
1779		Gluck estrena a París <i>Ifigènia a Tàurida</i> , representada més de 400 ve-	Herder: <i>Cants populars</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>gades en els 50 anys posteriors</p> <p>Lessing: <i>Nathan el savi</i> Amb <i>El crític o l'assaig d'una tragèdia</i>, de Sheridan, auge a Anglaterra del gènere <i>burlesque</i>, que parodia els èxits del moment</p> <p>Astley construeix a Londres el circ estable Astley's Royal Amphitheater of Arts</p> <p>Incendi de la Casa de Comedias del Hospital, a Zaragoza, amb 77 morts</p>	
1780	<p>Gozzi: <i>Memòries inútils, publicades amb humilitat</i></p> <p>Metastasio: <i>Extracte de l'Art Poètica d'Aristòtil i consideracions sobre aquesta obra</i></p>	<p>Verri: <i>Aventures de Saffo, poetessa de Metilene</i></p> <p>*Sota la influència de Louthembourg, creador al Drury Lane de grans efectes realistes, la figura de l'escenògraf s'imposa als teatres londinencs</p> <p>Hughes construeix el Royal Circus a Londres, el primer amb pista circular</p> <p>El ballarí Cerezo crea el bolero</p> <p>Prohibició de les <i>Memòries</i> de Gozzi</p> <p>Inauguració del Grand Théâtre de Bordeus (Victor Louis)</p>	<p>Lessing: <i>L'educació del gènere humà</i></p> <p><i>Diccionario de la lengua española</i></p> <p>Primera plometa d'acer</p>
1781		<p>Piccini: <i>Ifigènia a Tàurida</i></p> <p>L'actor italià Serafino crea a París el teatre d'ombres xineses Théâtre de Séraphin, obert fins al 1870, amb espectacles de caràcter oníric</p>	<p>Kant: <i>Crítica de la raó pura</i></p> <p>Museu Belvedere a Viena</p> <p>Descobriments d'Urà</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1782	Schiller: <i>Sobre el teatre alemany d'avui</i> Patte: <i>Assaig sobre l'arquitectura teatral</i>	Alfieri: <i>Sauil</i> Schiller estrena <i>Els bandits</i> Astley construeix a París el primer circ francès	Laclos: <i>Les amistats perilloses</i> *Preservatiu Anglaterra adopta el calendari gregorià
1783		Alfieri: <i>Filipo</i> (sobre la figura de Don Carlos), <i>Rosmunda</i> i <i>Antígona</i> Teatre Nacional de Praga, inaugurat amb <i>Emilia Galotti</i> , de Lessing Mor Carlo Bertinazzi, el darrer dels grans Arlequins	Germans Montgolfier: primera ascensió en globus
1784	Beaumarchais: Prefaci a <i>Les noces de Fígaro</i>	Goethe: <i>Ifigènia a Tàurida</i> Salieri estrena <i>Les Danaïdes</i> La censura autoritza <i>Les noces de Fígaro</i> , de Beaumarchais, que es converteix en l'èxit més gran del teatre francès amb 116 funcions fins al 1800 Apogeu a Espanya de les comèdies de màgia, seguint el model de <i>Marta la Romarantina</i> , de Cañizares Fundació del Conservatori de París Inauguració del Théâtre de Besançon, dissenyat per Ledoux	Hervás: <i>Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas</i> Saint-Pierre: <i>Paul et Virginie</i> David: <i>El jurament dels Horacis</i> , obra iniciadora del neoclassicisme pictòric
1785	Schiller: <i>De l'escena considerada com una institució moral</i>	Iffland: <i>Els caçadors</i> Salieri: <i>La gruta de Trofonio</i> Invenció dels panorames, decorats circulars per crear en l'espectador la il·lusió d'estar envoltat per un paisatge	Raspe/Bürger: <i>Aventures del baró de Münchhausen</i> Fundació del <i>Times</i> , primer diari europeu d'opinió

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1786	Engel, J.J.: <i>Idees sobre el gest i l'acció teatral</i> Goldoni: <i>Memòries</i>	Comella: <i>Sofonisba</i> Guillard i Sacchini: <i>Èdip a Colona</i> J.J. Engel assumeix la direcció del Teatre Reial i Nacional de Berlín *A Catalunya, teatre de sala i alcova, representat en cases particulars	Wright of Derby: <i>Experiment amb una bomba d'aire</i> , representativa de la pintura científica, o de «gènere seriós», segons Diderot
1787	Marmontel: <i>Elements de literatura</i>	Alfieri: <i>Mirra</i> Mozart: <i>Don Giovanni o sigui el dissolut castigat</i> Schiller: <i>Don Carlos</i> Incendi del Teatre de la Santa Creu de Barcelona	Smith: <i>La riquesa de les nacions</i> Chavannes introdueix el terme «etnologia» aplicat a l'estudi de les societats dites primitives Construcció a Anglaterra del primer vaixell de ferro
1788		Cherubini: <i>Ifigènia</i> Ramón de la Cruz: <i>El café de Barcelona</i> Prohibició a França de <i>Charles IX o l'escola dels reis</i> , de Chénier Primera traducció directa de la <i>Poètica</i> d'Aristòtil a l'anglès (Pye)	
1789	Chénier: Discurs preliminar a <i>Charles IX</i>	Alfieri: <i>Maria Stuarda</i> i <i>Sofonisba</i> Lavardén: <i>Siripo</i> , considerada la primera obra del teatre argentí Picard: <i>La broma perillosa</i> L'actor Talma interpreta <i>Brutus</i> , de Voltaire, amb els braços i les cames nus «Batalla de <i>Charles IX</i> » a la Comédie Française; l'obra de Chénier i <i>El Barber de Sevilla</i> , de Beaumarchais, són vindicades pels revolucionaris	Jussieu: <i>Genera plantarum secundum ordines naturales disposita</i> Lavoisier: <i>Tractat elemental de química</i> Reinhold: <i>Assaig sobre una teoria de la representació</i> Blake: <i>Cants de la innocència</i> A l'Assemblea Francesa, <i>Declaració dels drets de l'home i del ciutadà</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Els actors de la Comédie aconsegueixen que l'Assemblea Nacional retiri el dret de vot a les actrius en les reunions de la companyia</p> <p>Díez González elabora un <i>Memorial sobre la reforma de los teatros de la villa de Madrid</i></p> <p>Caterina II de Rússia fa cremar públicament l'obra de Kniaznin <i>Vadim Novgorodski</i>, en què el protagonista s'oposa al monarca</p>	
1790	<p>Jovellanos: <i>Memo- ria para el arreglo de la policia de es- pectáculos y diver- siones públicas, y sobre su origen en España</i></p>	<p>Goethe: <i>Faust. Una tragèdia</i></p> <p>Moratin, L.: <i>El viejo y la niña</i></p> <p>Els actors de la Comédie Française declaren el boicot a Talma, considerat massa revolucionari; durant una representació de <i>Spartacus</i>, el públic reclama i aconsegueix el retorn de l'actor</p> <p>*Amb J-L. Geoffroy apareix a França la figura del crític dramàtic professional</p>	<p>Kant: <i>Crítica del judici</i></p> <p>Utilització del globus aerostàtic a la batalla de Fleurus</p> <p>Als USA, llei de protecció dels drets sobre les obres literàries</p> <p>A Lima, <i>Diario Erudito, Económico y Comercial</i>, primer diari a l'Amèrica Llatina</p>
1791	<p>De la Cruz, R.: <i>El teatro por dentro</i></p>	<p>Monvel: <i>Les victimes en- claustrades</i></p> <p>De Gougues: <i>Els vots forçats</i></p> <p>Goethe assumeix la direcció del Teatre de Weimar, i estrena <i>Egmont</i> sense gaire èxit</p> <p>Estrena a Viena de <i>La flauta màgica</i>, de Mozart, amb llibret de Schikaneder</p>	<p>De Gougues: <i>Declaració dels drets de la dona i de la ciutadana</i></p> <p>Galvani: <i>Forces elèctriques en el moviment muscular</i></p> <p>Saint-Just: <i>L'esperit de la Revolució i de la Constitució de França</i></p> <p>Klinger: <i>Vida, proeses i viatges a l'infern de Faust</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		A França, decret que suprimeix la censura i atorga la llibertat d'obrir nous teatres	Sade: <i>Justine o les desgràcies de la virtut</i> <i>Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá</i> , primer setmanari colom-bià Museu del Louvre Sistema mètric decimal Guillotina
1792	Moratín, L.: <i>La comedia nueva, o El café i Plan de reforma de los teatros españoles</i> Schiller: <i>De l'art tràgic</i>	Chénier, M.-J. : <i>Caius Gracchus</i> , una de les tres tragèdies que la Convenció obliga a representar tres vegades la setmana Cimarosa: <i>El matrimoni secret</i> Ducis estrena a París una versió de l' <i>Otello</i> interpretada per Talma i amb final feliç Estrena a París de <i>Misanthropia i penediment</i> , de Kotzebue, en què per primera vegada es rehabilita a escena una dona adúltera Obertura del teatre La Fenice, a Venècia, construït per Selva A París, Rozières i altres actors expulsats de la Comédie Italienne funden el Théâtre du Vaudeville	Danton: discurs a l'Assemblea Francesa intitulat <i>Sobre la pàtria en armes</i> ; Rouget de l'Isle compon <i>La Marsellesa</i> Mary Wolstonecraft: <i>Vindicació dels drets de la dona</i> Primer diari a Espanya: <i>Diario de Barcelona</i> Mesura del meridià entre Dunkerke i Barcelona
1793	Schiller: <i>Sobre el patetisme</i>	Goethe estrena a Weimar <i>El ciutadà general</i> , comèdia burlesca que es manté en cartell durant deu anys Panorames (o diorames) de Beker La Convenció Nacional Francesa decreta que els teatres que contribueixin	Desmuntadora de cotó França adopta el calendari republicà (fins al 1805) i el metre com a unitat de mesura de les distàncies Publicació del primer catàleg d'incunables

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>a ressuscitar «l'horrible superstició monàrquica» seran tancats, i els seus directores «detinguts i castigats»</p> <p>Tres dies després de l'execució de Maria Antoineta, la Comédie Française estrena <i>El judici final dels reis</i>, de Maréchal</p> <p>Obertura del Teatro Cómico Principal de Màlaga</p>	
1794	<p>Bossuet: <i>Màximes i reflexions sobre la comèdia</i></p> <p>Sografi: <i>Les convèniències teatrals</i></p>	<p>Cimarosa: <i>Les astúcies femenines</i></p> <p>Coleridge: <i>La caiguda de Robespierre</i></p> <p>Inauguració del nou Drury Lane, a Londres, el teatre més gran d'Europa, amb 3611 places i el primer teló antiincendis</p> <p>Restabliment de la censura a França</p>	<p>Fichte: <i>Fonaments de l'entera teoria de la ciència</i></p> <p>Dalton descriu el daltonisme</p> <p>Coixinet de boles</p>
1795	<p>Schiller: <i>Sobre l'educació estètica de l'home</i></p>	<p>Tieck: <i>Karl von Berneck</i></p> <p>Els quinqués i els llums d'oli substitueixen les espelmes als escenaris europeus</p>	<p>Hutton: <i>Teoria de la Terra</i> (primeres estimacions de l'edat de la terra)</p> <p>F. Schlegel, a <i>Sobre Diotima</i>, propugna la integració del tipus masculí i femení, i una concepció lliure de les relacions amoroses</p> <p>David: <i>Marat assassinat</i></p>
1796	<p>Goethe: <i>Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister</i></p>	<p>Goethe reestrena <i>Egmont</i>, refosa per Schiller i Iffland</p> <p>Iffland és nomenat director del Teatre Nacional de Berlín</p>	<p>Chlandi: <i>Descobriments sobre la teoria del so</i></p> <p>Jenner: <i>Estudi sobre les causes i efectes de la verola vacuna</i>, i primera vacunació</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
			Publicació pòstuma de <i>Jacques el fatalista i el seu amo</i> , de Diderot Litografia
1797	Goethe: <i>Tractat sobre la poesia èpica i la poesia dramàtica</i>	Coleridge: <i>Remorse</i> Tieck: <i>El gat amb botes</i> , primera obra amb personatges situats a la platea simulant ser espectadors	Goethe: <i>Hermann i Dorothea</i> Restif de la Bretonne: <i>El senyor Nicolas o El cor humà revelat</i> Borovikovski: <i>Retrat de Maria Lopoukhina</i> Goya: <i>El sueño de la razón</i> Paracaigudes
1798		Moratín, L.: primera traducció directa de <i>Hamlet</i> a Espanya Schiller: <i>El campament de Wallenstein</i>	Malthus: <i>Assaig sobre el principi de la població</i> Hölderlin: <i>Hyperion</i> Schiller: <i>Balades</i> Haynd: <i>La creació</i> F. i A. Schlegel funden a Berlín la revista <i>Athenaeum</i> , al servei de la «revolució romàntica» Cuvier: taula elemental de la història natural dels animals Cavendish mesura la densitat del planeta
1799	Beaumarchais: <i>Assaig sobre el gènere seriós</i> Clairon: <i>Reflexions de Mme. Clairon, actriu de la Comédie Française, sobre l'art de la declamació</i> Humboldt, W.: <i>Carta a Goethe sobre l'actual teatre tràgic francès</i>	Beaumarchais: <i>Eugène Kotzebue</i> , a <i>L'ase hipèbori o l'educació contemporània</i> , ataca les idees de l'educació romàntica Schiller: <i>Els Piccolomini</i> , i <i>La mort de Wallenstein</i> , segona i tercera part de la trilogia <i>Wallenstein</i> Schiller codirigeix el Teatre de Weimar amb Goethe fins a l'any de la seva mort (1805)	Humboldt, W.: <i>Sobre Hermann i Dorothea</i> Novalis: <i>Himnes a la nit</i> Maniqué anatómic de Fontana Descobriments de la pedra Rosetta

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1800	Zeglirscosac: <i>Assaig sobre l'origen i naturalesa de les passions, dels gests i de l'acció teatral amb un discurs preliminar en defensa de l'exercici còmic</i>	Schlegel, A.W.: <i>Portal d'honor i Arc de Triomf per al President del Teatre von Kotzebue</i> , en resposta a l'obra de Kotzebue <i>Plan de reforma del teatre español</i> , elaborat per D. Santos, d'influència francesa	Staël: <i>De la literatura</i> Lavoisier: composició química de l'atmosfera Biblioteca del Congrés de Washington A Pennsilvània (USA), primer pont suspès Pila voltaica
1801	Schiller: <i>Sobre el sublim</i>	Engel, J.J.: estrena pòstuma de <i>Jurament i fidelitat</i> Schiller estrena a Leipzig <i>La donzella d'Orleans</i> i, a Weimar, <i>Maria Stuard</i> <i>Nuevo teatro español</i> , primer anuari de la vida teatral a Madrid	F.K. Gauss, a <i>Disquisitiones arithmeticae</i> , crea la geometria no euclidiana Pestalozzi: <i>Com Gertrudis va instruir el seu fill</i> Chateaubriand: <i>Atala, o els amors de dos salvatges al desert</i>
1802		Al Teatre Nacional de Berlín, Iffland introdueix criteris coreogràfics en el moviment dels actors Amb <i>Un conte de misteri</i> , Holcroft introdueix el melodrama a Anglaterra	Chateaubriand: <i>El geni del Cristianisme</i> Lamarck introdueix el terme «biologia» Thorvaldsen: <i>Jason</i> , primera escultura de grans dimensions realitzada en escaiola Turner: <i>La catedral de Salisbury</i>
1803	Goethe: <i>Regles per als actors</i> Schiller: <i>Sobre l'ús del cor en la tragèdia</i>	Moratín, L.: <i>El barón</i> Schiller: <i>La núvia de Messina</i> Al Drury Lane, amb <i>La caravana o el Cotxer i el seu gos</i> , de Reynolds, primera aparició d'un gos a escena amb funcions dramàtiques	Kant: <i>Sobre la pedagogia</i> Schlegel, A.W.: <i>Roma</i>
1804	Ledoux: <i>L'arquitectura considerada en relació amb</i>	Ozerov: <i>Èdip a Atenes</i> Schiller: <i>Guillem Tell</i> A Milà, Viganò estrena	Dalton formula les primeres hipòtesis de la teoria atòmica

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<i>l'art, els costums i la legislació</i>	la seva versió coreografiada de <i>Coriolà</i> , característica del <i>choreodrama</i>	Schiller, al poema <i>L'home natge a les arts</i> , promou la unió de totes les arts Beethoven: <i>Heroica</i> Codi civil napoleònic Extracció de la morfina a partir de l'opi
1805	Hunt: <i>Assaigs sobre teatre</i> (fins al 1840)	Beethoven: <i>Fidelio</i>	Hahnemann: <i>Efectes positius dels medicaments observats en un home sa</i> , primer tractat de la medicina homeopàtica Potocki: <i>El manuscrit trobat a Saragossa</i> Goethe tradueix a l'alemany <i>El nebot de Rameau</i> , de Diderot
1806		Moratín, L.: <i>El sí de las niñas</i> Goethe publica les <i>Mascarades</i> , texts per als balls de la cort de Weimar, en els quals barreja gèneres i autors diversos J. Grimaldi crea el clown modern amb <i>Harlequin and Mother Goose</i>	Bell, Ch.: <i>Anatomia i filosofia de l'expressió</i>
1807		Kleist: <i>Amphitryon</i> Werner: <i>Martin Luther o la consagració de la força</i> A Espanya, primer reglament general per a la direcció i reforma dels teatres, en què apareix per primera vegada l'expressió «policia de los teatros» i, alhora, es regula la jubilació dels actors	Hegel: <i>Fenomenologia de l'esperit</i> El vaixell a vapor de Fulton navega pel riu Hudson
1808	Coleridge: <i>La raó en Shakespeare va ser igual al seu geni</i>	Kleist: <i>Pentesilea</i> i <i>La batalla d'Hermann</i> Goethe estrena a Wei-	De Caldas: <i>Influjo del clima sobre los seres organizados</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	Schlegel, A.W.: <i>Curs de literatura dramàtica</i>	mar <i>El càntir trencat</i> , de Kleist Hunt, pioner de la crítica teatral anglesa, funda el periòdic <i>The Examiner</i> L'incendi del Covent Garden causa la mort de 23 bombers	Goethe: <i>Les afinitats electives</i> Kleist: <i>La marquesa d'O</i> Goya: <i>El dos de mayo</i> Ingres: <i>Banyista d'esque- na</i> Rijkmuseum d'Amster- dam Fundació a Bogotà del <i>Semanario del Nuevo Reino de Granada</i> , pri- mera publicació científic- a de l'Amèrica Llatina
1809	Constant: <i>Refle- xions sobre la tragèdia de Wals- tein i el teatre ale- many</i> Schelling: <i>Filosofia de l'art</i>	Estrena a París de l'òpe- ra <i>Fernando Cortez o la conquesta de Mèxic</i> , en- carregada per Napoleon I a Jouy i a Spontini des- prés de declarar la guerra a Espanya i prohibida per ell mateix a causa dels efectes antifrancesos que va provocar Reobertura del Covent Garden; l'augment de preus provoca aldarulls i Kemble restitueix els preus antics A París, violents enfron- taments a l'estrena de <i>Cristophe Colomb</i> («comèdia shakespiria- na»), de Lemercier	Lamarck: <i>Filosofia zoolò- gica</i> A Suïssa, aparició de la figura del defensor del poble Primera operació abdo- minal (extirpació de quistes ovàrics)
1810	Kleist: <i>Sobre el teatre de marionetes</i>	Beethoven: <i>Egmont</i> Kleist: <i>Kätzchen d'Heil- bronn</i> Es prohibeix a França <i>De l'Alemanya</i> , de Staël Es posen de moda els teatres en miniatura, o teatrins	Goethe: <i>Teoria dels colors</i> Hahnemann: <i>Organon de l'art de curar</i> Jovellanos: <i>Memoria so- bre la educació pública</i> Goya: <i>Pintures negres</i> Turner: <i>Caiguda d'una allau als Grissons</i> Premsa ràpida (impresió per plecs)

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1811	Lamb: <i>Les tragèdies de Shakespeare considerades des del punt de vista de la possibilitat de ser representades</i>	Kleist: <i>El càntir trencat</i>	
1812		Napoleon Bonaparte promulga a Moscou el decret que regula la vida teatral francesa	Grimm: <i>Contes infantils i de la llar</i> Tolstoi: <i>Guerra i pau</i>
1813	Staël: <i>De l'Alemanya</i>	Foscolo: <i>Ricciarda</i> Rossini estrena a Venècia l'òpera còmica <i>La italiana a Algèria</i> i <i>Tancredi</i> Viganò estrena a Milà <i>Prometeo</i> , amb música de Beethoven	Sismondi: <i>La literatura de l'Europa meridional</i> Schinkel: <i>Catedral gòtica</i> Extintor portàtil
1814		Pixérécourt: <i>El gos de Montargis</i> Rossini: <i>El turc a Itàlia</i>	Géricault: <i>Cuirasser ferit fugint del foc</i> Goya: <i>Els afusellaments de la Moncloa</i> Stephenson: locomotora a vapor Primer vaixell de guerra a vapor <i>The Times</i> adopta la rotativa Enllumenat de gas als carrers de Londres Restabliment de la Inquisició a Espanya
1815		Scribe aconsegueix el seu primer èxit amb <i>Encara una nit de la Guàrdia Nacional</i> Estrena a Milà de <i>Franческа de Rimini</i> , de Pelli-co, un dels majors èxits del XIX italià Schreyvogel dirigeix el Burgtheater de Viena,	Schubert: <i>Segona Simfonia</i> Trompeta de pistons Làmpada de seguretat minera Màquina de composició tipogràfica

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		segons el model de Weimar L'Olympic Theatre de Londres instal·la la llum de gas	
1816	Goethe: <i>Shakespeare sense fi!</i> Nicollini: <i>Algunes idees sobre la ressonància al teatre</i>	Rossini: <i>El barber de Sevilla</i> El Chesnut Street Theatre de Filadèlfia incorpora per primera vegada als USA la llum de gas Utilització als teatres europeus de la llum de calci (<i>limelight</i>) Picard funda a París el Théâtre de l'Odéon, destinat a espectacles musicals	Constant: <i>Adolphe</i> Goethe funda la revista <i>Art i antiguitat</i> Niepce: fixació de la llum sobre placa de coure, que donarà lloc a la fotografia no efímera Metrònom Estetoscopi
1817	Hazlitt: <i>Els personatges de les obres de Shakespeare</i>	Byron: <i>Manfred</i> Colman, jr: <i>L'actor per a qualsevol feina</i> o <i>Primer i segon pis</i> , en què es mostren per primera vegada a escena dos espais simultanis Goethe dimiteix com a director del teatre de Weimar *Marionetes sicilianes de Grasso Es generalitza la llum de gas als escenaris de Londres	Hegel: <i>Enciclopèdia de les ciències filosòfiques en compendi</i> Ricardo: <i>Principis d'economia política i taxació</i> Parkinson descriu la malaltia que duu el seu nom
1818	Hazlitt: <i>Lectures dels escriptors anglesos de comèdies</i> Pellico: Dos articles sobre <i>Veritable idea de la tragèdia</i> de V. Alfieri	Grillparzer: <i>Sappho</i> Hugo: <i>Inés de Castro</i> Payne: <i>Brutus o la caiguda del Tarquini</i> Fundació de l'Old Vic a Londres, dins l'anomenat Repertory Movement, oposat al convencionalisme del teatre victorià	Schopenhauer: <i>El món com a voluntat i representació</i> Visconti: <i>Idees elementals sobre la poesia romàntica</i> Shelley: <i>Frankenstein o el Prometeu modern</i> Friedrich: <i>Viatge con-</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		L'actor Isidoro Máiquez és desterrat per enfervorir massa el públic amb <i>Nino II</i>	<i>templant un mar de núvols</i>
1819	Solger: <i>Curs sobre art dramàtic i literatura</i>	Katona: <i>El Ban Bank</i> Kisfaludy: <i>Els tàrtars a Hongria</i> i <i>Els pretendents</i> Renart: <i>El sastre i l'assistent</i> , peça que inicia la recuperació del teatre en llengua catalana Shelley: <i>Els Cenci</i>	Grimm: <i>Gramàtica alemanya</i> Laënnec: <i>Tractat del diagnòstic de les malalties dels pulmons i del cor</i> Scott: <i>Ivanhoe</i> Géricault: <i>El rai de la «Medusa»</i> Museu del Prado
1820	Blais: <i>El codi de Terpsícore. Tractat elemental, teòric i pràctic de l'art de la dansa</i> Grillparzer: <i>De l'essència del drama</i> Manzoni: <i>Carta al Sr. C. sobre la unitat de temps i de lloc en la tragèdia</i>	Shelley: <i>Prometeu alliberat</i> A Barcelona, sainets anticlericals de Robrenyo, que el portaran a la presó el 1822 Aparició als USA dels Minstrel Show, espectacles còmico-musicals interpretats per actors blancs maquillats de negre, al voltant d'un actor negre de debò Adopció del terme «mise en scène» en el seu sentit actual	Blake: <i>Jerusalem</i> Keats: <i>Oda a una urna grega</i> Ampère: lleis de l'electromagnetisme Abolició de la Inquisició a Espanya i restabliment de la llibertat de premsa
1821		Byron: <i>Marino Faliero</i> , <i>Sardanapalus</i> i <i>Càin</i> Grillparzer: <i>El velló d'or</i> Kleist: <i>El príncep d'Ham-burg</i> Shelley: <i>Hèllade</i> Instal·lació de la llum de gas a l'Òpera de París	Comte: <i>Pla dels treballs científics per reorganitzar la societat</i> Hoffmann: <i>Els germans Serapion</i> Quincey: <i>Confessions d'un opiòman</i>
1822		Grabbe: <i>Herzog Theodor de Gothland</i> Martínez de la Rosa: <i>Edipo</i> Aldarulls a París per la	Saint-Hilaire: <i>Filosofia anatòmica</i> , punt de referència de Balzac Kisfaludy funda a Hongria l'almanac d'adscrip-

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		representació d' <i>Otello</i> per una companyia anglesa, amb intervenció de la policia Diorama de Daguerre i Bouton instal·lat a París	ció romàntica <i>Aurora</i> Champolion desxifra els jeroglífics egipcis Primera instal·lació d'enllumenat interior amb gas a París
1823	Stendhal: <i>Racine i Shakespeare</i> (primera versió)	Griboïèdov: <i>Llàstima de seny!</i> Nicollini: <i>Èdip al bosc de les Eumènides</i> Schubert/Chezy: <i>Rosamunda, princesa de Xipre</i> Kemble, a <i>El rei Joan</i> , introdueix a Anglaterra la veritat vestimentària L'actor F. Lemaître obté el seu primer gran èxit interpretant <i>L'hostal dels Adrets</i> en registre paròdic	Ciment pòrtland
1824		Soumet, amb <i>Cleòpatra</i> , marca el pas del classicisme al romanticisme francès A Moscou, fundació del Teatre Maly Obertura del Chatham Theatre, amb 1300 places, primer gran teatre de Nova York que incorpora la il·luminació amb gas	Saint-Simon: <i>El catecisme dels industrials</i> Delacroix: <i>Matança de Quios</i> Beethoven: <i>Novena simfonia</i> Teixits impermeables
1825	Coleridge: <i>Ajuda a la reflexió</i> Stendhal: <i>Racine i Shakespeare</i> (segona versió) Talma: <i>Reflexions sobre Le Kain i l'art teatral</i>	Almeida Garret: <i>Camões</i> Mérimée: <i>El teatre de Clara Gazul</i> Pushkin: <i>Boris Gudonov</i> Soumet, fundador del primer Cenacle Romàntic, escriu <i>Joana d'Arc</i> Fundació del Bolxoi de Moscou, amb un espai escènic tan gran com la platea	Comte: <i>Curs de filosofia positiva</i> (fins al 1842) Primera línia ferroviària, entre Stosckton i Darlington (Escòcia)

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Carleston crea un producte que permet ignifugar el vestuari i els decorats Incendi del Hof-Theater de Weimar Goldfaden introdueix per primera vegada personatges femenins en el teatre jueu	
1826		L'actor negre nord-americà Ira F. Aldridge interpreta el paper d' <i>Otello</i> a Londres A Nova York, obertura del Bowery Theatre, el primer amb llums de gas protegits per vidre	Cooper: <i>El darrer mobicà</i> Güiraldes: <i>Don Segundo Sombra</i> Niepce: <i>Punt de vista des de la finestra del Gras</i> , fotografia més antiga coneguda A Barcelona, primera instal·lació d'enllumenat a Espanya Màquina segadora
1827	Goethe: <i>Herència de la Poètica d' Aristòtil</i> Hugo: Prefaci a <i>Cromwell</i> Martínez de la Rosa: <i>Poética</i>	Bellini: <i>La pirata</i> Ducagne: <i>Trenta anys o la vida d'un jugador</i> Grabbe: <i>Broma, sàtira, ironia i coses més profundes</i> Hugo: <i>Cromwell</i> Triomf de Shakespeare a París amb la representació de diverses obres per part d'una companyia anglesa	Manzoni: <i>Els promesos</i> Delacroix: <i>La mort de Sardanàpal</i> Ohm: lleis dels corrents elèctrics Cerilles de fricció
1828	Durán: <i>Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del antiguo teatro español</i> Larra: <i>Críticas teatrales</i> (fins al 1837)	Berlioz: <i>La condemna de Faust</i> Lamb: <i>The Wife's Trail; or the Intruding Widow</i> Scribe i Auber: <i>La muda de Portici</i>	Michaud: <i>Biografía universal</i> , primer diccionari biogràfic en ordre alfabètic Síntesi de la urea

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1829	<p>Constant: <i>Barreges entre política i literatura i Reflexions sobre la tragèdia</i></p> <p>De Vigny: <i>Carta a Lord*</i> (Prefaci a <i>El moro de Venècia</i>)</p> <p>Dumas sènior: Prefaci a <i>Henri III</i></p>	<p>Dumas sènior: <i>Henri III i la seva cort</i></p> <p>De Vigny: <i>El moro de Venècia</i></p> <p>Grabbe: <i>Don Juan i Faust</i></p> <p>Platen-Hallenmünde: <i>Èdip romàntic</i></p> <p>Rossini: <i>Guillem Tell</i></p> <p>L'actor Deburau crea el personatge de Pierrot a <i>El venedor d'enciam</i></p> <p><i>Marion de Lorme</i>, d'Hugo, és prohibida per la censura</p> <p>A Maó, primer teatre d'òpera a Espanya amb planta el·líptica</p>	<p>Fourier: <i>Nou món industrial i societari</i></p> <p>Balzac, amb <i>Fisiologia del matrimoni</i>, comença <i>La comèdia humana</i></p> <p>Chopin: <i>Estudis</i></p> <p>Braille: escriptura per a cecs (adoptada internacionalment el 1925)</p>
1830		<p>Bellini/Romani: <i>Els Capuleti i els Montecchi</i></p> <p>Hugo estrena <i>Hernani</i> a la Comédie Française que dona lloc a la batalla d'aquest nom</p> <p>Pushkin: <i>El convidat de pedra</i></p> <p>Publicació de <i>La paradoxa</i> de Diderot</p> <p>L'actriu Lucy E. Bartolozzi (Mme Vestris) esdevé la primera empresa teatral anglesa (Olympic Theatre) i introdueix a l'escenari util·leria real</p> <p>A Brusselles, després d'una representació de <i>La muda de Portici</i>, s'inicia la insurrecció per la independència de Bèlgica</p> <p>Creació del Conservatori de Música i Declamación de Madrid</p>	<p>Stendhal. <i>El roig i el negre</i></p> <p>Aparició als USA del moviment literari Transcendentalista, d'inspiració llibertària</p> <p>Poisson formula la teoria de la transmissió de les ones elàstiques a través dels sòlids, base de la sismografia</p> <p>Màquina de cosir</p> <p>Comercialització de les llaunes de conserves</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1831	Bretón de los Herberos: <i>Diferentes sistemas de los actores para la representación de los dramas</i>	De Vigny: <i>La mariscalca d'Ancre</i> Dumas sènior: <i>Antony</i> Hugo: <i>El rei es diverteix</i> ; estrena de <i>Marion Delorme</i> , prohibida dos anys abans amb el títol d' <i>Un duel sota Richelieu</i> Meyerbeer estrena a París l'òpera <i>Robert el diable</i> Chapman funda el Steamboat, primer <i>show boat</i> als USA Construcció del teatre de la Cort de Weimar A Madrid, primera escola espanyola de declamació	Faraday: <i>Investigacions experimentals sobre l'electricitat</i> Lyell: <i>Principis de geologia</i> Hugo: <i>Nostra Senyora de París</i> Leopardi: <i>L'infinit i Calma després de la tempestat</i> Delacroix: <i>La llibertat guiant el poble</i>
1832	Hegel: <i>Lliçons d'estètica</i>	Donizetti: <i>L'elixir d'amor</i> Dumas sènior: <i>La torre de Nesle</i> Musset: <i>Un espectacle a la butaca</i> Pellico: <i>Erodiade</i> Scribe: <i>Deu anys de la vida d'una dona</i> <i>El rei es diverteix</i> , d'Hugo, és prohibida després de l'estrena A l'Olympic Theatre de Londres, primera utilització del <i>box-set</i> , decorat amb parets laterals i obertures practicables, per a <i>El joc de la seducció</i> , de Shaw Taglioni, amb <i>La sílfide</i> , introdueix el tutú i generalitza la sabatilla de puntes, ja utilitzada el 1831 per Amalia Brugnoti a <i>Robert el diable</i>	Clausewitz: <i>Sobre la guerra</i> Irving: <i>Contes de l'Alhambra</i> Karr: <i>Sota els tells</i> Gauss estableix el segon, el mil·límetre i el mil·ligram com a unitats absolutes de mesura del temps, de la longitud i de la massa Telègraf elèctric Estroboscopi Tramvia i troleibús Aparició de la paraula «socialisme»

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1833	Bastús: <i>Tratado de declamación o arte dramático</i> Delsarte: <i>Mètode filosòfic del cant</i>	Hugo: <i>Lucreçe Borgia</i> i <i>Marie Tudor</i> Krasinski: <i>La no divina comèdia</i> Musset: <i>Els capricis de Marianne</i> A Anglaterra, la <i>Dramatic Copyright Act</i> atorga a l'autor el dret d'autoritzar la representació de les seves obres A Espanya, fi del monopoli teatral en favor dels hospitals	Heine: <i>L'escola romàntica</i> Balzac: <i>Eugénie Grandet</i> Pushkin: <i>La dama de piques</i> i <i>Eugene Onegin</i> Màquina d'escriure criptogràfica
1834		Altés: <i>Mudarra</i> , primer drama romàntic estrenat a Barcelona Büchner: <i>Woyzeck</i> Grillparzer: <i>El somni és vida</i> Musset publica <i>Lorenzaccio</i> i <i>No feu bromes amb l'amor</i> Martínez de la Rosa: <i>La conjuración de Venecia</i> L'actriu francesa Déjazet interpreta papers masculins i diversos personatges en un mateix espectacle Supressió a Espanya de la censura eclesiàstica sobre el teatre, en el marc d'una llei que regula la vida teatral	Balzac: <i>El pare Goriot</i> Gogol: <i>Taras Bulba</i> Pushkin: <i>La dama de piques</i> Listz: <i>Anys de pelegrinatge</i> Motor elèctric de Jacobi Mecanisme de refrigeració de Perkins
1835	De Vigny: <i>Darrera nit de feina</i> (prefaci a <i>Chatterton</i>) Prieto: <i>Teoría del arte dramático</i>	Bellini: <i>Els puritans</i> Büchner: <i>La mort de Danton</i> De Vigny: <i>Chatterton</i> Duque de Rivas: <i>Don Álvaro o la fuerza del sino</i> Grabbe: <i>Annibal</i>	Andersen: <i>Contes</i> Leopardi: <i>Cants</i> Babbage crea l'Analytical Engine, que introdueix la idea de programa Revòlver Colt

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Musset: <i>El canelobre</i> Nestroy: <i>Planta baixa i primer pis</i>	
1836	Dumas sènior: <i>Kean, o Desordre i geni</i>	García Gutiérrez: <i>El trovador</i> Gogol: <i>L'inspector</i> Grabbe: <i>La batalla d'Hermann</i> Incendi del Teatre Lehman de Sant Petesburg, amb 800 víctimes	Eckerman: <i>Converses amb Goethe en els darrers anys de la seva vida</i> Humboldt: <i>Sobre l'estructura del llenguatge</i> Musset: <i>Les confessions d'un fill del segle</i> Pushkin: <i>La filla del capità</i> Sainte-Beuve: <i>Retrats literaris femenins</i> A <i>La Presse</i> , primers anuncis publicitaris en un diari
1837	Ribot, A.: <i>Emancipació literària</i>	Servera: <i>Divorci per força</i> , primer al·legat teatral a Espanya a favor del divorci Dumas sènior: <i>Don Juan de Maraña o la caiguda d'un àngel</i> Grillparzer: <i>La jueva de Toledo</i> Hartzensbusch: <i>Los amantes de Teruel</i> Hugo: <i>El rei es diverteix</i> Munch, P.A: <i>La joventut del rei Sverre</i> , que marca l'inici de la dramaturgia noruega Inauguració a Barcelona del Gran Teatre del Liceu	Hegel: <i>Lliçons sobre la filosofia de la història</i> Dickens: <i>Aventures d'Oliver Twist</i> Lermontov: <i>La cançó del tsar Ivan Vasilièvitx</i> Töpffer: <i>El príncep valent</i> , primera narració dibuixada en forma de vinyetes Galvanoplàstia Hèlix de propulsió Esfafandre
1838	Musset: <i>De la tragèdia a propòsit dels inicis de Mlle Rachel</i>	Almeida Garret estrena a Lisboa <i>Un auto de Gil Vicente</i> Grillparzer estrena <i>Ai dels mentiders!</i> Hugo: <i>Ruy Blas</i>	Cournot: <i>Recerques sobre els principis matemàtics de la riquesa</i> Dickens: <i>El club Pickwick</i> Poe: <i>Les aventures d'Ed-</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Labiche estrena <i>Mon-sieur Coislin o l'home in-finitament cortès</i> , el seu primer vodevil Terradas: <i>Lo rei Micomí-có</i> , sàtira sobre l'origen diví de la monarquia	<i>gard Gordon Pym de Nantucket</i> Delacroix: <i>Medea</i> Wheatstone: estereosco-pi, que permet la visió en relleu Hertz: ones electro-magnètiques Navegació transoceànica a vapor
1839		Büchner: <i>Leonci i Lena</i> Juana de Horta: <i>Carolina o la dicha inesperada</i> , un dels primers texts del teatre cubà	Darwin: <i>El viatge del Beagle</i> Balzac: <i>Béatrix</i> Stendhal: <i>La cartoixa de Parma</i> Chopin: <i>Sonata en si be-moll</i> Daguerreotip
1840	Gogol: <i>A la sortida del teatre</i> Ribot, A.: <i>Reflexions acerca del drama</i> , pròleg a <i>Cristóbal Colón o las glorias españolas</i>	Bretón de los Herreros: <i>El pelo de la dehesa</i> Gertrudis Gómez de Avellaneda: <i>Leoncia</i> Hunt: <i>Una llegenda de Florència</i> Wagner: <i>Rienzi</i> A Londres, obertura del Winchester Music Hall, amb 1000 places	Proudhon: <i>Què és la propietat?</i> Tocqueville: <i>La democràcia a Amèrica</i> Sax: saxòfon Primera expedició de Livingstone a l'Àfrica Segell de correus (<i>Penny Black</i> , a Anglaterra)
1841		Perrot: <i>Giselle</i> La ballarina Fanny Elssler cobra a Nova York el cachet més alt de la història fins aleshores (500 \$ per actuació) <i>Regles per al Petit Teatre</i> , que regula les representacions escolars salesianes	Feuerbach: <i>L'essència del cristianisme</i> Kierkegaard: <i>El concepte d'ironia</i> Lermontov: <i>Herois del nostre temps</i> Talbot inventa la calotí-pia, que permet obtenir múltiples imatges positives a partir d'un negatiu Làmpada d'arc voltaic Joule enuncia l'anomenat «efecte Joule», base de l'aire condicionat

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1842	Blanche: <i>Una companyia teatral ambulant</i>	Gogol: <i>El casament</i> Rivas: <i>El desengaño en un sueño</i> A França, primers espectacles de cancan	Hegel: <i>Contribució a la crítica de la filosofia del Dret</i> Mayer, a <i>Forces de la naturalesa inorgànica</i> , estableix el principi de la conservació de l'energia Gogol: <i>Les ànimes mortes</i> Poe: <i>Els assassinats del carrer Morgue</i> Descobriment del caràcter periòdic de l'ovulació Primera extracció dental amb anestèsia
1843	Kierkegaard: <i>Repercussió de la tragèdia antiga en la moderna. Un assaig d'esforços fragmentaris</i> Hebbel: <i>Una paraula sobre el drama</i> Pixérécourt: <i>Darreres reflexions de l'autor sobre el melodrama</i>	Almeida Garret estrena <i>El frare Luiz de Souza</i> Dumas senyor: <i>Les senyorettes de Saint-Cyr</i> Hebbel: <i>Maria Magdalena</i> Wagner: <i>L'holandès errant</i> i <i>El vaixell fantasma</i> Zorrilla: <i>El puñal del godo</i> Estrena d' <i>Els Burgraves</i> , darrera i fracassada experiència teatral d'Hugo, i de <i>Lucrece</i> , de Ponsard, considerada el cant del cigne del Romanticisme teatral Mendelssohn: música escènica per a <i>El somni d'una nit d'estiu</i> Fi del monopoli del Drury Lane i del Covent Garden; al Drury Lane, instal·lació del primer <i>trap</i> , dispositiu que permet transportar mecànicament actors o elements escenogràfics	Mill: <i>Sistema de lògica deductiva i inductiva</i> Fundació de <i>The Economist</i> a Londres

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1844	Milà i Fontanals: <i>Compendio del arte poética</i>	Hebbel: <i>Maria Magdalena</i> Gertrudis Gómez de Avellaneda: <i>Alfonso Mu- nio</i> Gherardi del Testa: <i>Una ambició folla</i> Zorrilla: <i>Don Juan Teno- rio</i> Mor W. Grieve, el pri- mer escenògraf cridat a saludar en un escenari	Margaret Fuller: <i>La dona al segle XIX</i> , primer as- saig feminista als USA Dumas: <i>Els tres mosque- ters</i> Sue: <i>Els misteris de París</i> Turner: <i>Pluja, vapor i ve- locitat</i> Fotopanoràmica
1845	Baudelaire: <i>L'art romàntic</i>	De la Vega: <i>El hombre de mundo</i> , considerada la primera alta comèdia espanyola Verdi: <i>Joana d'Arc</i> Wagner: <i>Tannhäuser</i> A la Xina, l'incendi d'un teatre causa 1670 morts, la xifra més alta registra- da mai en un accident d'aquest tipus Ivànova, primera ballari- na russa que actua a l'es- tranger (<i>Giselle</i>)	Kierkegaard: <i>Els estadis en el camí de la vida</i> Marx/Engels: <i>La sagrada família. Crítica de la críti- ca crítica</i> Dostoievski: <i>La pobra gent</i> Mérimée: <i>Carmen</i> Poe: <i>Històries extraor- dinàries</i> Corot: <i>La ciutat d'Avray</i>
1846		Inauguració a Lisboa del Teatre Nacional Portu- guès Teatro Solís de Montevi- deo	Balzac: <i>La cosina Bette</i> i <i>El cosí Pons</i> Melville: <i>Typee</i> Primera operació quirúr- gica amb anestèsia per inhalació d'èter Descobriment de Neptú
1847		Enriqueta Lozano: <i>Una actriz por amor</i> Musset estrena el pro- verbi en un acte <i>Un ca- prici</i> Wagner: <i>Lobengrin</i> Obertura del Gran Tea- tre del Liceu de Barce- lona, amb 3500 locali- tats	Brontë, Ch.: <i>Jane Eyre</i> Brontë, E.: <i>Cims rúfols</i> Fundació a Londres del Photographic Club Oftalmoscopi Amb els experiments de les germanes Fox a Nova York, inicis de l'espiritis- me modern Als USA, fundació de

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
			l'Església dels Mormons i creació de la primera escola per a deficients mentals
1848	Kierkegaard: <i>Una crisi en la vida d'una actriu</i>	Augier: <i>L'aventurera</i> Liszt és nomenat director del Teatre de Weimar	Marx i Engels: <i>Manifest del partit comunista</i> Stuart Mill: <i>Principis d'economia política</i> Tackeray: <i>La fira de les vanitats</i> Dumas: <i>La dama de les camèlies</i> Ruskin, Burne-Jones i Hunt funden la Germanat Prerafaelita Hofmeister descobreix els cromosomes Primera operació d'apendicitis Primer ferrocarril a Espanya
1849		Flaubert: <i>La temptació de sant Antoni</i> Scribe: <i>Adriana Lecouvreur</i> Verdi: <i>La batalla de Legnano</i> Zorrilla: <i>Traidor, infantesa y mártir</i> Inauguració a Madrid del Teatro Español amb <i>Saul</i> , de Gómez de Avellaneda A l'Astor Place Opera House de Nova York, l'enfrontament entre els partidaris de l'actor anglès Macready i els de l'actor nord-americà Edwin Forrest provoca 22 morts i 36 ferits Primeres proves de llum	Wagner: <i>L'obra d'art del futur</i> Cecilia Böhl de Faber: <i>La gavina</i> Courbet: <i>Els picapedrers</i> , considerada la primera «pintura socialista» *Foucault calcula amb precisió la velocitat de la llum Construcció dels primers grans ponts ferroviaris Canó d'acer Krupp A Anglaterra, primer mapa del temps

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1850		<p>elèctrica a l'Òpera de París per a l'estrena d'<i>El profeta</i>, de Meyerbeer</p> <p>Ibsen: <i>Catilina</i> Ponsard: <i>Charlotte Corday</i> Turguénev: <i>Un mes al camp</i> Wagner: <i>Lobengrin</i> Obertura del Teatro Real de la Ópera de Madrid, amb <i>La favorita</i>, de Donizetti *Aparició a Anglaterra de les Sotck Company, companyies estables d'actors amb un repertori no comercial, oposades a les emergents Touring Company Publicació a Barcelona de la revista <i>El Eco del Actor</i></p>	<p>Dickens: <i>David Copperfield</i> Hawthorne: <i>La carta escarlata</i> Als USA, <i>The Daguerrian Journal</i>, primera revista fotogràfica Primeres biblioteques municipals a Anglaterra Paper fotogràfic Blue jeans</p>
1851	Wagner: <i>Òpera i drama</i>	<p>Labiche/Michel: <i>El barret de palla d'Itàlia</i> López de Ayala: <i>Un hombre de estado</i> Muset: <i>Els capricis de Marianne</i> Scribe: <i>Batalla de dames</i> Verdi estrena <i>Rigoletto</i></p>	<p>Melville: <i>Moby Dick</i> Revelat fotogràfic des del negatiu Foucault, amb el seu pèndol, demostra la rotació de la terra Ciment armat A Anglaterra, utilització de l'acer en la construcció d'edificis</p>
1852	Hetnner: <i>El drama modern</i>	<p>Dumas júnior estrena a París la seva adaptació teatral de <i>La dama de les camèlies</i> Halévy, J.: <i>El jueu errant</i> Renart: <i>La festa del poble</i></p>	<p>Comte: <i>Catecisme positivista</i> Lamartine: <i>Graziella</i> Museu de l'Ermitage Giffard: primer vol a motor, aplicat a un globus A París, primers tramvies de tracció animal</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1853		Balzac: <i>Pamela Giraud</i> Ibsen: <i>La nit de sant Joan</i> Ponsard: <i>L'honor i els diners</i> Verdi: <i>El trobador</i> i <i>La Traviata</i>	Cubí: <i>Lecciones de frenología</i> Gobineau: <i>Assaig sobre la desigualtat de les races humanes</i> <i>La fotografia zoològica</i> , primera publicació científica amb il·lustracions fotogràfiques Ascensor Otis amb mecanisme de seguretat
1854	Morelli: <i>Promptuari de les poses escèniques</i>	Ibsen: <i>El tumult de l'heroi</i> Ludwig: <i>Els macabeus</i> Sukhovo-Kobelin: <i>Les noces de Kretxinski</i> A Londres, obertura del teatre de music-hall Alhambra	Boole: <i>Les lleis del pensament</i> , en què estableix les bases de l'àlgebra de conjunts Dickens: <i>Temps difícils</i> Quincey: <i>L'assassinat considerat com una de les belles arts</i> Disdéri comercialitza la targeta de visita amb fotografia i introdueix el retrat d'estudi amb elements escenogràfics Objectiu amb gran angular Fabricació de l'alumini
1855		Augier: <i>El casament d'Olympe</i> Boker estrena <i>Francesca de Rimini</i> , considerada una de les obres més representatives del segle XIX nord-americà Tamayo y Baus: <i>Locura de amor</i> F.C. Burnard funda a la Universitat de Cambridge l'Amateur Dramatic Club Büchner és expulsat de l'ensenyament per la publicació de <i>Força i matèria</i> , en què reivindica el punt de vista positivista	Whitman: <i>Fulles d'herba</i> Al pavelló «Realisme» de l'Exposició Universal de París, primera exposició de fotografies Tossetti introdueix el terme «esteticisme» per caracteritzar el moviment preraphaelita anglès Cremador Bunsen de gas

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Fundació a Barcelona de la revista <i>El Teatro y el Tocado</i>	
1856	Coll i Vehí: <i>Elementos de literatura</i>	Angelon: <i>La verge de les Mercès</i> , considerat el primer drama romàntic català López de Ayala: <i>El tejado de vidrio</i> Ponsard: <i>La borsa</i> Tamayo y Baus: <i>La bola de nieve</i> Reconeixement dels drets d'autor de les obres dramàtiques als USA Teatro de la Zarzuela de Madrid	Hugo: <i>Les contemplacions</i> Nadar: primeres fotografies aèries, a París Rejlander: <i>Els dos camins de la vida</i> , obra representativa de la fotografia pictoralista Colorants d'anilina Acer Bessemer
1857		Dumas júnior: <i>La qüestió de diners</i> Ibsen és nomenat director del teatre de Cristiania Obertura a Londres del Holborn Empire, dedicat al teatre musical	Baudelaire: <i>Les flors del mal</i> Flaubert: <i>Madame Bovary</i> Primera perforació de petroli a Romania Pasteurització d'aliments líquids Obligatorieta de l'ensenyament primari a Espanya
1858	Marx: Introducció a <i>Fonaments de la crítica de l'economia política</i>	Castelvecchio: <i>La dona romàntica i el metge homeopàtic</i> Dumas júnior: <i>El fill natural</i> Offenbach: <i>Orfeu als inferns</i> Taylor: <i>El nostre cosí americà</i>	Humboldt: <i>Cosmos: esbós d'una descripció física del món</i> Tommaseo: <i>Diccionari de la llengua italiana</i> Descobriment dels raigs catòdics Refrigerador Perforadora d'aire comprimit, que facilita l'obertura dels grans túnels
1859	Arnaud: <i>Delsarte, els seus cursos, el</i>	Gounod: <i>Faust</i> Pisemski: <i>Un destí amarg</i>	Darwin: <i>L'origen de les espècies</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<p><i>seu mètode</i> Kean, Ch.: <i>Discurs d'autodefensa</i></p>	<p>Léotard introdueix els exercicis de trapezi al circ</p>	<p>Mistral: <i>Mirèio</i> Ponson du Terrail: <i>Nous drames de Paris o La resurrecció de Rocamboles</i> Turguénev: <i>Niu de nobles</i> Millet: <i>Àngelus</i> Gounod: <i>Ave Maria</i> Smiles: a <i>Selph-help</i> introdueix l'expressió «ajuda't tu mateix» Decret ministerial a França que fixa el valor de la nota la (435 Hz) A la batalla de Richmond (USA), primera utilització de la fotografia aèria amb finalitats bèl·liques Perforacions petrolíferes als USA i a Rússia Acumulador elèctric</p>
1860		<p>Labiche: <i>El viatge de Monsieur Perrichon</i> Ostrovski estrena <i>La gropada</i> De la Barrera publica <i>Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII</i> Creació del Conservatoire d'Art Dramatique a Brusselles i Anvers Segon intent d'introduir la llum elèctrica a l'Òpera de París</p>	<p>Fechner, a <i>Elements de psicofísica</i>, estableix la reacció entre estímulo i reacció Extracció de la cocaïna Linòleum</p>
1861		<p>Labiche: <i>La pols als ulls</i> Rossini: <i>Otello, o sigui El moro de Venècia</i> Balakirev: música escènica per a <i>Rei Lear</i></p>	<p>Quételet, a <i>Física social</i>, aborda l'estudi estadístic de les formes i facultats humanes Dickens: <i>Grans esperances</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		J.W. Wallack obre a Broadway el Star Theatre	Dostoievski: <i>Humiliats i ofesos</i> Sand: <i>El marquès de Villemer</i> Listz: <i>Faust</i> Manet: <i>Música a les Tuileries</i> Velocípede de Michaud
1862		Ibsen: <i>La comèdia de l'amor</i>	Flaubert: <i>Salambó</i> Hugo: <i>Els miserables</i> Tackeray: <i>Les aventures de Philip</i> Turguènev: <i>Pares i fills</i> , en què introdueix el terme «nihilista» Berlioz: <i>A través dels cants</i> Invenció dels plàstics
1863	Freytag: <i>La tècnica dels drames</i>	Berlioz: <i>Els troians</i> García Gutiérrez: <i>Las cañas se vuelven lanzas</i> Tamayo y Baus: <i>El nuevo don Juan</i> Ventura de la Vega: <i>La muerte de César</i> Primeres aplicacions del mecanisme el fantasma de Pepper, inventat per J.H. Pepper, que permetia l'aparició a escena de fantasmes, gràcies a un joc de miralls	Helmholtz, a <i>Investigacions sobre les sensacions sonores</i> , estableix les tres característiques del to musical: intensitat, altura i timbre Verne: <i>Cinc setmanes en globus</i> El <i>Déjeuner sur l'herbe</i> de Manet és refusat al Saló de París Ús de la llanterna de projecció per obtenir positius ampliat projectant el negatiu Metro de Londres
1864	Hugo: <i>William Shakespeare</i>	Björson: <i>Maria Stuard d'Escòcia</i> Meilhac i Halévy, L., amb música d'Offenbach: <i>La bella Helena</i> Pitarra: <i>L'esquella de la Torratxa</i> Primer Festival de Stratford-on-Avon L'Òpera de Budapest,	Baudelaire: <i>L'spleen de París</i> Carroll: <i>Alicia al país de les meravelles</i> Larousse inicia la publicació del <i>Gran Diccionari Universal</i> Als USA, Thompson funda la primera agència de publicitat

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		primer teatre europeu totalment electrificat	
1865	Delsarte: <i>Estètica aplicada. Les fonts de l'art</i>	Canth, Minna: <i>Anna Liisa</i> Musset: <i>Carmosine</i> Amb <i>Societat</i> , de Robert- son, s'inicia als USA l'a- nomenat «drama de tas- sa i platet», o realisme domèstic Obertura a París del Ba- ta-clan, teatre de music- hall Inicis del <i>burlesque</i> nord-americà, de forta càrrega sexual L'actor John W. Booth assassina Lincoln durant una representació d' <i>El</i> <i>nostre cosí americà</i> , de Taylor, al Ford's Theatre de Washington	Berlioz: <i>Gran tractat de la instrumentació i l'or- questració modernes</i> C. Bernard, a <i>Introducció a l'estudi de la medicina experimental</i> , propugna una medicina científica, independent de l'ull clí- nic Taine: <i>Filosofia de l'art</i> Verne: <i>De la Terra a la Lluna</i> Manet: <i>Olympia</i> *Broca identifica la zona del còrtex on es genera el llenguatge articulat Primera operació amb antisèptics Prohibició de l'esclavi- tud als USA W. Booth crea a Angla- terra l'Exèrcit de Salva- ció
1866		Robertson: <i>Els nostres</i> Amb la publicació de <i>Brandt</i> , Ibsen és conegut a Europa Smetana: <i>La núvia venu- da</i> Pitarra: <i>Les joies de la Roser</i>	A <i>Experiments d'hibrida- ció de les plantes</i> , Men- del estableix les lleis de l'herència Dostoievski: <i>Crim i càstig</i> Verga: <i>Una pecadora</i> Dinamo Torpede Nobel inventa la dinamita
1867	Capuana: <i>Autors i actors</i>	Dumas júnior: <i>Les idees de Madame Aubray</i> Ibsen: <i>Peer Gynt</i> Tamayo y Baus estrena a Madrid <i>Un drama nuevo</i> Valaoritis: <i>Atanasio Diaco</i> Reconeixement dels drets d'autor a Itàlia	Marx: <i>El capital</i> Strauss: <i>Sobre el Danubi blau</i> Líster: tractament an- tisèptic de les ferides amb àcid fènic Aparició als USA del Ku Klux Klan

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1868		<p>Disposició que obliga que les obres escrites en català tinguin almenys un personatge que parli en castellà</p> <p>Browning: <i>L'anell i el llibre</i> Amb <i>Mefistòfeles</i>, Boito propugna la qualitat literària dels llibrets d'òpera</p> <p>Desenvolupament a Cuba del «teatro bufo», emparentat amb la comèdia dell'arte</p> <p>Hollingshead funda a Londres el Gaiety Theatre, en què introdueix les sessions de tarda o <i>matinées</i></p>	<p>Haeckel, a <i>Història natural de la creació</i>, introdueix el concepte d'ecologia</p> <p>Dostoievski: <i>L'idiota</i></p> <p>Lautréamont: <i>Cants de Maldoror</i></p> <p>Tolstoi: <i>Sebastopol</i></p> <p>Celluloide</p>
1869		<p>Feydeau: <i>La senyora de chez Maxim</i></p> <p>Meilhac i Halévy, L.: <i>Frou-Frou</i></p> <p>Wagner: <i>L'or del Rin</i></p> <p>Obertura a París del Folies-Bergère, dedicat a l'òpera i a la pantomima</p>	<p>Alcott: <i>Donetes</i></p> <p>Verlaine: <i>Festes galants</i></p> <p>Meyer/Mendeleiev: taula periòdica dels elements químics</p> <p>Motocicleta a vapor</p> <p>Obertura del canal de Suez</p> <p>Ferrocarril Nova York-San Francisco</p> <p>Margarina</p>
1870		<p>Balaguer: <i>Safo</i></p> <p>Delibes estrena <i>Coppelia</i></p> <p>El duc Georg II i l'actriu Ellen Franz funden la companyia dels Meinigen, dirigida per Ludwig Chronegk</p>	<p>Flaubert: <i>L'educació sentimental</i></p> <p>Sacher-Masoch: <i>Venus entre pells</i></p> <p>Verne: <i>Vint mil llegües de viatge submarí</i></p> <p>Fortuny: <i>La vicaria</i></p> <p>Línia telegràfica entre Londres i l'Índia</p> <p>Descobriments de les ruïnes de Troia</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1871	<p>Delsarte: <i>Episodis reveladors</i></p> <p>Ludwig: <i>Estudis sbakespeareans</i></p> <p>Nietzsche: <i>El naixement de la tragèdia</i></p>	<p>Cossa: <i>Neró</i></p> <p>Kolár: <i>El jueu de Praga</i></p> <p>Ostrovski: <i>El bosc A través del foc</i>, de B. Campbell, primer dramaturg professional als USA</p> <p>Estrena d'<i>Aida</i>, de Verdi, al Caire, amb escenaris reals</p> <p>Triomf d'Irving a Londres amb <i>El jueu polonès</i>, d'Albery</p> <p>Fundació del Genossenschaft Deutscher Bühnengehöriger, primer sindicat teatral a Alemanya</p> <p>Als EUA, circ de tres pistes de Barnum</p> <p>Royal Court Theatre de Londres</p>	<p>Darwin, a <i>L'origen de l'home i la selecció en relació amb el sexe</i>, propugna que només es reproduïx els éssers més dotats</p> <p>Rimbaud: <i>El vaixell ebri</i></p> <p>Zola inicia el cicle dels <i>Rougnon-Macquart</i></p> <p>Verechtchaguine: <i>Apoteosi de la guerra</i></p> <p>Liébert, a l'àlbum <i>Crims de la Comuna</i>, realitza els primers trucatges fotogràfics per mostrar la crueltat dels <i>comunards</i></p> <p>Meucci estableix les bases de la telefonia</p> <p>Túnel del Montblanc</p>
1872	<p>Darwin: <i>L'expressió de l'emoció en els animals i en l'home</i></p>	<p>Strindberg: <i>Mestre Olof</i></p> <p>La Duse fa la seva entrada al teatre interpretant als 14 anys el paper de Julieta</p> <p>Aparició a França del terme «revista» (<i>revue</i>) per designar un espectacle amb cançons, esquetxs i monòlegs</p> <p>Al USA, primer espectacle de rodeo</p>	<p>Bakunin: <i>Federalisme, socialisme i antiteologia</i></p> <p>Dostoievski: <i>Els dimonis</i></p> <p>Hernández: <i>Martin Fierro</i></p> <p>Mussorgski: <i>Borís Godunov</i></p> <p>Monet: <i>Impressió</i></p> <p>Diccionari <i>Litttré</i> de la llengua francesa</p> <p>Taylor: taquigrafia</p>
1873		<p>Dumas júnior: <i>La dona de Claudi</i></p> <p>Ibsen estrena <i>El Cèsar i Galileu</i></p> <p>Leichner inicia a Alemanya la producció de maquillatges no verinosos</p>	<p>Pérez Galdós: <i>Episodios nacionales</i></p> <p>Rimbaud: <i>Una temporada a l'infern</i></p> <p>Verga: <i>Eva</i></p> <p>Zola: <i>Thérèse Raquin</i></p> <p>Remington: comercialització de la màquina d'escriure</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
			Fabricació de paper per mitjans químics El cigarret comença a desplaçar el cigar entre les classes mitjanes i altes
1874		Mussorgski estrena <i>Borís Godunov</i> a Sant Petersburg Els Meiningen debuten a Berlín amb <i>Juli Cèsar</i> , de Shakespeare	Wundt: <i>Fonaments de psicologia fisiològica</i> Barbey d'Aureville, J.-A.: <i>Les diabòliques</i> Verne: <i>L'illa misteriosa</i> Mussorgski: <i>Quadres d'una exposició</i> Primera exposició col·lectiva dels impressionistes a París
1875	Manjarrés: <i>El arte en el teatro</i>	Bizet estrena <i>Carmen</i> Ferrari: <i>El suïcidi</i>	Dostoievski: <i>L'adolescent</i> Adopció del sistema mètric decimal en la major part dels països occidentals Als USA, construcció dels primers oleoductes
1876	Sarcey: <i>Assaig d'estètica teatral</i>	Cossa: <i>Julia l'Apòstata i Messalina</i> Vidal i Valenciano: <i>La virtut i la consciència</i> Grieg: música escènica per a <i>Peer Gynt</i> , d'Ibsen Wagner inicia la tetralogia de <i>L'anell del Nibelung</i> Primer Festival de Bayreuth (<i>Festspielhaus</i>), al teatre construït per Wölfel i Brandt, amb la primera representació íntegra de la <i>Tetralogia</i> de Wagner Durant la representació d' <i>Els dos orfes</i> , al Brooklyn Theatre de Nova York, primer gran incen-	Bakunin: <i>L'estat i l'anarquisme</i> Lombroso: <i>L'home delinqüent</i> Twain: <i>Les aventures de Tom Sawyer</i> Turguénev: <i>Terres verges</i> Renoir: <i>El molí de La Galette</i> Bell, A. G./Gray: telèfon Fotogravat Frigorífic Motor de quatre temps Primera pista de gel artificial (Londres)

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		di d'un teatre als USA, amb 300 morts Teatro Liceo de Buenos Aires	
1877	Meredith: <i>Sobre la idea de comèdia</i> Stanislavski: <i>Apunts</i>	Echegaray: <i>O locura o santidad</i> Massenet/Gallet: <i>El rei de Labore</i> Txaikovski: <i>El llac dels cignes</i> , compost per al ballarí rus Petipa	Charcot: <i>Lliçons sobre les malalties del sistema nerviós</i> Tolstoi: <i>Anna Karenina</i> Fonògraf d'Edison A Barcelona, primera connexió telefònica a Es- panya
1878		Rosario de Acuña: <i>Amor a la patria</i> Mary: adaptació teatral d' <i>Els miserables</i> , d'Hugo Sardou: <i>Els bons vilatans</i>	Rayleigh: <i>Teoria del so</i> Pérez Galdós: <i>Marianela</i> Amb <i>Memoire</i> , Saussure funda la fonologia Muybridge, amb <i>El trot de l'euga Sallie Gardner</i> , inicia l'estudi fotogràfic del moviment Als USA, invenció de la quadricomia Descobriments dels enzims
1879	Dumas júnior: Pre- faci a <i>L'estrangera</i>	Bjørson: <i>Leonarda</i> Ibsen: <i>Casa de nines</i> Zola: <i>La taverna</i> Fundació del Shakespea- re Memorial Theatre a Stratford-on-Avon Es generalitza l'electrici- tat als teatres nord-ame- ricans A Espanya, llei sobre la propietat intel·lectual dels autors dramàtics	Dostoievski: <i>Els germans Karamàzov</i> Strindberg: <i>La cambra vermella</i> Descobriments de les co- ves d'Altamira Macewen: inicis de la neurocirurgia Hertwig descobreix que la fecundació és provo- cada per la unió d'un òvul i un espermatozoide Edison patenta la bom- beta incandescent Locomotora elèctrica Siemens
1880	Brunetière: <i>Estu- dis crítics sobre la història de la</i>	Primera estrena d'Ibsen a Londres (<i>Els pilars de la societat</i>)	Wallace: <i>Ben Hur</i> Al <i>New York Daily Graphic</i> , primera il·lus-

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<i>literatura francesa</i> Coquelin: <i>L'art i l'actor</i> Zola: <i>Nana</i>	Gira de la Bernhardt als USA MacKaye introdueix als USA l'escenari amb plataformes elevadores	tracció fotogràfica directa amb semitons (<i>half-tone</i>) Metropolitan Museum de Nova York Eberth descobreix el bacil del tifus Sismògraf
1881	Verga: Pròleg a <i>Els Malavoglia</i> Zola: <i>El Naturalisme al teatre</i> Zorrilla: <i>Cuatro palabras sobre el Don Juan Tenorio</i>	Echegaray: <i>El gran gauleoto</i> Ibsen estrena sense èxit <i>Espectres</i> Massenet/Millet: <i>Hérodiade</i> Els Meiningen es presenten al Drury Lane de Londres amb obres de Shakespeare i Schiller Poel escenifica <i>Hamlet</i> a Londres utilitzant només cortines com a teló de fons Manzotti: coreografia d' <i>Excelsior</i> , sobre el triomf del progrés i de la ciència Obertura a París de Le Chat Noir, considerat el primer teatre de cabaret Primera escola dramàtica estatal a Itàlia (Rasi, Florència) Electricitat al Savoy de Londres A l'Òpera de París, experiments d'audició de la música amb doble auricular (estereofonia)	Ribot: <i>Malalties de la memòria</i> Collodi: <i>Pinocchio</i> Flaubert: <i>Bouvard i Pécuchet</i> Billroth practica la primera gastrectomia amb èxit G.B. Stoney introdueix el terme electró A Berlín, primer tramvia elèctric Presentació de la bomba elèctrica a l'Exposició Internacional de Londres A França, gratuïtat de l'ensenyament primari
1882	Hart: <i>El teatre alemany del senyor L'Arronge</i>	Becque: <i>Els corbs</i> Hugo: <i>Torquemada</i> Ibsen: <i>Un enemic del poble</i> Ibsen és representat per primera vegada als USA	D'Annunzio: <i>Cant nou</i> Oller: <i>La papallona</i> Els germans Hart funden a Berlín la revista <i>Kritische Kaffengänge</i> ('Encontres crítics'), que

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		A Bayreuth, Wagner dirigeix <i>Parsifal</i> Abolició a Rússia del monopoli imperial sobre el teatre	propugna un naturalisme alemany alliberat de les influències franceses Trama fotogràfica Al Staatlichmuseum de Berlín, instal·lació del primer laboratori fotogràfic per a l'anàlisi d'obres pictòriques Fusell fotogràfic de Marey, que permet obtenir dotze instantànies per segon Koch descobreix el bacil de la tuberculosi
1883	Irving, H.: Prefaci a la traducció anglesa de <i>La paradoxa de l'actor</i>	Björson: <i>Un quant</i> Meilhac/Millau: <i>Mam'zelle Nitouche</i> Amb <i>El gra de mesc</i> , de Feliu, s'introdueix la prosa al teatre burgès català B. J. Falk: primera fotografia de teatre (<i>A Russian Honeymoon</i> , dirigida per Belasco al Madison Square Theatre de Nova York) L'Arronge funda a Berlín el Deutsches Theater Electricitat a la Scala de Milà	Ribot: <i>Malalties de la voluntat</i> Stevenson: <i>L'illa del tresor</i> Palacio Valdés: <i>Marta y María</i> Krebs i Löffler descobreixen el bacil de la diftèria Primer vol en dirigible de motor elèctric Metralleta
1884	Becq de Fouquières: <i>L'art de l'escenificació. Assaig d'estètica teatral</i>	Heyse: <i>La fi de Don Juan</i> Ibsen publica <i>L'ànec salvatge</i> Oller, N.: <i>L'escanyapobres</i> Verga, amb <i>Cavalleria rusticana</i> , estrenada per la Duse, inicia el teatre verista italià Estrena a Barcelona de <i>La taverna</i> , de Vidal i	Engels: <i>Origen de la família, de la propietat privada i de l'Estat</i> James: <i>Què és una emoció?</i> Twain: <i>Les aventures de Huckleberry Finn</i> Monet: <i>Catedral de Rouen</i> Saló dels Artistes Independents a París

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Valenciano, adaptació de <i>L'assomoir</i> de Zola	Shaw i Webb funden a Londres la Societat Fabi- ana Eastman: rodet fotogràfic Linotípia Ploma estilogràfica de Waterman Pastilla de sabó Motor de gasolina Turbina de vapor Adopció del meridià de Greenwich per al càlcul del temps universal
1885	Mallarmé: <i>Richard Wagner, somnis d'un poeta francès</i>	Becque estrena <i>La pari- senca</i> Halévy, L./Offenbach: <i>Barba Blava</i> Pougin publica el <i>Diccio- nari històric i pintoresc del teatre i les arts que hi estan relacionades</i> Els Meiningen actuen a Rússia Fundació a París de la <i>Revue Wagnérienne</i>	Nietzsche: <i>Així parlà Za- rathustra</i> Saint-Saëns publica l'allegat antiwagnerià <i>Harmonia i melodia</i> James: <i>Els bostonians</i> Zola: <i>Germinal</i> Cézanne: <i>Banyistes</i> Degas: <i>Ballarines a la barra</i> Vacuna antiràbica de Pasteur Automòbil de Benz Motocicleta de motor
1886		Courteline: <i>Les alegries de l'esquadró</i> Chueca: <i>La Gran Via</i> Hugo: <i>Teatre en llibertat</i> , edició pòstuma d'obres inacabades Ibsen: <i>John Gabriel Borkman</i> i <i>Rosmersholm</i> A Bayreuth, Cosima Wagner dirigeix <i>Tris- tany i Isolda</i> Electricitat al Teatre Imperial de Sant Peters- burg El Gaiety Theatre, pri- mer teatre de Londres que usa l'electricitat per	Moréas: <i>Manifest del simbolisme</i> Nietzsche: <i>Més enllà del bé i del mal</i> Pérez Galdós: <i>Fortunata y Jacinta</i> Stevenson: <i>L'estrany cas del doctor Jekyll i de mis- ter Hyde</i> Verdaguer: <i>Canigó</i> Seurat: <i>Un diumenge a la Gran Jatte</i> , pintura fun- dacional del puntillisme Nadar: <i>Cheveul contes- tant les preguntes de Fé- lix Nadar</i> , primera entre- vista fotogràfica

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>il·luminar la façana Al Folies-Bergère de Paris, primera <i>Grande Revue</i> Es crea a Ginebra la International Copyright Union, que regula internacionalment els drets d'autor</p>	
1887		<p>Feydeau: <i>Sastre de senyores</i> Giacosa: <i>Tristos amors</i> Pitarra: <i>Batalla de reines</i> Strindberg: <i>Pare</i> Txèkhov: <i>Ivanov</i> Verdi estrena <i>Otello</i>, amb llibret de Boito Scarpetta, a <i>Misèria i noblesa</i>, crea el darrer Pulcinella napolità Antoine funda a París el Théâtre Libre Els Meiningen estrenen <i>Espectres</i>, d'Ibsen, amb assistència de l'autor El ballarí italià Cecchetti inicia la seva etapa de mestre de ballarins a Rússia</p>	<p>Mirbeau: <i>El calvari</i> Zola: <i>La terra</i> Van Gogh: <i>Els gira-sols</i> Zamenhof inventa l'esperanto Llum de magnesi Collidora</p>
1888	<p>Strindberg: Pròleg a <i>La senyoreta Júlia</i> Archer: <i>Màscares o cares</i></p>	<p>Bisson/Mars: <i>Sorpreses del divorci</i> Guimerà: <i>Mar i cel</i> Ibsen: <i>La dona mare</i> Strindberg: <i>Creditors i La senyoreta Júlia</i> Antoine dirigeix <i>Els carnissers</i>, d'Icres, amb peces de vedella reals La companyia dels Meiningen, amb 76 actors, es presenta a París Royal Court Theatre de Londres</p>	<p>Darío: <i>Azul</i> Vàzov: <i>Sota el jou</i> Fauré: <i>Rèquiem</i> Rimsky-Korsakov: <i>Sche-rezade</i> Eastman llança al mercat la càmera «Kodak 100 vistes», amb l'eslògan «Vostè prem el botó, nosaltres fem la resta» Pneumàtic Dumlop Submarí amb motor elèctric Cadira elèctrica als USA</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1889		<p>Electricitat al Teatro Español de Madrid</p> <p>Hauptmann: <i>Abans de l'alba</i></p> <p>Jullien: <i>El venciment del deute</i></p> <p>Maeterlinck: <i>La princesa Maleine</i></p> <p>Moore estrena i dirigeix <i>La comtessa Cathleen</i> a l'Irish Literary Theatre</p> <p>Rousseau, H.: <i>La venjança d'una òrfena russa</i></p> <p>Stanislavski dirigeix <i>Les cartes cremes</i>, de Gnedix</p> <p>A Dinamarca, la censura prohibeix l'estrena de <i>La senyoreta Júlia</i></p> <p>Brahm funda a Berlín la Freie Bühne; escenificació d'<i>Espectres</i>, d'Ibsen, i <i>Abans de l'alba</i>, d'Hauptmann</p> <p>O. Hammerstein funda el Harlem Opera House a Nova York</p> <p>La <i>disease</i> Yvette Guilbert debuta al Théâtre des Varietés de París i converteix els guants negres fins al colze en un signe de distinció</p> <p>Brander Matthews assumeix a la Columbia University la primera càtedra de literatura dramàtica en una universitat de llengua anglesa</p> <p>Obertura a París del Moulin Rouge</p>	<p>Jerome: <i>Tres homes dins d'una barca, sense comptar-hi el gos</i></p> <p>Stevenson: <i>El senyor de Ballantrae</i></p> <p>Tolstoi: <i>Sonata a Kreuzer</i></p> <p>Zola: <i>El somni</i></p> <p>Van Gogh: <i>Habitació a Arles</i></p> <p>Dessoir introdueix el concepte de parapsicologia</p> <p>Hollevith patenta el seu sistema informàtic de processament de dades</p> <p>Eastman: pel·lícula transparent en nitrocellulosa</p> <p>A Nova York, primera utilització comercial de l'ascensor elèctric</p> <p>Torre Eiffel</p>
1890	Antoine: <i>El Théâtre Libre</i>	Caragiale: <i>La calúmnia</i> Claudel: <i>Cap d'or</i>	Lagerlöf: <i>La saga de Gösta Berling</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	Carner: <i>Tratado del arte escénico</i>	Ibsen: <i>Hedda Gabler</i> Maeterlinck: <i>La intrusa</i> L'estrena a Berlín de <i>L'honor</i> , de Sudermann, atia a Alemanya la polèmica a l'entorn del naturalisme Estrena a la Freie Bühne de <i>La família Selicke</i> , d'A. Holz i J. Schlaf, considerada el manifest del naturalisme alemany A Alemanya, fundació de la revista <i>Freie Bühne fur modernes Leben</i> ('Teatre lliure per a la vida moderna') Fort i Lugné-Poe funden el Théâtre d'Art a París Fregoli actua a Roma Dissolució dels Meiningen	Zola: <i>La bèstia humana</i> Vrubel: <i>El diable (assegut)</i> Riis: <i>Com viu l'altra meitat del món</i> , àlbum que marca els inicis de la fotografia social Koch: tuberculina *Laringoscopi
1891	Quillard: <i>De la inutilitat absoluta de la direcció d'escena exacta</i> Shaw: <i>La quinta essència de l'ibsenianisme</i>	Txaikovski: música escènica per a <i>Hamlet</i> Antoine: <i>L'ànec salvatge</i> , d'Ibsen Estrena d' <i>Els cecs</i> , de Maeterlinck al Théâtre d'Art La ballarina Loïe Fuller actua al Folies-Bergère de París en un escenari on la llum elèctrica assoleix tot el protagonisme Appia utilitza per primera vegada una projecció a escena (l'ombra d'un xifrer sobre un decorat abstracte i mineral) Grein funda a Londres l'Independent Theatre Society	Doyle: <i>Les aventures de Sherlock Holmes</i> Wilde: <i>El retrat de Dorian Gray</i> Edison: cinetògraf i cinetoscopi Càmera fotogràfica del detectiu amagada en un barret Pneumàtics desmuntables Michelin A l'Argentina, primera utilització de les emprems digitals com a prova de la identitat individual

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Ch. Morton funda a Londres el Palace Theatre, que inicia el desenvolupament del musical anglès Fundació a Anglaterra de l'Actors Association	
1892	Brahm: <i>De l'art de l'actor nou i vell</i> Brunetière: <i>Les èpoques del teatre francès</i> Jullien: <i>El teatre viu</i> Mauclair: <i>Notes sobre un assaig de dramaturgia simbòlica</i> Platen: <i>El teatre, una institució nacional</i> Shaw: Prefaci a <i>La casa de les vídues</i>	Brieux estrena <i>Blanchette</i> al Théâtre Libre Hauptmann: <i>Els teixidors</i> Pérez Galdós estrena l'adaptació teatral de la seva novel·la <i>Realidad</i> Shaw: <i>La casa de les vídues</i> Wilde: <i>El ventall de Lady Windermere</i> Brandon estrena <i>La tia de Charles</i> , que permet l'exhibició d'un actor transvestit Loïe Fuller estrena <i>La dansa serpentina</i> i <i>La dansa del foc</i> al Folies-Bergère de París Reynaud: <i>Pantomimes lluminoses</i> , al museu Grevin de París	A <i>L'home blanc i l'home de color</i> , Lombroso proclama la superioritat de la raça blanca Doyle: <i>Aventures de Sberlock Holmes</i> Swinnerton publica la primera tira de còmic al <i>San Francisco Examiner</i> Cézanne: <i>Els jugadors de cartes</i> Monet: <i>Catedral de Rouen</i> Al <i>Bradford Telegraph</i> anglès, primera aparició d'una fotografia en un diari Als USA, primers tractors de gasolina Termos Coca-Cola
1893	Brunetière: <i>La llei del teatre</i> Lugné-Poe: <i>Carta-programa</i> Mehring, F.: <i>El naturalisme d'avui</i>	Bertolazzi: <i>El nost Milan</i> Gaspar: <i>La huelga de bios</i> Halbe: <i>Juventut</i> Hauptmann: <i>L'ascensió d'Hanneles</i> Pínero: <i>La segona senyora Tanqueray</i> Sardou: <i>Madame Sans-Gêne</i> Schnitzler: <i>Anatol</i> Sudermann: <i>Heimart</i> Tennyson: <i>Beckett</i> Verdi: <i>Falstaff</i>	Brener i Freud: <i>Estudis sobre la histèria</i> Lombroso: <i>La dona delinqüent, la prostituta i la dona normal</i> Gallegos: <i>Canaima</i> Munch: <i>El crít</i> Bradley: <i>Aparença i realitat</i> Toulouse-Lautrec: <i>Jane Avril</i> Cremallera A Nova Zelanda, dret de vot de les dones

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Wilde: <i>Una dona sense importància</i> Antoine: <i>La senyoreta Júlia</i>, de Strindberg Lugné-Poe: <i>Pélleas i Mélisande</i>, de Maeterlinck Lugné-Poe i Mauclair funden el Théâtre de l'Œuvre, i estrenen <i>Rosmersholm</i>, d'Ibsen A Madrid, estrena (i prohibició) d'<i>El padre Juan</i>, de Rosario de Acuña, una de les primeres obres castellanes amb indicacions destinades al director d'escena Estrena a Barcelona de <i>Casa de nines</i>, d'Ibsen</p>	Motor dièsel
1894	<p>Yxart: <i>El arte escénico en España</i> (Vol. I) Polti: <i>Les trentasis situaciones dramàtiques</i> Shaw: Prefaci a <i>L'home i les armes</i> i prefaci a <i>La professió de la senyora Warren</i></p>	<p>Guimerà: <i>Maria Rosa</i> Ibsen: <i>Solness el constructor</i> Shaw: <i>La professió de la senyora Warren</i> i <i>L'home i les armes</i> Blanca Cavelli, amb la pantomima <i>Le coucher d'Yvette</i>, introdueix l'strip-tease a França Brahm dirigeix el Deutsches Theater de Berlín A Moscou, Museu del Teatre Bakrushin Poel funda l'Elizabethan Stage Society</p>	<p>Dewey: <i>Teoria de l'emoció</i> Sienkiewicz: <i>Quo vadis?</i> Reynaud: <i>Al voltant d'una cabina</i> Kinetoscope d'Edison Hansen descobreix el bacil de la lepra Primera cursa automobilística (París-Rouen)</p>
1895	<p>Appia: <i>L'escenificació del drama wagnerià</i> Guiraudet: <i>Mímica, fisionomia i gests, segons el sistema de François Delsarte</i></p>	<p>Dicenta: <i>Juan José</i> Hervieu: <i>Les tenalles</i> Maeterlinck: <i>Interior</i> Merezkovski: <i>Julià l'Apòstata</i> Minna Canth: <i>Anna Liisa</i> Panizza: <i>El concili d'amor</i></p>	<p>Concepción Arenal: <i>La mujer de su casa</i> Valéry: <i>Introducció al mètode de Leonardo da Vinci</i> Rimbaud: <i>Poesies completes</i> Wells: <i>La màquina del temps</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Shaw: <i>Càndida</i> Wilde: <i>The importance of Being Earnest</i> i <i>Un marit ideal</i> Pottecher crea a Bussang (França) el Teatre del Poble Creació a París del Théâtre Civique, que pretén portar les obres clàssiques als barris obrers. Mathilde Kzesinskaia, <i>prima ballerina</i> al teatre Marininski de Moscou Henry Irving, primer actor nomenat lord per la monarquia britànica	Primera Biennial de Venècia Cinematògraf de Lumière: primera exhibició pública amb <i>La sortida dels obrers de la fàbrica</i> Marconi: telegrafia sense fils Marconi i Popov inventen, per separat, l'antena Röntgen descobreix els raigs X L'atleta anglès Foster inventa la sabatilla esportiva Maquineta d'afaitar Gillette Detector de mentides de Lombroso
1896	Gual: <i>Teoria escènica</i> Jarry: <i>De la inutilitat del teatre al teatre</i> i <i>Discurs pronunciat en la primera representació d'«Ubu rei»</i> Maeterlinck: <i>El tresor dels humils</i>	Albéniz: <i>Pepita Jiménez</i> Feydeau: <i>El gall dindi</i> Gual: <i>Nocturn. Andante morat</i> Guimerà: <i>Terra baixa</i> Hauptmann: <i>La campana submergida</i> Ibsen: <i>John Gabriel Borkman</i> Leguizamón: <i>Calandria</i> Musset: estrena de <i>Lorenzaccio</i> , amb Sarah Bernhardt Schnitzler: <i>La ronda</i> Shaw: <i>L'home del destí</i> Lugné-Poe estrena <i>Ubu rei</i> , de Jarry, al Théâtre de L'Œuvre de París A Sant Petersburg, estrena i fracàs de <i>La gavina</i> , de Txèkhov, dirigida per Stanislavski Puccini, a <i>La bobème</i> ,	Tolstoi: <i>Què és l'art?</i> Deledda: <i>El camí del mal</i> Dostoievski: <i>El jugador</i> Wells: <i>L'illa del doctor Moreau</i> Outcalt: <i>The Yellow Kid and his Phonograph</i> Méliès: primera pel·lícula de ficció (<i>L'home que tenia el cap de goma</i>) Edison patenta als USA el vitascopi de Lumière i Armat Becquerel: descobriment de la radioactivitat A Suècia, les dones voten per primera vegada a Europa Primers Jocs Olímpics de l'era moderna, a Atenes

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>elimina l'obertura operística Tancament del Théâtre Libre d'Antoine Lauteuschläger introdueix a Munic l'escenari giratori elèctric</p>	
1897	Jarry: <i>Questions de theatre</i>	<p>Bahr: <i>Tschaperl</i> Čankar: <i>Ànimes romàntiques</i> D'Annunzio: <i>El somni d'un matí de primavera</i> Hervieu: <i>La llei de l'home</i> Jarry: <i>Ubu cornut</i> Rostand: <i>Cyrano de Bergerac</i> Shaw: <i>El deixeble del diable</i> Fundació a París del Théâtre Antoine Obertura de l'Òpera de Manaus (Brasil) A Barcelona, obertura del cafè cabaret Els Quatre Gats El teatre Brunetti de Bolonya passa a dir-se Teatro Eleonora Duse</p>	<p>Durkheim: <i>El suïcidi</i> Dickens: <i>Capitans intrèpids</i> Strindberg: <i>Infern</i> Dukas: <i>L'aprenent de bruixot</i> *Invenció de la pianola Thompson descobreix els electrons Comercialització del motor dièsel Teletip Wells: <i>La guerra dels mons</i></p>
1898	Shaw: Prefaci a <i>Obres agradables</i>	<p>Arniches/Torregrosa: <i>El santo de la Isidra</i> Bahr: <i>Josephine</i> Hauptmann: <i>El cotxer Henschel</i> D'Annunzio: <i>La ciutat morta</i> Strindberg: <i>Camí de Damasc</i> Fauré: música escènica per a <i>Pélleas i Mélisande</i>, de Maeterlinck Stanislavski i Nemiròvitx-Dàntxenko funden</p>	<p>Blasco Ibáñez: <i>La barra-ca</i> Wilde: <i>La balada de la presó de Reading</i> Edison crea l'Edison Film Co i s'apodera del mercat cinematogràfic als USA Els Curie descobreixen el radi</p>

		<p>el Teatre d'Art de Moscou. Nova escenificació de <i>La gavina</i></p> <p>A Barcelona, Gual funda el Teatre Íntim i escenifica <i>Ifigènia a Tàurida</i>, de Goethe, en un espai no convencional a l'aire lliure</p> <p>A París, Lugné-Poe utilitza per primera vegada un circ per a una representació teatral (<i>Mesura per mesura</i>, de Shakespeare)</p>	
1899	<p>Appia: <i>La música i escenificació</i></p> <p>Ernst: <i>El drama i la Weltanschauung moderna</i></p> <p>Wilde: <i>La decadència de la mentida</i></p>	<p>Giacosa i Puccini: <i>Tosca</i></p> <p>Shaw estrena <i>Cèsar i Cleòpatra</i></p> <p>Strindberg: <i>La més forta</i>, <i>Gustav Vasa</i> i <i>Erik XIV</i></p> <p>Stanislavski estrena <i>L'oncle Vania</i>, de Txèkhov</p> <p>Fundació a Londres de la Stage Society, destinada a produccions no comercials, amb l'estrena de <i>No diguis mai que no</i>, de Shaw</p> <p>Benavente funda a Madrid el Teatro Artístico, que estrena <i>Cenizas</i>, de Valle-Inclán, dirigit per l'autor</p> <p>Sarah Bernhardt obre a París el teatre que duu el seu nom</p> <p>Méténier crea a París el teatre Grand Gignol, especialitzat en espectacles d'horror, exasperació tremendista del teatre naturalista</p> <p>A Oslo, creació del Tea-</p>	<p>Dewey, a <i>Escola i societat</i>, propugna una pedagogia no classista que inclou el treball manual, la gimnàstica i el joc</p> <p>Mauss: <i>Assaig sobre la funció del sacrifici</i></p> <p>Sibelius: <i>Finlàndia</i></p> <p>Aspirina</p> <p>Magnetòfon</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		tre Nacional noruec, sota la direcció de Bjørson A Dublín, els germans Fay funden la Irish National Dramatic Society	
1900	Shaw: Prefaci a <i>Comèdies per a puritans</i> i <i>Millor que Shakespeare?</i> (pròleg a <i>Cèsar i Cleòpatra</i>)	Fauré: <i>Prometeu</i> Hauptmann: <i>Michael Kramer</i> Heijermans: <i>La bona esperança</i> Pérez Galdós: <i>Electra</i> Rusiñol: <i>El jardí abandonat</i> Strindberg: <i>Gustaf Adolf</i> Tolstoi: <i>El cadàver vivent</i> Wedekind: <i>El marquès von Keith</i> Antoine estrena <i>Pèl de pastanaga</i> , de Renard Belasco: <i>Madame Butterfly</i> Craig: <i>Didó i Eneas</i> , de Purcell Stanislavski: <i>El doctor Stockmann</i> , d'Ibsen Loïe Fuller i Sada Yaccoballen a l'Exposició Internacional de París Fundació a Nova York de la revista <i>Theatre Magazine</i> Eleanora Duse presenta <i>Hedda Gabler</i> a Barcelona	Bergson: <i>El riure</i> De Vries: <i>Sobre l'origen experimental d'una nova espècie vegetal</i> , en què posa les bases de la transformació mutacional Freud: <i>La interpretació dels somnis</i> Plank formula la teoria dels quanta Capuana: <i>El marquès de Roccaverdina</i> Eça de Queirós: <i>La illustre nissaga Ramires</i> Hamsun: <i>Fam</i> Mirbeau: <i>El diari d'una cambrera</i> Rodin: <i>El petó</i> Descobriments del factor Rh Primer vol del dirigible Zeppelin
1901		Curel: <i>La noia salvatge</i> Jarry: <i>Ubu al turó</i> Maeterlinck: <i>Sor Beatriu i Ariadna i Barbalú</i> Rusiñol: <i>Llibertat!</i> Shaw: <i>Cèsar i Cleòpatra</i> Strindberg publica <i>Pasqua i Dansa macabra</i> Wedekind: <i>El rei Nicolò</i>	Freud: <i>Psicopatologia de la vida quotidiana</i> Conrad: <i>Lord Jim</i> Mann: <i>Els Buddenbrooks</i> Schnitzler: <i>La senyora Bertha Gallan i El tinent Gustl</i> , que va suposar per a l'autor la pèrdua del càrrec de metge militar

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>(<i>Així és la vida</i>) Antoine estrena <i>Els avariats</i>, de Brieux Stanislavski dirigeix <i>Tres germanes</i>, de Txèkhov Amb <i>La boda</i>, l'autor i escenògraf polonès Wyspianski introdueix el concepte de 'partitura teatral' aplicat a l'espectacle entès com una totalitat Reinhart funda a Berlín el cabaret Schall und Rauch ('Soroll i fum') Christomanos funda a Atenes la «Nova escena» Supressió a la Comédie Française del Comitè de Lectura que atorgava als actors el poder de decidir la programació David Belasco obre a Nova York el Belasco Theatre</p>	<p>August Hervé utilitza per primera vegada el terme «expressionisme» per descriure les seves pintures, en oposició a les dels impressionistes Marconi: primer enllaç per ràdio a través de l'Atlàntic Antitoxina de la diftèria Rentadora de roba Creació dels premis Nobel</p>
1902	<p>Briúsov: <i>La veritat inútil</i> Pérez Galdós: Pròleg a <i>Alma y vida</i></p>	<p>Andrèiev: <i>El pensament</i> Granville-Barker: <i>El casament d'Ann Leete</i> Gual: <i>Misteri de dolor</i> Iglésias: <i>El cor del poble</i> Maeterlinck: <i>Monna Vanna</i> i <i>Ariadna i Barbablava</i> Maeterlinck/Debussy estrenen <i>Pelléas i Mélisande</i> Rolland estrena <i>La presa de la Bastilla</i> Shaw estrena <i>La professió de la senyora Warren</i> Strindberg: <i>El somni</i> Yeats estrena <i>Kathleen, filla de Houliban</i> Belasco: <i>La noia de l'Oest d'or</i></p>	<p>Croce: <i>L'estètica com a ciència de l'expressió i lingüística general. Teoria i història</i> Sombart: <i>El capitalisme modern</i> Valle-Inclán: <i>Sonatas</i> Debussy: <i>Pelléas i Mélisande</i> Méliès: <i>Viatge a la Lluna</i> Porter: <i>La vida d'un bomber</i> Transmissió telegràfica d'imatges Cèl·lula fotoelèctrica *Marie Stopes funda a Anglaterra la primera clínica de control de la natalitat</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Craig: <i>Betlem</i> , de Housman Stanislavski dirigeix <i>Els baixos fons</i> , de Gorki, i <i>El poder de les tenebres</i> , de Tolstoi Meyerhold funda la Companyia d'Artistes dramàtics russos L'escenògraf italià Mariano Fortuny inventa una cúpula de teles que permet crear la il·lusió de la llum del dia, antecedent del ciclorama L'incendi de l'Iriquois Theatre de Chicago provoca 600 morts	
1903	Antoine: <i>Xerrada sobre la direcció d'escena</i>	Hauptmann: <i>Rose Bernd</i> Iglésias: <i>Els vells</i> Kolbenheyer: <i>Giordano Bruno</i> Mirbeau: <i>Els negocis són els negocis</i> Pous i Pagès: <i>L'endemà de bodes</i> Rusiñol: <i>L'hèroe</i> i <i>El místic</i> Sánchez: estrena <i>M'hijo el doctor</i> , gran èxit del teatre argentí Shaw: <i>Home i superhome</i> Strindberg: <i>El rossinyol de Wittermberg</i> Nemiròvitx-Dàntxenko: <i>Juli Cèsar</i> , de Shakespeare Primeres actuacions d'Isadora Duncan a Europa Bjørson rep el Nobel	Pavlov: <i>Comunicació al Congrés mèdic de Madrid sobre el reflex condicionat</i> Conrad: <i>Tifó</i> E.S. Porter crea el western amb <i>L'assalt al tren</i> Reynaud: primeres experiències de cinema estereoscòpic A París, fundació del Saló de Tardor Abel: adrenalina Cardiògraf Avió de Wright Ford, H.: muntatge en cadena A Nova York, construcció del primer gratacel
1904	Appia: <i>Com reformar la nostra</i>	D'Annunzio: <i>La filla de Jorio</i>	Alomar: <i>El futurisme</i> Ramón y Cajal: <i>Textura</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<p><i>direcció d'escena</i> Aubert: <i>L'art mímico</i> Ernst, P.: <i>La possibilitat de la tragèdia clàssica</i> Gual: <i>L'art escènic i el drama wagnerià</i> Maeterlinck: <i>El drama modern</i></p>	<p>Gual estrena <i>Misteri de dolor</i> Puccini: <i>Madame Butterfly</i> Puig i Ferreter: <i>La dama alegre</i> Sánchez: <i>La gringa</i> Shaw: <i>La casa dels vidus</i> Txèkhov: <i>L'hort dels cirerers</i> Wedekind: <i>La caixa de Pandora</i> Antoine: <i>El rei Lear</i>, de Shakespeare Stanislavski: <i>L'hort dels cirerers</i>, de Txèkhov Inauguració a Dublín de l'Abbey Theatre amb <i>Genets cap a la mar</i>; de Synge Jaques-Dalcroze crea la dansa rítmica Vera F. Komissarzevskaia obre el seu teatre a Sant Petersburg Primer teatre amb escenari giratori a Anglaterra (Coliseum de Londres) Granville-Barker, al Royal Court Theatre de Londres, introdueix al seu repertori Shakespeare, Shaw, Ibsen, Hauptmann, Maeterlinck, Schnitzler i Galsworthy L'actor i empresari Tree funda la Royal Academy of Dramatic Art, primera escola d'art dramàtic anglesa</p>	<p><i>del sistema nerviós del home y los vertebrados</i> Weber: <i>L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme</i> Baroja: <i>La lluita per la vida</i> Mann: <i>Tonio Kröger</i> Pirandello: <i>El difunt</i> Mattia Pascal Grabar: <i>Neu de març</i> Rodin: <i>El pensador</i> Hartmann descobreix la matèria interestel·lar Obertura de la línia fèrria Moscou-Vladivostok, la més llarga del món Baquelita</p>
1905	<p>Freud: <i>Els personatges psicòpates a l'escenari</i></p>	<p>Bataille: <i>La marxa nupcial</i> Claudèl: <i>Divisió del mig-</i></p>	<p>Einstein: <i>Teoria de la relativitat restringida</i> Freud: <i>Tres assaig sobre</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p><i>dia (Partage de midi)</i> Hankin: <i>El retorn del fill pròdig</i> Hauptmann: <i>Elga</i> Hofmannsthal: <i>Èdip i l'Esfinx</i> i <i>Electra</i> Lehár: <i>La vídua alegre</i> Strauss: <i>Salomé</i> Meyerhold: <i>La mort de Tintagiles</i>, de Maeterlinck Stanislavski: <i>Els baixos fons</i>, de Gorki, al Teatre d'Art G.P. Baker crea a Harvard un curs pràctic per a dramaturgs i funda el 47 Workshop Reinhardt assumeix la direcció del Deutsches Theater Obertura de l'Hippodrome Theatre a Nova York, el més gran dels USA, amb 6600 localitats Echegaray rep el Nobel</p>	<p><i>la teoria sexual</i> Starling introdueix el concepte d'hormona Els <i>fauves</i> exposen al Saló de Tardor de París Debussy: <i>El mar</i> Descobriment de la bactèria de la sífilis Hidroavió Fundació de la Societat Alemanya per a la Higiene Racial</p>
1906	<p>Jaques-Dalcroze: <i>Mètode Jaques Dalcroze</i> Tolstoi: <i>De Shakespeare i del drama</i></p>	<p>Andrèiev: <i>Vida d'home</i> Blok: <i>La barraca de fira</i> Döblin: <i>Lydia i Mäxchen</i> Giacosa: <i>El més fort</i> Moody: <i>La gran divisió</i> Pardo Bazán: <i>Cuesta abajo</i> Rusiñol: <i>La bona gent</i> Shaw: <i>La comandant Bàrbara</i> Estrena a Estocolm de <i>La senyoreta Júlia</i>, de Strindberg Reinhardt escenifica a Berlín <i>El somni d'una nit d'estiu</i>, amb ciclorama</p>	<p>Ernst: <i>Camí cap a la forma</i> Barrie: <i>Peter Pan als jardins de Kensington</i> Kipling: <i>Puck</i> Max Linder: <i>Els inicis d'un patinador</i> Pathé crea a França el <i>Patbé Journal</i>, primer diari cinematogràfic Bordet: bacil de la tos ferina Wassermann: serio-diagnòstic de la sífilis Terratrèmol de San Francisco</p>

		de banda contínua i arbres reals, i <i>El despertar de la primavera</i> , de We-dekind	
		Stanislavski: <i>Llàstima de seny</i> , de Griboïèdov	
		Munch: decorats per a <i>Espectres</i> , d'Ibsen, al teatre de Reinhardt	
		A Florència, la Duse interpreta <i>Romersholm</i> , d'Ibsen, amb escenografia de Craig	
		Debut professional de la Xirgu amb <i>Mar i cel</i> , de Guimerà	
		Primera gira per Europa del Teatre d'Art de Moscou	
		Meyerhold abandona el Teatre d'Art i s'incorpora a la companyia dels Komissarzevskaia	
1907	Bely: <i>El teatre simbolista</i>	Strindberg: <i>El pelicà</i>	Dupré introdueix el concepte de psicomotricitat
	Craig: <i>L'actor i la supermarioneta</i>	Kokoschka: <i>L'assassinat, esperança de les dones</i>	Gorki: <i>La mare</i>
	Strindberg: <i>El llibtre blau</i>	Feydeau: <i>La puça a l'orella</i>	Salgari: <i>Les meravelles de l'any 2000</i>
		Benavente: <i>Los intereses creados</i>	Valle-Inclán: <i>Águila de blasón</i>
		Nirvanas: <i>L'arquitecte Marthas</i>	Picasso: <i>Les senyorettes del carrer d'Avinyó</i>
		Rusiñol: <i>L'auca del senyor Esteve</i>	El cinema nord-americà s'installa a Hollywood
		Syngge: <i>Les bodes del llaurer</i>	Lumière inventa la fotografia en color
		Stanislavski: <i>La vida de l'home</i> , d'Andrèiev	Ehrlich descobreix el principi de la immunologia
		Meyerhold: <i>Pelléas i Mélisande</i> ; ruptura amb la Komissarzevskaia	Jansky: grups sanguinis
		Fundació a Munic del Kuntzler Theater, inspi-	Tríode, vàlvula per a l'amplificació del so en

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1908	Evrèinov: <i>Apolo- gia de la teatralitat</i> Pirandello: <i>Il lus- tradors, actors i tra- ductors</i>	<p>rat en les idees de Fuchs Antoine és nomenat di- rector de l'Odéon de Pa- ris, on dirigeix <i>El Tartuf</i> de Molière Al Théâtre Libre, adap- tació de <i>Sherlock</i> <i>Holmes</i>, de Doyle, prota- gonitzada per Gémier Amb <i>Ziegfeld Follies</i>, Ziegfeld introdueix la re- vista als USA Strindberg dirigeix l'In- tima Teatern d'Estocolm Evrèinov funda el Teatre Antic</p> <p>Ernst: <i>Canossa</i> D'Annunzio: <i>La nau</i> Feydeau: <i>Ocupa't d'Amé- lie</i> i <i>La difunta mare de la</i> <i>senyora</i> Gual: <i>Don Joan</i> Puig i Ferrer: <i>La dama</i> <i>enamorada</i> Reinhardt: <i>El rei Lear</i>, de Shakespeare Stanislavski: <i>L'ocell blau</i>, de Maeterlinck Anselmo González fun- da a Madrid el Teatro de Arte, destinat a crear un públic d'avantguarda Primera temporada de Diaghilev a París Jaques-Dalcroze, per suggeriment d'Appia, in- trodueix el mallot a les sessions de gimnàstica rítmica Craig funda a Florència la revista <i>The Mask</i></p>	<p>sales de grans dimen- sions A l'estat d'Indiana (USA) llei autoritzant l'esterilització de malalts mentals i delinqüents Laveran rep el Nobel pel descobriments del paràsit de la malària Helicòpter</p> <p>Lenin: <i>Materialisme i cri- ticisme empíric</i> Plejanov introdueix la idea de «materialisme dialèctic» en el terreny artístic Ross, E. A.: <i>Control so- cial</i> Worringer: <i>Abstracció i</i> <i>intuïció</i> Schnitzler: <i>El camí de la</i> <i>llibertat</i> Griffith introdueix el flash-back a <i>Les aventu- res de Dorotea</i> Inici dels serials cinema- togràfics amb <i>Aventures</i> <i>del detectiu Nick Carter</i>, de Jasset Neixen a França els films d'art i, amb Cohl (USA), els primers di- buixos animats Olivetti comercialitza la màquina d'escriure Creació de l'FBI</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1909	<p>Fuchs, G.: <i>Revolució al teatre</i></p> <p>Marinetti: <i>Manifest futurista</i></p> <p>Stanislavski: <i>L'ètica de l'actor</i></p> <p>Strindberg: <i>Cartes obertes a l'Intima Teatern</i></p> <p>Symons: <i>Obres, interpretació i música</i></p>	<p>Andrèiev: <i>Anfisa</i></p> <p>Ernst: <i>Brunhild</i></p> <p>Galsworthy: <i>La capsa de plata</i></p> <p>Kandinski: <i>Sonoritat groga</i></p> <p>Molnár: <i>Liliom</i></p> <p>Rolland: <i>Els llops, Danton</i> i <i>El catorze de juliol</i></p> <p>Strauss/Hofmannsthal: <i>Elektra</i></p> <p>Marinetti presenta a Torí el seu espectacle futurista <i>La donna é mobile</i>, dirigit per A. Maggi i, a París, <i>Rei Bombace</i>, dirigit per Lugné-Poe</p> <p>Diaghilev-Picasso: <i>Ballets russos</i>, al teatre Châtelet de París</p> <p>Al Glasgow Repertory Theatre, <i>La gavina</i>, primera representació d'una obra de Txèkhov a la Gran Bretanya</p> <p>Stanislavski dirigeix <i>Un mes al camp</i>, de Turguénev, aplicant per primera vegada els principis del seu «sistema»</p> <p>Benavente crea la companyia Teatro de los Niños</p> <p>Apogeu de Fregoli</p>	<p>Montessori: <i>Mètode de la pedagogia científica aplicada a l'educació infantil</i></p> <p>London: <i>Martin Eden</i></p> <p>Picabia: <i>Caoutchou</i></p> <p>Schönberg: <i>Tres peces per a piano</i>, primera composició atonal i atemàtica</p> <p>Gelabert: <i>Amor que mata</i></p> <p>Griffith, a <i>La casa solitària</i>, potencia el suspens amb l'alternància d'accions paral·leles</p> <p>Landsteiner descobreix els grups sanguinis</p> <p>Cautxú sintètic</p> <p>Peary arriba al Pol Nord</p> <p>Travessia aèria del canal de la Mànega</p>
1910	<p>Jagues-Dalcroze: <i>El ritme al teatre</i></p> <p>Stanislavski: <i>Orientació del Teatre I</i></p> <p>Yeats: <i>El teatre tràgic</i></p>	<p>Herrera: <i>La cisterna</i></p> <p>Rainis: <i>Cavall d'or</i></p> <p>Schnitzler: <i>El jove Medardus</i></p> <p>Diaghilev: <i>Scherezade</i></p> <p>Nijinski balla <i>Giselle</i></p> <p>Margarida Xirgu estrena</p>	<p>Marie Curie: <i>Tractat de radioactivitat</i></p> <p>Kandinski: <i>De l'espiritualitat en l'art</i> i primeres aquarel·les abstractes</p> <p>Primers manifestos dels futuristes russos</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p><i>Salomé</i>, de Wilde, a Barcelona</p> <p>Meyerhold escenifica <i>Don Juan</i>, de Molière, amb la sala il·luminada durant la funció</p> <p>Estrena d'<i>Un home de món</i>, de Rachel Crothers, primera dona als USA que interpreta i dirigeix les seves pròpies obres</p> <p>Pirandello estrena la seva primera obra, <i>Llims de Sicília</i></p> <p>Reinhardt: <i>Èdip rei</i>, al Circ Schumann de Berlín</p> <p>L'estrena de <i>Justícia</i>, de Galsworthy, sensibilitza l'opinió pública sobre les condicions penitenciàries a Anglaterra</p> <p>Laban funda la seva escola de dansa a Mònaco</p> <p>Creació a Munic del museu del teatre Fundació Clara Ziegler</p> <p>London Palladium de Londres</p>	<p>Rilke: <i>Els quaderns de Malte Lauris Brigge</i></p> <p>Delaunay: <i>La torre Eiffel</i></p> <p>El cinema danès presenta els primers petons realistes a la pantalla</p> <p>Ponting: <i>90% Sud</i>, primer documental cinematogràfic</p> <p>Als USA apareix per primera vegada als cartells publicitaris el nom d'una actriu de cinema (Florence Lawrence)</p> <p>A Cuba, fundació de l'Academia Nacional de Artes y Letras</p> <p>Primer medicament eficaç contra la sífilis (Salvarsan)</p> <p>Hidroavió</p> <p>Ràdio de galena</p> <p>Llums de neó</p>
1911	<p>Craig: <i>De l'art del teatre</i></p> <p>Marinetti: <i>La voluntat de ser xiutats, o el Manifest dels autors dramàtics futuristes</i></p> <p>Stanislavski: <i>Orientació del Teatre II</i></p>	<p>Andrèiev: <i>Oceà</i></p> <p>D'Annunzio/Debussy: <i>El martiri de sant Sebastià</i></p> <p>Feydeau: <i>Fes el favor de no passejar-te despullada</i></p> <p>Hofmannsthal/Strauss: <i>El cavaller i la rosa</i></p> <p>Maria Martínez: <i>Canción de cuna</i>, signada pel seu marit, Martínez Sierra</p>	<p>Brentano: <i>Classificació dels fenòmens psíquics</i></p> <p>Jung: <i>La psicologia de l'inconscient</i></p> <p>Russell: <i>Problemes de filosofia</i></p> <p>Schönberg: <i>Manual d'harmonia</i></p> <p>D'Ors: <i>La ben plantada</i></p> <p>Mann: <i>La mort a Venècia</i></p> <p>Chagall: <i>Jo i el meu poble</i></p> <p>Primera exposició col·lectiva dels pintors</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Sternheim: <i>Les calces</i> Vallmitjana: <i>Els zinc-calós</i> Copeau escenifica a París <i>Els germans Karamàzov</i>, amb Dullin, Jouvet i ell mateix al repartiment Gémier crea a França el Théâtre National Ambulant Jaques-Dalcroze crea a Hellerau l'Institut Jaques-Dalcroze A Madrid, Núñez de Arenas funda la Escuela Nueva amb el propòsit de crear un públic popular A Alemanya, constitució de la primera associació de directors artístics de l'escena A la Xina, les dones són readmeses a l'escenari La Convenció de Berna estableix el dret de reproducció (copyright) per a les representacions teatrals Maeterlinck rep el Nobel</p>	<p>cupistes al Saló dels Independents de París A Berlín, inicis del moviment Der Blaue Reiter; Es crea la revista <i>L'Acció</i>, portaveu de l'estètica expressionista L'actriu de cinema danesa Asta Nielsen crea la figura de la «dona fatal» Inicis del star-system a Hollywood Rutherford estableix el primer model atòmic Carro de combat</p>
1912	<p>Ajchenvald: <i>La negació del teatre</i> Craig: <i>Cap a un nou teatre</i> Kandinski: <i>De la composició escènica</i></p>	<p>Barlach: <i>El dia mort</i> Claudel: <i>L'anunci a Maria</i> Evrèinov: <i>El teatre de l'ànima</i>, monodrama en què el mateix personatge és interpretat per diversos actors Puig i Ferrer: <i>El gran Aleix</i> Quintero: <i>Malvaloca</i> Shaw: <i>Pigmalió</i> Sorge: <i>El captaire</i> Schnitzler: <i>El professor Berhardi</i> Gabriela Zapolska: <i>La</i></p>	<p>Wertheimer, Kølher i Koffka funden l'escola psicològica de la Gestalt Machado: <i>Campos de Castilla</i> Braque introdueix el procediment pictòric anomenat <i>collage</i> Balla: <i>Dinamisme d'un gos lligat amb corretja</i>, fotografia futurista A la revista <i>Blanco y Negro</i>, primera publicació d'una fotografia en color a Espanya</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<i>moral de la senyora Dul- ka</i> Nijinski: <i>Preludi a la tar- da d'un faune</i> Stanislavski: <i>Katerina Ivanovna</i> , d'Andrèiev Craig dirigeix <i>Hamlet</i> al Teatre d'Art de Moscou Expansió del foxtrot als USA Hauptmann rep el No- bel	Guazzoni: <i>Quo vadis</i> , primer film d'ambienta- ció històrica Als USA, reconeixement dels drets d'autor de les pel·lícules enregistrades com a fotografies Fundació de la Universal International (USA) Wegener: teoria de la deriva continental Admunsen arriba al Pol Sud Als USA, primeres línies aèries de transport de passatgers Càlcul del coeficient intel·lectual Faixa femenina Cellofana Acer inoxidable
1913	Andrèiev: <i>Carta sobre el teatre</i> Copeau: <i>Assaig de renovació dramàti- ca: el teatre del Vieux Colombier</i> Craig: <i>Cap a un nou teatre</i> Kornfeld: <i>epileg a La seducció</i> Maiakovski: <i>Tea- tre, Cinema, Futu- risme</i> Meyerhold: <i>Sobre el teatre</i> Rolland: <i>El teatre del poble</i>	Benavente: <i>La malquerida</i> Blok: <i>La rosa i la creu</i> Grau: <i>Don Juan de Cari- llana</i> Kornfeld: <i>La seducció</i> Maeterlinck: <i>Marie Mag- daleine</i> Pessoa: <i>El mariner</i> Sternheim: <i>El burgès</i> <i>Schippel</i> Nijinski: <i>La consagració de la primavera</i> Jaques-Dalcroze i Appia dirigeixen <i>Orfeu i Eurí- dice</i> , de Gluck Fundació a Moscou del Teatre Futurista i del se- gon Estudi del Teatre de l'Art, on Vakhtàngov ini- cia la seva trajectòria in- dependent A París, Copeau funda el	Freud: <i>Tòtem i tabú</i> Husserl: <i>Idees per a una fenomenologia pura</i> Jung: <i>Símbols de trans- formació</i> , en què intro- dueix el concepte d'in- conscient col·lectiu Plejanov: <i>L'art i la vida social</i> Saussure: <i>Curs de lin- güística general</i> Unamuno: <i>El sentimien- to tràgic de la vida en los hombres y los pueblos</i> Watson: <i>La psicologia considerada des del punt de vista comportamental</i> Apollinaire: <i>Alcools</i> Fournier: <i>El gran Meaul- nes</i> Kafka: <i>El veredict</i> Proust: <i>A la recerca del</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Vieux Colombier i l'inaugura amb <i>Una dona assassinada amb pietat</i>, de Heywood, i l'<i>Amor metge</i>, de Molière</p> <p>Gual funda l'Escola Catalana d'Art Dramàtic a Barcelona</p> <p>Naixement a Berlín dels espectacles de patinatge sobre gel</p> <p>L'escenògraf Castells Sumalla utilitza per primera vegada l'efecte pluja en un escenari de Barcelona</p>	<p><i>temps perdut</i></p> <p>Trakl: <i>Poesies</i></p> <p>Chaplin: <i>Charlot content d'ell mateix</i></p> <p>Feuillade: <i>Fantomas</i></p> <p>Ince crea amb el personatge Rio Jim el western èpic</p> <p>Amb l'actriu de cinema Allice Hollister (<i>La vampiressa</i>) apareix el terme <i>vamp</i></p> <p>Invenció dels mots encruats</p>
1914	<p>Depero: <i>Complexitat plàstica – Joc lliure futurista – L'ésser vivent artificial</i></p> <p>Pinthus: <i>Per a un drama del futur</i></p>	<p>Claudèl: <i>L'intercanvi i L'hostatge</i></p> <p>González Castillo estrena a Buenos Aires <i>Los invertidos</i>, prohibida per immoral</p> <p>Hasenclever: <i>El fill</i></p> <p>Kaiser: <i>Els burgesos de Calais</i></p> <p>Estrena a París del ballet <i>La vida breu</i>, de Falla</p> <p>Stanislavski dirigeix <i>Llàstima de seny!</i>, de Griboièdov</p> <p>Amb <i>Al camí</i>, de Rice, primera utilització als USA d'una pantalla per representar els flash-backs</p> <p>Amb <i>Retalls</i>, Cochran introdueix a Londres la revista de petit format</p> <p>El coreògraf Fokine estableix els cinc punts bàsics del ballet rus</p> <p>Tàirov funda el Teatre Karmen (Teatre de</p>	<p>Burroughs: <i>Tarzan dels micos</i></p> <p>Gide: <i>Les caves del Vaticà</i></p> <p>Joyce: <i>Dublínesos</i></p> <p>Duchamp: <i>Portaampolles</i>, primer <i>ready-made</i></p> <p>Kokoschka: <i>La muller del vent</i></p> <p>Amb <i>Cabiria</i>, Pastrone i Chomon inicien el cinema de grans efectes i moviments de masses, introduint l'ús del <i>travelling</i></p> <p>Sachs: classificació dels instruments musicals segons cinc criteris físico-acústics</p> <p>Primer avió caça</p> <p>Mètode per a la conservació de la sang</p> <p>Mary Jacob: sostenidors</p> <p>Semàfors urbans</p> <p>Canal de Panamà</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Cambra) a Moscou Exposició Internacional de Teatre a Zuric	
1915	Marinetti, Settimelli, Corrà: <i>El teatre futurista sintètic</i> Scheler: <i>Sobre el fenomen tràgic</i>	Falla: <i>El amor brujo</i> Niccodemi: <i>L'ombra</i> Isadora Duncan funda a Nova York la seva escola estudi d'iniciació a la dansa lliure Ruth Saint Denis i Ted Shawn funden l'escola Denishawn a Los Angeles, la primera escola «no acadèmica» als USA, destinada a la formació de professionals Èxits de l'illusionista hongarès H. Houdini L'escenògraf nord-americà N.L. Heddes propugna l'eliminació del prosce ni	Freud: <i>L'inconscient</i> Malevitx: <i>Manifest suprematista</i> Kafka: <i>La metamorfosi</i> Malevitx: <i>Dona amb rasplet</i> Duchamp: <i>La casada despullada pels seus celibataris</i> , primera pintura dadaïsta Griffith: <i>El naixement d'una nació</i> Hedy Lamarr, a <i>Èxtasi</i> , ofereix els primers nus a la pantalla Hurd patenta als USA els <i>cells</i> , que superposen dibuixos en moviment sobre un fons fix Mascareta antigàs
1916	Lukács: <i>La teoria de la novel·la</i> Marinetti: <i>La interpretació dinàmica i sinòptica</i>	Apollinaire: <i>Les mame lles de Tirèsies</i> Kaiser: <i>Del matí a la mitjanit</i> Pirandello: <i>Liola</i> Tzara: <i>La primera aventura celeste del Sr. Antipyrine</i> Primera sessió dadà al cafè Voltaire de Zuric Fundació als USA del Playwright Theatre Martínez Sierra crea a Madrid el Teatro de Arte Apogeu dels germans Fratellini al Circ Medrano de París amb <i>Els músics impossibles</i>	Lenin: <i>L'imperialisme, estat suprem del capitalisme</i> Einstein: <i>Bases de la teoria de la relativitat general</i> Spengler: <i>La decadència d'Occident</i> Blasco Ibáñez: <i>Los cuatro jinetes del Apocalipsis</i> Joyce: <i>Dedalus</i> De Chirico: <i>Les muses inquietants</i> Holger-Madsen: <i>Pau eterna</i> Griffith: <i>Intolerància</i> Picabia funda a Barcelona la revista 391 Detergent sintètic

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Kiesler dissenya el Teatre Infinit Primer espectacle d'una companyia formada enterament per actors negres a Harlem	Primera acció dels carros de combat a la batalla de Somme
1917	Cocteau: <i>prefaci a Les mamelles de Tirèsies</i> Copeau: <i>Registres I</i>	Andrèiev: <i>El qui rep les bufetades</i> Hasenclever: <i>Antígona</i> Hauptmann: <i>Balada d'hivern</i> Kaiser: <i>Gas I i Gas II</i> Kraus: <i>Els darrers dies de la humanitat</i> Lagerkvist: <i>El darrer home</i> Pirandello: <i>A cadascú la seva veritat</i> Tàïrov: <i>Salomé</i> , de Wilde Reinhardt funda el Junge Deutschland Els Ballets Russos presenten a Roma l'espectacle futurista <i>Focs d'artifici</i> , de Stravinski, segons les idees de Depero, amb escenografia de Balla Fundació a Moscou de la companyia jueva Habimah	Freud: <i>Introducció a la psicoanàlisi</i> Malevitx: <i>Manifest del suprematisme</i> Sklovski, amb <i>L'art com a artífici</i> , posa les bases del formalisme Modigliani: <i>Gran nu ajagut</i> L'Original Dixieland Jazz Band, de Nova Orleans, grava el primer disc de jazz Antoine: <i>El culpable</i> Fundació a Berlín de la productora cinematogràfica UFA Creació a Hollywood de la Famous Players Lasky, que donarà lloc a la Paramount Bogdanov funda a l'URSS el <i>Proletkult</i> Extracció de la vitamina B Primer vol transatlàntic (Terranova-Irlanda)
1918	Edschmid: <i>Sobre l'expressionisme poètic</i> Kornfeld: <i>L'home espiritual i l'home psicològic</i> Martin: <i>Escena i expressionisme</i> Pirandello: <i>Teatre i literatura</i>	Barlach: <i>El cosí pobre</i> Brecht: <i>Baal</i> Pirandello: <i>El joc dels papers</i> Sagarra: <i>Rondalla d'esparvers</i> Unamuno: <i>Fedra</i> Depero escenifica <i>Ballets plàstics</i> Meyerhold dirigeix el	Apollinaire: <i>Calligrammes</i> Chagall: <i>El casament</i> Malevitx: <i>El món sense objectes</i> L'URSS adopta el calendari gregorià Vot de les dones a l'URSS i al Regne Unit L'Església anglicana

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	Stanislavski: <i>Conferències sobre l'òpera al Bolxoi</i> Tzara: <i>Manifest Dadà</i>	<i>Misteri buf</i> , de Maikovski Grosz i Mehring escenifiquen <i>Cursa entre una màquina d'escriure i una màquina de cosir</i> en una sessió del Club Dadà de Berlín Vakhtàngov funda a Moscou el Teatre Popular d'Artistes Fundació a Berlín de la revista <i>L'Escenari del Món</i>	accepta l'ús de mètodes contraceptius Portaavions
1919	Belasco: <i>El teatre a través de les portes del seu escenari</i> Copeau: <i>Sobre la interpretació</i> Croce: <i>Ariosto, Shakespeare, Corneille</i> Depero: <i>El teatre plàstic</i> Goll: <i>El superdrama</i>	Krog: <i>El nostre gran jo</i> Lagerkvist: <i>Túnel</i> Pirandello: <i>L'home, la bèstia i la virtut</i> Shaw: <i>La casa de les penes</i> Toller: <i>La transformació</i> Viviani: <i>Cafè de nit i de dia</i> Jessner revoluciona el Staatstheater de Berlín amb <i>Guillem Tell</i> , de Schiller, escenificada en un escenari totalment buit, tret d'una escala de mà al fons de l'escenari Fundació a Nova York del Guild Theatre Piscator i Schüller funden a Berlín el Protelarisches Theater Nacionalització i gratuïtat dels teatres a l'URSS Creació de la British Drama League, per donar suport a les persones interessades pel teatre Construcció a Mònaco del Circ Krone (Zircus Charles) amb 5000 places	Adler: <i>El temperament neuròtic</i> Morgan: <i>Bases físiques de l'herència</i> , en què estableix la relació entre els cromosomes i els gens Proust: <i>A l'ombra de les noies en flor</i> Breton, Soupault i Aragon funden la revista <i>Littérature</i> Gropius funda la Bauhaus a Weimar Antoine: <i>Treball</i> , aplicació dels postulats naturalistes al cinema Wiene: <i>El gabinet del doctor Caligari</i> Chaplin, Griffith, Fairbanks i Pickford funden la United Artist Enregistrament de so sobre pel·lícula

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1920	<p>Copeau: <i>Educació de l'actor</i></p> <p>Jaques-Dalcroze: <i>El ritme, la música i l'educació</i></p> <p>Stanislavski: <i>Orientació del Teatre III</i></p>	<p>Čapek: estrena a Nova York R.U.R., en què apareix per primera vegada la paraula «robot», amb escenografia de Kiesler</p> <p>García Lorca estrena la seva primera obra, <i>El maleficio de la mariposa</i></p> <p>Crommelynch: <i>El cornut magnífic</i></p> <p>O'Neill, amb <i>L'emperador Jones</i>, introdueix l'expressionisme als USA</p> <p>Pirandello: <i>La senyora Morli una i dues</i>, <i>Tot és per a bé</i> i <i>Somni o potser no</i></p> <p>Toller: <i>Massa-Home</i></p> <p>Valle-Inclán: <i>Divinas paraules, Cara de plata</i> i <i>Luces de bohèmia</i></p> <p>Vildrac: <i>El paquebot Tenacity</i></p> <p>Werfel: trilogia <i>L'home del mirall</i></p> <p>Jessner escenifica <i>Otello</i> amb un decorat central únic de Pirchan</p> <p>Stravinski estrena el ballet <i>Pulcinella</i></p> <p>Tàirov: <i>Princesa Brambilla</i></p> <p>Evrèinov dirigeix a Sant Petersburg l'espectacle d'agit-prop <i>La presa del Palau d'Hivern</i> al davant de 150.000 espectadors i amb milers de figurants</p> <p>Gémier funda a París el Théâtre National Populaire (TNP) i dirigeix la primera cerimònia en honor al Soldat Desconegut</p> <p>MacDermott funda a Londres l'Everyman</p>	<p>Gabo [Pevsner]: <i>Manifest constructivista</i></p> <p>Plank, a <i>La naturalesa de la llum</i>, exposa la teoria dels quanta</p> <p>Stern, a <i>La intel·ligència del nen i de l'adolescent</i>, elabora el sistema de mesura del coeficient intel·lectual</p> <p>Maiakovski: <i>150.000.000</i></p> <p>Salvat-Papasseit: <i>Contra els poetes en minúscula</i>, primer manifest futurista català</p> <p>Grosz: <i>Autòmats republicans</i></p> <p>Falk: <i>Mobles vermells</i></p> <p>Stiller: <i>Erotikon</i></p> <p>Magnetòfon de velocitats i pistes diverses</p> <p>Kalmus posa a punt el sistema tricròmic del cinema en color conegut com a <i>technicolor</i></p> <p>Weil: tècnica de la transfusió indirecta amb sang no coagulable</p> <p>Primeres targetes de crèdit</p> <p>Vot de les dones als USA</p>

- Theatre, que crea petits teatres amb companyia pròpia com a alternativa al teatre comercial
Börlin funda els Ballets Suecs
Reinhardt crea el Festival de Salzburg
Popov funda a Moscou el Teatre de la Revolució
Introducció als USA de strip-tease en els espectacles de revista per fer front a la competència del cinema
Creació de la Finnish School of Drama
- 1921 **Appia:** *L'obra d'art vivent*
Copeau: *Estudis d'art dramàtic. L'escola del Vieux Colombier*
Marinetti/Cangiullo: *El teatre de la sorpresa*
Pirandello: prefaci a *Sis personatges en cerca d'autor*
Tàirov: *Notes d'un director*
Witkiewicz: *Introducció a la teoria de la forma pura al teatre*
Algunes paraules sobre el paper de l'actor en el teatre de la Forma Pura
- Becher: *Treballadors, camperols, soldats*
Bernard, J.-J.: *Un foc difícil d'atjar*
Čapek: *Els insectes viuen*
O'Neill: *Ana Christie*
Pirandello: *Sis personatges en cerca d'autor*
Ribemont-Desaignes: *L'emperador de la Xina*
Valle-Inclán: *Los cuernos de don Friolera*
Piscator: *L'home-massa, de Toller*
Niccodemi: *Sis personatges en cerca d'autor, de Pirandello*
Satie: *El parany de la Medusa*
Pitoëff: *L'oncle Vania, de Txèkhov*
Stanislavski: *L'inspector, de Gogol*
Creació a Moscou del Teatre Realista, annex al Teatre d'Art
- Groddeck: *L'escrutador d'ànimes*, en què posa les bases de la medicina psicossomàtica
Sapir: *El llenguatge*
Tawney: *La societat adquisitiva*, en què introdueix el concepte de societat de consum
Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*
Proust: *El cantó de Guermantes*
Salvat-Papasseit: *L'irradiador del port i les gavines*
Difusió del tango a Europa
Chaplin: *El noi*
Stroheim: *Mullers frívols*
Els cineastes Yukevitz, Kozintsev, Trauberg i Kryzitski funden a l'URSS la FEKS (Fàbrica de l'Actor Excèntric),

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Retorn de la Duse als escenaris L'actriu Tatiana Pavlova divulga a Itàlia les idees de Stanislavski La Duncan obre a Moscou una escola de dansa	inspirada en els moviments d'avantguarda Insulina
1922	Cocteau: <i>pròleg a Els nuvis de la Torre Eiffel</i> Kaiser: <i>Els homes al túnel</i> Pirandello: <i>Teatre nou i Teatre vell</i> Tzara: <i>El dadaisme i el teatre</i> Vakhtàngov: <i>Converses amb... sobre el realisme fantàstic</i> <i>Dues xerrades amb els deixebles</i> <i>Quadern de notes</i> <i>Diari</i>	Brecht <i>Tambors en la nit</i> Krauss: <i>Els darrers dies de la humanitat</i> Lauckner: <i>Crit al carrer</i> O'Neill: <i>El mico pelut</i> Pirandello: <i>Enric IV</i> Soldevila: <i>Civilitzats, tanmateix</i> Shaw: <i>Tornant de Jerusalem</i> Toller: <i>Escenes de la revolució francesa i Els destructors de màquines</i> Schlemmer: <i>El ballet triàdic</i> Meyerhold: <i>El cornut magnífic</i> , de Crommelynch, amb escenografia constructivista de Popova, i crea el TIM Tàirov: <i>Fedra</i> , de Racine Vakhtàngov: <i>La princesa Turandot</i> , de Gozzi Pitoëff dirigeix a París <i>La gavina</i> Baty crea a París el grup d'actors, ballarins, músics i escenògrafs Les Compagnons de la Chimère El Teatre d'Art de Stanislavski actua a París Exposició Internacional de les Arts Escèniques, a Amsterdam Benavente rep el Nobel	Maiakovski: <i>Cinema i cinema</i> , manifest per a un cinema futurista Schönberg: <i>Tractat d'harmonia</i> Eliot: <i>La terra erma</i> Hesse: <i>Sidbarta</i> Joyce: <i>Ulisses</i> Lewis: <i>Babbit</i> Proust: <i>Sodoma i Gomorra</i> (2a part) Rilke: <i>Elegies de Duino</i> Chaplin: <i>El pelegrí</i> Murnau: <i>Nosferatu</i> Sennet: <i>L'extra</i> Als USA, Wallace funda la revista <i>Reader's Digest</i> Bohr rep el Nobel per la seva teoria de l'àtom basada en els quanta Descobriments de les ruïnes d'Ur

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1923	<p>Baty: <i>Resposta a l'enquesta de Xavier de Courville sobre el teatre i l'escenificació</i></p> <p>Bernhardt, Sarah: <i>L'art del teatre</i></p>	<p>Brecht estrena <i>A la jungla</i></p> <p>Copeau estrena <i>La casa natal</i>, dirigida per ell mateix</p> <p>Rice: <i>La màquina de sumar</i></p> <p>Toller: <i>Hinkemann</i></p> <p>Tzara: <i>El cor de gas</i></p> <p>Appia: <i>Tristany i Isolda</i>, de Wagner, a la Scala de Milà</p> <p>Pitoëff: <i>Sis personatges en cerca d'autor</i>, de Pirandello</p> <p>Estrena a Nova York de <i>Santa Joana</i>, de Shaw</p> <p>Dullin estrena a París <i>El senyor de Pigmalión</i>, de Grau</p> <p>Estrena a París de <i>Sis personatges en cerca d'autor</i>, de Pirandello</p> <p>Batalla entre dadaistes i surrealistes amb motiu de la reestrena d'<i>El cor de gas</i>, de Tzara; dissolució del moviment dadaïsta</p> <p>Gira del Teatre d'Art als USA</p> <p>Sharoff funda el Grup de Praga</p> <p>Herrmann funda l'Institut de Ciències Teatrals de la universitat Humboldt de Berlín</p> <p>J. Deeter funda als USA el Hedgerow Theatre, basat en la feina i la vida comunitàries</p> <p>El llibre <i>Pronunciació del vers anglès</i>, de Fogerty, impulsa la creació del Diploma d'Art Dramàtic</p>	<p>Lukács: <i>Història i consciència de classe</i></p> <p>Piaget: <i>El llenguatge i el pensament en els nens</i></p> <p>Hašek: <i>Les aventures del coratjós soldat Svejek durant la guerra mundial</i></p> <p>Radiguet: <i>El dimoni al cos</i></p> <p>Torres-García: <i>Port de Nova York</i></p> <p>Charleston</p> <p>Schönberg: <i>Suite per a piano</i>, opus 25, que inicia la música serial</p> <p>De Mille: <i>Els deu manaments</i></p> <p>Lloyd, H: <i>L'home mosca (Safety last)</i></p> <p>Worsley: <i>El geperut de Nôtre Dame</i></p> <p>Fundació de la Warner Bros</p> <p>Autogir de la Cierva</p> <p>Institució de la censura a l'URSS</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1924	<p>Gémier: <i>El teatre</i> Moholy-Nagy: <i>Teatre, circ i varietats</i> Prampolini: <i>L'atmosfera escènica futurista</i> Shaw: prefaci a <i>Santa Joana</i> Stanislavski: <i>La meua vida en l'art</i></p>	<p>a la Universitat de Londres</p> <p>Achard: <i>Vol jugar amb mi?</i> Aub: <i>El desconfiado prodigioso</i> Milhau/Cocteau estrenen <i>El tren blau</i>, amb escenografia de Picasso i vestuari de Coco Chanel Pirandello: <i>Cadascú a la seva manera</i> Reinhardt: <i>Quadern de direcció d'«El miracle»</i> Valle-Inclán: <i>Luces de bohemia</i> Brecht escenifica a Múnic <i>Vida d'Eduard II d'Anglaterra</i> Piscator assumeix la direcció del Berliner Volksbühne i escenifica <i>Banderes</i>, de Paquet L'Abbey Theatre rep la primera subvenció estatal en la història del teatre anglès Meyerhold escenifica <i>El bosc</i>, d'Ostrovski, i s'autodenomina «autor de l'espectacle» Copeau crea el grup Les Copiaux Inicis del radioteatre A Viena, Exposició Internacional de la nova tècnica teatral Prohibició del strip-tease als USA</p>	<p>Balázs: <i>L'home invisible o la cultura del cinema</i> Breton: <i>Manifest surrealista</i> Gris: <i>Les possibilitats de la pintura</i> Richards: <i>Principis de crítica literària</i> Trotski: <i>Literatura i revolució</i> Mann: <i>La muntanya màgica</i> Léger: <i>Ballet mecànic</i> Gershwin: <i>Rapsòdia en blau</i> Kuletxov: <i>L'extraordinària aventura de Mister West al país dels bolxevics</i>, d'acord amb les idees de la FEKS Ford, J: <i>El cavall de ferro</i> Germaine Dulac organitza els primers cineclubs francesos Fundació de la Metro-Goldwyn-Mayer Primers Jocs Olímpics d'Hivern, a Chamonix, i primera participació femenina en els d'estiu</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1925	<p>Brecht: <i>Ovació a Shaw</i></p> <p>Kjerbüll-Peterson: <i>Psicologia de la interpretació</i></p> <p>Meyerhold: «<i>El mestre Bubus</i>» i <i>els problemes de l'espectacle sobre música</i> <i>Joc i pre joc</i></p>	<p>Aragon estrena <i>Al peu del mur</i>, amb Artaud com a actor protagonista</p> <p>Artaud: <i>El doll de sang</i></p> <p>Berg: <i>Woyzzek</i></p> <p>Cocteau: <i>Orfeu</i></p> <p>Musil: <i>Les fanàtiques</i></p> <p>Reinhardt escenifica <i>El somni d'una nit d'estiu</i>, de Shakespeare, amb escenari giratori</p> <p>Meyerhold: <i>El mestre Bubus</i>, de Fajko</p> <p>Piscator: <i>Els bandits</i>, de Schiller (Volksbühne) i <i>Malgrat tot</i>, primera obra de teatre document</p> <p>Schlemmer: <i>Triadisches Ballet</i>, dansa no figurativa basada en la combinació de tres colors</p> <p>Triomf del clown Charlie Rivel</p> <p>Apogeu de Rastelli, considerat el més gran presdigidador del món</p> <p>Al Moulin Rouge de París, apogeu de l'actriu de revista Mistinguett</p> <p>Josephine Baker salta a la fama cantant nua a la revista <i>Black Revue</i>, de Sissle</p> <p>Pirandello assumeix la direcció del Teatro d'Arte di Roma</p> <p>Als USA, primer cinema climatitzat (Rivoli de Nova York)</p> <p>G.B. Shaw rep el Nobel</p>	<p>Dos Passos: <i>Manhattan Transfer</i></p> <p>Fitzgerald: <i>El gran Gatsby</i></p> <p>Kafka: <i>El procés</i></p> <p>Valle Inclán: <i>Tirano Banderas</i></p> <p>Matisse: <i>Nu assegut sobre fons vermell</i></p> <p>Chaplin: <i>La quimera de l'or</i></p> <p>Eisenstein: <i>El cuirassat Potemkin</i></p> <p>Murnau: <i>Tartuf</i></p> <p>Stiller: <i>La vida sense alegria</i>, que consagra Greta Garbo</p> <p>Stroheim: <i>La vídua alegre</i></p> <p>Càmera Leika de petit format</p> <p>Micròfon modern</p>
1926		<p>Benavente: <i>La mariposa que voló sobre el mar</i></p>	<p>Kandinski: <i>Punt i línia sobre el pla</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Brecht estrena a Darmstadt <i>Un home és un home</i></p> <p>Burri: <i>La joventut americana</i></p> <p>Ghelderode: <i>La mort del doctor Faust</i></p> <p>Trenev: <i>Lyubov Yarovaia</i></p> <p>Craig: <i>Els pretendents de la corona</i>, d'Ibsen</p> <p>Meyerhold: <i>L'Inspector</i>, de Gogol, i <i>Crida, Xina</i>, de Tretiakov</p> <p>Piscator: <i>Els bandits</i>, de Schiller</p> <p>Pirandello dirigeix al Teatro di Valle de Roma</p> <p>Artaud, Aron i Vitrac funden el Théâtre Alfred Jarry</p> <p>A Madrid, Rivas Cherif crea la companyia experimental El Mirlo Blanco i estrena <i>Los cuernos de don Friolera</i>, de Valle-Inclán</p> <p>Exposició Internacional de Teatre a Nova York</p> <p>Grube: <i>Historia dels Meiningen</i></p>	<p>Piaget: <i>La representació del món en el nen</i></p> <p>Bulgakov: <i>La guàrdia blanca</i></p> <p>Güiraldes: <i>Don Segundo Sombra</i></p> <p>Kafka: publicació pòstuma d'<i>El castell</i></p> <p>Mauriac: <i>Thérèse Desqueyroux</i></p> <p>Cavalcanti: <i>Només les bores</i></p> <p>Lang: <i>Metròpolis</i></p> <p>Niblo: <i>Ben Hur</i></p> <p>Pudovkin: <i>La mare</i></p> <p>Renoir: <i>Nana</i></p> <p>Fundació del Cercle Lingüístic de Praga</p> <p>Als USA, fundació de la revista de ciència-ficció <i>Amazing Stories</i></p> <p>Primer vol sobre el Pol Nord</p>
1927	<p>Artaud/Vitrac: <i>Manifest per a un teatre avortat</i></p> <p>Duncan, I.: <i>La meua vida</i></p> <p>Granville-Barker: <i>Prefacis a Shakespeare</i></p> <p>Knudsen: <i>L'estudi de la ciència del teatre a Alemanya</i></p> <p>Meyerhold: <i>L'art del director d'escena</i></p>	<p>Artaud-Jacob: <i>Ventre cremat o la mare boja</i></p> <p>Azorín: <i>Brandy, mucho brandy</i> i la trilogia <i>Lo invisible</i> (<i>La arañita en el espejo</i>, <i>El segador</i>, <i>El doctor Death</i>)</p> <p>Cocteau: <i>Cèdipus rex</i></p> <p>Cocteau/Honegger: <i>Antígona</i></p> <p>García Lorca estrena <i>Mariana Pineda</i>, amb la Xirgu</p>	<p>Heidegger: <i>L'ésser i el temps</i></p> <p>Malinovski: <i>La sexualitat i la repressió en les societats primitives</i></p> <p>Reich: <i>La funció de l'orgasme</i></p> <p>Hesse: <i>El llop de l'estepa</i></p> <p>Kafka: <i>Amèrica</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
Schlemmer: <i>Ballet mecànic</i> Young: <i>El teatre</i>	Prokofiev: <i>L'àngel de foc</i> Vitrac: Els misteris de l'amor Piscator: <i>Upa-la, vivim!</i> , de Toller Stanislavski: <i>El tren blindat</i> , d'Ivànov Baty, Dullin, Jovet i Pitoëff funden a París el Cartel des Quatre Triomf al Bolxoi de la Plissetskaia amb <i>El llac dels cignes</i> Hammerstein estrena <i>Show Boat</i> a Broadway Gropius elabora per a la Piscator-Bühne el Projecte de Teatre Sintètic Creació a Florència del Teatro della Fiabía, destinat a públic infantil, amb actors infantils Jooss funda a Essen el Folkwang Tanz-Studio, una escola única per a músics, actors i ballarins	Crosland: <i>El cantor de jazz</i> , primera pel·lícula sonora De Mille: <i>Rei de reis</i> Disney: <i>Alice in cartoon-land</i> Dulac: <i>La petxina i el clergymán</i> Eisenstein: <i>Octubre</i> Gance roda <i>Napoleó</i> amb tres càmeres Keaton: <i>El maquinista de la General</i> Murnau: <i>Albada</i> Fundació als USA de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences Fundació del Cercle de Viena Televisió electrònica Marconi: TSF transoceànica Primer vol transoceànic sense escales El XV Congrés del PCUS a l'URSS estableix les bases del realisme socialista	
1928 Benjamin: <i>Sobre els Trauerspiels alemanys</i> Copeau: <i>El teatre modern i la interpretació de les obres mestres.</i>	Oliver: <i>Cambrera nova</i> O'Neill: <i>Un estrany interludi</i> Artaud: <i>El somni</i> , de Strindberg, al Théâtre Alfred Jarry Erich Engel dirigeix a Berlín <i>L'òpera de tres rals</i> , de Brecht Halffter: <i>Sonatina</i> , amb Antonia Mercé, l'Argentina Reinhardt: <i>Lulú</i> , de We-dekind	Dalí, Gasch, Montanyà: <i>Manifest Groc</i> Shaw: <i>Guia del socialisme per a la dona intel·ligent</i> Galsworthy: <i>La saga dels Forsyte</i> García Lorca: <i>Romance-ro gitano</i> Lawrence: <i>L'amant de Lady Chatterley</i> Machado: <i>Poesías</i> Ramuz: <i>La bellesa a la terra</i>	

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Piscator introdueix projeccions cinematogràfiques a <i>Les aventures del coratjós soldat Svejk</i> i crea l'escenari hemisfèric per a <i>Rasputin</i></p> <p>El teatre Alfred Jarry de Vitrac, Aron i Artaud, en el seu segon programa, presenta el tercer acte de <i>Partage de midi</i>, de Claudel, sense el permís de l'autor, i el film <i>La mare</i>, de Pudovkin, prohibit per la censura</p> <p>Tatiana i Victor Gsovski funden a Berlín la seva escola de dansa</p> <p>A Mèxic, inici del moviment avantguardista (Teatro de Ulisses) amb el mecenatge d'Antonietta Rivas</p>	<p>Salten: <i>Bambi</i></p> <p>Woolf: <i>Orlando</i></p> <p>Buñuel: <i>Chien andalou</i></p> <p>Dreyer: <i>La passió de Joanna d'Arc</i></p> <p>Goulding: <i>Anna Karenina</i></p> <p>Pabst: <i>Lulú</i></p> <p><i>Steambot Willie</i>, primer film sonor de dibuixos animats</p> <p>Fleming: penicil·lina</p> <p>Magnetòfon</p> <p>Maquineta d'afaitar elèctrica</p> <p>Primers vols comercials transatlàntics en dirigible</p> <p>Primeres imatges de TV en color</p> <p>Primer enregistrament en vídeo</p>
1929	<p>Brecht: <i>Diàleg sobre l'art de l'actor</i></p> <p>Piscator: <i>El teatre polític</i></p> <p>Stanislavski: <i>L'art de l'actor i l'art del director d'escena</i></p> <p><i>Quadern de direcció d'Otello</i></p>	<p>Brecht: <i>La decisió</i> i <i>Happy end</i> (amb Hauptmann)</p> <p>Cocteau: <i>Els nens terribles</i></p> <p>Gershwin: <i>Show Girl</i></p> <p>Ghelderode: <i>Cristòfor Colom</i></p> <p>Jardiel Poncela: <i>Amor se escribe sin hache</i></p> <p>Pirandello estrena <i>O meva o de ningú</i></p> <p>Rice: <i>Escena de carrer</i></p> <p>Rivas Cherif escriu i dirigeix <i>Un sueño de la razón</i></p> <p>Sagarra: <i>La filla del carmesí</i></p>	<p>Ortega y Gasset: <i>La rebelión de las masas</i></p> <p>Propp: <i>Morfología del conte</i></p> <p>Publicació de les <i>Tesis</i> del Cercle Lingüístic de Praga</p> <p>Faulkner: <i>El soroll i la furia</i></p> <p>García Lorca: <i>Poeta en Nueva York</i></p> <p>Hammet: <i>Collita roja</i></p> <p>Hašek: <i>El brau soldat Svejk</i></p> <p>Hemingway: <i>Adéu a les armes</i></p> <p>Hergé: <i>Tintín</i></p> <p>Moravia: <i>Els indiferents</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Piscator escenifica <i>El comerciant de Berlín</i> , de W. Mehring <i>Renard</i> , primera coreografia de Lifar A Anglaterra, fundació d'Equity, associació sindical d'actors	Man Ray: <i>Dona adornada</i> , fotografia solaritzada Pudovkin: <i>Tempestat sobre l'Àsia</i> Vidor: <i>Alleluia!</i> Segar crea Popeye Maiakovski funda a l'URSS el Front Revolucionari de l'Art Museu d'Art Modern de Nova York Hubble introdueix la idea d'univers en expansió Mètode Ogino-Knaus de control de natalitat Rellotge de quars Comercialització del rentaplats Encefalograma Pulmó d'acer Simulador de vol
1930	Meyerhold: <i>Sobre el teatre</i> Pirandello: <i>Aquesta nit improvisem</i>	Brecht /Weill estrenen a Leipzig <i>Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny</i> ; Brecht estrena a Berlín <i>La decisió</i> Cocteau: <i>La veu humana</i> Grau: <i>El burlador que no se burla</i> Meyer: <i>El bany</i> , de Maikovski Valle-Inclán: <i>La bija del capitán</i> Stanislavski: <i>Otello</i> , de Shakespeare Tàirov escenifica <i>L'òpera de tres rals</i> , de Brecht, a Moscou Marie Rambert crea a Londres l'escola-companyia Rambert Dancers	Malinovski: <i>Ciència i religió</i> Dos Passos: <i>Paralel 42</i> Guillén, N.: <i>Motivos del son</i> Hammet: <i>El falcó maltès</i> Buñuel: <i>L'edat d'or</i> Clair: <i>Sota els sostres de París</i> Von Sternberg: <i>L'àngel blau</i> Webern, Schönberg i Berg funden l'Escola de Viena Torres-García funda a París Cercle et Carré, la primera associació d'artistes abstractes Codi Hays d'autocensura als USA

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Tancament del Théâtre Alfred Jarry</p> <p>Representació a París de <i>L'inspecteur</i>, de Gogol, per la companyia de Meyerhold</p> <p>*Als USA, aparició dels <i>soap opera</i>, serials radiofònics patrocinats per una empresa de detergents</p> <p>Introducció de les varietats en les sessions cinematogràfiques</p>	<p>Comercialització dels congelats</p> <p>Als USA, primer supermercat</p> <p>Disc estereofònic</p> <p>Avió de reacció</p>
1931	<p>Brecht: <i>La marxa cap al teatre contemporani</i></p> <p>Copeau: <i>Records del Vieux Colombier</i></p> <p>Granville-Barker: <i>Sobre el mètode teatral</i></p> <p>Mukarovski: <i>Un intent d'anàlisi estructural del personatge</i></p>	<p>Alberti: <i>Fermín Galán</i></p> <p>Brecht: <i>La mare i Santa Joana dels escorxadors</i> (en col·laboració amb E. Hauptmann)</p> <p>De Filippo: <i>Nadal a cals Cupiello</i></p> <p>Gamboa: <i>El caballero, la muerte y el diablo</i></p> <p>García Lorca: <i>Así que pasen cinco años</i></p> <p>Gide: <i>Èdip</i></p> <p>Estrena al Teatro de la Zarzuela de Madrid de <i>El hombre deshabitado</i>, d'Alberti</p> <p>Marta Graham: <i>Misteris primitius</i></p> <p>Clurman, Strasberg i Crawford funden el Group Theatre</p> <p>Obrazkov crea a Moscou el Teatro Central Estatal de Titelles (GCTK)</p> <p>Actuacions del Teatro de Bali a l'Exposició Colonial de París</p> <p>A Nàpols, els germans De Filippo recuperen les</p>	<p>Spengler: <i>L'home i la tècnica</i></p> <p>García Lorca: <i>Poema del cante jondo</i></p> <p>Faulkner: <i>Santuari</i></p> <p>Miller, H.: <i>Tròpic de Càncer</i></p> <p>Messiaen: <i>Ofrenes oblidades</i></p> <p>Dalí: <i>La persistència de la memòria</i></p> <p>Capra: <i>Rossa platí</i>, en què Joan Harlow apareix com la primera vamp rossa del cinema</p> <p>Chaplin: <i>Llums de la ciutat</i></p> <p>Ekk: <i>El camí de la vida</i>, primer film sonor rus</p> <p>Lang: <i>El vampir de Düsseldorf</i></p> <p>Pabst: <i>L'òpera de tres rals</i></p> <p>Telecàmera electrònica</p> <p>Radiotelescopi</p> <p>Goma sintètica</p> <p>Als USA, primers assaigs de producció d'energia atòmica</p> <p>Dret de vot de les dones a Espanya</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1932		<p>tècniques de la comèdia dell'arte</p> <p>Brecht: <i>Caps punxeguts i caps rodons</i></p> <p>Hórváth: <i>Casimir i Carolina</i></p> <p>Hauptmann: <i>Abans del capvespre</i></p> <p>Mihura: <i>Tres sombreros de copa</i></p> <p>O'Neill: <i>A Electra li escau el dol</i> i <i>El somni americà</i></p> <p>Pirandello: <i>Trobar-se</i></p> <p>Jooss: <i>La taula verda</i>, primera obra de dansa-teatre</p> <p>Akimov escenifica al Teatre Vakhtàngov de Moscou un <i>Hamlet</i> en què, per primera vegada, Ofèlia apareix a escena borratxa</p> <p>Ermiler dirigeix <i>Contraplà</i>, que marca l'adveniment del realisme socialista a l'URSS</p> <p>Kniasséf coreografia <i>La llegenda del bedoll</i> a l'Òpera de París i crea el mètode de la «barra a terra»</p> <p>Okhlopkov introdueix al Teatre Realista de Moscou l'escenari central circular</p> <p>García Lorca funda La Barraca</p> <p>Fundació del Teatre Nacional Grec</p> <p>A Mèxic, Gorostiza crea el Teatro de Orientación, que adopta els mo-</p>	<p>Bally: <i>Lingüística general i lingüística francesa</i></p> <p>Sartre: <i>La nàusea</i></p> <p>Céline: <i>Viatge al final de la nit</i></p> <p>Cukor: <i>El preu de Hollywood</i></p> <p>Huxley: <i>Un món feliç</i></p> <p>Browning: <i>Freaks</i></p> <p>Clair: <i>La llibertat és nostra</i></p> <p>Hawks: <i>Scarface</i></p> <p>Primer Festival de Venècia</p> <p>Primera ascensió en globus a l'estratosfera (16.940 m)</p> <p>Adrian rep el Nobel pels seus estudis sobre les neurones</p> <p>Primera droga antimalària</p> <p>Marcapassos cardíac</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1933	<p>Antoine: <i>La paradoxa sobre l'actor</i></p> <p>Artaud: <i>El teatre i la pesta</i></p> <p>Dussane: <i>L'actor sense paradoxa</i></p> <p>Eisenstein: <i>Programa d'ensenyament de la teoria i de la tècnica de la realització</i></p> <p>Eisenstein/Nijny: <i>Lliçons d'escenificació</i></p> <p>Lunatxarski: <i>Teatre i revolució</i></p>	<p>dels del teatre europeu, i Magdaleno i Bustillo el Teatro de Ahora, d'agitació política</p> <p>Moussinac funda a París el Théâtre d'Action Internationale</p> <p>Radio City Music Hall de Nova York</p> <p>Brecht i Weill estrenen a París el ballet <i>Els set pecats capitals dels petitburgesos</i></p> <p>García Lorca: <i>Bodas de sangre</i></p> <p>Giradoux: <i>Intermezzo</i></p> <p>Jardiel Poncela: <i>Usted tiene ojos de mujer fatal</i></p> <p>Pemán: <i>El divino impaciente</i></p> <p>Tàirov: <i>La tragèdia optimista</i>, de Vishnievski</p> <p>Rivas Cherif: <i>Medea</i>, d'Unamuno, amb la Xirgu i Borràs com a intèrprets</p> <p>Estrena a Madrid del ballet <i>La romería de los cornudos</i>, amb llibret de Rivas Cherif i García Lorca</p> <p>Massine, amb <i>Els presagis</i>, crea el «ballet simfònic», sobre música no creada per a la dansa</p> <p>Fundació als USA de la revista <i>New Theatre</i>, propera al Group Theatre</p> <p>A l'URSS, supressió de l'Associació dels Nous Directors d'Escena</p>	<p>Bloomfield: <i>El llenguatge</i></p> <p>Malraux: <i>La condició humana</i></p> <p>Kavafis: <i>Poemata</i></p> <p>Stein: <i>Autobiografia d'Alice Toklas</i></p> <p>Woolf: <i>Flush</i></p> <p>Raymond: <i>Flash Gordon</i></p> <p>Bacon/Berkeley: <i>Carrer 42</i></p> <p>Cooper: <i>King-Kong</i>, primer film amb efectes especials</p> <p>Machaty: <i>Èxtasi</i></p> <p>McCarey: <i>Sopa d'oca</i></p> <p>Domagk: sulfamida</p> <p>Vacuna contra la febre groga</p> <p>A Alemanya, creació de la Gestapo i confecció de la primera llista negra d'artistes</p>
1934	<p>Mukarovski: <i>L'art com a fet semiòtic</i></p>	<p>Brecht: <i>Els Horacis i els Curiacis</i></p>	<p>Popper: <i>La lògica de la descoberta científica</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	Stanislavski: <i>Tempo-Ritme</i> Stein: <i>Obres</i>	Casona: <i>La sirena varada</i> Cocteau: <i>La màquina infernal</i> García Lorca: <i>Yerma</i> Hellman: <i>L'hora de les noies</i> Kostakovič: <i>Lady Macbeth de Msensk</i> Stein: <i>Quatre sants en tres actes</i> Meyerhold: <i>La dama de les camèlies</i> , de Dumas Tàirov és acusat de «formalista» per la seva escenificació d' <i>Una tragèdia optimista</i> A Roma, Congrés Volta per discutir sobre els problemes del teatre contemporani Primers espectacles de cabaret amb nus femenins integrals a França Moreno, a <i>Qui sobreviurà?</i> , crea el psicodrama A Ciudad de México, obertura del Palacio de Bellas Artes amb <i>La veritat sospechosa</i> , de Ruiz de Alarcón Balanchine funda a Nova York la School of American Ballet Pirandello rep el Nobel	Cain: <i>El carter sempre truca dues vegades</i> Fitzgerald: <i>Tendra és la nit</i> Piscator: <i>La revolta dels pescadors</i> Goodman introdueix el jazz a l'Amèrica blanca Capra: <i>Succeí una nit</i> Disney: <i>L'ànec Donald</i> Vigo: <i>L'Atalante</i> Joliot-Curie: radioactivitat artificial Síntesi de la vitamina C Comercialització del llum fluorescent
1935	Anderson, M.: <i>L'essència de la tragèdia</i> Brecht: <i>Observacions sobre l'art de la interpretació xi-nès</i> <i>Cinc dificultats per escriure la veritat</i>	Artaud estrena <i>Els Cenci</i> Eliot: <i>Assassinat a la catedral</i> Gershwin/Heyward: estrena de <i>Porgy and Bess</i> Odets: <i>Desperta't i canta</i> Salacrou: <i>La desconeguda d'Arras</i> Molander: <i>El somni</i> , de	Heidegger: <i>L'origen de l'obra d'art</i> Sender: <i>Míster Witt en el cantón</i> Edgerton: <i>El jugador de golf</i> , primera fotografia amb flaix estroboscòpic, que capta moviments invisibles a l'ull humà

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	Lifar: <i>El manifest del coreògraf</i>	Strindberg Lifar: <i>Ícar</i> Ulanova balla <i>Gisselle</i> L'actor xinès Mei Lan-Fang visita Moscou Silvio d'Amico funda l'Accademia d'Arte Drammatica de Roma Creació als USA de l'American National Theatre and Academy (ANTA), per donar suport a un teatre no comercial, i del Federal Theatre Project, encarregat a Hallie Flanagan, per estimular l'art dramàtic en totes les seves facetes i donar feina als artistes en atur	Marx Brothers: <i>Una nit a l'Òpera</i> Feyder: <i>La kermesse heroica</i> Ford: <i>El confident</i> Cinerama Kodak inventa la diapositiva El I Congrés d'Escriptors Soviètics adopta els dogmes del realisme socialista S'estableix el sistema de mesura internacional MKS (metre, quilo, segon) Niló Primera lobotomia Corticosterona Metro de Moscou Audífon portàtil (1 kg) Primeres emissions regulars de TV, a Alemanya
1936	Artaud: <i>Surrealisme i revolució</i> <i>L'home contra el destí</i> <i>El teatre i els déus</i> <i>Una Medea sense foc</i> Stanislavski: <i>Un actor es prepara</i>	Balbotín: <i>El cuartel de la montaña</i> Casona: <i>Nuestra Natacha</i> García Lorca estrena <i>La casa de Bernarda Alba</i> Jardiel Poncela: <i>Cuatro corazones con freno y marcha atrás</i> Strasberg dirigeix <i>Johnny Johnson</i> , de Green Tudor, fundador del ballet psicològic, coreografia <i>El jardí de les liles</i> Lifar: <i>Ícar</i> Exili a Amèrica de la companyia de Margarida Xirgu, dirigida per Rivas Cherif O'Neill rep el Nobel	Benjamin: <i>L'obra d'art a l'era de la reproducció mecànica</i> Jung: <i>Sobre els arquetips</i> Keynes: <i>Teoria general de l'ocupació, l'interès i la moneda</i> Maus: <i>Les tècniques del cos</i> Hernández: <i>El rayo que no cesa</i> Machado: <i>Juan de Mairena</i> Mauriac: <i>Thérèse Desqueyroux</i> Chaplin: <i>Temps moderns</i> A Anglaterra, primers sondeigs d'opinió i primer servei públic de TV Anderson descobreix el positró

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
			Juke box Tampax
1937	Brecht: <i>La Societat Diderot</i> Stanislavski: <i>El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació</i>	Berg: <i>Lulú</i> Brecht: estrena a París de <i>L'òpera de tres rals</i> i <i>Els fusells de la senyora Carrar</i> Dieste: <i>Nuevo retablo de maravillas</i> Espriu: <i>Fedra</i> Hernández, M.: <i>El labrador de más aire</i> Nelken: <i>Los cuervos</i> Priestley: <i>El temps i els Conway</i> Steinbeck: <i>Homes i rates</i> Barrault: <i>Numancia</i> , de Cervantes León, María Teresa: <i>La tragedia optimista</i> , de Vishnievski Visconti: <i>Els pares terribles</i> , de Cocteau Durant el setge franquista a Madrid, Alberti i Teresa León escenifiquen <i>Numancia</i> , amb els romans en uniforme mussolinia Moisseiev crea la seva companyia de dansa a l'URSS Clausura a l'URSS del teatre Meyerhold Construcció a París de la seu del TNP al Palais de Chaillot, amb 2700 localitats Olga Knipper, primera intèrpret de <i>La gavina</i> , és nomenada artista nacional de l'URSS	Picasso: <i>Guernica</i> Disney: <i>Blancaneu i els set nans</i> , primer llargmetratge en dibuixos animats Molander: <i>La dona sense rostre</i> Renoir: <i>La gran illusió</i> Siegel: <i>Supermann (Nembo Kid)</i> Creació dels estudis de Cinecittà a Roma
1938	Artaud: <i>El teatre i el seu doble</i>	Halma Angélico: <i>Ak y la humanidad</i>	Huizinga: <i>Homo ludens: Assaig sobre la funció so-</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	Jouvet: <i>Reflexions de l'actor</i> Stanislavski: <i>El treball de l'actor sobre si mateix en el procés de la vivència</i>	Claudiel estrena <i>Joana d'Arc a la foguera</i> , amb música d'Honegger Giradoux: <i>Electra</i> Gombrowicz: <i>Yvonne, princesa de Borgonya</i> Oliver: <i>La fam</i> Welles: adaptació radiofònica de <i>La guerra dels mons</i> Brecht estrena a París <i>Terror i misèria del Tercer Reich</i> amb el títol de 99% i escriu <i>Vida de Galilei</i>	<i>cial del joc</i> Jaspers: <i>Filosofia de l'existència</i> Simenon: <i>L'home que mirava passar els trens</i> Eisenstein: <i>Alexandre Nevski</i> , amb música de Koprokiev Ford: <i>La diligència</i> Riefenstahl: <i>Olympia</i> , documental sobre els Jocs Olímpics del 1936 a Berlín Bolígraf Màquina de diàlisi del ronyó Perlon Síntesi de la vitamina A
1939	Benjamin: <i>Què és el teatre èpic?</i> Brecht: <i>L'observació de l'art i l'art de l'observació</i>	Anderson: <i>Key Largo</i> Arbuzov: <i>Tanya</i> Brecht escriu <i>Mare Coratge i els seus fills</i> Espriu: <i>Antígona</i> Picasso: <i>El desig atrapat per la cua</i> El Group Theatre estrena <i>El meu cor a les altures</i> , de Saroyan Creació de l'Entertainments National Service Association, destinada a divertir els soldats britànics durant la guerra mundial	Sartre: <i>Les emocions. Esbós d'una teoria</i> Chandler: <i>El son etern</i> Miller, H.: <i>Tròpic de Capricorn</i> Steinbeck: <i>Els raïms de la ira</i> Fleming: <i>El mag d'Oz</i> i <i>Allò que el vent s'endugué</i> Cor artificial DDT Fissió nuclear de l'urani Primer avió de combat de reacció
1940	Brecht: <i>Exercicis per a actors</i> Honzl: <i>La dinàmica dels signes al teatre</i> Veltruský: <i>Home i objecte al teatre</i>	Alberti: <i>El trébol florido</i> Brecht: <i>El senyor Puntilla i el seu criat Matti</i> Lluch escenifica a Madrid <i>España, una grande y libre</i> Tàirov: adaptació i escenificació de <i>Madame Bovary</i> , de Flaubert	Bulgakov: <i>El mestre i Margherita</i> Green: <i>El poder i la glòria</i> Hemingway: <i>Per a qui toquen les campanes</i> Miró: <i>Constellacions</i> Chaplin: <i>El gran dictador</i> Ford: <i>Que verda, la meua vall!</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		L'Abbey Theatre de Dublín comença a produir obres en llengua gaèlica Usigli funda a Mèxic el Teatro de Medianoche A l'URSS, degollament de l'actriu Zinaida Raich, muller de Meyerhold	Hitchcock: <i>Rebecca</i> Invenció del radar Descobriments de l'isòtop del carboni 14 Microones
1941	Brecht: <i>Nova tècnica d'art dramàtic, Sobre l'ofici de l'actor i Sobre una dramaturgia no arismetèlica</i> Copeau: <i>El teatre popular</i> Ghéon: <i>La màscara i la gràcia</i> Wilder: <i>Algunes idees sobre l'escriptura dramàtica</i>	Alfonso: <i>Argallú Solá Ondocó</i> , que recupera els mites afrocubans Brecht: <i>La bona persona de Sezuan</i> i (amb Margarete Steffin) <i>La resistible ascensió d'Arturo Ui</i> Cocteau: <i>El Bell Indiferent i La màquina d'escriure</i> Jardiel Poncela: <i>Los ladrones somos gente honrada</i> O'Neill: <i>Llarg viatge a través de la nit</i> Piñera: <i>Electra</i> Garrigó	McCullers: <i>Reflexos en un ull daurat</i> Messiaen: <i>Quartet per a la fi dels temps</i> Welles: <i>Ciudadà Kane</i> A <i>Fantasia</i> , Disney introdueix la banda sonora estereofònica
1942	Brecht: <i>Sobre l'arquitectura escènica i la música del teatre èpic</i>	Estrena a Nova York de <i>Terror i misèria del Tercer Reich</i> , de Brecht Barrault: <i>Fedra</i> , de Racine Execució de Meyerhold	Schumpeter: <i>Capitalisme, socialisme i democràcia</i> Sartre: <i>L'ésser i el no-res</i> Camus: <i>L'estranger</i> i <i>El mite de Sísif</i> Musil: <i>L'home sense atributs</i> Calder: <i>Pètals vermells</i> Ernst: <i>Europa després de la pluja</i> Curtiz: <i>Casablanca</i> Lubitsch: <i>Ésser o no ésser</i> Tourneur: <i>La dona pantera</i> Pila atòmica i reactor nuclear Napalm
1943	Anouilh: <i>Antígona</i> Nemiròvitx-Dàntxenko: <i>Notes</i>	Camus: <i>El malentès</i> Christie: <i>Els deu negrets</i> Hammerstein II: <i>Carmen Jones</i>	Beauvoir: <i>La invitada</i> Thurber: <i>Homes, dones i gossos</i> Hitchcock: <i>Bot salvavides</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	sobre <i>Les tres germanes</i>	Rodgers i Hammerstein: <i>Oklahoma</i> i <i>Carmen Jones</i> Sartre: <i>Les mosques</i> Brook: <i>Doctor Faust</i> , de Marlowe Pollock: <i>Action painting</i> Okhlopkov és nomenat director del Teatre de la Revolució de Moscou Nilsen crea l'Escena Nòrdica Lliure, renovadora del teatre noruec	Visconti: <i>Obsessió</i> , primer film del neorealisme italià Avery: descobriment de l'ADN com a portador d'informació genètica Waksman: estreptomicina Primer ordinador digital (ABC)
1944	Baty: <i>El director d'escena</i> Ghéon: <i>L'art del teatre</i> Kantor: <i>El teatre independent</i> Vilar: <i>Diàleg sobre el director teatral</i>	Alberti: <i>El adefesio</i> Aub: <i>Morir por cerrar los ojos</i> Brecht: <i>El cercle de guix caucasià</i> Ghéon: <i>Èdip o el crepuscle dels déus</i> Kiritescu: <i>El dictador</i> Lagerkvist: <i>El nan</i> Sartre: <i>A porta tancada</i> Schwartz: <i>El dragó</i>	Bellow: <i>L'home en suspensió</i> Bergman: <i>Tortura</i> Carné: <i>Els infants del paradís</i> Eisenstein: <i>Ivan el Terrible</i> Minnelli: <i>The Ziegfeld Follies</i> Identificació de l'ADN Primera fertilització d'un òvul en tub d'assaig Ronyó artificial Sintetització de la quinina Fons Monetari Internacional
1945		Brecht: <i>Mare Coratge</i> Brossa: <i>Poesia escènica</i> Britten: <i>Peter Grimes</i> Camus estrena a París <i>Calígula</i> , protagonitzada per Gérard Philipe García Lorca estrena a Buenos Aires <i>La casa de Bernarda Alba</i> Hammerstein/Rodgers: <i>Carousel</i> Millián: <i>Carnaval Orfeu</i> Prokofiev: <i>La venta focs</i> Williams: <i>Figuretes de vidre</i>	Merleau-Ponty: <i>Fenomenologia de la percepció</i> Orwell: <i>La revolta dels animals</i> Sartre funda <i>Les temps modernes</i> Rossellini: <i>Roma, ciutat oberta</i> Locomotores Dièsel Bomba atòmica USA a Hiroshima Creació de l'ONU

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Joan Littlewood funda a Manchester el Theatre Workshop, amb un repertori clàssic destinat a les classes populars</p> <p>Joseph Millo inaugura el Kameri Theatre d'Israel amb <i>El criat de dos amos</i>, de Goldoni</p> <p>Dasté inicia la descentralització teatral francesa</p> <p>Rouché obre l'Òpera de París als nous corrents teatrals</p>	
1946	<p>Dullin: <i>Records i notes de treball d'un actor</i></p> <p>Vilar: <i>Del moviment d'escena i de la llibertat de moviment de l'actor</i></p>	<p>Audiberti: <i>Quoat-Quoat</i></p> <p>Cocteau: <i>L'àguila de dos caps</i></p> <p>De Filippo: <i>Filomena Marturano</i> i <i>Aquests fantasmes</i></p> <p>Graham: <i>El cor de la serp</i></p> <p>Salacrou: <i>Les nits de la còlera</i></p> <p>Sartre: <i>Morts sense sepultura</i> i <i>La p... respectuosa</i></p> <p>Èxit internacional d'<i>El general del diable</i>, de Zuckmayer</p> <p>J.-L. Barrault i M. Renaud creen la Companyia Barrault-Renaud</p> <p>Tamayo crea a Madrid la Compañía Lope de Vega</p> <p>Vilar crea el Festival d'Avinyó</p> <p>L'Arts Council of Great Britain crea una xarxa de companyies no comercials a Anglaterra</p>	<p>Asturias: <i>Señor presidente</i></p> <p>Esprui: <i>Cementiri de Sinnera</i></p> <p>Kazantzakis: <i>Alexis Zorbàs</i></p> <p>Vian: <i>Escopiré sobre les vostres tombes</i></p> <p>Cocteau: <i>La bella i la bèstia</i></p> <p>Garnett: <i>El carter sempre truca dues vegades</i></p> <p>Hawks: <i>El son etern</i></p> <p>Lean: <i>Breu encontre</i></p> <p>Primer Festival de Cinema de Cannes</p> <p>Vot de les dones a Itàlia</p>
1947	<p>Tzara: <i>Henri Rousseau</i></p>	<p>Audiberti: <i>El mal curt</i></p> <p>Brossa: <i>Sord-mut</i></p> <p>Lerner: <i>Brigadoon</i></p> <p>Williams estrena <i>Un</i></p>	<p>Adorno-Horkheimer: <i>Dialèctica de l'illuminisme</i></p> <p>Camus: <i>La pesta</i></p> <p>Lowry: <i>Sota el volcà</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p><i>tramvia anomenat desig</i> Strehler i Grassi funden el Piccolo Teatro de Milano i escenifiquen <i>Arlecchino criat de dos amos</i>, de Goldoni Serrault estrena a París <i>L'excepció i la regla</i>, de Brecht, considerada per la crítica una obra «primària» i «grollera» Losey estrena a Los Angeles <i>La vida de Galileu</i>, de Brecht Jouvet: <i>Les criades</i>, de Genet Bergman: <i>Calígula</i>, de Camus Marceau crea el personatge Bip Crawford, Lewis i Kazan funden a Nova York l'Actor's Studio Primer Festival de teatre i música d'Edimburg Aparició a Europa dels teatres de butxaca, seguint l'exemple de Gmelin a Hamburg Brecht torna a Alemanya</p>	<p>Mann: <i>El doctor Faust</i> Moravia: <i>La romana</i> Morris: <i>Lucky Luke</i> Clair: <i>El silenci és or</i> Hathaway: <i>El petó de la mort</i> Vidor: <i>Duel al sol</i> Datació a partir del C-14 Comercialització del microones Primers OVNI documentats Primer vol supersònic militar (USA), a 1540 km/h A l'URSS, fabricació del caça Mig-15 Càmera Polaroid Vot femení a França McCarthy inicia la caça de bruixes als USA</p>
1948	<p>Brecht: <i>Petit organon per al teatre</i> Moussinac: <i>Tractat de la direcció escènica</i></p>	<p>Anouilh: <i>Medea</i> Brecht: <i>Antígona</i> Camus: <i>L'estat de setge</i> Espriu: <i>Primera història d'Esther</i> Genet: <i>Les criades</i> Piñera: <i>Falsa alarma</i> Revueltas: <i>Israel</i> Sagarra: <i>Galatea</i> Sartre: <i>Les mans brutes</i> <i>Étude</i>, coreografia de Lander Roland Petit funda a Pa-</p>	<p>Beauvoir: <i>El segon sexe</i> Kinsey: <i>Comportament sexual en l'home</i> De Sica: <i>El lladre de bicicletes</i> Losey: <i>El noi dels cabells verds</i> Ophuls: <i>Carta d'una desconeguda</i> Visconti: <i>La terra tremola</i> Transistor Disc long-play</p>

- rís la seva companyia de dansa
Strasberg dirigeix l'Actor's Studio
Prohibició a França de l'emissió radiofònica *Per acabar d'un cop amb el judici de Déu*, d'Artaud
Alicia Alonso crea la seva companyia de dansa a l'Havana
Copeau, Dullin, Jouvet, Salacrou i Souriau funden a París el Centre d'Études Philosophiques et Techniques du Théâtre
Creació a Praga de l'International Theatre Institut (ITI)
Fundació de la Society for Theatre Research, que promou la creació del British Theatre Museum
Eliot rep el Nobel de literatura
- 1949 **Barrault:** *Reflexions sobre el teatre*
Baty: *Teló tancat*
Miller: *La tragèdia i l'home corrent*
Pitoëff: *El nostre teatre*
Stanislavski: *El treball de l'actor sobre el personatge*
- Bernanos: *Diàlegs de carmelites*
Betti: *Corrupció al palau de justícia*
Buero: *Historia de una escalera*
Eliot: *Cocktail Party*
Miller: *La mort d'un viatjant i Tots eren els meus fills*
Squarzina: *L'exposició universal*
Brook escenifica *Salomé*, de Strauss, amb escenografia de Dalí
Crank coreografia *La bella i la bèstia*, amb música de Ravel
- Lévi-Strauss: *Les estructures elementals del parentiu*
Mead: *Mascle i femella*
Borges: *El Aleph*
Orwell: 1984
Picasso: *El colom de la pau*
De Santis: *Arròs amarg*
Mankiewicz: *Carta a tres dones*
Reed: *El tercer home*
Tati: *Dia de festa*
Amb *Zanzabelle a París*, Starevitch combina en el cinema d'animació les marionetes, els animals i els personatges humans

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Primera gira del Piccolo a París, amb <i>El corb</i>, de Gozzi</p> <p>Fundació del Berliner Ensemble amb l'estrena d'<i>El senyor Puntila i el seu criat Matti</i>, dirigida per Brecht i Engel, amb música de Dessau i escenografia de Neher</p> <p>Ionesco i Vian funden el Col·legi de la Patafísica, en homenatge a Jarry</p>	<p>Primera volta al món aèria sense escales</p> <p>Creació de l'OTAN</p>
1950	<p>Scherer: <i>La dramaturgia clàssica a França</i></p> <p>Souriau: <i>Les 200.000 situacions dramàtiques</i></p> <p>Williams: <i>El món sense temps del drama</i>, pròleg a <i>La rosa tatuada</i></p>	<p>Adamov: <i>Grans i petites maniobres</i></p> <p>Ionesco estrena <i>La cantant calba</i></p> <p>Inge: <i>Torna, petita Sheba</i></p> <p>Williams: <i>La rosa tatuada</i></p> <p>Jouvet: <i>El Tartuf</i>, de Molière, amb escenografia i vestuari de Braque</p> <p>Gassman funda el Teatro Popolare Italiano</p> <p>Teatro Stabile de Gènova</p>	<p>Mauss: <i>Sociologia i antropologia</i></p> <p>Asimov: <i>Jo, robot</i></p> <p>Bradbury: <i>Cròniques marcianes</i></p> <p>Guillén, J.: <i>Càntico</i></p> <p>Neruda: <i>Canto general</i></p> <p>Onetti: <i>La vida breve</i></p> <p>Pavese: <i>La lluna i la foguera</i></p> <p>Quino: <i>Mafalda</i></p> <p>Schultz: <i>Peanuts</i></p> <p>Poulenc: <i>Concert per a piano i orquestra</i></p> <p>Schaeffer: <i>Simfonia per a un home sol</i>, primera composició de l'anomenada música concreta</p> <p>Kurosawa: <i>Rashomon</i></p> <p>Mankiewicz: <i>Tot sobre Eva</i></p> <p>Fundació de <i>Cabiers du Cinéma</i></p> <p>Sintetitzador de so</p> <p>Fotocopiadora Xerox</p> <p>Consolidació a Europa de la fotonovella</p>
1951	<p>Jouvet: <i>Curs al Conservatoire National d'Art Dramatique</i></p>	<p>Ionesco: <i>La lliçó</i></p> <p>Salinas: <i>Judit y el tirano</i></p> <p>Vilar dirigeix el Théâtre</p>	<p>Hauser: <i>Història social de la literatura i l'art</i></p> <p>Lukács: <i>Balzac i el realis-</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		National Populaire i escenifica <i>Mare Coratge</i> , de Brecht Beck i Malina funden a Nova York el Living Theater El clown Grock crea el seu propi circ Lagerkvist rep el Nobel	<i>me francès</i> John Cage, en un concert al Black Mountain College, posa les bases del body art Ford: <i>Un home tranquil</i> De Sica: <i>Miracle a Milà</i> Kazan: <i>Un tramvia anomenat desig</i> Minnelli: <i>Un americà a París</i> Sjöberg: <i>Mademoiselle Julie</i> Walsh: <i>Timbals llunyans</i> Festival cinematogràfic de Berlín Bomba d'hidrogen
1952	Chejov, M.: <i>A l'actor</i> Eisner: <i>La pantalla demoníaca</i> Jouvet: <i>Testimonis sobre el teatre</i>	Adamov estrena <i>La paròdia</i> , dirigida per Blin Agatha Christie estrena <i>La ratera</i> Marceau, F.: <i>L'ou</i> Thomas, D.: <i>Sota el bosc lacti</i> Visconti: <i>L'hostalera</i> , de Goldoni El Piccolo de Milano presenta a París <i>Arlequí, criat de dos amos</i> Merce Cunningham funda la seva companyia de dansa	Birdwhistell: <i>Introducció a la quinèsica</i> Hemingway: <i>El vell i el mar</i> Pavese: <i>L'ofici de viure</i> Steinbeck: <i>A l'est de l'Edèn</i> Pollock: <i>Pals blaus</i> Reindhart: <i>Pintura vermella</i> Boulez: <i>Estructures</i> Donen: <i>Cantant sota la pluja</i> Huston: <i>La reina d'Àfrica</i> Visconti: <i>Bellíssima</i> Welles: <i>Othello</i> Lents de contacte Primers vols comercials de reacció (800 km/h)
1953	Langer: <i>Sentiment i forma</i> Sastre: <i>Tragedia</i>	Anouilh: <i>L'oreneta</i> Beckett: <i>Tot esperant Godot</i> , dirigida per Blin Blanco Amor: <i>Farsas para títeres</i> Ghelderode: <i>La balada del gran macabre</i>	Barthes: <i>El grau zero de l'escriptura</i> Kinsey: <i>Comportament sexual en la dona</i> Wittgenstein: <i>Recerques filosòfiques</i> Bradbury: <i>Fabrenheit 451</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		<p>Ionesco: <i>Víctimes del deure i Amédée o com desfer-se'n</i> Miller: <i>Les bruixes de Salem</i> Pereira de Almeida: <i>Santa Marta Fabril, S.A.</i> Pérez Puig: <i>Escuadra bacia la muerte</i>, de Sastre Villiers funda a París el Théâtre en Rond Renaud i Barrault funden la revista <i>Cahiers Renaud-Barrault</i> A Tel-Aviv, la companyia Habimah es constitueix en Teatre Nacional d'Israel Als USA, el drets de representació s'estenen a les obres no dramàtiques</p>	<p>Neruda: <i>Los versos del capitán</i> Berlanga: <i>Bienvenido Mr. Marshall</i> Haskin: <i>La guerra dels mons</i> Tati: <i>Les vacances del senyor Hulot</i> Cinemascop: <i>La túnica sagrada</i> La Conferència Internacional de Londres fixa el valor de la nota la en 440 períodes Watson i Crick descobreixen l'estructura molecular de l'ADN Als USA, primeres emissions de TV en color i fundació de <i>Play boy</i> Primera ascensió a l'Everest Batiscaf de Piccard arriba als 3150 m de fondària</p>
1954	<p>Dürrenmatt: <i>Problemes teatrals</i> Jouvet: <i>L'actor desencarnat</i></p>	<p>Anderson, R.: <i>Te i simpatia</i> Beckett: <i>L'última cinta</i> Calvo Sotelo: <i>La muralla</i> Rattigan: <i>Taules separades</i> París descobreix Brecht i el Berliner Ensemble amb <i>El cercle de guix caucasià</i> Fundació a Austràlia de la companyia Elizabethan Theatre Trust, primera temptativa per constituir un teatre autòcton Silvio d'Amico publica l'<i>Enciclopèdia de l'espectacle</i></p>	<p>Aldrich: <i>El darrer mobicà</i> Cukor: <i>Ha nascut una estrella</i> Donen: <i>Set núvies per a set germans</i> Hitchcock: <i>La finestra indiscreta</i> Visconti: <i>Senso</i> Mankiewicz: <i>La comtessa descalça</i> Wilder: <i>Sabrina</i> Xenakis: <i>Metàstasi</i> Cinema en 3-D: <i>El monstre del carrer Morgue</i> (Del Ruth) Primera patent d'un dispositiu robòtic Primer trasplantament</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1955	<p>Barthes: <i>La revolució brechtiana</i></p> <p>Brecht: <i>La compra del coure</i></p> <p>Copeau: <i>Notes sobre l'ofici de l'actor</i></p> <p>Dürrenmatt: <i>Escrits i discursos sobre el teatre</i></p> <p>Veinstein: <i>L'escenificació teatral i la seva condició estètica</i></p>	<p>Dürrenmatt estrena a Zuric <i>La visita de la vella dama</i></p> <p>Fabbri: <i>Procés a Jesús</i></p> <p>Miller: <i>Panoràmica des del pont</i></p> <p>Sagarra: <i>La ferida lluminosa</i></p> <p>Sastre: <i>Guillermo Tell tiene los ojos tristes</i></p> <p>Williams: <i>La gata sobre el teulat de zenc calent</i></p> <p>Buenaventura funda a Colòmbia el Teatro Experimental de Cali</p> <p>Kantor funda Cricot 2 a Cracòvia</p> <p>Tatiana Gsovski funda la primera companyia privada de dansa a Alemanya</p> <p>Fundació als USA de la <i>Tulane Drama Review</i> (TDR)</p> <p>A Londres, fundació de l'International Federation for Theatre Research, destinada a la preservació i difusió de materials teatrals de tot el món</p> <p>Fundació de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona</p> <p>Gründgens dirigeix el Deutsches Schauspielhaus d'Hamburg</p> <p>Rehabilitació de Meyerhold a l'URSS</p>	<p>de ronyó</p> <p>Primer submarí atòmic</p> <p>Creació a l'URSS de la KGB</p> <p>Benjamin: <i>Escrits</i></p> <p>Bardem: <i>Muerte de un ciclista</i></p> <p>Dreyer: <i>Ordet</i></p> <p>Laughton: <i>La nit del caçador</i></p> <p>Mankiewicz: <i>Guys and dolls</i></p> <p>N. Ray: <i>Rebel sense causa</i></p> <p>Wilder: <i>La temptació viu a dalt</i></p> <p>Comercialització de la vacuna contra la poliomelitis</p> <p>Píndola anticonceptiva</p> <p>Hovercraft</p> <p>Als USA, primera central nuclear</p> <p>A Los Angeles, obertura del parc Disneyland</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1956	<p>Goldmann, L.: <i>Jean Racine, dramaturg</i> Gurvitch: <i>Sociologia del teatre</i> Szondi: <i>Teoria del drama modern</i></p>	<p>Lerner/Loewe: <i>My Fair Lady</i> Bernstein/Hellman: <i>Candide</i> Breffort/Monnot: <i>Irma La Douce</i> Césaire: <i>I els gossos callaven</i> Duras: <i>El Square</i> Hacks: <i>La batalla de Lobositz</i> O'Neill estrena a Estocolm i Nova York <i>Llarg viatge a través de la nit</i> Osborne: <i>Mirant enrere amb ràbia</i> Planchon: <i>Els coreans</i>, de Vinaver Moviment dels Joves Irats (<i>Angry Young Men</i>) a Anglaterra Lecoq funda a París l'École Internationale du Théâtre La <i>Copyright Act</i> (Ginebra) inclou els drets de reproducció pública de tota mena d'obres i n'estableix la vigència fins al cap de 50 anys de la mort de l'autor El Berliner Ensemble actua per primera vegada a Londres Krejča esdevé codirector del Teatre Nacional de Praga, on crea amb el dramaturg Krauss una «oficina creativa» La Fundació Rockefeller crea l'Union Theological Seminary, destinat a la representació de teatre religiós</p>	<p>L. Anderson i Reisz: <i>Manifest del Free cinema</i> Heidegger: <i>Què és l'ésser?</i> Lukács: <i>La novella històrica</i> Ruesch i Kees: <i>Comunicació no verbal. Notes sobre la percepció visual de les relacions humanes</i> Schöffer: <i>Cisp I</i>, primera escultura cibernètica Elvis Presley: <i>L'hotel dels cors trencats</i> Bardem: <i>Calle Mayor</i> Bergman: <i>El setè segell</i> Fellini: <i>La strada</i> Primeres endoscòpies Comandament a distància</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1957	<p>Frye: <i>Anatomia de la crítica</i></p> <p>Laban: <i>El domini del moviment</i></p> <p>Osborne: <i>D'això en diuen croquet</i></p> <p>Tynan: <i>Teatre i vida</i></p>	<p>Adamov: <i>Paolo Paoli</i></p> <p>Beckett: <i>Final de partida</i></p> <p>i <i>Acte sense paraules</i></p> <p>Bernstein: <i>West Side Story</i></p> <p>Grass: <i>Marea alta</i></p> <p>Pedrolo: <i>Homes i no</i></p> <p>Pinter: <i>L'habitació</i></p> <p>Grotowski: <i>Les cadires</i>, de Ionesco</p> <p>Planchon funda el Théâtre de la Cité a Villeurbanne</p> <p>Béjart funda la seva companyia</p> <p>Lifar crea a França la Université de la Danse</p> <p>Fundació de la revista <i>Primer Acto</i></p> <p>Camus rep el Nobel</p>	<p>Chomsky: <i>Estructures sintàctiques</i></p> <p>Della Volpe: <i>Història del gust</i></p> <p>Butor: <i>La modificació</i></p> <p>Duras: <i>Moderato cantabile</i></p> <p>Durrell: <i>Justine</i></p> <p>Kerouac: <i>A la carretera</i></p> <p>Tomasi di Lampedusa: <i>El guepard</i></p> <p>Pasternak: <i>El doctor Zivago</i></p> <p>Hiller: <i>La suite illiaca</i>, primera composició musical amb ordinador</p> <p>Fellini: <i>Les nits de Cabiria</i></p> <p>Visconti: <i>Les nits blanques</i></p> <p>Fundació de la Internacional Situacionista</p> <p>Primer satèl·lit artificial (Sputnik)</p>
1958		<p>Albee: <i>Històries del zoo</i></p> <p>Arden: <i>Viure com porcs</i></p> <p>Behan: <i>L'hostatge</i>, primera obra escrita i escenificada en gaèlic</p> <p>Billetedoux: <i>Xin-Xin</i></p> <p>Delaney: <i>Un gust de mel</i></p> <p>Genet: <i>El balcó</i> i <i>Els negres</i></p> <p>Pedrolo: <i>Situació bis</i></p> <p>Tamayo: <i>Un soñador para un pueblo</i>, de Buero Vallejo</p> <p>Yacine: <i>El cadàver encercat</i></p> <p>Buenaventura: <i>A la diestra de Dios Padre</i></p> <p>Boal crea el Teatro de la Arena a São Paulo</p>	<p>Galbraith: <i>La societat opulenta</i></p> <p>Lévi-Strauss: <i>Antropologia estructural</i></p> <p>Nabokov: <i>Lolita</i></p> <p>Kalatozov: <i>Quan passen les cigonyes</i></p> <p>Minnelli: <i>Com un torrent</i></p> <p>Wajda: <i>Cendres i diamants</i></p> <p>Welles: <i>Set de mal</i></p> <p>Invenció del microxip</p> <p>John McCarthy inventa el llenguatge de programació LISP, base dels estudis sobre intel·ligència artificial</p> <p>Creació de la NASA</p> <p>Pantis</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1959		<p>A Cuba, fundació del Teatro Estudio Radok i Svoboda creen la <i>Lanterna magika</i>, que combina teatre i cinema</p> <p>Creació a Nova York de l'Institut per als Estudis Avançats en Art Dramàtic (IASTA)</p> <p>Audiberti: <i>L'efecte Galpion</i></p> <p>Behan: <i>L'ostatge</i></p> <p>De Filippo: <i>Dissabte, diumenge, dilluns</i></p> <p>Fo: <i>Els arcàngels no juguen al milió</i></p> <p>Kaprow: <i>18 happenings en 6 parts</i></p> <p>Paso: <i>Cena de matrimonios</i></p> <p>Sartre: <i>Els segrestats d'Altona</i></p> <p>Vian estrena <i>Els constructors d'imperis</i></p> <p>Genet estrena <i>Els negres</i>, dirigida per Blin amb la companyia d'actors negres Els Griots</p> <p>Living Theatre: <i>La connexió</i></p> <p>Yacine: <i>Els ancestres augmenten de ferocitat</i></p> <p>Béjart: <i>La consagració de la primavera</i></p> <p>Davis crea la San Francisco Mime Troupe</p> <p>Pandolfi: <i>Història universal de l'art dramàtic</i></p> <p>A Anglaterra, <i>Obscene Publication Act</i></p>	<p>Burroughs: <i>L'àpat nu</i></p> <p>Gosciny: <i>Asterix</i></p> <p>Camus: <i>Orfeu Negro</i></p> <p>Godard: <i>Sense alè</i></p> <p>Hawks: <i>Rio Bravo</i></p> <p>Resnais: <i>Hiroshima, amor meu</i></p> <p>Rossellini: <i>El general Della Rovere</i></p> <p>Truffaut: <i>Els 400 cops</i></p> <p>Wilder: <i>Alguna cosa calenta (Some like it hot)</i></p> <p>A Nova York, H. Rosenberg presenta el moviment neodadaïsta, precursor del pop-art</p> <p>La sonda Lunik-3 (URSS) envia les primeres fotografies de la cara amagada de la lluna</p>
1960	<p>Dort: <i>Lectura de Brecht</i></p> <p>Hacks: <i>Sobre el</i></p>	<p>Bart: <i>Oliver!</i></p> <p>Buero: <i>Las Meninas</i></p> <p>Genet: <i>El balcó</i>, dirigida</p>	<p>MacDonald: <i>Mascult i Midcult</i></p> <p>Moravia: <i>L'avoriment</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<i>drama del demà</i> Keaton: <i>El meu meravellós món de Slapstick</i>	per Brook, i <i>Els para-vents</i> Ionesco: <i>Rinoceront</i> Jones/Schmidt: <i>The fantasticks</i> Kopit: <i>Oh papà, pobre papà, la mamà l'ha tancat a l'armari i jo estic trist</i> Sastre estrena <i>La cornada</i> Saroyan: <i>Sam, el millor saltador de tots</i> , escrita a partir de les improvisacions dels actors Wesker: <i>Parlo de Jerusalem</i> El Shakespeare Memorial Theatre es converteix en el Royal Shakespeare Theatre Fundació a Barcelona de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual	Gombrich: <i>Art i il·lusió</i> Otero: <i>Àngel fieramente humano</i> Warhol: <i>Llauna de sopa</i> Campbell The Beatles Stockhausen: <i>Kontakte</i> Antonioni: <i>La nit i L'aventura</i> Fellini: <i>La dolça vida</i> Malle: <i>Zazie al metro</i> Visconti: <i>Rocco i els seus germans</i> Wilder: <i>L'apartament</i> Fundació de la revista <i>Tel Quel</i> Primer làser operatiu
1961	Ionesco: <i>Notes i contranotes</i> Mei Lan-Fang: <i>La meua vida a l'escenari</i> Steiner: <i>La mort de la tragèdia</i>	Brossa: estrena d' <i>Or i sal</i> Césaire: <i>La tragèdia del rei Christophe</i> Estorino: <i>El robo del cochino</i> , un dels primers textos del teatre revolucionari cubà Jellicoe: <i>El Knack</i> Muñoz: <i>El tintero</i> Williams: <i>La nit de la iguana</i> Als USA, estrena del musical <i>Ara mateix (The premise)</i> , improvisat en presència del públic Ellen Steward funda La Mama a Nova York Creació a Londres de l'ABTT (Association of British Theatre Technicians) destinada a reunir	Foucault: <i>Història de la follia a l'època clàssica</i> Lem: <i>Solaris</i> Buñuel: <i>Viridiana</i> Resnais: <i>L'any passat a Marienbad</i> Truffaut: <i>Jules i Jim</i> Wise: <i>West Side Story</i> Primer vol espacial tripulat (URSS) Mur de Berlín Fundació d'Amnistia Internacional

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		informació completa sobre la construcció de teatres	
1962	<p>Bloch: <i>Estranyaments</i></p> <p>Esslin: <i>El teatre de l'absurd</i></p> <p>Kantor: <i>Manifest del Teatre Zero</i></p>	<p>Albee: <i>Qui té por de Virginia Wolf?</i></p> <p>Brene: <i>Santa Camila de la Habana Vieja</i></p> <p>Buero: <i>El concierto de san Ovidio</i></p> <p>Dürrenmatt: <i>Els físics</i></p> <p>Olmo: <i>La camisa</i></p> <p>Planchon: <i>El Tartuf</i>, de Molière</p> <p>Estrena a la Scala de Milà de la versió escènica de <i>L'Atlàntida</i>, de Verdaguer/Falla</p> <p>Brook és nomenat director de la Royal Shakespeare Company i dirigeix <i>El rei Lear</i>, de Shakespeare</p> <p>Merce Cunningham crea a Nova York el Judson Dance Theater</p>	<p>McLuhan: <i>Galàxia Gutenberg: naixement de l'home tipogràfic</i></p> <p>Morin: <i>La indústria cultural</i></p> <p>Carpentier: <i>El Siglo de las Luces</i></p> <p>Fuentes: <i>La muerte de Artemio Cruz</i></p> <p>Moravia: <i>L'avorriment</i></p> <p>Vargas Llosa: <i>La ciudad y los perros</i></p> <p>Bob Dylan</p> <p>The Rolling Stones</p> <p>Bergman: <i>El silenci</i></p> <p>Buñuel: <i>El ángel exterminador</i></p> <p>Germi: <i>Divorci a la italiana</i></p> <p>Welles: <i>El procés</i></p> <p>Young: <i>Llicència per matar</i></p> <p>Transmissions TV via satèl·lit (Telstar)</p> <p>Als EUA, programa SETI per a la recerca d'intel·ligència extraterrestre</p>
1963	<p>Barthes: <i>Literatura i significació</i></p> <p>Decroux: <i>Paraules sobre el mim</i></p> <p>Duvignaud: <i>Sociologia del teatre</i></p> <p>Spolin: <i>La improvisació al teatre</i></p> <p>Vilar: <i>De la tradició teatral</i></p>	<p>Beckett: estrena <i>Ob, els bons dies</i>, dirigida per Blin</p> <p>Fo: <i>Isabella, tres caravelles i un xarlatà</i></p> <p>Piscator: <i>El vicari</i>, de Hochhut, i <i>Robespierre</i>, de Rolland</p> <p>Al USA, Chaikin funda l'Open Theater</p>	<p>Friedan: <i>La mística de la feminitat</i></p> <p>Cortázar: <i>Rayuela</i></p> <p>Guimarães: <i>El gran Sertão</i></p> <p>Le Carré: <i>L'espia que venia del fred</i></p> <p>Queneau: <i>Exercicis d'estil</i></p> <p>Crumb: <i>El gat Fritz, el Pornogat</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Lang dirigeix el Festival de Nancy Lord Chamberlain prohibeix a Anglaterra <i>El despertar de la primavera</i> , de Wedekind	Demy: <i>Els paraigües de Cherbourg</i> Fellini: <i>Vuit i mig</i> Hitchcock: <i>Els ocells</i> Losey: <i>El servent</i> N. Ray: <i>55 dies a Pequín</i> Visconti: <i>El guepard</i> Vacuna del xarampió Descobriments del primer quàsar
1964	Barthes: <i>Assaigs crítics</i> Bentley: <i>La vida del drama</i> Chaplin: <i>La meua autobiografia</i> Frisch: <i>L'autor i el teatre</i> Wesker: <i>Art teràpia o experiència</i>	Esprui-Salvat: <i>Ronda de mort a Sinera</i> Le Roi Jones: <i>L'holandès</i> Miller: <i>Després de la caiguda</i> Weiss: <i>Marat-Sade</i> Living Theatre: <i>Misteris i petites peces</i> Barba funda a Dinamarca l'Odin Teatret Mnouchkine funda a París el Théâtre du Soleil Pandolfi publica la <i>Història universal de l'art dramàtic</i> Publicació a França dels <i>Escrits sobre el teatre</i> , de Brecht Sartre refusa el Nobel	Jakobson: <i>Assaig de lingüística general</i> McLuhan: <i>Els instruments de la comunicació</i> Marcuse: <i>L'home unidimensional</i> Robbe-Grillet: <i>Per a un Nouveau Roman</i> Warhol: <i>Marilyn</i> Babbit: <i>Conjunts per a sintetitzador</i> , primera composició de música amb sintetitzador Pereira dos Santos: <i>Vides seques</i> Rocha: <i>El déu negre i el diable blanc</i> Mary Quant: minifaldilla Primera exploració visual de Mart
1965	Althusser: «Notes sobre un teatre materialista», a <i>Per Marx</i> Duvignaud: <i>L'actor. Esbós d'una sociologia de l'actor Sociologia del teatre. Assaig sobre les ombres col·lectives</i> Grotowski: <i>Per a un teatre pobre</i>	Césaire: <i>Una temporada al Congo</i> Mrozek: <i>Tango</i> Quintero: <i>El premio flaco</i> Sciascia: <i>L'honorable</i> Shaffer: <i>Black Comedy</i> Triana: <i>La noche de los asesinos</i> Weiss: <i>La instrucció</i> Boal dirigeix <i>Arena contra Zumbi</i> Grotowski presenta a	Bellocchio: <i>Punyis a la butxaca</i> Bergman: <i>Persona</i> Forman: <i>Els amors d'una rossa</i> Forest: <i>Barbarella</i> Godard: <i>Pierrot el boig</i> Lester: <i>El Knack... o com tenir-lo</i> Rivette: <i>La religiosa</i> Música psíquedèlica de Pink Floyd Llançament de l'Intel-

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<p>Jodorovski: <i>Cap a l'efímer pànic</i></p> <p>Kirby: <i>Happenings</i></p> <p>Sastre: <i>Anatomía del realismo</i></p> <p>Strasberg: <i>El treball a l'Actor's Studio</i></p>	<p>Wrocław <i>Akropolis</i>, de Wyspianski, i <i>El príncipe constante</i>, de Calderón</p> <p>Living Theatre: <i>Les criades</i>, de Genet, a Berlín</p> <p>Als USA, Valdez funda el Teatro Campesino</p> <p>Als USA, Schumann funda el Bread and Puppet</p> <p>Grotowski funda el Teatr Laboratorium a Polònia; creació d'<i>El príncipe constante</i></p> <p>Krejča funda a Praga el Teatre Za Branu</p> <p>Fundació de la revista <i>Yorick</i></p> <p>L'obra de Hacks <i>Moritz Tassov</i>, escenificada per B. Besson, és retirada de la Volksbühne de Berlín per qüestions polítiques</p>	<p>stat, primer satèl·lit de telecomunicació</p> <p>Revolució Cultural a la Xina</p> <p>El Vaticà suprimeix l'Índex de llibres prohibits</p>
1966	<p>Benedetto: <i>Manifest</i></p> <p>Kantor: <i>Teatre complex</i></p> <p>Le Roi Jones: <i>Teatre revolucionari</i></p> <p>Williams, R.: <i>La tragèdia moderna</i></p>	<p>Buero: <i>El sueño de la razón</i></p> <p>Copi: <i>Santa Genoveva a la seva banyera</i></p> <p>Grass: <i>Els plebeus assaïgen la revolució</i></p> <p>Handke: <i>Insults al públic</i></p> <p>Brook: <i>Marat-Sade</i>, de Weiss; dirigeix la creació col·lectiva <i>US</i> a la Royal Shakespeare Company</p> <p>Grotowski presenta a París <i>El príncipe constante</i></p> <p>Ionesco estrena <i>La set i la fam</i> a la Comédie Française</p> <p>Blin estrena amb gran escàndol, a l'Odéon de París, <i>Els paravents</i>, de Genet</p>	<p>Benveniste: <i>Problemes de lingüística general</i></p> <p>Greimas: <i>Semàntica estructural</i></p> <p>Foucault: <i>Els mots i les coses</i></p> <p>Lacan: <i>Escrits</i></p> <p>Masters i Johnson: <i>La resposta sexual humana</i></p> <p>Capote: <i>A sang freda</i></p> <p>Lezama Lima: <i>Paraiso</i></p> <p>Pasolini: <i>L'Evangeli segons sant Mateu</i></p> <p>Resnais: <i>La guerra s'ha acabat</i></p> <p>Truffaut: <i>Fabrenbeit 451</i></p> <p>Vadim: <i>Barbarella</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Derogació del codi Hays d'autocensura a Hollywood	
1967	Derrida: <i>L'escriptura i la diferència</i> Dort: <i>Teatre públic</i> Gatti: <i>Notes per a l'espectador ideal</i> Grotowski: <i>Les tècniques de l'actor</i>	Arrabal: <i>L'arquitecte i l'emperador d'Assíria</i> Correia: <i>A pécora</i> Gatti: <i>V de Vietnam</i> Stoppard: <i>Rosencrantz i Guildenstern són morts</i> Béjart: <i>Missa per al temps present</i> Kantor: <i>La polleta d'aigua</i> , de Wyspianski, i <i>Happening panoràmic del mar</i> Kaprow: <i>Fluids</i> Living Theatre: <i>Antígona</i> Milva/Strehler: <i>Io, Bertolt Brecht</i> Mnouchkine: <i>La cuina</i> , de Wesker, al Cirque de Montparnasse Buenaventura inaugura el Nuevo Teatro Colombiano amb <i>Tirano Banderas</i> , de Valle-Inclán Triana, al festival de Venècia, dona a conèixer el teatre cubà a Europa amb <i>La noche de los asesinos</i> New Orleans Group: <i>Víctimes del deure</i> , de Ionesco Wirtschafter: <i>L'enviroment de la Setena Avinguda</i> Schechner funda als USA el Performance Group	Burroughs: <i>El tiquet que explota</i> García Márquez: <i>Cien años de soledad</i> Kundera: <i>La broma</i> Antonioni: <i>Blow-Up</i> Bresson: <i>Mouchette</i> Buñuel: <i>Belle de jour</i> Gutiérrez Alea: <i>Memoorias del subdesarrollo</i> Sistema dolby de gravació i reproducció sonora Primeres aplicacions del sistema Polyvision i Diapolyecran, segons una idea de Svoboda Satèl·lits per a comunicacions comercials Primer trasplantament de cor
1968	Brook: <i>L'espai buit</i> Jansen: <i>Esbós d'una teoria de la forma dramàtica</i>	Bond: <i>De bon matí</i> Fo estrena <i>Gran pantomima amb banderes i tittelles grossos i mitjans</i>	Estigués: <i>Gordon's gin</i> , un dels màxims exponents de l'hiperrealisme pictòric

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<p>Kaplan: <i>Arquitectura teatral: una derivació de la cavitat primària</i></p> <p>Kaprow: <i>Dilatacions en l'espai i el temps</i></p> <p>Kowzan: <i>El signe en el teatre</i></p> <p>Littlewood: <i>Un laboratori de la diversió</i></p> <p>Pasolini: <i>Manifest per a un nou teatre</i></p> <p>Savary: <i>Les nostres festes</i></p> <p>Schechner: <i>Sis axiomes per a un teatre de l'enviroment</i></p> <p>Weiss: <i>Notícies sobre el teatre document</i></p>	<p>Gatti: <i>La passió del general Franco</i>, censurada a París</p> <p>Handke: <i>Kaspar i Autoacusació</i></p> <p>Sartre estrena <i>El diable i el bon Déu</i></p> <p>El Living Theatre estrena <i>Paradise now</i> al Festival d'Avinyó</p> <p>Enriquez dirigeix a Torí <i>Orgia</i>, de Pasolini</p> <p>Béjart: <i>Cerimonial del temps passat</i></p> <p>Kemp: <i>Flowers</i></p> <p>Mnouchkine: <i>La cuina</i>, de Wesker, i <i>El somni d'una d'estiu</i>, de Shakespeare</p> <p>Grotowski presenta <i>Akropolis</i> al Festival d'Edimburg</p> <p>Living Theatre: <i>La presó</i>, de Brown</p> <p>Performance Group presenta als USA <i>Dionisus in 68</i></p> <p>Gira europea del Bread and Puppet</p> <p>Savary funda el Grand Magic Circus</p> <p>Mitchell funda a Nova York el Dance Theatre of Harlem</p> <p>Foreman funda als USA l'Ontological-Hysteric Theatre</p> <p>Creació als USA del Radical Theater Repertory, que agrupa els vint grups alternatius més radicals del moment</p> <p>Brook funda a París el Centre International de Recherche Théâtral</p>	<p>Cortázar: <i>62, modelo para armar</i></p> <p>El grup anglès Led Zepelin difon a Europa el <i>hard rock</i></p> <p>Kluge: <i>Artistes perplexos sota la vela del circ</i></p> <p>Kubrick: <i>2001, Odissea de l'espai</i></p> <p>Polanski: <i>Rosemary's Baby</i></p> <p>Shaffner: <i>El planeta dels simis</i></p> <p>Solanas: <i>La hora de los hornos</i></p> <p>Wyler, W.: <i>Funny girl</i></p> <p>Primera xarxa de connexió entre ordinadors (USA)</p> <p>Primera estació orbital permanent MIR (URSS)</p>

- A Anglaterra, abolició de la censura als teatres, sense que s'aboleixi l'*Obscene Publications Act* del 1959
Malraux cessa Barrault com a director de l'Odéon per no haver tallat l'electricitat durant l'ocupació del local per part de professionals i estudiants
Beckett rep el Nobel
- 1969 **Copfermann:** *Per què el teatre popular?*
Kantor: *El teatre happening*
Savary: *El pessebre vivent* del 1969
- Dorst: *Toller*
Fo: *Misteri buf*
Le Roi: *Quatre comèdies per a la revolució negra*
Tynan: *Ob, Calcutta!*
Vinaver: *Per la borda*
The Who: *Tomy*, primera òpera rock
Hart: *Les bacants*
Lavelli: *El concili d'amor*, de Panizza
Pörtner: a Alemanya, experiències de teatre amb participació del públic (*Mitspiel*)
Ronconi: *Orlando Furioso*, de Tasso
Schechner: *Dyonisdu* 69
Tancament del TNP per haver programat una obra crítica amb De Gaulle
A Barcelona, Marsillach suspèn les representacions de *Marat-Sade* a causa de l'estat d'excepció
- Colli: *Filosofia de l'expressió*
Ekman-Friesen: *El repertori de la conducta no verbal: categories, orígens, usos i codificació*
Kristeva: *Semiòtica*
Vargas Llosa: *Conversaciones en la Catedral*
Festival de música a Woodstock
Allen: *Agafa els diners i corre*
Hopper: *Easy rider*
Hill: *Butch Cassidy*
Tarkovski: *Andrei Rublev*
Concorde: primer vol supersonic experimental
Als USA, avió Harrier, d'enlairament vertical
Arribada a la Lluna
- 1970 **Duvignaud:** *Espectacle i societat*
Kantor: *Manifest*
70
- Handke: *La cavalcada sobre el llac de Konstanz*
Lloyd Weber: *Jesucrist Superstar*
- Adorno: *Teoria estètica*
Monod: *L'atzar i la necessitat*
Cabrera Infante: *Tres*

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	Mounin: <i>Introducció a la semiologia</i>	El Théâtre du Soleil estrena 1789 Béjart: <i>L'ocell de foc</i> , de Stravinski Brook: <i>El somni d'una nit d'estiu</i> , de Shakespeare Brook i Hughes: <i>Orghast a Persepolis</i> Savary: <i>Zartan, el germà poc estimat de Tarzan</i> Teatro Campesino: <i>Vietnam campesino</i> Víctor García dirigeix a São Paulo <i>El balcó</i> , de Genet Tynan estrena <i>Oh! Calcutta!</i> a Nova York A Itàlia, Fo funda La Comune Fundació a París de la revista <i>Travail Théâtral</i>	<i>tristes tigres</i> Altman: <i>M.A.S.H.</i> Guerra: <i>Els déus són morts</i> Al Brasil, aplicació televisiva del melodrama, coneguda com a telenovella El Departament de Defensa dels USA inventa el circuit telemàtic d'informació que donarà lloc a la xarxa Internet Boeing 747, amb una capacitat per a 567 passatgers
1971	Barba: <i>Entrenament físic i entrenament vocal</i> Benedetto: <i>Manifest</i> Bond: <i>Teatre d'autor</i> Buenaventura: <i>Apunts per a un mètode de creació col·lectiva</i> Dort: <i>Teatre real</i> Fo: <i>Teatre de situació igual a teatre popular</i> Formosa: <i>Per una acció teatral</i> Honzl: <i>La mobilitat del signe teatral</i> Ingarden: <i>Les fun-</i>	Krejča: <i>Èdip-Antígona</i> Víctor García escenifica <i>Yerma</i> , de García Lorca, amb escenografia de Puigserver, i <i>Les criades</i> , de Genet Wilson presenta <i>La mirada del sord</i> al Festival de Nancy L'estrena d' <i>El retaule del flautista</i> , de Teixidor, marca l'inici de la professionalització del Teatre Independent a Catalunya Távora funda La Cuadra	Foucault: <i>L'ordre del discurs</i> Goffamn: <i>Relacions en públic</i> Bergman: <i>Crits i murmurs</i> Pasolini: <i>El Decameró</i> Peckinpah: <i>Gossos de palla</i> Visconti: <i>La mort a Venècia</i> Escàner de diagnòsi mèdica Al Canadà, fundació de Greenpeace Dret de vot de les dones a Suïssa

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<p><i>cions del llenguatge al teatre</i> Krejča: <i>L'actor és un mico savi en un sistema de signes tancat?</i></p>		
1972	<p>Boal: <i>Categories del teatre popular</i> Brook: <i>Encontre amb Peter Brook, entrevista de Bablet</i> Chaikin: <i>La presència de l'actor</i> Pörtner: <i>Teatre espontani</i> Tovstonògov: <i>La professió del director d'escena</i></p>	<p>Barba: <i>La casa del pare</i> Bernhard: <i>L'ignorant i el boig</i> Bread and Puppets: <i>Les estacions de la creu</i> Fassbinder: <i>Les llàgrimes amargues de Petra von Kant</i> Hochhut: <i>La dona asenyada</i> Els Joglars: <i>Mary d'Ous</i> Strehler: <i>El rei Lear</i>, de Shakespeare Távora: <i>Quejío</i> Il Carrozone: <i>La dona cansada troba el sol</i> Wilson: <i>Ka Mountain i Guardiania Terrace, una història sobre una família i algunes persones que canvien</i></p>	<p>Kundera: <i>La vida és en un altre lloc</i> Buñuel: <i>El discreto encanto de la burguesia</i> Coppola: <i>El padrí</i> Fosse: <i>Cabaret</i> Herzog: <i>Aguirre, furor de Déu</i> Pasolini: <i>Els contes de Canterbury</i> Petri: <i>La classe obrera va al Paradís</i> Visconti: <i>Ludwig</i> Helbo funda la revista de semiòtica interdisciplinària <i>Degrés</i> Invenció del correu electrònic Cinta de vídeo</p>
1973	<p>Demarcy: <i>Elements per a una sociologia de l'espectacle</i> Fo: «El teatre militant», entrevista a <i>Travail Théâtral</i> Pinelli: <i>Els teatres. L'espai de l'espectacle des del teatre humanístic al teatre</i> Schechner: <i>Drama,</i></p>	<p>Copi: <i>Les quatre bessones</i> Hampton: <i>Els salvatges</i> Pasolini: <i>Calderón</i> Buenaventura presenta al Festival de Cali <i>La denuncia</i> Grotowski presenta a París <i>Apocalipsis cum figuris</i> Pina Bausch dirigeix la companyia de teatre-dansa de Wuppertal Schöffner presenta a</p>	<p>Lytard: <i>A partir de Marx i de Freud. Desconstrucció i economia de l'obra</i> Bertolucci: <i>El darrer tango a París</i> Fellini: <i>Amarcord</i> Ferreri: <i>El gran tec</i> Peckinpah: <i>Pat Garret i Billy the Kid</i> Creació del llenguatge base d'Internet Primer telèfon mòbil</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<p>guió, teatre i performance</p> <p>Sartre: <i>Un teatre de situacions</i></p> <p>Vinaver: <i>L'escriptura matxambrada i la indiferència del llenguatge</i></p>	<p>Hamburg <i>Kyldex I</i> (experiments cibernètico-lumínico-dinàmics, amb la participació del públic)</p>	
1974	<p>Boal: <i>Teatre de l'oprimit</i></p> <p>Barrault: <i>Continuació de Notes d'estiu 73</i></p> <p>Marceau: <i>Marceau o l'aventura del silenci</i></p> <p>Novarina: <i>Carta als actors</i></p> <p>Scherer: <i>Les estructures del Tartuf</i></p> <p>Strehler: <i>Per a un teatre humà</i></p>	<p>Bond: <i>Bingo</i></p> <p>Rózewicz: <i>Matrimoni blanc</i></p> <p>Bene: <i>Hamlet</i>, de Shakespeare</p> <p>Bergman: <i>La flauta màgica</i>, de Mozart</p> <p>Brook: <i>Timó d'Atenes</i>, de Shakespeare</p> <p>Grüber: <i>Projecte antic</i>, espectacle en dues jornades sobre la tragèdia grega, i <i>Faust</i>, de Goethe</p> <p>Guicciardini: <i>Arturo Ui</i>, de Brecht</p> <p>Kantor: <i>La classe morta</i></p> <p>Strehler: <i>L'hort dels cirerers</i>, de Txèkhov</p> <p>Wilson: <i>Una carta per a la reina Victoria</i></p>	<p>Hauser: <i>Sociologia de l'art</i></p> <p>Carpentier: <i>Recurso del método</i></p> <p>Coppola: <i>La conversa</i></p> <p>Polanski: <i>Chinatown</i></p> <p>Carta de crèdit electrònica</p>
1975	<p>Bettetini: <i>Producció significant i escenificació</i></p> <p>De Marinis: <i>Problemes i aspectes d'una aproximació semiològica al teatre</i></p> <p>Goldman, M.: <i>La llibertat de l'actor</i></p> <p>Helbo: «El codi teatral» a <i>Semiologia de la representació</i></p> <p>Kantor: <i>El teatre de la mort</i></p>	<p>Mamet: <i>American Buffalo</i></p> <p>Bausch: <i>La consagració de la primavera</i></p> <p>Strehler: <i>El camperol</i>, de Goldoni</p> <p>A Zuric, el projecte de transformació del teatre</p> <p>Schaupielhaus és sotmès a votació popular</p> <p>A Berlín, XVI Congrés Mundial de Teatre</p>	<p>Bettelheim: <i>La funció dels encanteris</i></p> <p>Foucault: <i>Vigilar per castigar. El naixement de la presó</i></p> <p>Warning: <i>Estètica de la recepció</i></p> <p>Sex Pistols</p> <p>Kurosawa: <i>Derszu Uzala</i></p> <p>Pasolini: <i>Salo o els 120 de Sodoma</i></p> <p>Wajda: <i>La terra promesa</i></p> <p>Mandelbrot: teoria dels fractals</p> <p>Foucault: <i>La història de</i></p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1976	<p>Foreman: <i>Obres i manifestes</i></p> <p>Pavis: <i>Problemes de semiologia teatral</i></p> <p>Signoret: <i>La nostàlgia ja no és allò que era</i></p>	<p>Bernhard: <i>Minetti</i></p> <p>Cixous: <i>Retrat de Dora</i></p> <p>Bausch: <i>Els set pecats capitals</i>, de Brecht</p> <p>Monk: <i>Quarry</i></p> <p>Planchon: <i>Tartuf</i>, de Molière</p> <p>Strehler: <i>El balcó</i>, de Genet</p> <p>Wilson: <i>Einstein a la platja</i></p> <p>Creació a Cuba de l'Institut Superior de Arte, amb estudis teatrals de caràcter superior</p> <p>Fundació del Teatre</p> <p>Lliure a Barcelona</p> <p>Gestió col·lectiva del festival Grec 76, a Barcelona</p>	<p><i>la sexualitat</i></p> <p>Bertolucci: <i>Novecento</i></p> <p>Oshima: <i>L'imperi dels sentits</i></p> <p>Rhomer: <i>La marquesa d'O</i></p> <p>Scorsese: <i>Taxi-Driver</i></p> <p>Wajda: <i>L'home de marbre</i></p> <p>Creació a París de l'IR-CAM, especialitzat en la música composta per ordinador</p> <p>Arribada d'una sonda nord-americana a la superfície de Mart</p>
1977	<p>Eco: <i>Semiòtica de la representació</i></p> <p>Ertel: <i>Elements per a una semiologia del teatre</i></p> <p>Hornby: <i>Script en la representació. Un punt de vista estructuralista sobre la producció d'obres</i></p> <p>Jauss: <i>Per a una estètica de la recepció</i></p> <p>Ubersfeld: <i>Llegir el teatre</i></p>	<p>Bernhard: <i>Minetti. Un retrat de l'artista vell</i></p> <p>Carlson, C.: <i>L'or dels bojos i els bojos per l'or</i></p> <p>Planchon escenifica <i>Follies burgeses</i></p> <p>Sanchis Sinisterra funda El Teatro Fronterizo</p>	<p>Williams, R.: <i>Marxisme i literatura</i></p> <p>Bergman: <i>Sonata de tardor</i></p> <p>Lucas: <i>La guerra de les galàxies</i></p> <p>Taviani: <i>Pare i amo</i></p> <p>Al Japó, tren de levitació magnètica (517 km/h)</p> <p>Sonda Voyager I, que explora Júpiter i Saturn</p> <p>Bomba de neutrons</p>
1978	<p>Abirached: <i>La crisi del personatge en el teatre modern</i></p> <p>De Marinis: <i>L'espectacle com a text 1</i></p> <p>Peirce: <i>Escrits sobre el signe</i></p>	<p>Bernhard: <i>L'imitador de veus</i></p> <p>Pinter: <i>Traïcions</i></p> <p>Shepard i Chaikin: <i>Llengües</i></p> <p>Barba: <i>El milió. Primer viatge</i></p> <p>Mnouchkine: <i>Mephisto</i>,</p>	<p>Carpentier: <i>La consagració de la primavera</i></p> <p>The Police</p> <p>Allen: <i>Interiors</i></p> <p>Fassbinder: <i>El matrimoni de Maria Braun</i></p> <p>Kleiser: <i>Grease</i></p> <p>Primer naixement resul-</p>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	Ubersfeld: <i>El joc teatral</i>	de Mann Pina Bausch: <i>Cafè Müller, Pati de contacte i Bandoneon</i>	tat d'una fecundació in vitro Despenalització de l'adulteri a Espanya
1979	Barba: <i>Les illes flotants</i> Barrault: <i>El cos magnètic</i> Eco: <i>Lector in Fabula</i> Molinari / Ottonenghi: <i>Llegir el teatre</i>	Handke: <i>Lent return a casa</i> Monk: <i>Ruïnes recents</i> Müller estrena <i>Hamlet-Machine</i> Tremblay: <i>L'impromptu d'Outremont</i> Wheeler/Sondheim: <i>Sweeney Todd</i> Wilson: <i>Edison</i> Sanchis Sinisterra: <i>La noche de Molly Bloom</i> , de Joyce Estrena de <i>Lulú</i> , de Berg	Lyotard: <i>La condició postmoderna</i> Música <i>new wave</i> Allen: <i>Manhattan</i> Coppola: <i>Apocalypse now</i> Hounsfield i Cormack reben el Nobel per la invenció de l'escàner Hans Moravec crea el primer robot autònom
1980	Barba: <i>Antropologia teatral: primeres hipòtesis</i> Elam: <i>Semiòtica del teatre i del drama</i> Pavis: <i>Diccionari del teatre</i> (revisat el 1996)	Bausch: <i>1980, una peça de Pina Bausch</i> Fo dirigeix a París <i>Història de la tigressa i altres històries</i> Kantor: <i>Wielopole, Wielopole</i> Lavelli: <i>Doña Rosita la soltera</i> , de García Lorca Peymann: <i>El dinar</i> , de Bernhard Sanchis Sinisterra: <i>Ñaque o piojo de actores</i> , de Sanchis Sinisterra Primer Festival de Teatro de la Habana	Knapp: <i>L'essència de la comunicació no verbal</i> Fosse: <i>All that jazz</i> Generalització del vídeo Primeres imatges de Saturn
1981	Barba: <i>Introducció a l'antropologia teatral</i> <i>La cursa dels contraris</i> Baudrillard: <i>Simulacres i simulacions</i> Pavis: <i>Problemes</i>	Beckett: <i>Obio Impromptus</i> Boadella: <i>Operació Ubú</i> Gray: <i>Nedant vers Cambotja</i> Handke: <i>Sobre els pobles, poema dramàtic</i> Shepard: <i>Veritable Oest</i>	Habermas: <i>Teoria de l'acció comunicativa</i> García Márquez: <i>Crònica de una muerte anunciada</i> Bergman: <i>Fanny i Alexander</i> Boorman: <i>Excalibur</i> Cukor: <i>Riques i famoses</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
	<i>d'una semiòtica del gest</i>	Bergman escenifica a Munic <i>La senyoreta Júlia</i> , de Strindberg Brook: <i>La tragèdia de Carmen</i> Nekrosius: <i>Així era Pírosmani, Pírosmani...</i> , de Korostyleva	Spielberg: <i>A la recerca de l'arca perduda</i> Wajda: <i>L'home de ferro</i> TGV entre París i Lyon IBM: primer ordinador personal Descripció clínica de la sida
1982	Barba: <i>Antropologia teatral</i> Blau: <i>Dispareu sobre el cos: el teatre al punt de fuga</i> Féral: <i>Performance i teatralitat: el subjecte desmitificat</i> Olivier: <i>Confessions d'un actor</i> Pavis: <i>Veus i imatges de l'escena. Per a una semiologia de la recepció</i> Ubersfeld: <i>L'escola de l'espectador</i>	Haavikko: <i>La història de Kullervo</i> Barba: <i>Cendres de Brecht 2</i> Gelabert/Santos: <i>Concierto para voz, piano y danza</i> Foreman: <i>Faust o la llum elèctrica</i> , de G. Stein Grüber: <i>Faust</i> , de Goethe Fundació de l'Asociación de Directores de escena de España (ADE)	Costa-Gavras: <i>Missing</i> Güney: <i>Yol</i> Spielberg: <i>E.T.</i> Walk-man
1983	Abellan: <i>La representació teatral</i> Fischer Lichte: <i>Semiòtica del teatre</i> Helbo: <i>Les paraules i els gests</i>	Mamet: <i>Glengarry Glen Ross</i> Havel: <i>Doncs pitjor</i> De Keersmaeker: <i>Rosas danst Rosas</i> , amb música de Mey Kemp: <i>Nijinski</i> Pasqual: <i>Al vostre gust</i> , de Shakespeare Creació del Teatre d'Europa, sota la direcció de Strehler Fundació als USA de la revista <i>Women and Performance</i>	Godard: <i>De nom, Carmen</i> Saura: <i>Carmen</i> Interfase MIDI (Musical Instrument Digital Interface) Expansió d'Internet Els USA install·len euro-míssils a Europa
1984	Dietrich: <i>Marlene D.</i>	Akalaitis: <i>A través de les fulles</i>	Leavitt: <i>Ball de família</i> Cameron: <i>Terminator</i>

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
1986		Boal dirigeix a Wuppertal <i>El públic</i> , de García Lorca, per primer cop en versió íntegra Wilson: <i>Les guerres civils, un arbre es mesura millor quan està per terra</i>	Wenders: <i>Paris, Texas</i> Difusió de la música <i>heavy metal</i> Identificació del virus de la sida
1987	Langhoff: <i>L'informe Langhoff, projecte per a la creació de la Comèdia de Ginebra</i>	Koltès: <i>En la solitud d'un camp de cotó</i> Sanchis Sinisterra: <i>¡Ay, Carmela!</i> Bene: <i>El Lorenzaccio</i> Langhoff: <i>Ricard III</i> , de Shakespeare Mey, M.A.: <i>Cara a cara</i> Wilson: <i>Hamlet-Machine</i> , de Müller Tabori: <i>Mein Kampf</i> Cirque du Soleil: <i>Reinventem el circ</i> Lanònima Imperial: <i>Ep-pur si muove</i> Lépage: <i>La trilogia dels dragons</i> Publicació a Espanya de la <i>Dramatúrgia d'Hamburg</i> , de Lessing	Chomsky: <i>El coneixement del llenguatge</i> Joffé: <i>La missió</i> Lynch: <i>Vellut blau</i> Creació de Microsoft La sonda Voyager II explora Urà Estació espacial MIR Amb <i>Camp Thiaroye</i> , de Sembene, emergeix el cinema africà Yimou: <i>Sorgo vermell</i> Wenders: <i>El cel sobre Berlín</i>
1988	Case: <i>Feminisme i teatre</i> Ruffini: pròleg a l'edició italiana de <i>Les teories del teatre</i> , de M. Carlson	Bernhard: <i>La plaça dels herois</i> Roublil/Schonberg: <i>Els miserables</i> Cosimi coreografia <i>Tècnicament dolç</i> De Keersmaecker: <i>Ottone Ottone</i> Grüber: <i>El relat de la minyona Zeline</i> Kantor: <i>Mai més no tornaré aquí</i> Langhoff: <i>La senyoreta Júlia</i> , de Strindberg Maguy Marin: <i>Cops d'estat</i>	Baudrillard: <i>La desaparició de l'art</i> Chabrol: <i>Un afer de dones</i> Picul: <i>La petita Vera</i> Scorsese: <i>La darrera temptació de Crist</i> NEXT PC, ordinador domèstic per a la creació musical

Any	Teories dramàtiques	Fets teatrals i escènics	Aportacions estètiques, científiques i tècniques
		Margarit: <i>Kolbebasar</i> Royal de Luxe: <i>Fotomaton</i> Wilson: <i>El bosc</i> Béjart funda el Ballet de Laussane	
1989	De Marinis: <i>Socio-semiòtica de la recepció teatral</i> Reinshagen: <i>Les dones viuen sobretot de fantasies</i> Valentini: <i>Després del teatre modern</i>	Roublil/Schonberg: <i>Miss Saigon</i> Danat Dansa: <i>Bajo los cantos rodados hay una salamandra</i> Meneses/Cabildo de Santiago de Cuba: <i>Baroko</i> Wilson: <i>Orlando</i> , de Woolf Boal crea a Rio de Janeiro el Centro de Teatro do Oprimido	Fuller: <i>Carrer sense sortida</i> Sodergergh: <i>Sexe, mentides i cintes de vídeo</i> Burton: <i>Batman</i> Aparició del <i>blob</i> , producte televisiu confegit amb retalls d'altres programes amb finalitats grotesques Caiguda del mur de Berlín
1990	Bergman: <i>Imatges</i>	Brook: <i>Woza Albert!</i> , de Mtwa, Ngema i Simon Kantor: <i>Avui és el meu aniversari</i> Ronconi: <i>Els darrers dies de la humanitat</i> Stein, P.: <i>Titus Andrònic</i> , de Shakespeare, i <i>Roberto Zucco</i> , de Koltès	Greenaway: <i>El cuiner, el lladre, la seva dona i l'amant</i> Kostner: <i>Ballant amb llops</i> Caça-bombarder F-117, invisible per als radars Llançament del telescopi espacial Hubble i de la sonda Ulisses per explorar la regió polar del sol

ENTRA EL DRAMATURG

La tragèdia comença quan el cel es buida.

DUVIGNAUD

*Senyores i senyors: celebros que la meua obra els hagi agradat.
Tinc la certesa que valoren els meus mèrits gairebé tant com jo mateix.*

WILDE

*Qualsevol burgès se sent dramaturg, inventa discursos distints i,
en comptes de posar al seu lloc els personatges convenients
a la qualitat de la seva intel·ligència, crisàlides a les cadires,
busca les causes i les finalitats (segons el mètode psicoanalític
que practica) per donar consistència a la seva trama.*

TZARA

4. EL PRIMER BIG-BANG. SOBRE LES FINALITATS DEL TEATRE

El teatre, com els animals inferiors, neix per escissió. Un dia de l'any -536 (al mes de març, quan entra la primavera), el cor de les celebracions dionisiàques explota i en surt projectat, com un meteorit, un individu que s'apodera d'un fragment del text col·lectiu i s'avança (protos) cap al públic per lluitar (o sigui, agonitzar) amb el seu antic cor. És el començament d'una cadena d'explosions successives. Aquest protagonista, que semblava tan falsament indivisible com l'àtom, de seguida s'adona -igual que els esportistes que només es poden mesurar de veritat amb rivals de la seva categoria- que per assolir la màxima identitat, ell mateix s'ha de fragmentar, ha de negar-se parcialment i donar vida a un antagonista també individuat, a una contravoluntat de la seva mateixa alçada: comprèn que, sense Antígona, Creont no seria res, i viceversa. Tal com diu August-Wilhelm Schlegel al cap de molts segles, el gènere dramàtic és aquell «on apareixen diferents personatges que conversen i on l'autor no parla en el seu propi nom. Però no és en la forma exterior del diàleg que cal buscar la definició del drama; si els personatges expressen sentiments i pensaments sense exercir cap influència els uns sobre els altres, si al final es troben en la mateixa situació d'ànim que al començament de la conversa, per elegant que aquesta sigui, no s'excita cap interès dramàtic».¹ En polaritzar «el seu nucli dramàtic en la persona del solista -el primer actor-, la humanitat havia creat el ritueatral i havia preformat en les manifestacions d'aquest primer intercanvi entre el grup i el seu capdavanter el diàleg teatral».² Després, seguint un procés similar, cadascuna de les dues individualitats tornarà a escindir-se per crear allò que la semiologia actancial anomena «adjuvants» personatges que col·laboren o bé amb el protagonista o bé amb l'antagonista per fer més complex i fascinant l'entramat de la ficció. Un big-bang idèntic es produirà 2000 anys més tard quan a l'edat mitjana el teatre neix

1. *Curs de literatura dramàtica*, 1808.

2. Jovet: *L'ofici del director d'escena*, 1937.

–també des de zero– per segona vegada: un fals predicador del segle xv s’apropia d’un text no dramàtic –el sermó– i el converteix en el *Sermon de bien boire du precheur et du cuysinier*, en què apareix un interlocutor en forma de cuiner, que fa la funció d’antagonista. Dit d’una altra manera: no hi ha cap possibilitat de personatge dramàtic en una illa deserta (tal com sabia molt bé Marivaux, que omplia les seves de senyors i esclaus) perquè al teatre només un personatge pot revelar un altre personatge.

Així sorgeix –per divisió amitòtica, dirien els biòlegs– la més jove de les arts, nouvinguda en un món on (cal no oblidar-ho) ja existeixen des de fa segles la pintura, la dansa, l’oratoría, l’arquitectura, la música i la literatura, i cadascuna d’elles ha marcat el seu propi territori. L’aparició d’aquest art (suposant que sigui realment un art)³ intrús (que s’apodera de conquestes alienes i, per si no fos prou, manifesta aviat l’agosarada pretensió de convertir-se en l’art total)⁴ trasbalsa radicalment l’status quo del panorama artístic grec, però sobretot és decisiva en la història de la humanitat occidental perquè li ofereix alguna mena de beneficis fins aleshores desconeguts. ¿Expliquen aquests orígens que el teatre hagi hagut de justificar constantment la seva legitimitat i que, per exemple, fins i tot a l’Anglaterra que aviat

3. Kant, en tot cas, a la *Crítica del judici* (1790), no creu que ho sigui: només ho són l’oratoría i la poesia (arts de la paraula), l’escultura, l’arquitectura, la pintura i la jardineria (arts de la forma) i la música («art del bell joc de les sensacions»). El teatre és un «producte» on l’oratoría està unida a «una exposició pictòrica dels seus subjectes així com dels seus objectes», de la mateixa manera que en l’òpera es reuneixen «el joc de sensacions de la música amb el joc de les figures del ball». En aquestes unions –afegeix Kant– «l’art bell encara és més artístic; però podem dubtar, en algun d’aquests casos, que també sigui més bell (perquè tan diverses i distintes espècies de satisfacció s’encreuen recíprocament)».

4. Constituïnt-se, segons Tadeusz Kowzan, en un sistema de tretze signes que cap altra art no iguala: paraula, to, mímica, gest, moviment, joc, maquillatge, vestuari, accessoris, escenografia, llums, música i efectes sonors (*El signe al teatre*, 1968). En la mesura que cada signe és llegit segons un codi específic, la representació teatral es caracteritza per la seva «pluricodicitat», segons Abellan (*La representació teatral*, 1983).

veurà néixer Shakespeare, les primeres teoritzacions sobre el teatre siguin simples al·legats (en favor o en contra) de caràcter moral? Probablement.

Si més no, la primera qüestió que aborda la teoria dramàtica és la de les finalitats del teatre, cosa que no fan mai les altres teories artístiques. No han hagut de prendre aquesta precaució ni la pintura (tot i que ens pot empènyer a la idolatria, tal com predica assenyadament l'islam, i es complau a exhibir naturaleses mortes i cadàvers d'animals per excitar la golafreteria),⁵ ni la música (tot i que ens incita a la lascívia), ni la literatura (encara que el *Werther* de Goethe va generar –diuen– un allau de suïcidis), ni la dansa anomenada clàssica (tot i que sens dubte va ser inventada perquè els mascles poguessin observar el cos femení des dels angles més impúdics). Encara més, cap d'aquestes arts, malgrat la seva intrínseca «immoralitat»,⁶ no ha estat mai prohibida «genèricament»,⁶ a diferència del que ha passat amb el teatre, que no pretén altra cosa que fer possible la reencarnació constant dels cossos sense haver d'esperar un judici final o –segons el director rus Nicolai Evrèinov– satisfer l'instint primordial de l'home, que és el desig de canviar, de «transformar-se».⁷ La persistència d'aquesta amenaça capital (o d'altres més lleus,

5. Com a molt, la pintura s'ha preocupat per afirmar-se enfront de les seves rivals en el si d'una interessant discussió científica sobre la jerarquia dels cinc sentits humans. Cennino Cennini, per exemple, al seu *Llibre de l'Art* (1398) subratlla la primacia en la pintura de les operacions conceptuals sobre les manuals per reivindicar la seva inclusió entre les arts liberals. Leonardo da Vinci encara va més lluny i no sols eleva la pintura a la categoria de ciència (així comença el seu *Tractat*: «De si la pintura és o no ciència»), sinó que la declara la més útil de totes atesa la seva capacitat comunicativa universal. La pintura –diu– val «per a totes les generacions de l'univers» sense necessitat «d'intèrprets de diverses llengües», i fins i tot per als animals, com «el gos i el gat d'aquella casa, que era cosa meravellosa de veure».

6. En casos greus, sempre s'han buscat solucions de compromís, encarregant –per exemple– al Braghettone que recobris les parts *pubendas* dels frescs sixtins, o a una mà anònima que tapés els fetus visibles als ventres de Maria i Anna a *La Visitació* de Jakob Strüb (1505), o inscrivint obres literàries singulars a les llistes negres dels índexs vaticans, nazis o estalinistes.

7. *Apologia de la teatralitat*, 1908.

com la de circumcisió)⁸ presideix el discurs sobre les finalitats de l'art dramàtic. No n'hi ha prou amb considerar que el teatre –tal com assegurava sir Thomas Eliot l'any 1531– és un «mirall de la vida de l'home»,⁹ o –tal com proposa Antonin Artaud– «una mena de demostració experimental de la identitat profunda del concret i de l'abstracte [...] per reconciliar-nos filosòficament amb l'Esdevenidor», per suggerir-nos «a través de tota mena de situacions objectives, la idea furtiva del pas del temps i de la transmutació de les idees en les coses, molt més que la transformació i el xoc dels sentiments en les coses [...] i fer que l'home es trobi amb el seu destí».¹⁰ L'art (i en particular el del teatre) –ens recorda Tadeusz Kantor– «sempre ha sigut il·legítim. La seva existència sempre ha trasbalsat els esperits», i ha calgut defensar-lo amb «explicacions / justificacions / teories / dogmes / demanant l'APROVACIÓ», afirmant que l'obra d'art «ÉS ÚTIL [...] PORTA TESTIMONI de l'època, / del cel i de la terra, / dels costums, / de les guerres, / de la vanitat, / de vegades de la veritat», i permetent «EL CONEIXEMENT DE LA REALITAT [...] de les seves virtualitats / òptiques, físiques i espacials»¹¹.

Probablement té raó Kantor quan afirma que «LA FINALITAT NO ÉS INHERENT A L'ACTE CREADOR I A L'OBRA D'ART», però trobar, de grat o per força, una finalitat extra-artística s'ha convertit en un objectiu primordial del discurs de la teoria dramàtica que sempre posa l'accent en la funció didàctica –plaent, és clar–¹² i es desplega en quatre fronts argumentals.

a) L'educació religiosa i moral. Les monges Hroswitha (se-

8. Tal com va proposar el clergue Jaume Albert de Besalú, en un sermó intitulat *Circuncisió de las comedias*, publicat a Lleida el 1629.

9. *El governador*.

10. «Cartes sobre el llenguatge», a *El teatre i el seu doble*, 1938. «Es tracta», afegeix Artaud de «crear una mena d'equació apassionant entre l'Home, la Societat, la Natura i els Objectes». («El teatre de la crueltat. Primer manifest»)

11. *Manifest 70*, 1970.

12. «Educar d'una manera plaent», diu John Dryden a *Els fonaments de la crítica clàssica*, 1679.

gle x), Frau Ava (segle XII), María de Jesús Ágreda (segle XVII) i, a la mateixa època, Lope de Vega i Jean de Rotrou veuen en el teatre la possibilitat d'una santificació immediata de les persones que l'interpreten. La Companyia de Jesús, fundada el 1540, incorpora el teatre escolar en els seus programes de renovació pedagògica (consagrats l'any 1599 amb l'aprovació de la *Ratio Studiorum*) i no sols donarà lloc a algunes de les manifestacions teatrals més importants dels segles XVI i XVII, sinó a una tradició de teatre escolar destinada a «acercar e imbuir al estudiante en los conocimientos, valoraciones y actitudes bíblicas y morales. [...] Todas las piezas teatrales pretenden educar a la juventud en las artes liberales però también en las costumbres y moral cristianas» i «la mayoría [...] girarán en torno al problema del Bien y del Mal, de la verdad y el error».¹³ El dramaturg reinaxentista anglès George Whetstone proposa una concepció maniqueista del teatre en considerar que, si són recompensats per un final feliç, «els bons seran encoratjats a fer el bé», sempre que els dramaturgs no es dediquin a fer demostracions del seu propi enginy, com per exemple –diu, com si parlés del *Rei Lear* que Shakespeare escriurà vint-i-tres anys més tard– no «converteixin un clown en el company d'un rei».¹⁴ La consigna de Lope de Vega a *El arte nuevo de hacer comedias* (1609) –pintar els costums «del segle» imitant «les accions dels homes»– queda tenyida per una voluntat assenyadament moralitzadora amb Goldoni (per a qui es tracta de denunciar «el pecat, però no el pecador»), amb Holberg («jo no censuro pel plaer de censurar, sinó que intento corregir els defectes dels homes»)¹⁵ i amb el romàntic català Jo-

13. Cayo González: *El teatro escolar de los jesuitas (1555-1640)*, 1997. Naturalment, aquestes obres (inicialment en llatí, encara que de manera progressiva s'introdueixen resums argumentals en llengua vulgar) pertanyen a un univers exclusivament masculí. Els papers femenins són exclosos i «sólo se admite algun disfraz femenino si se considera absolutamente necesario [y en este caso] hay que procurar que sea honesto, discreto y digno».

14. Prefaci a *Promos i Cassandra*, 1578.

15. Ludwig Holberg (1684-1754) és considerat l'iniciador del teatre nòrdic modern, amb comèdies com *El politicastre* (1722) escrites en la línia de Plaute i Molière.

sep de Manjarrés i de Bofarull, que va escriure una frase admirablement euclidiana: «El teatro es al pueblo lo que la lima al hierro: no lo forja, pero lo pule.»¹⁶ Schiller estava tan convençut de la finalitat del teatre que *El teatre vist com a institució moral* (1784) serà el títol d'un dels seus primers assaigs. En la mateixa línia religiosa i moral, just acabada la Primera Guerra Mundial (i potser en un rapte incontenible d'ironia), Paul Kornfeld, un dels teòrics més significatius del moviment expressionista, considera que la missió del teatre és recordar-nos que «la humanitat pertany a Déu i té una ànima».¹⁷ Però sens dubte la posició moralitzadora més extrema és la de Beaumarchais, que postula una teoria similar a la del pecat per omissió quan afirma que allò que «fa la indecència teatral» no és ni «el vici ni els incidents que aquest provoca», sinó «l'absència de lliçons i de moral».¹⁸

b) L'educació social. Contràriament a allò que es podria esperar, alguns teòlegs professionals només exigiran al teatre un ensinistrament social, tal com fa Martin Luther al segle XVI, en propugnar l'assistència dels nens als espectacles teatrals i la seva pràctica escolar «en primer lloc perquè s'exercitin en la llengua llatina; i en segon lloc perquè en aquestes comèdies siguin creats, descrits i representats artísticament personatges que, gràcies a ells, la gent s'instrueixi i tothom recordi quin és el seu ofici i la seva posició i ningú no obliidi allò que correspon i convé al criat, al senyor, als joves i als vells, i què ha de fer cadascú; així s'oferirà a la vista de tothom –com en un mirall, remata Luther–¹⁹ la jerarquia de les dignitats, dels llocs i dels deures, com ha de comportar-se cada persona dins la seva clas-

16. *El arte en el teatro*, 1875. I afegeix: «Me inclino a pensar que del Teatro sale el hombre poco más o menos como entra. El hombre es animal de poco escarmiento.» Tot i així va ser l'autor d'un manual d'urbanitat de gran predicament a l'època: *Guía de señoritas en el gran mundo*, 1854.

17. *L'home espiritual i l'home psicològic*, 1918.

18. Prefaci a *Les noces de Figaro*, 1784. I per si no queda prou clar, Beaumarchais afegeix: «Quan l'autor, per feblesa o timidesa, no gosa extreure del seu tema una moralitat, fa que la seva obra esdevingui equívoca o viciosa.»

19. Als *Tischreder*, citat per Berthold a *Història social del teatre*.

se social, en els seus costums externs».²⁰ Amb una intenció decididament contrària a la de Luther –la de no sotmetre l'espectador a l'ordre social dominant–, George Bernard Shaw també proclamarà, i escriurà, un «teatre didascàlic», és a dir, didàctic, de tesi, de «propaganda», capaç de fer els homes «racionalment conscients del seu destí»,²¹ en una posició propera a la de Georg Kaiser, el principal autor de l'expressionisme europeu, que –a *Els homes al túnel* (1922)– reivindica un teatre destinat a educar la facultat essencial de l'home, que és la de pensar.

c) L'educació científica. Sense renunciar gairebé mai a la dimensió moralitzadora de l'art dramàtic, alguns creadors (i teòrics) han atribuït al teatre una missió decididament científica. John Dryden, el 1668, ja afirma que «hauria de ser una imatge exacta i animada de la naturalesa humana»²² i Diderot proposa «traslladar a l'escenari els efectes de la natura». És el mateix objectiu que es fixa l'austriac Heinrich Laube –«el teatre és un mirall de la vida», diu–²³ quan el 1849 assumeix la direcció del Burgtheater i estableix un repertori on s'alternen tragèdies i comèdies per tal d'eleva el nivell cultural del públic vienès, clarament decantat cap a les segones. Uns anys després, en l'eufòria racionalista de finals del XIX, i sobre aquesta ambició suprema –mostrar a l'escenari els comportaments humans en el seu «escenari» natural–, Zola introduirà el terme «naturalisme» a causa, precisament, d'una radical redefinició dels objectius de l'art: «La idea que cada dia s'imposa més és la fórmula científica, avui aplicada a tot, tant a la política com a la literatura» [incoent-hi la dramàtica], terrenys consagrats a «la recerca i clas-

20. Aquesta diferència entre la Reforma de Luter i la Contrareforma d'Ignacio de Loyola està relacionada sens dubte amb la teoria de Max Weber a *L'ètica protestant i l'esperit del capitalisme*, 1904.

21. Prefaci a *La professió de la senyora Warren*, 1894.

22. *Assaig sobre la poesia dramàtica*.

23. *Cartes sobre el teatre alemany*, 1846-1847. Laube també és autor de una *Història del Burgtheater* (1868), escrita després de la seva dimissió, provocada pel nomenament d'un nou administrador que li va sostroure les competències sobre la programació i els repartiments.

sificació dels documents humans que hi ha en cada individu, al descobriment del bri de veritat que hi ha en cadascun d'ells, mitjançant el mètode experimental o positivista que es proposa replantejar altre cop els problemes humans i resoldre'ls», fent que l'home deixi de ser «una abstracció intel·lectual», per tal de comprovar fins a quin punt «la natura el determina i el completa».²⁴ El seu deixeble italià Giovanni Verga –més zolista que Zola– completarà el retrat de l'artista desapassionat negant, fins i tot, la possibilitat de l'esquerda diferenciadora (la subjectivitat) a la qual alludeix Zola: «Qui contempla aquest espectacle [la lluita per l'existència, pel benestar, l'espectacle de l'ambició humana] no té el dret de judicar-lo; ja és molt si reïx a situar-se per un instant a fora del camp de batalla per estudiar-lo sense passió i pintar l'escena netament, amb els colors adequats, susceptibles d'oferir la representació de la realitat tal com va ser».²⁵

d) L'educació político-ideològica. Enfront de l'objectivitat científica, el mateix segle XVIII que la va predicar obre la via contrària, la de la presa de partit, i proposa un teatre que tingui com a objectiu la defensa d'una idea, d'una imatge del futur. Louis-Sébastien Mercier, amb un estil èpic a l'altura de la imminent revolució francesa, afirma que «el mitjà més actiu per armar invenciblement les forces de la raó humana, i per llançar ràpidament sobre el poble –sense excloure ningú– una gran massa de llum és, sens dubte, el teatre. I això perquè, semblantment al so de la trompeta aguda que un dia sacsejarà els morts, una eloqüència simple i lluminosa podria despertar, en

24. Ara bé, afegeix Zola, si bé l'artista i el savi «fan la mateixa feina», si bé «el naturalisme en les lletres també és el retorn a la natura i a l'home, l'observació directa, l'anatomia exacta, l'acceptació i la descripció precisa d'allò que existeix», la personalitat de l'artista es diferencia de la del científic «per l'estil. En això consisteix l'art». Aquesta preocupació suplementària per la bellesa formal obre l'esquerda de la subjectivitat, perquè, tot i el nostre esforç per reproduir la natura amb tota exactitud, a l'objectivitat «sempre hi barrejarem la nostra humanitat, la nostra manera de produir». («Carta a la joventut», a *El Naturalisme*, 1881)

25. Pròleg a *Els Malavoglia*, 1881.

un instant, tota una nació endormiscada».²⁶ Marie-Joseph Chénier, ja en plena revolució, proclamarà que la finalitat de la tragèdia és inspirar en els homes «l'odi envers la tirania i la superstició, l'horror pel crim, l'amor per la virtut i la llibertat, el respecte per les lleis i la moral, la religió universal».²⁷ Aquesta confiança en la capacitat mobilitzadora de l'art escènic –una cosa semblant a «doneu-me la palanca del teatre i aixecaré una nació sencera»–, apareix amb intermitències, generalment associada a moments de crisi greus. Gaspar Melchor de Jovellanos –il·lustrat i progressista– proposarà a Espanya una reforma radical del teatre, destinada a promoure la creació de texts en els quals es puguin veure «continuos y heroicos ejemplos [...] de amor a la patria, al Soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad; de fidelidad conyugal, de amor paterno, de ternura y obediencia filial; un teatro que presente príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos»,²⁸ és a dir, un teatre de pura fantasia. Andrés Prieto, en un paràgraf que sembla escrit pel mateix Jovellanos, legitima el paper dels homes de teatre pel seu coratge patriòtic: «El que publica esta obra, en compañía de Isidoro Máiquez y sus dos hermanos, en el memorable día 2 de mayo de 1808, llenos de amor patrio de una noble indignación por la causa de su Rey, el Señor don Fernando Séptimo, contra sus inhumanos opresores, estuvieron a pique de perder sus vidas entre la multitud de víctimas sacrificadas al furor de los antropófagos de que se formaba la mayor parte de las huestes de Napoleón».²⁹ En una idèntica línia unitarista, el director d'escena Felipe Lluch (obligat potser per les circumstàncies) presenta a Madrid un espectacle intituat *España, una, grande y libre*, l'any 1940, quan l'aranya franquista comença a teixir la seva xarxa letal. L'any 1941, a

26. *Sobre el teatre*, 1773.

27. Discurs preliminar a *Charles IX*, 1789.

28. *Memoria para el arreglo de la policia de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, 1790.

29. *Teoría del arte dramático*, 1836.

França, retrobem la mateixa retòrica del patriotisme en la veu de Jacques Copeau, partidari d'un teatre portador de valors cristians: «Si volem fer una obra sana i natural, una obra de vida essencial i duradora, ens hem de centrar en la renovació de les forces internes. Donarà sentit a tots els nostres esforços. Es confondrà amb l'aspiració unànime del país, amb l'únic deure de tots els francesos d'avui: la refacció de França. No hi ha alternativa, cap altra opció possible. Ens cal un teatre de la Nació. No és un teatre de classe i de reivindicació. És un teatre d'unió i de regeneració.»³⁰ Grimm, l'amic de Diderot, ho havia dit d'una altra manera en una de les seves cartes: «Tots els homes són amics en sortir del teatre. Han odiat el vici, han estimat la virtut, han plorat a l'uníson. [...] Han descobert que són molt millors del que es pensaven: s'abraçarien amb gust.»

Enfront d'aquestes posicions de reconciliació social (la de Copeau se situa al límit del regeneracionisme fascista, segons Emile Copermann),³¹ s'alcen les veus d'aquells que esperen que el teatre divideixi la societat com a condició per construir-ne una de millor en benefici de les classes oprimides. La missió revolucionària del teatre polític, diu Erwin Piscator, consisteix a «prendre la realitat com a punt de partida per tal d'intensificar el desacord social».³² És «dividir la platea», diu Brecht, un creador que –d'altra banda– volia fer del teatre «alguna cosa anàloga a la Física i desenvolupar una tècnica a partir d'aquí».³³ El teatre ha de ser «un camp de batalla [entre] la Història i la Utopia»,³⁴ diu Armand Gatti, sense eufemismes, i no és l'únic: coincideixen amb ell André Benedetto («l'enemic pot ser der-

30. *El teatre popular*, 1941.

31. *El teatre popular, per què?*, 1969.

32. *El teatre polític*, 1929.

33. A *La compra del coure*. I quan l'interlocutor objecta que «així no tindria res a veure amb l'art», Brecht –tan hàbil en artificis verbals– posa en boca del Filòsof aquesta frase: «Evidentment. Vet aquí per què jo només l'anomenaria *taetre*.»

34. «Notes per a l'espectador ideal», entrevista a *Les Lletres Françaises*, 1959.

rotat i el món pot ser canviat»),³⁵ Augusto Boal («la lluita de determinades elits intel·lectuals contra el teatre popular només s'acabarà amb la victòria del poble en el marc més general de la societat»),³⁶ Pörtner (amb les experiències de teatre de participació anomenades *Mitspiel*),³⁷ Dario Fo (que propugna un teatre capaç de «crear moments de conflicte dialèctic»),³⁸ Edward Bond (per al qual el teatre ha de subministrar les veritats per a la construcció d'un ordre social just),³⁹ John Osborne (el teatre ha de defensar els valors que permetin el canvi social sense voler, però, mostrar com arribar-hi),⁴⁰ Kenneth Tynan (per a qui la veu del teatre ha de ser «la veu de la protesta»),⁴¹ o el dramaturg negre nord-americà Le Roi Jones, segons el qual el nou teatre revolucionari ha de ser «antioccidental» i posar de manifest l'horror i l'opressió d'aquest univers que ha donat lloc al teatre tradicional.⁴² Però potser qui va més lluny en aquest terreny és el poeta i dramaturg Miguel Hernández, en plena guerra civil espanyola: «Creo que el teatro es un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. [...] Con mi poesía y mi teatro, las dos armas que más relucen en mis manos con más filo cada día, trato de hacer de la vida materia heroica frente a la muerte.»⁴³

L'esperança de convertir el teatre «en un camp de batalla on s'enfronten idees i s'afirmen valors» –en paraules d'Arnold Wesker–⁴⁴ potser no era del tot infundada: l'any 1830, a Brussel·les, el públic de *La muda de Portici* havia anat directament

35. *El petit heroi popular*, 1975.

36. «Categories del teatre popular», a *Travail Théâtral*, núm. 6, hivern de 1972.

37. *Teatre espontani*, 1972.

38. «Entrevista a Dario Fo», a L. Binni: *Attento te...! Il teatro politico di Dario Fo*, Bertani, 1975.

39. *El teatre d'autor*, 1971.

40. *D'això en diuen croquet*, 1957.

41. *Teatre i vida*, 1957.

42. *El teatre revolucionari*, 1966.

43. Citat per Francisco Ruíz Ramón a *Historia del teatro español*, 1971.

44. *Art teràpia o experiència*, 1964.

del teatre a les barricades, donant lloc a la gran insurrecció que va independitzar Bèlgica de França;⁴⁵ el moviment sionista va ser creat per T. Herzl l'any 1897 després d'assistir –sembla– a una representació de *Tannhäuser* a l'Òpera de París; l'estrena de *Justícia*, de Galsworthy, l'any 1910, sensibilitza l'opinió pública i fa que es modifiquin les condicions penitenciàries a Anglaterra; i el 1920, amb motiu de l'estrena de *La presonera*, de Charles Meré, el públic es posa dempeus per cantar, a l'uníson, *La Internacional*. Era la demostració –va dir Firmin Gémier, el primer Ubu de la història– que el teatre és «un art viu que dirigeix els impulsos generosos dels pobles» de tal manera que «si els joves autors segueixen aquesta via, el nostre art dramàtic, en comptes de desacreditar-se amb brometes picants o amb subtilitats pretensioses, recuperarà el seu veritable paper, que és el de millorar la societat».⁴⁶ Potser algun dia –prediu Peter Hacks– ja no caldrà un teatre directament polític perquè l'opressió social ja haurà acabat.⁴⁷ Mentrestant, com que les coses encara no són així, Augusto Boal, convertit en membre de la cambra de representants de Rio de Janeiro, inventa el «teatre legislatiu», transformant en lleis reals el resultat de les accions teatrals sorgides del seu grup Teatro d'Oprimido.

Aquestes plusvàlues extra-artístiques (defensades per tots aquells que, com Lunatxarski, creuen que el teatre és «una gran tribuna, una trona elevada per a la predicació», s'hi prediqui el que s'hi prediqui)⁴⁸ no fan altra cosa que emmascarar l'única finalitat del teatre veritablement consensuada (però poc confessada) al llarg dels segles: proporcionar plaer, tal com ja va dir un dels primers comentaristes renaixentistes d'Aristòtil, Francesco Robortello: els efectes morals del teatre, en el supò-

45. El problema va ser, segons Tàirov (citat per M. Berthold: *Història social del teatre*), que «va encendre la revolució però va apagar l'acció teatral».

46. *El teatre*, 1925.

47. *Sobre el teatre de demà*, 1960.

48. *L'art i la revolució*, 1920.

sit que en tingui, són accidentals, la seva finalitat és el gaudi, perquè –en paraules del seu coetani Anton Francesco Grazzini–, «els qui es vulguin instruir en la vida civil i cristiana, que no vagin, per instruir-se, a la comèdia. [...] Que llegeixin els llibres sants i bons i escoltin els sermons i no només durant la Quaresma, sinó tot l'any».⁴⁹ En defensa d'aquesta posició s'alçaran algunes veus coratjoses, contràries a la subordinació del teatre a altres finalitats i reivindicadores de la seva autonomia: la veu dels futuristes Marinetti i Cangiullo, propugnadors d'un teatre de la sorpresa que, com un cop de pedra, ha de «colpir alegrement la sensibilitat de tot el públic»;⁵⁰ la veu de Max Frisch, per exemple, que formula una estimulant paradoxa, segons la qual el bon drama didàctic, precisament perquè és didàctic, «no ha d'ensenyar res» i, si ho fa, és per amor a un art que s'até a les seves pròpies lleis i no a les de la política.⁵¹ O la de Brook que, enfront d'un teatre explícitament polític, proposa un teatre de la «*disturbance*» (del 'destorbament', és a dir, inquietant, molest) on una afirmació assoleixi la dimensió d'una impugació.⁵² O la de Meyerhold. Podria ser –diu el creador de la Biomecànica, assassinat per Stalin precisament a causa de les seves idees–, que la tasca dels personatges en acció a l'escenari no fos «en absolut, demostrar les idees del director, de l'actor o de l'autor»; no fos fer ni política, ni sociologia, ni moral [«tot i que vulguem estimular l'activitat cerebral del públic per forçar-lo a pensar i a discutir»], sinó «apellar a la seva sensibilitat». Susan Langer ho dirà d'una altra manera: al teatre, les qüestions ètiques no són les principals; les principals són aquelles que, a través de la creació d'un ritme organitzador, expressen «la totalitat del nostre ésser subjectiu».⁵³ És el mateix punt de vista que expressa Michel Vinaver: «Les meves darreres obres [...] no són ni polèmiques ni polítiques; són

49. Pròleg a *La gelosia*, 1550.

50. *El teatre de la sorpresa*, 1921.

51. *L'autor i el teatre*, 1964.

52. «Un eslògan no pot substituir una necessitat», diu a *Encontre amb Peter Brook* (1973).

53. *Sentiment i forma*, 1953.

obres –així ho espero– amb una existència poètica. No pretenen descriure ni ilustrar, intenten reconèixer una zona alhora tan desconeguda com familiar»,⁵⁴ és a dir, suscitar una altra mirada, la mirada de qui assisteix a una col·lisió que és, sempre, col·lisió de clixés.

Ara bé, aquest plaer ha de ser distint –forçosament– al que ens ofereixen les altres arts perquè, d'acord amb George B. Shaw, «el teatre, com a mera font de plaer, no pot competir amb les altres arts ni amb el llibertinatge a seques».⁵⁵

54. «L'escriptura matxambrada i la indiferència del llenguatge» Entrevista d'Emile Copfermann a Michel Vinaver. *Travail Théâtral*, núm. 12, 1973.

55. Prefaci a *Comédies per a puritans*, 1900.

5. LA NATURALESA DEL PLAER TEATRAL: LES LLÀGRIMES DOLCES,
LES RIALLES AMARGUES. DE L'ESPECTADOR PERVERS
A L'ESPECTADOR MALALT

Sembla lògic, doncs, que la teoria dramàtica hagi dedicat una part important d'energies a desentranyar la naturalesa d'aquest plaer tan perillós que ens proporciona l'espectacle teatral. Llevat d'alguns empresaris i de la majoria dels polítics, tot-hom està d'acord que, al teatre, «divertir-se» (literalment 'vessar-se') no és sinònim de mer entreteniment còmico-eròtic perquè, aleshores, la història del teatre s'hauria circumscrit a la reproducció ad libitum de la comèdia antiga grega, obscena, irreverent i fàllica, productora d'uns efectes que la llengua catalana («trempar i riure») encara conserva en la més aristofanesca de les seves frases fetes. Les coses són una mica més complexes perquè, tal com va dir Agustí d'Hipona al capítol II de les *Confessions*, «l'apassionada mania pels espectacles [...] que jo sentia de jove» i que va ser «l'esca del meu foc», ens fa sentir «una forma d'amor per les llàgrimes». Com s'explica –es pregunta de seguida– «que l'home vulgui patir per uns esdeveniments luctuosos i tràgics dels quals no en voldria tenir l'experiència?» Com és que a l'espectador «el dolor li proporciona plaer?», i això fins al punt «que estem més satisfets precisament dels actors que més ens han submergit en la pena i l'aflicció?».

Agustí d'Hipona fa la bona pregunta però la contesta malament –a l'estil dels fonamentalistes–, sentenciant que l'amor pel teatre és aberrant: una «miserable follia». Uns quants segles més tard, el 1576, Lodovico Castelvetro,⁵⁶ en intentar entendre la naturalesa del plaer teatral (en comptes de condemnar-lo: «*La poesia fu trovata solamente per dilettere e per ricreare*»), va tenir l'encert de definir-lo d'una manera més subtil: com un

56. Castelvetro, condemnat per la Inquisició l'any 1560 (sense que la sentència fos executada radicalment), és l'autor de la *Poètica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, una de les obres més influents de la història de la teoria dramàtica.

«plaer oblic». Oblic (és a dir, indirecte) perquè «quan ens compadim de la desgràcia que li passa inesperadament a un altre, ens considerem bons, creiem que si això ens passés a nosaltres seria una injustícia»; com diu La Rochefoucauld, «ploreu perquè ens planyin; plorem per tenir la reputació de ser tendres; plorem per ser plorats; en darrer terme, plorem per evitar la vergonya de no plorar».⁵⁷

És la mateixa perspectiva que adopta el filòsof empirista Hume quan, al seu *Tractat sobre la naturalesa humana* (1739), afirma que «considerat en ell mateix, el dolor d'una altra persona ens resulta dolorós, però en la mesura que augmenta la idea de la nostra pròpia felicitat, ens proporciona plaer» i, a la *Dissertació sobre la tragèdia* (1757), reconeix que el poeta dramàtic ha de recórrer forçosament «a la tristesa, a l'angoixa i al terror perquè la joia completa, aquella que produeix el descans i la seguretat, fa que l'acció cessi i l'interès s'apagui». Adam Smith –un economista liberal que va fer aportacions fonamentals a la teoria dels sentiments morals en un llibre que duu aquest mateix títol–⁵⁸ coincideix amb Hume («només ens podem fer càrrec d'allò que senten els altres quan imaginem allò que nosaltres sentiríem en una situació semblant»), tot i que considera que el concepte de desgràcia no és idèntic a la vida que al teatre.⁵⁹ En pa-

57. *Màximes*, 1665.

58. *Teoria dels sentiments morals* (1759), sense el qual segurament no hauria pogut escriure mai la seva *Recerca sobre la naturalesa i les causes de la riquesa de les nacions* (1776), on fonamenta la idea que l'ambició individual –la lliure competència– és el motor del progrés col·lectiu.

59. «La pèrdua d'una cama», afirma Smith, «pot ser generalment considerada com una calamitat més real que la pèrdua d'un amant. Però qualsevol tragèdia, el desenllaç catastròfic de la qual girés entorn d'una pèrdua com la primera, fóra una cosa ridícula. I moltes i excel·lents tragèdies han estat compostes sobre la base de la segona, per frívola que ens sembli». Això és així, afegeix, perquè «la pèrdua de la reputació és certament la més greu de totes les desgràcies que poden caure sobre una persona innocent». Ho demostra el fet que «les persones d'edat avançada, a les quals una llarga experiència sobre la bogeria i la injustícia ha ensenyat a prestar escassa atenció tant a la censura com al seu aplaudiment, ignoren i desdenyen la difamació i ni tan sols es dignen honorar els seus fútils autors amb un ressentiment seriós».

raules de Lessing, «el temor [que ens inspira el teatre] és la compassió referida a nosaltres mateixos»⁶⁰ i, per aquesta raó, segons Schiller, «la representació [*Darstellung*] del patiment –com un mer patiment– mai no és la finalitat de l'art, encara que, com a mitjà per a la seva finalitat, és extremament important per a ell».⁶¹ Sören Kierkegaard, l'any 1843, esculpirà una frase encara més lapidària: «Tot i que sembli una paradoxa, l'individu només és feliç quan està immers en la tragèdia.»⁶² Quan William Blake, a les seves *Cançons d'Innocència i d'Experiència*, es pregunta l'any 1794 si pot contemplar la infelicitat aliena sense sentir pena, si pot contemplar l'angoixa dels altres per buscar un alleujament generós,⁶³ la teoria dramàtica li contesta que sí.

Totes aquestes hipòtesis –difícils d'admetre, perquè expliquen la nostra felicitat per la desgràcia dels altres, però que constitueixen la base psicològica del reality show– configuren la imatge de l'espectador mitjà: va al teatre mogut per un impuls sadomasoquista, un impuls encara més «obscur» que el del lector de novel·les perquè té la condició, suplementària i perversa, d'*voyeur* i *écouteur*– de cossos reals en acció.

Però i si aquesta no fos la veritable finalitat del teatre? I si hi anéssim amb l'únic objectiu de posar-nos malalts? La hipòtesi no és tan abstrusa com pot semblar a primer cop d'ull. La defensen, si més no, noms de la més alta solvència. En la lucidesa d'*El teatre i la pesta* (1933), Antonin Artaud ho afirma radicalment: «Una veritable obra de teatre altera el descans dels sentits, allibera l'inconscient comprimit, ens empeny a una mena de revolta virtual que, d'altra banda, només assolirà el seu valor si roman virtual, si imposa a les col·lectivitats reunides una actitud heroica i difícil. [...] El teatre, com la pesta [...], des-

60. *Dramatúrgia d'Hamburg*, cap. LXXV.

61. *Sobre el patetisme*, 1793.

62. *Repercussió de la tragèdia antiga en la moderna. Un assaig d'esforços fragmentaris*, 1843, dedicat a «Els confreres cosepults».

63. *Can I see anothers woe / And not be in sorrow too? / Can I see anothers griefs / And not seek for kind relief?*

encadena conflictes, allibera forces, desencadena possibilitats i si aquestes possibilitats i aquestes forces són negres, no és culpa de la pesta o del teatre, sinó de la vida». ⁶⁴ L'exigència d'infecció apareix també en un dels darrers filòsofs del teatre contemporani, Jean-Paul Sartre: «L'única manera d'aconseguir que l'obra existeixi *per a nosaltres* és infectar-nos. Contagi afectiu: l'actor s'apodera de nosaltres, ens penetra, suscita les nostres passions a través de les seves passions fingides, ens arrossega cap al seu personatge i governa el nostre cor a través del seu», diu el filòsof-dramaturg en els esplèndids fragments de *L'idiota de la família* que va dedicar a la feina de l'actor. ⁶⁵ En el teatre, precisament, «la capacitat de contagiar, és a dir, l'atracció inconscient de l'inconscient del receptor, és un símptoma de talent», havia dit Ievgeni Vakhtàngov, amb una terminologia mèdica impecable. ⁶⁶ Tots ells coincideixen amb Tolstoi, que defineix la comunicació artística (i no només la teatral) com un «contagi de sentiments». ⁶⁷

64. A *El teatre i el seu doble*, 1938. Al *Manifest per un teatre avortat* (1927), escrit conjuntament amb Roger Vitrac com a declaració d'intencions del Théâtre Alfred Jarry, Artaud ja havia avançat la idea: «Si fem teatre, no és pas per representar unes obres, sinó per arribar a una mena de projecció material, real, de tot el que hi ha d'obscur en l'esperit, d'amagat, de velat.»

65. Inclòs a *Un teatre de situacions* (1973) sota el títol «L'actor».

66. *Quadern de notes*, 1917.

67. *Què és l'art*, 1897. Val la pena recordar que les relacions entre la pesta i el teatre no sempre han estat metafòriques. L'evidència que l'edifici teatral podia ser un lloc de contaminació es fa palesa, a Espanya, en la suspensió de les representacions al Coliseo de Sevilla l'any 1679 (suspensió que va durar més d'un segle), en el Decret del 14 de juliol de 1682 («Suspendiendo las representaciones de comedias por causa de la peste») i en la del 22 d'octubre del 1720 («Mandando cesar en toda España las representaciones por causa de la peste de Marsella»).

6. EMOCIONS I MORAL

La certesa de Tolstoi, de Sartre, de Vakhtàngov i d'Artaud (magnificat com el més antiaristotèlic del teòrics del segle xx) té un origen sorprenentment clar: la *Poètica*. Però amb una diferència substancial: segons Aristòtil, el teatre ha de fer emmalaltir l'espectador amb la finalitat última de curar-lo. Esbrinar els mecanismes d'aquesta acció curativa és l'objectiu del text de l'Estagirita (fill de metge, per cert) que, malgrat la seva brevetat, es fa de difícil lectura per diverses raons. En primer lloc, per la forma (26 lliçons d'estil aspre, plenes de referències erudites, que mai no delata ni el més mínim entusiasme pel teatre); en segon lloc, perquè es basa en un corpus tràgic que només coneixem molt parcialment⁶⁸ i, finalment, perquè en rigor, més que com un llibre sobre la tragèdia, ha de ser llegit com un llibre de medicina: exactament, com un tractat sobre el funcionament de les emocions i la possibilitat de crear-les de manera artificial i manipular-les per contribuir al benestar social. Amb Aristòtil, el teatre es convertirà en l'únic laboratori incruent i lúdic per a l'experimentació sobre els éssers humans (una qualitat que no tenen els hospitals ni els camps de concentració o els d'esport),⁶⁹ a partir d'una definició de la tragèdia –i, per extensió, de la comunicació teatral– que, al cap de tants segles, continua sent modèlica perquè és la primera que *relaciona l'estructura del text amb el seu mode d'actuar sobre les emocions de l'espectador*.

68. Recordem-ho: de les 130 tragèdies de Sòfocles només ens n'han arribat set; de les 78 obres d'Eurípides, només coneixem 17 tragèdies i una comèdia satírica; d'Èsquil, només coneixem set de les 73 obres que va escriure. En total, només tenim un 11% (31 de 281) de les referències que Aristòtil va fer servir, probablement, per escriure la *Poètica*.

69. Fonamentalment violents: *in extremis*, el bon atleta, com el soldat de Marató, hauria de traspasar just al moment de traspasar la línia de meta: el millor atleta és l'atleta mort en el compliment de la seva proesa. No perquè sí frases com «sortir a morir», «destrossar l'adversari», «afusellar un gol», «rematar» i tantes altres de caràcter bèl·lic, formen part del llenguatge esportiu i, en canvi, són impensables als escenaris.

D'aquesta manera, hem de considerar la *Poètica* com una aplicació («pràctica», podríem dir) de la teoria del seu autor sobre les emocions i el comportament humà, que trobem escampada en diverses obres (*Sobre la psique*, *Ètica a Nicòmac*) i, principalment, a la *Retòrica*, on el filòsof les defineix amb una precisió i una modernitat absolutes: «Una emoció», diu «és allò que fa que la situació d'una persona es transformi en un grau tal que el seu judici quedi afectat; sempre va acompanyada de plaer i de dolor». Basada en l'axioma que la persona no està sotmesa a la dualitat entre la psique i el soma, en la hipòtesi que les idees i les sensacions formen part d'un mateix entrellat i que, per tant, les unes –les idees– no són possibles sense les altres –les sensacions–, la teoria aristotèlica postula que:

1. Les emocions –emoció, moció, motor– són allò que ens mou. A diferència del que afirmaran segles més tard Descartes i William James des d'una òptica fisiologista, no són meres reaccions irracionals: són, alhora, de l'ordre del coneixement i de l'ordre de la sensació. O, en les paraules de Calhoun i Solomon, «una forma més o menys intel·ligent de copsar una situació concreta dominada per un desig».⁷⁰

2. Les emocions es basen sempre en un substrat de creences en el sentit ampli del terme, és a dir, tant morals com científiques: per exemple, en la idea que el menyspreu i la insolència són socialment reprovables. O que rebre un regal és una ofensa (tal com es considera raonablement en algunes cultures) perquè deixa el receptor en estat d'inferioritat –de deute– en relació amb el donador. Així, la reacció emocional d'una persona depèn de les seves creences i, alhora, les posa de manifest –les «delata» fins al punt que gràcies a elles podem endevinar quin és el seu univers moral. Aquesta és la raó per la qual Aristòtil, al paràgraf 1450 de la *Poètica*, afirma que el caràcters

70. A *What is an Emotion?* (Oxford University Press, 1984). Recentment s'ha obert pas als USA la idea d'intel·ligència emocional en una concepció que no és pròpiament l'aristotèlica i que, potser per això mateix, ha tingut tant d'èxit entre persones particularment emotives i en els serveis de selecció de personal.

(avui diríem la psicologia) tenen una importància del tot secundària a l'hora d'ordir la trama i que –en tot cas– només poden ser detectats observant la seva «línia de conducta»: és a partir de la mimesi de l'acció que s'arriba a la mimesi dels actants.

3. Conseqüentment, la intensitat de les emocions, i per tant els seus efectes en termes de comportament, no són sempre idèntica, sinó que depenen de les circumstàncies en què es produeixen les emocions.

4. Les emocions són monedes de doble cara, és a dir, sempre proporcionen, simultàniament, desplaer i plaer. Per exemple –tal com va dir el poeta Homer, citat a la *Retòrica*–, la còlera «és molt més dolça que la mel regalimosa» perquè sempre va acompanyada del plaer que suscita en nosaltres la idea de venjança. Només així podem entendre que els gelosos otèl·lics, en comptes de suïcidar-se, assassinin les seves desdèmones: volen obtenir un plaer compensatori.

5. Les emocions, precisament perquè també pertanyen a l'àmbit de la racionalitat, poden ser modificades i emmotllades.⁷¹ Encara més, ho han de ser perquè el seu excés o descontrol pot ser nociu per a la vida –tant la pròpia com la dels altres.

6. Les emocions no tenen «sexe», ni classe social, ni nacionalitat, ni nivell cultural, encara que puguin tenir-ne les reaccions que provoquen.⁷²

7. L'emoció desapareix quan desapareix l'estímul que la

71. A diferència d'allò que creu Descartes, per a qui les emocions són una resposta somàtica reflexa, als antípodes de la raó.

72. Alain Braconnier, en un llibre intítulat precisament *El sexe de les emocions* (Odile Jacob, 1996), assenyala que, d'acord amb determinats experiments, al davant de la fotografia d'una criatura que plora, tant els homes com les dones reconeixen que es troba en una situació adversa, però solen atribuir aquest comportament a estats emocionals diferents: segons els homes, la criatura plora «perquè està enfadada»; segons les dones, «perquè està trista». En altres paraules, el «sexe» de les emocions, més que el de l'emissor, és el del receptor. Aquesta experiència demostra, per escriure, que els signes emocionals no sempre són unívocs, una qüestió de vital importància per a l'art de l'actor. D'altra banda, la major sensibilitat que s'atribueix a les dones per llegir i escriure les emocions potser no prové d'un simple i anacrònic prejudici masculí. J. Cunningham i L. Saphiro (*Infant affective expression as a*

provoca, o quan se li ha donat la resposta adequada (per exemple, fugir davant la fúria d'un tigre o d'un déu). En qualsevol cas, aquesta resposta no pot esperar,⁷³ a diferència del que passa amb els sentiments, que són «emocions profundes i duradores», cristallitzades «en la interioritat del cos».⁷⁴ Les emocions estan conjugades en present absolut, i per això són fonamentals en el teatre, un art –segons Gertrude Stein– «sense temps» perquè viu en un temps «perpètuament present».⁷⁵

La definició de la tragèdia («imitació d'una acció honorada i acabada, una imitació que implica una certa magnitud, una imitació feta en un llenguatge refinat, deixant de banda cada una de les espècies que apareixen en les parts, una imitació duta a terme per part de personatges que actuen i no pas mitjançant una narració, com també una imitació que, tot suscitant compassió i temença, opera una purificació d'emocions d'aquesta mena»)⁷⁶ ha estat sotmesa a tantes versions –sempre presump-

function of infant and adult gender, 1984) constaten empíricament aquesta superioritat i l'atribueixen al fet que, en néixer, els nens són genèticament més potents que les nenes i això fa que aquestes, per fer-se veure i sentir, es vegin obligades a amplificar les seves expressions emocionals i a reconèixer ràpidament les dels altres. Si això fos del tot cert, probablement quedaria explicat per què hi ha més vocacions i capacitats actoralment femenines que masculines.

73. Sartre expressa aquest caràcter d'urgència de l'emoció definint-la com «una transformació del món» que intentem quan «tots els camins estan tancats i, malgrat tot, hem d'actuar». (*Les emocions. Esbós d'una teoria*, 1939)

74. Té raó Carlos Gurméndez quan els defineix així a *La teoría de los sentimientos* (FCE 1981). ¿No és l'amor una alteració psicossomàtica que continua operant en absència de l'objecte del desig, però que ho fa al ralenti i, per tant, no ens impedeix ni anar a treballar ni anar a comprar? La frase «avui t'estimo més que ahir i menys que demà» tradueix perfectament aquesta tranquil·la capacitat evolutiva dels sentiments: varien, creixen o disminueixen suaument, dia a dia, i és per això, sens dubte, que se'ns fa més fàcil simular o dissimular els nostres sentiments que no pas les nostres emocions.

75. *Obres*, 1934.

76. Traducció de Joan Leita a *Retòrica. Poètica*. Laia, 1985, reeditada per Edicions 62 el 1998. Text original: «Ἔστιν οὖν τραγωδία μιμησις προξέωη σπονδιαία κατελείαη μεγέθοη εχθόνση, ἠδυσμενὼ λογῶ ξῶρη ἐκαστῶ τῶ»

tament «fidels», a mans de personalitats eminents—, que és gairebé impossible dir quin era el seu sentit original, tal com es fa evident a l'Annex 1. La unanimitat traductora només s'aconsegueix en la frase «imitació d'una acció» (o mimesi, si donem per vàlida la sinonímia exacta, equivalent a la *mimesis praxeos* del text original), però fins i tot aquest acord és superficial. ¿Mimesi significa «còpia» (i aleshores el poeta i l'actor serien mers callígrafs) o alguna cosa més? La idea d'art és implícita en la de mimesi, tal com sosté Pietro Metastasio?⁷⁷

Aquestes possibles interrogacions no són res si les comparem amb les que s'obren a partir d'aquí. ¿Són de simple matís les diferències entre una acció «seriosa» (no risible) i una acció «honrada» (ètica), «profunda» (no trivial) o «noble» (no plebea) o —encara més— respecte d'una acció «eminent»? Són la mateixa cosa la grandària, l'extensió i la magnitud? ¿I és el mateix que la imitació tràgica sigui «justa» (un adjectiu de qualitat que també pot ser de quantitat) o «determinada» (adjectiu només de quantitat), o que tingui «una certa» (és a dir, incerta) magnitud? ¿Un llenguatge «agradable» (criteri estètic) és sempre «apropiat» (criteri moral) o «assaonat» (un criteri gastronòmic), o «refinat»? ¿Significa el mateix —per catarsi— purga, purificació o «expiació», tal com va proposar l'holandès Daniel Hensius a *De tragediæ constitutione* (1611)?

Però és evident que, sigui quina sigui la seva traducció, la definició de la tragèdia recull tota la concepció aristotèlica de les emocions i, sobretot, la idea que, de les tres considerades bàsiques a la *Retòrica*, només dues són manipulables a través del teatre —la temença (φοβος) i la compassió (ελεος)—; en queda exclosa la tercera, la còlera —aquell «desig angoixat de ven-

ειδων εν τοιη μοριοιη, δρωντων και ου δι απαγγελιαη, δι ελεου και Φοβη παραινουσα την των τοιουτων παθηματων καθαρσιν.»

77. A *Extracte de l'art poétique...* (1773), Pietro Metastasio respon afirmativament aquesta pregunta: copiar és reproduir la veritat («*il vero*»); imitar és ser fidel al «*falso*», a les lleis del mode representatiu, que no són les de la cosa representada. En altres paraules, tot i que les accions siguin versemblants, el procediment de la mimesi —pel seu caràcter artístic— no ho és.

jança conspícua», segons l'Aquilles homèric–, tan important que Aristòtil li dedica planes memorables. La temença i la compassió no solament són el «plaer propi» de la tragèdia (atès que neixen de la contemplació de la mimesi d'accions i són distintes, per tant, de les que susciten altres arts, com per exemple la música, que només ens ofereix «imitacions d'estats d'ànim com la ira i l'amabilitat, i també de coratge i moderació»),⁷⁸ sinó que són les úniques que poden ser tractades –homeopàticament, podríem dir–⁷⁹ a través d'un procés que inoculara en l'espectador (gràcies a l'art: artificiosament), durant el temps d'una ficció i en dosis ben calculades, el mateix mal que pateix (Hume parla de «la infusió d'un nou sentiment», Schiller defineix la tragèdia com «una vacuna contra la ineluctabilitat del destí»)⁸⁰ Es tracta de provocar –amb l'expulsió d'aquest suplement– la d'un excés emocional anterior i restablir el bon equilibri entre els humors corporals (la sang, la flegma, la bilis negra i la bilis groga), evitant que es transformin en *mal(s) humor(s)*.⁸¹ No tenir-ho en compte és, segons Lessing, el gran error de Corneille,

78. Alguns modes musicals, diu a la *Política* (1430a), «fan que els homes es tornin tristos i severs, com l'anomenat mixolidi; d'altres afebleixen l'ànim, com els modes relaxats; d'altres, en canvi, produeixen un temperament moderat i equilibrat, com sembla que és l'efecte peculiar del dori; el frigi inspira entusiasme. A *Què és una emoció* (2000), David Casacuberta aporta idees interessants sobre les estranyes causes que fan que la música provoqui emocions.

79. El metge escocès Samuel Hahnemann (1755-1843), fundador de l'homeopatia, considerava que el seu *Òrganon de l'art de curar* (1810) estava connectat amb l'*Òrganon* d'Aristòtil, conjunt dels escrits del filòsof grec sobre la lògica. Marvin Carlson (*Teories del teatre*, 1984) admet aquesta possibilitat en afirmar que «la tragèdia funcionaria, així, de la mateixa manera que una medicina homeopàtica» i ens recorda que ja Antonio Sebastiano Minturno (un bisbe que es va convertir a l'aristotelisme durant el concili de Trento!) sostenia aquesta visió de la catarsi a la seva *Art poètica* (1563).

80. *Sobre el sublim*, 1801.

81. El punt de vista mèdic en què se sustenta la tragèdia grega –i, per tant, la teoria aristotèlica– queda confirmat si observem que els tres grans temes d'*Èdip rei* corresponen a alguns dels principals títols de l'escola hipocràtica, com per exemple *La malaltia sagrada*, *Pronòstics* o *De les epidèmies*. El text de Sòfocles (en el qual es pronostica que l'*epidèmia* tebana és una *malaltia sagrada*) no assumeix encara les posicions avançades d'Hipòcrates, segons

que «tenia al cap la purificació de les passions en general [...] i no pas les dues que segons l'opinió explícita d'Aristòtil han de ser purificades per ella [la tragèdia]» perquè són les que «sentim nosaltres, però no els personatges, unes passions mitjançant les quals els personatges ens commouen, però que no són aquelles que fan atraure damunt seu la desgràcia. Pot haver-hi una obra on coincideixin totes dues coses, ho sé; però no en conec cap; es tractaria d'una obra en la qual el personatge caigués en un infortuni a causa d'una compassió o infortuni mal entesos. [...] Aquesta peça única fóra en certa manera el punt de confluència de dues línies rectes convergents, destinades a no trobar-se mai més».⁸²

Tenia raó Lessing. Aristòtil no devia ignorar que l'espectador cau de vegades en estats colèrics, fins al punt que –com ens recorda Donald M. Kaplan– «a través del testimoni de totes les èpoques, sabem que molt sovint el públic ha llançat a l'escenari tota mena de porqueries, ha picat de peus, ha proferit insults i obscenitats, ha armat escàndols i fins i tot ha assaltat l'escenari per apoderar-se dels vestits dels actors»,⁸³ però és aquesta la reacció –pròpia dels espectacles esportius– que, precisament, cal evitar perquè –segons Aristòtil– la còlera no cura la còlera, sinó tot el contrari. Al teatre, la reacció iracunda només es produeix quan el dramaturg ha comès algun error perquè, si l'operació purgativa és reeixida ('purga' és la traducció exacta de καθαρισμ),⁸⁴ l'espectador –després d'haver-se contagiats salutíferament– sortirà de la sala (de cinema o de teatre) amb els dits vermells de sang virtual, però curat. És per això que anem al

el qual, justament, no hi ha malalties sagrades (ni tan sols l'epilèpsia), però l'obra se situa al centre mateix del debat mèdic de l'època que Aristòtil coneixia perfectament, de la mateixa manera que coneixia les matemàtiques: per definir l'analogia, fa servir directament el teorema de Tales de Milet sobre la proporcionalitat dels segments: «Entenc per analogia el fet que el segon terme és al primer com el quart és al tercer» (1457b).

82. *Dramatúrgia d'Hamburg*, article del 28 de gener de 1768.

83. *Arquitectura teatral: una derivació de la cavitat primària*, 1968.

84. 'Purificació' és el resultat d'una òptica cristiana que es nega a admetre el caràcter somàtic de la catarsi, la seva dimensió literalment evacuatòria.

teatre.⁸⁵ Els seguidors de l'Estagirita se n'havien adonat perfectament: el teatre «és salut de la ment obtinguda amb medecina amarga», diu Castelvetro.⁸⁶ «Tant és», diu Marmontel, «que el licor que em feu beure sigui amarg. L'accepto sempre que sigui salutífer».⁸⁷ Descartes ho corrobora: «Ens sentim naturalment empesos al plaer per tota mena de passions, fins i tot la tristesa i l'odi, sempre que només siguin motivades per les rares aventures que veiem representades al teatre, [les quals], en no poder perjudicar-nos de cap manera, semblen pessigollejar la nostra ànima mentre la toquen.»⁸⁸ Uns quants anys més tard, Sigmund Freud confirmarà les paraules de Castelvetro en declarar que «l'únic tema del drama és qualsevol tipus de sofriment [...] però no físic, sinó mental».⁸⁹

85. O a veure dansa, segons el testimoni d'Isadora Duncan: «Aleshores [1905] la meua popularitat a Berlín era increïble. Em deien la *Göttliche* [divina] *Isadora*. Es va arribar a dir que la gent que entrava malalta al meu teatre en sortia curada. A totes les funcions de tarda es veia una multitud de malalts que hi eren portats en baiards. [...] El meu públic venia a les representacions en un èxtasi absolutament religiós.» (*La meua vida*, 1927)

86. *Poètica d'Aristòtil vulgaritzada i exposada*, 1576.

87. *Elements de literatura*, 1787.

88. *Les passions de l'ànima*, art. 94.

89. *Els personatges psicopàtics a l'escenari*, 1905.

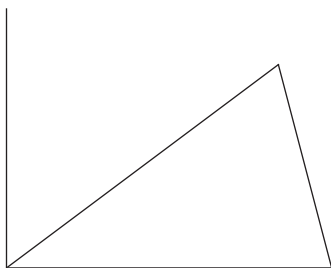
7. LA MÀQUINA ARISTOTÈLICA D'EXPANDIR ELS HUMORS COMPRIMITS. ALTRES MÀQUINES DRAMATÚRGIQUES

Es tracta, doncs, de suscitar compassió i temença en l'espectador, dues emocions que de fet, en la tragèdia, estan indisolublement unides, d'acord amb el principi que les emocions tenen una doble cara: sense la primera és impossible la segona i viceversa, perquè –tal com diu Aristòtil a la *Retòrica*– la compassió està lligada a la temença que provoca la possible «aparició d'un mal destructiu i penós en qui no se'l mereix». La nostra experiència d'espectadors ens ho confirma: només ens atemorim si sentim compassió, i viceversa. Mai no sentim temor per algú a qui no estímem (amb qui no establím relacions d'empatia), és a dir, algú que no sigui bo, que no sigui com jo mateix. Això fa que, subjugats per la lluminositat de la ficció, aplaudim amb fervor la liquidació dels sioux –no només dels guerrers, també les dones, les criatures, els ancians–, o la lapidació de la dona adúltera. L'assistència massiva a l'espectacle de la mort (des del circ romà a les retransmissions televisives d'execucions en algunes societats tan avançades com la dels USA) només és comprensible si no sentim cap pietat pel criminal: si no és dels nostres.

Per aconseguir la compassió i la temença, cal inventar una situació inicial feliç (però «millorable», «no satisfactòria» per al protagonista: la pesta de Tebes, per exemple) i buscar una primera acció que pretengui modificar-la, precisament perquè no és del tot feliç. A partir d'aquí, el dramaturg ha d'acumular accions successives (cadascuna conseqüència de la situació anterior i alhora causa de la següent, és a dir, en una estricta relació de causa-efecte) de tal manera que, sent totes infructuoses, el protagonista desemboqui en la desgràcia absoluta⁹⁰ –o més o menys absoluta, si tenim en compte que Èdip ni tan sols es suïcida. Aquesta cadena d'accions ha de respondre a un únic criteri tècnic: elevar la tensió emocional de l'espectador fins a arribar, en un crescendo sostingut, al punt d'ebullició en què la

90. *Poètica*, 1453a.

seva temença i la seva compassió, el seu plaer i el seu dolor, exigeixin de manera imperativa un desenllaç, encara que de vegades –com diu Hegel a l'*Estètica*– «ens veiem obligats a assistir a la derrota dels individus compromesos en la lluita». Poc importa que el protagonista mori o no: ja Giraldi Cinzio, al *Discurs sobre la composició de comèdies i tragèdies* (1536), defensa la possibilitat que la tragèdia tingui un final alegre sense que l'efecte tràgic resulti disminuït, apellant a la diferència de costums entre la societat grega i la italiana del segle XVI⁹¹ perquè, dramàticament, tots els finals són feliços: tant si el protagonista mor com si es casa, la tensió s'acaba i es torna a restablir la respiració banal de l'espectador. De fet, i salvant totes les distàncies que calgui, si situem en l'eix horitzontal les accions successives que provoquen un augment de la tensió emocional (a l'eix vertical), el procés catàrtic descrit per Aristòtil segueix una corba



similar a la del procés descrit per Wilhelm Reich a *La funció de l'orgasme* (1927). Es tracta de crear en la persona que entra en

91. Trobem un esforç similar al segle XVIII quan Talma, en ple fervor revolucionari (1792), interpreta a França un *Otello* amb final feliç, aplicant el concepte de «justícia poètica» que havia introduït a *L'art poètic* (1605) Jean Vauquelin de la Fresnaye (1536-1606). Rymer (*Tragèdies dels darrers temps*, 1678) l'introdueix a Anglaterra i, sobre la base que sense un final feliç la tragèdia no produiria plaer, condemna de manera radical *Otello* i, en el mateix impuls, tot el teatre isabelí. També Voltaire és partidari d'aquesta justícia: en la mesura que la tragèdia és «un art originàriament inventat només per instruir la terra i santificar el cel», cal esperar que el crim sigui castigat i la virtut recompensada. (Prefaci a *Semiramis*, 1748)

el joc una tensió psicosomàtica contínua i creixent a través d'un cert nombre d'accions (ni poques ni moltes, just les necessàries, les que confereixen a la tragèdia la seva «magnitud determinada») que (a l'escenari com al llit) solen combinar el gest i la paraula, que sempre tenen un caràcter connatiu i que no admeten ni dilacions, ni pauses, ni excursos, ni interrupcions; aguanten, com a molt, esporàdiques suavitzacions del tempo o sàvies alteracions del ritme (per recuperar l'alè) però sempre desemboquen –si tot va bé– en una situació de plaer/dolor insostenible, que obeeix als principis de continuïtat i culminació. A partir d'un determinat moment, ens domina «l'espera ansiosa del final» (segons l'expressió de Demarcy a *Elements d'una sociologia de l'espectacle*, 1973), i l'única cosa que volem és «acabar» i «anar-nos-en». No per atzar, tant en l'art teatral com en l'*ars amandis*, aquesta situació extrema rep el nom de clímax i, com a tal, exigeix una resolució ràpida i contundent (que, al teatre, anomenem desenllaç), capaç de descarregar tota la tensió acumulada, en una caiguda tan vertiginosa com alleujadora, durant la qual s'expulsen humors per donar lloc a la catàstrofe.⁹² Tal com diu Jean-Jacques Roubine, no és excessiu pensar que en aquesta voluptuositat hi ha «alguna cosa d'orgàsmic».⁹³

Sigui com sigui, la capacitat de cada possible acció per augmentar la tensió de l'espectador en el grau adequat és allò que permet al dramaturg discernir tècnicament la seva pertinència o la seva impertinència, la seva inclusió a la trama, de la mateixa manera que els bons jugadors d'escacs sempre trien la juga-

92. La catàstrofe, en la teoria aristotèlica, és allò que veiem després de la darrera estrofa, la conseqüència del desenllaç. L'educació tràgica dominant li ha atribuït un caràcter negatiu, però en rigor el casament que corona moltes comèdies també ha de ser considerat catastròfic.

93. «L'estratègia de les llàgrimes», a *Litterature*, núm. 9, 1973. «Si, tal com sol passar» afegeix Roubine, «correm a veure moltes vegades la mateixa tragèdia, és lícit pensar que ho fem per alguna sollicitació més imperiosa que el gust per les belles arts. Per reiterar el plaer de les llàgrimes, tots els mitjans són lícits. Per re-plorar, anem a re-veure l'obra [...]. Darrere la voluptuositat de les llàgrimes s'hi endevina el discurs secret del fantasma».

da més dura, el pla d'acció més econòmic i en darrer terme «elegant». Si el dramaturg ho aconsegueix, fins i tot aquell «home aclaparat pel dolor i per la intolerable pesantor de la vida, dispostat al suïcidi» que ens presenta Gogol a *La sortida del teatre* (1840) es reconcilia «amb la vida i demana al cel noves penes i patiments» només per continuar vivint i poder tornar a «deixar anar llàgrimes refrescants»; per tornar a «gemenar» i a «estremir-se», diu amb les mateixes paraules que associem a l'èxtasi sexual.⁹⁴ Només així s'entén, conclou Gogol, «que hagin passat segles, que hagin desaparegut ciutats i homes de la capa de la terra, que tot allò que existia s'hagi esvanit com el fum, i que, en canvi, les faules perdurin i es repetixin, i les escoltin els reis savis, els governants que pensen, el vell encara jove i el jove ple de nobles inclinacions»; aleshores, encara que no els quedi «cap altre remei que recórrer a les intrigues i als sentiments», els dramaturgs sempre tindran la certesa que aquestes emocions produiran «la joia completa de la calma i la seguretat». Aquesta idea de la felicitat sensual provocada pel teatre devia recórrer Europa de punta a punta –en un nou exemple de *logos espermatikon*– perquè, el mateix any, i a molts quilòmetres de distància (sense possibilitat de plagi), la trobem gairebé amb les mateixes paraules en boca d'Antoni Ribot: «Al caer el telón, antes que su tristeza habitual tenga tiempo de reaccionarse [sic] sobre las impresiones recibidas en medio de la luz que la inunda, [el espectador] sin haber apren-

94. L'ús del lèxic i de les imatges sexuals en la teorització teatral és constant. Per exemple, segons Grotowski, l'actor «realitza un veritable acte de penetració, de despullament, d'ofrena de tot allò que hi ha de més íntim en ell. [...] S'ha de lliurar nu, en la intimitat més profunda, confiadament, com ens lliurem a l'amor. Tot es concentra aquí: en l'autopenetració [...] si s'ha produït realment el dolç i càlid lliurament d'un mateix. En una humilitat sense defensa, aquest acte arriba a un punt culminant. I dona lloc a la pau i a la tranquil·litat» (*L'actor sant i l'actor cortesà*). Tadeusz Kantor parla de la «no-penetració recíproca» entre el text i l'escenificació que «permet i fa possible la creació d'una nova realitat autònoma (*El teatre complex*, 1966). A «Un atletisme afectiu» (*El teatre i el seu doble*, 1938), Artaud explica que la respiració andrògina és «equilibrada i neutra»; la respiració mascle és «expansiva i positiva»; la respiració femella és «atractiva i negativa».

dido nada, no puede dejar de exclamar: “Bendito sea el poeta; benditas sean las artes.”»⁹⁵ S’haurà fet realitat el principi enunciat per Schiller, segons el qual «totes les arts estan consagrades a l’alegria i no hi ha feina més alta i més seriosa que fer feliços els homes».⁹⁶ I les dones, sobretot, tal com veurem més endavant.

Així, la *Poètica* se’ns presenta com una veritable (i potser perfecta) màquina d’escriure tragèdies, una màquina en sentit literal, no metafòric, les peces de la qual, al parer d’Alfred de Musset, són les regles.⁹⁷ Segons Alfred de Vigny, «una tragèdia és un pensament que de cop es metamorfosa en *màquina*».⁹⁸ Lessing, en parlar de la tragèdia, afirma que «com més simple és una màquina i com menys pes, menys molles i engranatges tingui, més perfecta serà».⁹⁹ Jean Anouilh ho corrobora: si «la molla [la situació de conflicte inicial] està sotmesa a la màxima tensió, tot anirà sol. Aquesta és la comoditat de la tragèdia. Tot el que cal és donar una petita empenta perquè la màquina s’engegui, no-res, una mirada a una noia que passa pel carrer i aixeca els braços, unes ganes d’honors de bon matí, quan et despertes, com d’alguna cosa comestible, una pregunta inoportuna a altes hores de la nit... Després, deixar fer. Podem estar tranquils. Tot roda. Els engranatges estan ben greixats des de sempre».¹⁰⁰ Tan ben greixats que funcionen fins i tot per absència, si hem de creure Eugène Ionesco, que defineix *La cantant calba* i *La lliçó*, però també altres de les seves obres, com «intents d’un funcionament *en el buit* del mecanisme teatral».¹⁰¹

95. *Reflexiones acerca del drama*, 1840.

96. *Sobre l’ús del cor a la tragèdia*, 1803.

97. «Un arquitecte fa servir rodes, politges, bastides; un poeta fa servir regles, i com amb més precisió les observi, major serà l’efecte i més sòlid el resultat.» (*De la tragèdia a propòsit dels inicis de Mlle Rachel*, 1838)

98. *Carta a Lord* ^{***}, 1829.

99. *Dramatúrgia d’Hamburg*, 12-X-1768.

100. Així ho explica, en una singular intervenció, el Cor de la seva *Antígona*.

101. *Notes i contranotes*, 1961.

D'aquestes màquines («màquines cibernètiques», en l'expressió de Barthes)¹⁰² se'n construïran moltes al llarg dels segles, però totes (o gairebé) són adaptacions del model aristotèlic. Gustav Freytag, a *La tècnica dels drames* (1863), afirma que basta seguir «l'estructura piramidal del drama», basada en una divisió de l'obra en cinc parts i tres moments de crisi: el primer, després del primer acte (destinat a presentar els personatges i la situació), confereix a l'obra el seu caràcter dramàtic i li imprimeix, a través d'un conflicte, el «moviment ascendent»; el segon moment –entre el segon i tercer actes– produeix un moviment descendent; el tercer, torna a aixecar la tensió abans de donar lloc al clímax del quart acte i a la catàstrofe del cinquè. Francisque Sarcey, el teòric francès de la *pièce bien faite*, afirma que totes les màquines tenen una peça central –una escena «à faire» obligatòria–, aquella sense la qual el públic no pot passar «del plor a les rialles i de les rialles al plor».¹⁰³ En una nota de treball escrita al voltant del 1900, August Strindberg explica que un drama ha de contenir els següents elements: un secret que l'espectador coneix o bé al començament o bé cap al final; una explosió de còlera, d'indignació [per part del protagonista]; un capgirament de la situació, un relançament; una sorpresa ben preparada; una revelació; el càstig dels culpables (*nemesis*) i el seu anorreament; un desenllaç acuradament preparat que, eventualment, pot comportar una reconciliació; un malentès; un joc de situacions paral·leles. Maxwell Anderson també proposa la seva: «Un drama hauria d'acostar-se a i allhora allunyar-se d'una crisi central i aquesta crisi hauria de consistir en una descoberta per part del protagonista que tingui un efecte indeleble sobre els seus pensaments i les seves emocions, capaç de modificar completament les seves accions.»¹⁰⁴

Georges Polti, l'any 1894, inicia una nova línia de maquinària dramàtica, de caràcter –podríem dir– pre-estructuralista, quan a *Les trenta-sis situacions dramàtiques* (ja detec-

102. *Literatura i significació*, 1968.

103. *Assaig d'estètica teatral*, 1876.

104. *L'essència de la tragèdia*, 1939.

tades per Gozzi, i esmentades per Goethe i Schiller, però no descrites per cap d'ells) afirma que totes les obres escrites (i per escriure) corresponen a una de les trenta-sis emocions humanes que hi ha en opinió de l'autor. Així, per escriure una obra teatral basta triar una d'aquestes emocions (per exemple, la del personatge que implora) i desenvolupar-la, tal com fa Èsquil a *Èdip a Colona*, o tal com podríem fer amb «les quinze o vint mil aventures que cada any desemboquen a les oficines dels Nens Assistits». Gràcies a aquest procediment combinatori, Polti està en condicions d'oferir als directors dels teatres «deu mil arguments (mil en una setmana)», atès que les 36 situacions bàsiques donen lloc a nombroses subsituacions. Des d'una òptica ja decididament estructuralista (i propera a la de Propp), Etienne Souriau eleva a 210.141 les possibles situacions, sobre la base de l'existència de sis funcions que, combinades, creen una «morfologia» amb un nombre finit de tipus.¹⁰⁵ Uns anys més tard, a *Semàntica estructural* (1966), Greimas afina la màquina de Souriau, convertint les sis funcions en grups d'actants que assumeixen un rol: «subjecte, objecte, destinador, destinatari, oposant i adjuvant».¹⁰⁶

De la mateixa manera, existeixen màquines d'escriure guions cinematogràfics. Ingmar Bergman resumeix així la més característica de la indústria de Hollywood: «El públic havia de saber sempre perfectament on es trobava. No havia de tenir cap dubte sobre qui era qui i les parts de farciment de la història havien de ser tractades amb molta cura. Calia distribuir i col·locar punts culminants en llocs del guió especialment assenyalats amb aquest propòsit. El clímax s'havia de reservar per al final. Les rèpliques havien de ser curtes. Les formula-

105. *Les 200.000 situacions dramàtiques*, 1950.

106. Encara que d'una manera més imprecisa, Thornton Wilder també proposa una màquina quan a *Algunes idees sobre l'escriptura dramàtica* (1941) afirma que el drama ha de reunir quatre condicions fonamentals: que sigui escrit en benefici del talent de l'actor; que s'adreci a una mentalitat col·lectiva; que es basi en una sèrie de convencions que, alhora que impedeixin la il·lusió de realitat, apelin a la imaginació de l'espectador; que transcorri en un temps present «perpetu».

cions literàries estaven prohibides.»¹⁰⁷ Els rastres de la definició aristotèlica de la tragèdia són evidents en aquesta descripció, que també permet entendre per què Raymond Chandler va fracassar estrepitosament com a guionista de les seves pròpies novel·les a la Paramount: era un gran escriptor, però no un dramaturg, un constructor de drames. Allò que interessava als seus lectors –va dir ell mateix– era «la creació d'emocions a través de la descripció i el diàleg»,¹⁰⁸ no de l'acció. A Chandler li agradava escriure coses així com «Va sortir del cotxe i va caminar per la vorera sota el sol fins que l'ombra del tendal de l'entrada va caure-li sobre el rostre com el tacte de l'aigua freda», o «Hugo Candless va deixar caure el cigarret i va donar cops frenètics contra la finestreta que tenia més a prop. El vidre no es va trencar». La descripció és tan perfecta que no cal que cap actor imiti aquestes accions. Ni el millor de tots no podria explicar-nos que una ombra a la cara pot tenir la fredor de l'aigua.

107. *Imatges*, 1990. Bergman les infringeix totes a la seva obra mestra, *Persona* (1962).

108. A Frank MacShane: *La vida de Raymond Chandler*, 1976.

8. POSSIBILITAT O IMPOSSIBILITAT DE CONTROLAR-SE.
LA CONSCIÈNCIA DE LA FICCIÓ. EL SOLDAT DE BALTIMORE

Que els efectes psicossomàtics del teatre són molt superiors als que provoquen les altres arts no ha estat negat mai per ningú: deixant de banda el meravellós cas descrit per Leonardo, és infreqüent que un animal o una persona plori davant d'una pintura; la música només ens fa plorar quan sona «la nostra cançó»; en canvi, quan la màquina aristotèlica utilitzada pels constructors de faules dramàtiques funciona bé, sempre provoca uns efectes tan intensos –alhora plaents i dolorosos– que alteren el comportament dels espectadors. El problema és saber si aquesta operació purgativa –la catarsi, «l'alleujament dels vasos»–,¹⁰⁹ és negativa o positiva i, en tot cas, determinar quina dosi exacta d'emocions ha de somoure l'espectador perquè no es produeixin avortaments en massa tal com –sembla– va passar durant una representació esquiliana en veure aparèixer les Erínies.¹¹⁰ Malgrat el caràcter en aparença exclusivament moral de la polèmica, i els excessos retòrics que l'acompanyen, la qüestió articula un dels grans debats de la teoria dramàtica, tan central que dividirà els teòrics en dos bàndols, enfrontats secularment en una duríssima batalla (amb víctimes reals), que té, si més no, la virtut de no haver arribat encara a cap resultat definitiu, però que ha aportat –en canvi– precisions precioses sobre l'art dramàtic.

En una de les bandes del camp, hi trobem els impugnadors de la totalitat de la *Poètica* i, en primer lloc, un singular personatge, Tertulià,¹¹¹ autor d'un tractat intítulat *De Spectaculis* que ataca la idea aristotèlica situant-se en el seu mateix terreny fisiològic: «Tot allò que ens entra per aquests dos òrgans [els ulls i les orelles] no es dissol a l'estómac, sinó que l'ànima ho paeix

109. L'expressió és de Schiller.

110. El cas és citat per Corinne Coulette a *Le théâtre grec*, 1989.

111. Tertulià (160-220), un pagà cartaginès convertit al cristianisme, va defensar la seva nova fe enfront de les heretgies i, en la seva mateixa intransigència, va acabar abraçant les doctrines de Montano, que es considerava directament il·luminat per Déu i, en nom d'aquesta clarividència, va anunciar la fi imminent del món, i naturalment la del teatre.

directament», diu Tertulià. Si no fos així –afegeix–, «l'espectacle de la passió [aliena] seria desagradable». És possible –reconeix a continuació– que algunes persones puguin «assistir als espectacles teatrals amb la seriositat i la modèstia que normalment inspira una honorable dignitat, o una edat avançada, o una felicitat inclinació natural. Però, fins i tot en aquests casos, és difícil creure que l'ànima no serà víctima d'una passió secreta», perquè si no –conclou– les nostres anades al teatre es veurien tenyides per «una trista inutilitat» i no tindrien «res de profitós». Rousseau, al cap d'un mil·lenni i mig, remata el discurs: el teatre «ens estava insensiblement el cor» i fa que «només agafem de la passió allò que ens porta al plaer, i que deixem de banda tot allò que ens turmenta [...]: és per això que, en admirar l'amor honest ens lliurem a l'amor criminal».¹¹² Tant és, vénen a dir Tertulià i el filòsof ginebrí, que evacuem els residus si abans hem assimilat la substància: el teatre «trasbalsa i agita furiosament els nostres esperits», suscita en nosaltres «rauxes, còleres, melangies» i provoca l'emulació de les accions contemplades. O, en altres paraules, *la mimesi* (dels actors) *produeix mimesi* en els espectadors.

A l'altre extrem del camp, hi trobem aquells que creuen aristotèlicament que la mimesi ens vacuna contra la mimesi i que el desordre emocional que el teatre provoca és, en darrer terme, favorable al manteniment de l'ordre personal i social. Per defensar la seva posició, aquest bàndol ha de recórrer –i aquest és l'interès principal del debat, no el resultat– a l'anàlisi dels efectes del signe sobre el receptor, sobretot pel que fa a la seva credibilitat.

L'actor Floridor,¹¹³ per exemple –es pregunta D'Aubig-

112. A la *Carta al senyor D'Alembert sobre els espectacles* (1758), escrita per respondre a l'article «Ginebra» de l'*Enciclopèdia* i oposar-se a la proposició de D'Alembert de crear en aquesta ciutat un teatre per a l'educació del poble. D'aquesta manera, Rousseau traslladava al terreny de l'art dramàtic, en ple segle XVIII, els postulats de la teologia jansenista que havia dividit ideològicament la França del XVII.

113. Floridor va substituir Bellerose en la direcció de l'Hôtel de Bourgoigne l'any 1657. Va ser el gran intèrpret de les obres dels dos Corneille, l'ú-

nac-, «¿deixa de ser Floridor per ser, per damunt de tot, aquest Horaci de qui està representant el Personatge?» ¿O bé, tal com assegura Rousseau des de l'altre camp, per als espectadors «l'actor sempre és l'actor, mai el personatge que representa [...] i aquell home que parla com si fos l'amo del món no és August, sinó Baron; la vídua de Pompeu és l'Adrienne i Alzire és la Hausin»?¹¹⁴ ¿Perden el món de vista els espectadors quan miren l'escenari, fins al punt de ser incapaços de distingir la realitat de la ficció, el cos de l'actor del cos del personatge?

Samuel Johnson (1709-1784), el principal crític anglès de la segona meitat del XVIII, editor de les obres de Shakespeare, creu que no, que la immersió mai no és total: «La veritat és que els espectadors sempre tenen bon criteri i saben, del primer acte al darrer, que l'escenari és tan sols un escenari i que els actors són tan sols actors. [...] El plaer procedeix de la nostra consciència de la ficció; si penséssim que els assassins i les traïcions són reals, ja no ens satisfarien.»¹¹⁵

Du Bos confirma l'existència d'aquesta «consciència de la ficció»: «El plaer que sentim quan veiem les imitacions que els Pintors i els Poetes han sabut fer d'uns objectes que si fossin reals haurien excitat en nosaltres carregoses passions, és un plaer pur. [...] La massacre dels Innocents devia deixar idees molt funestes en la imaginació d'aquells que van veure realment com els soldats desenfrenats degollaven les criatures al pit de les mares tenyides de sang»; però, en canvi, «el quadre de Le Brun on veiem la imitació d'aquest esdeveniment tràgic no deixa en el nostre esperit cap idea importuna». De la mateixa manera, si veiéssim realment una mort com la de Fedra, «una jove Princesa que expira entre horribles convulsions, acu-

nic actor de la companyia rival a qui Molière salvà a *L'impromptu de Versailles*. Donneau de Visé va dir d'ell: «Sembla veritablement allò que representa. [...] La seva manera de moure's, el seu aire i les seves accions tenen una cosa tan natural que no cal ni que parli per suscitar l'admiració de tothom.» (Citat per Georges Mongrédien a *La vida quotidiana dels actors en els temps de Molière*, 1966)

114. A *Julie o la nova Héloïse*.

115. Prefaci a *Shakespeare*, 1765.

sant-se de crims atroços que l'han fet mereixedora del verí, fugiríem corrents». Ara bé, «la tragèdia de Racine, que ens presenta la imitació d'aquest esdeveniment, ens emociona i ens afecta sense deixar en nosaltres la llavor d'una tristesa durable [...]: l'aflicció només es queda, per dir-ho així, a la superfície dels nostres cors i tenim la certesa que el nostres plors acabaran amb la representació de la ficció enginyosa que es desencadena». Per què? Senzillament, respon Du Bos, «gaudim de la nostra emoció» perquè «l'espectador conserva al teatre tot el sentit comú, malgrat que experimenti vives emocions. S'apassiona sense extraviar-se».¹¹⁶

Sartre comparteix aquesta opinió: «Si ens situem al nivell més alt [pel que fa a la cultura del públic], l'objectiu és provocar en l'espectador, si més no durant el temps de la representació, un cert escàndol, com a mínim *una certa mutació mental*. Però també és veritat que, si ens situem en el punt de vista de l'espectador, l'obra és un imaginari. És a dir, que sense excloure ni tan sols les obres històriques, l'espectador no perd mai de vista que allò que veu a l'escenari és un no-real. Aquesta dona no existeix, ni aquest home, el seu marit, que només és el marit en aparença. Això significa que l'espectador no creu –en el sentit profund de la paraula–, en l'assassinat de Polonius. Altrament, fugiria corrents o pujaria a l'escenari. Ara bé, malgrat tot, hi creu, atès que s'emociona, plora i es belluga a la seva butaca. Però aquesta mateixa creença és imaginària. És a dir, no és una persuasió profunda i vital, sinó una autosuggerió que manté la certesa informulada de ser una autosuggerió».¹¹⁷

I per si l'autoritat intel·lectual d'aquests noms no bastés, ho ratifica Meyerhold, gairebé amb idèntiques paraules –la teoria dramàtica és plena de repeticions significatives– quan, en defensa d'un «Teatre de la Convenció», fa seves les opinions del

116. *Reflexions crítiques sobre la poesia i la pintura*, 1719. Malgrat la seva condició de clergue, Du Bos postula una concepció de l'art allunyada de l'intel·lectualisme (l'aplicació estricta de regles i principis), i destaca el valor de la sensibilitat de l'artista, productor d'unes imatges que, tant en poesia com en pintura, susciten en el receptor emocions harmòniques.

117. «Mite i realitat al teatre», a *Un teatre de situacions*.

dramaturg Leonid N. Andrèiev: «L'espectador no oblida ni per un instant que té al davant un actor que *representa*, ni l'actor oblida que té al davant una sala, un escenari a sota els peus i uns decorats al costat.»¹¹⁸ Lorenz Kjerbüll-Peterson encara va més lluny: la mateixa arquitectura de la sala a la italiana, creada per produir la il·lusió teatral, impedeix –paradoxalment– «la pèrdua de l'equilibri [emocional] del públic gràcies al teló, a l'arc de prosceni, als programes de mà» i, sobretot, a la saviesa de l'actor, sempre atent a controlar qualsevol desequilibri de la «massa psicològica», és a dir, del públic.¹¹⁹ El filòsof David Hume ho havia dit en altres paraules: «El sentiment de la bellesa dóna una nova direcció als moviments impetuosos de la tristesa, de la pietat i de la còlera: s'apodera de tota la capacitat de l'ànima, domina totes les seves emocions.» El fet que «la tragèdia sigui una imitació» i «que tota imitació ens plagui per si mateixa [...] contribueix, sens dubte, a suprimir de les passions tot allò que tenen de trist, de tal manera que només deixa en nosaltres un sentiment uniforme, un plaer agradable».¹²⁰

O no? Ni Rousseau, ni Du Bos –ni Meyerhold, ni Sartre, ni Hume– no han demostrat que les seves afirmacions tinguin un fonament real. En tot cas, l'any 1823, a l'assaig sobre *Racine i Shakespeare*, Stendhal (com a bon romàntic que reivindicava els abismes de la passió i no admetia límits de cap mena) nega els efectes «reguladors» de la convenció i defensa la idea que el teatre hauria de «crear una il·lusió perfecta», no una il·lusió a mitges: fins als límits de la confusió psicòtica, de l'allucinació. Ens ha d'enganyar totalment –diu– perquè «viure en la il·lusió és deixar-se enganyar [...], és com viure en un somni», i posa com a exemple a seguir el del soldat que l'any 1822, estant de guàrdia a la platea del teatre de Baltimore i, en veure que Otello estava per assassinar Desdèmona, va vociferar: «No es

118. *Carta sobre el teatre*, 1913.

119. *Psicologia de la interpretació*, 1925

120. *Assaig sobre la tragèdia*, 1757.

podrà dir mai que un negre ha matat una dona blanca en presència meva». Després, va disparar contra l'actor, i el va ferir en un braç. És en aquesta frase on Stendhal mostra el seu radical antiaristotelisme (i el de tots els romàntics, per escriure) en la mesura que considera legítim produir en l'espectador aquella emoció –la còlera furibunda– que la *Poètica* vol evitar al pati de butaques. Aquests moments màgics, d'alienació absoluta, generalment són molt escassos –«*délicieux et si rares*», diu Stendhal –, tot i que «són més freqüents del que solem creure generalment», i de vegades duren «infinitament poc, per exemple, mig segon, o un quart de segon», encara que «s'allarguin una mica més en les dones joves». Existeixen («més sovint en les obres de Shakespeare que en les de Racine») i de la seva freqüència i intensitat «depèn tot el plaer que trobem en l'espectacle tràgic». Stendhal, per escriure, ens explica on solen trobar-se: «No és ni al moment d'un canvi d'escena, ni al moment precís en què el poeta fa que l'espectador se salti dotze o quinze dies; ni al moment en què el poeta es veu obligat a posar una llarga tirada en boca del seu personatge, només per informar l'espectador d'un fet anterior [...], ni al moment en què arriben tres o quatre versos admirables des del punt de vista de la mètrica. [...] Ni a l'instant en què es comet a escena un crim, ni quan els guàrdies vénen a arrestar un personatge per portar-lo a la presó.» Aquests instants encisadors, «només els podem trobar en l'escalfor d'una escena animada, quan les rèpliques dels actors es precipiten; per exemple quan Hermione diu a Oreste que acaba d'assassinar Pyrrhus per ordre seva i Oreste li pregunta: "Qui t'ho ha dit?"»

Stendhal impugna, així, la idea que el teatre només provoca alteracions controlables i, per tant, salutíferes –ell mateix s'encarrega d'evitar el possible descontrol de l'espectador en recordar-li constantment que està en presència d'un sistema de convencions estètiques–, impugna la idea que la representació teatral només ha de suscitar temença i compassió: també vol –antiaristotèlicament– que susciti la còlera, com a expressió màxima del procés catàrtic, de la «identificació» entre l'espectador i un personatge que no és, potser, protagonista (Desdè-

mona), però que provoca en l'espectador una relació empàtica tan intensa que li fa perdre el món de vista: cal fer tots els esforços per fer allucinar el públic. Amb Stendhal, el «fet teatral» s'acosta (perillosament , si més no per als intèrprets de personatges negres o malvats) a l'espectacle esportiu.

9. LES CONDICIONS PRÈVIES DE LA CATARSI: L'EDAT, EL SEXE, LA NACIONALITAT I LA TEMPERATURA EXTERIOR I INTERIOR. SÓN SUPERIORS LES ESPECTADORES JOVES ALS HOMES EN GENERAL?

La discussió sobre el paper del codis teatrals assoleix, així, una dimensió protodramatúrgica. ¿Existeixen condicions prèvies a les explicitades per la *Poètica* que ajudin a determinar amb precisió la dosi exacta d'emocions que cal inocular en l'espectador? Aristòtil no entra en aquest terreny, però ho fan els aristotèlics, introduint (com un subproducte de la discussió dramatúrgica) els elements d'una primera sociologia del públic, sense la qual és impossible preveure l'eficàcia el procés catàrtic: l'espectador no és un ésser abstracte, el «teatre per a tots els públics» no existeix. ¿Podem parlar d'un «espectador model» de la mateixa manera que la teoria de la recepció literària parla d'un «lector model», es pregunta Umberto Eco, l'any 1979, a *Lector in Fabula*? Marco de Marinis reconeix que la d'espectador és «una categoria antropològica d'una gran complexitat» perquè està sotmesa a diversos «factors socioeconòmics, psicològics, culturals i probablement biològics»,¹²¹ que la teoria dramàtica anterior ja havia detectat en un savi discurs en el qual, però, les intuïcions mai no queden demostrades del tot. Aquestes variables són:

a) *El nivell social*. De la Mesnardière, recorrent a un eufemisme propi del seu temps, deixa clar que «el profit dels espectacles exposats a la tragèdia està reservat a les ànimes elevades, sigui que el naixement illustre, les dignitats eminentes o la bona alimentació els donin aquesta condició». (*La Poètica*, 1639)

b) *El nivell cultural*. Sartre –com hem vist– considera que la «mutació mental» exigida pel teatre només es produirà «si ens situem al nivell més alt» pel que fa a la cultura del públic.

c) *La nacionalitat*. Jean-François Marmontel, pressuposant una certa superioritat de la nació francesa sobre les altres i ignorant els estralls que provoca al seu país el gènere *larmo-*

121. *Sociosemiótica de la recepció teatral*, 1989.

yant, dirà: «[Que calgui produir les emocions més fortes] pot ser bo per a un poble sense delicadesa que no demana altra cosa que ser emocionat.» Però un públic «cultivat i dotat d'òrgans sensibles [...] no farà gaire cas d'un *Drama* que, amb la imitació i l'expressió trivial del dolor i del plany, amb crits, llàgrimes i sanglots, l'hagi emocionat físicament»; no farà gaire cas «d'alguns especuladors moderns que anomenen *Efecte* la il·lusió i l'emoció més fortes». ¹²² Lessing, per defensar la condició germànica, bescanta els francesos: «No sembla pas que entre ells [Diderot i Marmontel concretament] la tragèdia burgesa tingui gran predicament. Es tracta d'una nació massa vanitosa, massa enamorada dels títols i altres distincions externes.» I en l'article escrit el 23 de juny de 1767, afegeix: «És ben curiós fins a quin punt el gust alemany s'allunya del dels països meridionals! Per als italians, Voltaire és massa breu, als alemanys ens resulta massa llarg.» Des d'aquest punt de vista ètnic, Lessing valora (el 26 de juny) l'estrena de *Sidney*, de Jean-Baptiste-Louis Gresset, «una comèdia sobre el suïcidi que no podia fer gaire fortuna a París. Els francesos van dir: seria una obra apropiada per a Londres. No sé pas si això és exacte, ja que els anglesos potser trobarien Sidney massa poc britànic; fillosa massa abans de passar a l'acció, i massa poc quan creu haver-la realitzada. [...] A més, el fet de veure's portat d'una banda a l'altra per un criat francès podria ser considerat per alguns una ignomínia que, per si mateixa, fóra digna de la força. Però tal com és, l'obra sembla prou bona per a nosaltres, els alemanys. A nosaltres ens agrada de pal·liar un deliri frenètic amb una mica de filosofia».

d) *L'edat*. A Du Bos no sols li devem la felicitosa expressió «extraviar-se», sinó la introducció de la idea que l'eficàcia de les convencions teatrals depèn de l'edat del receptor, com més alta millor, per evitar que «una persona jove i extremadament sensible es vegi transportada per un plaer encara nou, que la seva emoció i la seva sorpresa li facin proferir algunes exclamacions o fer alguns gests involuntaris, poc adequats a la contenció que

122. A l'article «Comèdia» de l'*Enciclopèdia*, 1753.

avui cal mantenir en una assemblea pública. Però de seguida s'adona del seu error momentani o, per dir-ho amb més rigor, de la seva distracció. No és veritat que en el seu èxtasi hagi cregut que ha vist Rodrigo i Jimena. Només s'ha emocionat gairebé amb tanta intensitat com ho hauria fet si realment hagués vist Rodrigo als peus de la seva amant, després de matar el seu pare». ¹²³ Buster Keaton ho ratifica: quan Roscoe Arbuckle afirma que «la mentalitat mitjana del públic de les nostres pel·lícules és de dotze anys», Keaton contesta: «Sempre que algú faci una bona pel·lícula, l'anirà a veure gent amb mentalitat adulta.» ¹²⁴

e) *El sexe i l'edat combinats*. Goethe, directament, expulsa del temple les dones joves: «Què hi fan les noies al teatre? No és el seu lloc: estarien millor al convent. [...] El teatre només ha de ser per a homes i dones que coneguïn bé les coses humanes. A l'època de Molière, les noies s'estaven als convents i l'autor podia dir tot el que calgués.» ¹²⁴ Stendhal, en canvi, les considera el públic ideal.

f) *L'edat, el sexe i el nivell cultural combinats*. Les tragèdies només haurien de ser llegendes per homes en edat madura, sostinguts per «una sòlida erudició i una llarga experiència», diu Thomas Eliot l'any 1531. ¹²⁶ Strindberg –el temps, de vegades, no passa– ho corrobora i encara creu que «els joves poc cultivats i les dones que encara posseeixen el baix talent d'enganyar-se o de deixar-se enganyar, són accessibles a la il·lusió i a la suggestió de l'autor» i, consegüentment, espera que vingui «un temps en què serem prou evolucionats i intel·ligents [...] i abandonarem aquests pensaments inferiors i infidels que anomenem sentiments, i que seran superflus quan el nostre judici s'hagi perfeccionat». ¹²⁷

123. *Reflexions crítiques sobre la poesia, la pintura i la música*, 1719.

124. *El meu meravellós món del slapstick*, 1960.

125. *Converses amb Eckermann*, 1836.

126. *El governador*.

127. Pròleg a *Senyoreta Júlia*.

A aquestes variables, que dibuixen dos grans perfils oposats de l'espectador ideal (el d'un home madur i cultivat que asisteix a una representació raciniana, que pot tenir si cal, com a veïnes, dones igualment cultes i madures, per una banda i, per l'altra, una noia no gaire cultivada, que segons Stendhal asisteix a una representació shakespiriana, a França, naturalment), cal afegir-ne una altra: la temperatura, en la doble dimensió de la paraula, la climatològica i la psicològica. Un excés d'escalfor a la sala pot foragitar els espectadors o impedir que «els espectadors puguin pensar» fredament, tal com sabia molt bé Charles Laughton, que «el dia de la presentació pública de *Galileo Galilei* en un petit teatre de Beverly Hills, preocupat per la calor asfixiant que feia a la ciutat [...] va exigir que fossin col·locats al voltant del teatre una sèrie de camions carregats de gel i que s'engegessin els ventiladors».¹²⁸ Fins i tot els actors, abans de sortir a escena, han d'escalfar-se la veu, la musculatura, però sobretot –segons Jacques Lecoq– els seus exercicis d'escalfament han de servir sobretot per «escalfar l'espai» (per posar-lo a la temperatura justa, aquella que necessita l'acte d'emissió-recepció teatral) més que no pas per escalfar el seu propi cos. Però, a més d'aquesta temperatura ambiental, existeix la temperatura emocional de l'espectador, aquella que feia que a Epidaure es curessin els clients que anaven al balneari disposats a curar-se.

Tolstoi ens en parla meravellosament al capítol IX de la vuitena part de *Guerra i pau*: sigui quina sigui la temperatura de la sala, la seva capacitat d'irradiar escalfor o fredor, cal que l'espectador hi entri amb una temperatura interior que li permeti deixar-se enganyar, alienar-se. «Trobant-se en un estat d'ànim tan poc alegre», explica Tolstoi, «a Natatxa [que acaba de ser víctima d'un dolorós desengany sentimental] tot allò li va semblar bàrbar i grotesc. No podia seguir el curs de l'òpera ni, tan sols, escoltar la música; només veia cartrons pintats, homes i dones estranyament vestits que, sota una llum crua, es movien d'una manera rara, parlaven i cantaven. Natatxa sabia

128. Brecht: *Composició d'un paper: el Galilei de Laughton*, 1948.

què volia representar tot allò, però tot plegat era tan fingit, tan poc natural, que tan aviat passava vergonya pels comedians com se'n reia. Mirava les cares dels espectadors al seu voltant i hi buscava el mateix sentiment de burla i d'estranyesa que ella experimentava, però tothom estava atent a les coses que passaven a l'escenari i tots expressaven una admiració que a ella li semblava fingida. "Probablement deu haver de ser així", pensava, incapaç –a despit dels seus esforços– de veure la lluna en un teló de fons «foradat per una rodona», d'entendre què representaven aquells actors que movien «els braços frenèticament, i a les mans hi tenien alguna cosa com punyals», mentre entraven a l'escenari «persones que portaven en braços la mateixa noia que al primer acte duia un vestit blanc i que ara anava de blau».¹²⁹ Al quart acte, però, sobtadament, les coses han canviat. Ara la noia «de cames nues i gruixudes i braços molt prims, va cap a caixes, es posa bé la brusa i després, enmig de l'escenari, comença a saltar, tot picant ràpidament un peu contra l'altre», i provocant un «rebombori indescriptible d'aplaudiments i crits entusiastes». Ara, a Natatxa, ja no li sembla una figura grotesca. Per què? Senzillament, durant el tercer intermèdi, Natatxa s'ha tornat a enamorar. «Tranquil i alegre», Anatoli Kuraguin ha sortit de la llotja on s'havien trobat i Natatxa torna a la seva llotja «totalment submissa al món on era. Ara, tot el que passava al davant d'ella li semblava perfectament natural».

La fruïció teatral depèn, doncs, en primer lloc, de la submissió de l'espectador a unes convencions, per puerils o matusseres que siguin: depèn de l'estat emocional i/o sensorial de l'espectador, del seu mal de cap, del seu mal de cor, de la seva disponibilitat a veure i a creure, fins i tot en la representació

129. Aquesta descripció sembla copiada, gairebé literalment, de *La nova Héloïse*, de Rousseau: «El cel està representat per uns draps blavosos, enganxats a unes cordes que semblen posades per estendre la roba. El sol, que apareix de tant en tant, no és altra cosa que la flama que surt d'un fanal ben visible. Els "magnífics" carros dels déus no són altra cosa que quatre pals on hi ha penjats uns personatges que semblen posats en un gronxador, dissimulats per una mena de parrac mal pintat amb traços blaus que figuren núvols.»

més extravagant de la vida humana. Tota la teoria teatral aristotèlica es basa en la idea que Natatxa no entrarà a la sala en un estat de profunda depressió, sinó amb la bona temperatura interior, aquella que li permetrà considerar que un cartró pintat amb purpurina és una corona d'or.¹³⁰ Si no hi ha aquest previ «consentiment a creure» –en paraules de Mme. de Staël–¹³¹, tot és absurd o –segons Tolstoi– «grotesc»: la cara extasiada dels espectadors enganyats per una lluna descaradament falsa; la gesticulació i el fet que els actors parlin en vers i no en prosa, o que cantin.

El text de Tolstoi subratlla que, facin el que facin, els artistes de l'escena –l'actor, el dramaturg, el director, l'escenògraf–, mai no aconseguiran arrossegar l'espectador hostil (de «mala fe», diria Marivaux) ni per bé ni per mal. Fos quin fos el desplaçament de camions carregats de gel al teatre de Beverly Hills –Brecht no ens diu res sobre el resultat de l'operació–, la funció terapèutica del teatre depèn sobretot de la temperatura interior. Només si Natatxa deixa de banda les seves emocions personals en entrar al teatre, o si és capaç de connectar-les amb les dels personatges protagonistes, hi haurà catarsi, curació.

La *Poètica* d'Aristòtil no pressuposa que l'espectador sigui hostil a la representació teatral (com la Natatxa del primer acte) però, alhora, tampoc no pressuposa que sigui com la del quart acte, submissa fins a un límits propers a l'estúpida, capaç –tal com passa sovint– de posar-se a riure abans que s'aixequi el teló perquè sap que va a veure una obra còmica. Aristòtil creu que l'espectador se situa en un aiguamoll que oscil·la entre la credulitat i la incredulitat (com el pacient que va

130. Sobre la importància de la temperatura corporal dels personatges de ficció, vegeu l'assaig de Jean Starobinski *L'escala de les temperatures. Lectura del cos de Madame Bovary*. (Edició castellana a *Las razones del cuerpo*, 1999.) Una anàlisi similar a la de la novel·la de Flaubert, Starobinski l'hauria pogut fer de la de Tolstoi, que també conté una sèrie significativa d'allusions a la percepció tèrmica: Natatxa «sentia la llum clara que omplia tota la sala i que la multitud *escalfava*», «l'aire fred es filtrà a la llotja», Natatxa «tota *sufocada* fugí a la seva cambra».

131. A *Sobre Alemanya*, 1813.

al metge amb un temor i una confiança igualment reverencials) i que la curació només és possible si l'operació s'ajusta a unes regles determinades. Per tal que els efectes del teatre siguin possibles –diu Samuel Taylor Coleridge en una de les expressions més felices de la teoria teatral–, cal que es produeixi «la voluntària suspensió de la incredulitat», aquella «mitja fe transitòria que l'espectador encoratja en ell mateix i sosté mitjançant una voluntària contribució personal».¹³²

132. A *Biografia literària*. La idea, però, ja l'havia exposat a *La raó en Shakespeare va ser igual al seu geni*, 1808-1819.

10. UNA ESTRANYA UNANIMITAT. D'AUBIGNAC I LA PARADOXA DE L'ACCIÓ. LA IRRESISTIBLE TENDÈNCIA DEL TEATRE AL MINIMALISME

Suposem, doncs, que Natatxa (una noia jove, «d'ulls negres», «llavis molsuts», «nasset bufó», «tirabuixons negres i espessos», «braços prims», tal com la descriu Tolstoi i segurament Stendhal imaginava la seva espectadora ideal) ha entrat a la llotja i, gràcies a una adequada temperatura interior i exterior, ho ha fet en l'estat psicossomàtic més propici per interpretar els codis escènics i submergir-se emocionalment en la ficció. Sonen els tres timbres o els tres cops de batuta del director d'orquestra al faristol. Què espera Natatxa quan s'obre la cortina? Senzillament, acció.

Aquesta és l'única certesa que la teoria i la pràctica teatrals han establert al llarg de la seva història. Tothom està d'acord amb Aristòtil que «sense l'acció no seria possible la tragèdia i sí, en canvi, sense caràcters», perquè imitar les persones reals no és l'objectiu de la tragèdia. D'aquest axioma es desprenen dues conclusions. La primera és que, en contra del que creuen els actors i directors que dediquen llargues sessions de taula a desentranyar-la, la psicologia del personatge no existeix com una realitat anterior a l'acció, sinó que, en tot cas, és el resultat (des del punt de vista de l'espectador) d'una imitació que té per objectiu presentar els avatars «de la vida, de la felicitat o de la desgràcia», dos estats que, precisament, només «apareixen en l'acció». La segona conclusió, la devem al conspicu aristotèlic François Hedelin D'Aubignac que, a la seva *Pràctica del Teatre* (1657), formula un dels discursos més aguts de la història de la teoria dramàtica. Deslliga la tragèdia no solament de la psicologia, sinó fins i tot del discurs, la part constitutiva del text que Aristòtil anomena elocució: «Si considerem la Tragèdia des del punt de vista de la seva naturalesa», afirma, «i ho fem rigorosament [...], podem dir que està tan estretament vinculada a les accions que, sens cap mena de dubte, el discurs no entra en el seu territori. A aquest poema, l'anomenem *Drama*, és a dir *Acció*, i no *Narració*; aquells que el representen s'ano-

menen *Actors* i no *Oradors*; aquells que hi assisteixen es diuen *Espectadors* o *Miradors*, i no *Auditors*. Encara més, el lloc de les Representacions es diu *Teatre* i no *Auditori*; és a dir, es tracta d'un lloc on es mira què s'hi fa i no d'un lloc on s'escolta què s'hi diu. [...]. Perquè Parlar és Actuar.»

Un cop dit això, D'Aubignac fa un salt mortal esplèndid que li permet revelar una de les grans paradoxes de l'art escènic: tot i que som espectadors o «miradors», en realitat allò que realment ens interessa són els discursos. Si bé «els Discursos, al Teatre, no son altra cosa que els accessoris de l'Acció», el Poeta dedica «totes les forces de la seva imaginació» a inventar accions «per fer dir [...], per fer parlar l'amor, l'odi, el dolor, la joia i la resta de les passions humanes». Aquesta constatació no és únicament de caràcter filosòfic, sinó que té una dimensió tècnica. Ens explica, per exemple, per què el Poeta se sotmet voluntàriament a una rigorosa economia actancial o, en altres paraules, per què «sovint ens mostra molt poques Accions a l'Escenari» i, finalment, per què «gairebé totes, o si més no les més importants, passen fora d'Escena»: això és així perquè només ens mostra les accions (o fragments d'accions) que «li donen l'ocasió de fer parlar els seus Actors». En realitat –diu D'Aubignac, portant la paradoxa al paroxisme–, «si examinem a fons aquest Poema [tràgic], comprovarem que [la major part de] les Accions només es troba en la imaginació de l'Espectador, el qual, per l'habilitat del Poeta, les concep com a visibles» gràcies al discurs, «l'única cosa sensible» en la representació. I conclou: «Això queda clarament demostrat llegint una Tragèdia; car [en la lectura] no hi veiem fer cap acció i, en canvi, el discurs ens dóna, per ell mateix, tot el coneixement i la diversió de l'Obra; de fet, al Teatre no hi aniria tanta gent si només hi trobéssim Actors muts.»

En altres paraules: D'Aubignac, en comptes de presentar els dos canals sensorials propis del teatre (l'àudio i el vídeo) com a antagonònics o irreconciliables, i sense caure a la trampa mercantil de voler esbrinar quantes paraules (equi)valen (a) una imatge, ens diu que són complementaris i que hi ha d'haver un Territori on les accions donin lloc a un discurs verbal,

però en el qual, alhora, només aquest discurs faci sensibles –visibles– les accions que el generen, en un engendrament recíproc, en un infinit feedback d'estimulacions, de submissions i de manumissions. Veure parlar és la millor manera d'escoltar perquè ens obliga a sentir: només anem al teatre per veure parlar, per assistir al fet de parlar en tant que acció, i ho fem precisament perquè aquesta acció és eloqüent, perquè quan algú parla, no només parla d'alguna cosa, sinó per alguna cosa. En una de les inesperades afinitats que ens ofereix la història del pensament teatral, Craig ho confirma: els primers dramaturgs, «que eren fills del teatre, a diferència dels actuals», sabien que els espectadors «desitjaven més *veure* que s'hi faria que no pas *sentir* les coses que volien dir. Sabien que la vista és, de manera incontrovertible, el sentit més ràpid i més afinat de l'home. El que trobaven davant seu en primer lloc eren unes files d'ulls curiosos i àvids. [...] Els dramaturgs s'adreçaven a ells, de vegades en vers, de vegades en prosa, però sempre a través del moviment, el qual s'expressa en poesia per la dansa, i en prosa pel gest».¹³³ Jerzy Grotowski (tan als antípodes d'Aristòtil i de D'Aubignac en aparença) ho subscriu: «Només l'acció és viva, però només la paraula queda.»¹³⁴

Encara més: la frase de D'Aubignac «[la major part de] les Accions només es troba en la imaginació de l'Espectador» serà la clau de volta de moltes de les gran innovacions del teatre europeu. La fa seva, per exemple, el romàntic De Vigny, que propugna un «teatre del pensament», on l'acció sigui sobretot «moral», interior, «com una ferida a l'ànima».¹³⁵ O els simbolistes: Camille Mauclair reivindica un teatre on els actors principals es moguin molt poc per tal «d'enunciar idees eternes»;¹³⁶

133. *De l'Art del Teatre*, 1905.

134. Carta de Grotowski a Eugenio Barba, 1991. (*La canoa de paper*, 1993)

135. Prefaci a *Chatterton*, 1835.

136. *Notes sobre un assaig de dramaturgia simbòlica*, 1892. Conscient de la dificultat que poden presentar per a una part del públic els personatges abstractes i gairebé immòbils, Mauclair proposa envoltar-los d'altres personatges secundaris vestits amb realisme i lliurats a activitats quotidianes, que ajudin a comprendre les figures centrals en una mena de curiós contra-cor grec.

Maurice Maeterlinck proposa un drama estàtic d'acció interior, similar a la d'«un vell assegut a la butaca, en simple espera al costat de la llar de foc, que escolta inconscientment totes les lleis eternes que regnen al voltant de casa seva»;¹³⁷ Leonid Andréiev busca un teatre «panpsíquic» que es centri en el pensament i descriu sobretot «la tranquil·la immobilitat exterior de l'experiència vivent».¹³⁸ O el Kandinski dramaturg, que busca «la sonoritat cromàtica i el seu moviment» i la troba només en un escenari on «la necessitat interior acaba erigint-se en la font única de tota creació».¹³⁹ O Jacques Copeau que, en un text escrit l'any 1913, afirma: «L'atmosfera pròpia del drama és el silenci. [...] El drama comença en el silenci, de la mateixa manera que acaba en ell. En surt per tornar-hi. És com una ruptura, un despertar efímer, com una exclamació discordant entre dos marges de silenci. Al començament encara no s'ha via *dit res*. Al final, ja no hi ha *res a dir*. Tot està consumat, tot ha arribat a terme, *per l'acció*. Aquest és el sentit de la purga tràgica.»¹⁴⁰

De Wagner a Pasolini (per esmentar estètiques del tot dispers) gairebé tothom hi estarà d'acord: la purga que serà més eficaç si el poeta sap «limitar els elements de l'acció de manera que pugui guanyar l'espai necessari per a la motivació dels elements que ha retingut» i incorpora «els elements ocults als motius de l'acció principal» de tal manera que, en comptes de dispersar-la, la «*reforcin* com un tot»,¹⁴¹ en una operació que permeti condensar tot el contingut essencial de la vida, tal com volia aquell Pasolini mort en acció física violenta tot i que propugnava un «teatre de la paraula», distint tant del teatre que

137. *El tresor dels humils*, 1896. Anys més tard, a *El drama modern* (1904), insistirà en el caràcter de conflicte intern que ha de tenir l'acció.

138. *Carta sobre el teatre*, 1913. Andréiev (1871-1919) també seguia els postulats generals del simbolisme, però ho feia des de posicions tenyides per una visió anarquitzant i pessimista de la història, característica del moviment expressionista.

139. *De la composició escènica*, 1912.

140. *Assaig de renovació dramàtica*, 1913.

141. *Òpera i drama*, 1859.

converteix la verbalitat en simple *chiacchiera*, com d'aquest teatre d'avantguarda de mera acció externa (el teatre del «Gest i de l'Esgarip»), en què es fa impossible que es produeixi «per damunt de tot, un intercanvi d'opinions i d'idees en una relació molt més crítica que ritual».¹⁴²

Retornem així a una acció tan simple com la que postulava al pròleg de *Berenice* aquell Racine que no va tenir cap inconvenient a propagar el secret del seu art: «Tota invenció consisteix a fer alguna cosa amb no res.» Sostinguda «per la violència de les passions, per la bellesa dels sentiments i l'elegància de l'expressió», l'acció mínima assegura «aquesta tristesa majestuosa que constitueix tot el plaer de la tragèdia». Tan mínima que potser ni tan sols en necessitem l'execució real i, amb Joan Brossa, se'ns pot manifestar per absència. «Acte únic. *Sala blanquinosa. Pausa. Teló*».¹⁴³

142. *Manifest per a un nou teatre*, 1968.

143. *Sord-mut* (1947), probablement l'obra més curta de la història del teatre.

11. UNA INDEFINICIÓ FLAGRANT. EL MISTERI SHAKESPEARE.
LA PARADOXA SCHLEGEL

Però, ben mirat, què és una acció? De què parlen els realitzadors de cinema i televisió quan diuen «cinc i acció»? És «una commoció entre dos moments de calma»?¹⁴⁴ ¿És un efecte, com quan parlem de l'acció de la temperatura sobre els cossos, o una causa, com quan es diu que som fills de les pròpies accions? Una causa i un efecte alhora, com en el cas del bumerang? Una participació en una societat anònima, un tràmit judicial? És la unitat indivisible d'un acte i per això no parlem mai d'acció sexual?

Aquesta inquietant polisèmia, la retrobem en el camp de la teoria dramàtica, convertida en flagrant indefinició. Aristòtil, el màxim valedor del concepte d'acció, no ens explica enlloc veritablement en què consisteix i es limita a dividir-lo en dues categories: d'una banda, hi ha les accions «simples», que són «les accions coherents i úniques» que donen lloc a un desenllaç en què no intervenen ni la peripècia [un tomb en sentit contrari] ni el reconeixement [el pas de la ignorància al saber]; de l'altra, les accions «complexes», aquelles que desemboquen «en un desenllaç basat en un reconeixement o en una peripècia, o en aquests dos procediments» i que sembla correspondre a la idea stanislavskiana de «línia d'acció». Tampoc no ho explica Lessing a la *Dramatúrgia d'Hamburg*, on –portat pel mateix impuls de dividir en parts definides un concepte indefinit– introdueix un innovador i útil *distingo* entre l'acció interna i l'acció externa, i afirma que la primera pot ser teatralment més important que la segona si volem establir uns nous codis interpretatius, tal com ho va demostrar l'actriu Hensel en la interpretació de la mort de Sara Sampson, quan l'acció externa quedava reduïda a un «lleu espasme» dels dits, aferrats a la camisa de dormir.¹⁴⁵ Goethe, al *Tractat sobre la poesia èpica i la poesia dramà-*

144. Sartre: «Teatre èpic i teatre dramàtic», a *Un teatre de situacions*, 1973.

145. *Dramatúrgia d'Hamburg* (12 de juny de 1767).

tica (1797),¹⁴⁶ estableix una altra distinció fonamental, la que hi ha entre l'acció èpica («*perfectament passada*») i l'acció dramàtica («*perfectament present*»), accions que responen a motius de cinc espècies diferents: 1. «Fer avançar l'argument, accions que pertanyen especialment a la poesia dramàtica». 2. «Allunyar l'acció del seu objectiu, que pertanyen particularment a la poesia èpica». 3. «Retardar l'acció, sigui alentint-la, sigui allargant el camí, i que poden i han de ser utilitzades pels dos gèneres de poesia». 4. «Remetre al passat i fer conèixer els esdeveniments anteriors al moment en què comença l'acció del poema» (èpic i dramàtic). 5. «Anticipar el futur i fer endevinar què passarà després de l'acompliment de l'acció del poema», igualment vàlida en els dos tipus de poesia. Però Goethe també es mou en l'ambigüitat del terme, assimilant acció de vegades a esdeveniment o fet i, altres vegades, a argument. Ni tan sols Serguei M. Eisenstein, l'inventor del cinema d'acció, no explicava clarament aquestes necessàries distincions als seus alumnes de la GTK quan els demanava «dividir la *mise en scène* en accions» i determinar-ne el contingut.¹⁴⁷ ¿Són igualment accions dramàtiques actes tan distints com cordar-se un botó, pilotar un cotxe o suïcidat-se? On són les fronteres entre l'acció dramàtica i l'acció física? Si l'acció, segons Michel Vinaver, és «allò que passa realment», ¿la podem detectar amb una lectura al ralenti, a un «nivell molecular», tal com ell mateix proposa, complementada per una lectura a «velocitat normal»?¹⁴⁸ Podrí-

146. Encara que se'l sol considerar obra exclusiva de Goethe, el tractat és signat conjuntament amb Schiller perquè és resultat de la correspondència que van mantenir des del 1794 fins el 1805.

147. D'acord amb el testimoni de V. Nijny, el deixeble que va transcriure els cursos que el cineasta va impartir cap a mitjan anys trenta. Vegeu *Mette en scène*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1973.

148. *Écritures dramatiques*, 1993. La lectura al ralenti –diu Vinaver– es fa aturant-se a cada rèplica i «comença per la pregunta: *quina és la situació inicial?* Un cop establerta, es detecten progressivament: a) els esdeveniments, b) les informacions, c) els temes [...] a fi d'aïllar allò que és pròpiament *acció*. [...] Es tracta d'esbrinar: a) «Què passa» entre dues rèpliques i en el sí de cadascuna d'elles. [...] b) Per quins mitjans passa, a través de quines figures textuals. c) Quines relacions funcionals actuen entre, per una banda, la micro-

em pensar que la indefinició del terme, tant de temps mantinguda, provenia de la por, potser inconscient, de pertorbar amb dubtes inoportuns l'únic axioma –el teatre és acció– de què disposa realment l'art dramàtic.

Caldrà esperar fins al Segle de les Llums perquè –gràcies a un autor desconegut al continent europeu, anomenat Shakespeare– la qüestió sigui posada, per fi, sobre la taula. França té notícia de l'existència del dramaturg anglès quan Voltaire l'esmenta a les seves *Cartes filosòfiques* (1734), encara que sigui per bescantar-lo. Alemanya, en canvi, tracta Shakespeare molt millor. L'any 1741, Johann Elias Schlegel escriu un opuscle intitulat *Parangó entre Shakespeare i Andreas Gryphius*, en el qual descobreix que aquest, Gryphius, el dramaturg més rellevant del teatre barroc en llengua alemanya, tot i seguir aparentment la doxa aristotèlica germànica establerta per Martin Opitz al *Llibre de la poesia alemanya* (1624), ja estava profundament empeltat pel dramaturg anglès.¹⁴⁹ Trenta anys més tard, quan els rebomboris del *Sturm und Drang* sacsegen el pensament i la sensibilitat dels dramaturgs alemanys, ja ningú no dubta a Alemanya que Shakespeare és el geni per antonomàsia del teatre universal. Shakespeare és declarat «el nostre Shakespeare». Poc abans de dedicar-li una novel·la sencera,¹⁵⁰ Goethe confes-

acció i, per l'altra, els esdeveniments, els temes i les informacions. Hi ha, per tant, tres tipus d'acció: la *micro-acció*, en què el contingut semàntic i el contingut formal (fònic i rítmic) són una mateixa cosa i interactuen fins al punt de ser indissociables; l'*acció de conjunt*, que és el nivell de l'obra considerada globalment; l'*acció de detall*, que és el nivell intermedi entre la micro-acció i l'*acció de conjunt*.

149. Andreas Gryphius (1616-1664) va escriure diversos drames (*Cardenio i Celinda*, 1657, considerat la primera tragèdia burgesa del teatre alemany) i comèdies. Una d'elles, *Peter Squentz* (1658), està directament inspirada en *El Somni d'una nit d'estiu*.

150. *La missió teatral de Wilhelm Meister*, escrita entre el 1777 i el 1785. Un dels seus personatges –Serlo– correspon a la figura de Schröder (1744-1816), l'actor que el 1776 va iniciar, amb *Hamlet* les representacions de Shakespeare a Alemanya.

sa a l'opuscle *Amb ocasió de l'aniversari de Shakespeare* (1771),¹⁵¹ que la primera lectura d'un dels seus drames «és com si un cec de naixement hi veiés de cop», un fenomen que també va experimentar Wilhelm Meister, el protagonista de les seves dues novel·les teatrals.¹⁵² El crític i dramaturg Johann Gottfried Herder no sols ho ratifica, sinó que declara que el talent de Shakespeare consisteix «a no cenyir-se a les regles».¹⁵³

Aquesta constatació planteja a Alemanya allò que podríem anomenar «el misteri Shakespeare» avui encara no resolt del tot: com explicar que l'home de Stratford sigui el dramaturg més gran de la història –amb alguns vots en contra–¹⁵⁴ si la seva obra nega radicalment qualsevol norma teòrica establerta i, fins i tot, l'intocable principi de la unitat d'acció de l'obra dramàtica, acceptat (gairebé) per tothom? ¿Significava això que qualsevol esforç teòric és inútil, que durant segles el teatre havia viscut enganyat pel cant de les pèrfides sirenes aristotèliques? Sense saber-ho, Shakespeare –que mai no s'havia pres la molèstia de teoritzar– donava un nou impuls al pensament teatral.

151. Els aniversaris de Shakespeare han estat una font molt fructífera de teoritzacions. Vegeu, per exemple, el text de Baudelaire «Aniversari del naixement de Shakespeare», publicat el 14 d'abril de 1864, a *Le Figaro* (*L'art romàntic*).

152. *La missió teatral de Wilhelm Meister*, escrita entre el 1775 i el 1785, primera redacció de *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister* (1795).

153. A *Shakesper*, 1773. També a Espanya, Shakespeare troba defensors als Segles de les Llums. Segons Bacardit i Gibert (*El debat teatral a Catalunya*, 2003), el primer va ser Mariano de Nifo a *La Nación defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*, 1764.

154. Per exemple, el de Lev Tolstoi, que a *De Shakespeare i del drama* (1906) denuncia el seu gust pels anacronismes, la inversemblança dels personatges i haver propiciat la creació d'un veritable negoci teatral shakespeareià, promogut pels romàntics. No és altra cosa, diu, «que un vulgar divertiment de la vulgar i amoral massa» –tot i que per a ell hi ha un autor que el supera, si és cert que va dir a Тхèkhov: «Anton Pavlovich, les obres de Shakespeare són dolentes, però les de vostè són pitjors.» També vota en contra George B. Shaw, que retreu a Shakespeare la seva incapacitat per comprometre's en qüestions rellevants des del punt de vista psicològic i social (*Millor que Shakespeare?*, 1900), per més que *El somni d'una nit d'estiu* encara serà fresca, diu, quan la *Casa de nines*, del seu rival Ibsen, «ja serà aigua passada».

Lessing, a l'article de la *Dramatúrgia d'Hamburg* escrit el 9 de febrer de 1768, havia establert una cadena que lligava Sòfocles, Eurípides i Shakespeare en un mateix alè tràgic, una cadena que exclouïa Corneille i Racine, Crébillon i Voltaire, sobre el paper conspicuus aristotèlics. L'única manera de resoldre la inquietant contradicció aparent entre Aristòtil i Shakespeare era reconsiderar les aportacions teòriques anteriors. És la posició que adopta August W. Schlegel, el primer a denunciar un clamorós dèficit teòric quan, el 1808, al seu *Curs de Literatura Dramàtica*, constata que «la majoria dels crítics acostuma a utilitzar aquest terme [acció] com si s'entengués per si mateix». Però sabem què significa realment? Schlegel creu que només precisant el concepte d'acció podem abordar el problema de la seva unitat i esbrinar si Shakespeare la respecta, i ell mateix s'encarrega de fer-ho, proporcionant-nos una de les millors definicions de l'acció (per no dir la primera) en la història de la teoria dramàtica: «Parlant pròpiament, en el sentit més ampli i alhora més elevat, l'acció és la utilització de les forces físiques de l'home per a l'execució de la seva voluntat.»

El 1832, dos anys després de l'estrena tumultuosa de *Hernani* a París, Hegel ho ratifica des d'una perspectiva filosòfica: «Els sentiments determinats de l'ànima humana adopten en el drama el caràcter de mòbils interns, de passions que es desenvolupen en una complicació de circumstàncies exteriors que, d'aquesta manera, s'*objectiven* i retroben, així, la forma èpica. Aquesta acció exterior, en comptes de realitzar-se com un simple esdeveniment, inclou en ella mateixa les aspiracions i els esforços de la voluntat humana. L'acció és exactament aquesta voluntat que persegueix el seu objectiu, tenint consciència del resultat final. Les conseqüències dels actes incideixen sempre sobre la consciència, actuen damunt d'ella com a contracop. Aquesta relació perpètua dels esdeveniments amb el caràcter moral dels personatges –que els explica i en constitueix el fons i la substància– és el principi pròpiament líric de la poesia dramàtica.» I Hegel afegeix: «D'aquesta manera, només l'acció apareix com a acció, com a desenvolupament real

de les intencions i del pensament d'uns personatges que, en perseguir els seus objectius, no sols comprometen tota la seva existència, sinó tot allò que passa a causa seva. L'heroi dramàtic porta en ell mateix el fruit dels seus propis actes.»¹⁵⁵ Ara bé, encara que més condensada en la tragèdia (atès que «la major part de vegades gira entorn d'un nombre reduït de motius») que no pas en la comèdia (a causa de la «complicació de les seves intrigues»), aquesta acció ha de respondre a «l'única llei inviolable» –la de la unitat d'acció–, que «només pot trobar el seu principi en el moviment total, combinat de tal manera que la col·lisió principal aparegui conforme als caràcters i als objectius dels personatges i alhora destrueixi la seva oposició. [...] Per tant, no hi haurà un veritable desenllaç si l'objectiu i l'interès de l'acció que ho lliga tot no són idèntics al caràcter dels personatges i no estan absolutament lligats a ells». En aquest punt hi ha un consens absolut: la unitat de l'acció és la conditio sine qua non de la catarsi, en la mesura que la identificació només és possible sobre una única línia de comportament, és a dir, en termes més concrets, sobre un sol personatge protagonista. O, dit per passiva, si volem aconseguir la catarsi de l'espectador, a l'escenari, en viu, sota l'encarnació actoral, només podem mostrar l'execució d'una sola voluntat, l'èxit o el fracàs d'un únic voler, d'un únic cos i de la seva moral corresponent.

Sembla clar, doncs, que cal detectar abans que res quina és aquesta «col·lisió principal» que dona peu a l'acció principal. Hegel no explica com fer-ho, potser perquè Schlegel ja ho havia fet uns anys abans. El problema, segons l'autor del *Curs de literatura dramàtica*, és que una voluntat només es posa de manifest enfront d'una altra voluntat, d'un altre interès personal: «Si no hi ha obstacle, no hi ha nus dramàtic; car aquest nus resulta ordinàriament de les pretensions oposades dels personatges. Per tant [...] en una tragèdia trobarem gairebé sempre dues accions, o fins i tot més. Quina serà, doncs, l'acció principal? Cada personatge diria que la seva, perquè tots es consi-

155. Hegel: *Estètica*, 1832.

deren el centre [i la resolució] de Creont quan vol mantenir la seva autoritat reial castigant amb la mort aquells que han gosat retre els deures funeraris a Polinices és tan forta com la d'Antígona; és igualment important i, tal com veiem al final, igualment perillosa, perquè comporta la seva ruïna i la de la seva família.» La qüestió es complica si, en comptes d'*Antígona*, agafem l'*Andròmaca* de Racine, on quatre personatges (Andròmaca i Hermiona, Pirrus i Orestes) es disputen el protagonisme. Hi veiem –diu Schlegel– «un entrellat de voluntats completament diverses i, en canvi, ningú no ha negat a aquesta obra la unitat d'acció perquè tots aquests propòsits estan ben lligats entre si i condueixen a una catàstrofe comuna. Quina de les quatre serà l'acció principal? L'energia del sentiment i de la voluntat sembla igual en tots els personatges; per a tots ells, està en joc la felicitat suprema de la seves vides». El veredicté és clar, segons Schlegel: la protagonista és Andròmaca: «Racine l'ha triada com a objecte principal» perquè «guanya en dignitat moral i és ella, amb raó, la protagonista». D'aquesta manera –conclou Schlegel, recorrent a un concepte ja utilitzat per Schiller–,¹⁵⁶ «la idea d'acció pren una nova direcció i s'acosta a la de llibertat moral. En efecte, només en virtut de la llibertat moral l'home pot ser considerat el primer motor de les seves accions; car, si fem cas de l'experiència, és clar que la decisió que és el començament de l'acció no pot ser considerada únicament com a causa, perquè ella mateixa és l'efecte dels motius que l'han provocat». Així, «la unitat d'acció consisteix a dirigir els esforços [del personatge] a una finalitat única», que és –en primer i darrer terme– demostrar la seva supremacia moral enfront dels antagonistes. Així doncs, l'acció completa «es compon de tot allò que concorre a aconseguir aquest objectiu en el temps comprès entre la primera decisió i la seva consecució».

La conclusió de Schlegel és paradoxal: allò que semblava una qüestió tècnica (determinar l'acció principal, o l'acció

156. A *Sobre el patetisme* (1793), on Schiller considera que la llibertat moral és allò que ens permet ser indiferents al patiment.

«transversal», en paraules de Vakhtàngov)¹⁵⁷ es converteix en un problema ètic. Només es pot resoldre el problema de la localització del personatge protagonista amb criteris morals: serà aquell que més encarni en el seu comportament l'ètica de la majoria dels espectadors, i –naturalment– sigui capaç de defensar-la a l'escenari, encara que perdi.¹⁵⁸ L'acció dramàtica, dirà Goethe, és allò que fa que, en un arbre, cada part –«tronc, branques i fulles, gemmes, flors i fruita»– visqui amb les altres «indissolublement». Anys més tard, d'aquesta idea d'acció –«una acció teatral ha de ser conduïda per una voluntat que, encara que sigui més o menys lliure, sigui sempre, si més no, conscient d'ella mateixa», una exigència no aplicable a la lírica o la novel·la¹⁵⁹ Ferdinand Brunetière n'extraurà un «secret»: només les novel·les que responen a aquest principi poden ser adaptades amb fortuna al teatre.

A la idea d'organicitat, basada en l'existència d'un motiu principal en les accions del protagonista, Samuel Taylor Coleridge, que va orientar la crítica anglesa cap a l'idealisme alemany, li donarà un nom: «En comptes d'unitat d'acció, preferiria, i de lluny, els termes més apropiats, encara que escolàstics i matussers, d'homogeneïtat, proporcionalitat i totalitat d'interès –expressions que impliquen la distinció o, més ben dit, la diferència substantiva entre l'habilitat modeladora del talent mecànic i l'energia vital, creativa i productiva del geni inspirat.»¹⁶⁰ D'aquesta manera, Coleridge sembla resoldre el misteri Shakespeare: l'home de Stratford no havia fet altra cosa que

157. Que no és el «sentiment fonamental», sinó només «allò que signifiquen aquestes simples paraules: l'acció que travessa tota la obra». En el cas de *Rosmersholm* (1918), d'Ibsen, «la realització del desig d'una nova vida».

158. Des d'aquesta òptica, sembla força clar que Elmire és la veritable protagonista del *Tartuff* de Molière: davant la impossibilitat de divorciar-se, s'esforça per mantenir la seva situació econòmica, sentimental i social.

159. *Les èpoques del teatre francès*, 1892.

160. *Notes a Romeo i Julieta*, a *Obres completes*, 1819, recull de diversos assaigs escrits a partir de 1815.

substituir la unitat d'acció (el concepte purament mecànic que prediquen els exegetes miops d'Aristòtil) per la unitat d'interès (un concepte inventat per Antoine Houdar de la Motte en defensa del *Cid* de Corneille),¹⁶¹ sense caure en l'error de confondre «la regularitat mecànica amb la forma orgànica», l'única que permet modelar des de dins una forma exterior perfecta.¹⁶²

La posició de Coleridge és similar a la d'un dramaturg francès, també situat en l'òrbita del Romanticisme: Benjamin Constant, l'autor de la novella *Adolphe* que converteix el personatge homònim en el paradigma de l'heroi dels temps (aleshores) moderns. Constant proposa una nova manera d'enfocar el problema dramàtic: «Tres coses poden servir de base a les composicions tràgiques: la pintura de les passions, el desenvolupament dels caràcters i l'acció de la societat.» Sobre la primera base –afirma–, s'arriba a la tragèdia clàssica o neoclàssica, un gènere en què ni tan sols hi ha caràcters ni, per tant, «individualitat dels personatges». Només «hi regna la passió»: la *Fedra* de Racine no ens diu res sobre Fedra; és, simplement, el nom d'un abrandament. Fedra no existeix perquè «no sabem en absolut què seria de Fedra sense la flama incestuosa». Un cop apagat el foc, s'extingiria. Per això a Racine li convé la forma tràgica: més que basada en una unitat d'acció, es basa en una unitat de passió, concentrada i efímera com totes les passions. «Si suprimiu la passió, no queda res.» I per això mateix –conclou–, a la tragèdia li convé la unitat de temps i de lloc basada en una passió tan concentrada i exasperada, tan ràpida, que «es fa possible precipitar els esdeveniments de manera que la catàstrofe es produeixi, sense gaire inversemblança, en un espai de vint peus quadrats i en una durada de vint-i-quatre hores».¹⁶³ La unitat d'interès, és en darrer terme, segons Constant, unitat de passió, de voluntat exacerbada.¹⁶⁴

161. *Discurs sobre la tragèdia*, 1726.

162. *La raó en Shakespeare va ser igual al seu geni*, 1808-1819.

163. *Reflexions sobre la tragèdia*, 1829.

164. Una anàlisi, similar en la forma, la trobem uns anys després a *El drama modern* (1852), on Hermann Hettnner distingeix tres tipus de tragèdia: la

Ara bé, les aportacions de Coleridge i de Constant, més que no pas resoldre la qüestió de la persistent indefinició de l'acció dramàtica, la dissolen en la constatació gairebé òbvia que l'obra teatral sol girar entorn d'un únic problema: la unitat d'interès no ens ajuda gens a l'hora de resoldre el problema que Eisenstein plantejava als seus alumnes –dividir la seqüència en accions. Sabem que l'acció és el resultat –en termes de comportament físic– de la decisió voluntària que pren (o no pren) el personatge per tal d'assolir el seu objectiu; sabem que l'acció apareix –ho diu Jean-Paul Sartre– quan «una situació original posa en perill, directament i indirecta, un individu o un grup social», quan «l'individu o el grup social projecten una finalitat: constituir a l'exterior canvis capaços de fer que el perill desaparegui; sabem que «l'acció és el conjunt de feines realitzades sobre el món i a través d'ell sobre l'individu o sobre el grup per aconseguir aquesta finalitat per mitjans definits».¹⁶⁵ Però el problema segueix sent moral. Probablement té raó Patrice Pavis quan, al seu *Diccionari del teatre* –sintetitzant segles de discussió, i després d'afirmar que l'acció és «l'element que permet passar lògicament i temporalment d'una situació a una altra, la sèrie lògico-temporal de les diverses situacions» constitutives d'una història–, suggereix que, de fet, és impossible definir l'acció dramàtica en abstracte: perquè existeixi –diu–, «cal que sigui prèviament definit un camp d'acció normalment prohibit a l'heroi i que aquest violi la llei que li prohibeix entrar-hi». Pavis fa seves les paraules de Max Scheler: la tragèdia «només apareix en l'esfera on hi ha valors i aquests, d'una manera o altra, interactuen entre ells».¹⁶⁶ Això significa que només

tragèdia «de la *condició*» (el personatge en conflicte amb el món exterior), la tragèdia «de les *passions*» (el personatge en conflicte amb ell mateix, a la manera de Shakespeare i Schiller) i –superior a les anteriors– la tragèdia «de *conceptes*» (en què el conflicte interior és provocat, com a l'*Antígona* o el *Faust*, per deures o ideals oposats); aquest hauria de ser –afirma Hetnner– el model del drama social del futur. Ibsen, en tot cas, va tenir molt en compte aquest consell.

165. «Teatre i cinema», a *Un teatre de situacions*, 1973.

166. *Sobre el fenomen tràgic*, 1915.

es pot construir un personatge en acció si abans s'ha establert un mapa de tabús: el parricidi i l'incest en el cas d'*Èdip rei*, l'adulteri no consumat (i semi-incestuós) de *Fedra*, la violació de les lleis civils en el cas d'*Antígona*, el menysteniment dels lligams de sang a *Ifigènia*, a *Orestíada* i a *Medea*. Des d'aquest punt de vista, l'acte físic d'obrir una porta només es converteix en acció dramàtica si Barbablava –posem per cas– ha prohibit obrir-la: si a l'altra banda de la decisió de traspassar-la hi ha un abisme. És exactament allò que va fer Èdip quan va consultar l'oracle, allò que havia fet Tirèsies, condemnat a la ceguesa per haver penetrat en els misteris de la sexualitat femenina, molt més potent, sembla (en una proporció de 10:1) que la masculina.

12. LA NECESSITAT DE LA TRUCULÈNCIA. ENTRE EL VER I LA SEMBLANÇA (UNA DIGRESSIÓ SOBRE EL NAS DE CLEÒPATRA)

Per això mateix, l'acció veritablement «dramàtica» és substancialment truculenta, és a dir, prové d'una transgressió que es produeix en l'àmbit familiar, el més «sagrat» i ple de tabús. Aristòtil ho diu ben clarament al paràgraf 1453*b* de la *Poètica*: «Cal que les accions es produeixin entre persones amigues», i no entre enemics (perquè, aleshores, no es «desperta compassió, tret de la que suscita el sofriment en si mateix»), o entre persones que «no són ni amigues ni enemics». Però l'ideal és «germà mata germà, o fill mata pare, o mare mata fill, o fill mata mare, o està a punt de fer-ho: aquesta és la mena de coses que cal buscar». Cal, a més a més, que aquestes accions es produeixin sense que l'agressor conegui la identitat de la persona agredida¹⁶⁷ i –tercera condició– que el reconeixement o *anagnorisis* de la víctima vingui després de l'agressió perquè així «no hi ha infàmia i el reconeixement deixa l'agressor atordit d'estupor». Shakespeare és, en aquest sentit si més no (i potser sobretot per això), el dramaturg més aristotèlic de la història del teatre: A *Otello*, marit mata muller; a *Hamlet*, germà mata germà (com a *Ricard III*) i, a més, nebot mata oncle, cosa que provoca de passada la mort de la mare; a *Macbeth*, amic mata l'amic i protector Duncan; a *Romeu i Julieta*, la amant mata (per error, això sí) l'amant; a *Titus Andrònic*, Tamora es menja els seus propis fills; a *El rei Lear*, filles maten pare (de dolor) i muller (Gonerilla) mata marit. No es pot demanar més.

Aquesta condició de proximitat (dels personatges entre ells, no amb l'espectador) fa –segons Jean-François Marmontel– que una «multitud de *Dramaturgs* busqui la manera més còmoda de basar el patetisme en els accidents de la vida real», reduint l'acció «a una pantomima que els dispensa de la feina

167. Encara que hi hagi alguna excepció, com la d'Eurípides, «que va representar Medea matant els seus fills».

d'escriure i la creu de pensar»;¹⁶⁸ però, passada pel sedàs de la carnositat de personatges portadors de sentiments «positius», la trobem aplicada al llarg dels segles, tant en l'*Èdip* de Sòfocles (que la *Poètica* converteix en paradigma), com en la mitologia judeocristiana.¹⁶⁹ I la veiem reproduïda –hereus d'aquesta tradició– a les pantalles dels televisors, on la consanguinitat dels personatges és el criteri tècnic que diferencia les *sèries* dels *serials*. A les primeres, basta una unitat temàtica (generalment relacionada amb una pràctica professional –de l'hoteleria a la medicina, passant per les farmàcies, les comissaries i les escoles d'art escènic–), que sempre correspon a una unitat de lloc i es basa en la persistència d'uns tipus humans generats per aquestes pràctiques. En canvi, els serials sempre són, necessàriament, tragèdies tenyides per la sang, o per l'amenaça constant de vessaments d'hemoglobina familiar, uns delictes molt més castigats pel codi penal –en la singular creença que la d'un pare propi val més que la vida dels pares dels altres.

Les coses es compliquen si tenim en compte que, malgrat la seva importància, la consanguinitat truculenta no és la condició principal de la catarsi, sinó la versemblança. Aquest concepte també l'introdueix Aristòtil, en un paràgraf de la *Poètica* (1451*b*) tan concís –per no dir trivial– que ha originat una altra de les rares unanimitats teòriques: «L'obra pròpia del poeta no és tant narrar les coses que realment han passat, com contar coses que haurien pogut passar i coses que són possibles segons una versemblança o una necessitat», atès que «l'obra d'Heròdot, encara que la poséssim en vers, continuaria sent història malgrat la versificació», que la diferència entre l'historiador i el poeta no és que el primer escrigui «en prosa i l'altre en vers,

168. *Elements de Literatura*, 1787.

169. La Bíblia és, sense cap mena de dubte, l'obra literària més fèrtil en truculències familiars o entre persones properes, i segurament per això ha sobreviscut al llarg dels segles: Eva enganya Adam, Caïn mata Abel, Abraham ha de sacrificar el seu fill Isaac, Dalila traeix el seu amant Samsó; Salomé fa decapitar l'home a qui desitja; i un Pare que estava en perfectes condicions per decretar un indult incurrent per a la humanitat, fa matar el seu propi Fill per tal de redimir-la.

sinó que l'un conta les coses que han passat i l'altre allò que hauria pogut passar».

D'aquesta afirmació, se'n poden extreure diverses conclusions. La primera és –en paraules de Lodovico Castelvetro– que «la poesia és cosa més filosòfica i elevada que la història, perquè la poesia s'atè principalment a allò que és universal, mentre que la història baixa als detalls». ¹⁷⁰ La segona és que Aristòtil descarta de manera radical la possibilitat d'un teatre històric, una possibilitat que, malgrat tot, s'ha perpetuat al llarg dels segles i encara sembla vigent si hem de fer cas del convenciment amb què a Verona milions de turistes provoquen visibles erosions al pit esquerre de la soferta estàtua de Julieta, en un viatge al passat «real», similar al que intentaven provocar en el seus públics els actors-directors d'adscripció romàntica François-Joseph Talma i John Philip Kemble –que es van esforçar per introduir a l'escenari la veritat vestimentària– ¹⁷¹ i Charles Kean, fill del gran Edmund,

170. *Poètica d'Aristòtil vulgaritzada i exposada*, 1570.

171. Talma (1763-1826), amic i collaborador del pintor David, és el primer actor francès que interpreta un personatge romà amb toga, mostrant els braços nus en contra de les convencions de l'època. La reforma vestimentària va suscitar l'oposició de molts intèrprets, més per raons econòmiques que no pas artístiques, atès que en aquella època, i fins a mitjan segle xx, els actors havien d'aportar personalment el vestuari del seu personatge. A les seves *Memòries* (1807), Marmontel explica la conversa que va mantenir amb la Clairon després que l'actriu interpretés amb un vestit oriental autèntic el paper de Roxana (el 1752), la qual cosa va provocar «una estupefacció, una il·lusió i un encís suprems. Tothom es preguntava: On som? Ningú no havia sentit mai res d'igual». Davant l'entusiasme de Marmontel, l'actriu contesta: «Ah!, no veu que això serà la meva ruïna? A partir d'ara hauré de tenir en compte el vestuari en tots els meus personatges; la interpretació veritable exigeix aquesta mena de vestits; tot el meu ric guarda-roba ja no em serveix de res; acabo de perdre 200 guinees en vestits.» Al cap de poc temps –afegeix Marmontel–, l'actriu era l'Electra de Crébillon, vestida sense faramalles, «com una simple esclava, despenjada, amb cadenes al voltant dels braços. Va ser admirable». I també a l'*Electra* de Voltaire, fins al punt que l'autor, plorant d'admiració, va exclamar: «Jo no ho he escrit, això: és ella qui ha creat el personatge!» Kemble (1757-1823) va fer el pas decisiu a Anglaterra interpretant *El rei Joan*, de Shakespeare, l'any 1823.

que es va preocupar per la veritat escenogràfica, però amb un reconeixement no sempre entusiasta dels seus mèrits. El fet que l'any 1859 –en caure el teló la darrera de les 259 nits shakespeareanes amb què va tancat la seva carrera– Kean s'adreçés al públic per justificar-se davant les acusacions contradictòries de què havia estat objecte en la seva pretensió de recupear el passat, pot ser considerat com una prova de la insensibilitat del públic i la crítica (una part, si més no) envers el nou teatre realista, però –també– com un decantament implícit del públic cap a les posicions aristotèliques, en la convicció que intentar reproduir el passat és inoportú perquè la veritat (suposant que existeixi) pot ser nociva des del punt de vista dramàtic. És el retret que se li va fer a Charles Kean quan va muntar *Macbeth* i va suprimir l'habitual «banquet brillant i la vaixel·la de plata i or, així com els canelobres massissos (cap Highlander del segle x no n'havia vist mai cap)», i els va substituir «per un festí més rude i més apropiat, servit sobre taules tosques i il·luminat amb simples torxes de pi. Se'm va retreure que aquesta disminució de la pompa reial afeblia les motivacions de Macbeth per a l'assassinat, en la mesura que l'objecte era menys enlluernador i atractiu». Kean pensava que el tema era l'elevada ambició, la set de poder i el desig d'autoritat suprema, desenvolupats en ells mateixos per tota la terra humana «i, per tant, no creia que els Scottish Thane es fixessin en el plat».¹⁷² Però els espectadors sí, i per entendre *Macbeth* havien de comparar la vaixel·la del banquet amb la que ells haurien volgut tenir a casa seva. Del realisme històric, no n'havien de fer res.

En qualsevol cas, i amb el parèntesi d'aquesta pretensió romàntica, sembla clar que la història dona la raó a Aristòtil: el teatre autoanomenat «històric» té una altra funció: transformar els noms que apareixen a les cròniques (o als mites, que és el mateix) en éssers humans, dotant-los d'una carnositat convincent des del nostre punt de vista actual. En contra de l'opinió de Georg Büchner, que creia que el dramaturg ens pot

172. *Discurs d'autodefensa*, 1859.

«transportar de cop i directament a la vida d'una època»,¹⁷³ Strindberg defineix amb tota precisió aquesta regla d'ora a les *Cartes obertes a l'Intima Teatern* (1908): «L'interès principal [del drama històric] ha de concentrar-se en l'aspecte purament humà dels personatges, i la Història només n'ha de ser un rerefons. Els conflictes interiors apassionen molt més que les lluites dels soldats o l'assalt als castells; l'amor, l'odi, les baralles familiars, interessen molt més que no pas els tractats o els discursos dels reis.» Bernard Shaw confessa que dels personatges secundaris de *Santa Joana* en sap tant «com sabia Shakespeare de Falconbridge i el duc d'Àustria, o de Macbeth i de Macduff».

Així s'explica que el nas de Cleòpatra hagi anat canviant de forma al llarg dels segles, incessantment sotmès a la cirurgia estètica dominant a cada moment, i que –paradoxalment– el teatre de la Història sigui sovint el més ple d'invencions en la història del teatre: el més psicològic, el menys sociològic. Piscator –l'inventor del teatre basat en documents històrics, el «teatre document»– hi està d'acord: «L'època actual no té cap necessitat de ressuscitar els herois morts, [...] només s'hi reconeix com a mirall d'una lluita entre dues forces socials, més gegantina que totes les guerres i tots els conflictes dels temps pretèrits. Enmig de les turbulències d'aquesta època, només ens aturem i mirem enrere perquè també tenim idees igualment polítiques sobre el present.» I conclou: «El drama històric no és per a nosaltres “una ocasió per cultivar-nos”: Només existeix en la mesura que establirà un pont entre el passat i el present i l'alliberarà de les forces destinades a emmotllurar el rostre de la nostra època i d'un futur immediat.» I això és així perquè «no podem conformar-nos a considerar la història només des del punt de vista històric».¹⁷⁴ Des de la perspectiva desapaixonada de la semiologia, Anne Ubersfeld ho corrobora: «La manifestació teatral no remet mai a una realitat, sinó a un

173. En una carta familiar escrita el 1835 a propòsit de *La mort de Danton*, citada per M. Carlson, *op. cit.*

174. Són paraules de Léo Vania, que Piscator subscriu plenament a *El teatre polític*, 1929.

discurs sobre la realitat, no a la història, sinó a una idea sobre la història. Una representació de Racine que tingui com a referència el segle XVII versallesc [...] no ens remet al segle XVII de Lluís XIV, sinó a un discurs sobre el segle XVII», que es veu convertit, així, en «*un segle XVII possible*».¹⁷⁵ Perquè, en darrer terme, com sabrà l'espectador que la imitació és bona si ignora com Andròmaca s'agafava la faldilla en els moments més delicats de la seva vida?

La tercera conclusió que podem extreure del paràgraf 1451*b* de la *Poètica* ha passat pràcticament desapercibuda. Si el subscrivim, haurem de convenir –encara que Zola s'aixequi de la seva tomba– que l'art (el del teatre, sobretot) no té res a veure ni amb la forma en si mateixa (amb el fet que un text estigui escrit «artísticament» en prosa o en vers), ni amb els continguts, és a dir, amb la seva pertinència, la seva «veritat»: l'art no és ni forma ni fons; neix a partir de la instauració d'una determinada distància entre allò que és ver i el seu símil, és a dir, la seva (re)producció més o menys semblant. D'aquesta manera, Aristòtil tanca –abans que comenci– el feixuc debat sobre la forma i el fons, els continents i els continguts. I, alhora, obre el veritable debat artístic, que gira sempre entorn dels diversos graus d'estilització. Gràcies a ell, podem contemplar la història dels ismes artístics com la de les diverses respostes que s'han donat a la qüestió de la versemblança.

175. *L'escola de l'espectador*, 1981.

13. QÜESTIONS DE JARDINERIA. TENEN DRET A DORMIR ELS PERSONATGES? NOCTURNITAT I DIÛRNITAT

En efecte, només podem parlar de versemblança si existeix un ver al qual assemblar-se: un model. Suposem que existeix, i admetem (a menys que ens proposem «prostituir sistemàticament tot l'art clàssic», tal com volien els futuristes,¹⁷⁶ o que refusen de manera radical la idea mateixa de versemblança, tal com volia Enrique Jardiel Poncela);¹⁷⁷ admetem que el model sigui la realitat humana i no, tal com volia el futurista Azari, les coreografies d'uns avions, superiors a les dels ballarins gràcies al «seu fons grandiosos, al seu inenarrable dinamisme i a les diversíssimes possibilitats a què dona lloc en les tres dimensions de l'espai».¹⁷⁸ En relació amb aquest model de veritat, quin dels dos plats de la balança ha de pesar més en una ficció? El ver o el semblant?

176. «Representant, per exemple, en una sola sessió totes les tragèdies gregues, franceses i italianes, condensades i còmicament barrejades. Vivificant les obres de Beethoven, de Wagner, de Bach, de Bellini, de Chopin amb *canzonette* napolitanes. Posant de costat a l'escenari Zacconi, la Duse i Mayol, Sarah Bernhardt i Fregoli. Interpretant una simfonia de Beethoven començant per la darrera nota. Reduint tot Shakespeare a un sol acte. Fent interpretar Hernani per actors tancats fins al coll a dins d'un sac. Ensabonant l'escenari per provocar divertides caigudes en els moments més tràgics.» (Marinetti: *El teatre de varietats*, 1913)

177. «¡Qué asco oír la palabra “verosímil” aplicada al arte del teatro! Porque un teatro verosímil ¿no es la negación justa del teatro? [...] Lo que aquí dentro ocurra tiene que ser lo más diferente posible a lo que pueda ocurrir ahí fuera. Y cuanto más diferente, más inverosímil. Y cuanto más inverosímil, más se acercará a lo que debe ser el teatro», va dir Jardiel Poncela en un conferència pronunciada l'any 1944 a Buenos Aires, en què explicà els seus esforços per «arrumbar y desterrar de los escenarios de España la vieja risa tonta de ayer, sustituyéndola por una risa de hoy [...]. Y a esa risa joven y sagaz, cuyo esqueleto estaba hecho de inverosimilitud y de imaginación, inyectarle en las venas lo fantástico y llenarle el corazón de ansia poética.» (A *Obra inédita de Enrique Jardiel Poncela*, 1967, citat per Ruíz Ramón a *Historia del teatro español. Siglo XX*, 1971.)

178. *El teatre aeri futurista*, 1919. «El *looping*», especifica Azari, «denota alegria, el *tonneau* impaciència o irritació i els girs repetits de dreta a esquerra indiquen una manca de cura, o les llargues caigudes en fulla morta ens proporcionen un sentit de nostàlgia o de cansament».

De fet, la pregunta essencial és de caràcter filosòfic i gira entorn de la definició prèvia de «realitat». Existeix realment –val la redundància– una realitat? O bé té raó Berkeley quan, a *Assaig per a una nova teoria de la visió* (1709), afirma que el fet de percebre una cosa no significa que la cosa sigui? Potser el món no és res més que una voluntat de representació, tal com propugna Schopenhauer,¹⁷⁹ potser la realitat només és tot allò que –segons Jean Baudrillard– apareix com a «susceptible d'una reproducció equivalent» o, encara més, «allò que ja sempre ha estat reproduït».¹⁸⁰ Probablement, si aquests pensadors tinguessin raó, la qüestió de la versemblança hauria quedat plantejada d'una altra manera. Però el segle xvii, que no ha llegit cap d'aquest llibres, considera que sí, que la realitat existeix objectivament –i per tant la representació és posterior a la realitat, i no a la inversa– i sobre aquesta convicció ens proporciona una de les discussions més riques sobre la naturalesa de les arts representatives, que consolidarà dues concepcions del teatre oposades, directament relacionades amb la qüestió de l'estil, és a dir, de l'ús de l'estilet.

Per una banda, la que postula que la màxima versemblança comporta l'exacta superposició de l'obra d'art amb la realitat –objectiva– que reproduceix. És la posició que adopten Pierre de Ronsard, que reclama una correspondència exacta –minut a minut– entre el temps de la ficció i el temps real,¹⁸¹ Jean Mairet (sobre la base que el teatre és «una representació activa i patètica de les coses que són presentades com si estiguessin passant en aquell moment»)¹⁸² i Jean Chapelain a la *Carta sobre les vint-i-quatre hores* (1630), en què té «per fonament que en tots els poemes [dramàtics] la imitació ha de ser tan perfecta que no hi hagi cap diferència entre la cosa imitada i la cosa que la imita». Posen, així, les bases d'allò que podríem denominar la dramaturgia del jardí

179. *El món com a voluntat de representació*, 1819.

180. *Simulacres i simulacions*, 1981.

181. Prefaci a *Françiadè*, 1587.

182. Pròleg a *Silvanire*, 1631.

anglès: un jardí que intenta dissimular la mà del jardiner que l'ha construït i ens presenta la vegetació com si no hagués estat plantada i esporgada, com si –en el cas del teatre– el dramaturg i el director haguessin preservat curosament el paisatge natural. Voltaire ho diu ben clarament: «El geni poètic dels Anglesos s'assembla fins avui a un arbre esponerós plantat per la natura, projectant a l'atzar mil branques, i creixent desigualment i amb força; mor si se'n vol forçar la naturalesa i podar-lo com un arbre dels jardins de Marly.»¹⁸³ Diderot –a l'article «Imitació» de l'*Enciclopèdia* – subscriu el mateix punt de vista: la realitat és un límit que l'art no podrà superar mai perquè «no hi ha res imperfecte a la Natura. [...] Només hi ha imperfecció en l'art, atès que té un model que subsisteix a la Natura, i amb el qual comparem les seves produccions». Sota la mateixa convicció, André Antoine –i amb ell tots els defensors del realisme escènic absolut, de l'hiper-realisme– posarà en escena, a *Els carnissers*, cadàvers reals de vedelles, introdueix, així, (sense voler?) la possibilitat d'un teatre odorífer a causa de la inevitable putrefacció de l'esce-nografia.

Però, per una altra banda, i al mateix segle, al mateix territori, neix allò que, en contraposició, podríem denominar la dramaturgia del jardí francès –la del Marly esmentat per Voltaire–, perquè respon a la voluntat de modificar al màxim l'impuls salvatge de les plantes, a fi de corregir i disciplinar la natura sense amagar –ben al contrari, magnificant-la– la mà del jardiner. És la posició que ja havia adoptat a Itàlia Alessandro Piccolomini el 1578 (argumentant senzillament que una imitació no seria imitació si coincidís amb la realitat)¹⁸⁴ i que adoptarà Racine (coetani de Le Nôtre, constructor dels jardins de Versalles, l'any 1662) i, amb ell, majoritàriament, la doxa del teatre clàssic francès. Le Nôtre i Racine coincideixen en això: el poeta –l'artista– depura, talla o entretalla, llima, esporga, bi-

183. «Sobre la tragèdia», a *Cartes filosòfiques*, 1734.

184. *Anotacions al llibre de la Poètica d'Aristòtil amb la traducció del mateix llibre en llengua vulgar*.

sella, estassa, escapça; executa qualsevol dels nombrosos verbs que fem servir per designar una mateixa operació amputatòria que no amaga l'acció de l'eina. L'artista-jardiner (Jouvet més endavant aplicarà la imatge al director d'escena) poda el brançatge caòtic de l'arbre, i el violenta, perquè només revelant la planta (en sentit vegetal i arquitectònic) se'n pot descobrir i mostrar la naturalesa, és a dir, l'estructura orgànica. «Cap acció de la vida no seria teatral si la reproduïssim fidelment», diu Marmontel des d'una perspectiva ja empeltada per l'esperit il·lustrat. Sempre hi hauria espais en blanc, allargaments, circumstancies supèrflues, detalls sense rellevància que seria pueril explicar i encara més escenificar. [...] L'art del poeta *dramàtic* és escoltar la vida i embellir-la, engrandir tot allò que té de petit, i afegir-hi allò que la pot fer més singular i atractiva, o més viva i animada»; i no sols pel que fa a l'acció, sinó fins i tot pel que fa al llenguatge, perquè el «poeta que escriu tal com es parla escriu malament. La seva parla ha de ser natural, però d'aquest natural que el gust rectifica. [...] L'operació del gust en l'art d'imitar el llenguatge s'assembla al del sedàs que separa el gra pur de la palla i la pols».¹⁸⁵ Juan de la Cueva ja ho havia dit l'any 1606: «Hállete el vulgo siempre diferente / en lenguaje, pues hablan los poetas / en otra lengua que la ruda gente.»¹⁸⁶

La defensa de la dramaturgia del jardí francès no se circumscriu als defensors del classicisme racinià: fins i tot l'assumeixen teòrics i creadors britànics com Richard Flecknoe que, el 1664, critica els arguments anglesos per la seva «embullada matèria», la seva forma no pentinada.¹⁸⁷ L'assumeixen totes les veus que, amb Goethe, creuen que la veritat no és igual a bellesa, sinó que, ben al contrari, «bellesa és igual a veritat», i denuncien els estralls del realisme i de la seva exacerbació naturalista. Alexandre Dumas júnior afirma que, si bé la natura és «la base, el banc de proves, el mitjà de l'art», reproduir la rea-

185. *Elements de literatura*, 1767.

186. *El ejemplar poético*, 1606.

187. «Breu discurs sobre l'escena anglesa». Prefaci a *El regne de l'amor*.

litat no és la seva finalitat;¹⁸⁸ Ferdinand Brunetièrre, als seus *Etudis crítics sobre la literatura francesa* (1880), acusarà Zola d'haver creat una literatura merament externa, incapaç d'explicar «la realitat interna de l'home»; Franz Mehring, un teòric d'adscripció marxista, lloa el naturalisme pel «coratge i l'amor a la veritat que mostra a l'hora de retratar les condicions contemporànies tal com són», però li retreu que no tingui «un coratge i un amor més grans per poder retratar-les [...] tal com haurien de ser i ja són dia a dia».¹⁸⁹ Aquesta impossibilitat d'anticipar-se al futur per l'obsessió reproductiva del present, la denuncia Charles Dullin: el realisme, diu, «té una influència nefasta sobre totes les arts, perquè condueix inevitablement a un art sense imaginació»;¹⁹⁰ Georg Fuchs, gairebé parafrasejant Marmontel, assegura que si es vol «parangonar la natura totes les escenes són absolutament no veritables, impossibles i absurdes»,¹⁹¹ perquè –afirma George Bernard Shaw– «el drama no és la simple fotografia de la natura, sinó la representació en paràbola del conflicte entre la voluntat de l'home i el seu ambient o, en una paraula, la presentació d'un problema».¹⁹² Oscar Wilde lamentarà la decadència de la mentida a mans d'un art més preocupat per ser un model de la vida que no pas un model per a la vida, capaç de buscar el seu sentit en la seva pròpia forma.¹⁹³ En la mateixa convicció, Jean-Paul Sartre afirma que «l'error del naturalisme és pintar amb paraules les coses de cada dia, o sigui, posar paraules al damunt de les paraules», ignorant que «el gest porta a la paraula de la mateixa manera que la paraula porta al gest».¹⁹⁴ Jean Cocteau rebla el clau en proposar un l'art total, capaç d'unir «el fantàstic, la dansa, l'acrobàcia, la pantomima, el drama, la sàtira, la música i la pa-

188. Prefaci a *L'estrangera*, 1879.

189. *El naturalisme avui*, 1893.

190. «Sobre algunes convencions del teatre i del cinema», a *Records i notes de treball d'un actor*, 1946.

191. *Revolució al teatre*, 1909.

192. Prefaci a *La professió de la senyora Warren*, 1894.

193. *La decadència de la mentida*, 1889.

194. «L'estil dramàtic», a *Un teatre de situacions*, 1973.

raula»; Tristan Tzara, el mateix any, qualifica el realisme d'absurd perquè «pinta el món *d'una manera més veritable que la veritat*»,¹⁹⁵ i reivindica un teatre que, «alliberat del pes de la imitació de la vida», pugui viure només «amb els seus propis mitjans escènics».¹⁹⁶ Bernard Dort ho resumeix així: «L'univers naturalista és monolític» perquè «posa l'accent en la submissió de l'home al món» i «instaura una fatalitat de la matèria»; d'aquí prové –afegeix– la seva conversió freqüent en simbolisme: «aquest món de la matèria esdevé per a ell mateix el seu propi símbol».¹⁹⁷ Però, sens dubte, l'atac més agut contra el naturalisme, el fan Tàïrov i el poeta Apollinaire. Tàïrov, quan denuncia, amb una falla que manlleua a Constant Coquelin,¹⁹⁸ la «seva incurable ambició de fer “cridar porquets vius”»;¹⁹⁹ Apollinaire, quan proclama que l'artista, «déu de la seva creació», disposa «els sons, els gests, els moviment, les masses, els colors, no per fotografiar allò que se'n diu un tros d'existència, sinó per fer brollar l'existència mateixa en tota la seva veritat»; i a continuació, sentència: «Quan l'home vol anar més de pressa, no inventa una cama més ràpida, sinó la roda.»²⁰⁰ Potser no valia la pena que el director i productor David Belasco, màxim exponent del naturalisme escènic als USA, invertís al seu teatre de Broadway 5 000 \$ i tres mesos de feina en el muntatge de *La noia de l'Oest d'or* (1902) per aconseguir un capvespre californià fidedigne.²⁰¹

195. Prefaci a *Els casats de la Torre Eiffel*, 1922.

196. *El dadaisme i el teatre*, 1922.

197. *Teatre públic*, 1967.

198. *L'art de l'actor*, 1890.

199. «A la fira, un joglar va imitar els grunys d'un porquet de llet i ho va fer amb tanta habilitat que tothom el va aplaudir amb entusiasme. Aleshores, un pagès va apostar que ell podia cridar igual de bé: es va amagar un porquet viu sota l'abric i el va començar a pessigar; naturalment, el porcell es va posar a xisclar, però tothom va esbrincar el pagès. “Ja ho veieu! –diu Coquelin–, no hi ha cap dubte que el porc cridava força bé, però ho feia sense art”.» I Tàïrov conclou: «Hi ha dues veritats, la de la vida i la de l'art [...] i la de la vida és un engany en l'art.» (*Notes d'un director d'escena*, 1921)

200. Prefaci a *Les mamelles de Tirèsies*, 1917.

201. *El teatre a través de les portes del seu escenari*, 1919.

L'analogia amb els jardins està vinculada a la qüestió del temps i de la seva unitat dramàtica. El jardí francès és diürn: només sota la llum del sol s'aprecia la seva planificada simetria, la bella i extraordinària artificiositat del parc de Versalles, de Vaux-le-Vicomte o de la villa d'Este (a Tívoli, Itàlia), o de Tsarkoïe-Selo, prop de Sant Petersburg, i per això mateix l'acció de la tragèdia neoclàssica, tributària d'aquesta concepció, té lloc normalment durant les hores del dia. Els personatges, ens recorda D'Aubignac, tenen dret «a descansar i a menjar» i a no actuar de nit (cosa que a la vida real només passa en ocasions «extraordinàries»);²⁰² consegüentment, els dramaturgs tenen dret a descomptar de les vint-i-quatre hores «aristotèliques» els temps morts (consagrats a les necessitats fisiològiques) sense infringir la (ver)semblança. La idea d'elipsi temporal, o supressió dels temps morts (nocturns), neix d'aquesta possibilitat, autoritzada per la vida mateixa.²⁰³ Des d'aquesta perspectiva, la vida a l'escenari tendeix a l'abstracció que mostren els actuals camps de fruiters, on els arbres perden la frondositat i la seva forma natural per facilitar l'accés al fruit: a la moral de la història. El jardí francès –diu Germain Bazin, com si parlés de Racine– «està fet més per a la visió panoràmica que per al passeig».²⁰⁴ Correspon –tal com veurem més endavant– a l'univers del teatre a la italiana: exigeix una visió frontal, de conjunt.

El jardí anglès, en canvi, assoleix la seva màxima bellesa de nits. Pot ser que hi trobem –inesperadament– artificioses construccions humanes (per exemple, al parc de Stowe o al de Ble-

202. D'Aubignac: *La pràctica del teatre*. J. Ch. Gottsched a la *Poètica crítica* (1730) encara defensarà aquesta idea en afirmar que l'acció «ha de transcórrer en hores diürnes i no nocturnes perquè els personatges han de dormir».

203. La discussió sobre la unitat de temps dona lloc a argumentacions tan rebuscades com la de Francisco Cascales a *Tablas poéticas* (1617): com que l'acció d'un poema èpic dura almenys un any, i conté almenys vint tragèdies o comèdies, per a aquestes hem d'admetre, proporcionalment, que l'acció transcorri en deu dies.

204. *Paradeisos. Histoire du jardin*, 1988.

heim Palace) però, tal com Shakespeare ens recorda constantment, les coses interessants, els amors i les morts, passen a l'hora en què no se sap si canta el rossinyol o bé l'alosa, quan l'horitzó es comença a tenyir amb els colors de l'aurora; els fantasmes apareixen a les dotze en punt, la mateixa hora en què neixen els somnis d'estiu i els complots polítics, quan «l'arbrat ens crida» amb una veu que fa que les formes perdin la forma. Per aquesta raó, perquè no reconeix el dret dels personatges a dormir (més aviat tot el contrari: sempre els treu del llit), la tragèdia anglesa convida els espectadors de l'escenari isabelí a penetrar (a tres bandes) en la foscor del temps. Potser és per això –la història és un forat negre habitat per Cronos– que Shakespeare escriu obres «històriques».²⁰⁵

205. També Voltaire, al text abans esmentat, parla del caràcter nocturn del jardí anglès: «És en alguns fragments separats que els tràgics anglesos han excel·lit fins ara; les seves obres, gairebé totes bàrbares, desproveïdes de decòrum, d'ordre, de versemblança, troben moments brillants enmig d'aquesta nit.» Voltaire fa al·lusió a dos versos d'*Aureng Zeb* (1675), en què Dryden diu: «I de la nit que ve encara esperarem / allò que ens han promès els nostres millors dies.»

14. UNA COMPLICACIÓ SUPLEMENTÀRIA EN LA DEFENSA
DE LA «BELLE NATURE». EL CARÀCTER MORAL DE LA
VERSEMBLANÇA. EL CAS DE SUPERMAN

Per si el concepte de versemblança no fos prou complicat, la teoria clàssica estipula que l'acció dramàtica ha de complir una darrera condició: ajustar-se al decòrum. El concepte, més que d'Aristòtil (la *Poètica* hi al·ludeix només de passada, en exigir que el llenguatge sigui «agradable», «refinat», «apropiat», o «assaonat», segons la traducció que es triï), prové d'Horaci o, més exactament, dels horacians, basant-se en un del consells de l'*Epístola als Pissons*: l'autor, diu Horaci, «no presentarà a l'escenari fets que hagin de transcórrer fora d'escena. [...] Que Medea no degolli els seus fills a la vista del públic, que l'infame Atreu no cogui al davant de tothom entranyes humanes i que Procne no es transformi en ocell o Cadmi en serpent». Aquests fets, sentència Horaci, «els detesto i susciten la meva incredulitat». La darrera paraula és la més important del fragment perquè lliga la qüestió del decòrum amb la de la versemblança: si cal expulsar les obscenitats de l'escena,²⁰⁶ no és tant a causa de la seva immoralitat, sinó perquè atempten contra la credulitat i la comprometen. Georges de Scudéry a les *Observacions sobre el Cid* (1637), una obra mestra de crítica dramàtica rigorosa en el doble sentit de la paraula, atacarà Corneille amb consideracions idèntiques: tot i «que és veritat que Chimène es va casar amb el Cid, no és en absolut versemblant que una dona d'honor es casi amb l'assassí del seu pare», perquè d'aquesta manera «es converteix en parricida».²⁰⁷ Al cap de vint anys,

206. Algunes persones sostenen que originàriament la paraula «obscenitat» designava –justament– allò que no pot ser vist a l'escenari. Aquesta hipòtesi, però, sembla més lírica que científica. L'adjectiu *obscenus* (o *obscaenus*) significa 'sinistre', 'fatal' o 'indecent' –segons Coromines– i «de malastrugança» segons el diccionari Robert. En qualsevol cas, l'etimologia de la paraula llatina no ha estat determinada amb certesa.

207. Les altres acusacions a Corneille són més tècniques: el tema de l'obra no «val res» i, en qualsevol cas, és un «robatori» a Guillén de Castro; infringeix la unitat d'espai i, sobretot, la de temps (passen tantes coses en

D'Aubignac insisteix en la mateixa línia decorosa: encara que sigui veritat que «Neró va estrangular la seva mare, i que li va obrir les entranyes per veure el lloc on havia viscut durant els nou mesos anteriors al part; aquesta barbaritat, tot i que resultés agradable al seu autor, no solament resultaria horrible a aquells que hi assistissin, sinó que també resultaria impossible de creure perquè coses com aquesta no haurien de passar».²⁰⁸ És a dir, atempten contra la *bienséance* ('qualitat de les coses ben assentades moralment'), terme amb què, l'any 1555, Jacques Peletier havia traduït al francès el decòrum horacià.

El decòrum²⁰⁹ no equival a la versemblança, però ve a ser alguna cosa així com el seu equivalent en el terreny moral o ideològic. Llegint la teoria de l'època, es fa difícil esbrinar quines fronteres separen aquests dos conceptes. Alguns teòrics els identifiquen, tal com fa René Rapin en afirmar que la versemblança «és tot allò conforme a l'opinió del Públic», una opinió que –òbviament– no se sustenta en bases històriques sinó, simplement, morals.²¹⁰ Corneille els separa: versemblant és tota ac-

«aquest dia tan ben aprofitat que no podem acusar els personatges de peresa»); el text «manca de judici en la seva conducció» i conté «versos molt dolents», defecte, aquest darrer, que Scudéry demostra passant una pinta extremadament fina, i sovint pertinent, pels alexandrins cornellians. En una mena de justícia poètica post mortem, Scudéry serà víctima del mateix procediment (un comentari gairebé paraula per paraula dels seus propis comentaris sobre *El Cid*) a mans de l'implacable Voltaire. Quan Scudéry retreu a Corneille que no faci morir Chimène sota els efectes d'un llamp («per castigar aquesta Danaïde», deia Scudéry), Voltaire anota: «A quin excés d'encegament arriba un autor empès per la gelosia! Qui, sinó Scudéry podia desitjar que Chimène morís d'un llamp?» I quan Scudéry l'acusa de «parricida», Voltaire anota: «Però que n'ets d'emprenyador, amb el teu Aristòtil!» (*Comentaris sobre Corneille*, 1664). Aquest text, en què Voltaire revisa tota l'obra de Corneille, escrit per ajudar econòmicament una de seves nétes, conté una detallada història de la querella del Cid, il·lustradora de la influència de Richelieu sobre els afers teatrals de l'època. També en trobem els ecos al primer acte de la *Marion Delorme* (1829), d'Hugo.

208. *Pràctica del teatre*, 1657.

209. D'aquesta paraula prové «decorat» i fa que, etimològicament, els escenògrafs tinguin per feina adecentar l'escenari.

210. *Reflexions sobre la Poètica d'Aristòtil*, 1674.

ció no arbitrària –necessària a la ficció– «manifestament possible en la *bienséance* sense ser ni manifestament veritat ni manifestament falsa». Així ho havia fet també, uns anys abans, Battista Guarini, en definir la tragicomèdia com «una obra que pretén imitar amb maquinària escènica una acció fingida i mixta, composta de totes les parts tràgiques i còmiques que versemblantment i amb decòrum poden anar juntes».²¹¹ I és en nom d'aquest decòrum que John Fletcher definirà la seva obra *La pastora fidel* com una «tragicomèdia pastoral», entenent per «pastoral» una «representació de pastors i pastores amb les seves accions i passions, que han de ser de tal manera que s'acordin amb la seva naturalesa; si més no, no apartant-se de les faules precedents i de les tradicions populars»,²¹² és a dir, de la imatge de la vida rural (decorosament bucòlica) que la literatura i la pintura havien forjat. Fa servir arguments similars el filòsof Fénelon, autor de la primera poètica francesa del XVIII,²¹³ per condemnar Racine, que introdueix a les seves tragèdies l'amor sensual en contra de la tradició tràgica dels grecs.

Caldrà esperar fins el 1763 perquè Jean-François Marmon tel determini la diferència entre les dues nocions: la versemblança, diu, té un caràcter lògic, en la mesura que «proscriu l'absurd o l'arbitrari, o si més no allò que el públic considera com a tal», mentre que el decòrum és «una exigència moral, demana que l'obra no molesti els gusts, les idees morals o, si es vol, els prejudicis del públic». La primera es refereix als usos i costums del temps i lloc de l'acció; el segon –el decòrum– correspon «a l'opinió i els costums del país i del segle en què l'acció és representada».²¹⁴

Aquesta sàvia distinció posa de manifest alguns del problemes més greus (tant en la pràctica com en la teoria) del jardí dramaturgic francès del segle XVII: la contradicció entre

211. Al pròleg d'*El Pastor Fido*, 1590.

212. Pròleg a *La pastora fidel*, 1609.

213. *Carta escrita a l'Acadèmia francesa sobre l'eloqüència, la poesia, la història, etc.*, 1714.

214. *Poètica francesa*, 1763.

l'essència truculenta, cruel, sanguinària i sangonosa de la tragèdia i la seva finalitat moralitzadora. Com compaginar el decòrum i la truculència? ¿Ha de mostrar el teatre que la truculència només deixa de ser indecorosa si és castigada degudament? ¿No ho confirmen, potser, alguns autors francesos contemporanis, com per exemple Koltès al seu *Roberto Zucco*? ¿Tenia raó Lessing quan afirmava que «totes les complicacions [dels drames clàssics francesos] són decoroses i monòtones; tots els seus cops de teatre són decorosos; totes les seves situacions són decoroses, i forçades»?²¹⁵ Sigui com sigui, la tragèdia neoclàssica europea intentarà passar la maroma suspena sobre un abisme de tres dimensions: la possibilitat real de l'acció, la seva versemblança (o credibilitat) i la seva conformitat amb la moral de l'estètica i amb l'estètica de la moral. Si inscrivim cadascuna de les tres dimensions en els seus dos valors extrems (sí/no), hem de convenir que qualsevol acció dramàtica, sigui imaginada o imaginable, correspon a un dels vuit tipus següents:

	<i>possible</i>	<i>versemblant</i>	<i>decorosa</i>
1	sí	sí	sí
2	no	no	sí
3	no	sí	sí
4	sí	no	no
5	sí	no	sí
6	sí	sí	no
7	no	sí	no
8	no	no	no

El segle XVII descarta els tipus 4, 6, 7 i 8, que ens presenten accions indecoroses (siguin les que siguin, mostrar el turmell d'una dona, torturar) i també els tipus 2 i 5, per inversemblants. Ens queden, doncs, dues possibilitats, la 1 i la 3. Naturalment, la ideal és la primera, la que correspon més exacta-

215. *Dramatúrgia d'Hamburg*, 1769.

ment a allò que Scherer considera «la dramaturgia clàssica a França», però també queda oberta la possibilitat 3, la de la versemblança *extraordinària* (tal com postulen D'Aubignac i els seus coetanis): la del «realisme màgic», la dels contes de fades, més rica en plaers i ensenyances que la vida mateixa, segons el testimoni de Schiller.²¹⁶

Les dues nocions de versemblança no fan altra cosa que expressar la nostra doble fascinació vital. Per una banda (versemblança ordinària), la que sentim enfront dels personatges que fan exactament allò que nosaltres faríem en un món de ficció, però similar al nostre, és a dir, possible; per l'altra (versemblança extraordinària), la que exerceixen sobre nosaltres els personatges que fan exactament allò que nosaltres faríem en un món distint del nostre si tinguéssim (per què no?) els seus mateixos poders especials. Tant és que Superman, contra tota lògica científica, travessi l'espai com un llamp gràcies a la seva capa: si la seva estructura moral està perfectament definida, i és la nostra, si els seus actes s'hi ajusten, el reconeixem com el nostre igual i, en aquesta mateixa mesura, tot allò que faci ens resultarà creïble i –per tant– ens provocarà temor i compassió. Tant és que sigui del tot impossible l'existència del país de Lilliput si els éssers minúsculs que l'habiten es comporten tal com ho farien persones de dimensions estàndard; o que Àlicia travessi els miralls i parli amb els animals en la nostra llengua, de la mateixa manera que la parlen inexplicablement els indis salvatges amb els herois del *western*. El protagonista d'*Un ianqui a la cort del rei Artur*, de Mark Twain, pot resultar-nos creïble si, un cop allà, a l'altra banda del túnel del temps, pensa i es mou com un veritable ianqui, és a dir, com un home modern, amb els nostres mateixos atributs. I és per això mateix que la Bella pot enamorar-se de la Bèstia: darrere la seva aparença

216. A *Els Piccolomini* (1797-1798): «En els contes de fades que em van explicar de petit, hi he trobat un sentit més profund que el que la realitat de la vida m'ha ensenyat.» Bruno Bettelheim inclou aquesta citació al seu llibre *The uses of enchantement* (1975), grollerament traduït al castellà amb el títol de *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*.

monstruosa, hi sabem veure l'ésser ric, espiritual i sensible –vell però bell– que tots portem a dins. Inventada –potser– per Homer, amb la seva *Odissea* poblada per sirenes i gegants, la versemblança extraordinària és legitimada al segle xvii i ens arriba avui sota la forma de la ciència-ficció, que no fa altra cosa que reflectir en un món tècnicament més sofisticat comportaments idèntics als nostres.

Tot i la seva voluntat de realisme, el segle xvii francès s'havia decantat per una concepció no estrictament realista del teatre: en darrer terme, la versemblança –condició indispensable de la identificació i, per tant, de la catarsi– no tenia res a veure amb la veritat històrica, sinó que estava lligada a l'imaginari moral que l'espectador té de la realitat. Què importa que els grecs i els romans no anessin vestits amb mirinyacs i perruques blanques si és així com els imaginem? No són més poderoses les raons de la imaginació que les de l'erudició? Fedra, Polieuctes, Andròmaca, Èdip –éssers irreal– s'havien convertit, per obra i gràcia d'una laboriosa i llarga destil·lació cultural, en personatges contemporanis. Quan el teatre i la pintura del Renaixement «transvesteixen» la història amb els vestits del moment, en realitat no estan «actualitzant» el passat, perquè la idea d'actualització només té sentit si l'espectador té consciència de la distància transgredida.

La versemblança, doncs, és un concepte doblement relatiu: depèn del nivell general de coneixements científics de la societat i, per a cada espectador, del seu nivell particular de coneixements.²¹⁷ Però és sobretot un fenomen d'ordre ètic i no estètic, l'equivalent en l'univers físic del decòrum moral: només actua –com a ampliació en l'imaginari d'allò que és possible o no– quan no s'oposa a l'ètica de l'espectador, entesa no com un llistat de prohibicions o manaments negatius, sinó com el con-

217. Wilhelm Humboldt, l'any 1799, ho dirà d'una altra manera en la seva *Carta a Goethe sobre el teatre francès actual*: l'art imita la natura, sí, però el problema és que cada nació té el seu propi concepte de la natura.

junt de criteris que ens permet saber a cada instant quins comportaments són correctes i quins són incorrectes. Té raó Sartre quan afirma que «com més ens identifiquem amb ell [el personatge] més a prop estem de compartir les seves creences»,²¹⁸ però la frase també pot ser declinada per passiva: si ens identifiquem amb el personatge és perquè compartim les seves creences, el seu *decòrum*.

Ara bé, és suficient, al teatre, aquest criteri moral de versemblança decorosa? ¿Basta admetre (no és fàcil: precisament els nostres prejudicis morals s'hi oposen aferrissadament) que només ens semblen creïbles les accions dels personatges que corresponen a les nostres accions possibles (reals o virtuals), i que qualifiquem d'impossibles (o perversos, o indecorosos) tots els actes que atempten contra els nostres principis ètics? No hi ha una versemblança «específica» per a cada mitjà representatiu?

218. «L'actor», a *Un teatre de situacions*, 1973.

15. SOBRE L'EXISTÈNCIA D'UNA VERSEMBLANÇA ESPECÍFICA AL TEATRE, AMB UNA NOTA A PEU DE PÀGINA SOBRE L'ÚS DEL VERS AL TEATRE. ELS TRANSPORTS EMOCIONALS DELS PERSONATGES DEPENEN DE L'ESTAT DELS MITJANS DE TRANSPORT?

En la seva entossudida recerca teòrica per establir una Pràctica del Teatre, D'Aubignac es planteja la pregunta i la contesta afirmativament. D'Aubignac creu que els criteris basats en la *bienséance* (o *decòrum*) no són suficients perquè, ben mirat, també són aplicables a la literatura en general (llevat de la poesia: tots els poemes són per naturalesa, si no inversemblants, a-versemblants),²¹⁹ i a la novel·la en especial.²²⁰

Però si el teatre no és literatura, si tenim en compte el principi «ordinari» segons el qual «el Teatre no és res més que una representació», la versemblança específicament teatral, no cal buscar-la a l'escenari, l'espai que l'art dramàtic no comparteix amb cap altra de les arts? No té per ventura l'escenari tots els atributs que li calen per proclamar la seva autonomia i les condicions de la seva pròpia credibilitat? ¿No depèn la versemblança –més enllà de la «legitimitat moral» del personatge– de les circumstàncies en què aquest transmet el seu missatge, de la mateixa manera –hauria pogut dir D'Aubignac si hagués estat lector de novel·les negres– que en la narrativa hi ha una versemblança específica que, en darrer terme, més

219. És el mateix que passa a la música i a l'arquitectura: no podem dir que Mozart és més versemblant que Schönberg, o que les piràmides maies ho siguin més que les egípcies.

220. Una forma que (malgrat la sinonímia entre «novel·lesc» «inversemblant» al segle XVIII) tampoc no pot menystenir l'existència d'uns límits en la credibilitat del receptor, almenys si hem de creure el testimoni de John Barth quan escrivia *The Sot-Weed Factor* i es va trobar «amb una història de la colonització [anglesa a l'Amèrica del Nord] tan fantàstica que el treball d'imaginació va consistir principalment a suavitzar les coses per tal de fer-les versemblants». (Citat per E. García Díez a la introducció de la versió castellana, *El plantador de tabaco*).

que dels fets, depèn de la manera en què són presentats?²²¹

Sí –diu D'Aubignac–, perquè «el Teatre pot ser considerat com una pintura de dues maneres distintes. La primera en tant que obra sorgida de la mà del Pintor, on només hi ha colors i no coses; ombres i no cossos, dies artificials, falses elevacions, allunyaments en Perspectiva, apropaments il·lusoris i simples aparences de coses que no existeixen. La segona en tant que conté la cosa pintada, sigui veritat o suposada veritat, que són *llocs concrets*, amb qualitats naturals, accions indubtables i amb unes *circumstàncies sotmeses a l'ordre i a la raó*». En altres paraules, al teatre hi ha dues dimensions de la versemblança.

La primera dimensió és de caràcter dramaturgic, similar al literari: de l'ordre de l'abstracció, merament intel·lectual. La segona és d'ordre escènic, un ordre fonamental si considerem que «el Poeta no treballa mai sobre l'Acció com si fos veritable, sinó en tant que pot ser representada». Així doncs, a diferència de les accions narrades, que transcorren en la irrealitat d'un full, «l'acció teatral sempre transcorre en la veritat d'un escenari», on el temps i el lloc no són imaginaris, sinó reals, amb totes les conseqüències que aquesta existència pugui comportar des del punt de vista de la comunicació artística. És per això que –enfront dels dramaturgs que, moguts per «la corrupció i la ignorància d'aquest Segle, han portat el desordre al Teatre fins al punt de fer-hi aparèixer els Personatges a diverses parts del món»– D'Aubignac defensa aferrissadament les famoses unitats secundàries de lloc i de temps establertes pels primers exegetes italians de la *Poètica*,²²² i ho fa amb uns arguments que

221. És la posició de Raymond Chandler a *Notes sobre la novel·la policíaca* (1949), on subratlla que «la situació inicial i el desenllaç han de tenir unes motivacions versemblants. Han de mostrar els actes versemblants de personatges versemblants en una situació versemblant, però recordant sobretot que la versemblança és en bona part un problema d'estil [...], una qüestió d'efecte, no de fets, i que un escriptor l'assolirà allà on un altre menys dotat només aconseguirà fer el ridícul».

222. Vincenzo Maggi estableix la de lloc (1550), i Giraldi Cinzio la de temps (1554), sobre la base que segons Aristòtil la tragèdia «malda certament per limitar-se al període d'una sola revolució solar o per ultrapassar-lo només

funden –salvant totes les distàncies– la moderna teoria del signe artístic a l'escenari, la semiologia teatral.²²³ Així com la «unitat d'acció» no està lligada a la versemblança, tot i que és condició de la catarsi, la de «lloc» i la de «temps» són exigències de la credibilitat per part de l'espectador. No és només una qüestió de «sentit comú», tal com afirmava Philip Sidney, bescantant el teatre popular, en el qual «tenim l'Àsia a un banda, l'Àfrica a l'altra, i tants regnes més que quan l'actor entra a escena ha de començar per explicar on és»,²²⁴ amb uns arguments gairebé fil per randa idèntics als que Cervantes presenta al capítol 48 d'*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605) quan denuncia les «fábulas milesias»,²²⁵ plenes de «tantos y tan desafortados disparates» que fins i tot «una gran torre llena de caballeros va por la mar adelante, como nave con próspero viento, y hoy anochece en Lombardía, y mañana amanezca en tierras del Preste Juan de las Indias, o en otras que ni las descubrió Tolomeo ni las vio Marco Polo».²²⁶

L'argumentació de D'Aubignac arrenca de la idea que l'art escènic se sustenta en un mecanisme fonamental: l'espectador

una mica» (1149b); l'any 1570, Lodovico Castelvetro les va reunir, sense imaginar-se el trasbals que havia de provocar: «La tragèdia ha de tenir per tema una acció que hagi passat en un petit espai de lloc i en un petit espai de temps, és a dir, en el lloc i en el temps en què els actors estan actuant» (*Poètica d'Aristòtil exposada i vulgaritzada*). Al teatre espanyol, el respecte estricte de les tres unitats és sacralitzada per Luzán (*Poètica*, 1737), que intenta imposar –en ple Segle de les Llums– els models del xvii francès. Entre altres coses, retreu a Lope de Vega que, a *Obras son amores*, el rei d'Hongria admetí a presència seva l'escuder i el cotxer d'una dama.

223. Naturalment, D'Aubignac no detecta d'una manera explícita les tres dimensions del signe teatral –la semàntica, la sintàctica i la pràgmàtica– que, segons Pavis, el constitueixen. (*Problemes de semiologia teatral*, 1976)

224. *Defensa de la poesia*, 1596.

225. De Milet: destinades només a delectar, per oposició a les «fábulas apòlogas», «que deleitan y enseñan juntamente».

226. Al prefaci de *Silvanire*, Mairet (el gran adversari de Corneille a la querella del *Cid*) ens dóna un altre exemple de dispersió geogràfica –Roma a la darrera escena del primer acte, Atenes o el Caire a la primera del segon–, que acaba de dibuixar la geografia de les transgressions que els defensors de la unitat de lloc troben escandalosa.

associa convencionalment uns signes a unes significacions, una operació habitual en la vida de cada dia, però no gens fàcil al teatre perquè cal que l'associació primera entre el significat (per exemple, Floridor) i el seu significat (actor) sigui substituïda per una altra associació, Floridor = Horaci. Gràcies a la disponibilitat del públic per acceptar aquest pacte, des de tots els punts de vista contra natura (perquè pressuposa negar l'evidència Floridor = Actor), Floridor «és menys Floridor que no pas l'Horaci a qui representa; el seu vestuari representa el del Romà; parla com ell, fa les seves accions, fins i tot és el dipositori de tots els seus sentiments». Conseqüentment, afegeix D'Aubignac, «com que aquest Heroi actua i parla tal com Floridor el representa en un lloc determinat [l'escenari], cal forçosament que aquest representi el lloc on Horaci era aleshores»; o en altres paraules, «que el lloc on apareix un Actor sigui la imatge del lloc on actua el Personatge que representa». Per tant –afegeix– «el lloc no pot canviar en el transcurs del Poema perquè tampoc no canvia en el curs de la representació: car una única imatge que roman en el mateix estat no pot representar dues coses diferents; un mateix Histrió o Actor no pot representar alhora dos homes diferents; ni pot, sense transformar-se, interpretar August i Marc Antoni alhora; i quan la necessitat obliga a utilitzar un mateix Actor per fer dos Personatges, l'hem de disfressar de tal manera que no pugui ser reconegut; canvia de roba, d'aspecte i de cara, i si poguéssim canviar-li la veu també ho fariem per la senzilla raó que va en contra de la Ver-semblança [escènica] que un mateix home sigui successivament la imatge de dos homes alhora; perquè llevat d'alguns espectadors d'esperit penetrant, la majoria cauria en la confusió i, en reconèixer l'Actor per la veu, s'imaginaria que es tracta del mateix Personatge disfressat per necessitats de l'argument i no per la conveniència de la Companyia, de tal manera que atribuiria aquest canvi a l'home representat i no a l'home que el representa.²²⁷ De la mateixa

227. Aquesta possibilitat no era tan il·lusòria com sembla. La fan realitat alguns estudis de doblatge que confien dos o més personatges a un mateix doblador en un mateix film, cosa que sumeix en la més absoluta de les con-

manera, també és contrari a la versemblança que un mateix espai i un mateix sòl, sense ser canviats, representin alhora dos llocs diferents, com per exemple, França i Dinamarca, la Galeria del Palau de Versalles i les Tulleries». Llevat, conclou (admetent una possibilitat que ell devia considerar pura ciència-ficció), que el «Terreny o terra ferma on són i caminen els personatges» girés com un torniquet, perquè aleshores el lloc canviaria al mateix temps que les Persones en acció». ²²⁸ Per la mateixa raó, D'Aubignac desaconsella l'ús dels monòlegs i aparts («no és gaire raonable que un actor parli prou fort com perquè el sentin persones que són molt lluny i, en canvi, l'actor que té al costat no el senti»), així com el del vers. ²²⁹

fusions els espectadors invidents. Louis-Sébastien Mercier encara anirà més lluny que D'Aubignac: en nom de la versemblança, «caldria tapar la cara dels actors amb màscares (tal com feien els grecs) per evitar que, al llarg de moltes obres, veiem sempre el rostre de Le Kain [...] tant si representa herois escites, tracis, parts, dacis, tàrtars, àrabs, xinesos, grecs, anglesos, romans, germànics o francesos». (*Del teatre*, 1773)

228. En realitat, tal com hem vist, aquest escenari ja existia, gràcies a la imaginació de Leonardo da Vinci, posada al servei del duc Ludovico Sforza, que volia seduir Isabel d'Aragó, la muller del seu nebot. D'Aubignac també ignorava que algun dia els germans Lumière inventarien un sistema de representació que –amb l'alternança del pla i el contraplà– és un perfecte escenari giratori en dues dimensions.

229. L'ús del vers al teatre ha donat lloc a una paradoxa extraordinària: el «clàssic» D'Aubignac, en nom del respecte a les unitats i a la versemblança, s'hi oposa; però també ho fa La Motte, que és contrari a les unitats, en defensa dels dramaturgs que «tenen un gran talent per a la tragèdia però no per a la versificació» (*Continuació de les reflexions sobre la tragèdia*, 1730). En canvi, el defensen els romàntics que –com La Motte– refuten les unitats. De Vigny, per exemple, a la *Carta a Lord* ^{***} condemna la prosa perquè «quan tradueix els moments èpics» tendeix a «l'ampullositat, a la sofisticació i al melodramatisme, mentre que el vers, més elàstic, es plega a totes les formes». Hugo hi estava d'acord: «El vers és la forma òptica del pensament. Heus aquí la raó de la seva adequació a la perspectiva escènica. Fet d'una determinada manera, comunica el seu relleu a coses que, sense ell, semblarien insignificants i vulgars. Fa més sòlid i més fi el teixit de l'estil. És el cinturó que sosté el vestit i forma els seus plec. [...] El vi, i que se'ns permeti aquesta trivialitat, deixa potser de ser vi pel fet d'estar embotellat?» Hugo encara va més lluny: el vers juga a favor de l'actor perquè «l'avis de les omissions i dels afe-

Conseqüent amb aquests supòsits, D'Aubignac adopta (i perfecciona) la distinció introduïda per Castelvetro a la *Poètica d'Aristòtil vulgaritzada i exposada*: la que hi ha entre el temps de la representació i el temps de la ficció. «Per acabar de parlar amb intel·ligència del Poema Dramàtic», diu D'Aubignac, «cal convenir que aquest té dues menes de durada, cadascuna de les quals té el seu Temps propi i convenient. La primera és la de la representació», i no l'estableix l'autor, sinó els actors: com que «van vestits realment i se'ls sent realment, i els versos són realment pronunciats», necessiten «el temps veritable per fer-nos patir o gaudir» d'una manera igualment veritable. La «Durada veritable de la Representació» ha de tenir, natural-

gitons, li impedeix modificar el seu paper, substituir l'autor, converteix en sagrades cadascuna de les paraules i permet que allò que el poeta va dir segueixi dempeus, durant molt de temps, en la memòria de l'auditor». (Pròleg a *Cromwell*, 1827). Fidel a aquesta línia, Pietro Cossa, el 1871, crearà un tipus de tragèdia en vers (*Neró*) que vol adaptar al realisme burgès arguments de la història romana, tot i que el problema, per a Brecht, es saber si «es pot parlar de diners en versos iàmbics» (*La marxa cap al teatre contemporani*, 1929). Lukács, en tot cas, retorna a les posicions dels romàntics quan, a *La teoria de la novella* (1916), escriu: «Tant per a l'Èpica com per a la Tragèdia, el vers no és l'últim aspecte constitutiu, però sí, en canvi, un símptoma profund, un límit que mostra amb més propietat i veracitat la seva essència real. El vers tràgic és fort i dur, aïllador i distanciador. Envolta els herois amb tota la fondària de les seves soledats formals, i no deixa que hi aparegui cap altra relació que la lluita i la destrucció.» Amb el vers, afegeix, «mai no apareixerà una conformitat psíquico-humana entre els personatges, mai no mesurarà l'ànima el seu abisme en una vanitat psicològica, ni es contemplarà ufanosa en el mirall de la pròpia profunditat. El vers dramàtic –més o menys així ho escrigué Schiller a Goethe– desemmascara tota trivialitat en la invenció tràgica i posseeix una concisió i un pes específic, davant el qual no es manté res de meramente viu» en el sentit de «dramàticament trivial». Steiner ho confirma amb paraules més planeres: «Quan els homes parlen en vers no són propensos a refredar-se ni a patir indigestions. No es preocupen pel proper àpat ni pels horaris dels trens.» (*La mort de la tragèdia*, 1961). Una patriòtica defensa del vers al teatre –en aparença progressista–, la va fer Valentí Almirall, que «el presentava com el recurs formal més adequat a una temàtica que creia que havia de ser específicament catalana, ja que només així podia ser expressió de la particularitat catalana en el context espanyol», segons afirmen Bacardit i Gibert a *El debat teatral a Catalunya* (2003).

ment, uns límits que no poden ser sinó aquells que farien «consumir la paciència raonable» de l'Espectador (tres hores, en opinió de D'Aubignac), atès que segons l'experiència —«la més fidel Mistress»—, aquest Poema està fet per al plaer i «no ha de durar tant que acabi avorrint l'espectador i fatigant la seva intel·ligència». La segona durada «del Poema Dramàtic és la de l'Acció representada, considerada com a veritable, que conté tot el temps necessari per tal que els Espectadors considerin imprescindibles totes les coses que se'ls exposen, des del moment en què un actor apareix a Escena fins al moment en què surt el darrer actor. Aquesta és la durada principal del Poema Dramàtic, no solament perquè està lligada naturalment al fons i a l'essència del Poema, sinó perquè d'ella depèn tota la imaginació del Poeta; és la seva invenció i s'explica per boca dels seus Actors en la mateixa mesura que el seu ofici ho fa possible».

Les argumentacions de D'Aubignac semblen fàcilment impugnable, sobretot si considerem les solucions que proposa per conciliar una varietat escenogràfica (que ell mateix creu desitjable) amb el respecte a la unitat de lloc.²³⁰ D'Aubignac no té, ni tan sols, la «capacitat negociadora» de Voltaire que, en ple segle XVIII, admet que una acció pot transcórrer «de vegades al vestíbul d'un palau, de vegades a l'interior, sense ferir la unitat de lloc»; i que seria un descans per a la intel·ligència, i un

230. «Per exemple, podríem simular un Palau a la vora de la Mar abandonat a pobres camperols; un Príncep arriba a la costa a causa d'un naufragi i el fa ornamentar amb rics tapissos, llustres, braços daurats, taules i altres mobles preciosos; després, si, per alguna aventura, fem que s'incendiï i s'ensorri entre les flames, podem fer aparèixer la Mar al darrere, on, per escriure, podem representar un combat de Vaixells. De tal manera que amb cinc canvis d'Escena, la Unitat de lloc seria enginyosament preservada.» Solucions igualment artificioses són les que ja havia proposat Feliciano Enríquez, acèrrima defensora de les unitats de lloc i de temps: «La acción sucede en un solo día, pero los sucesos que cuenta deberían ocupar semanas; y el lugar único se salva haciendo que a los jardines se abran lo mismo las ventanas de Belidiana que las rejas de la mazmorra donde está encerrado Clarisel», segons el comentari de l'obra inclòs a *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, 1996.

plaer per als ulls, «canviar el decorat a mesura que se suposa que els personatges passen d'un lloc a l'altre dins el mateix recinte».²³¹ En realitat, Corneille (a qui Voltaire defensava) havia anat més enllà en acceptar com un mateix espai (sobre la base implícita que l'espai depèn del temps que tardem a mesurar-lo) tot el territori que pot recórrer un personatge en un sol dia, amb la qual cosa obria la possibilitat d'ampliar la seva unitat a mesura que es produïssin les grans revolucions en el domini dels mitjans de transport i els personatges poguessin anar cada vegada més lluny sense que, durant el viatge, s'esvanissin les seves motivacions, els seus transports emocionals. A diferència de Corneille, potser D'Aubignac no hauria acceptat mai que la borsa de Tòquio i la de Nova York són un únic Territori, unit per un simple impuls electrònic. I no sabem què hauria dit dels vols supersònics, que permeten arribar a un lloc abans de sortir de l'altre, o si admetria l'ús (i l'abús) del telèfon, dels contestadors i dels porters automàtics característic de la dramaturgia contemporània.

Però l'autor de *La pràctica del teatre* té el mèrit d'haver intentat fer concordar la versemblança escènica amb la versemblança dramaturgica, sobre la base que l'escenari instaura les seves pròpies lleis, començant per les taules, pel «Territori». La «invisibilitat del sòl», el fet que durant segles els espectadors haguessin simulat que no veien el terra (l'element menys visible durant la representació, sobretot des de la platea dels teatres a la italiana), només és el resultat d'un pacte «a la baixa» entre el públic i uns empresaris que, òbviament, s'estimen més invertir diners per fer clars els signes verticals (vestuari, parets, mobles, paisatges) que els signes horitzontals (terres i sostres). El teatre contemporani ha donat la raó a l'apòstol de la versemblança escènica i, sempre que li ho permet el pressupost, cobreix el terra de sorra, de fang, de farina, d'arròs, d'aigua o de teles, perquè sap que aquesta superfície és dramàticament signifi-

231. *Comentaris sobre Corneille*, 1664.

cant. La direcció d'escena i l'escenografia d'avui saben, amb D'Aubignac, que cal vestir i disfressar el terra de l'escenari –tal com vestim el cos de l'actor– a fi d'evitar que la seva materialitat nua se'ns imposi com a signe.

D'Aubignac aspirava a la perfecció del realisme escènic. Gràcies a aquesta aspiració utòpica, els seus punts de vista van tenir la virtut de suscitar una sèrie de refutacions que plantegen qüestions fonamentals sobre el caràcter de les convencions artístiques, i desenvolupen, de passada, l'estudi dels mecanismes de la percepció de l'espai i del temps.

16. EL PODER DE LA IMAGINACIÓ O ELS DELIRIS DEL CERVELL.
L'OFENSIVA ESPANYOLA I DELS ROMÀNTICS, AMB ALGUNES
CONSIDERACIONS SOBRE HORTICULTURA

Algunes d'aquestes refutacions són de la mateixa època i les trobem, sobretot, entre els dramaturgs de l'anomenat Segle d'Or espanyol. La discussió s'inicia el 1596, quan Alonso López Pinciano publica la seva *Philosophía Antigua poética*, un diàleg entre l'autor i dos amics seus articulat en tretze epístoles. Sense renegar d'Aristòtil ni d'Horaci, Pinciano adopta un punt de vista el·líptic pel que fa a les unitats secundàries, amb el convenciment que «los hombres de los tiempos más antiguos seguían los senderos más rápida y activamente, y de este modo, el tiempo que a ellos les era suficiente hoy ya no basta» i calia, per tant, ampliar el temps de l'acció tràgica a cinc dies i el de la comèdia a tres. Lope de Vega assumeix aquesta perspectiva antropològica –cada cultura té les seves pròpies lleis– en afirmar que «las comedias españolas no siguen los preceptos [...] porque con su rigor nunca serían escuchadas por los españoles».²³² Fins i tot el sever Cervantes, a *El rufián dichoso* (1615), matisa les seves rígides posicions aristotèliques i accepta que «el tiempo cambia las cosas y perfecciona las artes», i Francisco Cascales, autor d'unes ortodoxes *Tablas poéticas* (1617) –també dialogades–, per bé que s'inclina a favor de la concentració de l'acció en el temps, admet la possibilitat d'ampliar el temps dramàtic per al «placer del público». Tirso de Molina, als decameronians *Cigarrales de Toledo* (1621), encara és més radical i, en defensa de les comèdies «que ahora se representan en nuestra España», ataca obertament la unitat de temps per raons de versemblança: encara que els antics «establecieron que una comedia no representase sinó la acción que moralmente [sic] puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que sin pasar siquiera un día la obligue y disponga de tal suerte sus

232. Pròleg a *El peregrino en su patria*, 1604.

amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche?» Amb Tirso, la *Poètica* queda reduïda a una mena de primera «especie de melones, de quien han salido tantas y entre sí tan diversas como se ve en las calamarsa, pepinos y cohombros, que todos tuvieron en sus principios una misma producción». O en un document històric amb un valor només acadèmic, tal com afirmarà al cap d'uns anys, però amb menys agudesa, González de Salas.²³³ Es comprèn, des d'aquest punt de vista, que Samuel Butler escrivís el 1678 una dura diatriba *Sobre el crítics que judiquen les obres modernes segons les regles dels antics*.

Tot i així, aquestes argumentacions de vegades reiterades, de vegades originals,²³⁴ no basten i la qüestió de les unitats secundàries encara es manté tossudament viva a la segona meitat del segle XVIII, i no només en el terreny retòric: quan Viena ja ha inventat el vals i Anglaterra la màquina de vapor, quan Walpole ja ha escrit la primera novel·la gòtica –*El castell d'Otranto*–, a la catòlica Espanya, l'any 1765, són prohibits els autos sacramentals de Calderón, acusat per Nicolás Fernández de Moratín de ser, malgrat la seva «fecunda vena», el segon «corrompedor» dels escenaris hispànics (el primer era Lope de Vega), sobretot per les seves continuades infraccions a la llei clàssica de les unitats.²³⁵ No era, per tant, una qüestió «teòrica», el futur del teatre estava en joc en la mesura que es condemnava una part important del seu passat i es posava sobre el tapet la qüestió de la interpretació dels signes escènics i, amb ella, el poder de la imaginació de l'espectador.

En aquest poder de la imaginació hi confia Samuel Johnson al *Prefaci a Shakespeare* (1765): «Quan l'obra s'inicia, l'espectador realment s'imagina que es troba a Alexandria, i creu que la passejada cap al teatre ha estat un viatge a Egipte, i que

233. *Nueva idea de la tragedia antigua*, 1633.

234. Com la de Pierre de Laudun (1575-1629): per què sotmetre's a les regles dels antics si no respectem «la mesura dels peus i les síl·labes amb què ells escrivien els seus versos»? (*L'art poètic francès*, 1598).

235. *Desengaño al teatro español*, 1762.

viu en els dies d'Antoni i Cleòpatra. De ben segur que qui s'imagina això pot imaginar-se moltes altres coses. Pot prendre's l'escenari en principi com el palau dels Ptolemeu, i mitja hora més tard, com el promontori d'Àctium. L'engany, si s'admet com a engany, no té una limitació clara; si l'espectador es pot arribar a convèncer que les seves velles coneixences són Alexandre i Cèsar, que una sala il·luminada amb espelmes és la plana de Farsàlia o la riba del Granicus, es troba en un estat d'elevació fora de la raó, o de la veritat, i dels dels cims de la poesia empíria pot menysprear les circumscripcions de la natura terrestre. No hi ha motiu pel qual un enteniment que vagaregi així en èxtasi hagi de comptar les hores de rellotge, o que una hora hagi de fer-se un segle per aquell deliri del cervell que converteix l'escenari en un prat.» I Johnson conclou: «Els espectadors vénen per sentir un cert nombre de versos, recitats amb gests apropiats i amb una modulació elegant. Aquests versos fan referència a una acció determinada, i una acció ha de passar en algun lloc; però les diferents accions poden passar en llocs diferents, molt allunyats els uns dels altres. Què té d'absurd que aquest lloc representi primer Atenes, i després Sicília, quan sabem que no és ni Sicília ni Atenes, sinó un escenari d'avui?»²³⁶ Una convenció –ve a dir Johnson– no és un contracte per vida, i precisament pel seu caràcter arbitrari, és elàstica, negociable a cada moment: l'espectador és l'amo i no l'esclau de les convencions. «Per deducció», afegeix, apuntant directament al cor de D'Aubignac, «si introduïm la no-limitació de

236. Molts anys després, Brecht li dona la raó en un singular diàleg sobre la ubicació dels personatges digne d'Ionesco:

«L'ACTOR: Però vaja, no anem al teatre per tenir la il·lusió de ser a Espanya, si és allà on passa l'obra? Per què, si no, aniríem al teatre?

Jo: És una exclamació o una pregunta? Jo penso que es poden trobar raons per anar al teatre sense voler experimentar la il·lusió de ser a Espanya.

L'ACTOR: Si ens volem quedar aquí, a Copenhaguen, no tenim cap necessitat d'anar al teatre i veure-hi una obra que passa a Espanya.

Jo: De la mateixa manera, vostè també podria dir que si volem quedar-nos a Copenhaguen no tenim cap necessitat d'anar al teatre per veure-hi una obra que passa a Copenhaguen.» (*Sobre l'ofici de l'actor*, 1935-1941)

l'espai, el temps pot ser perllongat; el temps que exigeix la faula transcorre en gran part durant els entreactes; car per a cada part de l'acció representada, la durada real i la durada poètica són iguals. [...] El drama presenta imitacions successives d'accions successives; aleshores, per què la segona imitació no podria representar una acció que passés molts anys després de la primera si hi està lligada de tal manera que suposem que entre elles no ha passat altra cosa que el temps? El temps és, entre tots els modes de l'existència, el més dòcil a la imaginació: un espai d'anys és tan fàcil de concebre com el pas d'unes hores. Per tant, si en el pensament no ens costa gens contraure el temps de les accions reals, encara menys ens costarà fer aquesta contracció quan només veiem la imitació d'aquestes accions».²³⁷

El k.o. sembla definitiu, perquè no sols desqualifica la solució, sinó també el problema en si mateix, i el converteix en una qüestió tan abstrusa com la del sexe dels àngels, o en una barroera justificació pseudoteòrica per legitimar l'estalvi de decorats. L'argumentació de Johnson, la faran seva, gairebé al peu de la lletra, els dramaturgs romàntics, que van apuntar tots el seus canons contra el cànon de les dues unitats complementàries, tal com es podia esperar en un moviment que predicava la dissolució de les fronteres entre les arts i, *a fortiori*, les que hi pogués haver dins cadascuna d'elles (sota la forma de gèneres, el gran enemic dels autors novells, en opinió de Mercier),²³⁸ és a dir, la lliure circulació a través de l'espai i el temps. Mme. de Staël és la més radical: la qüestió, diu, ha estat «tan debatuda que ja no goso ni parlar-ne»; per escriure no té res a veure amb la versemblança perquè «si consentim a creure que els actors a les taules de l'escenari són herois grecs morts fa 3000 anys, és evident que allò que anomenem il·lusió no consisteix a imaginar-se que les coses que veiem existeixen real-

237. *Prefaci a Shakespeare*, 1765.

238. *Sobre la literatura i les literatures*, 1778.

ment». I invertint els termes, segons els quals només les coses versemblants ens poden emocionar, afegeix: «Una tragèdia només pot semblar veritable per l'emoció que provoca en nosaltres.»²³⁹ Manzoni, a la *Carta al senyor C. sobre la unitat de temps i de lloc* (1820), es pren la molèstia de raonar amb més detall. «Observi en primer lloc, senyor, que en el sistema que refusa les dues unitats [la de temps i la de lloc], i que d'ara endavant anomenaré històric, [...] el poeta confia totalment en l'aptitud, en la nostra tendència natural a acostar fets separats en l'espai, per poc que puguem percebre entre ells una relació que els lligui, i per travessar ràpidament temps i llocs "buits" i passar, així, de les causes als efectes.» Així doncs, predicar aquestes unitats no sols és innecessari, sinó, de fet, trampós: per ventura no les infringeixen també els qui semblen plegar-s'hi, tots aquells que donen a l'espectador «en tres hores el curs fictici de vint-i-quatre»? I, en qualsevol cas, afegirà Manzoni, són del tot contràries a les exigències de la dramaturgia moderna, que no vol fer anar els esdeveniments «més de pressa del que permet la versemblança», que no vol desnaturalitzar les passions «fent-les néixer molt de pressa» per encabir-les en un temps molt curt «per tal d'aconseguir que un personatge arribi en vint-i-quatre hores a una resolució decisiva» que en la vida real n'exigeix moltes més; contràries a un gènere –el drama– que busca la veritat psicològica, «aquesta gradació tan interessant, per la qual l'ànima assoleix l'extremitud (per dir-ho així) dels sentiments [...] que exigeixen un cert temps per manifestar-se; aquests matisos de caràcter que només es besllumen per la successió de circumstàncies sempre diverses i sempre lligades» que el respecte a les dues unitats havia hagut de suprimir o de «fer opacs».²⁴⁰

239. És, afegeix, com «els poemes acròstics», escrits partint d'un obstacle que «sacrifica el fons de l'art a la seva forma». (*Sobre l'Alemanya*, 1813)

240. Alessandro Manzoni (1785-1873) comet totes aquestes infraccions a la seva primera obra dramàtica, *El comte de Carmagnola*, escrita entre el 1816 i el 1820 i en la qual, a més, el seu llenguatge àulic s'acosta decididament a la prosa. Hi reincidirà entre el 1821 i el 1823, amb *Adelchi*.

Al cap de nou anys, De Vigny sentència la qüestió i declara que «al vell tríode on s'asseia Melpòmene, sovint sense cap gràcia, ja només li queda l'única base sòlida que li és imprescindible» i que –coincidint amb Coleridge– és la «unitat d'interès en l'acció». S'ha acabat l'antic «sistema» on, en «vestíbuls que no duïen enlloc, personatges que no anaven enlloc parlaven de molt poca cosa amb idees indecises i paraules vagues, una mica agitats per sentiments esmoreïts i passions tranquil·les per arribar, així, a una mort graciosa o a un sospir fals». Un sistema, en fi, tan fantasmagòric que encara fa més meritòria l'obra d'aquells que «a força de geni» van aconseguir omplir de lluminositat les «ombres d'homes» i «obtenir belles formes en aquest caos». Lamentablement, les seves obres «van ser magnífiques excepcions, elevades a la categoria de regla». En el futur, vaticina De Vigny, «no és així com procedirà el poeta dramàtic: agafarà amb la seva manassa [*large main*] molt de temps i farà que s'hi moguin existències senceres».²⁴¹ Com al *Peer Gyn* d'Ibsen –hauria pogut dir si el romàntic francès hagués viscut uns quants anys més–, que passa inversemblantment d'un lloc a l'altre al llarg de tota una vida, però respecta la unitat d'interès de l'acció perquè l'heroi ibsenià no té cap antagonista, perquè ell és el seu propi amic-enemic sigui al lloc on sigui i en el moment que hi sigui, víctima del seu propi tempo interior.

Ara bé, els romàntics «oficials»,²⁴² aferrats encara al teatre a la italiana que divideix en dos l'espai (el de la ficció i el de

241. *Carta a Lord* ^{366c}, prefaci a *El moro de Venècia*, 1829.

242. Inclouent-hi els espanyols, que reaccionen amb un cert retard. Josep Coll i Vehí, a *Elementos de literatura* (1856) reproduïx els mateixos arguments que els seus predecessors. Les unitats secundàries, diu, no són necessàries a la versemblança: si la trama és senzilla (i hauria de ser-ho) es tendirà a respectar-les. També Milà i Fontanals: «Los partidarios de la libertad dramática sostienen que no es su capricho, sino la naturaleza del argumento, lo que les obliga a cambiar la escena y que los que la quieren inmóvil se fundan en la falsa suposición de que el espectador se cree transportado a este o aquel lugar desde el principio del espectáculo, cuando no [es] esta ilusión quimérica, sino la viva y enérgica representación de las pasiones y actos humanos [lo que] excita sus simpatías y mueve su corazón.» (*Compendio del arte dramático*, 1844)

l'espectador), no van ser del tot conscients de les immenses possibilitats que havia descobert el seu predecessor Johann Ludwig Tieck. L'any 1798, Tieck escriu *El gat amb botes*, en què, en el curs d'una representació del conte de Perrault, l'espai dels personatges de la ficció es barreja amb l'espai i el temps dels personatges que –amagant la seva condició de personatges– hi assisteixen i expressen, durant els entreactes, les seves opinions sobre l'espectacle. Per primera vegada en la història del teatre, l'espai de la ficció desborda l'espai escènic i cau sobre l'espai del públic, la sala: el «teatre dins el teatre» es converteix en «teatre a la platea». ¿Quin sentit té, després de Tieck, discutir sobre els límits del territori ficcional si ja no són clares les fronteres que el separen del territori real de l'espectador, si els emissors del missatge se situen en el mateix espai que els seus receptors, si els cuiners del restaurant entren i surten per la mateixa porta que els clients?²⁴³ Per la mateixa regla de tres, ¿no podem fer cohabitar una nena innocent i un tigre ferotge, tal com postula en una de les seves pintures el Douanier Rousseau?

243. Encara que aquesta invasió s'hagi convertit avui en un rutinari signe de modernitat, alguns directors d'escena han sabut restituir-li el caràcter transgressor que tenia inicialment. Un dels primers va ser Firmin Gémier, que en els seus espectacles va suprimir el prosceni i va fer entrar els actors per la sala de tal manera que, en passar entre els espectadors, semblava que els digués: «Sóc com vosaltres; els meus patiments, les meves alegries, el meu destí són els vostres.» L'angoixós dilema moral que suscitava l'actriu protagonista de *La senyoreta Júlia*, dirigida per Matthias Langhoff, saltant per damunt de les butaques i demanant ajuda als espectadors per anar a suïcidar-se, provenia justament de la provocadora barreja de territoris que Tieck havia inauurat amb gran escàndol del teòrics aristotèlics.

17. EL CONTRAATAC DE DIDEROT (I STRINDBERG). EINSTEIN VA AL TEATRE AMB EL DOUANIER ROUSSEAU. IONESCO, KOLTÈS I ALGUNS ALTRES DRAMATURGS DEL SEGLE XX RETORNEN ALS ORÍGENS

Sense saber-ho, Johnson havia anticipat la teoria de la relativitat del temps que Einstein demostra el 1905, en la seva versió restringida, i el 1916 en la seva versió general. Ara bé, l'aplicació rigorosa de la teoria einsteiniana (segons la qual el temps i l'espai no signifiquen res al marge d'allò que l'observador veu i mesura, perquè és ell qui aporta el seu propi espai i el seu propi temps) pot donar lloc a conclusions contràries a les de Johnson i els seus aliats antiaristotèlics: si el temps és elàstic —«dòcil a la imaginació»— ho és en totes direccions. Per tant, de la mateixa manera que en el seu viatge imaginari l'espectador pot saltar en el temps i en l'espai (suposant que entre els diversos punts de l'acció no hagi passat res que trenqui el fil emocional del personatge), tampoc no li costa gens fer ellipsis, creure's que determinats fets (que potser en la realitat van passar en llocs i moments diferents) podrien haver passat en una continuïtat espacio-temporal.

És la idea que postula Diderot a les *Converses sobre «El fill natural»*, on enumera primer els diversos llocs de l'escena verídica (l'apartament de Rosalie, la gran avinguda sota els vells castanyers i, finalment, «tants llocs diferents com parades va fer el bon ancià [el seu pare] per anar de la porta d'entrada fins al saló») i a continuació declara que ha englobat tota l'acció en un sol espai —tot i que són espais d'una mateixa finca— perquè «podia fer-ho sense interferir la línia de l'obra, i sense treure versemblança als esdeveniments». La memòria, segons Diderot, no sols contrau el temps, sinó també l'espai, i fins i tot els pot reduir, proustianament, a la immaterialitat d'un aroma. Uns quants anys més tard, el 1907, ho confirmarà el gran i contradictori diderotia que va ser August Strindberg, en un text d'una bellesa escruixidora, on relata «una estranya història» que ell mateix no comprèn però que «intenta recordar». Strindberg es desperta un matí amb el cap clar, sense saber per

què, i «sota l'efecte d'un impuls inconscient» surt a passejar sense anar enlloc, «a l'atzar». Veu els llocs del seu passat (l'escola maternal, la casa paterna, les cases on havia treballat com a preceptor, la casa on va ser admès al Conservatori Dramàtic, la casa on va viure quan es va casar per primera vegada) i diu: «En el lapse d'una hora, tota la meua vida s'havia desplegat al davant meu en escenes vives, ja només em faltaven tres anys per arribar a l'hora actual.» Era com una agonia, com l'instant de la mort, «quan tota la teua vida desfila al davant dels teus ulls».²⁴⁴ I Konstantin Stanislavski –l'altre gran diderotjà del teatre modern– afegirà: «El temps és un artista meravellós. Tria entre els records, els depura i transforma en poesia fins i tot en els detalls més dolorosos i més realistes.»²⁴⁵

Així doncs, potser tenia raó Aristòtil en afirmar que, al teatre, «les coses compactes són més grates que les que es dispersen en el temps». I tenia raó Guilio Cesare Scaligero (el «legislador del Parnàs», segons els seus contemporanis) quan s'oposava a la dispersió de la representació medieval i reclamava la concentració de l'acció en «moments decisius», lluny de la caòtica multiplicitat d'espais, d'escenes i de personatges.²⁴⁶ La concentració de l'espai és necessària per garantir la persistència de la tensió emocional del protagonista per propiciar –en paraules de Johann Elias Schlegel– la concentració de l'espectador sobre «l'argument, els personatges i les emocions»; pel que fa a la versemblança dels fets, afegeix, «basta que quedin clares les causes que els provoquen». Potser tenia raó Voltaire, el més popular i ric dels dramaturgs del segle XVIII francès, quan escrivia: «Pregunteu a qui hagi inserit en una obra massa esdeveniments la raó d'aquest error: si és de bona fe, us dirà que no ha tingut prou talent per omplir la seva obra amb un únic fet; i si agafa dos dies i dues ciutats per a la seva acció, podeu creure que és perquè no ha tingut l'habilitat de concentrar-la en l'espai de tres hores i en el recinte d'un palau, tal com exi-

244. *El llibre blau*, 1907.

245. *La formació de l'actor*, 1926.

246. *Poètica*, 1561.

geix la versemblança.»²⁴⁷ Potser tenia raó Goldoni quan formulava, invertida, la mateixa idea a l'escena V d'*El teatre còmic*: «Si es pot escriure una comèdia respectant la unitat de lloc sense caure en extravagàncies ni impropietats, molt bé: que s'escrigui. Però si per respectar aquesta regla creem situacions absurdes, val més canviar d'argument i observar la millor de les lleis, que és la de la versemblança.»²⁴⁸ Potser tenien raó tots aquells que han afirmat –amb Lessing– que les dues unitats secundàries, la de temps i la de lloc, són una exigència de la «unitat» dramaturgica d'acció: si cadascuna de les accions ha de ser la conseqüència de la precedent i, alhora, el trampolí de la següent, sembla aconsellable que estiguin tan unides en el temps com sigui possible. I potser també així s'explica que ens resultin particularment admirables les cintes que, a despit de la facilitat cinematogràfica per saltar d'un lloc a l'altre, tenen un únic escenari, com *Dotze homes sense pietat*, *Bot salvavides* o *La diligència*. Si Eisenstein havia dit que «una de les característiques essencials de la *mise en scène* [al cinema] és la unitat de lloc a l'interior d'una escena», per què no fer-la extensiva al conjunt?

O potser tenia raó Henri Rousseau, àlies el Duaner, autor de tres peces teatrals menystingudes pels historiadors?²⁴⁹ Des de la seva ingenuïtat aparent, Rousseau dilueix la qüestió de l'espai i del temps respectant –a diferència de Tieck– els límits de l'escenari a la italiana, però aplicant al peu de la lletra la teoria d'Einstein uns quants anys abans de la seva formulació. Ho explica el dadaïsta Tristan Tzara en persona:²⁵⁰ «Rousseau proporciona una solució inusual al problema del temps i de l'espai. A la seva obra *Visita a l'Exposició de 1899*, la coratjosa família bretona [que n'és protagonista] recorre en un temps rè-

247. *Discurs sobre la tragèdia*, 1730.

248. És exactament l'acusació que Scudéry havia fet a Corneille a les *Observacions sobre El Cid* (1637): infringir la versemblança en concentrar en vint-i-quatre hores uns fets que realment van transcórrer en molts anys.

249. *Visita a l'Exposició de 1899*, *L'estudiant de gresca* (*L'étudiant en goguette*, encara perduda) i *La venjança d'una òrfena russa* (1899).

250. Tzara: *Henri Rousseau*, 1947.

cord la ciutat de París: tan aviat és a la Madeleine, com als Invalides o a la plaça de la République, sense preocupar-se per les exigències escèniques, ni respectar les lleis de la versemblança que, malgrat tot, Rousseau no invalida totalment. Les modifica, de conformitat amb el seu desig de *sintetitzar el moviment* [com al seu dibuix d'*Un Centenari de la Independència*] sense caure mai en la convenció acadèmica i petrificada dels fabricants d'al·legories. Aquesta sintetització, que des d'un cert punt de vista anuncia el desglossament cinematogràfic, determina el caràcter *modern* de la seva obra, caràcter que suposa el descobriment de la novetat, de l'actualitat vàlida i, consegüentment, autèntica d'una època.» Seguint «el principi de la juxtaposició i simultaneïtat que regia la seva pintura», el Duaner Rousseau inventa una nova dramaturgia i imprimeix a l'espai la velocitat de la llum quan li convé,²⁵¹ compaginant la capacitat del dramaturg per introduir el·lipsis amb la capacitat de l'espectador d'assumir-les en viu. Tant l'espai com el temps són escènicaament –i no només dramaturgicament– veritablement elàstics, i aquesta elasticitat depèn de l'estat emocional del personatge, que l'espectador fa seu en un procés d'identificació absolut que, paradoxalment, relativitza el temps. No per atzar el realitzador cinematogràfic Pudovkin, a *La vida és bella* (1931), experimenta amb el ralenti, «el primer pla del temps».

Sigui com sigui, la gran renovació teatral del segle xx, la devem a alguns dels autors que rescaten de l'habitació dels mals endreços el vell tríode de Melpomene: li treuen la pols i s'hi asseuen sense cap mena de por de passar per antics. És segur que ni Ionesco, ni Beckett, ni Pinter, ni Müller ni Koltès no s'haurien matat a ganivetades per esbrinar si una obra que transcorre en un vaixell que va d'Europa a Amèrica respecta o no la unitat de lloc, però tots ells la fan seva per condensar la veritable i profunda peripècia dels humans en un sol espai físic

251. Com per exemple quan, en una escena de *La venjança de l'òrfena russa*, Henri fa portar una carta al seu amic, que viu a l'altra punta de Brusselles, i aquest apareix immediatament, sense ruptures ni transicions o encaïmentament de seqüències.

que no fa altra cosa que reflectir la unitat de l'espai mental dels protagonistes i dels espectadors. Fins i tot Alfred Jarry accepta la unitat de lloc: tot i que situa el seu *Ubu rei* «a Polònia, és a dir, enlloc», aquest és l'espai (digne de ser pintat pel Douanier Rousseau) d'una Eternitat en la qual «les portes s'obren sobre planes de neu sota un cel blau, on llars de foc decorades amb rellotges de pèndol s'esberlen per convertir-se en portes, i les palmeres verdegem al peu dels llits perquè se les mengin uns petits elefants col·locats a les prestatgeries».²⁵²

252. Discurs pronunciat a l'estrena d'*Ubu rei*, 1896.

18. ELS TRANSPORTS EMOCIONALS DELS ESPECTADORS DEPENEN DEL GÈNERE? LES DUES CASES DE PLINI EL VELL

La definició matriu d'Aristòtil donarà peu a un veritable torrent de consideracions obsedides per la qüestió del gènere (és a dir, per la categorització de les formes artístiques), tot i que aquest concepte encara presenta més problemes epistemològics en el cas del teatre que en el de la teoria literària: al cap de tants segles, no hi ha el més mínim acord ni a l'hora de dictaminar si el teatre constitueix un gènere oposat a la poesia èpica (la novella) i a la poesia lírica i quins gèneres teatrals existeixen realment. En ple segle XVI, Thomas Sébillet –defensor a França, com Charles Estienne, com Du Bellay, de l'ús de la llengua «vulgar» al teatre– distingia tres gèneres: l'*ègloga* (que mostra pastors i guardes d'animals que discuteixen en termes pastorals sobre les desgràcies dels prínceps), la *moralitat* (equivalent a la tragèdia clàssica, d'acord amb Le Queux, autor del primer escrit teòric francès)²⁵³ i la *farsa* (entesa a la manera francesa, com a sinònim de *sottie* i distinta de la comèdia clàssica).²⁵⁴ En ple segle XX, a *Anatomia de la crítica* (1957), Northrop Frye –des d'una perspectiva propera a la psicoanàlisi de Jung–, assegura que n'hi ha quatre (comèdia, sàtira, *romance* i tragèdia) i que, per escriure, equivalen respectivament a les quatre estacions de l'any i als ritmes de la relació amb els arquetips propis de cadascuna d'elles. En canvi, Eric Bentley no troba cap diferència entre el gènere comèdia i el gènere tragèdia: el contrari de la tragèdia –diu Bentley– no és la comèdia, perquè les dues «tracten de desviacions extremes de la conducta normal dels homes, d'extremes perturbacions de l'equilibri humà», sinó –afegeix amb un sentit de l'humor que prové sens dubte del seu pas per Oxford– la «*Christian Sciences*».²⁵⁵ Ferdinand Brunetière creu que només es distingeixen per la natura-

253. *Instructiu de la segona retòrica*, 1501.

254. *Art poètic*, 1548.

255. A *La vida del drama* (1964). Un punt de vista no gaire allunyat del d'Evanzio (*De fabula*, 350), segons el qual la tragèdia ens mostra «la vida que cal evitar» i la comèdia la vida que «s'ha d'experimentar».

lesa de l'obstacle que ha de vèncer el protagonista, insuperable en la tragèdia, superable en la comèdia.²⁵⁶ Tal com hem vist, entre l'una i l'altra, Macgowan i Melnitz només hi observen diferències d'estil perquè «l'estructura d'*Èdip rei* és la mateixa que la de *Casa de nines*»²⁵⁷, una posició similar a l'adoptada per Karl W.F. Solger, no tant per la seva similitud estructural com pel fet que els dos gèneres estan units íntimament per un procediment comú – la ironia –, que neix del conflicte entre «la incompetència de l'home i la seva vocació més elevada» de ser competent.²⁵⁸

En darrer terme, la indefinició del concepte «gènere» fa que aquest «perdi tot el seu sentit precís i arruïni qualsevol intent de classificació de les formes literàries i teatrals», afirma Patrice Pavis.²⁵⁹ I amb tota la raó: si el teatre fos el tercer dels grans gèneres literaris, si fos un gènere oposat a la poesia èpica i a la poesia lírica, o sintetitzador dels dos (com volia Schelling), la tragèdia i la comèdia no serien veritables gèneres, sinó mers subgèneres del gènere teatre. Sembla evident, en qualsevol cas, que la noció de gènere, per la diversitat i l'heterogeneï-

256. *La llei del teatre*, 1893.

257. A *Les edats d'or del teatre* (1959). El paralelisme encara seria més exacte amb *Un enemic del poble*, del mateix Ibsen. D'ell, com del rei de Tebes, també en depèn la salut de tota una polis; les seves decisions (que igualment ha prendre en un lapse de temps molt curt) també posen sobre el tapet moral criteris que ultrapassen l'àmbit dels problemes domèstics i privats, assolixen una dimensió col·lectiva i el col·loquen en el difícil tràngol d'una transgressió.

258. *Curs d'art dramàtic i literatura*, 1819. Patrice Pavis (*Diccionari del teatre*, 1996) fa un excel·lent passeig pel concepte d'ironia, distingint la «ironia verbal» de Marc Antoni a *Juli Cèsar* («Brutus és un home honorable»), de la «ironia dramàtica» (copsada per l'espectador quan s'adona de l'existència d'elements de la intriga que queden ocults als personatges i els priven d'actuar amb coneixement de causa) i la «ironia tràgica» (l'heroi corre irremediablement al desastre, com Èdip), que seria un cas particular del segon tipus.

259. *Diccionari del teatre*, 1996. Per a una aproximació a una definició operativa dels gèneres des del punt de vista actoral, vegeu Melendres, J.: *La direcció dels actors* (2000), on són caracteritzats per la distinta relació que s'estableix en cada cas entre el personatge i l'espectador, és a dir, pel seu grau diferent d'ironia.

tat dels criteris que configuren el concepte (l'estructura de l'obra concreta, la seva forma, el seu contingut, la seva valoració cultural, etc.), no pot donar lloc a categories teatralment rellevants o operatives. No cal oblidar –tal com afirma Silvio Pellico– que els gèneres canònics neixen de la representació teatral grega, a l'aire lliure, amb un aforament gran i poc propici als canvis escenogràfics, condicions que avui no es donen en absolut.²⁶⁰

Tot i així, una part important de la teoria dramàtica –on és notable la presència de nombrosos filòsofs, col·legues d'Aristòtil– es basa en l'intent de definir el gènere tragèdia, i aspira a entendre-la en si i per si mateixa, com a part d'una reflexió que va molt més enllà de l'àmbit teatral. Sigmund Freud, que considera que el teatre té un funció purgativa similar a la que el nen troba en el joc, veu en la tragèdia clàssica una lluita contra la divinitat.²⁶¹ Lucien Goldmann la veu com «un espectacle sota la mirada permanent de Déu»,²⁶² seguint la perspectiva teològica de Maxwell Anderson, que la considerava «una afirmació religiosa, un antic ritu que reconfirma i consolida la fe esperançada de l'home en el seu destí».²⁶³ En un terreny més laic, Schopenhauer –el filòsof que va afirmar que «el dramaturg és un ventríloc»– veu la tragèdia no com la lluita entre el lliure arbitri i el fat –una pretensió ridícula– sinó com la possibilitat de gaudir d'una «contemplació desinteressada del destí», que ha de conduir a «la resignació i a la renúncia, no ja de la vida, sinó fins i tot de la voluntat de viure».²⁶⁴ Nietzsche afirma, en canvi,

260. Dos articles sobre la *Veritable idea de la tragèdia de V. Alfieri*, 1818.

261. *Personatges psicopàtics en escena*, 1905.

262. *Jean Racine, dramaturg*, 1956.

263. *L'essència de la tragèdia*, 1939

264. *El món com a voluntat i representació*, 1819. Per això la tragèdia és superior a la comèdia, que excita aquesta voluntat. D'una manera més suggestiva, Jean Anouilh també parla d'aquestes propietats sedants de la tragèdia, en comparar-la al drama, quan fa dir al Cor de la seva *Antígona* (1943): «La tragèdia és neta. Ens calma, ens dóna seguretat [...] perquè sabem que ja no hi ha esperança [...]. Al drama, s'hi lluita perquè es té l'esperança [la malèida esperança] de guanyar. El drama és interessat, utilitari. A la tragèdia, en canvi, tot és gratuït. Digne de reis. Ja no hi escapatòria, per fi!»

que la tragèdia no ha de portar a la negació de la Voluntat, sinó a una afirmació de la vida que aconsegueixi la síntesi entre l'esperit dionisiac (l'ebrietat) i l'esperit apollini, el del somni ideal.²⁶⁵ Hegel –un filòsof històricament optimista, que propugna la conciliació dialèctica de principis oposats– definirà la tragèdia moderna com la «combinació del principi èpic amb el principi líric, mitjançant la representació directa de la persona humana que actua al davant nostre»,²⁶⁶ capaç –segons William Hazlitt– de «substituir el mer individualisme per una coparticipació imaginativa» i «d'obrir el cor humà», enfront de la comèdia, que només apella a «la nostra feblesa i la nostra insensibilitat».²⁶⁷ Segons Sören Kierkegaard, la tragèdia antiga no deixava l'home sol enfront de les seves responsabilitats, sinó que el vinculava a les «categories substantives de família, estat i nissaga».²⁶⁸ Per a Trotski, la tragèdia moderna, a diferència de l'antiga (que expressava la impotència de l'home en la seva lluita amb la natura) o de la romàntica (que convertia el personatge en destí), es basa en «el conflicte entre allò individual i allò col·lectiu, o en el conflicte entre dues col·lectivitats hostils a un mateix individu».²⁶⁹ Walter Benjamin distingeix la tragèdia antiga (la grega), basada en el mite, de la tragèdia barroca alemanya –els *Trauerspiels*–, que es basa en la història, una distància similar a la que separa l'espai del cosmos de l'espai «intern del patiment».²⁷⁰ William Butler Yeats, un dels màxims exponents del simbolisme, afirma que la tragèdia ha de ser «una inundació i un trencament dels dics que separen l'home de l'ho-

265. Al seu assaig *L'origen de la tragèdia segons l'esperit de la música* (1872), un text que més endavant (en un pròleg del 1886) el mateix autor considerarà «mal escrit, pesat, fantasiós i fantasmagòric, tan sentimental que sembla femení».

266. *Estètica*, 1832.

267. *Lectures sobre els escriptors anglesos de comèdies*, 1818. Hazlitt (1778-1830), que va posar en els seus articles un èmfasi particular sobre el treball dels actors, va ser una de les veus crítiques més influents a Anglaterra durant la segona dècada del segle XIX.

268. *Repercussió de la tragèdia antiga en la moderna* (1843).

269. *Literatura i revolució*, 1924.

270. *Sobre els Trauerspiels alemanys*, 1928.

me». ²⁷¹ En canvi, Lukács exigirà a la tragèdia que concerneixi «la totalitat dels moviments», i no només el dels objectes, com a la novella. ²⁷²

Alguns dramaturgs adopten posicions similarment filosòfiques. Charles de Saint-Evremond, autor de la *Comèdia dels Acadèmistes per a la formació de la llengua francesa* (1643), en un text de data indeterminada (*De la tragèdia antiga i moderna*), la veu com el gènere que expressa «la grandesa d'ànim ben entesa, que estimula en nosaltres una tendra admiració». André Dacier defineix la tragèdia com la imitació «d'una acció al·legòrica i universal», aplicable «a tothom». ²⁷³ L'austriac Franz Grillparzer, malgrat ser l'autor d'una de les millors comèdies en llengua alemanya –*Ai, els mentiders* (1838)–, confegeix la seva obra a partir de la idea que la tragèdia expressa, senzillament, la contradicció entre la voluntat d'actuar i la impossibilitat (o dificultat) de canviar el món, és a dir, entre llibertat i necessitat, un conflicte que s'ha de resoldre amb la derrota de la primera si es vol que l'espectador experimenti terror i compassió, i no l'alegria d'una victòria. ²⁷⁴ Les arrels religioses de la tragèdia són subratllades per Otto Ludwig, autor d'*Els Macabeus* (1854), per al qual la dimensió tràgica és «el lligam, sempre necessari, entre la culpa que emergeix de la passió i el sofriment que emergeix de la culpa», o sigui, la lluita interior que es deriva d'un desequilibri per excés de passió. ²⁷⁵ Friedrich Schelling, que també assenyala la importància de l'assumpció de la culpa per part de l'heroï com a condició per al restabliment de l'ordre, considera que en la tragèdia la necessitat és l'element objectiu i la llibertat l'element subjectiu, mentre que en la comèdia la llibertat és objectiva i la necessitat subjectiva. ²⁷⁶ Als antípo-

271. *El teatre tràgic*, 1910.

272. *La novella històrica*, 1956.

273. *La Poètica d'Aristòtil*, 1733.

274. *De l'essència del drama*, 1820.

275. *Estudis shakespeareans*, 1871.

276. *Filosofia de l'art*, 1809. Aquesta oposició és represa per Goethe a *Shakespeare sense fi!* (1816), en què la necessitat queda confrontada a la llibertat i el destí (*Sollen*) a la voluntat (*Wollen*), de la mateixa manera que l'Antic s'oposa al Modern, el Classicisme al Romanticisme i el Realisme a l'Idealisme.

des de Hegel, i considerant que no és possible una conciliació dialèctica entre extrems tan oposats com l'ésser (*Sein*) i l'esdevenir (*Werden*), Christian Friedrich Hebbel –un dramaturg tenyit de pessimisme històric, autor de *Maria Magdalena*, una peça bàsica del drama burgès alemany– considera que la tragèdia apareix quan l'home intenta expressar la seva forma nuclear i s'individualitza fins a separar-se de la collectivitat i trenca l'equilibri establert, de tal manera que es veu abocat a una culpabilitat que no és la conseqüència dels seus errors, sinó «el resultat inevitable d'aquest procés d'individualització». ²⁷⁷ Paul Ernst condemnarà el drama naturalista en la mesura que, sotmès a les condicions socials, ens mostra l'home «privat del seu lliure arbitri», i defensarà la tragèdia clàssica, en què l'heroi «si bé patia i acabava derrotat, [si més no] deixava en l'espectador o en el lector la fortíssima impressió del coratge i de l'energia de l'home», ²⁷⁸ una impressió encara possible si la tragèdia moderna substitueix el fat clàssic per la lluita contra un sistema econòmic que s'ha convertit en el fat actual. Com era previsible, Antonin Artaud va més lluny que ningú i considera que la tragèdia «és un món mític» habitat per monstres, que en cap cas no han de ser humanitzats si no es vol caure en un «miserable antropomorfisme», i que exigeix el llenguatge propi del mite, és a dir, alhora simbòlic i l'al·legòric. ²⁷⁹

Paral·lelament a aquest discurs, tan propens a declaracions

Goethe, fent-se portaveu del pessimisme històric que s'amaga al darrere de la seva confiança aparent en el progrés, afegeix: «El *Sollen* és despòtic, tant si deriva de la Raó, com de les lleis de la societat o dels costums, de les lleis del desenvolupament [...] o de la vida i de la mort. [...] El *Wollen*, en canvi, és lliure i sembla avantatjós per a l'home. És així com l'enganya i regna damunt d'ell des del mateix moment que en pren consciència.»

277. *Una paraula sobre el drama*, 1843.

278. *El drama i la Weltanschauung moderna*, 1899.

279. Tal com passava, segons Artaud, a la *Medea* de Sèneca (en versió d'Unamuno) interpretada i potser dirigida per Margarida Xirgu a Ciutat de Mèxic l'any 1936. A «Una Medea sense foc», l'article publicat a *El Nacional*, Artaud fa una crítica duríssima de l'escenografia, però sobretot de l'actriu, a qui retreu l'absència de gests simbòlics i d'una tècnica fisiològica que a partir de la respiració reguli «el diapasó de la veu humana fins a fer-la cantar com un veritable orgue».

transcendentals, que vol definir el gènere tràgic en ell mateix, i gira gairebé sempre sobre l'eix filosòfic llibertat-necessitat (o llibertat i passió, que pràcticament és el mateix),²⁸⁰ se'n desplega un altre –més tècnic– que intenta acotar-lo a partir de l'examen dels trets que diferencien la tragèdia del seu gènere oposat, la comèdia, posant l'accent en una de les diferències esmentades per Aristòtil: la condició o rang dels personatges, la seva noblesa o (segons el gust del traductor) la seva dignitat o elevació. La importància d'aquest factor no havia passat mai desapercibuda. Francesco Robortello, a la seva exegesi de la *Poètica* d'Aristòtil,²⁸¹ ens explica que els arguments de la comèdia i de la tragèdia són forçosament diferents perquè els personatges de la primera són «comuns» i els de la segona «superiors», circumstància que l'inclina a vindicar un gènere –la tragicomèdia– que reuneixi tots dos. Precisament perquè té com a protagonistes personatges elevats, la tragèdia té una utilitat moral superior, segons Philip Sidney, i aconsegueix que «el Rei no sigui un tirà», a diferència de la comèdia, que no fa altra cosa que «imitar els errors comuns».²⁸² Més aristotèlic que Aristòtil, Nicolas Boileau, en quatre dels 1100 alexandrins (no sempre modèlics) de la seva *Poètica* (1674), exigeix als dramaturgs que busquin per a les seves tragèdies un heroi «de valor notori, i per les seves virtuts magnífic [...] que sigui com Cèsar, Alexandre o Lluís [XIV] i no com Polinici i el seu pèrfid germà».²⁸³ François Ogier considera rellevant el rang del llen-

280. És el punt de vista d'Agustín Durán, autor del *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del antiguo teatro español* (1828), considerat com el «manifest romàntic» espanyol. En la polèmica entre «castizos» i «afrancesados», Durán defensa el teatre del segle d'or i l'oposa al teatre «pagano, abstracto y externo» del neoclassicisme francès.

281. *Librum Aristotelis De Arte Poëtica Explicationes*, 1548

282. A *Defensa de la poesia* (1595), un assaig en defensa de la poètica aristotèlica seguint les formulacions de Scaligero.

283. Tot i que Aristòtil mai no va reclamar una dosi tan alta de virtuts per als protagonistes tràgics, sinó més aviat una certa feblesa moral: «Han de ser més aviat bons, però no totalment virtuosos perquè veure'ls caure en la desgràcia no despertaria temor i compassió, sinó repugnància.» (*Poètica*, 1452b)

guatge (que és el mateix que el rang de qui parla), «alt, elevat, superb» en la tragèdia i «mediocre i menys greu» en la comèdia, raó per la qual –sempre segons Ogier– Plini el Jove, propietari de dues cases de camp, va anomenar «Tragèdia» la que estava situada dalt d'una muntanya i «Comèdia» la que estava a baix, a ran de mar.²⁸⁴ Thomas Rymer, considerat per alguns dels seus coetanis anglesos el pitjor crític de la història a causa de la seva estretor de mires, afirma que «totes les testes coronades són, per *Dret Poètic*, Herois» de tragèdia, atès que aquesta sempre premia la virtut, tot i admetent la possibilitat que no tots els herois siguin reis.²⁸⁵ També a Anglaterra, Olivier Goldsmith assegura que la comèdia «hauria de suscitar en nosaltres la riulla exhibint de manera ridícula la follia de la part més baixa de la Humanitat»;²⁸⁶ a Alemanya, Goethe ens parla de la qualitat dels sentiments del personatge («la tragèdia ens mostra el sofriment individual i limitat, és a dir, l'home replegat sobre si mateix»), que és una altra manera de parlar de la qualitat de la persona que els manifesta; J.E. Schlegel combina el rang del personatge i els efectes emocionals sobre l'espectador per marcar, així, la diferència entre tragèdia (personatges elevats que emocionen el públic) i quatre tipus diferents de comèdia.²⁸⁷ Hegel encara va més lluny: la grandesa dels personatges tràgics

284. Prefaci a la tragicomèdia *Tyr i Sidon*, de Jean de Schelandre (1628). on Ogier, contrari a les unitats, hi adopta posicions properes a les que al cap de dos-cents anys seran característiques dels romàntics. El text d'Ogier no va ser publicat fins al cap de vint anys.

285. *Les tragèdies dels darrers temps*, 1678.

286. *Assaig sobre el teatre*, 1773.

287. *Assaig sobre la imitació* (1745). Schlegel defineix, per exclusió, el teatre no tràgic. Dels quatre tipus de «comèdia» –històries amb personatges elevats que volen provocar la riulla; històries amb personatges humils que volen provocar la riulla; històries amb personatges humils que volen provocar l'emoció; històries amb personatges elevats o humils que volen provocar alhora una mica de rialles i una mica d'emoció– només el segon correspon a la comèdia en el sentit tradicional; el primer ve a ser l'alta comèdia; el darrer és la tragicomèdia, i el tercer és alguna cosa molt propera al drama si per humils no entenem pobres, sinó no aristocràtics o «comuns». Més d'un segle després, George Meredith (1828-1909) farà una distinció similar entre els di-

rau en el fet que estan migpartits entre objectius contraris (que s'exclouen recíprocament, o només poden ser aconseguits violant els drets legítims dels altres) i resolen aquest conflicte destruint-se com a «individualitat *exclusiva* que no ha pogut harmonitzar-los»,²⁸⁸ mentre que la comèdia sempre desemboca en un pacte, per provisional o efímer que sigui, entre les parts contràries. George Bernard Shaw subratlla un altre possible criteri per distingir els dos gèneres: la diferència rau «en les conseqüències, de vegades terribles, de vegades ridícules, dels nostres esforços sostinguts per fundar les nostres institucions sobre els ideals suggerits a les nostres imaginacions per les nostres passions satisfetes a mitges, en comptes de fundar-les sobre principis sans, genuïnament científics».²⁸⁹

De fet, totes aquestes definicions de la tragèdia emmirallada en la comèdia són suscitades, d'una manera més o menys directa, per una qüestió de fons: la possibilitat o impossibilitat d'una tragèdia moderna. Karl Marx ja s'ho pregunta l'any 1858 a la introducció dels seus *Fonaments de la crítica de l'economia política*, els famosos *Grundrisse*: «La concepció de la natura i de les relacions socials que alimenta la imaginació i per tant la mitologia gregues, ¿és possible a l'època de les *filadores automàtiques*, de les locomotores i del telègraf elèctric? Què és Vulcà al costat de Roberts & Co, Júpiter al costat del parallamps, Hermes al costat del crèdit mobiliari? [...] Aquil·les és possible a l'era de la pólvora i del plom?» George Steiner formula la mateixa pregunta en uns altres termes: «¿Li seria possible a un autor modern crear un teatre tràgic que no quedés irremeiablement enfosquit per les fites assolides pels dramaturgs grecs i isabelins? ¿Podria un home escriure la paraula "tragèdia" sobre un full en blanc sense sentir al seu darrere la presència immen-

versos tipus de comèdia, basada en la qualitat del riure que provoca: pot ser cruel (com en la sàtira), irònic (o desconcertant per a la víctima) o humorístic (quan la pietat es barreja amb la denúncia de la situació). El bon model és Molière, segons Meredith, perquè «provoca una rialla reflexiva.» (*Sobre la idea de comèdia*, 1877)

288. *Estètica*, 1832.

289. Prefaci a *L'home i les armes*, 1894.

sa de l'*Orestíada*, *Èdip*, *Hamlet* i el *Rei Lear*?» Ell mateix enumera, a *La mort de la tragèdia* (1961), algunes de les dificultats que presenta aquesta empresa,²⁹⁰ però considera que encara és possible, que «el teatre tràgic podria ressuscitar», a diferència de Marx, que considera que les condicions socials que fan possible el naixement de la tragèdia ja han quedat històricament superades, tot i que «encara ens proporcionen un plaer estètic i que, des de molts punts de vista, representen per a nosaltres una norma, potser un model inaccessible».

Hegel, Kierkegaard, Nietzsche –i la majoria dels filòsofs– creuen que la tragèdia contemporània és possible, amb tots els matisos que calgui. Però enfront de tots ells, i discrepant de dramaturgs –com Jean Anouilh– o assagistes –com Raymond Williams, autor precisament de la *Tragèdia moderna* (1966), convençut que les nostres pors i les nostres creences encara són susceptibles d'una expressió tràgica–, s'alça la veu radical de

290. Per exemple, la concepció judeocristiana –i romàntica– del penediment, que fa possible un final feliç a les atrocitats més inimaginables, com les del *Faust* de Goethe (que al final se salva, perquè «el melodrama romàntic és sana teologia quan mostra l'ànima rescatada just abans de la condemna»), mentre que el *Faust* de Marlowe (veritablement tràgic) quan arriba a l'infern sap que el seu cor s'ha endurit tant que ja no es pot penedir. Des d'aquesta perspectiva, «els camins del Senyor no són ni capritxosos ni absurds», a diferència dels del fat, com tampoc no ho són els que proposa el marxisme: «Marx repudiava de dalt a baix el concepte mateix de tragèdia» perquè «el marxisme és típicament jueu en la seva insistència en la justícia i la raó». També és un obstacle per a la tragèdia moderna el fet que, a partir del segle XIX, l'espectador arribia al teatre «amb un diari a la butxaca. En ell hi podia trobar notícies més angoixoses i sentiments més provocadors que molts dels que el dramaturg pogués intentar representar». El dramaturg només podia rivalitzar amb el drama de les notícies reals «escrivint melodrames». «Però el desafiament», afegeix Steiner, «no prové només del periodisme i el ritme més ràpid de la vida. En el passat, el teatre havia [...] aixecat un gran mirall enfront de la natura. Dramaturgs i actors van ser els cronistes abstractes i succintes de l'època. Havien ensenyat als seus compatriotes història, a la manera de Shakespeare, o les formes de comportament, a la manera de Jonson i Molière. Ja no era el cas: altres formes literàries estaven arribant a un públic molt més vast que l'atret pel teatre. La història del teatre seriós és, en part, la del desenvolupament de la novel·la. [...] L'espectador s'havia convertir en lector».

Dürrenmatt (1921-1990), segons el qual avui ja no es poden escriure tragèdies perquè, d'una banda, «el tantsemendonisme del nostre segle, aquesta dansa macabra de la raça blanca, ha abolit la culpa i la responsabilitat. Res no és culpa de ningú»;²⁹¹ i d'altra banda, els personatges que ostenten el poder són inabastables i «són els secretaris de Creont els qui “resolen” el cas d'Antígona».²⁹² Quin sentit té parlar de culpabilitat quan els culpables sempre queden protegits per l'ombra de l'anonimat, quan els detentors del poder són mers homes de palla, quan el cel ja s'ha buidat, si és veritat que, segons Duvignaud, «la tragèdia comença quan el cel es buida»? La qüestió queda en suspens («no hi ha solucions categòriques per als problemes als quals m'he referit», diu el mateix Steiner) però, sigui quin sigui el desenllaç de la polèmica, ja molt abans, i basant-se també en el criteri de la condició dels personatges (la seva virtut, la seva noblesa), la tragèdia serà considerada, si no obsoleta, poc eficaç: des del punt de vista de la catarsi, hi ha solucions millors.

291. *Problemes teatrals*, 1954.

292. *Escrits i discursos sobre el teatre*, 1955.

19. ÉS LA CONDICIÓN SOCIAL DEL PERSONATGE UNA CONDICIÓN DE LA CATARSI? LA DOBLE MORT DE LA SENYORA SPENCER. SOCIOLOGIA VERSUS PSICOLOGIA: L'EIX PARÍS-HAMBURG

Els primers trons de la gran tempestat dramaturgic del XVIII comencen a ressonar un segle abans: a Anglaterra, Heywood escriu l'any 1603 *Una dona assassinada sense pietat* i Gryphius, a Alemanya, l'any 1647, *Cardenio i Celinde*, considerades pels historiadors com les primeres tragèdies burgeses –*avant la lettre*– en cadascun d'aquests països. Però és a França on les vies que conduiran a la instauració del drama comencen a ser teoritzades. Ho fa, per una banda, Hyppolyte J. de La Mesnardière –físic de professió i devot d'Aristòtil («aquest geni miraculós, que veig al Cel conferenciant divinament amb les Intel·ligències», diu)–, que l'any 1639, a la seva *Poètica*, avança la idea que el personatge ha de ser un tipus construït segons «el seu estat, les seves passions, la seva fortuna actual, les seves condicions de vida, la seva nacionalitat i el seu sexe», per evitar que el seu caràcter contradigui aquests trets essencials. La Mesnardière reintrodueix, així, en la tragèdia,²⁹³ una perspectiva «sociològica» que fins aleshores li semblava aliena i que, en canvi, els pintors retratistes ja havien incorporat des de feia molt de temps.²⁹⁴

I en segon lloc, i sobretot, ho fa Pierre Corneille, un autor

293. Aquesta correspondència amb la condició ja l'havia subratllat Plutarc en la seva *Confrontació entre Aristòtil i Menandre*, en què defensa l'autor llatí per la seva capacitat d'adaptar el seu estil a la naturalesa, la condició i l'edat de cada personatge, a diferència d'Aristòfanes que, en barrejar el tràgic i el còmic, no sols no adapta l'estil al personatge, sinó que ofèn el decòrum perquè no fa distinció entre pares, fills, pagesos, divinitats, vells o herois».

294. Albrecht Dürer, per exemple. Als seus *Quatre llibres sobre la proporció humana* (1528), no pretén establir el cànon de perfecció del cos humà, sinó que –a partir de mesures minucioses– intenta esbrinar les lleis per les quals la natura determina els éssers humans en funció de l'edat, el sexe, el temperament, la raça i la condició social. Per al pintor alemany, el problema és que, per una banda, no hi ha dos individus totalment idèntics però, en canvi, tots ells tenen molts punts en comú. Segons Dürer, cal aconseguir, en la representació, que la relativa uniformitat del tipus –de la condició– sigui el contrapès de la infinita varietat i singularitat de les formes reals.

que, segons el seu coetani Jean de La Bruyère, «parlava com un plom [...], jutjava el valor de les seves obres pels diners que li proporcionaven [...] i no sabia ni recitar ni llegir les coses que ell mateix escrivia».²⁹⁵ Tot i així, Corneille va fer un pas de gegant amb l'«Epístola-dedicatòria al senyor de Zuylichem, conseller i secretari de Monsenyor el Príncep d'Orange» (1650) de la seva obra *Don Sanche d'Aragon*, estrenada el 1649. Corneille la va subtítular «comèdia heroica» (com Dante, curiosament, havia qualificat de «divina» la seva *Comèdia*), però aquesta denominació no li agradava. Corneille tenia problemes «de marca» –els que apareixen sempre que s'inventa un nou producte, i que també trobarà Brecht per batejar el seu teatre– a l'hora d'etiquetar-la: «Confesso que després d'haver escrit [aquest poema] tinc dificultats per trobar-li un nom. No m'he pogut inclinar en cap cas pel de tragèdia només pel fet que aquí hi hagi personatges que en siguin dignes [...]. La meva obra propugna un home que no sigui ni del tot dolent ni del tot bo; un home perseguit per persones que li són molt pròximes; propugna algú que corre el perill de morir per una mà obligada a mantenir-lo en vida: i no entenc que això només li pugui passar a un príncep i que, si s'és d'un rang inferior, s'estigui a cobert de semblants desgràcies. La història només s'ha pres la molèstia de parlar d'aquests grans personatges, i aquesta deu ser la raó per la qual la tragèdia s'hi ha basat. Ha d'excitar la pietat i el terror, i aquestes són parts essencials seves, atès que entren en la seva definició. Ara bé, com que és cert que aquest darrer sentiment només s'excita en nosaltres quan a través de la seva representació veiem patir persones semblants a nosaltres, i quan llurs infortunis ens en fan témer d'iguals per a nosaltres, ¿no podem creure que encara podria ser excitat amb més intensitat si veïem caure aquestes desgràcies sobre persones de la nostra mateixa condició, totalment iguals a nosaltres, i no en la imatge d'aquells que fan trontollar els trons dels grans monarques, amb els quals no tenim res en comú, tret del

295. *Els caràcters de Théophrastos, traduïts del grec, amb els caràcters o els costums d'aquest segle* (1668).

fet que també som susceptibles de les passions que els han llançat al precipici?»

Don Sanche d'Aragon és «un poema d'una nova espècie» no tant perquè els personatges no siguin nobles (tots són *Dones i Doñas*, menys una dama d'honor de la reina), sinó perquè és *una comèdia de reis*, cosa que significa transgredir la norma que fins aleshores enclaustrava els monarques en la tragèdia mentre els personatges comuns quedaven confinats a la comèdia. Però és un primer pas cap al drama en el sentit modern de la paraula: un cop esborrada aquesta frontera, res no impedeix fer tragèdies amb persones de la nostra pròpia condició; encara més, caldria fer-les per aconseguir una major eficàcia catàrtica instaurant una nova proximitat entre el personatge i l'espectador. En realitat, astutament, Corneille ja ho fa en la mesura que Don Sanche és el fill (per bé que fals) d'un pescador.²⁹⁶ A partir d'aquí, sota noms diversos («tragèdia domèstica», «drama burgès», «gènere seriós»), el «drama» serà la tragèdia dels nostres iguals (dels nostres «similars», caldria dir), dels nostres contemporanis, dels nostres veïns, de les nostres dones, dels nostres marits i dels seus fills, i no la de reis o reines amb qui no tenim res en comú i a qui, per tant, no podrem entendre ni compadir. Gràcies a aquesta distinció, la senyora Spencer va poder morir –segons els diaris– de dues maneres distintes: una de «tràgica» (si se subratllava el seu caràcter aristocràtic) i una altra de «dramàtica», si es deia, simplement, Diana.²⁹⁷ Com Diana de Galles, també la dona (o l'home) del comú tenen el desig igualment intens de justificar la pròpia existència, objectiu únic de tots els personatges teatrals, en opinió de Arthur Miller²⁹⁸ que, no per atzar, va escriure una obra sobre Marilyn Monroe.

296. Fet que el poderós Condé va considerar ofensiu, la qual cosa provocà l'exili de l'obra als teatres de províncies, a despit de l'aplaudiment general que havia merescut la seva estrena parisina.

297. Vegeu els dos distints titulars de *La Vanguardia* publicats el mateix dia (1-11-97): «Trágico final de lady Di» i «Dramática muerte de Diana». Des d'aquest punt de vista, no costaria gaire imaginar que la primera parlava en vers i la segona en prosa.

298. *La tragèdia i l'home corrent*, 1949.

Sigui com sigui, molts creadors de registres, d'èpoques, d'ideologies i d'estètiques dispers semblen estar d'acord en això: hi haurà més identificació com més proximitat hi hagi entre la condició dels personatges de la ficció i la condició real dels espectadors. Ho dirà Goldoni a les *Memòries* (1786): «Les desgràcies dels herois tràgics ens interessen de lluny; la dels nostres semblants ens afecten molt més.»²⁹⁹ I ho dirà, sobretot, Denis Diderot –un segle després del pròleg de Corneille, quan també buscava un nom per al nou gènere i escrivia (1757) les *Converses sobre el «El fill natural»* per justificar la seva pròpia obra. En aquest text, i seguint la línia traçada per Corneille, Diderot estableix la necessitat d'una nova dramaturgia sobre el singular axioma que l'acció dramàtica és *un objecte moral*: «En qualsevol objectiu moral, hi distingim un punt mitjà i dos d'extremes. Sembla, per tant, que, atès que tota acció dramàtica és un objecte moral, hi hauria d'haver un gènere mitjà i dos gèneres extrems. Aquests dos els tenim; són la tragèdia i la comèdia: però l'home no sempre es troba en el dolor o en la joia. Així doncs, hi ha un punt que separa la distància que va del gènere còmic al gènere tràgic.»

Podria semblar que la «novetat» que proposa Diderot no és altra cosa que una modernització de la tragicomèdia dels segles XVI i XVII (la de Giovanni Maria Cecchi³⁰⁰ i Battista Guarini³⁰¹ a

299. Hi ha en Goldoni, diu Franco Fido a «Teatro y sociedad en Goldoni» (*Goldoni: mundo y teatro*, ADE 1993), referint-se concretament a *Le Baruffe*, «un refús sistemàtic de la tragèdia, una voluntat d'aturar-se a la frontera del drama».

300. Que no utilitza el terme de tragicomèdia, sinó el de farsa: «La farsa és una tercera cosa nova / entre la tragèdia i la comèdia: gaudeix / de l'amplitud [*larghezza*] de les dues alhora». Pròleg a *La Romanesca*, 1585.

301. Autor de *Pastor Fido*, una tragicomèdia pastoral que el 1590 va somoure les aigües de l'aristotelisme italià. Sobre la idea que «en els negocis greus també hi pot haver coses plaents» i que «els prínceps no tenen per què estar sempre en majestat», Guarini (responent als atacs virulents de Giasone Denores, que li retreia el fet que els pastors parlessin d'una manera que ofenia la versemblança i el decòrum) havia definit la tragicomèdia com un «*mis-toto*», una obra que pretén «imitar amb aparell escènic una acció fingida i mixta de totes les parts tràgiques i còmiques que, amb versemblança i decòrum,

Itàlia; la de Fernando de Rojas o Tirso a Espanya; la de Shakespeare i Fletcher a Anglaterra, la d'Ogier a França, autors que propugnen la necessitat d'espècies híbrides (mitjançant la tècnica horticultora de l'empelt, segons Tirso) sobre la base que la separació primària dels gèneres –comèdia versus tragèdia– suposa ignorar la realitat de la vida. Tots ells retreuen als defensors del classicisme l'escassa varietat de matisos de les seves obres, culpables –diu Ogier– de la «malenconia dels espectadors».³⁰²

Però no és així. Diderot no sols s'aparta clarament d'aquestes vies, sinó que (en un prodigiós acte d'anticipació històrica) rebutja *avant la lettre* la pretensió romàntica d'enderrocar la divisió en gèneres a través d'una operació que consisteix a barrejar-los, a fer conviure fecundament el sublim de la tragèdia i el grotesc de la comèdia, com fa Victor Hugo,³⁰³ per tal de crear, segons Alfred de Vigny, «una imatge il·limitada de la vida en comptes de la descripció limitada del desenllaç d'una intriga» amb «personatges, i no papers, i escenes tranquil·les, no dramàtiques, barreja de tragèdia i de comèdia», que donin lloc a un «estil familiar, còmic, tràgic i tal vegada èpic».³⁰⁴ L'antiromàntic Diderot tenia preparada la resposta a De Vigny des de feia més de setanta anys: «Fóra perillós», diu a les *Converses sobre el Fill natural*, «utilitzar en una mateixa composició matisos del gènere còmic i del gènere tràgic» perquè aquesta barreja donaria pas a un gènere híbrid, sense unitat de to. Diderot era molt més ambiciós i buscava una cosa completament nova que no fos un «*mélange*», un còctel, tal com pensava el seu rival Voltaire, que per defensar el nou gènere (poc entusiàsticament, per cert: creia que al capdavant el millor gènere «és el que està més ben

poden estar juntes en una única forma dramàtica a fi de purgar de manera plaent la tristesa [(*mestizia*)] dels oients».

302. Al prefaci de la *Tragicomèdia de Tir i de Sidó*, de Jean de Schelandre, 1608.

303. Pròleg de *Cromwell*, 1827.

304. *Carta a Lord ****, 1829.

fet»),³⁰⁵ proposava mesclar plors i rialles, com a la vida mateixa.³⁰⁶

Per aconseguir-ho, Diderot fa una nova tipificació dels gèneres canònics, eludint qualsevol temptació metafísica i situant-se en el terreny –molt més sòlid– de les ciències naturals. «El gènere còmic», diu a la *Tercera conversa*, «és de les espècies, i el gènere tràgic és dels individus. M'explico. L'heroi d'una tragèdia és aquest o aquell home [...] i no un altre. El personatge principal d'una comèdia, en canvi, ha de representar un gran nombre d'homes. Si per atzar li donéssim una fesomia tan particular que no hi hagués en la societat ni un sol individu que se li assemblés, la comèdia tornaria a la seva infantesa i degeneraria en sàtira». En altres paraules, els gèneres es defineixen pel grau de generalitat o d'individualitat dels seus personatges.

L'originalitat de Diderot –la gran ruptura epistemològica– cal buscar-la aquí: en el fet que instaura relacions diverses amb els gèneres canònics: si bé pel tema («important») i per la presència de monòlegs, podem afirmar que el drama «es decanta més cap a la tragèdia que no pas cap a la comèdia» (en què els monòlegs són «poc freqüents i curts») i també, des del punt de vista dels efectes sobre el públic –la identificació patètica–, aquest nou gènere (anomenat «seriós») precisament per-

305. Pròleg a *El fill pròdig*, 1736.

306. Li hem d'agrair, però, que, per tal d' il·lustrar aquesta idea de barreja, expliqui al prefaci de *Nanine, o el Prejudici vençut* (1749) una sensacional anècdota extreta de la vida real: «Una senyora molt respectable, estant un dia al capçal del llit d'una de les seves filles en perill de mort, acompanyada per tota la família, implorava entre llàgrimes: “Déu meu, salveu-la i emporteu-vos a canvi, si voleu, tots els meus altres fills!” El marit d'una altra de les filles de la senyora se li va acostar, va reclamar la seva atenció estirant-la per la màniga i li va dir: “Senyora, als gendres també els considera fills, vostè?” La sang freda i la gràcia amb què el gendre va pronunciar aquestes paraules van produir un efecte tal sobre l'afligida senyora que va haver de sortir de l'habitació partint-se de riure, seguida pels altres; i fins i tot la malalta, quan va saber què passava, es va posar a riure, i encara més que els altres.»

què no ha de provocar mai la rialla, a diferència de la tragi-comèdia) neix d'un compromís entre els individus de la tragèdia i la síntesi de «molts homes» pròpia de la comèdia; però no pel que fa a la seva «noblesa» o a la seva «vulgaritat», sinó pel que fa al grau de representativitat social: els personatges «teniran a ser tan generals com al gènere còmic» però «menys individuals que al gènere tràgic».

La nova definició de gènere proposada per Diderot té una clara dimensió operativa. Se'n deriva –en paraules de Dorval, a la *Tercera conversa*– que «si volem parlar amb propietat, ja no són els caràcters allò que cal posar a l'escenari, sinó les condicions. [...] És la condició, els seus deures, els seus avantatges, les seves confusions, allò que ha de servir de fonament a l'obra. Em fa l'efecte que aquesta font és més fecunda, més rica i més útil que la dels caràcters», conclou extremadament influït per l'obra de Lillo, *La història de George Barnwell o El mercader de Londres* (1731), en què l'ètica comportamental del protagonista està estrictament determinada pel seu estat.³⁰⁷ Anys més tard, Anatolí V. Lunatxarski ho dirà d'una altra manera: «La capacitat expressiva del cos humà, que revesteix una importància decisiva per al teatre (a diferència del circ, si exceptuem els pallassos) és un fenomen *social*; [...] l'estructura del cos i de la fisonomia, els costums, els comportaments, els hàbits concrets i els tics» no tenen res a veure amb la individualitat, sinó que són «de l'home en tant que “tipus social”, és a dir, de l'home entès com l'element o cèl·lula d'un gran organisme, o “mecanisme” social, si ho volem dir així. La naturalesa de cada individu presenta determinats plecs que cap planxa no pot allisar, plecs de caràcter social que *marquen profundament l'individu en qüestió i d'altres que se li assemblen*». Estudiar l'home «en el seu medi social, mitjançant una observa-

307. Aquesta obra en prosa –una tragèdia domèstica en el ple sentit de la paraula– és un dels primers intents per dur a l'escenari els valors morals de la nova burgesia mercantil amb una trama basada en petits interessos i conflictes familiars. No solament va ser valorada per Diderot, sinó també per Voltaire, per Mercier i per Lessing, que s'hi va basar per escriure la seva *Sarah Simpson*.

ció artística i crear, amb aquest material, un tipus és la feina de l'actor».³⁰⁸

Diderot –justament ell, l'immoral autor de *Les joies indiscretas*, les vagines parlants– reivindica la condició en nom de la finalitat moralitzadora del teatre i, per tant, de la màxima identificació: «Per poc exagerat que sigui el caràcter [del personatge], un espectador pot dir-se que aquest no sóc jo. Però com que no pot negar que la condició que hom representa al seu davant és la seva, aleshores tampoc no podrà ignorar els seus deures. Per força s'haurà d'aplicar allò que escolta.» Aquesta paradoxa (la singularitat psicològica del personatge no facilita el fenomen psicològic de la identificació de l'espectador) donarà lloc a una de les polèmiques més interessants (i civilitzades) de la història del teatre, i enfrontarà dos veritables monstres de la Il·lustració europea.

Lessing, sincer admirador del filòsof francès (confessa que les seves idees sobre el teatre serien molt diferents si no hagués llegit Diderot), comparteix molts dels seus punts de vista –sobretot pel que fa a la qüestió de l'estat emotiu de l'actor a escena–, però en canvi no pot acceptar una concepció del personatge basada en la condició i no en el caràcter o –com diríem avui– en la sociologia i no en la psicologia. Tot i que ell mateix havia traduït anònimament a l'alemany *El fill natural*, Lessing acusa Diderot d'haver «format la seva asseveració sense cap prova», i desplega –repartida en els articles que van del LXXXVI al XCIII de la *Dramatúrgia* – una subtil argumentació que pot ser resumida així:

– «Diderot va proposar no dur a l'escenari els caràcters sinó les condicions, i volia que llur tractament fos un afer específic de la comèdia seriosa.»

– Diderot no nega que els personatges «dotats d'una condició social també tinguin el seu caràcter». Però desitja que «no es trobi en contradicció amb els deures i les relacions de la condició social, sinó que s'hi harmonitzi al màxim».

– Com que, segons aquest punt de vista, els deures de la

308. «Els camins de Meyerhold» (1925) a *Teatre i revolució*, 1933.

condició prevalen sobre els de caràcter, «si aquest personatge és un jutge, jo no sóc lliure de fer-lo greu o frívol, afable o bruscat. Necessàriament ha de ser greu i afable, i cada vegada ho serà en el grau que requereixi la situació plantejada», i no la seva pròpia individualitat.

– Però aleshores arribaríem a «l'escull dels caràcters perfectes», és a dir, perfectament adequats a la seva condició, coherents amb ella. Aquests personatges «no farien altra cosa que actuar d'acord amb llur deure i llur consciència. Actuarien talment com és escrit dins el llibre. És això el que esperem de la comèdia» seriosa, del drama? Que tots els personatges d'una mateixa condició siguin iguals? Que estiguin –diríem– tallats pel mateix patró?

– Diderot, a més, es contradia. Quan ens vol presentar la condició de fill natural, en realitat ens presenta un personatge singular. «Quin altre caràcter pot tenir uns trets que no convinguin únicament a aquest fill natural? [...] Que un fill natural pugui cercar debades [...] uns pares [...] és una cosa ben comprensible; podem trobar-ne nou de cada deu; però que pugui errar pel món durant trenta anys sense haver sentit la tendresa d'una sola persona, sense haver trobat ningú que hagi buscat la seva tendresa, això sí que és –al meu entendre– pràcticament impossible.»³⁰⁹ Lessing rebla el clau en una cruel (per a Diderot) constatació, de lògica elemental: «O bé, si això fos possible, quina multitud de circumstàncies específiques haurien de concórrer per totes dues parts, per part del món i d'aquest ésser tan llargament aïllat, per tal que fos real aquesta trista possibilitat? Segles i segles haurien de passar.» I passant al registre líric, proclama: «El cel no vulgui que em faci una imatge del gènere humà diferent de la que tinc! Preferiria haver nascut ós i no home.»

309. El parlament del personatge de Diderot, en la transcripció de Lessing, és: «Abandonat gairebé des del néixer entre el desert i la societat, quan vaig obrir els ulls a fi de reconèixer els lligams que em podrien unir als homes, a penes vaig trobar-ne les restes... Trenta anys vaig errar entre els homes aïllat, desconegut, negligit, sense haver sentit la tendresa de ningú, ni trobat ningú que busqués la meva.»

– El caràcter del fill natural, conclou Lessing, «no pot justificar-se a partir d'una classificació [de les condicions] tan mancada de fonament». De fet, la tragèdia antiga ja tenia en compte la condició fins al punt que està implícita en els noms dels personatges. «El Sòcrates aristofanenc no representava ni havia de representar l'home individual d'aquest nom; [...] va rebre el nom de Sòcrates pel simple fet que aquest filòsof era parcialment considerat com un d'aquests falsaris i corruptors»; així com el simple concepte de la condició i el caràcter que hom vinculava al nom de Sòcrates [...] condicionà el poeta en la tria del nom, així també el simple concepte del caràcter que acostumem a relacionar amb els noms de Règul, Cató i Brutus és l'excusa per la qual el poeta tràgic aplica aquests noms als seus personatges [...]. No per fer-nos conèixer les incidències de la vida d'aquests homes, ni per renovar-ne la memòria, sinó per entretenir-nos amb uns fets que poden i han d'esdevenir a uns homes de llur caràcter en general.» Encara que haguem «abstret aquest caràcter d'uns esdeveniments reals», el personatge és sempre alguna cosa més que un caràcter particular: hi ha en ell, ve a dir Lessing, un universal implícit.³¹⁰

Aquesta idea lessingiana, que supedita la comprensió de la història (argumental) al coneixement previ de la Història, sembla postular un teatre només adreçat a un espectador culte que, abans d'entrar a la sala, ja coneix l'enteresa moral de Rè-

310. Lunatxarski –comissari d'Instrucció Pública a l'URSS del 1917 al 1929 i, per tant, ben poc suspecte d'elitisme– donarà la raó a Lessing: «Allò que m'interessava [d'Oliver Cromwell] era la qüestió de la *psicologia d'un líder* i, sobretot, d'un *líder revolucionari* [...] és a dir, la figura d'un dels pocs revolucionaris *vencedors* que hi ha hagut a la història» («Comentari sobre els meus drames» (1920), a *Teatre i revolució* (1933). Lunatxarski oblidava potser que una de les primeres «victòries» de Cromwell va ser la liquidació del teatre isabelí, prohibint el teatre a Anglaterra amb una llei que deia, literalment, això: «Tots els actors són uns canalles que han de ser castigats. Els escenaris, igual que les galeries, els seients i les llotges, han de ser destruïts; els actors inculpatos seran flagel·lats públicament i els espectadors pagaran una multa de cinc xílins». Quan els actors i autors anglesos van tornar de l'exili francès a partir del 1660, ho van fer empeltats de la saba neoclàssica, i van relegar Shakespeare a l'oblit.

gul, i que serà capaç d'elevar aquest individu –un general de l'exèrcit– a una categoria veritablement general, un arquetip. Tal com diu Abirached, donant la raó a Lessing, «a la tragèdia, el nom del personatge és manllevat a la història o la llegenda: gairebé sempre està situat al cim de la jerarquia social, i fa inútil i innecessària d'antuvi qualsevol qüestió sobre l'origen de la seva fortuna, sobre la seva vida domèstica o sobre la seva relació amb la societat. Pirrus, Tamerlà, Ricard II, el Cid, Otello, Xerxes, Prometeu, Èdip, Sertori, són reis o prínceps, herois guerrers o semidéus llegendaris, figures sagrades o forjadors de la història. El seu nom indica la seva condició i implícitament ens informa sobre els esdeveniments més notoris de la seva existència; ens confia de cop la seva nacionalitat, la seva situació familiar i, de vegades, la passió que els domina: Hamlet és danès, Bajazet turc i Cinna romà; Lear és pare i Jimena està sotmesa a l'autoritat paterna; Hipòlit representa l'adolescència cobejada i Andròmaca la fidelitat conjugal; August, Titus i Enric V se'ns mostren en l'exercici de la funció de rei. Però, alhora, el príncep Hamlet està definit per la seva condició filial, Lear és rei, Andròmaca vídua d'un heroi vençut, Titus està enamorat. Si se'n precisa el físic, es fa amb una paraula molt general que marca l'edat, la bellesa, un tret dominant (Tirèsies és cec, Otello negre, Ricard III deforme)». Tot i que –afegeix Abirached, seguint una suggerència de Diderot– «caldria reescriure el Misanthrop cada cinquanta anys, perquè allò que ens interessa ja no és la misantropia en ella mateixa, sinó el perquè i el com s'afirma sota l'imperi de les circumstàncies locals, històriques, econòmiques i socials».³¹¹

311. *La crisi del personatge en el teatre modern*, 1978.

20. UN METGE ÉS UN METGE

Un k.o. tècnic, a primera vista, en la història del pensament teatral. Diderot, el gran creador de paradoxes, ha caigut a mans de la paradoxa. En l'intent per arribar al fons de la condició, de sintetitzar-la en un comportament essencial i definitori (el fills naturals volen trobar els seus pares sigui com sigui), ha creat un monstre, un fill natural tan artificial que no reuneix els mínims requisits de la versemblança perquè és un ésser potser possible però estadísticament improbable, no significatiu. En el seu propòsit de mostrar la regla, ha construït l'excepció, un individu aberrant. L'edifici s'ensorra, «tot cau per la base», dirà Lessing. L'obsessió per la condició pot ser útil des del punt de vista de la sociologia, però no dramàticament.

Lessing té tota la raó, pel que fa a la forma. *El fill natural* no sembla el millor exemple que Diderot podia triar per il·lustrar les seves pròpies idees sobre la nova dramaturgia. Però pel que fa al fons de la qüestió, no és així. Potser de la mateixa manera que Diderot –quan parla de la condició– no parla de «la universalitat d'un Caràcter» a la manera d'Aristòtil, potser també Lessing atribueix al concepte de condició un altre significat que el que li atribuïa Diderot. Per a Diderot, el predomini de la condició no té res a veure amb la uniformitat –ni amb la uniformització– dels personatges individuals, ni amb la pintura de casos excepcionals: ben al contrari, és un criteri que ens permet les individualitzacions més extremes i alhora les més coherents. La condició és la terra comuna on neixen, l'un al costat de l'altre, els herois de bona planta. Diderot ho explica en dos texts poc explorats, en què deixa clar que la condició no ens seria gens útil en el terreny de l'art si no en depenguessin els comportaments individuals, verbals i no verbals.

El primer s'intitula *Sobre les dones* (1772),³¹² i està tenyit aparentment d'una notable misogínia. Hi explica que les dones són «impenetrables en la dissimulació, cruels en la venjança,

312. Una ressenya de la *Dissertació sobre les dones* escrita per l'acadèmic Antoine-Léonard Thomas.

constants en els seus projectes, sense escrúpols quant als mitjans per reeixir, animades d'un odi profund i secret contra el despotisme de l'home, sembla que hi hagi entre elles un complot destinat a dominar, una mena d'acord semblant al que existeix entre els capellans de totes les nacions. En coneixen tots els articles sense haver-se'ls comunicat. Naturalment curioses, ho volen saber tot, sigui per fer-ne ús o abús». I afegeix: «La dona porta dintre seu un òrgan susceptible d'espasmes terribles, que la domina i suscita en la seva imaginació fantasmes de tota mena. És en el deliri histèric que torna al passat, que es projecta al futur, que tots els temps li són presents. És de l'òrgan propi del seu sexe que surten totes les seves idees extraordinàries. La dona, histèrica en la joventut, es torna devota en l'edat avançada. [...] El seu cap encara parla el llenguatge dels seus sentits fins i tot quan aquests ja han emmudit.» En una paraula, la condició (la femenina, en aquest cas) no es pot resumir en una paraula i es pot desplegar en una veritable munió de dones singulars.

El segon text s'intitula *Sàtira I* i se subintitula *Sobre els caràcters, les frases de caràcter, de professió, etc.*³¹³ De la mateixa manera que a la *Dissertació sobre les dones* ha establert la condició femenina en comparació amb la masculina, aquí Diderot posa l'accent en la condició professional. Hi transcriu un seguit d'observacions extretes de la vida real. Primer exemple:

«—Doctor, arriba molt tard.

—És veritat. La pobra Mlle du Thé ha mort.

—Ha mort?

—Sí. He hagut d'assistir a l'obertura del seu cos; mai de la vida havia tingut un plaer com aquest.»

Segon exemple: un agonitzant aparta el crucifix que li presenten, mentre crida: «Fora, fora, és dolent!».

Com hem d'interpretar aquests comportaments? Estan dictats per un caràcter pervers, per psicologies malaltisses o ex-

313. Sense data, però sens dubte posterior al seu viatge a Rússia (1774), gairebé vint anys després d'*El fill natural*. La segona sàtira de Diderot és *El nebot de Rameau*.

cepcionals? No, diu Diderot. Són paraules i accions dictades per la professió dels subjectes. Les primeres les diu un metge, algú que s'ha passat la vida intentant saber com funcionen els cossos per dins i que ara té l'oportunitat d'entrar, per fi, en la veritable intimitat (la fisiològica) de la seva amiga, de sentir una mena d'amor distint, que va més enllà de l'epidermis; es deixa arrossegar per «l'entusiasme de l'ofici»: la satisfacció «d'haver descobert la causa secreta de la mort de Mlle du Thé li havia fet oblidar que era la seva amiga». La segona frase («Fora, fora, és dolent!»), no l'havia dit un blasfem impenitent, un ateu caracteriològic, sinó un escultor que, ni en la seva agonia, no pot deixar de fer judicis estètics; que, després de tota una vida dedicada a produir bellesa, la reclama, com un dret inalienable, en el darrer sospir. Ni l'un ni l'altre no han actuat en nom de la «psicologia», o del «caràcter», o per un impuls genètic.

Al cap de cent seixanta anys, G.B. Shaw es farà lapidar pels crítics anglesos per haver tingut la gosadia de construir un personatge tan estrany com el metge de Diderot: Blunshli, el militar mercenari suís que protagonitza *L'Home i les armes*, no correspon als estereotips del milicià. «No és un Cap d'Estat Major típic», reconeix Shaw. Blunshli «pateix per falta d'aliment i de descans; té els nervis destrossats després de tres dies de combat que han acabat amb els horrors de la derrota i de la persecució. És algú que, per experiència, s'ha adonat que al camp de batalla és més important tenir bombons de xocolata a la cartutxera que no pas bales al revòlver». I és per això que es comporta com es comporta. Potser no és un oficial típic, però és un home de carn i ossos. Encara més, és un veritable militar, segons el testimoni –diu G.B. Shaw– «d'una mitja dotzena de militars que tenia a mà, començant per l'actual comandant general de l'Exèrcit».³¹⁴ Només els homes que viuen en la condició (i en les condicions) dels militars saben què cal portar a les cartutxeres en situacions extremes. De la mateixa manera, Joana d'Arc serà definida com una «visual daltoniana», allò que «Francis Dalton i altres investigadors

314. Prefaci a *L'home i les armes*, 1894.

anomenen un tipus visual», dotada –per escriure– d’una «passió per les coses militars i masculines», que el seu pare ha intentat refrenar inútilment; però en canvi no respon al tipus de la suïcida. Quan Shaw resumeix «la psicologia de Joana», ho fa en termes de simple (i alhora complexa condició: és «una pagesa sana de judici, llesta, d’extraordinàries facultats mentals, de cos dur i resistent. [...] Va ser una perfecta noia del terròs pel seu positivisme i la seva tenacitat pagesa [...]. Possedia el sentit propi de la dona pagesa i no tolerava paraules lletges, ni permetia l’incompliment de les pràctiques religioses, ni deixava que les dones de mala conducta es barreguessin amb els soldats». ³¹⁵ A Joana d’Arc i a Blunstchli, Lukács els hauria qualificat de tipus, és a dir, «una síntesi original que reuneix orgànicament l’universal i el particular. El tipus no esdevé un tipus gràcies al seu caràcter mitjà, però el seu únic caràcter –sigui quina sigui la seva profunditat– tampoc no basta; esdevé tipus, ben al contrari, perquè hi convergeixen i es retroben tots els elements determinants, humanament i essencialment, d’un període històric, perquè en crear tipus es mostren aquests elements en el grau de desenvolupament més alt en el desplegament extrem de les possibilitats que s’hi amaguen, en aquesta representació extrema dels extrems que concreta alhora el punt màxim i els límits de la totalitat de l’home i del període». ³¹⁶

Així, la condició del personatge (que és en darrer terme el perfil de la seva ideologia, de la seva moral) ofereix als espectadors el plaer de convertir-se en un detectiu a la caça dels indicis que la revelen, i atorga a cada personatge el privilegi de deixar per tot l’escenari els rastres de la seva identitat social. ³¹⁷ En altres paraules, el dramaturg de la condició no és com aquell Procust que tallava els peus dels clients del seu

315. Prefaci a *Santa Joana*, 1924.

316. *Balzac i el realisme francès*, 1951.

317. Tal com veiem en un altre fragment de la *Sàtira I*, on Diderot explica de quina forma es pot deduir que un convidat a una reunió mundana és un antic militar que freqüenta la cort i està casat.

hostal per ajustar-los a la mida del llit, sinó algú que inventa personatges singulars, amb una biografia lligada –certament– a la condició, però personal i, per tant, intransferible. Si el Blunstchli de Shaw no fos fill d'un empresari d'hostaleria, *L'home i les armes* cauria pel seu propi pes com un castell de cartes; la *Casa de nines*, d'Ibsen, més que no pas un al·legat favorable al feminisme, és l'exposició de la biografia de Nora (abocada a prendre decisions que el feminisme farà seves), de la mateixa manera que Txèkhov, a *Tres germanes*, a *L'hort dels cirerers*, a *La gavina*, a *L'oncle Vània*, a totes les seves obres, no fa altra cosa que presentar-nos biografies: el desenvolupament singular d'una condició general. Aquesta –la introducció de la biografia en la construcció del personatge teatral, no la de les psicologies–³¹⁸ és la gran revolució que proposa Diderot, la veritable ambició del nou gènere seriós. I aquesta biografia, cal descobrir-la en el lapse de la representació, sense l'ajut dels coneixements històrics, tal com fa Leandro Fernández Moratín a *La comedia nueva o El café*: «Procuró el autor», diu el mateix Moratín, «así en la formación de la fábula como en la selección de los caracteres, imitar la naturaleza en lo universal, formando de muchos un solo individuo». Don Eleuterio –el protagonista de l'obra– «es, en efecto, el compendio de los malos poetas dramáticos», una síntesi «de muchos escritores ignorantes que abastecen nuestra escena de comedias desatinadas, de sainetes groseros, de tonadillas necias y escandalosas», de la mateixa manera que Doña Agustina és el compendi «de muchas mujeres sabidillas», Don Hermógenes la figura concentrada «de muchos pedantes erizados» i, fins i tot, «El gran cerco de Viena» (l'obra de Don Eleuterio) és la síntesi «de muchas farsas monstruosas, llenas de disertaciones morales, soliloquios furiosos, hambre cala-

318. Segons Abirached, la primera obra en què la biografia juga un paper essencial en la construcció dramàtica és *Turcaret* (1709), d'Alain-René Lesage. El seu protagonista no s'entén sense el seu passat: si s'avergonyeix del orígens humils de la seva dona i la reclou en una casa de camp mentre ell es dedica a la vida galant, és perquè ell mateix (ex-cambrer, ex-usurer) té un passat igualment modest. El motor de l'obra és la col·lisió d'aquests dos passats.

gurrítana, revista de ejércitos, batallas, tempestades, bombazos y humo». ³¹⁹

Així, amb la incorporació de la biografia dels personatges construïts des de la seva condició, el drama assoleix una dimensió democràtica: en la mesura que tots els espectadors es troben en igualtat de condicions a l'hora d'entendre la història, ja no caldrà que tinguem estudis suficients, tal com esperava Lessing implícitament, per saber qui era Brutus.

319. Advertència a *La comedia nueva, o El café*, 1792.

21. IMPORTÀNCIA DELS DESASTRES NATURALS EN LA TEORIA DRAMÀTICA. NOVES APORTACIONS SOBRE LA QÜESTIÓ DE LES DISTÀNCIES

La polèmica sobre la condició semblava tancada a favor de Diderot: fins i tot el dramaturg i teòric –seguidor de Lessing– Jakob Lenz, en afirmar que el caràcter és un conjunt de «contorns que permeten identificar sobre l'escenari un ésser humà»³²⁰ reconeixia que la identificació només és possible sobre un escenari que, en darrer terme, reproduïx les circumstàncies del seu comportament, o sigui, la seva condició. Però de seguida serà represa per un conspicu personatge, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais,³²¹ que segueix els passos de l'autor d'*El fill natural*, tal com reflecteix el títol de la seva gran obra teòrica, *Assaig sobre el gènere dramàtic seriós*.³²² Aquest text és un atac frontal als «adversaris miops [del nou gènere] que només llisquen per la superfície d'allò que judiquen, i són com els batallons lleugers o els franciradors de la Literatura». Beaumarchais el comença passant revista als retrets que fan al drama els seus detractors. El gènere dramàtic seriós és acusat –recapitula Beaumarchais– d'ambigüïtat («*un genre équivoque*», que no sap ni com autobatejar-se); és acusat de «no contenir, [...] al llarg de cinc actes de prosa pesada, ni sal còmica, ni màximes, ni caràcters», i de mantenir-nos «pendents del fil d'un esdeveniment novellesc que sovint ni és versemblant ni real»; és acusat d'afavorir «la mandra dels autors» perquè «la facilitat de la prosa allunyarà els nostres joves del treball penós de la versificació, i el nostre Teatre tornarà a caure aviat en la barbàrie, de la qual els nostres Poetes ens van deslliurar amb tants esforços»; és acusat, finalment, d'afalagar els

320. *Notes sobre el teatre*, 1774.

321. Fill d'un rellogter, mestre de música del fill de Lluís XV i soci del financer més ric de l'època, Beaumarchais va batre tots els rècords d'audiència de l'època amb les seixanta-una representacions consecutives de *Les noces de Fígaro* l'any 1775, quan arribar a trenta ja es considerava un èxit esclatant.

322. Publicat l'any 1767, com a suport teòric d'*Eugénie*, el seu primer drama.

gusts de la massa oblidant que «és al judici de la minoria, i no al de la majoria, que ens hem d'atenir». «Ja n'hi ha prou», crida aleshores Beaumarchais, «gosem per fi respondre a aquest torrent d'objeccions que he transcrit sense afeblir-les ni maquillar-les».

Les respostes, Beaumarchais les inicia parlant del públic, del qual s'erigeix en jutge defensor en uns termes similars als de Lope de Vega a *Arte nuevo de hacer comedias*: «Diguin el que diguin els seus Censors», afirma Beaumarchais, «el públic no deixa de ser l'únic Jutge de les Obres destinades a divertir-lo; tothom li està igualment sotmès». I encara que «puguem admetre que una veritat difícil serà més ben copsada, més ben compresa i jutjada d'un manera més sana per un nombre reduït de persones il·lustrades que per una multitud remorosa», Beaumarchais reconeix que «els objectes de gust, de sentiment, de pur efecte –en una paraula, d'espectacle– només són admesos sobre la sensació potent i sobtada que produeixen sobre tots els espectadors».

Aquesta frase ens retorna al terreny propi del teatre, que és el de les emocions de l'espectador: «Quan no es tracta de discutir i d'aprofundir, sinó de sentir, de divertir-se i d'emocionar-se, afirmar que el judici del públic emocionat és fals i inadequat, ¿no seria tan aventurat com pretendre que un gènere d'espectacle que ha afectat vivament tota la Nació, i que la complau majoritàriament, no té el grau de bondat que li convé a la Nació?»³²³ Beaumarchais ensenya així les seves cartes: l'opinió de la massa és determinant quan es tracta d'aconseguir que «tot un poble s'interessí pel Teatre i fer que plori sobre un esdeveniment que ell suposa veritable, que ha succeït realment entre uns ciutadans». Aquest és l'objecte del gènere seriós i honest –subratlla Beaumarchais– i «si algú és prou bàrbar, prou clàssic per gosar negar-ho, cal preguntar-li si allò que entén per la paraula Drama o Obra Teatral no és el quadre fidel de les ac-

323. O, com va dir Racine al prefaci de la seva *Berenice*: «No puc creure que el públic em retregui haver-li donat una tragèdia que ha estat honorada amb tantes llàgrimes.»

cions dels homes». I després d'aconsellar als seus adversaris la lectura de les novel·les de Richardson —«que són veritables Drames, de la mateixa manera que el Drama és la conclusió i l'instant més interessant de totes les novel·les»— els recorda que ja «algunes escenes» del nou gènere «ens han acostumat a complaure'ns en la pintura emocionant d'una desgràcia domèstica, molt més poderosa sobre els nostres cors en la mesura que sembla amenaçar-nos de més a prop».³²⁴ Queda demostrat així, en opinió de Beaumarchais, que l'emoció provocada per aquest gènere és superior «a l'efecte que puguem esperar, en un grau similar, de tots els grans quadres de la Tragèdia heroica».

Però un cop constatada aquesta superioritat emocional del nou gènere, Beaumarchais no pot deixar de reconèixer que la tragèdia també provoca emocions, i això l'intriga. «¿Com és que a mi», es pregunta amb una lloable honestedat intel·lectual, «subjecte pacífic d'un Estat monàrquic del segle XVIII, també m'afecten les revolucions d'Atenes i de Roma? En què em pot interessar veritablement la mort d'un tirà del Peloponès, el sacrifici d'una jove princesa de l'Èulida? No hi ha res en tot això que em sigui proper, cap moralitat que em convingui. [...] En què es basa, doncs, el meu interès?».

Aleshores, a Beaumarchais li apareix —«per atzar», diu— la imatge del terrible cataclisme que s'havia produït vint anys abans quan, el 1746, Lima va ser anorreada per un terratrèmol devastador que només va deixar en peu vint de les seves tres mil cases. «¿Per què», es pregunta Beaumarchais, «la descripció del terratrèmol que va destruir Lima i els seus habitants a tres mil llegües de mi encara em commou avui i, en canvi, la del crim jurídic de Charles I, comès a Londres, només m'indigna?». Beaumarchais fa bé d'interrogar-se en aquests termes perquè, si la condició propera del personatge fos el secret de la identificació, i per tant de la catarsi, ¿no l'hauria d'afectar molt més el

324. *El fill pròdig*, *Nanine* i *L'escolesa*, de Voltaire; *Cénie*, de Madame de Graffigny, i *El filòsof que no sap que ho és*, de Sedaine; i també *Melanide*, de Pierre Nivellet de La Chaussée, que l'any 1741 havia consagrat definitivament el gènere lacrimogen.

regicidi anglès –perpetrat per Cromwell–, tenint en compte que la distància (geogràfica i cultural) que separa París de Lima és infinitament superior a la que la separa París de Londres i que –ben mirat– el burgès parisenc és més proper al rei d’Anglaterra que no pas als hereus dels inques?

La posició de Beaumarchais en relació amb els cataclismes no és compartida per tothom. Adam Smith, per exemple, també n’havia parlat en el seu intent de teoritzar sobre els sentiments morals i havia arribat a la conclusió contrària. «Suposem», diu, «que l’enorme imperi de la Xina, amb les seves miríades d’habitants, és devorat de cop per un terratrèmol, i analitzem com es veuria afectat per la notícia d’aquesta terrible catàstrofe un home d’Europa, sense cap lligam amb aquella part del món. Crec que, abans que res, expressaria una pena molt fonda per la tragèdia d’aquest poble infeliç, faria nombroses reflexions melangioses sobre la precarietat de la vida humana i la vanitat de totes les tasques de l’home. [...] Si fos una persona analítica, potser també entraria en moltes disquisicions a propòsit dels efectes que el desastre podria provocar en el comerç europeu i en l’activitat econòmica del món en general. Un cop acabada aquesta bella filosofia, un cop manifestats honestament aquests sentiments filantròpics, reprendria la seva feina amb calma i tranquil·litat com si no hi hagués hagut cap accident. El contratemps més frívol que li pogués passar donaria lloc a una pertorbació molt més autèntica».³²⁵ L’any 1757, Edmund Burke també havia plantejat la relació entre els cataclismes i la catarsi i havia arribat a conclusions similars: si l’interès de la tragèdia residís en el final, per què la gent va a veure execucions públiques coneixent-ne desenllaç? Per què es complau mirant la ruïnes que provoquen els terratrèmols i les explosions? Perquè –pensa Burke– la gent no es considera personalment amenaçada per aquestes desgràcies.³²⁶

325. *Teoria del sentiments morals*, 1759.

326. *Recerca filosòfica sobre les nostres idees de la Sublimitat i la Bellesa*, 1756.

Tenen raó Smith, Burke i Bernard Shaw³²⁷ o la té Beaumarchais? Probablement els primers, almenys si considerem la reacció dels europeus occidentals moderns davant les guerres llunyanes (incloses les de l'Europa oriental), o la ineficàcia de les campanyes publicitàries contra el tabaquisme i els accidents de trànsit, i a favor dels preservatius. Però la qüestió, situada en el difícil territori de la psicologia social, és relativament secundària. Beaumarchais era sensible als desastres naturals presentats al teatre (una sensibilitat que creia compartida per molta altra gent) i, per explicar-se i explicar-ho, no té altre remei que recuperar la distinció bàsica de la teoria de les emocions establerta per Aristòtil: hi ha situacions que ens *indignen* i situacions que ens *commouen* sense arribar a indignar-nos, que només ens provoquen temor i pietat, o alguna cosa similar. La primera emoció –la iracunda– ens és provocada pel discurs polític i la sentim com a ciutadans, com a membres de la polis; les segones –el temor i la compassió– en les provoca el discurs dramàtic, i les sentim com a espectadors. Les sentim –la conclusió de Beaumarchais és tan contundent com la de Castelvetro, Agustí d'Hipona i Hume– per pur egoisme: la sort dels habitants de Lima preocupa Beaumarchais perquè «el volcà obert al Perú podria explotar a París, enterrar-me sota les seves runes, [...] i en canvi mai no podré sentir res de similar en la inaudita desgràcia del Rei d'Anglaterra». Beaumarchais clou el paràgraf amb una frase que ell voldria veure gravada «al cor de tots els homes»: «No hi ha ni moralitat ni interès al Teatre sense una secreta relació del subjecte Dramàtic amb nosaltres mateixos. Queda constatat, doncs, que la Tragèdia Heroica només ens emociona en la mesura que s'acosta al gènere seriós i ens pinta homes, i no Reis»,³²⁸ tal com volia Corneille.

327. Que diu al prefaci a *Santa Joana*: «Si Joana no hagués estat cremada per persones normalment innocents, en la plenitud de la seva sinceritat i probitat, la seva mort no ens commouria més que el terratrèmol de Tòquio, en el qual milers de donzelles van morir pel foc».

328. I encara hi afegeix una coda que no té res d'irònica: «Tret que la tragèdia ens serveixi per consolar-nos de la nostra mediocritat en mostrar-nos que els grans crims i les grans desgràcies són el pa de cada dia d'aquells que es posen a governar el món.»

El pas següent el fa –curiosament– un romàntic: Benjamin Constant. S’ha acabat la submissió rutinària a les regles, «la poesia ha conquerit la seva llibertat», diu Constant l’any 1829; «les dimensions del nostre teatre s’han eixamplat» i ha arribat el moment d’ escriure «tragèdies basades en l’acció de la societat en lluita amb l’home», no entès només com una passió, ni com un caràcter, sinó «com la força moral de qui lluita contra un obstacle». Siguin quines siguin les passions del protagonista («l’amor, l’ambició, la venjança, el patriotisme, la religió, la virtut»), siguin quins siguin els obstacles a què s’enfronta («el despotisme, l’opressió de la religió, la de les lleis, la de les institucions, la dels prejudicis, la dels costums»), la nova dramàturgia ha de mostrar l’acció de la societat que «pesa sobre la persona i la carrega de cadenes». Tenia raó Diderot, afirma Constant: «la passió i el caràcter són accessoris: l’acció de la societat és el que compta per damunt de tot».³²⁹ És per això que, a diferència de Lessing, que va intitular totes les seves obres amb el nom d’un personatge individualitzat (*Miss Sarah Sampson*, *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti*), Diderot inscriu al títol de les seves la condició del personatge: *El fill natural*, *El pare de família*, tal com ho fan també –si no sempre, molt sovint– els grans renovadors del xvii: Goldoni (*El pare de família*, *El veritable amic*, *L’hostalera*, *El metge holandès*, *Les dones de casa seva*); Marivaux (*Els actors de bona fe*), Jovellanos (*El delinquent honrado*), Iffland (*Els caçadors*), Lenz (*El preceptor*, *Els soldats*).

Els dramaturgs del naturalisme (una forma artística destinada a mostrar fins a quin punt la natura determina i completa l’home, entès més com a condició que no pas com a individualitat) seguiran l’exemple: Hauptmann (*Els Teixidors*, *El cotxer Henschel*), Ibsen (*El constructor Solness*, *Casa de nines*), Strindberg (*Pare*, *Creditors*, *La senyoreta Júlia*), Becque (*La parisina*, *Els corbs*), Txèkhov (*Tres germanes*), Shaw (*La professió de la senyora Warren*), Kólar (*El jueu de Praga*). Tots ells són, des d’aquest punt de vista, hereus de precedents tan il·lustres com

329. *Reflexions sobre la tragèdia*, 1829.

Èsquil (*Les suplicants, Els perses*), Sòfocles (*Les troianes*), Aristòfanes (*Els cavallers, L'assemblea de les dones*), Plaute (*Amfitrió, El soldat gloriós*), Ariosto (*El nigromant*), Shakespeare (*El mercader de Venècia*), Marlowe (*El jueu de Malta*), Dryden (*L'emperador de l'Índia*); Shirley (*El cardenal*), Otway (*L'òrfena*), Lope de Vega (*La judía de Toledo, El mejor alcalde, el rey, La dama boba*), Molière (*L'avar, El burgès gentilhome, L'escola de les dones, El malalt imaginari, El misantrop, El metge a la força*), títols que ja havien posat en relleu la primacia de la condició enfront del caràcter, de la psicologia. «Reconèixer la importància de la condició social», comenta Robert Abirached al seu assaig, «significa mostrar l'estret lligam que uneix l'home i la collectivitat de la qual és membre, per fundar en la raó i la utilitat la seva actuació i el seu comportament. Millor encara: és concebre el personatge com un reflex dels homes tal com actuen ara i aquí, en la vida pública, alhora com a tipus i com a individus».³³⁰

L'expressionisme –sovint qualificat de moment exacerbant del naturalisme– encara farà un darrer pas en aquesta via de la condició i substituirà els noms propis dels personatges –sempre reveladors de la individualitat– per noms senzillament comuns («Home», «Dona», «Obrer»), justament perquè sintetitzen una condició general. «En cap de les dues obres diu Marisa Siguán, referint-se a *La transformació* de Toller (1919) i a *Gas* de Kaiser (1918), en una observació aplicable també a la majoria d'obres expressionistes, «els personatges no tenen valor com a caràcters matisats, sinó com a expositors d'idees o com a representants de sectors o funcions socials. Això es veu clarament en la llista de personatges. A *La transformació*, Friedrich és l'únic personatge individualitzat amb un nom propi; la resta hi són definits pel seu ofici, funció social, etc., o per la seva relació amb el protagonista. A *Gas* no apareix ni un sol nom propi, els personatges més individualitzats són el fill del multimilionari i el treballador. [...] El altres personatges són figures grogues i figures blaves, treballadors homes, treballadors do-

330. *La crisi del personatge al teatre modern*, 1978.

nes, treballadors vells, treballadores velles i treballadors adolescents. [...] És a dir, no obeeixen a lleis de versemblança casual.»³³¹ Alguns dels grans títols de la (breu) història de la dramaturgia expressionista ho il·lustren: *El captaire* (1912), de Sorge; *El burgès Schippel* (1913), de Sternheim; *Els ciutadans de Calais*, de Kaiser; *El fill* (1914), de Hasenclever;³³² *El cosí pobre* (1918), de Barlach; *Treballadors, camperols i soldats*, de Becher (1921); *Massa-Home* (1920) i *Els destructors de màquines* (1922) de Toller. Altres vegades, el protagonisme en el títol recau en objectes: *Les calces*, *El cofret* (1911), de Sternheim; *La màquina de sumar* (1923), de Rice, o en déus cosificats: *Baal* (1918), de Brecht; *R.U.R.* (1920), de Čapek.

Aquesta nova concepció del personatge, entès no com a mimesi d'accions sinó com a expressió d'una vida interior tremendament conflictiva, farà que Appia i Craig, revolucionin l'ús de l'escenari en substituir l'escenografia de la realitat aparent (la utilleria real, els vedells de carn i ossos d'Antoine)³³³ per elements (tarimes i plafons polivalents, i llums no «atmosfèriques») que tenen la «condició» de decorat sense ser-ne cap en concret o en singular. A uns éssers que són condicions ja gairebé del tot abstractes, els correspon un món físic igualment abstracte, la forma –en paraules de Strindberg– «incoherent, en aparença lògica, del somni. Pot passar tot, tot és possible i versemblant. El temps i l'espai no existeixen. Sobre un fons de realitat insignificant, la imaginació broda noves figures:

331. *L'expressionisme i el teatre*, 1988.

332. «Potser cap fill mai no ha parlat com aquest», diu Kurt Pinthus, un crític de l'època, a *Per un drama del futur* (1914), donant la raó aparentment a la crítica de Lessing a *El fill natural* de Diderot, però –afegeix, donant la raó a Diderot– «l'ànima de qualsevol fill humà, en una situació similar» diria aquestes paraules.

333. La incorporació de menjar real a l'escena realitzada per André Antoine va ser una de les innovacions més provocadores del naturalisme. A Espanya la introdueix l'actor i director Mario Emilio López, l'any 1890, però amb més profit perquè al final de la funció es repartia el menjar sobrant entre el personal tècnic, tal com relata Juan Antonio Hormigón a *Trabajo dramático y puesta en escena* (ADE, 2002). López també va ser el primer a fer ploure en escena, un efecte que encara avui sembla altament innovador.

una barreja de records, de fets viscuts, d'invencions lliures, d'absurditats i d'improvisacions. Els personatges es doblen, es desdoblen, s'evaporen i es condensen. Però a tots els domina una consciència, la de qui somnia».³³⁴ L'expressionisme –diu Guerrero Zamora– «en su selectividad y sintetización de lo dramático, de lo activo, al querer ofrecer un esquema radiográfico del ser, se ve obligado a anular la psicología, pues de ningún modo ésta, en su complejidad, podría ser desentrañada de sí, exteriorizada, ajena al argumento, al menos en los límites normales de una obra teatral».³³⁵ Tal com explica Kasimir Edschmid, als artistes expressionistes «el *sentiment* se'ls desplegava sense mesura. No veien. Miraven. No fotografaven. Tenien visions. En lloc d'il·lusions com coets efímers, creaven l'excitació contínua».³³⁶ El temps del drama és un temps sense temps, dirà Tennessee Williams al pròleg de *La rosa tatuada*, intítulat, no perquè sí, *El món sense temps del drama*.

334. *El llibre blau*, 1907.

335. *La imagen activa y el expresionismo dramático*, 1955.

336. *Sobre l'expressionisme poètic*, 1918.

22. LA NECESSITAT DE PRENDRE PRECAUCIONS. EL TÀNDEM SCHILLER-BRECHT. SOBRE LA BONA MANERA DE POSAR ELS LLENÇOLS QUAN FEM EL LLIT. EL PIRÒMAN-BOMBER

Així, després de molts segles de polèmica, queden establerts (i matisats) els requisits de la catarsi aristotèlica: es basa en la instauració d'un mecanisme d'identificació de l'espectador –de cada espectador, en la seva intransferible individualitat– amb un personatge determinat (només un), que pot ser simple (com la Nora de *Casa de nines*), compost (com Romeu i Julieta) o misteriosament complex com Hamlet, però que sempre coincideix amb aquell que es comporta «tal com jo ho faria en circumstàncies similars». Aquest fenomen emotiu es produeix quan ens reconeixem moralment en un personatge, al qual –per això mateix– anomenem protagonista: és aquell que agonitza contra els déus, el fat o la societat: no té gaire importància l'adversari –en el nostre nom, o sigui en el *meu*. És cada espectador –i no l'autor o el director d'escena– qui dictamina durant la representació qui és el protagonista, tot i que l'un i l'altre –amb el concurs indispensable dels actors– intentin que el dictamen es decanti unànimement en favor d'un personatge predeterminat,³³⁷ amb el qual establim, inconscientment o no, associacions entre valors morals (i estètics: ideològics) i comportaments. A partir del segle XVII, sembla que aquesta identificació és més intensa si el personatge és construït d'acord amb la seva condició (portadora d'una ideologia de classe o de professió), més que no d'acord amb una individualitat psicològica en la qual és difícil reconèixer-se. La nova dramaturgia –la del drama– afavorirà la submissió emocional de l'espectador a una ficció alliberadora dels mals-humors: així ho creuen Corneille i Diderot aristotèlicament, és a dir, en el convenciment que l'alteració provocada en l'espectador mai no

337. Aleshores podem dir que l'obra és «tancada» en el sentit que no ens deixa cap altra opció i ens penya a considerar bo el personatge que l'espectacle vol que considerem bo. En aquest sentit, una obra «oberta» seria aquella que deixa en suspens la nostra adhesió ideològica.

arribarà a empènyer-lo al crim passional, tal com voldrien Stendhal i Artaud, perquè pel simple fet de ser art –tal com deien Johnson i Du Bos– el teatre ens recorda a cada instant el seu caràcter artificiosos per donar lloc a una «autonomia creativa controlada» per part de l'espectador.³³⁸

Però i si no fos així? ¿I si els artificis tradicionals de l'art teatral no bastessin per si sols per impedir que un soldat ianqui alienat dispari contra l'actor blanc maquillat de negre que interpreta el paper d'Otello? ¿Per ventura la major part dels esforços del teatre (sobretot el naturalista) no estan destinats precisament a camuflar el seu caràcter il·lusori per aconseguir que l'espectador caigui al parany? Una sèrie d'artistes (i alhora teòrics), no menyspreables ni en quantitat ni en qualitat, no estan gens convençuts que l'art escènic es presenti sempre com a tal per evitar confusions entre la realitat i la ficció. Tots ells haurien pogut inscriure's a la virtual Societat Diderot que Bertolt Brecht va fundar l'any 1939 des del seu exili danès, una societat destinada a la «promoció del teatre inductiu», a la qual podien pertànyer tots els artistes «conscients del fet que si abans "l'ull interior" podia prescindir del microscopi i del llargavistes, ara l'ull exterior els necessita els dos»; artistes disposats a «renunciar als mitjans de la hipnosi i fins i tot, en alguns casos, a l'habitual identificació de què disposaven els artistes del pas-sat».³³⁹

A aquesta societat, s'hi hauria pogut inscriure Marmontel,

338. Franco Ruffini: «Text/escena: dramaturgia de l'espectacle i de l'espectador». A la revista *Versus*, núm. 41, 1985.

339. La societat Diderot no va arribar a existir mai, però fins i tot tenia una adreça: Brecht, Svendborg, Dinamarca. Després d'afirmar que les qüestions de detall presentarien un gran interès per als seus socis, Brecht enumerava una llista de possibles treballs: «La introducció i la utilització de procediments tècnics nous com el passadís mòbil (Piscator), la interpretació de noves formes rítmiques, els problemes plantejats per la representació a l'escenari o a la pantalla dels caràcters, etc. La dimensió social de determinats temes i la seva elaboració, la utilització de fets reals, l'organització de treballs

que ja l'any 1787 no sols propugnava el «doble pensament simultani» de l'espectador (el pensament intel·lectual i l'emocional), sinó també la necessitat que el primer «venci el segon», perquè la il·lusió «no ha de triomfar a expenses de la reflexió», no ens ha de privar «de la nostra llibertat, de la nostra capacitat de pensar», que és la «d'apoderar-nos de la realitat». Però, per damunt de tots, la Societat Diderot l'hauria de presidir Schiller, al qual cal atribuir legítimament la paternitat de la idea de control de les emocions de la platea per mitjans artístics «distanciadors».

Schiller, aportant dades noves a la sociologia del públic teatral, sosté l'agosarada idea que l'espectador no sap ben bé què vol, que està disposat a rebre tot allò que li donin: «És algú que s'asseu al davant del teló demanant alguna cosa indeterminada i amb una facultat versàtil», algú que no sap ben bé on està situat el seu desig. Ara bé, al contrari del que creuen els programadors televisius, i una gran part dels programadors teatrals, Schiller pensa que, precisament perquè l'espectador «porta en ell mateix una capacitat per a les coses més baixes, també la porta per a les més altes» i «són aquestes les que cal donar-li», una posició que subscriurà molts anys més tard Matthias Langhoff.³⁴⁰ No es tracta de «suprimir la satisfacció de l'espectador, sinó d'ennobrir-la», diu Schiller a *Sobre l'ús del cor a la tragèdia*. «Fer feliços els homes» no vol dir sotmetre'ls a l'imperi violent de les passions que reclama Stendhal.

preparatoris (estudi de les fonts), de documents, de mètodes científics; l'ús renovat d'innovacions tècniques, les proposicions destinades a fixar determinats *termini technici*, la crítica de la crítica, totes aquestes qüestions també poden formar dels informes adreçats a la Societat.» (*Sobre una Dramatúrgia no aristotèlica*, 1933-1941)

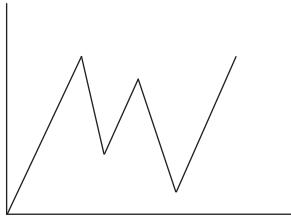
340. «El teatre que busco [també] pot ser estúpid, sempre que no torni estúpids els espectadors. Ha de proporcionar plaer, ha de ser sempre apassionant, mai avorrit. Això no vol dir que sempre hagi de ser fàcil i lleuger; però en ell tot els situarà en relació amb la vida, a l'entorn de la vida. Acceptarà les necessitats del seu públic i només les menysprearà si aquest menyspreu és rebut amb alegria o amb pena, és a dir, si provoca alguna cosa; però no ha de menysprear mai el públic, creure's que sap alguna cosa millor que el que ell sap.» (*L'informe Langhoff*, 1987)

«L'espectador no ha de quedar atrapat per les impressions, sinó que sempre ha de distanciar-se, amb lucidesa i serenitat, de les emocions a les quals està subjecte.» Aquesta —«fer que l'ànim de l'espectador conservi la seva llibertat fins i tot en la més violenta de les passions»— és la funció del cor, un personatge col·lectiu que «manté separades les parts [de la tragèdia] i, en entrar a les passions com un contemplador que ens calma, ens restitueix una llibertat que, si no, es perdria en la tempestat dels afectes». I afegeix, com si s'adrecés als moderns fabricants de *reality shows*: «La representació del sofriment no és mai, en tant que sofriment, la finalitat de l'art. [...] La finalitat última de l'art, i en particular de l'art tràgic, és la representació de l'ultrasensible.»³⁴¹

La funció estranyadora del cor proposada per Schiller (que a Grècia, inversemblantment, cantava en vers encara que en els temps antics la gent no tenia gaires motius per cantar, tal com havia subratllat Jacques Grevin)³⁴² és similar a la dels *songs* (totes les cançons estan escrites en vers), a la de la llum blanca i no «efectista» o «atmosfèrica», a la dels cartells que baixen del telar per enunciar i anunciar el significat de l'escena que veurem tot seguit; o a la dels canvis de vestuari a la vista propugnats per Brecht, un home al qual els seus enemics (és a dir, gairebé tothom) anomenaven l'Hidrophyracantos, l'home d'aigua i de foc, el piròman bomber. Es tracta, al capdavant, d'impedir per mitjans dramàtics que —en nom de la catarsi a qualsevol preu— es produeixi un escalfament excessiu de l'espectador, i de substituir la corba ascendent que condueix de forma sostinguda al clímax per una corba en forma de serra, del tipus:

341. Confirmant que la idea de «distància» al teatre es desenvolupa sobretot a Alemanya, August W. Schlegel adoptarà la mateixa concepció de la funció del cor en la tragèdia moderna, que ha de ser similar al de l'antiga, en la qual «moderava les impressions excessivament violentes o doloroses de l'espectador [...] submergint-lo en la regió més tranquil·la de la contemplació.» (*Curs de literatura dramàtica*, 1808)

342. *Breu discurs per a la intel·ligència d'aquest teatre*, 1561.



on la progressió emocional de l'espectador queda interrompuda, de tant en tant, abans del punt de no-retorn.

Encara que Brecht va manllevar directament aquesta estructura del teatre expressionista,³⁴³ no hi ha cap dubte que Schiller devia influir poderosament en la concepció del teatre èpic, i potser per això la posició de l'autor de *Mare Coratge* envers l'autor de *Guillem Tell* és tan ambigua.³⁴⁴ En qualsevol cas, en els escrits teòrics de l'un i l'altre hi ha fragments tan perfectament intercanviables que se'ns fa difícil endevinar, si els extirpem del context, quin dels dos artistes els va escriure; qui va afirmar, per exemple, que «en els judicis estètics estem interessats no tant per la moralitat en ella mateixa com sobretot per la llibertat; la moralitat només complau la imaginació en la mesura que fa visible la llibertat». La diferència entre Schiller i Brecht és que aquest fa una impugnació encara més radical que

343. No perquè sí anomenat «teatre d'estacions», en el sentit religiós, si tenim en compte que també en els viacrucis l'únic que compta són les parades, mentre que el trànsit de l'una a l'altra és com un temps mort, el·líptic, purament transitori. O, utilitzant el símil ferroviari, una dramaturgia en forma de tren: si bé tots els vagons formen part d'un mateix comboi (un mateix orgien, una mateixa destinació,), cadascun d'ells és una unitat independent.

344. Per exemple a *La compra del coure*, en què, referint-se a ell com «l'alemany Schiller», li retreu que a *Wallenstein*, hagués afirmat que el món no es pot basar en la traïció sense «demostrar-ho». Però per una altra banda, a *Sobre una dramaturgia no aristotèlica*, el considera un dels grans dramaturgs («Alguns grans autors han dit que havien tingut per mestre un filòsof, tal com va ser Kant per a Schiller») i el defensa dels atacs de Nietzsche, que el considerava «un trompeter de la moral». (*El crepuscle dels ídols*, 1888)

la de Schiller a la *Poètica* aristotèlica i a la idea de catarsi per tal d'assegurar raonablement la impossibilitat de la follia de l'espectador.

Bertolt Brecht (tots els contradictors accepten una part d'allò que contradiuen) bastirà tota la seva teoria i tota la seva pràctica sobre alguns acords fonamentals amb Aristòtil. No sols reconeix amb ell «el plaer provocat per la mimesi», sinó que comparteix els seus punts de vista principals sobre les emocions en declarar que «la forma sota la qual es manifesten sempre és històrica, és a dir, específica, limitada, lligada a una època», o sigui, a unes creences i a uns interessos materials determinats.³⁴⁵ «Fins aquí el seguim», diu Brecht. Però a partir del capítol 6 de la *Poètica*, quan Aristòtil «concreta més i limita el camp de la imitació, considerant vàlides per a la tragèdia només les accions que susciten el temor i la pietat», Brecht expressa les seves reticències. «No es tracta», diu, «de negar la utilitat dels efectes aristotèlics, sinó de confirmar-la per assenyalar-ne els límits. Si una situació social concreta està molt madura, les obres d'aquest tipus poden provocar una acció pràctica. Una obra d'aquesta mena pot ser la guspira que atia el foc. Si una anomalia és viscuda com a tal per tothom, [...] aleshores és del tot recomanable recórrer a efectes aristotèlics».³⁴⁶ El problema, per a Brecht, és que la catarsi no sol produir aquests efectes mobilitzadors perquè es basa en un mecanisme encega-

345. «Si per la via de les obres d'art que ens les transmeten, som capaços de compartir les emocions d'altres homes, d'homes de temps passats, de classes diferents, etc., hem d'admetre que, d'aquesta manera, compartim interessos que efectivament han estat universals. Aquests morts defensaven els interessos d'unes classes que han estat capdavanteres del progrés.» («Punt de vista racional i punt de vista emocional» a *Per una dramaturgia no aristotèlica*)

346. Tal com va passar, ens recorda Brecht, quan sota la República de Weimar es va representar una obra de gran èxit, «de construcció aristotèlica», que va demostrar que «a les ciutats superpoblades, amb possibilitats de feina limitades, la prohibició de l'avortament era una mesura antisocial»; gràcies a aquesta obra, «les dones proletàries van emprendre col·lectivament una campanya, al terme de la qual van aconseguir que la seguretat social pagués els productes anticonceptius». (A «Efecte immediat de la dramaturgia aristotèlica», *ibid.*)

dor, hipnòtic, que posa l'accent en l'individu més que no pas en la collectivitat i no fa altra cosa que confirmar els prejudicis morals i polítics que impedeixen la transformació del món. «Avui», conclou, «quan la “lliure” individualitat obstaculitza un nou apogeu de les forces productives, la tècnica de la identificació ha perdut la seva raó de ser [...]. El punt de vista individual ja no ens permet comprendre els processos decisius de la nostra època».

23. LA MIRADA DEL VIATGER NO ÉS LA MIRADA DEL TURISTA.
L'EFECTE V

Així doncs, segons Brecht els mecanismes que podrien salvaguardar l'espectador de la (nociva) il·lusió hipnòtica no estan assegurats automàticament pel caràcter artístic del teatre. Quan la seva tasca consisteix, només, a «suscitar determinades emocions, fer viure determinades aventures», al teatre ja no li cal proporcionar «imatges justes del món, reproduccions exactes d'esdeveniments que posin els homes cara a cara»: gràcies a la «suggestió artística» (basada en la il·lusió de realitat), pot distorsionar aquesta realitat fins al punt de ser capaç de «donar a les afirmacions més abracadabrants sobre les relacions humanes una aparença de veritat», de tal manera que «la lògica cedeixi el lloc a l'abrandament, i els arguments cedeixin el lloc a l'eloqüència». Sobre aquestes bases, Brecht intenta posar fi a una dramaturgia de la identificació que és alienadora perquè:

a) Ens presenta com a natural tot allò que fa el protagonista.

b) Pressuposa que el personatge protagonista i, per extensió, l'ésser humà –jo, l'espectador– és d'una determinada manera, tan inamovible com la moral que presideix les seves/meves accions, la qual moral no pot canviar en el curs d'aquestes accions, o sigui, de l'Acció (única).

c) En aquesta mateixa mesura, resulta impossible la idea de canvi individual o col·lectiu i queda afirmada subliminàrment l'absoluta submissió al món ja establert.

Es tracta, doncs, de crear una tècnica de representació (escriptura + escenificació) –un «objecte-teatre» en la terminologia semiòtica posterior³⁴⁷ que, al contrari d'aquella que busca la identificació total, permeti a l'espectador adoptar una «actitud crítica», que també –diu Brecht– és «una actitud artística», és a dir, un nou sistema de convencions que no amaga la seva pròpia convencionalitat. Amb aquest objectiu, Brecht posa en

347. André Helbo, a *Les paraules i els gests*, 1983.

peu un dels grans edificis de les avantguardes del segle xx: un mode de representació teatral basat en l'efecte d'estranyament, destinat a «neutralitzar la tendència del públic a llançar-se en braços de la il·lusió» propiciada per Stendhal i a buidar «la sala de qualsevol mena de “màgia”», renunciant a crear-hi «camps hipnòtics». Això només és possible, diu Brecht, si recorren «a determinats mitjans artístics».

Són els que constitueixen el *Verfremdung-Effekt*, un concepte que Brecht manlleva directament al formalisme rus. De fet, no fa altra cosa que traduir el *priem ostranenija* (literalment, «efecte d'estranyament», no 'efecte de distanciació')³⁴⁸ introduït per Viktor B. Sklovski, «un procediment de singularització dels objectes que consisteix a enfosquir-ne la forma a fi d'augmentar la dificultat i la durada de la percepció».³⁴⁹ Per evitar, podríem dir, que la rutina de la mirada ens privi de veure realment un objecte a còpia de veure'l i fer, així, que el tor-

348. El terme «distanciació» s'ha imposat en les traduccions catalanes i castellanes dels escrits de Brecht, segurament per influència de la molt discutible traducció francesa *distanciation*. A Anglaterra ha estat traduït com a *alienation-effect*, un terme que indueix a moltes confusions. Dec als meus alumnes de Teoria dramàtica de la promoció 2003-2004 a l'Institut del Teatre de Barcelona la detecció d'un error greu en la versió castellana de *L'espai buit*, de Peter Brook: «Recordemos, por ejemplo la palabra que [Brecht] introdujo en nuestro vocabulario: alienación.» El traductor del llibre de Brook al castellà va perdre de vista la paraula mare –*Verfremdung*–, i va provocar una contradicció clamorosa entre el concepte filosòfic d'alienació (*Entfremdung*, «renúncia a la pròpia identitat en benefici de l'alteritat») i el d'estranyament. Per entendre el paràgraf (p. 103 de l'edició castellana del 1969) –«Y debido a este respeto [hacia el público], Brecht introdujo la idea de alienación, ya que ésta es una invitación a hacer un alto: la alienación corta, interrumpe, levanta y expone algo a la luz, nos obliga a mirar de nuevo. Por encima de todo, la alienación es una llamada al espectador para que trabaje por sí mismo»–, cal substituir *alienación* per *extrañamiento* o *distanciació*. El mateix error, el trobem a la traducció castellana de *The death of tragedy*, de George Steiner. Ernst Bloch, en un text de data incerta, inclòs a *Estranyaments* (1962) i publicat en francès a *Travail Théâtral*, núm. 11, 1973, sota el títol *Alienation et distanciation*, analitza l'etimologia de la paraula *Fremde*, que significa 'estranger' i en darrer terme 'exili'.

349. *L'art com a artifici*, 1917.

nem a veure com si fos per primera vegada, en comptes de limitar-nos a reconèixer-lo com «allò que ja havíem vist». Tal com havia dit Wilhem Robert Worringer a *Abstracció i intuïció* (1908), les formes artístiques «desemmascaren» la realitat i ens permeten entendre els objectes en arrencar-los del seu «context natural», trencant els seus lligams amb els altres objectes, separant-los per posar-ne de manifest la pretesa proximitat.

Brecht, però, sempre que s'apodera d'una idea aliena, la transforma. En aquest cas, ho fa doblement. En primer lloc, aplica la noció d'*ostranenija* a «tot allò que passa a l'escenari», inscrivint-la, per tant, en una teoria de les emocions de l'espectador (no del lector), en un discurs que no és exactament el de Sklovski i els altres formalistes russos; en segon lloc, amplia la noció d'objecte: amb Brecht la mirada estranyada (la del viatger apassionat, no la del turista modern) agafa una dimensió política si, a més d'aplicar-la als objectes materials (al color dels taxis, per exemple, tan distints segons els països sense deixar de ser taxis), es fa extensiva a les relacions entre els éssers humans: si aquestes relacions es converteixen en objecte principal. En suma, «la finalitat del V-E és extreure dels processos representats el seu gestus social fonamental per tal de fer-lo aparèixer com a insòlit».³⁵⁰ Aleshores, l'espectador es torna «investigador i crític», en comptes d'abandonar-se només als braços de la visceralitat, «de la *contaminació emocional*. [...] Davant l'espectacle de l'afflicció, l'espectador pot experimentar un sentiment de joia, davant l'espectacle de la còlera un sentiment de repulsió».³⁵¹

Ara bé –observa Brecht, responent per avançat, com Diderot, a les objeccions dels seus contradictors–, la V-E no és un procediment que negui l'emoció del personatge ni la de l'espectador, «una cosa freda i rara, que seria pròpia, per exemple, de les figures de cera. [...] Estranyar un personatge no significa condemnar-lo a no poder ser estimat. L'estranyament no converteix un procés en antipàtic». Significa «mostrar el personatge mostrant-se

350. *Petit organon per al teatre*, 1948.

351. *La compra del coure*, 1937-1951.

sorprès que li hagin confiat a ell», significa que l'actor «parla com si es contradís ell mateix»³⁵² de tal manera –afegeix, traslladant la dualitat d'Adam Smith i Diderot a la noció de personatge– que aquest «comporta dos “jo” contradictoris, un dels quals és l'actor». En qualsevol cas, «de les experiències realitzades amb el V-E en les representacions del teatre èpic a Alemanya se'n desprèn que aquest mode d'interpretació també desperta emocions en els espectadors, però emocions d'una naturalesa diferent –tot s'ha de dir– de les que suscita el teatre tradicional». Emocions «pures», matisa Brecht, adoptant una curiosa terminologia clerical.³⁵³ De fet, l'*obra didàctica* «és la que provoca les reaccions més emocionals», i això fins al punt que –si hem de creure Strehler– el públic plorava en veure la Weigel interpretant la Mare Coratge.

Més que una «distància», hi ha un espai que s'obre al llarg d'un laboriós procés intel·lectual i emocional: comprendre / no comprendre / comprendre; o afirmar / negar / negar la negació / no confirmar l'afirmació, i a la constitució d'aquest espai hi contribueix l'actor si és capaç de dir «no» i alhora «però», «però interpreta allò que es troba darrera el “però” de tal manera que també es vegi tot allò que hi ha al darrera del “no”». ³⁵⁴ És el resultat d'enfocaments i desenfocaments constants, d'un ús insistent del zoom cap endavant i cap endarrerre, d'una recerca de la contradicció a l'interior d'allò que constitueix una unitat, una mena –la imatge, naturalment, no és de Brecht– de viatge astral que ens permet contemplar-nos des de fora sense deixar d'estar a dins. Roland Barthes ho explica esplèndidament des d'un punt de vista semiòtic: quan els significants estan a punt de cristal·litzar en un significat precís, Brecht deixa «en suspens» aquesta significació, en comptes de subvertir-la a la manera de les avantguardes històriques.³⁵⁵ I, alhora, illumina

352. *La marxa cap al teatre contemporani*, 1927-1931.

353. Al capítol «Sobre algunes situacions definides per la dramaturgia per tal d'afavorir la pràctica», de la seva inacabada *Sobre una dramaturgia no aristotèlica*, 1935-1941.

354. *Sobre l'ofici de l'actor*, 1935-1941.

355. *Assaigs crítics*, 1964.

l'escenari amb llum blanca, neutral, no atmosfèrica. Un director tan poc suspecte de militància brechtiana com Vakhtàngov (no en va, va ser l'hereu de Stanislavski) hi estava d'acord: només els grans intèrprets –la Duse, Salvini– «poden actuar mostrant que estan actuant».³⁵⁶ Per això, dos anys abans, el 1920, Vakhtàngov havia confiat l'aprenentatge del sistema de la «vivència» al primer curs, que impartia la professora Hsénia Ivànova, i ell es dedicava a mirar les mans i les boques dels actors, als quals reclamava que fossin tan expressives («de vegades rodones, de vegades replegades, iracundes») com les dels aiguaforts de Goya.

Així doncs, l'efecte *Verfremdung* no té com a objectiu la claredat didàctica –com s'acostuma a creure–, sinó justament tot el contrari: pretén difuminar els contorns establerts perquè sempre que veiem un objecte de lluny els detalls s'esborren, però –en contrapartida– el seu conjunt i els seus límits apareixen més clars. Potser és per això que l'assenyat i astut Brecht, en comptes de renunciar a l'escenari a la italiana dominant a la immensa majoria de teatres del món, se n'apodera i centra tots els esforços a combatre'n l'ús il·lusionista: no el considera com un simple mirall reproductor de la realitat –a la manera dels naturalistes–, sinó com el lloc «allunyat» d'exposició de realitats que creïn una «estranya bellesa» –manllevo l'expressió a Ernst Bloch–, que facin encara més espessa aquella «espessor dels signes» que, segons Barthes, apareix així que s'alça el teló i s'engega la màquina cibernètica teatral (o «l'horrible màquina de mostrar espectacles», en expressió de Copeau). Sempre que –podríem afegir– al marge dels desenfocaments que pugui introduir l'escenificació, la distància principal ja estigui establerta en l'escriptura mateixa del text mitjançant l'ús sistemàtic de paradoxes, que són literalment «desviacions respecte a la doxa» perquè contenen afirmacions que neguen l'evidència (i els dogmes) a fi d'afavorir la «vidència» sense crear nous dog-

356. *Dues xerrades amb els deixebles*, 1922.

mes.³⁵⁷ *Mare Coratge*, potser la més brechtiana de totes les obres que va escriure Brecht, és el paradigma d'aquest esforç per obrir els ulls de l'espectador.

Totes les paradoxes brechtianes poden ser traduïdes en moralitats enunciades (com, per exemple, «l'eficàcia d'un comportament depèn sobretot de la relació de forces en què s'inscriu», o «en temps de guerra els grans negocis no els fan els petits») però, per damunt de tot, allò que compta és que:

1. La paradoxa només té sentit en el si d'unes determinades regles de joc arbitràries, per exemple, les esportives o les socials: els jugadors de rugbi fan avançar la pilota tirant-la cap enrere precisament perquè hi ha una norma que prohibeix tirar-la cap endavant, tot i que aquest és l'objectiu del joc; només podem fer que es vegi la gira del llençol si el posem a l'inrevés quan fem el llit: la paradoxa revela la dificultat i alhora descobreix la manera de superar-la sense infringir les regles del joc (social).

2. La paradoxa produeix sentits autònoms, amb independència del conjunt en què s'inscriu. Aquí apareix la ruptura radical de Brecht amb l'aristotelisme, la seva voluntat d'instaurar un teatre nou. *La Hedda Gabbler* d'Ibsen, per exemple, només assoleix la seva veritable significació amb el suïcidi de la protagonista, i és aquest desenllaç (presentat com a inevitable, ja fatalment inscrit en la primera escena) allò que «omple de

357. L'ús sistemàtic de la paradoxa com a element dramaturgic (i no només com a exhibició d'enginy) fa pensar que Oscar Wilde també podria formar part de la Societat Diderot. I encara més George Bernard Shaw, que introdueix a les seves obres –diu ell mateix– «comportaments que a molta gent encara li semblen cínicament perversos» perquè contradiuen «determinades convencions ètiques considerades heroïques o dignes de veneració»; la paradoxa –explica Shaw– no consisteix a «tractar el bé com a mal, les coses importants com a coses trivials, les coses serioses com a risibles i les risibles com a serioses. [...] Si algú creu que això basta per escriure ni que sigui una simple opereta, li aconsello que ho intenti i miri, després, si li ha sortit alguna cosa que s'assembli remotament a una de les meves obres» (prefaci a *Obres Agradables*, 1898). No perquè sí, Brecht li dedica un homenatge, encara que sigui sibil·linament matisat. Per exemple: «Se'm fa impossible citar ara, de memòria, una sola idea de Shaw que el caracteritzi, tot i que sé que en té moltes.» (*Ovació a Shaw*, 1926)

missatge» el text anterior; en canvi, a *Mare Coratge i els seus fills* es generen sentits constantment, a cada escena, en tots els moments de cada escena, amb independència del desenllaç de l'obra; així, l'acció de Katherine, enfilada en una teulada i tocant el timbal furiosament, adquireix una significació autònoma: la muda es converteix en el personatge més «eloqüent» precisament perquè és muda;³⁵⁸ la Coratge anirà perdent els fills que volia preservar de la guerra precisament perquè els vol preservar. Sobre uns artificis paradoxals similars, Brecht escriurà, a *El cercle de guix caucasià*, una de les escenes d'amor més emotives i emocionants de la història del teatre, donant a les confidències a crits entre dos amants, «distanciats» per un riu d'aigües brogents, una dimensió poètica que les situacions de proximitat amorosa no solen oferir ni en la vida real ni en la vida escènica. És així com Brecht mostra, de passada, que totes les escenes d'amor són escenes de baralla, i totes les cartes d'amor són lletres de batalla. Aquesta és la gran paradoxa brechtiana: precisament perquè «l'essència és la seva fredor», l'art pot donar lloc als arravataments més fogosos.

Tal com diu Bernard Dort, el sentit global de les obres de Brecht mai «no és materialitza totalment en una escena clau».³⁵⁹ En aquesta dispersió *del sentit en sentits* rau potser la diferència fonamental entre el teatre èpic i el teatre de la identificació: mentre que en l'estructura «aristotèlica» cada escena esborra –per dir-ho així– les escenes anteriors (que només serveixen per arribar a la següent, perquè formen part una «línia contínua»), el teatre èpic, precisament perquè dota cadascuna d'elles de sentit al marge de la seva funció en el progrés argumental, i en trenca la continuïtat, les manté paradoxalment vives, de tal manera que el moment present sempre està confrontat als moments passats. És des d'aquest punt de vista que podem

358. Un personatge que Brecht va crear per raons domèstiques, preveient la possibilitat que Helene Weigel, la seva muller, hagués de fer teatre en països de parla no germànica i, per tant, hagués de ser eloqüent i muda alhora.

359. «Brecht en escena», a *Teatre públic*, 1967.

considerar «històric» el teatre èpic: el passat ficcional és sempre present sota la forma de contradicció; és èpic –segons Sartre– «en la mesura que els individus i les accions individuals *manifesten* els grans corrents socials i les seves significacions. [...] No és mai, només, l'aventura d'una persona. A través seu, és l'aventura de la societat».³⁶⁰ I també des d'aquest punt de vista Brecht coincideix amb Kant, quan aquest afirma que, en tota representació de la realitat, la subjectivitat del plaer o del dolor no pot «de cap manera arribar a ser un element de coneixement perquè a través d'ella no conec res de l'objecte de la representació».³⁶¹ L'espectacle es converteix així en «esdevenir, la producció d'una nova consciència en l'espectador, inacabada com tota consciència, però moguda per aquesta mateixa incompleció, aquesta distància conquerida, aquesta obra inexhaurible de la crítica en acte».³⁶² L'obra de Brecht és –Barthes dixit– un desafiament «als nostres hàbits, als nostres gusts, als nostres reflexos, a les mateixes “lleis” del teatre que ens envolta».³⁶³

Les paradoxes brechtianes s'articulen en una doble proposició dramaturgica. Per una banda, Brecht adopta l'esquema en forma de serra dentada instaurat pels expressionistes enfront de la línia contínua aristotèlica i, per altra banda, proposa una manera de construir els personatges similar a la que proposaven Corneille i Diderot, i transforma la condició en una nova categoria: la del gestus, «un conjunt de gests, de jocs de fesomia i gairebé sempre de declaracions fetes per una o més persones [adreçades] a una o a unes altres persones»,³⁶⁴ comportaments verbals i gestuals *historiats* que reflecteixen tot allò que contenen de construït culturalment per mostrar que la

360. «Teatre i cinema», a *Un teatre de situacions*, 1973.

361. *Crítica del judici*, 1790.

362. *Notes sobre un teatre materialista*, 1965.

363. *La revolució brechtiana*, 1955.

364. *Sobre l'ofici de l'actor*, 1935-1941.

condició és un condicionament, no necessàriament negatiu. Ara bé, a diferència de Schiller, que es decanta pels personatges malvats –més atractius per a l'espectador–,³⁶⁵ Brecht s'inclina pels personatges que ni són bons ni són dolents (tal com deia Aristòtil, el seu gran adversari), tot i que volen ser bons (Joana Dark, la bona persona de Tse-Xuan, Mare Coratge) i no ho poden ser perquè ser bo no sempre és bo. Els personatges de Brecht, malgrat l'evidència dels fets, mai no es tornen lúcidis.³⁶⁶ Des de la seva condició, sempre estan enfrontats a situacions diverses que no saben com resoldre, tal com li passa a Laüffer, el *Preceptor* de Lenz, obligat successivament a ser «fill, empleat, enamorat» i, per la seva condició professional, «a vendre's com una mercaderia i a turmentar-se per les exigències del seu cos».³⁶⁷

Brecht i Schiller també discrepen pel que fa a la teoria de l'actor. Encara que cregui que la presència del cor –com a element distanciador– obliga els actors a «escoltar-lo com a testimoni i jutge» i els empeny «a actuar amb prudència i a parlar

365. Perquè, amb els bons, «abandonem [...] la possibilitat del voler absolutament lliure, mentre que amb els dolents, cada vegada que s'exterioritzen, comprovem que per un simple acte de voluntat poden elevar-se fins a la més alta dignitat humana», és a dir, poden tornar-se bons. «Un viciós ens comença a interessar des del moment que ha d'arriscar la seva felicitat i la vida per dur a terme la seva mala voluntat; un virtuós, en canvi, deixa d'atraure'ns en la mateixa proporció quan és la seva pròpia felicitat allò que el posa en la necessitat de portar-se bé. La venjança, per exemple, és, incontrovertiblement, un afecte innoble i fins i tot vil. Però no deixa de ser estètic quan costa un sacrifici dolorós a qui l'exerceix, «com Medea, que en assassinar els seus fills revela tota la tendresa de la mare». (*Sobre el patetisme*, 1793)

366. És el retret que va fer a Brecht un dels grans representants del teatre obrer alemany, Friedrich Wolf, a finals dels anys quaranta: no hauria de ser Mare Coratge, al final de l'obra, distinta de com era al principi? No propugna aquest teatre la possibilitat de canviar i transformar-se? No es funda en aquesta possibilitat el seu caràcter socialment revolucionari? Aleshores, per què Mare Coratge no pren consciència? Brecht va respondre: «Encara que Mare Coratge no tregui cap lliçó de la seva experiència, el públic ho pot fer.» En realitat, diu Brecht (altre cop la paradoxa), l'espectador comprèn precisament per què el personatge no ho fa i no s'hi ha identificat.

367. Abirached: *La crisi del personatge en el teatre modern*, 1978.

amb dignitat perquè els recorda constantment que són al davant d'uns espectadors», Schiller postula –tal com veurem més endavant– la teoria de l'actor apassionadament somnàmbul, enfront de la de l'actor apassionadament despert de Brecht. Però en qualsevol cas, l'un i l'altre participen en una mateixa cadena d'afinitats, aquella que lliga els qui creuen que l'espectador és una persona capaç de transitar entre el plaer del judici moral i el plaer estètic, que l'espectador no és (només) un recipient d'emocions i instints i –encara més– que el desencadenament de les emocions provocat al teatre ha de ser figurat per l'art: en un primer estadi, pel dramaturg (el «dramaturgent», podríem dir, aquell que infla l'acció, que la fa turgent, i que, per tant, també la pot desinflar, «refredar», precipitar o retardar); i en un segon estadi, segons Brecht, per l'escenificació, concebuda com una veritable «política del signe».

Els dos dramaturgs proposen allò que la teoria moderna de la percepció anomena sofisticadament una «lectura transversal», en la qual l'espectador es pregunta «què és això, què significa això», en comptes de preguntar-se (com en la lectura horitzontal, centrada en el fil narratiu) «què passarà ara». Proposen una lectura més preocupada per la significació (estètica, cultural i política de cada signe o d'un determinat conjunt de signes com, per exemple, una escena, un gestus) que no pas per l'establiment o restabliment de la continuïtat de la intriga. Una lectura, en fi, que reclama un nou lector (realment no hi ha «lectures», sinó només lectors), no sotmès a l'extrema indigència visual del públic contemporani, incapaç –sembla– de recordar més del 15% de les imatges del film que acaba de veure i de retenir-ne a la memòria més d'un 5% al cap d'un temps; i ben dotat, en canvi, per recordar-ne la trama.³⁶⁸ Un lector/espectador, en darrer terme, que s'assembla més a la Natatxa infeliç –però lúcida– dels tres primers actes de l'opereta tolstoiana, quan tots els comportaments que veu a l'escenari li semblen

368. Vegeu Richard Demarcy: «L'espectador davant l'espectacle teatral», a *Travail Théâtral*, núm. 1, 1970, un article que, entre altres coses, ens ofereix nous elements per dibuixar alguns perfils del públic dels anys seixanta.

incomprensibles, que no pas a la Natatxa del quart, engegada per l'amor, predisposada a la submissió. I un nou crític, és clar.³⁶⁹

Però l'aportació de Brecht (un home del XVIII, nascut a finals del XIX) no s'acaba aquí: s'inscriu a la cadena d'afinitats dels qui –com Diderot i Goldoni, el liquidador de la commedia dell'arte– intueixen que qualsevol transformació de la teoria dramàtica exigeix una transformació en la teoria de l'actor: tots ells postulen que no es pot establir la teoria del text dramàtic sense fonamentar, alhora, la teoria de les seves ombres lluminoses a l'escenari. Aquesta és la gran innovació de la Il·lustració teatral: unir per sempre més l'art del dramaturg amb l'art de l'actor. I és per això que es trenca, per fi, al segle XVIII, el gran silenci que fins aleshores havia separat aquestes dues figures. A partir d'ara, queden incloses en el si d'una sola qüestió indissoluble.

369. Així ho creu, si més no, Walter Benjamin: «Si l'estètica del teatre no es queda a la rebotiga, si el seu fòrum és el públic i la seva norma no és un efecte sobre els nervis de l'individu, sinó l'organització d'una massa d'auditors, la crítica ja no tindrà, en la seva figura actual, cap avantatge sobre aquesta massa i estarà molt més enrere que ella. [...] En el moment que comenci a esmicolar-se aquesta totalitat falsa i encobridora, el "públic", per fer lloc en el seu si a les divisions que corresponen a les condicions reals, en aquest mateix instant la crítica topirà amb la doble desventura de veure com el seu caràcter de doble agent queda al descobert i, alhora, sense curs legal.» (*Què és el teatre èpic*, primera versió, 1939)

ENTRA L'ACTOR

*La tristesa de les heroïnes del teatre sempre s'amaga
darrere d'un mocador ben rentat i planxat.*

SCHILLER

Si visc, no em sento viure; en canvi, si actuo, em sento viure.

ARTAUD

Amb el personatge, l'actor descansa de la seva persona.

SARTRE

*No m'importa el que diguis de mi
sempre que escriguis el meu nom correctament.*

BUSTER KEATON

24. UN SILENCI SECULAR

Les citacions sobre l'art actoral es poden multiplicar fins a l'infinit i probablement la majoria són pertinents malgrat les seves contradiccions flagrants. Sovint enginyoses, de vegades cruels, reflecteixen la fascinació –una barreja d'amor i odi, d'admiració i de rebuig– que desperta en la humanitat aquest ésser que «al teatre o al cinema, veu cada nit com cent persones, o quinze milions, riuen amb les seves gràcies, ploren amb les seves angoixes, tremolen d'emoció fins que l'heroïna cau als seus braços». El guionista Ben Hecht, autor d'aquesta descripció a la novel·la negra *Odio els actors*, no voldria per res del món fer aquest ofici («Pensi serenament què li passaria a vostè al cap d'una setmana de dur aquesta vida»), una opinió que sembla compartir un altre escriptor que també va transitar per Hollywood, Charles Bukowski: «Els actors són diferents de nosaltres» perquè, «si ja és difícil intentar ser un mateix», es pot imaginar la dificultat d'entestar-se a ser «algú que no ets. I després un altre. I un altre».¹

Els actors són tant diferents que, durant segles, la teoria de l'actor té un caràcter estrictament moral i, sota la forma d'al·legat judicial, desemboca en una condemna taxativa del teatre i, sobretot, dels seus (mal)factors. Aquest discurs, l'inaugura el bisbe Tertulià a *Dels espectacles* (200), en declarar que el de l'actor és un «ofici miserable» perquè considera «un honor immolar la seva feblesa a Venus i a Bacus [...] a través d'horribles orgies, [...] de representacions lascives i brutals», amb «uns versos, una música, unes flutes, uns violins» que fan «pudor d'Apol·lo, de Muses, de Minerves, de Mercuris», un ésser que «coronat de flors com un sacerdot pagà, cobert amb uns vestits tan bigarrats com els d'un mestre de la impudícia, sembla elevar-se al damunt d'un podi».² Després ve un silenci total sobre

1. *Hollywood*, 1989.

2. Déu, que és l'autor de la veritat –diu Tertulià assenyadament, almenys des del punt de vista teològic–, no pot aprovar la falsedat perquè qualsevol modificació a la seva obra «és com una mena d'adulteri». I si Déu con-

l'actor, trencat només pel bisbe Isidoro de Sevilla que, l'any 630, a les seves *Etimologies*, té la delicadesa d'incloure les actors en el camp semàntic destinat a la prostitució, reconeixent-ne així, si més no, l'existència.

Però, què passa als segles xvi i xvii, que marquen el renaiement de la reflexió sobre el teatre i intenten arribar al fons de les qüestions dramàtiques tan apassionadament que, a França, es converteix fins i tot en un afer d'Estat? Aleshores ja s'ha admès el punt de vista aristotèlic, segons el qual el teatre és acció i necessita, per tant, algú que l'executi.³ Ara, en ple *grand siècle*, el cardenal Richelieu no sols empara el teatre, sinó que promou l'escriptura de texts, individuals o col·lectius,⁴ i encarrega a Chapelain i el seus col·legues la redacció de *Els sentiments de l'Acadèmia sobre la tragicomèdia del Cid* (1637)⁵ i, més tard, al clergue Hedelin d'Aubignac, la de la *Pràctica del Teatre*. El 1641 s'ha inaugurat a París el teatre del Palais Royal, amb sis-cents localitats i una tecnologia escènica de punta, im-

demna tota mena d'hipocresia, ¿com no ha de condemnar una persona que «contrafà la seva veu, la seva edat, el seu sexe; que fa veure que està enamorada o que està furiosa, que escampa falsos plors i falsos sospirs; o el mim, que adopta no sols el vestuari de les dones, sinó també la seva veu, el seu gest i els seus estovaments?»

3. L'etimologia de la paraula «actor» és clara: prové del verb llatí *agere*, o sigui actuar en el sentit primigeni de 'conduir' més que no pas en el d'interpretar. És el terme que usen les llengües llatines (*attore* en italià; *ator* en portuguès; *actor* en romanès, en català i en castellà, *acteur* en francès), a diferència d'altres que –com l'alemany *Schauspieler*, el noruec i el danès *skuspille* o el suec *skådespelare*– remetent al verb germànic *schauen*, que significa 'mirar' i, per extensió, 'ser mirat'.

4. Richelieu inventa la creació dramàtica col·lectiva quan, l'any 1635, encarrega a Corneille, Colletet, Rotrou, Boisrobert i L'Estoile que cadascun d'ells escrigui un dels cinc actes de *La comèdia de les Tulleries*.

5. Sembla força segur que l'interès de Richelieu pel *Cid* no estava exclusivament relacionat amb la qüestió de les unitats dramàtiques. Al darrere de la polèmica, el cardenal hi podia sentir, en paraules de Sainte-Beuve, «l'eco d'aquella arrogància altiva i feudal que tot just acabava d'abatre i anivellar». (Citat per Paul Bénichou a *Les morales du grand siècle*, 1948, on, d'altra banda, l'obra dels grans dramaturgs del segle xvii és llegida sobre el clarobscur de les guerres de religió i especialment la que va enfrontar els jansenistes i els jesuïtes.)

portada d'Itàlia; Corneille és elevat al rang d'acadèmic el 1647. La situació dels actors ha millorat sensiblement i, amb Marie Fevré, que el 1545 forma part de la companyia d'Antoine de l'Esperonnière, i Marie Venier, que el 1610 s'incorpora a la companyia Valleran Le Conte, les dones entren a l'escena francesa i hi triomfen,⁶ assumint de vegades (és el cas de Madeleine Béjart, casada amb Molière) papers de gestió i producció o, amb Marie Desjardins (*El favorit*, 1665), de dramaturga.⁷ Els actors ja no són perseguits de manera sistemàtica i, encara que segueixen sent discriminats en alguns camps (per exemple als cementiris, amb la prohibició de ser enterrats en terra sagrada), gaudeixen d'un cert prestigi social i (en el cas de les dones) de l'admiració dels homes, especialment dels que són propensos a l'adulteri i tenen els diners per practicar-lo. Encara més: el «nomadisme» dels actors (l'expressió és de Duvignaud) «exerceix un paper determinant en la difusió de la cultura, de la moda, en la irradiació dels models culturals» de les classes superiors i afavoreix la homogeneïtat intel·lectual de la nació francesa.⁸

Cal preguntar-se, doncs, per què els actors, que han assolit carta de naturalesa social, segueixen apareixent d'una manera gairebé clandestina o marginal en el discurs sobre el teatre. ¿No és un escàndol –diu Voltaire– que «es bescantin jocs en els quals Lluís XIV i Lluís XV van intervenir com a actors», en una insolència i «una manca de respecte a l'autoritat reial»?⁹

6. Professionalment. Com a diletant, ja ho havia fet una tal Louison Amilhau, de família noble, interpretant el paper de la Verge al *Misteri de la Nativitat de Nostra Senyora*, representat a Toulon a mitjan segle xiv.

7. Un paper que, a Espanya, les dones ja exercien des de feia temps. La primera dramaturga en llengua castellana de qui es té notícia és l'actriu Paula Vicente (1500-1560), filla de Gil Vicente, autora d'obres posteriorment perdudes i del manual lèxic *Arte de las lenguas Inglesa y Holandesa*, segons consta a *Autoras en la historia del teatro español (1500-1994)*, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1996. Tal com he ressenyat abans, a Anglaterra, l'aparició de la primera dramaturga professional no es produirà fins a la segona meitat del xvii, amb Aphra Behn (1640-1689).

8. *L'actor. Esbós d'una sociologia de l'actor*, 1965.

9. «Sobre els literats», a *Cartes filosòfiques*, 1734.

Com és que aquella Europa capaç de descobrir que la llum té velocitat i que l'aire pesa i que la sang circula, capaç de demostrar que el buit existeix, capaç d'inventar alhora el llapis, el càlcul de probabilitats i la màquina de sumar, ignori (per posar un exemple) el *Tractat del teatre* de Bharata, més complet des de molts punts de vista que la *Poètica* d'Aristòtil?¹⁰ Com és que Chapelain centra exclusivament el seu veredict sobre *El Cid* en els aspectes dramàtics i considera que el problema essencial és el de la versemblança de les accions proposades pel dramaturg, donant per descomptat que aquesta és la condició necessària i suficient per deslliurar l'actor dels mals d'inversemblança? Per què es renuncia a indagar els misteris de la feina de l'actor i, quan se'n parla, es fa en flexió negativa, com d'un subjecte inclinat als vicis i als excessos, a l'exhibicionisme? El gran Shakespeare, per exemple, es limita a donar consells rudimentaris als actors sota el signe de la prohibició. No exagereu, fa dir a Hamlet, «car tota exageració s'aparta de la finalitat del teatre, que des dels seus orígens fins avui vol ser el mirall de la naturalesa, mostrar a la virtut els seus trets i a la infàmia la seva pròpia imatge». No feu el pallasso –afegeix –, perquè els pallassos «no diuen res al marge dels seus papers». Molière fa el mateix quan, a la primera escena de *l'Impromptus de Versalles*, es dedica exclusivament a criticar els excessos dels seus rivals, i aconsella a Brécourt que adopti «una actitud reposada, un to de veu natural, i gesticuli tan poc com pugui».¹¹

10. Bharata és un personatge tan llegendari com Tespis i la cultura hindú li atribueix la invenció del teatre. Sigui quina sigui la data en què fou escrit, el *Tractat del teatre* ja estava establert en la seva forma definitiva al segle II. El text, escrit en vers i en trenta capítols, aborda la totalitat del fet teatral: la construcció dels edificis i circumstàncies de la representació; les normes sobre la dansa i la mímica; les situacions que poden ser representades a través del drama, i els sentiments que poden suscitar en els espectadors; l'ús del vers i de les modalitats idiomàtiques pròpies del teatre; les varietats genèriques; els tipus d'herois i d'heroïnes; la formació i el vestuari dels actors; el paper de la música al teatre.

11. La tendència a l'exageració sembla ser una constant en la pràctica actoral: Aristòtil ja l'esmenta a la *Poètica* (1462a) quan esmenta –entre altres exemples– el de Calípides, que «imita les dones indignes». A l'Europa del XVI i del XVII, encara sembla l'únic problema de l'actor, tan persistent que

Miopia? Ignorància? Segurament no. Les raons profundes d'aquest silenci, cal buscar-les en un substrat ideològic anterior (assumit després pel cristianisme), que prové de la filosofia grega de rel platònica: en la idea –paorosa– de la possible transferència d'atributs entre el personatge i l'actor que l'interpreta, i el perill de la seva possible contaminació mútua. Jean Duvignaud ho explica amb nitidesa: l'actor es caracteritza «no pel paper social que representa, sinó *per la seva indefinida capacitat per representar qualsevol paper i per actualitzar, és a dir, socialitzar, qualsevol conducta*. Sens dubte, aquesta capacitat es converteix en un veritable *escàndol* per a tots aquells que miren de mantenir in mòbils les estructures socials i frenar el desig de l'home d'ampliar infinitament les bases de la seva experiència».¹²

Goethe el constata a l'Alemanya del XVIII quan a *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister* (1796) elogia Serlo (en la vida real, l'actor Friedrich L. Schröder) perquè «en part per força i en part per instint, va aprendre allò que pocs còmics semblen saber: usar amb moderació la seva veu i els seus gests».

12. *L'actor. Esbós per a un sociologia de l'actor*, 1965.

25. L'ACTOR VENTRÍLOC. PER QUÈ FAN POR ELS ACTORS?
LA QÜESTIÓ DE LES TRANSFERÈNCIES: NO IMITARÀS EN VA

La primera teoria de l'actor, la formula Plató en dos texts distints i, encara que a primer cop d'ull no ho sembli, complementaris. El primer és un diàleg magistral dedicat al «furor poètic» del recitador, intítulat *Ió* (-376), que dóna lloc a la primera gran paradoxa sobre l'art de l'actor: Sòcrates explica al millor rapsode homèric de l'època (Ió acaba de guanyar un gran premi al concurs d'Epidaure) que la seva capacitat per emocionar els auditoris és del tot independent de la seva capacitat per entendre els versos que recita, és a dir, del seu saber. «No és per art ni per ciència que tu recites Homer tan bé», li diu Sòcrates, «és per un fat diví i per inspiració» i, quan Ió s'escaandalitza i defensa el seu estatut professional, el filòsof l'acorra-la amb la seva maièutica implacable. Per ventura coneixes l'art de la guerra, el de la navegació, el de la conducció de carros de cursa? Ió es veu obligat a confessar que no, que d'aquestes qüestions, només en sap allò que Homer va escriure. Sòcrates el consola de seguida: tampoc Homer no en sabia res, de tot això, almenys en comparació amb un veritable especialista en aquestes arts. I en canvi –li diu Sòcrates, reblant el clau d'una manera impecable i implacable–, tu emociones el teu públic, oi? Ió admet que sí, fins al punt que els seus propis ulls s'omplen de llàgrimes quan recita algun cas miserable i els pèls se li posen de punta i el cor li batega més fort quan descriu esdeveniments paorosos. I els espectadors?, insisteix Sòcrates. També, reconeix Ió, «ho sé molt bé, perquè a cada moment, des de l'escenari, els veig que ploren, que miren amb els ulls esverats o empallideixen segons allò que jo recito; no els trec l'ull de sobre perquè sé que si ells ploren jo riuré després, quan m'embutxaqui els diners, mentre que si es riuen de mi hauré de plorar amb la butxaca buida».

En aquest diàleg queden plantejades –gairebé com qui no vol– les grans qüestions que suscita la feina de l'actor: la seva condició (d'artista o, simplement, d'artesà); la dels sabers que li són necessaris i la de les seves emocions personals durant la

representació. Per a totes elles, Plató (com era previsible) troba la solució: Ió pot ser convincent i emotiu a l'hora de parlar de coses que ignora perquè és la baula final d'una cadena d'inspiracions successives que passen dels Déus a la Musa, de la Musa al Poeta i del Poeta al Rapsode. Es dibuixa així la figura d'un actor-cotorra, simple caixa de ressonància, mèdiu insuflat i transmissor de sentits escrits amb una tinta invisible als seus propis ulls. I si, alhora que es deixa emportar pel furor poètic sotmetent-se a les emocions que descriu, és capaç de controlar els efectes que produeix sobre l'auditori, això es deu al fet que el furor poètic funciona per ell mateix a partir del moment en què el rapsode forma part d'una cadena pneumàtica, respiratòria. Però no de qualsevol cadena: Ió està lligat a Homer i no, en canvi, a Hesíode. D'aquesta manera apareix la idea de la predestinació de l'actor a uns autors –l'actor shakespearí, per exemple– i a uns gèneres –l'actor tràgic, l'actor de comèdia.

És sens dubte sobre aquesta base platònica que Schopenhauer afirma que «el dramaturg és un ventríloc»¹³ (i l'actor, per tant, podríem afegir, un simple ninot), o que Stanislavski en persona declara que l'actor amb talent, el geni, aconsegueix crear gràcies a «una intuïció que arriba des de dalt».¹⁴ Vittorio Gassman subscriu del tot la idea en declarar al seu col·lega Mastroianni que l'actor és una «caixa buida, i com més buida millor»: quan «interpreta un personatge, la caixa s'omple; després, acaba la feina i la caixa es buida», i posa com a exemples la Duse (de qui Zacconi deia que era la més gran perquè «no entenia res, absolutament res»), el mateix Zacconi i Ruggeri (que només «deien el guió») o la Morelli («una cretina» a fora de la feina).¹⁵ Es pot pensar que la contundència de les declaracions és influïda pel desig d'impressionar la fotografia que as-

13. A *Parerga i Paralipomena* (1851), que conté unes «Investigacions sobre les aparicions fantasmals» i un capítol dedicat a la fisiognòmica.

14. «Ètica i disciplina», a *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació*, 1937.

15. Eugenio Scalfari: pròleg a les memòries de Marcello Mastroianni *Sí, ja me'n recordo...*, 1997.

sistia a la conversa entre els dos actors (Gassman: setanta-quatre anys; Mastroianni: setanta-dos) però, més enllà de la seva complicitat seductora, la conversa revela que la concepció de l'actor predestinat encara és la predominant. Explica, entre altres coses, que la pràctica actoral estigui immersa tan sovint en una espessa teranyina de religiositat supersticiosa: la cadena que uneix l'alè de l'actor a l'alè dels déus és molt fràgil i qualsevol nimietat (els vestits de color groc a l'escenari o pronunciar a Anglaterra el nom de Lady Macbeth) la pot trencar i privar l'actor de la seva inspiració.

Ara bé, aquesta caixa que s'omple en situació de representació i es buida així que cau el teló, mai no surt indemne del seu trànsit per les emocions alienes. El continent es va modificant a mesura que canvien els continguts perquè, a diferència de l'escultor (que mai no es transforma en escultura), de l'arquitecte (que mai no ens transforma en edifici) o del compositor (que mai no es transforma en pentagrama), a diferència de la resta dels artistes, l'actor és l'únic que es converteix en la seva pròpia obra, de tal manera que entre ell i el seu personatge –com si fossin vasos comunicants– hi ha una real (no metafòrica) transferència d'atributs. És la idea que el mateix Plató –complementant la teoria de l'actor-cotorra– expressa a les pàgines de *La República* (–387) consagrades a l'educació dels guardians de l'ordre i la justícia. «¿No has observat», pregunta Sòcrates a Adimant, «que la imitació, començada des de la infantesa i perllongada durant la vida, es converteix en un hàbit i esdevé una segona naturalesa que canvia el cos, la veu i l'esperit?» I quan Adimant admet que sí, Sòcrates conclou: «No permetrem, doncs, que els homes de qui tenim cura, que tenen la virtut per deure, imitin, sent homes com són, una dona jove o vella ofenent el seu marit o rivalitzant amb els déus i vanagloriant-se de la seva felicitat, o una dona caiguda en la desgràcia i desfent-se en queixes i lamentacions; i encara menys els permetrem que la imitin malalta, enamorada o prenyada. [...] Tampoc no permetrem que imitin els esclaus, mascles o feme-

lles, en les llurs accions servils [...] ni homes dolents i covards [...] que s'insulten i escarneixen els uns als altres i diuen obscenitats tant si van beguts com si estan serens, o cometen accions que els degraden ells mateixos o degraden els altres.» Així doncs, en aquesta ciutat ideal, on «el sabater ha de ser sabater i no, a més, pilot», no hi tenen cabuda «els homes capaços d'adoptar totes les formes i d'imitar-ho tot»; si un d'ells s'hi presentés «per actuar en públic i interpretar els seus poemes, li retríem homenatge com a un ésser sagrat, meravellós, encisador; però li diríem que no hi ha homes com ell al nostre Estat i que no pot haver-n'hi, i l'enviaríem a un altre Estat després d'haver-li abocat perfums al cap i de coronar-lo amb cintes». Plató explicita així la por ancestral que provocaven i provoquen els actors en la seva ambigüitat ontològica, capaç de posar en perill l'equilibri social, un perill que Buster Keaton confirma. Un actor no es pot prendre seriosament la guerra: «No podia entendre», diu, «per què nosaltres, els francesos i els anglesos, estàvem lluitant contra els alemanys i els austríacs. Moure'm tota la meva vida en el vodevil m'havia donat una mentalitat internacional. Havia conegut tants actors amables, cantants, acròbates i músics alemanys, que no em podia a creure que fossin tan malvats com els descrivien els nostres diaris.»¹⁶

Sempre sobre la base d'una possible transferència d'atributs en el sentit personatge ⇒ actor, la singular abadessa Hroswitha del convent de Gandersheim va escriure a les darreries del primer mil·lenni una sèrie d'obres d'inspiració horaciana amb l'esperança que les seves monges, convertides en actrius i obligades a encarnar personatges virtuoses, quedessin empeltades de les seves virtuts –la de la castedat en primer lloc– amb una eficàcia molt superior a la que tindria la simple lectura dels texts sagrats.¹⁷ Aquesta possibilitat de transferència positiva és

16. *El meu meravellós món del Slapstick*, 1960 (traduït al castellà amb el títol de *Las memorias de Buster Keaton*, 1982). *Slapstick* és el nom amb què als USA es coneixien les comèdies amb nombrosos gags físics, basats en els cops i en el llançament de pastissos de nata.

17. «A les meves obres, no vaig dubtar a imitar el poeta Terenci, [...] perquè el meu propòsit era glorificar, dins els límits del meu pobre talent, l'e-

recollida i explorada en una obra poc coneguda de Lope de Vega, *Lo fingido verdadero* (1609), tot i que potser és un dels texts fundacionals del metateatre.¹⁸ Lope ens hi explica de quina manera un actor ateu i blasfem es converteix al cristianisme per les gràcies combinades de Déu i l'escenari, i esdevé, així, el sant patró dels actors. L'escena és extraordinària: Ginés, durant un assaig, s'adona que s'està impregnant de les idees i dels sentiments del seu personatge –el màrtir Adrià–, fins al punt que els altres actors exclamen:

No hay diferencia
desto al verdadero caso,
imitando a los cristianos
parece que lo es él mismo.

Ginés contesta:

¿Pues no ves
que el cielo me apunta ya?

i declara, a continuació, que està disposat a representar en viu el martiri perquè ha assumit, gràcies al teatre, les idees –la fe– del seu personatge.

L'obra del francès Jean Rotrou (1609-1650) *El veritable Sant Genest* (estrenada el 1645, publicada el 1647) –un veritable plagi de Lope de Vega, segons els criteris actuals–, deixa més clar el fenomen de contaminació, o de reencarnació del personatge en l'actor: «Més que simular que sóc Adrià, em

logiable castetat de les verges Cristianes en la mateixa forma de composició que havia estat emprada per descriure els actes vergonyosos de les dones llicencioses. [...] És per això que em vaig imposar, després de copsar la naturalesa d'aquestes obres, aplicar-hi el meu pensament i em vaig esforçar per descriure els terribles frenesís de totes les posseïdes per l'amor il·lègitim, i les insidioses dolceses de la passió.» (Citat al prefaci de *The Plays of Hrosvitha, German religious and virgin of the Saxon Race*, Winterfield, 1901.)

18. Vegeu l'article de Victor Dixon «Lo fingido verdadero y sus espectadores» a *Diablotexto*, núm. 4-5, Universitat de València, 1999.

transformo en ell», diu alarmat Genest, en adonar-se de la transformació que està patint. I aleshores, quan intenta recuperar el control i es recorda a si mateix que en la seva feina «es tracta d'imitar i no pas de ser», aleshores «*el cel s'obre, escup flames i se sent una veu que diu:*

UNA VEU

Segueix, Genest, el teu personatge;
no imitaràs en va;
la teva salvació només vol de tu una mica de coratge,
i Déu et donarà un cop de mà.»¹⁹

Aquest cop de mà diví no és un mer cop de teatre producte de la imaginació delirant d'uns dramaturgs,²⁰ si hem de fer cas del testimoni de Jacob Bidermann, un jesuïta alemany que l'any 1609 va estrenar a Munic la tragicomèdia *Cenodoxus*, amb tanta eficàcia que després de la representació no sols es va convertir un total de catorze espectadors (tots homes), sinó que, a més, l'actor protagonista va ingressar a l'orde i hi va viure molts anys «amb tanta innocència i santedat que avui sojorna com a vencedor etern entre els àngels benaurats».²¹ En una esfera més terrenal, també La Duse dona testimoni de la benèfica influència que han exercit damunt d'ella les «pobres dones» que ha interpretat, quan explica, en una carta al marquès d'Arcais, fins a quin punt els seus esforços per «entendre-les i

19. «*Genest, ton personnage; / Tu n'imiteras point en vain; / Ton salut ne depend que d'un peu de courage, / Et Dieu t'y prétera la main.*»

20. Als quals cal afegir, pel que fa al mite de sant Genís, les obres de Nicolas-Marc Desfontaines (*L'illustre còmic, o El martiri de sant Genís*, 1645) o *Sant Genís*, de l'italià Michele Stanchi (1687), incloses a l'assaig de Marco Lombardi *El sant Genesio de Roitrou a Bologna. Visions del teatre celestial* (Aliena Editrice, 2003). En ple segle xx, Henri Ghéon, autor de *La màscara i la gràcia* (1941) aprofita el tema de l'actor Genís per postular, des d'un punt de vista catòlic, la col·laboració necessària entre l'autor, l'interpret i el públic.

21. Pròleg a les obres de J. Bidermann. Citat per M. Berthold a *Història social del teatre*.

fer que fossin enteses» va donar lloc a un veritable «*ricambio affetuoso*» entre «aquestes dones i jo»: són elles, diu, «les que m'han confortat», i no a la inversa, tot i que –afegeix en una sorprenent autoimmolació– «per salvar el Teatre, el Teatre ha de ser destruït, els actors i les actrius han de ser anorreats [perquè] fan l'art impossible».

Però al marge d'aquests casos benèfics, l'intercanvi d'atributs en el sentit personatge \Rightarrow actor tendeix a ser avaluat negativament. La convicció que el personatge contamina l'actor és tan poderosa que influeix de manera directa en l'escriptura teatral del gran Corneille. («Vaig decidir mostrar la bufetada que rep don Diègue i amagar als ulls de l'espectador la mort del comte», diu al pròleg d'*El Cid*, «per tal que el meu primer actor obtingués i conservés l'amistat del públic, tan necessària per triomfar al teatre».) Molts actors i actrius d'avui encara es resisteixen a encarnar personatges «malvats» per por que el públic els atribueixi la seva «dolenteria» i, si ho accepten per raons laborals, tendeixen –potser inconscientment– a millorar el personatge des del punt de vista moral o, si més no, a destacar-ne les qualitats positives i a suavitzar-ne les negatives.

La transferència d'atributs també es pot produir, i es produeix, en el sentit actor \Rightarrow personatge. Ho sabien molt bé a la Roma clàssica, on –sembla– un decret prohibia fer d'actors als ciutadans (per tal d'evitar que una manumissió realitzada a escena per un actor dotat d'aquest poder jurídic tingués efectes reals sobre un altre actor que fos realment esclau), i a la França del segle XVII, que l'any 1642 promulga un reial decret prohibint que els actors masculins rebin els ordes eclesiàstics per impedir –probablement– que un actor pogués absoldre un pecador a escena o –encara pitjor– hi consagrés realment el pa i el vi durant el simulacre escènic: en els dos casos, la condició de l'actor prevaldria sobre la del personatge i li traspassaria els seus atributs personals.

Ara bé, deixant de banda aquestes possibles desviacions, la transferència dels atributs actorals al personatge és considerada

un mèrit professional: la trobem, per exemple, en la mitificació (tan freqüent) de l'actor que sempre és igual a ell mateix, compartida per un home com Roland Barthes que «adorava Dullin com a actor perquè no *encarnava* els seus papers: era el paper el que s'ajustava a la respiració de Dullin, sempre igual, fos quin fos el paper que representés»;²² o –més recentment– en les declaracions de l'actriu Anita Ekberg en ocasió de la mort de Mastroianni: «Marcello era un actor espontani. Actuava de la mateixa manera que parlava a la vida de cada dia. Era un actor per excel·lència perquè sempre era ell mateix, perquè no li calia revestir-se amb el paper que se li assignava»;²³ és a dir, perquè transmetia a tots els personatges les seves pròpies qualitats humanes, simplement humanes.

Positiva o negativa, la idea del contagi entre l'actor i el personatge no és fruit de la superstició o del prejudici, sinó l'expressió d'allò que podríem anomenar la teoria de l'actor alienat, una teoria que apareixerà de forma més explícita a partir del segle XVIII. La sostindran, tal com veurem, veus tan distintes com la de Schiller en la defensa de l'actor somnàmbul, i la de Stanislavski quan, a les primeres planes de *La formació de l'actor* (1915), el commina a «pensar, lluitar, sentir i comportar-se en comunió amb el personatge». Aquesta teoria, que postula la no-existència de fronteres clares entre la realitat i la ficció, no ha estat mai del tot refutada, ni tan sols per Bertolt Brecht, malgrat els seus esforços titànics: Brecht, en realitat, no va fer altra cosa que intentar posar límits a l'alienació actoral, amb la qual cosa en reconeixia, per tant, la possibilitat.

Gairebé tothom creu, encara avui, que *en alguna mesura desconeiguda*, interpretar és alienar-se en un sentit molt proper al de la follia. Tothom sospita que el «joc» teatral ni és inno-

22. A «Perquè he deixat d'anar al teatre», *El teatro i la seva crisi actual*, Monte Ávila, 1969.

23. Declaracions reproduïdes a *La Vanguardia* (20-12-1996), que cal llegir amb tota la cautela que hem de mantenir sempre enfront de les transcripcions periodístiques manipulades pels redactors i pels compaginadors dels diaris. De tota manera, en l'essència, aquesta manera d'elogiar un professional per la seva manca de professionalitat no deixa de ser estranya.

cent ni innocu i dóna la raó a Plató: la simulació pot abocar-nos a l'emulació, i tota emulació implica un desordre. El possible contagi persisteix en l'inconscient dels actors i en el dels espectadors perquè és un perill real, tal com ho demostren els moderns jocs de rol. A John Weissmuller li va passar: no va saber tornar. I a Shirley MacLaine, que s'autodefineix com una d'aquelles actrius que «no entren en el personatge fins que el director crida *acció*», i que durant els rodatges dedica la meitat del temps «a pensar què menjaria» més que no pas a pensar en el personatge, va estar a punt de passar-li: «Tenia por de no poder tornar mai més», confessa.²⁴ Bossuet, a les seves *Màximes i reflexions sobre la comèdia* (1749), reprenent el leitmotif d'Agustí d'Hipona, ho diu clarament: «Què fa un actor quan vol representar amb naturalitat una passió, sinó recordar tant com pot les que ja ha experimentat abans?» Què fa sinó sotmetre's novament al seu imperi, tornar-se a contagiar?

Jouvet ho confirma: «Vosaltres», diu als seus alumnes «al cap d'un cert temps, estareu determinats pels personatges que haureu freqüentat».²⁵ Precisament per això, pot passar que l'interpret estigui tan avesat a l'objectivació dels sentiments que acabi sent incapaç de viure realment els que li ofereix la seva pròpia vida. L'experiència de l'actriu italiana Maria Melato (1885-1950) que, mentre plorava la mort de la seva mare, es va adonar que els seus sanglots eren idèntics als que exhibia a l'escenari i, a partir d'aquell instant, va ser incapaç de plorar més, és ben reveladora d'aquesta «perversió». I també podria ser que fossin veritat i no mera llegenda les dues grans experiències de Talma: la primera quan, en ser-li comunicada la mort del seu pare, va llançar un crit esgarrifós i al cap d'uns instants va mormolar: «Ah, si pogués reproduir aquest crit a l'escenari!»; la segona, quan, posat ell mateix en el tràngol del traspàs, va agafar un mirall, va contemplar-se el rostre descarnat i es va plànyer de no poder interpretar Tiberi amb aquella

24. *Les meves estrelles de la sort*, 1995.

25. *Curs al Conservatoire National d'Art Dramatique*, 1951.

cara.²⁶ Talma, com la Melato, eren víctimes d'un procés que Sartre explica com només podia fer-ho un filòsof existencial: «Un actor –i sobretot un gran actor– és, abans que res, un nen robat, sense drets, sense veritat, sense realitat, víctima de vagues vampirs, però que ha tingut la sort i el mèrit de fer-se recuperar pel conjunt de la societat i d'instituir-se en el seu ésser com a ciutadà-suport de la irrealitat [...]: el seu ésser ha nascut de la socialització de la seva incapacitat de ser.»²⁷

És per totes aquestes raons, probablement, que la teoria dramàtica occidental dels segles xvi i xvii submergeix en el silenci tots aquests problemes: teoritzar sobre l'actor hauria significat legitimar el desordre psicosomàtic, els portadors de la infecció. Giorgio Strehler, després de negar –com Plató– que l'actor sigui un artista, fa servir la paraula «infectat» amb tota la seva cruesa: si durant determinats períodes el problema de l'actor-artista ni tan sols és plantejat, («encara que se l'envolti d'un cert respecte, que no oculta, malgrat tot, una mena de menyspreu»), això es deu al fet que en aquestes èpoques, quan el teatre «revesteix l'aspecte de “catarsi absoluta”», a l'actor «se'l considera “infectat”». En aquests períodes es produeix una greu operació espiritual, en el curs de la qual es desborden les clavegueres de l'instint i s'arrenquen i es cremen, en un joiós foc col·lectiu, les parcel·les més secretes i més inconfessables dels baixos fons humans. Qui presideix aquesta operació és el poeta, però qui l'executa és l'actor. És ell qui assumeix el paper de manipular aquestes escombraries, i s'identifica amb l'operació i amb el contingut de l'operació. No es pot sentir cap afecte o estimació envers qui fa aquestes feines brutes».²⁸ S'entén

26. Són anècdotes que cita precisament Jovet després d'avisar-nos que aquest és un terreny ple de mitificacions. Però també és cert que, encara que siguin falses, alguna cosa devia haver-hi en la biografia real de Talma que va permetre inventar-les.

27. «L'actor», a *Un teatre de situacions*, 1973.

28. «L'actor és un artista?», a *Per a un teatre humà*, 1974.

així que Racine, en el seu llit de mort, prohibeixi al seu propi fill anar al teatre: vivia en una societat dominada per Jean-Baptiste Colbert (conseller econòmic de Lluís XIV, fundador de l'Observatori Astronòmic de París, de la Biblioteca Nacional i de les acadèmies de Ciència, Música i Arquitectura) que, si bé eliminava la predestinació feudal, intentava ordenar amb criteris de racionalitat la vida econòmica i social i no podia permetre ni la lliure circulació de les mercaderies ni la de les emocions i de les idees artístiques. S'entén també que el dramaturg i teòric Louis-Sébastien Mercier, tot i ser l'encarnació teatral dels ideals progressistes de la Revolució Francesa, encara llanci sobre les actrius uns anatemes dignes de Tertulià, sobre la base que «en tots els segles, les dones de teatre han provocat en la moral pública terribles estralls»;²⁹ i que, fins i tot en plena frenesia romàntica, l'any 1845, Charles Baudelaire recomani als joves literats que no s'enamoren de cap actriu.³⁰ L'actor és un «ésser perillós, l'introduïdor de l'ambigüïtat en l'equilibri individual i social, l'ésser relatiu», la figura que –són paraules de Duvignaud– representa «conductes imaginàries i crea amb el cos i la paraula un univers de passions i emocions que defineixen una imatge de la persona irreductible a l'ordre establert».³¹

L'absència durant segles d'una veritable teoria de l'actor, el desplaçament del focus teòric sobre l'angle més noble del teatre –l'escriptura, que l'emparenta amb les arts superiors– prové d'un gran pacte de silenci que, en part, encara es manté. Ho podem comprovar en el discurs semiològic sobre l'actor, ple

29. I afegeix: «Hi ha poques famílies que no puguin presentar exemples trists i recents del perill dels seus encisos. D'aquí ve, sens dubte, que hagi calgut oposar el dic de l'oprobri a aquestes dones que, tot i ser el terror de les amants castes i de les mullers fidels, voldrien per escreix ser les seves iguals. [...] El prestigi que decora una actriu la converteix en la més perillosa de les dones que la imaginació pugui crear i embellir.» (*Del teatre*, 1773)

30. «Us imagineu un poeta enamorat de la seva dona i obligat a veure-la disfressada d'home? Em sembla que jo calaria foc al teatre.» (*Consells als joves literats*, 1846)

31. *Sociologia del teatre*, 1963.

d'imatges brillants que –potser sense voler– amaguen els veritables problemes que comporta la feina dels actors. Per a la semiologia, els actors –«en general dotats d'un nom», tal com reconeix generosament Anne Ubersfeld– queden reduïts a la insòlita condició d'unitat «antropomòrfica» i «lexicalitzada», a la «particularització, estructuralment sintàctica, d'un actant» i els personatges corneilleans, en comptes de ser representats per actors, «representen un cert nombre d'actors caracteritzats per determinats trets distintius». Segons Jakobson, fundador de la lingüística moderna, l'actor és «un paquet d'elements diferencials», el resultat «d'un joc d'oposicions binàries o ternàries (que els fa comparables al fenomen) però amb elements ja carregats de significació a nivell del llenguatge i expressables a través de les paraules del vocabulari». Ni una paraula, en tot aquest discurs, sobre la seva veritable condició, sobre els veritables problemes (i riscos) que comporta l'exercici sostingut de la imitació.

Ara bé, el silenci sobre l'art de l'actor no és absolut. De fet, durant el segle XVII, s'obren a Europa les vies per on transitarà, a partir del XVIII, una teoria dramàtica que ja no pot configurar-se com a tal sense tenir en compte l'actor o, més exactament, sense abordar un conjunt de problemes que s'erigeixen en problemàtica per primera vegada. Una problemàtica que gira al voltant de les capacitats (o qualitats, o dons) de l'actor, que no s'havia suscitat mai a l'entorn de l'autor, llevat –potser– de l'observació de Ben Jonson al prefaci de *Volpone* (1607): «Si els homes fossin imparcials, i no mesquins, [...] arribarien a la conclusió que és del tot impossible ser un bon poeta sense ser, primer, un home bo.»³²

32. No totes les opinions són tan afalagadores. «Mostreu-me un tafaner congènit amb instints de voyeur i us ensenyaré de què està fet un dramaturg», diu Kenneth Tynan a *Pausing on the Stairs* (1957).

26. LA DOCTA IMPOSTURA. LA TEORIA DE L'EMPLOI I ELS
MARBRES DE CARRARA

Potser perquè –gràcies als avatars sentimentals del rei Enric VIII– Anglaterra s'independitza de la mitra vaticana, és d'aquesta nació que sorgiran, gairebé com un murmurí, algunes veus excepcionals sobre l'art de l'actor: John Webster, autor d'*El dimoni blanc* (1612), escriu unes lúcides consideracions sobre la funció social de l'actor, insòlitàment considerat com «el Centre»; l'alt funcionari Samuel Pepys, utilitzant una curiosa taquigrafia personal en què es barregen l'anglès, el francès, el llatí, l'italià i el castellà –i que no va ser desxifrada fins el 1825–, anota al seu *Diari* (1660-1669) valuoses descripcions sobre els actors del període de la Restauració des d'una perspectiva que avui situariem entre el rosa i el groc; i Edmund Gayton, també en aquesta època, anticipa algunes idees que han estat considerades pre-stanislavskianes per alguns erudits, sense que a ningú, però, no se li hagi acudit considerar post-gaytonianes les del director rus. A Itàlia, Pierfrancesco Rinuccini (fill d'Ottavio, autor l'any 1594 del llibret de *Dafne*, que instaura les bases de l'òpera moderna, més enllà de la comèdia pastoral musicada i coreografiada, i posa l'accent en l'expressió vocal de les emocions) escriu *El Corega, o algunes observacions per escenificar bé les composicions dramàtiques* (devers el 1630), un text que dedica quatre dels seus vint-i-tres capítols a l'actor.

La majoria d'aquestes aportacions és tributària de la idea que associa determinades condicions físiques (i morals) de l'actor a determinats personatges, i que va donar lloc a la noció d'*emploi*. Una de les primeres formulacions modernes d'aquesta teoria medieval, la trobem als *Diàlegs* de De' Sommi, escrits el 1556 (la «*eloquenza del corpo*» és la d'un cos eloqüent per naixement, que només si té «*disposizione da natura*» pot «fer coses perfectes»), però la seva expressió més elaborada apareix al tractat sobre *L'actor*, de Rémond de Sainte-Albine, escrit en ple segle XVIII, quan ja començava a caducar la filosofia que ell propugnava.³³ Sainte-Al-

33. L'obra de Sainte-Albine (1699-1778) arriba a Anglaterra, «adaptada» per John Hill (*The actor*, 1750, revisada el 1755) i, al terme d'un dels més

bine –que és l’opositor retòric de la *Paradoxa*, el teòric innominat a qui Diderot denuncia injustament com un dels apòstols de la interpretació basada en la sensibilitat i a qui tracta, per escriure, de «literat discret»– obre el seu llibre amb un capítol dedicat a esbrinar «si és veritat que hi hagi hagut excel·lents actors que no fossin intel·ligents». La conclusió no admet dubtes de cap mena: la intel·ligència (l’*esprit* francès) és «tan necessària a l’actor com el pilot ho és al vaixell» i, precisament per això –diu Sainte-Albine en una bellíssima frase–, la de l’actor és «una docta impostura», basada en «una enginyosa teoria dels matisos», fins al punt que «ha d’esdevenir l’igual de l’autor» i, si cal, l’ha de suplir o superar «conservant a les parts belles del text tota la seva brillantor i donant brillantor a les parts mediocres». ³⁴ En darrer terme, és l’or-

singulars viatges de la història de la teoria, tornarà a França retraduïda (per un italià, Antonio Fabio Sticotti) amb el títol de *Garrick o els actors anglesos*.

34. No tothom, però, comparteix aquesta idea. Moltes personalitats il·lustres han constatat o predicat l’analfabetisme dels actors. El belga Jean-Nicolas Servandoni d’Hannetaire, coetani de Sainte-Albine, i autor de les *Observacions sobre l’art de l’actor* (1764), afirma que hi ha actors que «més enllà de tota versemblança» tenen èxit al teatre, malgrat la seva «ignorància profunda» perquè no són altra cosa que «màquines ben organitzades» de les quals un «home hàbil», que en conegui «tots els fils i els ressorts», en pot treure partit, «movent-los tal com vol». Dos segles més tard, Louis Jovet afirmarà que «el més important en la nostra professió no és tenir un sentit crític, ni ser intel·ligent; és tenir una capacitat d’atenció constant, de tal manera que tingueu al fons de vosaltres mateixos una col·lecció, un mosaic de sensacions disponibles per als personatges que les necessiten». Les qualitats necessàries, afegeix, són «la humilitat, la impersonalitat, l’orientació en bona voluntat cap a tot allò que passa al davant vostre, la suspensió de tot el que sigui crítica o contestació». En un altre moment del seu *Curs*, Jovet matisa aquesta afirmació: l’actor ha de tenir a escena una altra mena d’intel·ligència, «un pensament físic del paper» perquè, com diu a *L’actor desencarnat* (1954), «el text de l’autor és per a l’actor una transcripció física. Deixa de ser un text literari». Marcello Mastroianni va més lluny que ningú en la negació de la intel·ligència actoral: «L’actor no ha de ser especialment culte i ni tan sols especialment intel·ligent; fins i tot ha de ser –potser– una mica idiota. Sí, sí, si fos completament idiota seria un gran actor», afirma en el curs del diàleg amb Gassman que obre el seu llibre de memòries, *Me’n recordo, sí, jo me’n recordo* (1997). David Mamet, a *Veritat i mentida* (1997), s’inscriu en aquesta línia en afirmar que l’únic que li cal a l’actor és el coratge per sortir a l’es-

ganització de l'actor, «i no ell mateix, allò que provoca els aplaudiments del públic», perquè la veritat de la representació consisteix a subministrar «unes aparences que puguin enganyar l'espectador».

Fins aquí, res que contradigui la teoria actoral de Diderot i els renovadors de la Il·lustració. Les discrepàncies –no detectades ni pel mateix Diderot– apareixen quan, al capítol II del seu tractat, Sainte-Albine formula dues preguntes clau –«Què és el sentiment? Aquesta qualitat és més important en els actors tràgics que en els còmics?»– i respon afirmativament a la segona: «Si bé totes les persones que es dediquen al teatre tenen necessitat de sentiments, aquelles que es proposen fer-nos vessar llàgrimes encara tenen més necessitat que les altres *de la part del sentiment* comunament designada amb el nom d'entranyes». I això és així perquè les passions favorites de la tragèdia són «l'amor, l'odi i l'ambició», atès que «les obres tràgiques gairebé només ens ofereixen tendres amants que solen regar amb llàgrimes el camí que els ha de conduir al terme dels seus mals; o generosos venjadors que volen apaivagar els manes dels seus pares, o tornar la llibertat a la seva pàtria amb la mort d'un assassí o d'un usurpador; o cèlebres criminals que trepitgen els deures més sagrats per pujar a un tron del qual aviat cauran. Només molt de tant en tant, la tragèdia ens oferirà la imatge de l'amor maternal o de l'amor conjugal, en la certesa que ens farà interessar pel primer, fins i tot amb mediocres esforços, però sabent que només posant en joc tots els recursos del seu art podrà fer tastar al francès volàtil la pintura del segon».

En canvi, «el regne de la comèdia són totes les passions», sense excepció: no en té cap de favorita. L'actor de comèdia, per tant, ha de saber expressar igualment «els transports d'una alegria enfollida i els de la pena més cruel, la tendresa ridícula d'un vell enamorat i la sinistra còlera d'un gelós, la noble audàcia d'una ànima coratjosa i la tímidesa degradant d'un cor pusillànim, l'admiració estúpida i l'orgullós desdeny, les extra-

cenari i una veu capaç de projectar el text fins al fons de la sala: ni la intel·ligència ni els llibres no li serveixen per a res.

vagàncies de l'amor propi ferit o satisfet, és a dir, tots els moviments que poden agitar-nos». Tot i que l'actor tràgic i l'actor còmic han de posseir una qualitat comuna –«el do de plegar la seva ànima a impressions contràries»–, les seves qualitats són substancialment distintes, segons Sainte-Albine, perquè són distintes les passions que han de representar. El primer actor, l'actor tràgic, ha d'estar dotat «per observar les adequacions [les *convenances*] que han d'acompanyar l'expressió [d'aquests tres sentiments tràgics]; per compondre no només la seva fesomia, sinó sobretot la seva exterioritat, segons el rang, l'edat i el caràcter de la persones que representa, i per mesurar els seus tons i la seva acció segons la situació en què es troba»; el problema del segon actor –de comèdia– no és tant que tingui un ventall més ampli de sentiments i que «hagi d'adoptar la imatge de *totes* les passions», sinó que ha «de tenir el do de passar *ràpidament* de l'una a altra en una gamma que no n'exclou cap». Per això el seu art és el més difícil, conclou Sainte-Albine. En altres paraules, Sainte-Albine mostra el lligam conceptual –essencial– entre la teoria de l'emploi i el gènere convencional, entre l'estructura psicossomàtica de l'actor i l'estructura dramaturgica. La seva teoria es basa en l'existència de dos gèneres substancialment distintes, la tragèdia i la comèdia, que es diferencien sobretot per les passions que encarnen els seus personatges, o bé tràgiques o bé risibles– i consegüentment per les distintes qualitats que exigeixen dels actors. Aquesta convicció, infinitament més rígida encara al món de la dansa,³⁵ ha vertebrat durant segles –incloent-hi

35. Noverre n'estableix les bases a les *Cartes sobre la dansa* (1765), en afirmar que «la divisió en tipus existeix a la vida. L'home és com és, i no se'l pot destruir. [...] Cada ballarí correspon a un tipus humà, i no se'n pot escapar», fins a tal punt que els ballarins «qui pèchent par la taille, par la figure et par l'esprit et qui ont des défauts visibles et rebutants, doivent renoncer au théâtre». El 1817, l'Òpera de París converteix aquest prejudici en normativa laboral. Al cap de tres anys, Carlo Blasis legitima aquesta compartimentació (que consagra el predomini de la genètica sobre l'art) a *El Codi de Terpsicore. Tractat elemental, teòric i pràctic de l'art de la dansa*. Seguint Noverre, Blasis divideix els ballarins en tres tipus de personatges, segons la seva constitució, il·lustrats amb exemples escultòrics: «El ballarí que està destinat als papers seriosos o heroics ha de posseir una bona estatura i una figura ben proporcionada, així

el xx– l'organització pedagògica d'una institució tan venerable com el Conservatoire de París,³⁶ i la trobem present –encara, i contradictòriament– en un home tan il·lustrat i diderotià com Konstantin Stanislavski: «Vostè», diu a l'actriu Sonia que acaba d'interpretar de manera excel·lent una escena còmica, però que en la part dramàtica ha adoptat un to molt fals, «vostè hauria de descobrir quin és el seu *emploi* al teatre. Per a l'actor és molt important trobar a què correspon el seu tipus particular».³⁷

De fet, la teoria de l'*emploi* sobreposa la figura de l'actor a la del bufó, converteix el primer en l'hereu del segon. Naturalment, el bufó (la paraula ve de l'italià *buffone*, un derivat de *bufa* que significa broma, i a les llengües romàniques està associada a la idea de bufat, d'inflat i buit per dins) es trobava en condicions laborals pitjors que l'actor contemporani perquè es veia obligat a treballar de dia i de nit, quan calgués, i no només a hores determinades. Però, tot i així, com el bufó, l'actor professional de la teoria de l'*emploi* està físicament, genèticament destinat a representar accions alienes per escarnir i/o escarnir³⁸ sobre

com l'estil exacte d'aquestes qualitats físiques. Una estatura aproximadament com la d'Apollo o Antinous en el cas dels homes, o de la Venus de Troad o Diana en el cas de les dones, és del tot desitjable per als papers seriosos. [...] El ballarí seriós ha de tenir cames elegants, bones empenyes i una gran flexibilitat de malucs, atès que sense aquests atributs indispensables mai no tindrà èxit en l'estil que ha adoptat. [...] El ballarí de *démi-caractère* ha de tenir un pes mitjà i una cintura prima i elegant. Per als *démi-caractère* o papers intermedis, és desitjable una figura com la de Mercuri o l'Hebe de Canova, i tots aquells que tinguin la fortuna de posseir aquests avantatges físics podran brillar en aquest deliciós estil. [...] El ballarí d'estatura mitjana i de constitució massissa s'hauria de decantar pels papers còmics, pastorals o rústics».

36. Les proves finals dels estudiants, organitzades sota la forma de concurs i en presència dels empresaris teatrals públics i privats, atorgaven un premi de tragèdia i un de comèdia, i rebre'l en un o altre gènere marcava profundament les carreres professionals.

37. *La formació de l'actor*, 1926.

38. L'arrel dels dos verbs és la mateixa: la forma germànica 'skernjan'. Però allò que és més revelador és que està emparentada amb 'scirno', que significava 'còmic' o 'histrió' i procedia de 'scerôn', és a dir, 'ser entremaliat, estar enjogassat', segons l'etimòleg Joan Coromines.

la base d'una marca física o psíquica. Tant és que aquesta marca sigui una tara vergonyosa o la imatge mateixa de la perfecció (no és, ben mirat, la bellesa una deformitat?): és sempre –per defecte o per excés, per concavitat o per convexitat– l'ombra fosca o lluminosa de nosaltres mateixos. El bufó (o la bufona) sempre és el mirall deformador d'algú, de la mateixa manera que l'actor, segons la teoria de l'*emploi*, sempre és intèrpret d'un únic personatge, el titular d'una sola plaça per currículum genètic.

La idea de l'actor com a bufó sembla periclitada, però –com la idea complementària de la contaminació entre el personatge i l'intèrpret– encara transita soterradament pel nostre imaginari, especialment pel que fa a l'actor còmic. La seva «gènesi» i els seus mecanismes són descrits per Sartre en una de les pàgines més brillants de la història de la teoria dramàtica: són els d'aquell nen que, en comprovar que li riuen les gràcies «espontànies» (en realitat, els comportaments maldestres propis d'una socialització incompleta), decideix mantenir per sempre la seva ingenuïtat, fer veure que, tot i pertànyer al món dels adults, no ha après a comportar-se com ells. «Si el nen, per docilitat, experimenta una dificultat creixent per *posar-se al seu lloc*», diu Sartre, «si encara té sentiments però no gosa viure'ls, si suporta el seu sofriment o la seva estranyació en la clandestinitat de la no-reflexió, si només hi vol veure el mitjà per provocar la hilaritat dels altres per un desig desolador de ser el primer a riure's d'ell mateix [...], això vol dir que ha nascut una vocació de còmic i, alhora, una *imatge visible*, submissió furiosa de l'interior a l'aparença anodina de l'exterioritat». Ha entès que la infantesa és el seu millor patrimoni, la font de tots els gags, i serà *maldestre* tota la vida. I aquests actors, tant si els veiem al carrer com a l'escenari –sobretot si han tingut èxit–, per més que vagin vestits «amb una elegància confortable» i les seves maneres no tinguin res d'inquietant, per més que en ells no es detectin «signes particulars», la gent els reconeix i sap que «passarà alguna cosa, és evident: aquest caminar relaxat i tranquil, aquesta plàcida actitud seran trencats d'un moment a l'altre, segur que caurà, pobre home, al seu rostre hi veurem la

impotència i l'estupidesa que l'han fet famós, un ocell se li cargarà al damunt, l'univers o la seva poca traça posaran de manifest la seva risibilitat secreta, és a dir, en opinió del públic, la seva veritat». ³⁹ La correspondència entre un cos i un personatge no és exclusiva dels còmics, sinó que és extensible a tots els intèrprets: «L'actor», afegeix Sartre, en una afirmació més propera a Kant que a Marx, «és creat pels personatges com els metges per les malalties [...]. El repertori *espera els seus intèrprets*: els Hamlets passen, però Hamlet sempre queda i exigeix nous intèrprets, i els suscita.» Cadascun d'ells «assumeix [el personatge] com un imperatiu categòric», un imperatiu que, en el cas de Simone Signoret, s'encarna intermediàriament en el director d'escena: «És ell l'únic que compta!», diu la Signoret. «Només es pot actuar d'aquesta manera, i aquest és el gran luxe: aportar-te tu mateixa amb allò que s'espera que sabràs fer [...], aportar-te a un paper que no has triat tu mateixa. [...] Cal que la idea vingui d'un altre lloc; cal que algú altre hi hagi pensat per mi, que algú m'hagi escollit, m'hagi somniat, fins i tot si és un malson, fins i tot per interpretar un monstre.» ⁴⁰

Ara bé, com que el discurs sobre la predestinació actoral es fonamenta en la idea dels vasos comunicants, de vegades aquesta «afinitat electiva» és tan intensa que quan mor l'actor també mor el personatge. En el cas dels còmics és evident: Charlot s'apaga amb Chaplin; Pierrot va morir l'any 1846 en el mateix darrer sospir de Jean-Gaspard-Baptiste Deburau que l'havia creat; Jacques Tati s'emporta a l'altre món Monsieur Hulot; i amb Keaton s'esvaeix per sempre el rostre del «cara de pedra». Però d'aquest fenomen no en surten indemnes els

39. «L'actor còmic», a *Un teatre de situacions*, 1973. Keaton, un dels grans constructors de gags –si no el millor– n'explica alguns dels mecanismes: un gag pot funcionar per si mateix (per exemple en el tràiler d'una pel·lícula) però no en la pel·lícula vista en continuïtat: «Un cop has interessat els espectadors en allò que està fent l'heroi, els molesta profundament qualsevol cosa que talli el fil, per més sensacional que sigui el gag.» Per aconseguir que el públic rigui amb un gag, cal que primer s'hagi pres seriosament la trama. (*El meu meravellós món del slapstick*, 1960)

40. *La nostàlgia ja no és allò que era*, 1976.

personatges tràgics. Hamlet, Lear, Otello –si hem de creure el poema escrit per Ben Jonson– van morir exactament l'any 1619 amb l'actor Richard Burbage: «Se n'ha anat, i amb ell tot un món s'ha mort / que ell va reviuire, que no ressuscitarà mai més. No hi haurà més jove Hamlet, ni vell Heironymoe / ni Rei Lear, ni moro agreujat, ni molts altres / que van viure en ell; ara són morts per sempre.»⁴¹

És veritat –una veritat no merament literària– que l'actor assumeix el personatge com un «imperatiu categòric»? Els exemples en favor d'aquesta tesi són nombrosos: a Anglaterra, Garrick (com un condemnat a galeres, podríem dir) interpreta el rei Lear durant més d'un quart de segle; a França, també al segle XVIII, tots els papers de *soubrette* (o sigui, de noia extravertida, coqueta i superficial) exigeixen durant trenta-tres anys (!) la presència inexcusable de Mlle Dangeville (1714-1796) que, a la vida real, era una persona «modesta, tímida fins i tot, propensa al pànic escènic», segons explica Philippe Van Tieghem. Ho hauria fet molts més anys, probablement, si no s'hagués retirat dels escenaris per culpa del caràcter insuportable de Mlle Clairon –sempre segons el mateix historiador–, provocant una veritable consternació general.⁴² I no és per un imperatiu semblant que Lotte Lenya «de nit», diu Milton Caniff, parlant de les representacions de *L'òpera de tres rals* a Nova York, «es convertia en la intèrpret que ell [Kurt Weill] havia modelat virtualment amb les seves pròpies mans» tot i que

41. «He's gone and with him wath a world are dead, / Wich he revided –to be revived soe. / No more young Hamlett, ould Hyeronymoe: / King Lear, the grieved Moore, and more byde / that lived in him, have now for ever dyed». La desaparició a l'edat de vint-i-quatre anys de l'actriu Maria Ladvenant y Quirante, la Divina Mariquita (1741-1767), considerada la «primera dama de los teatros de España», despertarà planys similars, «dejando poco menos que huérfano el teatro español», però no només pels personatges que havia interpretat, sinó sobretot pels que hauria pogut interpretar en el seu esforç il·lustrat per renovar la comèdia.

42. *Les grands comédiens (1400-1900)*, 1960.

«durant el dia era una mamà que s'encarregava que tot estigués al seu lloc»? ⁴³La correspondència profunda entre un cos i un univers no és mera literatura. La trobem entre la Duncan i Craig: quan ell la veu ballar per primera vegada, se n'enamora i alhora l'acusa d'haver-li robat les seves idees.

De fet, si Michelangelo Buonarotti veia dins els blocs de marbre la figura que cadascun d'ells contenia, per què no podem veure a l'interior de cada personatge el cos potencial del seu actor?

43. A *Lotte Lenya: una vida*, de Donald Spoto, 1989.

27. L'ACTOR POLIVALENT: UNA AURORA D'IMATGES I DE CONDUCTES POSSIBLES. INVENTARI D'ABERRACIONS I DE COMPENSACIONS. ELS DESIDERATA DELS DIRECTORS D'ESCENA. LA PARADOXA MEI LAN-FANG

Molt abans que Sainte-Albine publicués el seu manual, ja s'havia sentit la veu dissonant de Thomas Heywood (1570-1641), un actor-dramaturg que va escriure obres amb títols tan extraordinaris com *La jerarquia dels àngels caiguts* o bé *Una dona assassinada amb pietat* que, no per casualitat, és la primera tragèdia domèstica anglesa, anticipadora de les que es consolidaran al segle XVIII arreu d'Europa.⁴⁴ La seva *Apologia dels actors* (1612) –contrapunt de l'*Apologia dels poetes* de Sidney– és, sens dubte, un text revolucionari des del punt de vista de l'època: Heywood hi posa l'accent en les qualitats tècniques que ha de reunir l'actor amb independència del personatge que interpreta. No es tracta d'adaptar-se al «caràcter» del personatge gràcies a una providencial coincidència del cos actoral amb les psicologies creades per un autor totpoderós: l'actor es converteix en un recipient «neutre», dotat de propietats físiques generals que el fan apte per acollir tota mena d'humors, i que trobarà la seva formulació més poètica en la petició que La Champmeslé va fer al seu amant Racine: un paper –segons Duvignaud– que contingués totes les dones possibles concentrades en una de sola i que ella podia encarnar perquè reunia totes les propietats actorals bàsiques.⁴⁵

44. L'obra (*A Woman killed with Kindness*), que combina el vers i la prosa, va ser estrenada a Londres l'any 1603. Hi veiem un marit feliç que sorprèn la seva muller en flagrant adulteri amb el seu millor amic i, en comptes de matar-la immediatament, la tanca en un castell solitari i la priva de veure els seus fills. Just abans de morir de tristesa, la dona reclama la presència del marit i n'obté el perdó.

45. «Aquesta relació de Mlle Champmeslé i de Racine», explica Duvignaud, «és una aurora d'imatges i de conductes possibles. La noia va tenir altres amants, però amb Racine l'aventura era diferent perquè l'existència de Racine es confonia amb la creació d'un discurs poètic que només es podia manifestar perllongant-se en els gestos del cos i en l'estil d'una representació. Aquesta relació íntima suposa una dialèctica eròtica i estètica». (*L'actor. Esbós d'una sociologia de l'actor*, 1965)

Aquestes propietats són, segons Heywood, les mateixes que calen per sostenir una tesi a la universitat «argumentant el pro i el contra, component sil·logismes, categories, o hipòtesis simples i compostes»: una «inventiva» [*invention*] fluent i exquisida, una «actitud» [*disposition*] estèticament composta [*composed and formall*], una «eloqüència» considerable i succintament expressiva [*materiall and pitby*], una «memòria» sòlida i retentiva, i una «pronúncia» musical i digna d'elogi [*musicall and plausive*]; cinc propietats que es resumeixen en dues («una bona llengua i un bon cervell»), però que no serien res si no se n'hi afegís una sisena –la d'acció [*action*],– que ha de ser d'una mena plena de gràcia i encisadora [*gratious and bewitching*], amb gests gentils [*comely*] i elegants, amb un moviment del cap, de les mans, del cos, natural i familiar [*naturall and familiar motion*] i amb un capteniment moderat i adequat [*coun-tenance*] de tota la resta. Aquesta noció d'acció actoral, Heywood la manlleva directament a Ciceró, que la considera el factor preponderant en l'oratòria, tan preponderant que «sense ella, el millor dels oradors pot no valer res, mentre que un orador mediocre [en la composició literària del discurs] pot superar els millors si la té». ⁴⁶ L'actuació és necessària –havia dit l'autor de *De oratore*– perquè «la natura ha assignat a cada emoció una cara, un to de veu i un gest específic; el cos humà sencer, cada expressió del seu rostre i cada to de la seva veu sonen com les cordes d'una lira sota l'efecte de cada emoció que el colpeix». Totes aquestes emocions –conclou– «han d'anar acompanyades de la gesticulació, però no de la teatral que il·lustra cada paraula, sinó d'aquella que aclareixi la situació i el pensament en general».

Heywood fa un gran salt acrobàtic: converteix en model

46. *De oratore*, Llibre III, 213. L'afirmació és de Cras, l'*alter ego* de Ciceró, que fa seves les paraules de Demòstenes quan, en ser-li preguntat quins eren els tres elements fonamentals de l'oratòria, va contestar: «L'acció, l'acció i l'acció.» També trobem aquest punt de vista al segle xvii francès amb el tractat de Le Faucher *Tractat de l'acció de l'orador*, escrit el 1657, el mateix any de *La pràctica del teatre* de D'Aubignac.

actoral la figura de l'orador, el qual –segons Ciceró– mai no ha de tenir l'actor com a punt de referència. La seva enumeració de les capacitats actorals –fidel al lema *sermo corporis eloquentia corporis*– no és, sens dubte, una llista exhaustiva, però la trobarem amb petites variants al llarg dels segles i serà assumida per personalitats d'ismes, òptiques i sensibilitats molt diferents. El «romàntic» Larra, per exemple, alaba en l'actor Castillo la seva «bona fesomia, expressiva i de musculatura molt flexible; la veu clara i la nítida pronunciació, el bon joc escènic»; Andrés Prieto, un dels poquíssims teòrics il·lustrats del teatre castellà al segle XIX, diu que per aconseguir la finalitat de qualsevol estil interpretatiu –l'emotivitat i la naturalitat– cal sintetitzar tres facultats, la figura («esvelta»), la veu («clara») i la gràcia en els moviments, que és un «do de la natura», així com la memòria, facultats que no sols poden ser educades, sinó que permeten «representar tots els gèneres teatrals». ⁴⁷ La capacitat memorística ja havia estat destacada per la Clairon a les seves *Reflexions* («Dubto que hi pugui haver geni o fins i tot talent allà on no hi ha una memòria feliç») i Sarah Bernhardt, al seu manual destinat als actors, proclamarà, que, per interpretar, cal tenir «una bona memòria, proporcions del cos harmòniques i una bona veu» (afegint a aquestes qualitats «de naixement» altres capacitats «més fàcils d'adquirir», com «l'emissió del so, la pronúncia, la respiració, el gest i la mirada»). ⁴⁸

La llista de capacitats actorals es faria inacabable si hi afegíssim les exigències dels grans directors del segle XX: Craig vol, sobretot, que l'actor sigui disciplinat («Mentre la disciplina no sigui considerada al teatre com una obediència refiada i voluntària al director d'escena o capità, no farem res d'important»); ⁴⁹ Ievgeni Vakhtàngov assegura que «la formació de l'ac-

47. *Teoria del arte dramático*, 1835. A aquestes capacitats físiques, Prieto hi afegeix la instrucció, la capacitat d'observació i anàlisi (per «donar el cor i guardar el cap»), la sensibilitat, i d'altres molt menys quantificables, com «l'amor a la glòria o ambició», l'instint, o «tacte natural», i el gust.

48. *L'art del teatre*, 1923.

49. *De l'art del teatre*, 1905.

tor ha de consistir en l'enriquiment del seu inconscient amb diverses capacitats, capacitat de ser lliure, capacitat de concentració, capacitat per ser teatral, seriós, artístic, actiu, expressiu, observador, ràpid en l'assimilació, etc. [...] L'actor necessita *inculcar-se* aplicadament i conscient el costum de ser plàstic per fer aparèixer conscientment, després de molt de temps, la plasticitat en la manera de portar el vestit, en la força de les seves paraules, en la capacitat per repartir de forma racional l'energia a través dels músculs, en la capacitat per incorporar qualsevol cosa al gest, a la veu, al ritme vocal, a la lògica dels sentiments», un nombre innumerable de capacitats que donaran lloc, un cop «l'actor hagi educat tots els seus mitjans d'expressió, a la llibertat» perquè «l'actor ha de ser un improvisador absolut [...] En això rau el seu talent».⁵⁰ Piscator busca un actor amb «un estil d'interpretació dur, sense ambigüïtat i desproveït de sentimentalisme», capaç de trencar «no solament amb la caricatura, l'esbós massa exterior dels personatges, sinó també amb la seva pintura fins a les ramificacions extremes de l'ànima».⁵¹

Meyerhold vol un actor que, a escena, sigui sempre «o bé un fiscal, o bé un advocat defensor»⁵² i considera que no li basta «ser més aviat «atractiu», tenir una bona veu, dos o tres moviments força ben apresos i cara dura –així és com la gent s'imagina l'actor»–; ha de portar a l'escenari «el seu material» –el cos– «però no amb el cap, el tronc i les extremitats per separat», sinó compost «de tal manera que ens meravelli l'agilitat i l'art amb què està coordinat», per donar lloc a la fórmula $N = A_1 + A_2$, on N és l'actor, A_1 el constructor, que formula mentalment les ordres i les transmet per a la realització de la tasca, i A_2 el cos de l'actor, l'executor que realitza la idea del constructor. Això significa que ha de «conèixer les seves pròpies característiques naturals, ha de saber com es forma, quins

50. En un text del 1918 inclòs al *Quadern de notes*, 1922.

51. «L'ofici», a *El teatre polític*, 1929.

52. Al quadern de direcció de *L'inspector (Il revisore)*, a cura d'Anna Telini, 1997).

papers li van bé. Ha de saber què és la improvisació, què és el conjunt, ha de conèixer les experiències del passat, portar les anomenades tradicions, les legítimes tradicions d'una sèrie de sistemes que no van ser inventades pel dramaturg ni pel director, sinó que van ser entronitzades per grans actors. Després ha de conèixer bé l'organització del treball: ha de convertir en el seu propi taller la sala d'assaigs, ha de saber què és la roba de feina, ha de compondre la seva pròpia partitura, ha de tenir les seves anotacions i símbols convencionals; ha de saber què és el règim alimentari, què ha de menjar el dia que té una interpretació difícil i què és el que no ha de fer, ha de saber com li va la son quan dorm sis hores i quan en dorm vuit, ha de normalitzar els seus gests, ha de saber que en determinades ocasions no s'ha de permetre un determinat gest, perquè els gests no són altra cosa que senyals, cada gest és sempre una paraula». ⁵³ Jacques Copeau també concedeix molta importància als factors materials de la feina (la neteja del camerino, per exemple), però posa l'accent en altres aspectes igualment fonamentals: «L'actor haurà de conèixer des de dins les passions que expressa, sigui a través de l'experiència personal, sigui mitjançant aquesta mena d'endevinació personal pròpia de l'artista. I haurà d'adquirir coneixements d'anatomia, el domini muscular de la seva eina, de la seva pròpia cara [i així mateix] la consciència de la bellesa» que crea el seu cos, «assolint un coneixement interior de l'espectacle que ofereix». ⁵⁴ Charles Dullin ho simplifica: «Podríem reduir la tècnica elemental de l'actor», afirma, «a dues nocions que es diuen aviat però que sempre són difícils de posar en pràctica: «Saber respirar bé i assolir, alhora, la ciència de servir-se de la pròpia respiració», i «saber fer-se sentir i, per tant, aconseguir una bona dicció». ⁵⁵

53. *L'art del director d'escena*, 1927.

54. *Sobre la interpretació*, 1919.

55. «Consells a un jove alumne», a *Records d'un actor i notes de treball*, 1946. Val la pena recordar, pel que fa a la dicció, les instruccions de Dullin, que impugnen de rel la idea vulgar que l'actor ha de «vocalitzar». «*Deixa estar les vocals*. Les vocals, saps?, són com les potes del darrere del cavall, sempre caminen; les consonants, en canvi, són les potes del davant.» D'aquesta

Michael Chejov enumera quatre «qualitats inherents» a l'art de l'actor: la «facilitat» (o lleugeresa, fins i tot qual el cos del personatge és pesant), el sentit de la «forma» (o claredat «contundent» en l'emissió dels signes), el sentit de «bellesa» (o capacitat de realitzar estèticament fins i tot les coses més desagradables) i el sentit de la «integritat» (o visió global del personatge i de l'espectacle).⁵⁶ Bertolt Brecht vol que, per damunt de tot, l'actor sigui capaç de mostrar els seus sabers i, quan el seu interlocutor li pregunta quins són, contesta –d'una manera alhora ambigua i precisa– «el coneixement de les relacions humanes».⁵⁷ Sens dubte el més exigent és Tadeusz Kantor que, des de la seva concepció del teatre-happening, es malfia de qualsevol «PROGRAMACIÓ completa de l'actor», que vol mantenir a la fase de les seves «Predisposicions Elementals» a fi que «la realitat que reivindica el text no es constitueixi fàcilment i superficialment, que s'amalgami, s'uneixi indivisiblement amb aquesta pre-existència (pre-realitat) de l'actor i de l'escena, que s'hi arrela i en sorgeixi», i es converteixi en

«una silueta elàstica,
un actor
de fira
exhibicionista i desvergonyat,
un simulador que fa ostentació de llàgrimes,
de rialles,
del funcionament
de tots els òrgans
de les cimeres de l'esperit, del cor, de les passions,
del ventre
del penis

manera, l'actor assolirà la musicalitat que caracteritzava la Bernhardt, capaç d'aliar «al seu temperament dramàtic un do de música [*musicienne*] del verb». La idea ja l'havia anticipat Meyerhold: «Els mals cantants creuen que l'harmonia de la veu es descobreix en les vocals, però els bons cantants saben que l'harmonia es revela amb les consonants.»

56. *A l'actor*, 1953.

57. *Sobre l'ofici de l'actor*, 1935-141.

amb un cos exposat a tots els estimulants
tots els perills
i totes les sorpreses.»⁵⁸

Va intentar Heywood una empresa impossible en la seva pretensió d'establir el model de l'actor ideal? Si repassem el copiós àlbum de retrats actorals que ens ha llegat la història (amb més paraules que imatges, fins i tot després de la invenció de la fotografia, del cinema i de la càmera de vídeo), tot sembla demostrar que les capacitats actorals que Heywood i els seus seguidors postulaven no s'han donat mai juntes –o gairebé mai– en cap professional i que, de vegades, alguns actors i actrius han triomfat, i triomfen, sense posseir-ne cap, tal com ho han demostrat els germans Barrymore, i especialment John, que –segons Charles Chaplin– «queia en la vulgaritat de portar el seu talent com uns mitjons de seda sense lligacames».⁵⁹

No hi ha acord ni en qüestions tan elementals com la memòria: Strindberg, per exemple, en minimitza la importància.⁶⁰ Ni tampoc en la capacitat de moure's. Així, Demetrius i

58. *El teatre-happening*, 1969.

59. *La meua autobiografia*, 1964. Al seu assaig *Masscult i Midcult*, Dwight MacDonald explica que els espectadors que anaven a veure el «gran» John, alcoholitzat i convertit en una miserable desferra al final de la seva carrera, reclamaven la devolució dels diners quan Barrymore, excepcionalment serè, deia correctament el seu paper, sense «morcilles» ni interpellacions. Segons MacDonald, «al públic massa li agradava veure Barrymore en aquell estat final de desintegració precisament perquè allò era la prova que l'actor no era millor que ells; més encara, que era molt pitjor». Un cas similar, l'havia protagonitzat, a Anglaterra, l'actor George Frederik Cooke (1756-1812), que també solia actuar begut, i amb èxit, fins que l'any 1810 va perdre el favor del públic en interpretar Ricard III al Covent Garden en un estat etílic que els espectadors –aquesta vegada sí– van considerar excessiu.

60. «L'experiència m'ha dut a creure que una memòria fràgil és preferible a una lliçó massa ben apresada. [...] Si no se salta un fragment important al qual farà referència el diàleg més endavant, no em molesta gens que l'actor tingui alguna ensopegada. [...] He vist actors notables que mai no se sabien el paper i que es refiaven de l'apuntador. Però sabien interpretar! [...] També

Estratocles, els més grans actors còmics de Roma segons el llibre d'història, diferien totalment –en paraules de Quintilià– perquè el primer seduïa el públic per l'elegància amb què movia les mans i la lenta suavitat de la seva parla, mentre que el segon, menys atractiu físicament però més «potent», es caracteritzava per «l'agilitat i rapidesa dels seus moviments», per la manera de riure (no sempre adequada al personatge, però efectiva) i per la manera com «enfonsava el cap entre les espatlles». Segons Ciceró, «en Isòcrates preval la suavitat de l'estil, en Líxia la precisió, en Ipèride l'agudesa, en Eschine la sonoritat, en Demòstenes la força: i quin d'aquests no és excellent? En Escipió l'Africà sobresortia la solemnitat, en Lelio la delicadesa, en Galba l'aspror, en Carbone el to lligat i melodiós: quin d'ells va ser el millor de la seva època?».⁶¹ En tot cas, el millor actor de la restauració teatral a Anglaterra, Thomas Betterton (1635-1710), interpretava amb èxit el paper de Hamlet quan ja tenia més de setanta anys –d'aquella època–, tot i que oferia una «lamentable figura, que s'havia tornat desmanegada», amb el «coll curt i gruixut, amb el seu carregament d'espatlles i amb uns braços amples i curts, que rarament aixecava per damunt de l'estómac», segons la descripció –elogiosa– que en fa Anthony Aston, un actor irlandès de la generació posterior. Isidoro Máiquez, l'actor que va marcar la vida teatral madrilenya a la frontera dels segles XVIII i XIX, i que en va ser un dels principals renovadors en la línia del realisme interpretatiu (és «el Garrick español», deia Fernández de Moratín), va ser qualificat en els seus inicis amb expressions com «pico cerrado», «voz de mudo», «voz de cántaro roto», «galán de invierno y hielo», «boca de muerte», «agua de nieve». Macready (1793-1873), que tenia la cara xata, el cap desmesuradament gros i un cos lleig i desmanegat, va ser, malgrat aquestes deficiències, el successor d'Edmund Kean i el tràgic més gran de la seva època; Carolina Neu-

dic als meus actors: no tingueu por de modificar lleugerament la vostra rèplica si així us va més bé; allargueu-la si cal, sempre que respongui a la del vostre *partenaire*.» (*Cartes obertes a l'Intima Teatern*, 1909)

61. *De oratore*, -55.

ber (1697-1760) va triomfar a despit de la pompositat i l'artificialitat que, segons els documents de l'època, la caracteritzaven. I fins i tot la gran Sophie Hensel (1738-1789), «de majestuosa bellesa», que no pronunciava «ni una sola paraula en va» i era capaç de fer creure que totes sortien «de la seva pròpia testa, del seu propi cor», tenia un defecte, segons Lessing: era «massa alta per al paper [de Cènia]». ⁶² Kemble va merèixer el respecte del públic tot i que, segons el crític Leigh Hunt (1784-1859), la seva actuació era superficial, més preocupada per la flor que no pas per «les rels o la terra i tots els altres elements preciosos que donen el cor i la vida a una planta i que coronen el seu resultat amb la bellesa». ⁶³ Marcello Moretti, el gran Arlequí del Piccolo, «era un actor limitat pel seu físic i pel seu òrgan vocal, pesant, no sempre clar en la dicció i no sempre en acord amb la composició escènica del personatge», segons Strehler. ⁶⁴

La llista de les desviacions actorals és tan infinita com la de les seves compensacions. La Duclos (1668-1748) era una dona rígida, de declamació emfàtica, si hem de creure els testimonis de l'època; Adriana Lecouvreur (1692-1730), de dicció simple i natural, era més aviat baixa, però ho compensava amb unes bones proporcions, uns ulls expressius, una fesomia dúctil i amb la capacitat d'escoltar i alhora d'expressar sentiments. Tot i que tenia un problema dental que feia la seva pronúncia «dura, penosa i més aviat desagradable», ⁶⁵ Hypolite Clairon (1723-1803) es convertirà en el model de Diderot, en el paradigma del treball enfront de l'instint perquè tots els seus gests, totes les seves entonacions responien a un estudi minuciós del text i estaven dictats per la recerca dels recursos més apropiats a la seva traducció escènica, perquè –tal com ella mateixa ex-

62. «Em fa l'efecte de veure un gegant que fa instrucció amb el fusell d'un cadet», diu Lessing, sense explicar-nos mai quina havia de ser, en el seu imaginari crític, la talla ideal de Cènia. Ni, naturalment, quins problemes tenia ell amb les dones altes.

63. *Assaigs sobre teatre*, 1805-1840.

64. «A Marcello Moretti», a *Per un teatre humà*, 1974.

65. D'Hannetaire: *Observacions sobre l'art de actor*, 1875.

plica— «mai no hauria aconseguit una expressió veritablement natural si l'estudi, ajudat per algunes qualitats naturals, no m'hagués conduït a la perfecció de l'art».⁶⁶ Però no per això la Clairon era perfecta, ni tan sols per al gran Garrick (un altre dels models inspiradors de la *Paradoxa*), que la va criticar perquè era «massa actriu», perquè «els seus trucs» eren «massa evidents»⁶⁷ i, en qualsevol cas, se situava als antípodes de Marie-Françoise Dumesnil (1713-1803), la seva fogosa rival, la qual, tota instint i passió, «feia la impressió de viure íntimament el personatge que encarnava», fins al punt que va gosar córrer per primera vegada en un escenari francès,⁶⁸ convençuda que el requisit fonamental d'una actriu tràgica és «el sentit del pathos».⁶⁹ Els ulls inexpressius de Mlle Gaussin (1711-1767) quedaven feliçment equilibrats per una veu tan commovedora que s'hi «sentien les llàgrimes». La Raucourt (1756-1815), que reunia els requisits de talla, veu i elegància que aleshores s'esperaven d'una actriu, no va arribar mai a assolir la sensibilitat i l'encant femenins que volien els seus contemporanis, però tot i així va ser el paradigma de l'actriu tràgica; Hans Konrad Ekhof (1720-1778), malgrat que era baix i de rostre poc expressiu, sabia ser «tendre i sever alhora, movent només els dits, o amb un simple moviment del cap» (en descripció de Lessing). A Matilde Díez li faltava talla —no tenia «una figura imponent», diu Larra—, però amb «la seva gesticulació agradable i fàcil, i sobretot el seu accent», esborrava aquest dèficit, i demostrava que en saber «modular i utilitzar perfectament la veu», amb una acció «senzilla i convenient», era «molt intel·ligent».⁷⁰ Nana, l'actriu d'opereta fidelment inventada per Zola, no sols no era especialment bella, sinó que desafinava «comme une vraie seringue» (com una regadora)

66. *Memòries*, 1798.

67. *Un breu assaig sobre la interpretació*, 1744.

68. Segons la descripció que en fa Ph. Van Tieghem a *Les grands comédiens* (1400-1900), 1960.

69. Garrick: *Memòries*, 1803.

70. «*Reposición de Gabriela de Vergi*». A Larra: *Escritos sobre teatro*. Cuadernos para el diálogo, 1976.

però, a canvi, tenia una cosa que les altres no tenien: la capacitat de moure's, de somriure i de mirar d'una manera que era la «síntesi entre les dues ces: la ce de cel i la ce de cul». Ja madura, la gran Ellen Terry (1847-1928) «no era ni lleugera ni esvelta», segons Isadora Duncan, amant del seu fill Gordon, «però sí un exemple bellíssim de feminitat», alguna cosa similar al que li devia passar a Petronila Jibaja, àlies la Portuguesa (1692-1763): «Que el pueblo no se cansase de ver y oír treinta y cinco años seguidos y sin interrupción en ninguno de ellos a una misma persona», diu l'historiador Cotarelo, «es cosa que maravilla». En tot cas, un cop morta, encara ressonen a les orelles dels seus coetanis «aquellos suaves finales de los versos de la famosa Petronila [...] y conservan los ojos que la vieron idea de la majestad y grandeza de alma con que se metía señora, y no señora como quiera, sino de las de primera jerarquía; todavía se siente el corazón tocado de la entereza o ternura, y de aquellos afectos dulces o fuertes que según el caso o lance excitaba, con virtud casi mágica, el asombro de los espectadores».⁷¹

Ara bé, ¿de què serveix parlar de les qualitats actorals si l'experiència ens diu que ni els més grans intèrprets les posseeixen, que no s'han donat mai al cent per cent en un mateix cos, si no han estat mai identificades unànimement en un actor o en una actriu, llevat –potser– de la Duse i de Jack Lemon o si, en cas de la Portuguesa, semblen cosa de màgia? ¿No fóra més raonable dir, amb Vivien Leigh, que l'única cosa que se li exigeix a algú que vol ser actor és resistència? ¿No hauríem de pensar que Ciceró i Heywood, en fundar un discurs sobre les condicions del creador –que no trobem ni en la música, ni en la literatura, ni en la pintura, ni en l'escultura, ni en el videoart–, van obrir un camí sense sortida, condemnat al fracàs?

No. Tots aquests testimoniatges contradictoris i en aparença irreconciliables, més que invalidar la hipòtesi de l'e-

71. Cotarelo y Mori, E.: *Actores famosos del siglo XVII*, 1916.

xistència d'unes capacitats fonamentals, posen de manifest dues dificultats pràctiques i teòriques. En primer lloc, la de definir-les d'una manera precisa (o almenys no gaire equívoca), sense confondre la capacitat pròpiament dita amb el resultat de la seva aplicació, com és el cas, molt sovint, de la «presència escènica»; i separant –tal com fa Stanislavski– els dons naturals (com, per exemple, l'*encant* personal que tenen alguns actors, i que de vegades «és la causa de la seva la ruïna») de les capacitats construïdes, com l'*encant escènic*, que fa atractius alguns actors «no per ells mateixos, com a ésser humans»,⁷² sinó per la seva saviesa artística.⁷³

La segona dificultat teòrica és reconèixer les capacitats actors (siguin les que siguin) mentre es manifesten, és a dir, durant l'actuació, aquest moment efímer en què fins i tot el crític més lúcid està sotmès a l'imperi dels seus propis prejudicis i a les seves limitacions perceptives, accentuades sovint pel fet que –com l'actor– ell, el crític, també actua (judica) en públic. Però difícils de detectar també pels mateixos actors, fins i tot els més savis, tal com explica l'actor xinès Mei Lan-Fang (1894-1961) a les seves breus memòries escèniques: de vegades ens n'adonem –nova paradoxa inquietant– *per absència*: «Per exemple, quan els actors A, B i C interpreten papers secundaris en una òpera, pot ser que no veiem quins talents destacats tenen. Però si un dia l'actor B mor i un altre el substitueix, t'adones perfectament que B tenia determinats talents que el seu substitut no posseïx.»⁷⁴

72. «L'encant escènic» a *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació*, 1937.

73. *L'art del teatre*. Segons Craig, la bellesa física a l'escenari també és «entrenable» i, per tant, «hauria de formar part dels estudis». Craig recorda, a més, que «algunes de les actrius angleses de més talent no són gens perfectes, no tenen la pell fresca d'una irlandesa dels llacs, però tenen l'habilitat de semblar això, allò o allò altre. [...] Semblar boniques és una part de la seva feina, una part que ha de menester gran talent i estudi».

74. *La meua vida a l'escenari*, 1961. Mei Lan-Fang, el gran intèrpret de papers femenins, va trencar la submissió potser encara més rígida del teatre tradicional xinès a la teoria de l'emplei, que distingia sis tipus de dones: *Ching-Tan* (la matrona, muller fidel i filla amatent), *Hua-Tan* (la dona jove,

Són dificultats considerables, però no irresolubles si considerem que només es pot parlar de capacitats (i no de «dons» o «qualitats») si són (prosaicament) quantificables.

normalment una minyona amb intervencions musicals lleugeres), *Kuei-Men-Tan* (la noia atractiva, elegant i amable), *Wu-Tan* (la noia heroica; la dona soldat amb dots de comandament militar), *Tsai-Tan* (la dona cruel i intrigant, una serventa sempre disposada a traïr els amos que amaga la seva baixesa sota una gran bellesa física), *Lao-Tan* (una dona molt vella, generalment mare). Mei Lan-Fang va demostrar que un sol actor podia interpretar tots el tipus.

28. EL CRÍTIC AMB UN CRONÒMETRE A LA MÀ. INVENCIO
DE LA PEDAGOGIA I DEL CÀSTING

La idea que les capacitats dels artistes són susceptibles de quantificació queda instaurada explícitament al segle XVIII, en plena orgia il·lustrada i positivista. Apareix en el terreny de la pintura amb el *Curs de pintura amb un balanç dels pintors* (1708), en què Roger de Piles estableix la jerarquia dels que ell considerava els trenta millors pintors de la història universal, segons quatre paràmetres «objectius» –la composició, el dibuix, el color i l'expressió–, que poden ser avaluats en una escala de zero a vint. No té cap importància que compartim o no la classificació de De Piles, en la qual Rubens ocupa el primer lloc amb 65 punts, *ex æquo* amb Raffaello; Rembrandt (amb un 6 sobre 20 en dibuix), el desè; Da Vinci (amb un 4 en color i només un 14 en expressió, l'autor de la *Gioconda!*), el dotzè; i Michelangelo (8 en composició, 17 en dibuix, 4 en color i 8 en expressió) el lloc vint-i-tresè.⁷⁵ Siguin quines siguin les notes que els va posar De Piles segons el seu gust, el «geni» d'aquests artistes es pot determinar mitjançant uns paràmetres objectius traduïbles en valors numèrics.

En el terreny teatral, trobem la mateixa idea formulada –i transformada en material literari– a *Vida i opinions del cavaller Tristram Shandy*, la novel·la que l'any 1760 va fundar la narrativa moderna (abans que Joyce ho tornés a fer), escrita per Laurence Sterne, un gran admirador de l'actor Garrick. De cop, al capítol dotzè del segon volum, sense que vingui a tomb, Sterne fa aparèixer un crític –un d'aquests individus que «tenen el cap ple de regles i compassos»– i li fa perbocar aquesta sensacional tirada: «Que com va recitar Garrick anit el seu monòleg? Oh, Déu meu! Contra totes les regles! Déu meu! De la manera més antigramatical! Entre un substantiu i un adjectiu que havien de concordar en *nombre, gènere i cas*, Garrick introduïa una pau-

75. Si no es té a mà el llibre de De Piles, es pot trobar la classificació completa a *Breve historia y antología de la estética*, de José María Valverde (Ariel, 1987).

sa, com si calgués arreglar la frase; i a l'epíleg, entre el nominatiu i el verb –que com tots vostès saben és regit pel primer– va deixar en suspens la seva veu dotze vegades durant tres segons i sis dècimes, que vaig cronometrar.»

Estupefacte, Tristram Shandy pregunta: «Però quan Garrick deixava la veu en suspens, també s'aturava el sentit? Hi havia alguna expressió com de recolzament que omplís el buit? El seu ull també callava?» El crític contesta: «No ho sé. Jo mirava el cronòmetre.» En defensa de Garrick, Sterne deixa en ridícul aquest observador «cec», computador només del ritme elocutiu, però que, en qualsevol cas (el cronòmetre havia estat inventat per John Harrison tot just tres anys abans), s'havia proveït de les darreres innovacions tecnològiques. Li agradí o no a Sterne, queda clar, des d'ara, que els resultats de la tècnica vocal de Garrick (per nefasta que la considerés el crític) són mesurables en termes de ritme respiratori. Aviat, seguint la mateixa idea i a propòsit del mateix Garrick, un compatriota de Sterne, Joshua Steele, publica un *Assaig per transcriure la melodia i la mesura de la parla a fi d'expressar-la i perpetuar-la a través de símbols propis* (1775), que no tindrà continuadors a causa de la seva complexitat tècnica i la seva inintel·ligibilitat. Però Steele anava molt més lluny: en plantejar la possibilitat d'una transcripció precisa de la partitura verbal de l'actor, afirma la possibilitat de l'existència d'una percepció igualment rigorosa per part de l'espectador en tots els camps de la interpretació i, sobretot, per part del crític de teatre, que per alguna cosa és un espectador professional i, per tant, hauria de ser capaç de detectar la distància que separa una fusa d'una semifusa, un gest voluntari d'un gest involuntari. Sembla, doncs, que el crític inventat per Sterne no anava del tot desencaminat.⁷⁶

Stendhal reprèn la idea l'any 1805, quan estableix un rànquing dels actors i actrius de la Comédie Française, similar al de De Piles. Poc importa que faci justícia o no, que Talma –tot i que de vegades «canta»– mereixi el primer lloc, Mlle Duches-

76. Aquesta possibilitat de transcripció fidel arribarà a la dansa amb *Ta-
quicoireografia* (*Sténochoreographie*), d'Arthur Saint-Léon, l'any 1852.

nois i Mlle Mars el segon i que Mlle Racourt quedi situada a la cinquena fila: qualsevol classificació comporta –per imprecisa o errònia que sigui– alguna mena de quantificació de capacitats. L'única diferència és que Stendhal no explicita –com fa De Piles– els paràmetres de la seva avaluació. Però potser no se li pot retreure: tampoc no ho fan avui –incomprensiblement– els crítics cinematogràfics quan consideren, per exemple, que *El ciutadà Kane* és la millor pel·lícula de la història. Però l'anàlisi objectiva més detallada (fins i tot gestual) serà possible, i ho demostra Paül Gsell, l'interlocutor de Gémier a *El teatre* (1925) que, si bé no arriba a establir un sistema de lectura i escriptura gestual, és capaç d'explicar a l'actor tot el que ell feia en la seva encarnació de Shylock: «Vostè, de bon començament, fa gests petits, tancats, opacs... Camina amb passes silencioses. Vostè amaga les urpes, es mostra evasiu [...] Així que veu la manera de revenjar-se d'Antonio, la seva mímica esdevé més segura i es desplega amb més amplitud [...]. Després, quan ja té Antonio a les mans, vostè s'exalta encara més, branda el document fatal. [...] I ara, davant el tribunal, vostè afila el ganivet a la sola de la sabata. I quan sembla que Portia li dóna la raó, vostè apunta el ganivet al pit nu del creditor.»

Precisament perquè s'abandona la teoria de l'*emploi* i es reconeix l'existència d'habilitats professionals mesurables –si no objectives, objectivables–, el segle XVIII fa passos de gegant en la teoria i la pràctica dels actors, encara que no sigui capaç de determinar quins són els equivalents de la «composició», del «dibuix», del «color» i de l'«expressió» de De Piles. En primer lloc, apareix la possibilitat i la necessitat d'una pedagogia de l'actor: les primeres escoles europees d'actors (Ekhof, 1753; la Clairon, 1765, el Conservatoire de París, 1784) es basen en la idea que les habilitats, precisament perquè són *habilitats*, poden ser apreses d'una manera racional i metòdica –accelerada–, no sotmesa als avatars del meritoriatge. En segon lloc, s'obre la possibilitat (i també la necessitat) del càsting, és a dir, de la selecció racional dels actors. Potser perquè, al llarg de trenta

anys, una part essencial de la seva feina al teatre de Weimar va ser la de contractar-los i, per això mateix, sabia molt bé que els errors de repartiment solen ser irreparables, Goethe formula criteris racionals per dur a terme la seva selecció sense deixar-se emportar per una de les formes de la follia, que és l'arbitrarietat,⁷⁷ des d'una perspectiva basada alhora en el respecte envers els actors (els estimava i educava, assistia a tots els assaigs, els explicava el sentit de les obres, els volia introduir entre les elits culturals i socials i, després de cada funció exitosa, passava el dia amb ells per celebrar-la i discutir la manera de fer-ho encara millor) i des d'una lucidesa implacable, des d'una teoria moderna –no religiosa– de l'actor.

La primera característica del mètode Goethe és que té en compte la trajectòria –el currículum, els recorreguts anteriors– de cada candidat. Per exemple, «si el nou actor arribava precedit d'una extraordinària reputació», Goethe no perdia el temps examinant unes capacitats tècniques ja demostrades, i dedicava tota l'atenció a un aspecte del problema que molts directors (i entrenadors d'esports d'equip) obliden sovint: «El deixava actuar i observava com s'adaptava als altres; mirava si el seu estil i les seves maneres anaven bé amb les del nostre conjunt, o si hi introduiria alguna distorsió.»⁷⁸ En altres termes, Goethe no buscava primeres figures o estrelles rutilants, no valorava les capacitats actorals des d'un absolut abstracte, ni des de la con-

77. Encara que l'arbitrarietat hagi tingut modernament alguns defensors: «Fins i tot si, hipotèticament, es fes a cegues (per sorteig, posem per cas) el repartiment acabaria trobant el seu propi equilibri; tot assoleix sempre (o genera sempre) un sentit», afirma Vitez a *Anual del teatre 1982-83*. La idea és digna d'atenció.

78. Aquesta immersió en un conjunt estable és postulada, a principis del segle xx, per Edward Gordon Craig, que defensa el mètode de selecció al virtual teatre rus de Constan, amb un mètode molt proper al de Goethe: quan els candidats hi siguin admesos, després d'haver-se preparat un o dos anys i d'haver demostrat que tenen coneixements extensíssims en literatura, llengües i ciència, hi treballaran diàriament durant anys, «i pot ser que se'ls demani que facin els papers coneguts com a "papers muts". D'aquesta manera, mentre estudien a l'escola són al mig de les actuacions i representacions gairebé cada vespre.» (*De l'art del teatre*, 1905)

creció d'un *emploi*, sinó amb un criteri de coherència estètica, des d'una perspectiva que feia prevaler el col·lectiu sobre les individualitats. Només per això, Goethe mereix el títol de primer director d'actors del teatre modern.

Ara bé, «si era una persona jove que mai no havia posat els peus en un escenari», afegeix Goethe, «em fixava en primer lloc en les seves qualitats». Per detectar-les, «el feia llegir per tal de comprovar la potència i l'extensió de la seva veu, així com les seves capacitats de comprensió», i «si li notava alguna deficiència dialectal, allò que en diem provincianismes, l'urgia a deixar-los de banda i li recomanava la freqüentació d'algun membre de la companyia que n'estigués totalment lliure a fi que practiquéssis amistosament amb ell». Aquests sabers bàsics, als quals Goethe n'afegeix d'altres com l'esgrima i la dansa, no tenen res a veure amb el «perfil» que s'acostuma a demanar en els càstings d'avui. Goethe les resumeix en un, «l'autocontrol», que és –per dir-ho així– la capacitat de capacitats, perquè «en general, un actor que no té autocontrol i que, sota la llum més favorable és incapaç de semblar un altre, no té gaire talent. La professionalitat de l'actor exigeix una negació contínua de si mateix i la capacitat de viure constantment sota una màscara».

Evidentment, tots els actors, des de Topsis a Talma, havien practicat l'autocontrol: ¿com no fugir, si no –per intens que sigui l'impuls exhibicionista–, al davant d'una mirada de centenars o milers d'ulls que l'examinen des de la foscor? La novetat, des del punt de la vista de la teoria i de la pràctica teatrals, és que ara, amb Goethe, la paraula control serà dita en veu alta i ja no com una disciplina destinada a produir-se correctament en públic sense exagerar (tal com volien Shakespeare i Molière), sinó com la capacitat de fer allò que es vol fer des d'una consciència corporal absoluta, el requisit necessari per «oblidar-se de si mateix i assumir una personalitat aliena». Ara, en el marc d'una religió presidida per l'esperit luterà –l'esperit dinàmic d'un capitalisme que creu en la possibilitat del progrés individual, segons Max Weber–, la voluntat de fugir de la pròpia condició i adoptar-ne una altra deixa de ser transgressora i es converteix en un valor que troba en l'actor un dels seus para-

digmes. Ara, aquella secreta ambició de la Clairon, que va decidir dedicar-se al teatre en veure per la finestra de casa seva com una actriu veïna es transformava en reina mentre assajava, ja no serà punible, sinó tot el contrari.

Per tant, si volem aconseguir que l'actor manifesti tot el seu talent, cal empènyer-lo a buscar el seu contrari. Goethe creu que en les capacitats inicials de cada actor existeixen –soterrades– les possibilitats de la seva superació i funda així, amb la teoria del càsting, una teoria de l'assaig. «Quan l'actor estava prou preparat», diu, «li donava algunes parts ajustades a la seva individualitat i feia que les representés ell sol». A partir d'aquí, Goethe començava a transformar-lo. «Si [l'actor] es revelava com un caràcter violent, li feia representar personatges flegmàtics; i si era calmos i ensopit, li donava personatges violents i arrauxats.» Primer li donava «un text apassionat i violent» i, després, «un text confegit amb mesura i elegància, alguna cosa graciosa i irònica», a fi de «veure si posseïa prou llibertat».

Goethe és, potser, el primer teòric de la història del teatre que parla de la llibertat de l'actor, que és la llibertat d'aplicar de forma creativa tres registres essencials: el lirisme, el patetisme i la ironia. Són, segons ell, els tres modes en què l'ésser humà tradueix i comunica la seva relació vital amb el món i les persones que l'habiten. El lirisme expressa una compenetració profunda entre el subjecte i l'objecte; el patetisme, la importància del subjecte enfront de l'objecte, o enfront de la situació, mentre que; la ironia és una operació intel·lectual que ens permet sobreviure sense caure del tot ni en el lirisme ni en el patetisme. L'actor –ve a dir Goethe– té tres comes amb funcions i sensibilitats distintes. El lirisme equival, de fet, a la compassió aristotèlica; el patetisme, al temor; la ironia és el discurs del cor tràgic.

A partir d'ara, els homes encara podran fer papers de dona –d'acord els antics costums–, però les dones també podran fer papers masculins, perquè la condició sexual de l'actor o de l'actriu no té res a veure amb l'espècie i el gènere del personatge representat. L'interpret treballa –com les prostitutes i els sa-

cerdots— des d'una neutralitat psicosomàtica o, si més no, des de l'ambigüitat ontològica, en el territori altament perillós del simulacre, on són possibles les vides fictícies simultànies amb independència de l'edat i el sexe. La nena prodigi Clara Fisher (1811-1893), als vuit anys, interpretarà a Londres els papers de Ricard III i de Shylock; Virginie Déjazet (1789-1875) segueix aquest exemple a França encarnant diversos papers, molts d'ells masculins, en un mateix espectacle; Fregoli, en ple segle xx, és capaç d'adoptar seixanta figures successivament i en el lapse de poquíssims segons entre l'una i l'altra, una proesa a l'altura de la de Marlene Dietrich quan, als inicis de la seva carrera, corria cada nit d'un teatre a l'altre per interpretar en tres obres diferents tres personatges distints.⁷⁹ Quedava clar que si un negre feia bé els papers de negre no era perquè fos negre de veritat, sinó —tal com va passar una nit del 1826, quan l'actor nord-americà Ira F. Aldridge va triomfar al Royalty de Londres presentant el primer Otel·lo realment negre de la història— perquè posseïa les qualitats necessàries fins i tot per interpretar un negre. En tot cas, no va quedar establert que Aldridge fos millor que els altres Otel·los per raó del color de la seva pell, a diferència del que hauria postulat la teoria de l'emploi. Just sis anys abans, el 1820, s'havia demostrat *a contrario* aquesta paradoxa, amb l'aparició al sud dels USA dels anomenats *Minstrel Show*, on una sèrie d'actors blancs es maquillaven «de negre» al costat d'un actor realment negre. Naturalment, es tractava de demostrar que els negres eren éssers risibles, però —potser sense adonar-se'n— aquests espectacles també demostraven que el blancs poden tenir una ànima negra: més «negra», encara, que la dels esclaus africans. L'actor negre real n'era el testimoni, el punt de referència.

79. Secundaris, és clar, i que, per un atzar dramaturgic extraordinari, no sortien mai a escena al mateix moment i li deixaven el temps necessari per anar d'un teatre a l'altre i canviar-se de roba.

29. EL MIRALL MÀGIC DE BRUNELLESCHI: LA TEATRALITZACIÓ DE LA PINTURA I LA PICTURITZACIÓ DEL TEATRE

Paral·lelament a la defensa de l'actor entès com un «recipient neutre» capaç d'assumir tots els personatges en la seva concreció física (si té les capacitats generals necessàries), havia sorgit la possibilitat de considerar l'escenari com un lloc també susceptible d'adoptar d'una manera visualment versemblant totes les formes del món real. És una possibilitat fascinant que apareix a la Itàlia renaixentista, amb un descobriment que alterarà la història de la representació gràfica del món (i, amb ella, la de la sensibilitat occidental) en un grau que potser només és comparable al trasbals conceptual que ha provocat, al segle xx, la invenció de la informàtica. Perquè, de fet, quan l'any 1435 formalitzava al seu *De pictura* les lleis de la perspectiva, Leon Battista Alberti estava proposant alguna cosa més que una mera tècnica auxiliar: modificava tots els sistemes de representació de la realitat existents i instaurava una nova relació amb el món o, més exactament, amb les seves imatges.

La pintura precedent estava basada en la indeterminació de la mirada de l'artista, en la *perspectiva naturalis*: el món era allà, al damunt de la tela o de la fusta, *com si ningú no se'l mirés*, com si existís sense ser vist per ningú, com si la mirada no tingués cos. Certament, les coses més allunyades en l'espai solien ser més petites que les properes, però no se sabia exactament en quina mesura, segons quina proporció i, consegüentment, no era possible, per exemple, determinar amb precisió en quin punt de l'espai era Brueghel quan va pintar els seus *Jocs d'infants*, ni esbrinar des de quin lloc del jardí va representar Hieronimus Bosch les seves delícies. Era impossible per la senzilla raó que, en aquests quadres, com en els retaules gòtics, no hi intervenen per a res la distància i l'angle que separa l'observador de la cosa observada, la seva posició (física i, per tant, moral) enfront del món.

La perspectiva ho capgira tot, tant des del punt de vista formal com des del filosòfic, perquè introdueix la possibilitat de trigonometritzar la mirada i, d'aquesta manera, no sols ens

diu que la realitat és reductible a fórmules matemàtiques, sinó que ho és precisament perquè és vista –mirada–per un subjecte. Aquesta paradoxa –l’objectivació només és possible des de la subjectivació– implica que l’observador, tot i ser invisible, és present en l’objecte observat, forma un tot amb ell, de tal manera que –en situar-se aquí o allà, més a prop o més lluny, en picat o en contrapicat– li dóna la seva forma, una forma precisa i alhora contingent, en la mesura que canviarà sempre quan l’observador modifiqui el lloc des d’on mira. Tal com va dir sorprenentment –atesa la seva condició– el bisbe Nicola de Cusa, o Nicola Cusano, a *De Docta Ignorantia* (1440), «qualsevol punt pot ser considerat el centre» sempre que aquest punt sigui «l’ull humà». En altres paraules, l’espai no és constituït pels objectes tridimensionals, sinó per l’ull que els observa. D’aquesta manera, sobretot amb Leonardo da Vinci, la vista –situada al tercer lloc en la jerarquia medieval dels sentits, després de l’oïda i del tacte– passa a ocupar el primer lloc de l’escala dels sentits. L’ull, «la finestra de l’ànima» –diu Leonardo–, és la via principal del coneixement, «aquella que permet al sentit comú considerar de la manera més esplendorosa les obres infinites de la natura». Tot ha de passar per l’ull, que és «el sentit més noble». ⁸⁰ Amb Leonardo –amb el Renaixement– es passa, per dir-ho en termes actuals, de l’àudio al vídeo. ⁸¹

Es comprèn de seguida que la perspectiva i el perspectivisme actuessin com un veritable revulsiu i que alguns pintors de l’època com, per exemple, Paolo di Dono (1397-1475), conegut com Uccello per la seva afecció a les aus, donessin per no vàlida tota la seva obra anterior i la revisessin des dels nous paràmetres representatius: en la mesura que es confirmava la

80. *Tractat de la pintura*, 1521.

81. Trobem els darrers sospirs del debat sobre la jerarquia de les arts a *Laocoont* (1766), en què Lessing –polemitzant amb Winckelmann– assenyalava la superioritat de la poesia (i amb ella, la tragèdia) sobre la pintura i l’es-cultura, atès que la primera és l’expressió d’accions i emocions i pot reproduir la successió de moments, mentre que les arts plàstiques només poden reproduir allò que coexisteix en un moment donat.

presumpció renaixentista segons la qual l'home i sobretot el seu ull –l'ésser vident– és la mesura de totes les coses, calia redibuïxar-ho tot des de zero amb la nova «màquina de mirar», dotada d'un poderós «nervo forato», un potent nervi trepat. A partir d'ara, els artistes que vulguin fugir de la incertesa, o d'una certesa només aproximada, s'hauran de basar en l'*ordus mathematicus* –en paraules del teòleg platonista Marsilio Ficino (1433-1499)–, hauran de desenvolupar les facultats «mercurials», que són les de comptar, mesurar i pesar. La pintura s'ha convertit en un veritable art de màgia, però no per la seva capacitat de crear efectes fantàstics o paranormals, sinó, ben al contrari, per la seva facultat de recrear fenòmens normals gràcies a la matemàtica. Amb la perspectiva, dirà Lacan, es constitueix el «subjecte cartesià».⁸² Les imatges del món s'inscriuen definitivament en un sistema de coordenades que ja havia imaginat Nicole d'Oresme, al *Tractatus de latitudinibus formarum* l'any 1361 i que Descartes va perfeccionar tres segles més tard. I que l'enquadrament cinematogràfic consagrà d'una manera definitiva.

Si la seducció que va exercir la perspectiva sobre els pintors és fàcil d'entendre (tot i que Vasari, al cap d'un segle, trobarà pueril aquest entusiasme i es burlarà d'Uccello perquè no feia cas de la seva muller, lliurat com estava als braços de la seva «dolça amant», la perspectiva),⁸³ encara és més comprensible la seducció que aquesta nova concepció del món, que restituïa al teatre el seu caràcter de *theatron*, de mirada, va exercir sobre els artistes teatrals. Uns anys abans que Alberti escrivís el seu tractat, Filippo Brunelleschi (el veritable inventor de la *costruzione legittima*) ja havia intuït que es podien enderrocar totes les barreres que fins aleshores s'oposaven a una illusió de

82. A *El Seminari* (1973). Citat per H. Damisch a *L'origine de la perspective*, 1987; traducció castellana (*El origen de la perspectiva*) a Alianza Forma, 1997.

83. *Vides dels més excellents arquitectes, pintors i escultors italians* (1550). Giorgio Vasari considera que la perspectiva és una mera tècnica, un joc de moda al Quattrocento, sense conseqüències filosòfiques o artístiques rellevants.

realitat perfecta. Segons explica Antonio di Tuccio Manetti,⁸⁴ l'enginyer que Brunelleschi va construir entre el 1418 i el 1424 per contemplar la seva pintura del baptisteri de Florència vista des de la porta de Santa Maria del Fiore era una mica complicat, però d'efectes extraordinaris. Portant les paradoxes a un paroxisme absolut, la pintura havia de ser contemplada des de la banda no pintada, a través d'un orifici «petit com una lletia i que s'anava eixamplant, en travessar la fusta, en forma de piràmide, com un barret de palla de dona, fins a assolir la mida d'un ducat o una mica més», posant «l'ull al cantó ample del forat mentre amb l'altra mà sostenia, al davant de la pintura, un mirall pla de manera que s'hi reflectís». Però la meravella no es produïa fins que l'observador no posava el mirall a una distància de la pintura que «correspongués, aproximadament, en brases reduïdes, a la distància en brases reals que anava des del lloc en què s'havia posat per pintar-lo fins al temple de San Giovanni».

Però Brunelleschi encara va anar més lluny: conscient que la pintura és impotent a l'hora de restituir l'element fonamental de la vida –la continuïtat de les coses en el moviment–, va pintar el cel amb plata polida, de tal manera que s'hi emmirallés el moviment dels núvols que transitaven pel cel real al moment de l'observació. «Amb totes aquestes circumstàncies», afegeix Manetti, «les de la plata polida i del lloc, etc. i del punt, semblava que allò que es veia fos vertader; jo ho he tingut a les mans i ho he vist diverses vegades, i en puc donar testimoni». Manetti no escriu la paraula «escena» però hauria pogut fer-ho perquè amb aquest experiment s'havien obert les portes a la teatralització de la pintura i, alhora –i potser encara més de bat a bat–, les portes de la *picturització* de l'escenari. Per dir-ho amb paraules de Jean Duvignaud, mentre la «pintura representa escenes teatrals, el teatre construeix el seu lloc dramàtic com una pintura».⁸⁵

84. Arquitecte, matemàtic i escriptor (1423-1497), autor de *Vida del Brunelleschi*, no editada fins el 1887.

85. *Espectacle i societat*, 1970.

Les analogies entre aquestes dues arts, la pintura i el teatre, havien estat establertes molt abans –al teatre s’hi veuen «pintats» els homes, s’hi «retraten» els vicis i les virtuts–, però d’ara endavant els termes pictòrics deixaran de ser de l’ordre de la metàfora i adoptaran una absoluta literalitat escènica: la pintura es constituirà en el model al qual recorrerà el teatre per establir les seves pròpies lleis, fins al punt que, amb el pas del temps, el «quadre escènic», no sols serà una de les divisions del text dramàtic, sinó que fins i tot es convertirà en sinònim d’elenc teatral. Malgrat l’intent dels romàntics d’adoptar la música com a model de totes les arts –incloent-hi l’arquitectura–, malgrat l’intent de Meyerhold d’adoptar l’escultura com a punt de referència del teatre,⁸⁶ el domini de la pintura sobre el teatre es mantindrà durant segles i s’hi sotmetran els grans renovadors del teatre. Goldoni està agermanat amb Pietro Longhi (que va pintar amb amable ironia la societat veneciana de l’època) i Diderot amb Jacques-Louis David, el pintor que va immortalitzar la *Mort de Marat*. Encara més: segons Noverre –nova i extrema paradoxa de la Il·lustració–, «si els maîtres de ballet consultessin els quadres dels grans pintors, aquest examen els acostaria a la natura».⁸⁷

Aquesta fascinació que la pintura exerceix sobre les arts escèniques s’explica per dues raons. En primer lloc perquè, en uns temps en què la il·luminació encara s’ha de fer amb foc real, el decorat pintat redueix el perill d’incendi, en la mesura que ja porta la llum incorporada i –una altra paradoxa– postula que, per ser vistes, també la foscor i la penombra han de ser il·luminades. Però ara ja no calen llums *ad hoc*: basta una il·luminació general, independent dels efectes concrets; una il·luminació que val, a més, per a tots els decorats, sense que calgui canviar-

86. A *Sobre el teatre*, 1913: el cos humà i els accessoris que l’envolten –taules, cadires, llits, armaris– tenen tres dimensions i per això el teatre, que té en l’actor el seu element principal, ha de basar-se en els descobriments de l’escultura i no en els de la pintura. «A l’actor li ha de servir de suport l’estatuària plàstica». Lunatxarski no acceptarà aquest desplaçament de model, que no fa altra cosa que substituir un servatge per un altre.

87. *Cartes sobre la dansa*, 1760.

la a teló tancat en un mateix espectacle, o entre espectacles diferents. El pintor de decorats serà, també, il·luminador. O més exactament, no hi haurà il·luminador perquè, en paraules d'Appia, «la pintura i la il·luminació són dos elements que en comptes d'enriquir-se en una subordinació recíproca s'exclouen; car il·luminar una tela vertical significa simplement fer-la visible, cosa que no té res en comú amb el paper actiu de la llum, i fins i tot li es contrària».⁸⁸

Ara bé, el gran avantatge de la perspectiva pictòrica és que converteix les tres dimensions de l'espai en dues: enganyant el nostre ull innocent, ens fa creure que la pintura és una escultura o, tal com podem veure a l'església romana de Sant'Ignazio, que un sostre pla pot convertir-se en una veritable cúpula –sempre que, és clar, ens situem en el «punt de mira» exacte. Des d'ara, doncs, el món físic on es desenvolupa l'acció dels personatges pot ser ofert als ulls de l'espectador sobre una superfície plana perfectament il·luminada en ella mateixa, en un espai de dimensions inferiors a les de l'espai real perquè –igual que el desig o el temps– pot ser comprimit. El Teatro Olimpico de Palladio (Vicenza, 1585) ja està construït sobre aquesta certesa, però encara és un híbrid entre la concepció grecoromana de Vitruvi (tridimensional) i les noves possibilitats (bidimensionals) de la perspectiva. Aquells carrers en *trompe-l'oeil* que feliçment s'han convertit en cossos *non sepultos* (en realitat eren l'efímera escenografia per a l'espectacle inaugural),⁸⁹ seran substituïts (a Ferrara, el 1606; a Parma, el 1618) per lleu-

88. *La música i la direcció d'escena*, 1899.

89. Un *Èdip rei* dirigit per Angelo Ingegneri, potser el primer director teatral amb consciència de ser-ne, autor de *De la poesia representativa i de la manera de representar les faules escèniques* (1598). Filippo Pigafetta va relatar l'impacte que va produir aquesta representació: «La perspectiva escènica és [com l'edifici] admirable, de bona acústica i visibilitat, amb les seves cinc seccions principals, o entrades posteriors, que representen els set carrers de Tebes. La ciutat és una exhibició de belles cases, bells palaus, temples i altars en l'estil de l'època antiga i de la més refinada arquitectura. Tot està fet en fusta dura, de tal manera que pot durar molts anys. Ha costat 1.500 ducats.» (Nagler, *op. cit.*)

gers decorats de paper tela fàcilment manipulables, amb tot el que això suposa de reducció de costos. El teatre ha fet un gir copernicà: ara, l'escenari ja té la possibilitat tècnica de convertir-se en una màquina permanent d'il·lusions de realitat, la més perfecta i barata (llevat del somni) que havia creat fins aleshores l'enginy humà, substituint el decorat verbal isabelí per una realitat virtual visible. La invenció de la perspectiva i de l'escenari a la italiana liquidarà, provisionalment almenys, la idea que l'escenografia és innecessària a l'art dramàtic, que a l'actor no li calen ni decorats ni objectes per a l'execució de les seves accions, que és capaç de menjar-se una poma sense tenir-la entre les mans, d'entrar en una catedral o en un aeroport sense que ningú li construeixi l'edifici, simplement gràcies a la seva manera de moure's; liquidarà la idea que a l'actor només li cal –en paraules de Brook– un «escenari buit».

És lògic pensar que la invenció de la perspectiva havia de repercutir fortament sobre la dramaturgia posterior, però ja no és tan fàcil endevinar que ho fes en la direcció en què ho va fer. En la mesura que la simple manipulació d'unes quantes cordes facilitava «màgicament» la successió de diversos espais dramàtics en un mateix espai escènic, l'escenari a la italiana hauria pogut significar la liquidació definitiva del principi de la unitat de lloc, que –en part– responia a les dificultats tècniques (i econòmiques) del canvi de decoracions; si resultava «aconsellable» no escriure escenes de batalles no era només perquè ens haurien ofert imatges horripilants o contràries al bon gust horacià, sinó també perquè no era gens fàcil mostrar-les en viu sense infringir els mínims de la versemblança escènica o castigar mortalment el pressupost de les companyies. Ara era possible posar a l'escenari un exèrcit sencer, tal com van fer els francesos quan, a la representació de *La mort de Cyrus*, de Rosidor, així que el protagonista cridava «A mi la tropa!», queia al fons de l'escenari una tela en la qual hi havia pintada la tropa travessant un pont. Per alimentar-la, n'hi havia prou amb alimentar dos homes: el pintor de la tela i el tramoista.

L'escenari italià hauria pogut potenciar els pressupòsits dramàtics del teatre medieval, substituint la meravellosa

(però dispersa i complicada) simultaneïtat dels decorats (que obligava a una ampliació de l'escenari proporcional a l'extensió del drama) per la seva successió immediata i fàcil, però aquestes immenses possibilitats només seran aprofitades pel «teatre menor», sobretot per fer més atractius els *intermezzi* entre les diverses parts d'una tragèdia. El teatre en majúscula –la tragèdia i després el drama– no és veurà substancialment modificat des del punt de vista dramaturgic. Ben al contrari, tot i oferir la possibilitat tècnica de canviar fàcilment el decorat amb una falta de respecte absoluta per la unitat de lloc, l'escenari a la italiana ha acabat reforçant l'imperi aristotèlic, limitant els canvis a tres –com a molt– en algunes obres en tres actes.

30. IMPORTÀNCIA TEATRAL DE π . EL NAIXEMENT DEL TEATRE A LA ITALIANA O LA IMPOSSIBLE QUADRATURA DEL CERCLE

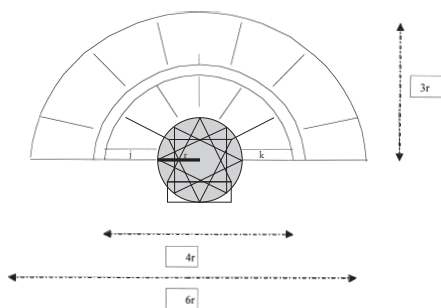
Aquest fenomen no és tan incongruent com podria semblar a primera vista. Si el teatre descobreix alhora els rigors de la perspectiva i els de la *Poètica*,⁹⁰ si sucumbeix alhora a les seduccions de l'una i de l'altra, és perquè les dues van en el mateix sentit, responen a una mateixa filosofia: a una mateixa voluntat centralitzadora. Per una banda, la perspectiva centralitza l'espai escènic i, per l'altra, Aristòtil proposa una dramàturgia centrada exclusivament en l'acció del protagonista. La *poesis* escènica i la *poesis* dramàtúrgica troben per fi la possibilitat d'una entesa total; ara, l'acte comunicacional és perfecte: hi ha un sol punt emissor (el protagonista i la seva acció principal) i un sol punt receptor, l'espectador situat exactament al mateix lloc des d'on ha estat pintat el quadre, és a dir, el lloc més favorable per a la catarsi, aquell des d'on el protagonista i el seu univers seran vistos de la manera més favorable per a l'aparició del temor i de la compassió.

La perspectiva fascina l'espectador amb els encisos d'una realitat il·lusòria potentíssima i –sobretot a partir del moment en què per fi s'apaguen els llums de la sala– li fa creure que està sol. No ho està, és clar. Tal com diu Mercier l'any 1773 radiografiant la Comédie Française, «¿hi ha alguna cosa més indecent i cruel que aquesta platea estreta, sempre plena de gom a gom, on al més petit contacte la gent s'empeny, i que esdevé insuportable i perniciosa per a la salut durant els mesos d'estiu [...] fins al punt que sovint cal evacuar espectadors desmaiats o mig asfixiats?». ¿Com garantir el plaer catàrtic, que és estrictament individual, incompatible amb la idea que a moltes altres persones els està passant exactament el mateix, per les matei-

90. L'any 1508 Aldo Manuzio publica la primera traducció de la *Poètica* i –significativa coincidència– Pellegrino da San Daniele pinta el decorat per a la representació a Ferrara de la *Cassaria* d'Ariosto, que és la referència més antiga que tenim fins ara d'una escenografia concebuda segons les regles il·lusionistes de la perspectiva.

xes raons i al mateix instant? L'artifici de Brunelleschi en dóna testimoni: només en pot gaudir un usuari. Els altres $n-1$ espectadors només hi assisteixen per aproximació en funció de la seva distància a allò que podríem anomenar la «butaca-orifici».

Ara bé, en liquidar l'antic escenari grecollatí, absolutament incompatible amb la perspectiva, el teatre a la italiana fa alguna cosa més que substituir un edifici per un altre: elimina l'antiga harmonia arquitectònica entre l'escenari i la sala, units abans per la màgia del número π , tal com va mostrar Vitruvi l'any -13 , amb l'elegància pròpia dels geòmetres. Aquesta harmonia provenia del fet que l'espai destinat al públic quedava matemàticament determinat per la superfície de l'espai escènic: bastava dibuixar un cercle de radi r (el cercle de l'emissió) per trobar l'àrea exacta del cercle de la recepció i , per tant, la de l'edifici en conjunt. Tal com es veu en el següent dibuix, extret del pla establert per l'arquitecte romà,



un cop determinat r , només cal fer passar pel centre del cercle una línia horitzontal de llargada igual a $2\pi r$ (la seva longitud, que equival a 6 radis, tres cap a la dreta i tres cap a l'esquerra des del centre) i dibuixar amb compàs, sobre els extrems d'aquesta línia, un semicercle que correspon al límit de la graderia superior. (tres vegades el radi, des del centre del cercle matriu). Així, la superfície de l'orquestra grega (la meitat superior del cercle inicial, que penetra en l'espai dels espectadors per ampliar els angles de la seva capacitat visual i auditiva) és igual a

$\pi r^2/2$, i la de la grada igual a $\pi 3r^2/2 - \pi r^2/2$. Aquesta geometria (sigui quin sigui el valor del radi) té com a constant un número π que, gràcies a la seva tossuda infinitud, no sols estableix les proporcions finites de l'espai teatral en una conjunció fins i tot estel·lar, sinó que també permet determinar, de passada, l'emplaçament dels passadissos d'entrada i evacuació del públic.⁹¹ Naturalment, cap teatre real (ni tan sols el més extraordinari, el d'Epidaure) responia d'una manera exacta a aquesta geometria tan rigorosa, però no per això deixa de ser pertinent l'afirmació de Jean-Louis Barrault, per a qui «en el pla formal, la història del teatre és la història del cercle».⁹² O més exactament, des del Renaixement, la del cercle perdut.

En efecte, els arquitectes renaixentistes italians i els seus successors faran gran esforç per adequar l'antic edifici teatral a les noves necessitats de la *prospettiva*. Converteixen en platea l'antic escenari semicircular (l'orquestra, el nom que encara conserva el pati de butaques a França) col·locant els seients en paral·lel al nou espai escènic, traslladat ara a l'antiga *skene* (de forma rectangular, la que convé a la perspectiva) i alcen l'antiga grada en pisos verticals (amb llotges des de la construcció de l'Òpera de Venècia, el 1627) per augmentar la capacitat de la sala sense allunyar gaire els espectadors menys privilegiats o, en tot cas, per la impossibilitat de construir edificis de dimensions com les dels teatres grecs o llatins a l'interior de les ciutats.⁹³ Aquestes operacions successives desemboquen en un fracàs si-

91. Si hi inscrivim quatre triangles equilàters, el cercle matriu queda dividit en dotze punts que equivalen, segons Vitruvi, als dotze signes del Zodíac «per tal de suscitar la musical harmonia de les estrelles». Els vèrtexs dels triangles a la meitat superior del cercle marquen els punts on cal situar les vies d'accés a la grada inferior i, en un lloc equidistant a aquestes, les de la grada superior. No cal recordar que cap teatre a la italiana no té una xarxa de passadissos tan sofisticada i operativa des del punt de vista de la seguretat i la comoditat de l'espectador.

92. Continuació de *Notes d'estiu 73*, a «Cahiers Renaud-Barrault», núm. 84, 1974.

93. Cal, a més a més, que els edificis estiguin coberts per tal d'aïllar les escenografies de la llum natural en benefici de la llum artificial i perquè l'activitat teatral s'estén, a poc a poc, a totes les èpoques de l'any i deixa d'estar concentrada només a determinats períodes climatològicament benivolents.

milar al dels matemàtics a l'hora de resoldre el problema de la quadratura del cercle –donat un cercle de radi r , trobar un quadrat que tingui exactament la seva mateixa àrea–, i per la mateixa raó: el número π no forma part de l'estructura matemàtica dels polígons i el teatre a la italiana és, des del punt de vista geomètric, un polígon (l'escenari) dins un altre polígon (la sala). Es perd, així, la coherència dimensional de l'espai teatral entès com una unitat entre l'àrea d'emissió i l'àrea de recepció determinada per la primera i que el caràcter infinit de π havia garantit durant segles. Un dels preus que caldrà pagar és que els actors deixen d'estar abraçats pel públic i passen a ocupar una posició d'estricta frontalitat –és a dir, d'enfrontament– i que per raons òbvies seran eliminats els *parodoi*, uns accessos (a l'esquema de Vitruvi, els punts J i K) que servien per a l'entrada del públic i alhora la dels actors, al món de la ficció: si els personatges entressin pels *parodoi*, la il·lusió de realitat que proporciona la perspectiva quedaria destruïda abans que comencés la representació.

A canvi, el teatre a la italiana apareix com la creació més prodigiosa de la història de les arts representatives (almenys fins el 1895, quan els germans Lumière projecten *La sortida dels obrers de la fàbrica*) perquè ha creat la màquina més perfecta de producció en viu d'il·lusions de realitat posant en funcionament –en funció– moltes altres màquines, com per exemple les dissenyades per Nicola Sabbattini, a la *Pràctica per fabricar escenaris i maquinària teatrals* (1638), on ens explica com escenografiar «el curs constant d'un riu», com «dividir el Cel en Seccions», com «cobrir una part del Cel amb Núvols que primer siguin petits i després cada vegada més grans i que canviïn constantment de Color», com fer que «els Núvols baixin perpendicularment amb una Persona al damunt» o que «els Dofins i altres Monstres Marins apareguin nedant entre les Aigües».⁹⁴

94. Podem trobar una anàlisi excel·lent del paper de la maquinària teatral a *La máquina escénica: drama, espacio, tecnología* (Euskal Herriko Uni-

Però al mateix temps aquest edifici suscita problemes pràctics i morals que ja són denunciats gairebé des del seu naixement.

Algunes objeccions són de caràcter tècnic, com les que formula el compositor italià Emilio Cavaleri, que troba els teatres massa grans per al nou gènere emergent –l'òpera– i reclama «sales de no més de mil espectadors, còmodament asseguts en un profund silenci», atès que els teatres més amplis «tenen una acústica dolenta i obliguen els cantants a forçar la veu i matar l'expressió».⁹⁵ El 1771, Francesco Milizia, una de les veus més diàfanes de la crítica il·lustrada italiana al teatre barroc, havia sumat als mals físics els de caràcter moral: «Aquesta comoditat tan lloada que ofereixen les llotges, la de quedar amagat i fer-se com qui diu invisible, no és certament una ocasió favorable als bons costums. [...] Com es pot representar un bon drama, que reclama una atenció continuada del principi a la fi, si els nostres senyors afeccionats només presten atenció a les seves intrigues i només es dediquen [...] a saltar de llotja en llotja i a fer-se veure aquí i allà? Ara es fan fonedissos, després es perden, i més tard reapareixen; d'una llotja passen a l'altra i al final tornen a la seva, voltant perpètuament, fent brometes de mal gust, repartint compliments, coquetejant.»⁹⁶ Encara més, Milizia estableix una interessant relació –en forma de peix que es mossega la cua– entre la qualitat de l'edifici teatral i la qualitat de les obres que s'hi representen: la causa primera del desastre arquitectònic –diu– és «l'avorriment causat pels drames dolents»; aquest avorriment provoca l'aparició de les llotges com a diversió substitutòria, i l'existència de les llotges fa que les obres s'enfonsin cada vegada més en «la insípidesa i l'absurditat»: es genera així un cercle viciós que només es podria trencar (sembla suggerir Milizia) amb un enderroc sistemàtic dels edificis existents.

O reformant-los, si més no. Al segle XVIII, com a conseqüèn-

bertsitatea, 2001), recull de les intervencions al seminari del mateix títol a cura de Rosa de Diego i Lydia Vázquez.

95. Prefaci a l'oratori *Representació de l'ànima i el cos*, un títol que prefigura els de Calderón, escrit als voltants del 1600.

96. *Sobre el teatre*, 1771.

cia d'aquesta allau de crítiques, la màxima preocupació d'alguns arquitectes teatrals és –en paraules de l'historiador Antonio Pinelli– la recerca «d'una planimetria òptima» capaç de «conciliar l'organicitat estructural amb la necessitat d'atenuar al màxim els defectes intrínsecs a l'organització cel·lular d'un espai», que ve a ser com «una representació de la vida social, que reflecteix l'estratificació i la ideologia de la classe dominant» en la mesura que «el marc de les llotges enquadra, com si fos una minúscula boca d'escenari, la “representació” del ritu burgès de veure i ser vist, d'un oferir-se en espectacle dins l'espectacle que, amb el temps, tendirà a suplantar l'acció dramàtica central».⁹⁷

Entre les diverses solucions proposades per resoldre el problema de la visió (la platea en forma de U,⁹⁸ el teatre amb planta de campana),⁹⁹ la més important és la sala en forma de ferradura (*a ferro di cavallo*, la de la Scala de Milà, o la del Liceu de Barcelona, entre altres insignes edificis), que Pierre Patte, en el seu *Teatre ideal* (1782), dibuixa amb tota precisió.

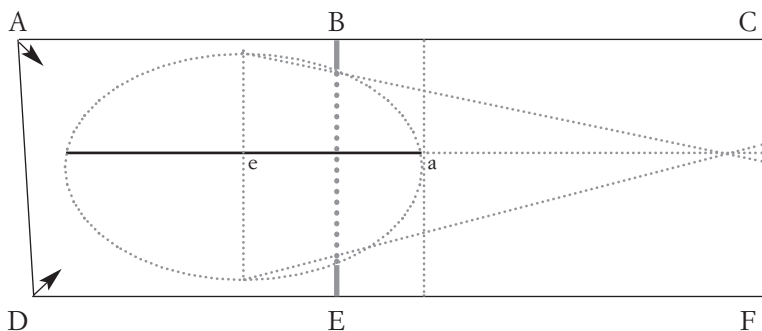
L'esquema de Patte respecta el principi vitruvià (i pitagòric) segons el qual no hi ha cap solució per a la construcció dels teatres si no responen a una harmonia geomètrica; però, en canvi, se separa de Vitruvi en un punt fonamental: la figura generadora de l'edifici teatral ja no és el cercle, sinó una el·lipse. La part principal de l'el·lipse –compresa en el rectangle ABDE– és la que correspon al públic (que accedeix a la sala pels punts A i D) i el rectangle BCEF correspon a l'escenari, amb una profunditat idèntica a la de l'eix horitzontal de la figura generatriu. La màgia pitagòrica és absoluta, perquè l'el·lipse de Patte permet determinar els dos punts òptims de la comunicació teatral: el punt *e* (aquell on sol situar-se el director d'escena en els assaigs) és el millor lloc per a l'espectador de Brunelleschi, i el punt *a* (aquell on solen plantar-se els cantants

97. Pinelli: *Els teatres. De l'espai de l'espectacle humanístic al teatre d'òpera*, Florència, 1973.

98. Per exemple, al Teatro Intronati de Siena (1670).

99. El més cèlebre dels quals és el Filarmonico de Verona, dissenyat per Bibiena el 1729.

d'òpera en el convenciment que, si el teatre està ben construït, el punt de màxima projecció visual serà, també, el de la màxima projecció acústica) és el millor per a l'actor.



Però aquest esforç de Patte no resol els problemes. Al segle XIX, la situació no s'ha modificat, si hem de fer cas de les paraules escrites l'any 1804 per Claude-Nicolas Ledoux, un singular arquitecte i urbanista francès qualificat en el seu temps de «visionari». La forma dels teatres actuals, diu Ledoux, «escampa al seu voltant un vapor homicida [...], sota un sostre per damunt del qual l'Arquitecte inspirat no s'ha elevat mai». Tot-hom fa «esforços sobrehumans per veure-hi». Observeu, si no, «l'agitació i el moviment convulsiu que regna en tots els seients». Una part dels espectadors «veu força bé l'escenari fins al centre»; els altres, situats als laterals, «no veuen res» o només a costa «d'una contracció vertebral». I això no és tot: «La veu és perd per tots els angles i per conservar-la millor es pengen màgicament amb filferros atribuïts fantàstics, fastigoses quimeres que es turmenten, es recargolen el cos per obligar la cua d'un peix a connectar-se amb el cap d'una dona.» Els nostres teatres, en fi, «encara es troben a la infantesa de l'art i deixen molt a desitjar» pel que fa a la «puresa dels costums, la solidesa, la salubritat, la comoditat i l'efecte general».¹⁰⁰

100. *L'Arquitectura considerada des del punt de vista de l'art, els costums i la legislació.*

Antonio Nicollini, l'arquitecte que va reconstruir el teatre San Carlo de Nàpols, incendiats, afegeix: «L'avidesa del guany, que en el teatre ha substituït els criteris de la institució pública teatral dels antics, delerosa de col·locar el màxim d'espectadors en l'espai mínim, per reduir la despesa i augmentar el benefici, ha menystingut les veritables necessitats; ha usurpat l'espai necessari per a la solidesa, les proporcions i la majestat dels ordres: ha substituït les columnes per bigues, ha acumulat llotges al damunt de les llotges abocades a la platea, i ha convertit el conjunt en un recinte estret molt poc elegant, insegur, que ja no té res a veure amb el teatre, però sí amb els ruscs pel que fa a la seva població, o en una sepulcral gàbia de coloms...».¹⁰¹ Tal com diu André Antoine (a finals del XIX!), a les sales actuals «l'acció dramàtica només pot ser seguida [pels espectadors situats a les galeries laterals] si giren penosament el cap» perquè estan encarats els uns als altres i tenen l'escenari a o bé a la dreta o bé a l'esquerra. «Els espectadors situats a la primera fila de les llotges són els únics que poden gaudir de l'espectacle al preu d'una tortura raonable; els ocupants de les tres o quatre files del darrere es veuen obligats a estar dempeus, a doblegar l'espina, a abocar-se al buit per veure una petita part de l'escenari. [...] Així, tot l'art dels decoradors, tota la part pintoresca de l'espectacle es perd. Una tercera part de la sala *no sent res*».¹⁰²

Ara bé, més enllà de la cupiditat empresarial destacada per Nicollini, el fracàs de tots els intents per millorar els teatres a la italiana té una raó més profunda. El problema no és que s'intenti quadrar el cercle de l'*orquestra* grega, no és que se substitueixi el cercle matriu per una el·lipse (la figura rodona més semblant a un rectangle), sinó que la figura generadora del conjunt ja no és la de l'espai emissor—l'escenari—, sinó la de l'espai de recepció, la platea: ara, els teatres són construïts des del punt de vista del públic, un públic que vol rebre la visió de la realitat mimèticament reconstruïda més que no pas assistir a la construcció d'una altra realitat.

101. *Algunes idees sobre la ressonància al teatre*, 1816.

102. A *El Théâtre-Libre*, un text escrit el 1890 amb la finalitat de recaptar diners per a una nova sala que mai no va ser construïda.

Caldrà esperar fins les darreries del segle XIX perquè s'obri pas una nova teoria de l'edifici teatral. El 1899 –tres anys després que Jarry estrenés el seu *Ubu rei*, amb una escenografia que dinamitava totes les convencions anteriors– Adolphe Appia publica el seu assaig *La música i la direcció d'escena*, on no sols avança l'agorosa idea que per a cada espectacle caldria construir un teatre adequat a les seves necessitats, sinó que a més introdueix un principi arquitectònic radicalment nou, tot i que recupera l'essència dels teatres grecs: «La relació entre el lloc de l'espectador i l'arc del prosceni no l'establim nosaltres convencionalment, ho fa l'expressió, el domini absolut de la qual sobre l'escenari *només ens té a nosaltres per objecte*.» I afegeix: «Cap de les localitats ocupades no ha de desnaturalitzar el sentit expressiu de l'espectacle per a l'individu que les ocupi.» Romain Rolland, per al seu teatre del poble, només necessita una sala gran, o un circ, si pot ser disposada en pendent, «de manera que tothom hi vegi bé».¹⁰³ Cal una reorganització absoluta dels edificis teatrals. En el marc estètic de la Bauhaus, Frederik Kiesler –l'escenògraf de R.U.R., on els robots¹⁰⁴ prenen forma, per primera vegada en la història– va dissenyar el seu «Teatre Infinit» (per a 100.000 espectadors) entre el 1916 i el 1924, descrit per ell mateix en aquests termes: «L'estructura està totalment coberta amb un doble revestiment d'acer i vidre opac soldat. L'escenari té forma d'espiral que es desenvolupa fins a l'infinit. Els diversos pisos estan units per ascensors i plataformes. Les plataformes amb els seients, l'escenari i els ascensors estan penjats de l'espai i són independents entre si. La construcció té una estructura de cables mòbils i de plataformes semblants als que s'utilitzen per sostenir els ponts. Gràcies a aquesta estructura, el drama pot dilatar-se i desenvolupar-se lliurement en l'espai.»¹⁰⁵

103. *El teatre del poble*, 1913.

104. Una paraula derivada del txec 'robota', 'treball'. Rossum, el nom del protagonista, és una deformació de 'rozum', 'raó', 'racionalitat'.

105. A «Arquitectural Record», maig del 1930. Citat per Richard Schechner a *Sis axiomes per a l'environmental theatre*, 1968. Com era previsible, el projecte mai no es va fer realitat.

Gairebé al mateix temps, el 1927, Walter Gropius projecta per a Piscator el Teatre Sintètic, que no sols aspira a adequar-se a «una època en què l'art dramàtic i les relacions socials experimenten una transformació», sinó que reuneix les tres formes bàsiques de l'arquitectura teatral al llarg de la història –l'arena central, el circ; l'amfiteatre grec i romà i l'escenari a la italiana o «caixa òptica»–, dotat de tres escenaris (un de fix, un de giratori i un altre central) i amb la possibilitat de modificar la disposició de la sala.¹⁰⁶ Una possibilitat que arriba als màxims concebibles de versatilitat al teatre de Santiago de Cuba (construït als anys noranta), amb una grada retràctil que pot ser desplaçada a l'exterior de l'edifici per convertir un teatre tancat en un teatre a l'aire lliure. Ara bé, fins i tot en aquest cas, queda definit un «interior» en el sentit d'espai limitat on s'ordenen «esquemes d'ocultament i de manifestació, de truc i emmascarament: d'escenificació, en suma», segons Bettetini.¹⁰⁷

Però, de moment, encara estem sota l'imperi del teatre a la italiana i val la pena aturar-s'hi perquè va tenir (i segueix tenint, malgrat tots aquests esforços) efectes essencials sobre l'art de l'actor.

106. «Naixement de la Piscator-Bühne», a Piscator: *El teatre polític*, 1929.

107. *Producció significant i escenificació*, 1975.

31. LA TÈCNICA DEL PLA I EL CONTRAPLÀ DE GOETHE.

DOS NOUS IDEALS: L'ESPECTADOR ÚNIC I L'ACTOR PINTAT,
O L'ACTOR CRIAT DE DOS AMOS

La perspectiva escènica no sols exigeix que l'espectador (únic) estigui situat en un lloc precís (el punt *e* de l'esquema de Patte), i sense moure's, sinó que també pressuposa que la imatge que té al davant tampoc no s'ha de moure, almenys en direcció perpendicular a la línia de l'horitzó. Brunelleschi havia aconseguit «animar» la imatge inerta del baptisteri florentí reflectint sobre el cel platejat el pas de núvols veritables (que pertanyien al temps real de l'observador, mentre que l'edifici formava part del temps ficcional) però, en canvi, no havia resolt un dels problemes nuclears de l'escenari, el de la vida a primer terme: a la pintura de Brunelleschi no hi havia vianants davant el decorat, però a l'escenari sembla inevitable que n'hi hagi. Encara més, els actors –empesos per les violentes passions dels seus personatges– tenen la tendència a desplaçar-se en sentit vertical (des del punt de vista de l'espectador) de tal manera que, en descol·locar el mirall brunelleschià, posaran de manifest amb la seva realitat corpòria i viva que aquells grans edificis que veiem en la llunyania són ridícules cases pintades en miniatura. Les dues il·lusions –la que crea el dispositiu escènic i la que crea l'actor– són del tot incompatibles.

D'aquesta manera, des del Renaixement, a les antigues previsions morals enfront de l'actor, se n'hi afegirà una altra, de caràcter estètic: l'actor, ara, pot alterar la lògica espectacular, per la senzilla raó que, en canviar de lloc, trenca l'harmonios equilibrat estètic d'una representació del món físic perfecta i, per escreix, relativament barata. De fet, en un dels més inesperats cops de teatre de la seva història, la presència de l'actor a l'escenari esdevé un perill. O, si més no, un destorb: l'actor es converteix en un convidat incòmode a la festa que l'escenògraf ha organitzat per al plaer d'un públic delerós per veure's immers en un espai ple de realitat.

Naturalment, una primera (i fàcil) solució és prescindir de l'actor o, si més no, reduir-lo a la condició de silueta, de simple

figura retallada, de figurant, cosa que elimina de soca-rel el problema de la seva inoportuna presència a l'escenari. Alguns ho intentaran –i ho aconseguiran–, donant lloc a considerables beneficis econòmics, amb un teatre d'escenògrafs (amb paisatge i sense actors, podríem dir), un teatre de *son et lumière*, dioramàtic, de pessebre vivent o de parada militar –audiovisual en el sentit més banal de la paraula.¹⁰⁸

La segona solució és pactar amb l'actor, delimitar la seva feina, posar-hi ordre, establir per a aquest ésser imprevisible una lògica de l'actuació que l'integri tant com sigui possible en un projecte d'illusió global pictòrica. En una paraula, cal teoritzar –per fi– la feina de l'actor més enllà de simples criteris d'«exageració» o «naturalitat».

Podem afirmar –per desorbitat que sembli– que, al teatre occidental, els escenògrafs són (sense voler) els veritables promotors de la teoria de l'actor. Era escenògraf, per damunt de tot, Leone De' Sommi, autor d'uns *Diàlegs* escrits el 1590, just quan Shakespeare arriba a Londres i Zacharias Jansen inventa el microscopi. Aquesta gran peça del teatre de la teoria, en què Veridico, l'alter ego de l'autor, i dos cortesans examinen el diversos problemes de la creació escènica (dramatúrgia, interpretació, disseny de vestuari i de llums) és, potser, el text fundacional de l'art de l'escenificació des d'un punt de vista pictòric. En primer lloc, com a bon escenògraf, a De' Sommi li sembla imprescindible resoldre els problemes de visió del quadre, elimi-

108. Un teatre que amb el desenvolupament dels mitjans tècnics es va sofisticant i arriba, amb Philip-James de Louthembourg (1740-1812), a la simulació de grans efectes naturals (sense aturar-se ni davant de les erupcions volcàniques), que obligaven els actors a no separar-se gaire de l'escenografia, a fondre's en ella per no trencar l'efecte de realitat. És exactament la mateixa idea que, d'una manera lleugerament més matisada i infinitament més sofisticada, presideix el cinema «de catàstrofes»: els personatges són mers comparses de les forces irracionals de la tècnica o de la natura (clixés en estat pur), i els actors que els interpreten es converteixen en comparses dels efectes especials. Per un estrany procés d'inversió –amb paraules de Jacques Copeau–, «els actors ja no semblen viure en el seu decorat, sinó que estan exposats en ell. La mania del quadre fa que triomfin la modista, el figurinista i, amb ells, el moble autèntic, el *bibelot*, el mercat de segona mà.» («Als Autors», 1938).

nar els fums que avui molts directors d'escena posen a l'escenari per camuflar els seus propis problemes de visió: abans que res, calia netejar la tela, per dir-ho així.¹⁰⁹ Ara bé, un cop garantida la visibilitat mínima, la gran qüestió és saber com s'ha de comportar l'actor per no interferir amb els seus moviments la nitidesa de la imatge. L'actor ha de «ser àgil de cos, sense inflexibilitats ni rigideses», «ha de mantenir els peus quiets mentre parla, i els ha de moure amb gràcia quan calgui», «ha de posar el cap en una posició natural per tal que no sembli que el té cargolat al coll, i ha de deixar que els braços i les mans es moguin en la seva direcció natural, evitant que facin massa coses i gesticulin excessivament»; i «si una dona, en una escena determinada, s'ha de posar la mà al maluc, o si un home ha de col·locar la mà al puny de l'espasa, ni l'una ni altre no s'han de quedar tota l'estona en aquesta posició; ben al contrari, així que hagin acabat el parlament que la justificava, l'hauran d'abandonar i trobar la que convingui més al parlament següent». I aquest és el problema: saber què fa l'actor per passar d'una posa a una altra posa perquè, al teatre, a diferència de la fotovel·la, l'actor no pot amagar les «transicions» o, més exactament, els canvis corporals sobtats deguts a una alteració de l'estat emocional del personatge –sempre sobtada, com a la vida–, que pot trencar, si no l'escenografia, sí els seus efectes màgics. Aleksandr Tàïrov, en oposar-se al teatre de la convenció –que segons ell només buscava la bellesa plàstica, en oposició a la bellesa «real» del naturalisme– fa un diagnòstic similar: «El pintor només tolerava l'actor en la mesura que era una taca de color i oblidava la naturalesa del seu art, l'acció i el moviment que li són propis, perquè, en moure's, l'actor desplaçava inevitablement les “taques de color” i deteriorava el quadre del pintor.»¹¹⁰

109. El fum que envaïa l'escenari a mesura que la representació avançava no sols actuava com a barrera òptica, sinó que submergia l'actor en un estat d'asfíxia que també li «tapava» la veu. De' Sommi va intentar resoldre el problema amb un enginyós sistema que introduïa per sota l'escenari aire de l'exterior i empenyia el fum cap a les sortides obertes a la part alta.

110. *Notes d'un director d'escena*, 1921.

Goethe intenta resoldre el problema. La llibertat de l'actor que reclama és una llibertat condicional o, més exactament, condicionada per les lleis de la perspectiva i les de la luminotècnia, les d'una teoria dels colors i de les formes, una *Farbenlehre*. Ho constatem ben clarament a les seves *Regles per als actors*, recollides per Wolf i Grüner l'any 1803 –qualificades per Eckermann de *Catecisme*¹¹¹ i que, llegides avui, com tants altres documents de la teoria dramàtica, poden provocar un somriure de commiseració i ser considerades com un manual d'urbanitat de l'actor, gairebé d'higiene elemental. Contenen, però, una extraordinària saviesa derivada del coneixement de les exigències del teatre en perspectiva, encara vigent avui –sense saber-ne les fonts– tant al teatre professional com a l'amateur.

En la seva forma actual,¹¹² aquest catecisme sembla no tenir ni ordre ni concert. Però si no fem cas de l'ordre numèric dels punts, la teoria goethiana apareix amb tota la seva nitidesa. La norma 82 fa una declaració de principis general i, en afirmar que «l'escenari i la sala, els actors i els espectadors, constitueixen l'entitat teatral», deixa ben clar que no podem parlar de l'actor si no ho fem des del punt de vista de l'espectador. Per tant, l'actor, la primera missió del qual «és imitar la Naturalesa» per «retratar-la idealment, unint en la seva actuació la veritat i la bellesa» (norma 35), «no ha d'oblidar mai que l'escenari és com un quadre en el qual els actors substitueixen les figures pintades» (norma 83), i sempre ha de recordar (norma 38) «que és damunt l'escenari perquè el vegi l'espectador». En conseqüència –dictamina Goethe a la norma 39–, l'actor «no s'ha de comportar mai amb els altres actors com si no els veiés ningú», a fi de no caure en «una naturalitat mal entesa». I precisament perquè la naturalitat ha de ser artificial i no «natural», «l'actor ha de posseir un control absolut sobre totes les parts del seu cos, de tal manera que sigui capaç d'usar cada

111. A *Converses amb Goethe*, 1.

112. La versió que faig servir és la inclosa a *A source book in theatrical story*, a cura d'A. M. Nagler, Dover Publications Inc, 1952.

membre lliurement, d'acord amb l'expressió que se li demana» (norma 36), un control que s'assoleix durant els assaigs –en els quals, «a fi d'aconseguir un moviment fàcil i apropiat, cal prescindir de les botes» (norma 66),¹¹³ del bastó «a fi d'assegurar la llibertat de moviment de mans i braços» (norma 44), de la mateixa manera que «les actrius han d'assajar sense els seus moneders» (norma 69), i ningú, ni actrius ni actors, «no ha de fer servir mai el mocador a l'escenari, ni per mocar-se ni per escopir, perquè en l'esfera del treball teatral recordar les necessitats físiques de l'actor és molt desagradable» (norma 74). Fins i tot queda prohibit, per si pogués ser llegit d'una manera obscena, el gest de posar-se les mans entre les cuixes per moure la cadira (norma 73). Naturalment, Goethe no pensa en cap moment que mocar-se o escopir puguin ser necessitats dels personatges, i no dels intèrprets, perquè en tota la història de la pintura –el seu referent esteticomoral –no s'ha vist mai ningú que sigui retratat mentre tus o esternuda o es grata una cama: aquestes coses no els passen mai al personatges perquè són l'ideal de cosos fisiològicament desactivats.

A través d'aquests preceptes, Goethe basteix, per primera vegada en la història del teatre occidental, una teoria de l'assaig que és –lògicament– un axioma de la seva teoria del càsting. L'assaig és el moment crucial: el moment del traspàs –del traspàs de poders, podríem dir–, el moment de la pròpia negació i de l'afirmació del personatge: és el lloc i el moment en què l'actor doblega els hàbits del seu cos, renunciant a «assajar amb l'abric posat», no sols perquè el priva de fer els gests adequats, sinó perquè «l'acostuma a uns altres gests que després repetirà sense adonar-se'n a l'escenari» (norma 70). En altres paraules, «l'actor, durant l'assaig, no ha de fer ni un sol moviment que no sigui adequat al seu paper» (norma 71); i, naturalment, «la

113. «Especialment els actors que han d'interpretar papers d'enamorat o lleugers han de tenir un parell de sabatilles al lloc de l'assaig», recomana Goethe a la norma 67.

nit de l'assaig general no serà tolerat res que no sigui permès durant la representació» (norma 68). Assajar és, per a Goethe, gravar al sistema neuromuscular de l'actor uns automatismes nascuts de la *consciència pictòrica* del propi comportament i és per això que l'actor –sabent que cadascun dels seus gests és l'expressió d'una emoció en l'espai tridimensional de l'escenari– només pot gestionar els sentiments del seu personatge si es converteix, en primer lloc, en un gestor de l'espai. «Com l'àugur que amb la seva vara divideix el firmament en diversos sectors», diu Goethe a la norma 87, «l'actor ha de dividir mentalment l'escenari en diversos espais, de tal manera que el terra de l'escenari és converteixi en una mena de tauler d'escacs. D'aquesta manera, podrà determinar en quin quadre del tauler farà la seva aparició. Podrà constatar sobre el paper que, en les escenes especialment emotives, és possible evitar aquells moviments cap endavant i cap enrere que són tan desagradables». ¹¹⁴

Goethe instaura, així, la teoria de l'actor geòmetra, de l'actor àugur, de l'actor que no sols coneix el territori, sinó que, a més, se n'apodera. Sap que algunes zones són més apropiades per a ell –generalment el centre–, i per això «cal no actuar massa a prop dels bastidors» (norma 84), i que altres zones han de ser totalment proscrietes. Però sobretot, diu Goethe, l'actor «no ha de fer ni una sola passa per sota de l'arc del prosceni. Aquesta és la màxima falta en què pot incórrer perquè, aleshores, la

114. Chaplin ho confirma: «He descobert que el sentit de l'orientació és un dels mitjans més importants per aconseguir ser un bon actor; és a dir, saber on està i què ha de fer a cada moment sobre l'escenari. Quan s'ha de caminar en escena, s'ha de tenir prou autoritat per saber on cal parar-se, on cal girar-se, on cal quedar-se dempeus, quan i on asseure's, si cal parlar a un personatge directament o indirectament. El sentit de l'orientació confereix autoritat i distingeix el professional de l'aficionat. Quan dirigeixo les meves pel·lícules, insisteixo sempre en aquest mètode d'orientació amb els actors del repartiment» (*La meua autobiografia*, 1964). És per això que Chaplin afirma que «la teoria segons la qual l'actor ha de conèixer la biografia del personatge és del tot innecessària», i desqualifica «les escoles i cursos d'art dramàtic que encoratgen la reflexió i la introspecció per produir l'emoció adequada. El simple fet que un alumne hagi de passar per una operació mental per aconseguir-la és un prova suficient que ha de desistir de ser actor».

figura abandonaria l'espai en el qual «ha estat composta conjuntament amb l'escenografia i amb els altres actors» (norma 85). Qualsevol realitzador de cinema o de televisió la subscriuria («prohibit sortir de quadre»), com també subscriuria la norma 41 («la persona que parla ha de desplaçar-se sempre cap al fons de l'escenari, mentre que la que ha deixat de parlar s'ha de desplaçar lleugerament cap endavant»), que anticipa la mecànica cinematogràfica del pla i el contraplà. Tot el cinema és essencialment goethià.¹¹⁵

Les regles pictòriques enunciades per Goethe (i també, en part, per Goldoni a *El teatre còmic*)¹¹⁶ col·loquen l'actor en un veritable dilema: per una banda, ha d'expressar les emocions del personatge d'acord amb les lleis de la versemblança dramàtica (imitant la vida, encara que sigui idealment), i per altra, les ha de comunicar segons unes lleis plàstiques que són, en darrer terme, les de la perspectiva. Com aplicar les lleis d'un art immòbil a un art que troba en la mobilitat dels cossos la seva raó de ser? Què ha de fer l'actor, l'etern Arlecchino servidor de dos amos que reclamen autoritàriament la seva preeminència, que ha de fer front a la terrible situació d'adreçar-se «alhora a dos interlocutors, la persona *amb* qui parla i la persona *a* qui parla», l'espectador? A quin dels dos ha de concedir la prioritat i, en darrer terme, a qui ha de mirar?

A la norma 37, després d'explicar que l'actor sempre ha de mantenir «el pit enfora, la part superior dels braços a prop del

115. L'actor que es desplaça cap endavant i es gira lleugerament cap al fons de l'escenari actua com una càmera, focalitzant la mirada de l'espectador cap a l'actor que parla, el qual, com en el catecisme de Goethe, mai –o rarament, i només durant breus instants– parla d'esquena a la càmera.

116. «Moveu les mans», diu, «segons ho vagi indicant el text. Feu servir sobretot la dreta i l'altra molt poc; en qualsevol cas, tingueu cura de no fer servir les dues mans alhora, tret del cas en què hagueu de manifestar una reacció de còlera o de sorpresa o una exclamació que ho exigeixi. I no oblideu mai que si comenceu un període amb una mà, l'heu d'acabar amb la mateixa i mai amb l'altra».

tors» –savis consells, per cert–, Goethe dirimeix el conflicte entre l'expressió i la comunicació en favor de la segona exigència i amb una precisió veritablement aritmètica: «Que les tres quartes parts de la cara de l'actor mirin sempre cap al públic» i, si ha de mirar a l'altre actor, «abans de girar completament el cap, val més moure els ulls» (norma 40).

Potser perquè era empresari teatral, Goethe es va inclinar per la solució més favorable a l'espectacularitat (per la recepció, podríem dir, més que no pas per l'emissió) en una proporció del 75%, i va aconsellar l'actor que només és decantés en un 25% per la versemblança dramàtica i dediqués la resta a l'eficàcia comunicativa. De totes les seves normes, aquesta –la 37– és la més reveladora perquè d'ella depèn la concepció del treball actoral en el seu conjunt.

Podem pensar que Goethe se situa als antípodes d'un realisme que, a finals del XIX, transformarà l'equació «bellesa igual a veritat» en «veritat igual a bellesa». Però les coses no són tan clares. Sorprenentment, la major part dels preceptes en aparença anacrònics i esteticistes del catecisme goethià, la van fer seva el duc de Meiningen i el director de la seva companyia, Ludwig Chronegk, fundadors –segons tots els erudits– del verisme escènic. Hi ha, si més no, algunes afinitats extraordinàries. En la preceptiva dels Meiningen, també «l'actor ha de prestar sempre una atenció especial a seva situació relativa en relació amb el decorat», perquè «*en la bona pintura*, trobem poques figures en la mateixa posició o mirant cap a la mateixa banda». El duc de Meiningen renovarà el teatre de l'època amb referències constants a la pintura. «Per compondre un efecte escènic, és important conservar la meitat del quadre de manera que no concordi amb l'altra meitat de l'escenari» a fi d'evitar «una monotonia en la distribució i en els agrupaments. [...] Es pot citar com a exemple la Capella Sixtina. Aquí, la pintura respira». O encara: «En la bona pintura, hom troba poques figures en la mateixa posició o mirant cap a la mateixa banda.» Allà on Goethe (norma 88) deia que «l'actor que entri pels bastidors posteriors de l'escenari farà bé de moure's en diagonal. En general, els moviments en diagonal són els més agradables»,

els Meiningen diuen: «Totes les línies paral·leles a l'escenari han de ser evitades tant com sigui possible. [...] Per exemple, un actor que es desplaci cap endavant de dreta a esquerra, hauria de trencar de forma imperceptible i subtil la línia recta.» I també, naturalment, «les armes, els cascs, les espases, s'han d'utilitzar com més aviat millor abans de l'estrena; és a dir, des dels primers assaigs, de manera que l'actor no se senti estrany quan porti la pesant armadura durant la representació. En aquestes obres es obligatori que els actors assagin amb el seu vestuari fins i tot abans de l'assaig general, que només es diferencia de l'estrena per l'absència de públic. [...] No han de donar la impressió d'estar en un ball de disfresses o en un carnaval».¹¹⁷

117. *Història dels Meiningen*, 1929.

32. L'ARQUITECTURA TEATRAL DE DIDEROT, DE LEDOUX, DE STRINDBERG, D'ANTOINE I DE MEYERHOLD. LA VERITABLE QUARTA PARET I L'ESQUENA EXPRESSIVA. IMPOSSIBILITAT DEL REALISME AL TEATRE. EL «SISTEMA D'ACCIÓ TEATRAL»

Diderot també creia que el teatre és un art pictòric, fins al punt d' aconsellar als actors la freqüentació de les pinacoteques per «aprendre a vestir-se» i perdre «el fals gust per la fastuositat», tal com feia l'actor tràgic François-Joseph Talma.¹¹⁸ Ara bé, precisament perquè l'escenari és un «quadre en moviment, els detalls del qual no tenim temps d'examinar» (segons afirma en una famosa carta a la senyora Riccoboni, la muller de Luigi Andrea, escrita l'any 1758), les coses es compliquen quan ens volem atènyer a la versemblança escènica: si bé «en una acció real, les persones que hi concorren es disposaran per elles mateixes de la forma més veritable, aquesta forma no sempre és la més avantatjosa per al qui pinta ni la més colpidora per al qui mira». El pintor, i per tant l'actor, es veu obligat a «alterar l'estat natural i a reduir-lo a un estat artificial». Però quan sembla que, després d'aquesta constatació, s'hauria d'inclinar per una solució similar a la de Goethe, Diderot –en una altra de les fructíferes contradiccions que travessen la seva obra– fa una declaració sorprenent: «Què m'importa a mi si [el personatge que se m'apareix a la imaginació mentre escric una obra de teatre] se'm gira d'esquena, si em mira o bé si, de perfil, seu en una butaca amb les cames encreuades i el cap recolzat en una mà? La seva actitud, no és, en qualsevol cas, la d'un home que medita o que s'entendreix?». Es posí com es posí, així que en-

118. Talma (1763-1826), al qual devem la imposició a França de la toga en les representacions de les tragèdies romanes i, amb ella, la del verisme vestimentari, no era, però, un gran admirador de l'autor de la *Paradoxa*: «[Diderot] estava dotat», diu a *Algunes reflexions sobre Lekain i l'art teatral*, 1825, «d'una intel·ligència àmplia i activa, però li faltava la sensibilitat; els seus escrits en són la prova. L'ampullositat del llenguatge, que acompanya sempre l'exageració en les idees, el caracteritza. Diderot entén tots els principis abstractes i totes les conseqüències de les coses, però no entén res de les facultats mòbils dels sentiments.»

tra, diu Diderot, «conec els seus sentiments, la seva situació, els seus interessos, el seu estat d'esperit; i immediatament veig la seva acció, els seus moviments, la seva fesomia».

Per tant, dedueix Diderot, de la mateixa manera que quan ell escriu obres de teatre és capaç d'imaginar-se que «les habitacions són a la dreta, a l'esquerra o al mig» sense necessitat de veure-les, i que és possible obrir «portes allà on em convenen», l'espectador pot veure coses que no veu, o que veu indirectament. Per tal de comprovar-ho, aconsella a la senyora Riccoboni que als assaigs faci servir «un escenari particular: per exemple un gran escenari rodó o quadrat, sense davant ni laterals, ni fons, al voltant del qual els jutges es disposaran en amfiteatre». I, adreçant-se als actors, els diu: «Imagineu a la vora de l'escenari una gran paret que us separa de la sala; actueu com si el teló no s'alcés.»

Els historiadors del teatre han interpretat aquesta afirmació com la primera pedra de la famosa quarta paret entre la platea i l'escenari, que ja havia enunciat Luigi Riccoboni l'any 1728 i que havia fet seva Carlo Goldoni quan deia als actors: «Mentre esteu fent una escena amb un altre personatge, presteu-li atenció, no us distraueu, no mireu a una altra banda, no mireu cap al públic. Fa molt mala impressió.»¹¹⁹ Però mereixi qui mereixi el copy-right del concepte, aquesta paret és falsa, almenys tal com l'aixeca Diderot: la quarta paret no és un mur que separa l'escenari del públic, no és una muralla protectora que preserva la intimitat de l'actor de les mirades dels espectadors. A diferència de la d'Antoine –que volia ser real, no metafòrica–,¹²⁰ la quarta paret diderotiana, de fet, no existeix. És

119. *El teatre còmic*, 1750.

120. «Si el decorat és un interior, cal construir-lo amb els seus quatre costats, les seves quatre parets, sense preocupar-se per la quarta, que més endavant desapareixerà per permetre al públic veure les coses que passen.» En realitat, la quarta paret d'Antoine torna a subordinar l'escenari a la frontalitat, encara que hi arribi d'una altra manera: un cop construïda tota la casa «i no només la part en què es desenvolupa l'acció», un cop ha examinat «l'interior des de tots els angles», al director li serà fàcil «triar el punt exacte per on l'ha de tallar a fi d'eliminar la famosa quarta paret, tot i conservant un deco-

una afortunada imatge literària, destinada a emancipar l'actor (i el teatre amb ell) dels condicionaments pictòrics, de la frontalitat, de la vitrina goethiana.

No existeix perquè, en qualsevol cas, el públic també és dins, a la mateixa banda dels actors, encerclant-los amfiteatralment. La quarta paret de Diderot transforma la proporció goethiana (75% cap a l'espectador, 25% «en funció de la vida») en una nova i radical proporció: 0%-100%. Segons Diderot, l'actor s'ha d'oblidar del fet que és contemplat, i ha d'actuar a l'escenari com si fos invisible a la mirada exterior si vol comportar-se tal com ho faria en la realitat el seu personatge. Aquesta és la gran dificultat de la seva feina: servir les necessitats del client com si aquest no existís. O en paraules més crues: convertir l'espectador en voyeur, però no des del balcó de la casa del davant, o pel forat del pany obert a la platea,¹²¹ sinó convidant-lo directament a entrar a les habitacions, encara que un cop a dins no pugui ni parlar, ni tocar res ni ningú, encara que hagi de ser invisible, immaterial.

En postular la fórmula 0%-100%, Diderot funda escènica-ment el drama realista i, alhora, estableix la seva impossibilitat profunda: la idea d'un escenari amfiteatral o circular, amb els espectadors encerclant els actors des de dins de l'espai imaginari, fa tècnicament impossible l'existència d'elements escenogràfics «realistes» –parets, portes, etc.–, que sempre impliquen una visió frontal. A l'escenari que reclama Diderot, no sols no hi ha la quarta paret, sinó ni tan sols les altres tres.

Podem concloure, per tant, que el realisme teatral és una empresa impossible des del seu mateix naixement, migpartida sempre entre la necessitat de comunicar la realitat i la necessi-

rat que serà més autèntic, tindrà més caràcter i serà més adequat a l'acció». (*El Théâtre Libre*, 1890)

121. Georg Fuchs (1868-1932), que va exercir una influència notable sobre Meyerhold, serà, amb Appia, un dels primers a qualificar el teatre naturalista de «teatre voyeurístic». Un teatre que, en darrer terme, i en nom de la imitació de la realitat, refrena la capacitat de l'actor de comunicar-se amb el públic i potencia la seva tendència a ser «la il·lustració vivent d'un text literari». (*La revolució al teatre*, 1909)

tat d'expressar-la o de reproduir-la: o bé ens decantem pel realisme actoral, per l'actor que se situa en l'espai d'acord amb la situació «real» del personatge (prescindit del fet que sigui mirat, posant-se d'esquena si cal), o bé ens inclinem per un realisme escenogràfic que comporta sempre la frontalitat del públic i, per tant, la submissió dels actors al criteri de la màxima visió en detriment del de la màxima realitat. Diderot es converteix en el màxim defensor d'una teatralitat sense escenografia material, substituïda per l'escenografia mental gràcies a l'art de l'actor: l'espectador veurà la porta d'entrada al lloc on ha de ser si l'actor l'ha vist exactament –i la fa servir– allà on el dramaturg la veia al moment d'escriure, perquè l'actor i l'espectador comparteixen un mateix espai i posen en sintonia els seus imaginaris. Si l'escriptura dramàtica té una «especificitat» distinta de l'escriptura narrativa és perquè inclou –i exigeix– la lectura a través d'un cos que també ha de ser escrit en allò que a l'època de Diderot s'anomenava pantomima i avui potser anomenariem gestualitat orgànica, és a dir, «el quadre que existia en la imaginació del poeta mentre escrivia, i que vol veure exposat quan l'obra sigui representada». «Tant si el poeta ha escrit la pantomima com si no», diu Diderot el 1758, «jo reconec de seguida si l'ha tingut en compte en la seva composició. L'organització de l'obra és diferent; les escenes tenen un altre aire». I afegeix: sense la pantomima, «el diàleg ens semblarà coix». En darrer terme, interpretar el teatre és escriure un gest que no ha de ser representat des de la frontalitat per la senzilla raó que tampoc no ha estat escrit des d'aquest punt de vista. Amb Diderot, les dues etapes de la creació dramàtica –l'escriptura i la representació– constitueixen una unitat estètica indis-soluble.

En sustentar aquesta idea –si el teatre no és escrit «frontalment», també la frontalitat representativa ha de ser abolida–, Diderot introdueix una veritable revolució en l'art interpretatiu. Infringeix dos principis fins aleshores considerats sagrats. Per una banda, defensa la possibilitat –i la necessitat– que l'actor expressi les emocions del seu personatge d'esquena al públic, no per desconsideració, sinó perquè –justament per con-

sideració— tot i saber que treballa per a l'espectador, ha de simular que n'ignora la presència, per més que encara avui es consideri una falta d'urbanitat imperdonable. Per una altra banda, Diderot contradiu —si més no en aparença— la lògica comunicativa més elemental: si l'espectador és el destinatari de l'art de l'actor, per què renunciar a mostrar el rostre, la part més expressiva del cos, capaç de «deu mil i una expressions», segons Artaud? Si la cara és l'eina més important de l'actor, el reflex de l'ànim (o de l'ànima) del seu personatge, per què amagar-la? La resposta diderotiana a la senyora Riccoboni, que li formula per carta aquesta raonable pregunta, és contundent: «No s'ha d'interpretar només amb el rostre, sinó amb tota la persona», amb l'esquena, amb les cames, amb els malucs, òrgans que emeten signes tan eloqüents com ho poden arribar a ser, en «la vida de societat [enmig d'una conversa tumultuosa], un gest, un cop d'ull». I tant és així que «sovint cal escriure el gest en lloc del discurs».¹²² Aleshores, si el gest és «enèrgic i veritable», si correspon a alguna cosa que ja està (in)scrita en el text, si el text ha estat concebut des d'aquesta nova perspectiva, que no és pictòrica sinó dramàtica, ja no caldrà que l'actor se subjecti «minuciosament a unes quantes posicions» i podrem deslliurar-lo de la necessitat d'estar «sempre dret i sempre girat cap a l'espectador». I si de vegades aquest refús de la frontalitat fa que a l'actor no sigui prou ben sentit per la quarta part dels espectadors, la solució que Diderot proposa a la senyora Riccoboni, sense ser senzilla, és clara: «Tingueu sales més ben construïdes». I, si no, «inventeu un sistema de declamació que posi remei a aquest problema». La reforma, doncs, s'ha de produir sobre els tres fronts alhora: el dramaturgic, l'actoral i l'arquitectònic. Les meves obres, declara finalment Diderot, introduint un concepte sense precedents, «formen un sistema d'acció teatral que no hem de negociar en això o en allò, sinó que ha de ser adoptat o refusat *globalment*».

És la mateixa esmena a la totalitat que trobarem (al cap de més d'un segle!) al pròleg que August Strindberg va escriure

122. *Discurs sobre la poesia dramàtica*, 1758.

per a *La senyoreta Júlia*: «Si el terra de la sala pogués ser aixecat a fi que la mirada dels espectadors arribés més amunt dels genolls dels protagonistes [...], si hi poguéssim aconseguir la foscor completa durant les representacions, potser aleshores veuríem néixer un nou art dramàtic.» Strindberg també creu que «el moviment emana d'un cos en tres dimensions i sembla evident que, si volem servir-lo, això ha d'implicar el refús definitiu de la pintura en teles verticals o, si més no, reduir-la al mínim».¹²³ Per tal d'aconseguir-ho, Strindberg construeix el seu Intima Teatern, que significa una veritable revolució en la concepció de l'edifici teatral: elimina el bar al vestíbul, l'apuntador a l'escenari, el fossar per a l'orquestra («la música només a l'escenari»), prohibeix que es fumi (així, «cap risc d'incendi») i que s'aplaudeixi durant la representació, proposa que el text representat es vengui a la taquilla i al *foyer*; vol que els entreactes siguin breus (o, millor encara, que no n'hi hagi per tal que les representacions siguin més curtes) i que l'aforament màxim sigui de 160 places.¹²⁴ El seu coetani André Antoine, en canvi, és més generós pel que fa a l'aforament (de 800 a 1000 localit-

123. En un text no datat, escrit en francès probablement cap a l'any 1910.

124. En una carta adreçada el 1907 a August Flack, futur director de l'Intima Teatern. Val la pena assenyalar que, quan escriu aquestes paraules, Strindberg ja està molt lluny del Goethe de Weimar, a qui havia defensat en un article periodístic en reivindicar fil per randa la seva doctrina actoral. «Abans», deia Strindberg l'any 1874, «l'ofici d'actor era un art amb els seus principis i la seva tècnica. [...] Resultava poc elegant travessar l'escenari si no era en diagonal. La cara no havia de quedar mai a l'ombra. L'actor no s'havia de posar la mà al pit, ni separar els dits, ni ficar-se les mans a les butxaques i no havia d'estirar les cames quan seia en una cadira o agafar un seient per qualsevol banda per acostar-lo a un interlocutor. Havia d'aprendre a caminar sobre la planta dels peus i no sobre els talons, a mantenir-se amb l'esquena dreta i a fer servir correctament una arma. [...] Tot això avui ja no es considera necessari, i és una llàstima». El 1908, a les seves *Cartes obertes a l'Intima Teatern* –quan les seves concepcions teatrals s'han modificat radicalment i s'han acostat a les de Diderot–, Strindberg renega del mestre alemany: «Les *Regles* [de Goethe] són una veritable caricatura, i d'elles hem heretat la grandiloqüència i l'exageració patètica. Goethe, a Weimar, portava massa lluny la reglamentació en prohibir l'actuació d'esquena o de perfil [...]. Goethe volia veure i sentir, però sovint queia en l'excés per tal d'aconseguir-ho.»

tats, però amb una arquitectura pensada «per a l'espectador més mal situat») i més conservador en els seus plantejaments (no elimina el *fumoir* ni els pisos),¹²⁵ però respon a una idèntica concepció teatral: aconseguir –en paraules de Jean Jullien (1854-1919), col·laborador d'Antoine– que un drama sigui «una *tranche de vie* escenificada amb art», en què el treball dels actors, basat més en el gest que no pas en la paraula (en darrer terme prescindible) sigui perfectament copsat pels espectadors des d'una foscor absoluta.¹²⁶

Al cap de quaranta-dos anys, Meyerhold –que també considera que la interpretació es basa en «el joc de les mans, la recerca dels angles; no és només un moviment giratori del cap o de l'espatlla; també és saber col·locar-se en una cadira, en una butaca, etc.»– reclamarà un escenari «gairebé ovalat, encerclat i molt a prop de la sala on són els espectadors», l'únic que fa possible «que la sala participi en l'acció», perquè sense teló ni marc fix, sense quarta paret, «equipat amb plataformes mòbils horitzontals i verticals, [aquest escenari] permetrà utilitzar les transformacions del joc actoral i les construccions cinètiques».¹²⁷ Així doncs, només l'amfiteatre, l'espai gradat (no degradat), convé a l'espectacle del futur, un espectacle que ha de ser «elaborat en comú pels actors i per un públic» que ja no estarà dividit en classes, perquè no estarà col·locat en funció de la seva capacitat adquisitiva –«aquí els de primera (els més elevats), allà els de segona (els que han pagat menys)». És exactament allò que proposava l'arquitecte Ledoux l'any 1804: una grada, una platea «progressiva», que substitueixi els vells teatres a la italiana, on el públic queda dividit en pisos segons la seva condició social. Anant encara més enllà, Nikolai Pavlovitx Okhlopkov –una de les grans figures del realisme

125. A *El Théâtre-Libre*. Els plànols del teatre ideal d'Antoine poden veure's a *Antoine, l'invention de la mise en scène*, a cura de J.-P. Sarrazac i Ph. Marcerou (Actes Sud-Papiers, 1999).

126. *El teatre vivent*, 1892.

127. *La reconstrucció del teatre*, 1930 (resum de tres conferències pronunciades a Leningrad, Moscou i Jarkov, d'acord amb l'edició de J. A. Hormigón, ADE, 1992).

soviètic—,¹²⁸ reclama un edifici teatral de base circular i alhora «elàstic» que, defugint la concepció pictòrica de l'escenari, permeti per a cada espectacle una disposició distinta de la sala en relació amb l'espai escènic, a fi d'immergir l'espectador en l'acció dramàtica amb la màxima intensitat possible, en una absoluta comunió amb els artistes basada en la proximitat física.

Queda establerta, així, una línia de pensament que lliga per sempre més la teoria de l'actor, no sols a una «arquitectura del drama», sinó també a una arquitectura de la sala i de l'escenari radicalment nova. Les tres estructures són una sola cosa, un mateix «sistema d'acció», tal como diria Diderot.

128. Okhlopkov (1900-1967), col·laborador de Vakhtàngov, va dirigir del 1930 al 1938 el Teatre Realista i el 1943 va ser nomenat director del Teatre de la Revolució, creat a Moscou el 1922 i rebatejat amb el nom de Teatre Maiakovski l'any 1954.

33. S'HAN D'ESTIMAR REALMENT ELS AMANTS FICTICIS? L'ULL
AMB CENT MIRADES DE RICCOBONI. DEL «SER O NO SER» AL
«SENTIR O NO SENTIR»

Sobre l'impuls donat al segle xvii per Descartes amb *Les passions de l'ànima* (1650), per l'*Ètica* de Spinoza (escrita el 1675 des de posicions properes a l'estoïcisme), i per l'*Assaig sobre la intel·ligència humana* de Locke (1690), la Il·lustració dedica una atenció preferent a la qüestió de les emocions humanes i la seva expressió a fi d'entendre la seva naturalesa i la seva funció en la vida social. George Berkeley publica, el 1709, l'*Assaig per a una nova teoria de la visió*, on postula, com hem vist, la idea que percebre una cosa no significa que la cosa existeixi i que –per tant– els estímuls emocionals poden no ser «reals», sinó produïts per un «llenguatge visual» sense relació directa amb la realitat; Francis Hutcheson, a l'*Assaig sobre la naturalesa i el desenvolupament de les passions i els afectes* (1728), distingeix les primeres –les passions–, que són violentes, ràpides, impetuoses i passatgeres, dels segons –els sentiments–, que són tranquils, profunds i duradors; David Hume, al *Tractat sobre la naturalesa humana* (1739), reprèn la idea aristotèlica segons la qual, per «simpatia», podem entrar en els sentiments d'una altra persona i compartir-los, sobre la base que «no es poden combatre les passions només amb la raó» i que cap passió no és desenraonada; Samuel Foote, al *Tractat sobre les passions* (1747), intenta «reconstituir l'Origen i el Progrés de les Passions i, alhora, el seu efecte sobre els Òrgans del nostre Cos»; Étienne Bonnot de Condillac, a l'*Assaig sobre l'origen dels coneixements humans* (1746) i al *Tractat de les sensacions* (1754), relaciona la sensorialitat amb les dues menes de memòria de l'ésser humà: aquella que és la simple evocació de sensacions passades, i aquella –la imaginació– que reproduïx les coses passades com si fossin presents; Adam Smith, a la *Teoria dels sentiments morals* (1759), estableix la dualitat del jo, dividint-lo en un jo actant i un jo jutge; Kant, a *Forma i principis del món sensible* (1770), apunta la suggestiva idea que la funció de l'intel·lecte és –també– transformar les dades subministrades pels

sentits («l'aparença») en experiència; finalment, Karl Leonhard Reinhold, al seu *Assaig sobre una teoria de la representació* (1789), i en una línia propera a la de Smith, postula la idea que el principi de consciència i el de representació estan units indissolublement.

En aquest marc general d'investigació sobre les emocions humanes i les conductes a les quals estan associades, el segle XVIII europeu aborda per primera vegada –en profunditat, si més no– la qüestió de les emocions actorals durant la representació, complementant l'estudi merament dramàtic del fenomen catàrtic amb una visió representacional del fenomen, encara que estretament lligada a l'aparició d'un nou gènere –el drama. Es tracta, en síntesi, de dilucidar quina relació ha d'haver-hi entre l'actor i el seu personatge, per una banda, i entre el personatge i el públic per l'altra: si la distància emocional entre el públic i el personatge ha de tendir a zero per tal d'assolir la catarsi, ha d'anul·lar-se també la que s'estableix entre l'actor i el paper que representa?

La qüestió dona lloc a dues grans línies de resposta –aferrissadament enfrontades –que ja estan apuntades al (sovint oblidat) paràgraf 1455a de la *Poètica*, on Aristòtil, després de reconèixer que els artistes que «estan dins de les passions són els més persuasius» i que «ens deprimirà més aquell qui més deprimet se senti», contempla també la possibilitat contrària, és a dir, la d'un domini tècnic capaç de substituir la immersió en les passions. Per això, conclou, «l'art de la poesia correspon o bé a homes ben dotats o bé a homes exaltats: en el primer cas, són capaços de convertir-se en personatges segons la seva voluntat; en el segon, són aptes per abandonar-se al deliri poètic». Aquesta doble possibilitat –sinceritat versus simulació, espontaneïtat versus artifici, sentiment versus racionalitat, immersió versus emersió– reapareixerà puntualment al llarg dels segles. Ciceró l'aborda al seu *De oratore* (-55) des d'una perspectiva estoica (potser perquè ell mateix era conscient dels problemes que li havien causat els excessos d'arravatament personal) i refusa qualsevol pertorbació de l'estat d'ànim de l'orador, en afirmar que «ens pertany a nosaltres, si veritable-

ment som oradors, inspiradors i guies en les controvèrsies civils [...] aquesta possessió de saviesa i de cultura», aquesta capacitat de mentir per dir la veritat. Agustí d'Hipona, als *Soliloquis* (386), fa la bona pregunta –«Com podria ser veritable la pintura d'un cavall si no fos la pintura d'un fals cavall, com podria ser veritable la imatge de l'home si no fos un fals home?»– i inaugura així la cadena teòrica que compartiran molts segles després Alessandro Piccolomini, el pintor René Magritte («Això no és una pipa», va escriure sota el seu dibuix d'una pipa, parafrasejant el títol d'un conte de Diderot intítulat *Això no és un conte*) i la semiòloga Anne Ubersfeld, segons la qual «una cadira a escena no és una cadira al món».¹²⁹ Alonso López Pinciano, autor de la primera «poètica» sistemàtica a Espanya,¹³⁰ afirmarà taxativament que el millor actor és aquell «que provoca les llàgrimes sense plorar ell mateix», oposant-se al punt de vista del seu interlocutor, que defensa els actors capaços de transformar-se emocionalment.¹³¹ És la mateixa tesi que Leonardo da Vinci sosté, indirectament, al seu *Tractat de la pintura*, al paràgraf intítulat «De com pintar el vent», un fenomen invisible que, malgrat tot, podem fer visible si substituïm la causa pels seus efectes: per exemple, pintant les fulles dels arbres mogudes per un mateix impuls, els llençols de la bugada estesos en una mateixa direcció, o els remolins de «pols fina barrejada amb l'aire turbulent». Ara bé, a la tela no hi és, el vent. I no són, per ventura, les emocions tan invisibles com el vent? Cal que siguin realment a la tela perquè nosaltres les vegem? I encara més: cal tenir gana per preparar un plat apetitós? Tots aquests interrogants, que en darrer terme remetent a la qüestió més general dels mecanismes profunds de la creació artística (cal estar en zel per escriure un bon poema eròtic?), i de la naturalesa humana (cal que les dones tinguin un orgasme

129. *Llegir el teatre*, 1977.

130. *Philosophía antigua poética*, 1596.

131. En contra de la posició que adopta l'any 1633, a *Nueva idea de la tragedia antigua*, José Antonio González de Salas, contrari a les «falses aparències» i favorable al «sentiment interior».

per fer creure que el tenen?, un home que plora és un efeminat?), centraran una gran part de la teoria de l'actor des del segle XVIII. I la posterior, és clar.

La complexa qüestió del sentir o no sentir actoral queda plantejada en el que sol considerar-se el primer text teòric de la Il·lustració dedicat expressament a l'actor: *De l'art de la representació*, escrit en forma de poema l'any 1728 per l'actor Luigi Andrea Riccoboni, dit Lelio. Riccoboni, que va exercir una gran influència a França, on va fundar per invitació reial el Théâtre Italien (1716), ofereix a l'actor una «Doctrina» que, «sense ser la de Plató», ell mateix qualifica de «divina» i que, si més no, és realment innovadora.

En aquest poema, Riccoboni se'ns revela com el veritable progenitor de la famosa quarta paret entre la sala i l'escenari. Si tenim present que en aquells temps molts escenaris europeus encara estaven ocupats pels espectadors privilegiats, en un surreal frec a frec entre l'emissor i el receptor,¹³² les paraules de Riccoboni devien ser una veritable provocació:

«En l'art de la Representació, la primera de les regles és suposar que estàs sol, encara que hi hagi mil persones.

»I que l'Actor que parla amb tu és l'únic que et veu i que només ell ha de copsar els teus veritables pensaments.

»Que si un pobre desgraciat interpreta un Príncep, és com a Príncep que l'has de tractar, per més que sigui un lleyataire.

»I que per tant t'has de disposar a escoltar-lo com si ho ignores tot, i l'has de seguir en tots els seus pensaments.»

Per si això fos poc, i seguint potser les petges de Ciceró (se-

132. Que a França no s'acaba fins l'any 1759, quan –gràcies als esforços de Voltaire, Lekain i el comte de Lauraguais, que va pagar 60.000 francs d'indemnització als empresaris– es prohibeix la presència d'espectadors a l'escenari.

gons el qual a l'actor «la natura li ha donat els ulls, com ha donat al lleó la crinera, la cua i les orelles, per tal que expressi els moviments de l'ànima») i les del pintor francès Le Brun (segons el qual l'ull és particularment eloqüent, i les celles són la part del rostre que millor expressa les passions),¹³³ Riccoboni posa l'accent del treball actoral en la mirada de l'intèrpret més que no pas en les seves capacitats elocutives, tal com era usual aleshores:

«Sense els ulls la teva paraula és morta; sense els ulls el teu silenci no serveix de res: sense els ulls el Cec va de corcoll.

»Afegeix encara a aquest dogma aquest principi original: tenir cent mirades que estiguin perfectament dibuixades segons el Natural de cent passions.

»I quan les hagi experimentat bé amb l'ajut del mirall i dels espectadors, potser podràs instruir més de mil espectadors d'un sol cop.

»Sense buscar l'artesa, el trobaràs en tu mateix així que vulguis, si sempre consultes el teu propi cor.

»Sent la por, i el teu ull abatut l'expressarà; una gran còlera farà que el teu ull s'inflami.

»La Vergonya el tenyirà d'horror, i la Ironia d'una Joia corrompuda que cap pintor no sabria reproduir.

»L'Amor d'una dolçor inigualable, l'Enuig amb una pena sense dolor, la indiferència amb un no sé què inexpressable.

»I recorda que tot allò que et disgusta o que desitges, l'alegria i la pena, si ho sents, passarà el llindar de la teva mirada.»¹³⁴

133. *Conferències sobre l'expressió dels diferents caràcters de les passions*, 1667.

134. L'actor «dramàtic», però també el ballarí. Eugenio Barba, a *Antropologia teatral* (1982), afirma que els ulls de l'actor poden ser vistos com un punt intermedi entre les tècniques extraquotidianes del seu comportament físic i una psicotècnica extraquotidiana, i cita l'actor de kabuki Sadoshima Dempachi, segons el qual «es dansa amb els ulls [...] perquè la dansa en la qual els ulls no participin és una dansa morta, mentre que aquella en què els moviments del cos i dels ulls participen conjuntament és una dansa viva».

Tant és que, en el seu abrandament líric, Riccoboni consideri que la ironia és una emoció (i no un recurs retòric), o que se'ns faci realment difícil imaginar quines poden ser les «cent passions» a les quals al·ludeix. Les seves paraules, que de vegades han estat llegides com l'elogi de l'actor que experimenta els sentiments del personatge consultant el seu «propi cor» a l'escenari, no deixen lloc a cap mena d'ambigüitat: la reminiscència dels sentiments només és útil al davant del mirall secret del seu entrenament personal. Siguin dues o cent les passions que hagi d'expressar, el signe pertinent al rostre només pot néixer d'un impuls real, però després, a escena, no és altra cosa que el resultat d'una laboriosa exercitació perquè –dirà Constant Coquelin– «si cal que els actors plorin per fer plorar, la lògica exigiria que s'emborratxessin per interpretar un borratxo».¹³⁵ En altres paraules, només l'actor que primer es mira en la fredor del mirall pot donar, després, un personatge calent. En estricta justícia, la paradoxa de l'actor (estretament relacionada amb les temperatures del cos) és formulada per Riccoboni, i no per Diderot.

135. *L'art i l'actor*, 1880. Coquelin afegeix: «I per interpretar a la perfecció l'assassí, els actors faran que un hipnotitzador els suggereixi la idea que estan apunyalant el seu company –o l'apuntador, si convé.»

34. L'ACTOR FRED I EL PERSONATGE CALENT. LES AFINITATS ENTRE DIDEROT I ADAM SMITH. SOBRE LA BONA FE AL TEATRE

Diderot no fa altra cosa que descriure la paradoxa en veu encara més alta i portar-la fins a les darreres conseqüències, subratllant el caràcter aparentment il·lògic dels mecanismes actorals: la identificació allucinatòria de l'espectador només és possible, diu, si l'actor edifica una paret entre ell i el seu personatge. Aquesta –la que separa vitalment l'actor de la seva ficció, i no la que hi ha, imaginàriament, a la boca de l'escenari– és la veritable quarta paret que proposa Diderot. És l'equivalent en el terreny actoral de la dualitat que estableix Adam Smith, a la *Teoria del sentiments morals* (1759), entre el comportament humà i la seva avaluació moral: els humans tenim dos jos, diu Smith: «El jo que examina i jutja representa una personalitat diferent de l'altre jo, el subjecte la conducta del qual és jutjada i examinada. [...] Suposem que som espectadors del nostre propi comportament i mirem d'imaginar quin efecte produiria en nosaltres vist des d'aquesta perspectiva. Aquest és l'únic mirall que ens permet, en alguna mesura, escrutar la correcció de la nostra conducta vist des d'aquesta perspectiva». I afegeix: «Només quan consultem aquest jutge interior podem arribar a observar allò que ens afecta a nosaltres mateixos en el seu perfil i dimensions concretes, o establir comparacions adequades entre els nostres propis interessos i els dels altres. [...] Allò que s'exercita en aquestes ocasions [...] és la raó, la consciència, l'habitant del pit, l'home interior, l'il·lustre jutge i àrbitre de la nostra conducta. El primer jo és l'espectador. [...] El segon és l'agent, la persona que amb propietat designo com jo mateix, la conducta del qual intento valorar com si fos un espectador. El primer és el jutge; el segon, la persona jutjada.»

Per això mateix (només caldria canviar «consciència moral» per «consciència corporal», o afegir-la a la primera), les millors interpretacions, les més perfectes –diu Diderot–, només les podem esperar d'actrius com Mlle Clairon, perquè a l'escenari «no és ella mateixa» i, per tant, no té sentiments: si

en tingué, seguiria sent ella. Diderot sap que la Clairon deu haver «sentit en el seu interior un gran turment en les primeres fases del seu estudi» –durant els assaigs–, però té la certesa que després, «passats aquests moments, la seva ànima roman serena, es domina, es repeteix sense gairebé cap emoció interior». Si fos sensible, a la Clairon «li seria impossible interpretar deu vegades seguides el mateix paper amb el mateix abrondament i el mateix èxit». En conseqüència, declara, «vull que l'actor tingui molta agudesesa, però gens de sensibilitat».¹³⁶ A la *Paradoxa*, ho diu d'una manera encara més contundent: «Vull que [l'actor] tingui molt de judici, cal que sigui un espectador fred i tranquil; li exigeixo, per tant, molta penetració i cap sensibilitat, l'art d'imitar-ho tot o, cosa que ve a ser el mateix, una igual aptitud per a tota mena de personatges i papers».

El seu interlocutor s'escandalitza. «Cap sensibilitat!», s'exclama, quan Diderot afirma que «la sensibilitat extrema dóna lloc a actors mediocres i la sensibilitat [normal] a una multitud ingent d'actors dolents, mentre que l'absència absoluta de sensibilitat prepara el terreny dels actors sublims». Aleshores, Diderot desplega una prodigiosa bateria d'arguments. Què passaria –pregunta– si la Clairon concebés els seus personatges segons els seus propis sentiments? No serien, per ventura, tan febles i petits com ella mateixa? No serien sempre idèntics? La Clairon no cau en aquest parany, diu Diderot: busca un altre model, el més gran que pot extreure de la història o de la seva imaginació. I quan, a còpia de treball i de turments, s'ha «elevat a l'altura del seu fantasma», la seva veritable feina s'ha acabat; després, mantenir-lo i mantenir-s'hi és una simple qüestió d'exercici i de memòria; ara, després d'aquesta lluita, «es posseeix, es repeteix sense emoció». És l'ànima d'un «gran maniquí que l'envolta» i que ha nascut després de moltes provatures; ara, «tranquillament ajaguda en una *chaise-longue*, de braços plegats i amb els ulls clucs, immòbil, mentre ressegueix el seu somni de memòria, pot sen-

136. *Observacions sobre un opuscle intítulat Garrick o els actors anglesos* que es pot considerar com el primer esborrany de *La paradoxa*.

tir-se, veure's, jutjar-se i jutjar les impressions que excitarà», com si tingués al fons de la sala el mirall d'Adam Smith. Molts anys més tard, Michael Chejov descriurà l'actor ideal en termes pràcticament idèntics als de Diderot, subratllant el seu do de la «ubiquïtat»: «Trobant-se comparativament deslliurat de l'ésser inferior i de la il·lusòria existència del personatge, i posseint una consciència immensament desenvolupada, la individualitat sembla capaç de tenir una cama a cada banda de l'escenari. No només és el creador del personatge, sinó també un espectador. Des de la sala, l'actor segueix les reaccions del públic, comparteix el seu entusiasme, la seva excitació i el seu desgrat. I encara va més lluny, té l'habilitat de predir la reacció dels espectadors un instant abans que es produeixi. Sap d'antuvi què satisfarà el públic, què l'inflamarà d'emoció o què el deixarà fred. Així doncs, per a l'actor que posseeix un coneixement clar del seu jo més elevat, el públic és una baula vivent que el connecta, com a artista, amb els desigs dels seus contemporanis».¹³⁷

La paradoxa és encara més colpidora si tenim en compte que allò que l'actor ha d'oferir en primer lloc a l'espectador, segons Diderot, no són discursos, sinó «crits, paraules inarticulades, veus trencades, alguns monosíl·labs que s'escapen a intervals, una mena de murmurí a la gola, entre les dents. La violència del sentiment, que talla la respiració i ens altera, separa les síl·labes de les paraules, l'home passa d'una idea a una altra; comença una infinitat de discursos; no n'acaba cap». Una sèrie, afegeix, de «sorolls febles i confusos, de sons expiratoris, d'accents ofegats que l'actor coneix millor que el poeta» perquè el seu regne és «la veu, el to, el gest, l'acció», perquè ell «dóna al discurs tot allò que té d'energia» i «porta a les orelles la força i la veritat de l'accent».¹³⁸ Són paraules que Artaud (tan

137. *A l'actor*, 1953. Naturalment, Michael Chejov no proposa un sotmetiment forçat als gusts de l'espectador. La consulta al públic s'ha de fer ja en el període d'assaigs, «abans que no sigui massa tard», convertint-lo així en un «co-creador actiu de la representació».

138. *Converses sobre «El fill natural»*, 1757.

antididerotià, en aparença) subscriu gairebé al peu de la lletra.¹³⁹

Diderot va intentar anticipar-se a les previsibles objeccions dels seus lectors posant-les socràticament en boca del seu interlocutor: «¿O sigui que aquests tons tan llastimosos, tan plens de dolor, sorgits de les entranyes d'una mare, i que trasbalsen violentament les meves, no els produeix un sentiment actual, no els inspira la desesperació?» No, contesta Diderot sense contemplacions. «I la prova és que són mesurats; que formen part d'un sistema de declamació; que, si es desvien en una vintena part d'un quart de to, resulten falsos; que estan sotmesos a una llei d'unitat; que, com en l'harmonia, estan preparats i executats; que només satisfan totes les condicions exigides gràcies a un estudi laboriós; que concorren a la solució *d'un problema prèviament plantejat*; que per arribar al punt just, han hagut de ser repetits cent vegades i que, malgrat tot, encara no són perfectes.» No és, doncs, que la Clairon no tingui sentiments: simplement els gestiona d'una manera distinta a la de les persones que no fan aquesta feina. La Clairon anticipa allò que anys més tard dirà Stanislavski per boca de Torstov: «Si sabéssiu com n'és d'important, *observar-se un mateix!* Aquest ha de ser l'objectiu de l'actor a cada instant, fins i tot inconscientment.» Citant l'actor italià Gustavo Salvini (1859-1930), Stanislavski ens recorda que «l'actor viu, plora i riu en escena mentre observa les seves pròpies llàgrimes i els seus somriures. És en aquesta doble funció que rau el seu art».¹⁴⁰ I també el seu plaer: «Estava content», fa dir Stanislavski al seu alumne Kòstia, que també semblava parlar per boca d'Adam Smith, «per-

139. L'actor, diu Artaud, «projecta la veu. Utilitza vibracions i qualitats de veu. Destrossa com un boig els ritmes. Matxuca sons. Es proposa exaltar, adormir, encisar, aturar la sensibilitat. Extreu del gest el sentit d'un lirisme nou, un gest que, per la seva precipitació o la seva amplitud en l'aire, acaba desbordant el lirisme dels mots. En una paraula, trenca la submissió intel·lectual al llenguatge, en donar el sentit d'una intel·lectualitat nova i més profunda, que s'amaga sota els gests i sota els signes elevats a la dignitat d'exorcismes particulars».

140. *La formació de l'actor*, 1926.

què havia experimentat com es podia viure la vida d'una altra persona, havia après què significa submergir-se en un personatge. És una qualitat d'enorme importància per a l'actor. [...] En realitat, jo era el meu propi observador mentre una altra part de mi s'havia transformat en una criatura crítica, a la recerca dels defectes dels altres. Però, puc afirmar que aquesta criatura no forma part de mi mateix? Jo l'havia extret de la meva pròpia naturalesa. Era –afegeix Kòstia– com si m'hagués dividit en dues personalitats. Una seguia funcionant com a actor i l'altra s'havia mantingut en el paper d'observador. Per estrany que pugui semblar, aquesta dualitat no havia impedit la meva feina creadora, sinó que l'havia fomentat. Li havia proporcionat empena i energia».¹⁴¹

La raó definitiva d'aquesta exigència d'auto-observació no es troba a la *Paradoxa*, sinó a les *Converses sobre «El fill natural»*, en què Diderot proposa un nou concepte (malauradament poc explorat, tot i ser molt més operatiu per a l'escenificació que el d'unitat d'acció), que és el de la unitat de discurs o, com diríem avui, de registre: «Hi ha, en la composició d'una obra dramàtica, una unitat de discurs que correspon a una unitat d'accent en la interpretació. [...] Altrament, hi hauria un vici, o bé en el poema o bé en la representació. Els personatges no tindrien entre ells el lligam, l'adequació a la qual s'han de subjectar, fins i tot en els contrastos. Sentiríem, en la interpretació, dissonàncies feridores. Reconèixeríem, en el poema, un ésser que no estaria fet per a la societat en la qual ha estat introduït.» I Diderot conclou, amb una frase que tots els actors, fins i tot els més antididerotians, haurien de gravar al capçal del llit: «És l'actor qui ha de sentir aquesta unitat d'accent. Heus aquí la feina de la seva vida. Si no té aquest tacte, la seva interpretació serà de vegades feble, de vegades exagerada, gairebé mai justa, bona en alguns moments, dolenta en conjunt.»

El control actoral, doncs, no té res a veure amb la psicolo-

141. *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació*, 1937.

gia de l'actor: és una exigència artística o, si més no, l'imperatiu d'una concepció del teatre que entén l'espectacle en la seva globalitat, com una coherència entre el sentit escrit i el sentit de les formes representades, que Diderot confia a l'actor. Si no l'assumeix, «si el furor de ser aplaudit s'apodera d'ell, l'actor exagerarà. [...] Ja no hi haurà unitat d'interpretació del seu paper. Ni en la interpretació de l'obra. De seguida veuré a l'escenari una assemblea tumultuosa on cadascú agafa el to que li plau; m'avorriré; em taparé les orelles amb les mans i fugiré».¹⁴²

Marivaux corona el punt de vista de Diderot amb una de les grans peces del teatre de la teoria –*Els actors de bona fe*, el veritable antecedent del Teatre de l'Invisible d'Augusto Boal–, on ens mostra un conjunt de no-actors immersos en una ficció capaç de crear entre ells unes relacions distintes a les reals i fer que sempre confonguin la simulació amb la realitat i es vegin abocats a constants atacs de gelosia o d'orgull. La seva bona fe, la seva sinceritat, la seva impossibilitat de desdoblar-se, impedeixen la bona fe dels espectadors, una bona fe –una credulitat– que no admet interferències entre la vida dels actors i la vida dels personatges.

El problema del text de Marivaux (com d'una part del discurs diderotià) és que la seva terminologia –«bona fe», «sinceritat», «sensibilitat»– té una fortíssima connotació ètica i poca precisió científica. Si aquests termes els agafem al peu de la lletra, podem caure en la confusió –tan habitual– sobre l'objecte mateix de la reflexió, i interpretar la teoria diderotiana com una especulació sobre la personalitat humana de l'actor i no com una teoria sobre la tècnica actoral. És en aquest terreny –el de la tècnica, i només en ell–, que cal llegir Diderot/Marivaux: si no es vol comprometre l'èxit de la representació i la possibilitat d'una re-presentació igual a l'anterior, l'únic actor possible és l'actor de mala fe, l'actor sistemàticament simulador, és a dir, dotat –en paraules de James Boswell, un coetani anglès de Diderot– d'una «doble sensibilitat» que li permet aconseguir que les emocions del personatge s'apoderin absolutament de l'avant-

142. *Converses sobre «El fill natural»*, 1757.

cambrà de la seva ment, mentre el seu propi caràcter roman a «les seves habitacions més íntimes».¹⁴³

En absència d'aquesta lectura –basada en la doble personalitat de l'actor–, la guerra està servida. S'encendrà amb especial virulència a finals del XIX (i donarà lloc a una mena de partit de tennis, amb la xarxa situada al canal de la Mànega): el 1881, *L'art i l'actor*, de Constant Coquelin (el creador del Cyrano), és traduït a l'anglès i la seva defensa de *La paradoxa* provoca la traducció (1883) del text original. Henry Irving, que en prologa l'edició, aprofita l'ocasió per rebatre Diderot i per acusar-lo de propiciar una imatge de l'actor que deixa de banda la seva individualitat i renuncia, així, a la possibilitat d'inscriure en el personatge els rastres de la seva pròpia personalitat: la idea de Diderot –diu– és enginyosa, però impracticable. Sembla que el «sentir o no sentir és la qüestió», tal com ho planteja William Archer, a *Màscares o cares* (1888), i per dilucidar-ho prepara un llarg qüestionari que sotmet a diverses personalitats actorals de l'època. Les respostes que n'obté –com era previsible– són més aviat ambigües, i aquesta serà la tònica del llarguíssim debat que genera *La paradoxa*. Deixant de banda la reputada actriu de la Comédie Béatrix Dussane (1888-1969), que l'any 1933 –després de declarar que «tots els actors s'escandalitzen davant la cridanera falsedat de *La paradoxa*»– acusa la Clairon de manipuladora,¹⁴⁴ les posicions conciliadores –defensores d'un «mig i mig» que mai no s'acaba de decantar– són les més freqüents en el curs d'aquest llarguíssim debat. Vicenç Joaquim Bastús, un dels més preclars representants de la posició diderotiana a Espanya, afirmarà que «el actor debe sentir las pasiones con la misma naturalidad y verdad que si es-

143. *Sobre la professió de l'actor*, 1770.

144. La Clairon –diu–, «intelligent, voluntariosa, reflexiva, actriu d'estudi i no d'inspiració», va saber «organitzar tan bé els seus papers com la seva promoció professional, i Diderot va ser el més il·lustre enganyat per aquesta publicitat», que la presentava com el model de l'art actoral (*L'actor sense paradoxa*).

tuviera poseído por ellas, pero no es conveniente que las sienta para no verse privado de la facultad de expresarlas».¹⁴⁵ És una resposta similar a la que va rebre el jove André Antoine als inicis de la seva carrera (quan encara era un modest empleat de la companyia de gas) al qüestionari que va enviar a les tres grans autoritats teatrals franceses de l'època (Got, Coquelin i Mounet-Sully) per saber si «l'actor ha de lliurar-se enterament i sense reserves a les emocions del paper o bé si, mantenint interiorment una mena de moderació, ha de modificar la seva actuació segons la impressió que creu haver produït».¹⁴⁶ «L'actor», va contestar Edmond Got, l'única personalitat que es va dignar sadollar la set d'Antoine, «com l'instrumentista, com l'orador, com tots aquells que tenen per missió actuar directament sobre la multitud, l'actor s'ha de desdoblar si no vol deixar de ser; és a dir, que alhora que l'artista executa i sent, ha de quedar en ell una mena de raó, dreta i al seu costat, observant l'ésser actiu i el seu auditori, i capaç sempre de noves combinacions, de nous recursos i matisos.»¹⁴⁷

Però si calgués establir un balanç, els testimoniatges dels teòrics, sempre recolzats en la legitimitat d'una fructífera experiència creadora, s'inclinen a favor de Diderot. L'actor no ha d'oblidar, diu Jean-Louis Barrault, que és alhora «acció i representació: actor i espectador».¹⁴⁸ «La personalitat de l'actor comença just allà on s'acaba la seva persona», ratifica Otomar Krejca.¹⁴⁹ «A vosaltres, els actors», havia dit Louis Jovet, «us cal preocupar-vos per la impersonalitat, atès que l'existència del personatge és superior a la vostra».¹⁵⁰ Marcello Mastroianni ho confirma:

145. Autor del *Tratado de declamación o arte dramático* (1833), escrit tot just tres anys després de la primera (i pòstuma) publicació de *La paradoxa*.

146. *Carta a Mounet-Sully*, 1876.

147. Antoine: *La paradoxa sobre l'actor*, 1933.

148. *El cos magnètic*, 1979.

149. *L'actor és un mico* [singe] *savi en un sistema de signes tancat?*, 1971.

150. *Curs al Conservatori Nacional d'Art Dramàtic*, 1949-1951. Quan l'intèrpret ha assolit aquesta impersonalitat –assenyala Jovet a *L'actor de*

«L'actor ha de fer plorar el públic, però ell no hauria de plorar mai. [...] A *Les últimes llunes*, hi ha moments que els ulls se m'humitegen. Això m'incomoda molt, perquè vol dir que no mantinc el distanciament que un actor ha de mantenir sempre en relació amb el personatge que està interpretant: l'ha de tenir sota control i alhora controlar-se; seguir els canvis d'humor del públic, aprofitar l'atmosfera que s'ha creat, o bé frenar.»¹⁵¹

Sense aquesta distància, la vida professional dels intèrprets seria tan efímera com la d'un gimnasta, ja no seria l'actor polivalent de Heywood, capaç de representar tragèdies i comèdies, farses o melodrames, capaç fins i tot de lluitar contra el pas del temps i la decrepitud per oferir-nos –en paraules de Kierkegaard– «una totalitat que neix d'una reflexió acurada de cada detall» quan veu que, «amb l'edat se li esvaeix la gràcia natural».¹⁵² Però, a més, si l'actor sentís les emocions realment –en viu i en directe, cada nit–, fins i tot quedaria compromesa la seva salut: «Els sentiments individuals de l'actor poden arribar a ser molt capritxosos i nocius. Vostè no pot *ordenar-se* a vostè mateix *sentir* veritablement tristesa o alegria, estimar o odiar. Sovint, els actors es veuen obligats a *pretendre* determinats sentiments a l'escenari, i fan intents nombrosíssims i inútils per *exterioritzar* aquests sentiments. [...] Si els sentiments creadors no fossin “irreals”, vostè no podria gaudir quan fa un paper de dolent o representa altres personatges indesitjables. És aquí on podem observar l'equivocació, tan perillosa com antiartística, que cometen alguns actors conscients quan intenten aplicar els seus sentiments reals i habituals al teatre, irradiant-los des del seu interior. Més tard o més d'hora, aquests intents condueixen a un fenomen histèric, malsà; en particular, als conflictes emocionals i a les depressions de l'actor. Els sentiments reals exclouen la inspiració i viceversa».

sencarnat (1954)– i, per tant, és capaç d'interpretar tots els papers, mereix el nom de *comédién*; si només sap fer els papers que corresponen al seu *emploi* o a la seva pròpia personalitat és un mer *acteur*. La distinció, naturalment, no és vàlida en cap altra llengua.

151. *Sí, ja me'n recordo...*, 1997.

152. *Una crisi en la vida d'una actriu*, 1848.

No són paraules de Diderot, sinó de Michael Chejov, el deixeble de Stanislavski, escrites l'any 1953,¹⁵³ que tradueixen en termes tècnics una convicció compartida per alguns dels grans renovadors del segle xx. Adolph Appia, el gran teòric de la direcció escènica, ja havia negat qualsevulla teoria de l'actor que el presentés com a reproductor en la ficció d'emocions reals: «Si sotmetem la forma humana vivent al domini de les emocions reals o fictícies de l'ànima, provoquem en ella una vida amb unes proporcions i una successió que estan determinades per la relació d'aquestes emocions amb el sistema motor de l'organisme. L'estudi de les emocions no és un mitjà al qual hagi de recórrer l'actor del Wort-Tondrama per tal de consumir el seu sacrifici, atès que, si ho fes, desenvoluparia encara més, i conscientment, una forma d'expressar-se de la qual ha de desistir.» Per tal d'evitar-ho, Appia el posa a mans del «poeta-músic», que «li comunica l'emoció *mitjançant les formes anormals que li imposa*».¹⁵⁴ El 1913, i com a complement a la seva primera obra *La seducció*–, Paul Kornfeld escriu un dels escassos assaigs existents sobre la interpretació expressionista i afirma que –si prescindeix de la memòria emotiva– l'actor comprovarà que els sentiments expressats gràcies a una estimulació artificial són més nítids i potents que aquells que són suscitats per estímuls reals. Stanislaw Witkiewicz (1885-1939), un dels fundadors del Moviment dels Formistes, fotògraf de Malinovski en el seu viatge als mars del sud i autor, entre altres obres, de *La gallina aquàtica*, també refusa que l'actor hagi d'experimentar la vida interior del paper; ben al contrari, ha de copsar «la concepció formal de l'obra i del seu personatge, independentment de qualsevulla similitud amb la vida real», de la mateixa manera que l'espectacle en conjunt ha de respondre només a la seva pròpia coherència interna en tant que forma autònoma.¹⁵⁵

153. *A l'actor*.

154. *La música i l'escenificació*, 1899.

155. *Algunes paraules sobre el paper de l'actor en el teatre de la Pura Forma*, 1921.

35. UNA QÜESTIÓ DE CONSCIÈNCIA. LA VISIÓ DELS SOMNÀMBULS.
L'ADONIS DE KLEIST. L'ACTOR QUE S'HO JUGA TOT I RONCA
A L'ESCENARI

La Dussane havia llegit *La paradoxa* en termes de «sentir o no sentir», creient que Diderot parlava de sentiments actors quan, de fet, només parla de la relació entre el jo actant i el jo crític. Havia caigut en el parany de considerar –i molts professionals encara ho fan així– que el contrari de l'actor fred és l'actor calent, sense adonar-se que el problema dels sentiments actors a l'escenari és un fals problema que emascara la qüestió real: la del grau de consciència de l'actor. En altres paraules, als antípodes de Diderot no hi ha l'actor que interpreta «sentint» (per exemple «aquell Polus que, en el paper d'Electra, portava l'urna on estaven tancades les cendres del seu propi fill», citat per Engel),¹⁵⁶ sinó l'actor somnàmbul que defensa Johann Cristopher Friedrich Schiller en un dels texts més abrandats que s'han escrit mai sobre l'art de l'actor.

Després de reconèixer, amb Goethe, que l'actor ha d'assolir alhora dos objectius contraris –«viure en el seu paper» i recordar sempre «la presència de l'espectador»–, Schiller afirma que si el seu «geni no pot abastar els dos propòsits, sempre valdrà més que renunciï al segon en benefici del primer». I això és així –afegeix– perquè «entre el sentiment i l'expressió del sentiment, hi ha la mateixa successió ràpida i implacable que existeix entre el llamp i el tro; i si jo estic veritablement emocionat, tinc tan poca necessitat de regular el meu cos en el to de la passió que fins i tot em seria més aviat difícil, per no dir impossible, reprimir els moviments espontanis dels meus membres. L'actor es troba fins a un cert punt en l'estat d'un somnàmbul; considero que entre l'un i altra hi ha una sorprenent analogia. [...] El somnàmbul, encara que sembli que no té cap consciència d'allò que fa, és capaç, en la seva caminada nocturna, quan tots els seus sentits dormen en una mena de

156. *Idees sobre el gest i l'acció teatral*, 1786.

son letal, d'assegurar cadascun dels seus passos amb una inconcebible precisió enfront d'un perill que, si estigués despert, li exigiria un coratge superior; si el costum pot assegurar els seus peus d'una manera tan extraordinària; si, finalment, un capvespre del coneixement, un moviment superficial i fugisser dels sentits pot fer tantes coses, per què el cos, que d'altra banda sempre segueix l'esperit fidelment en totes les seves modificacions, s'ha de veure condemnat en el cas de l'actor a infringir violentament els límits fins al punt de falsejar el to del sentiment? Si la passió no es permet extravagàncies –i no se n'ha de permetre– i si és veritable, tal com ha de ser en una ànima cultivada, aleshores, n'estic segur, tampoc els òrgans no cauran en cap excés monstruós. Per gran que sigui aquesta absència de percepció –en la il·lusió de la qual es basa únicament la capacitat de l'actor–, ¿no li hauria de quedar, igual que al somnàmbul, sense que en tingui consciència, una certa sensació de present que el preservarà de caure a l'abisme de l'exageració i de la inconveniència i el farà passar pel camí estret de la bellesa i de la veritat? No veig per què això hauria de ser impossible».

Schiller culmina l'exposició amb un exemple real. Si no fos així, diu, «ens trobaríem en la desagradable circumstància de veure que l'actor manté una escrupolosa consciència de la seva situació present i destrueix, d'aquesta manera, el somni de l'art amb la idea del món real que l'envolta! Pitjor per a ell si sap que un miler o més d'ulls i d'orelles estan pendents de cadascun dels seus gests i devoren el més mínim so dels seus llavis. Recordo haver assistit un dia al moment en què aquest malaurat pensament –“m'estan observant”– va arrencar el tendre Romeu del seu èxtasi. Va ser exactament com la caiguda del somnàmbul al qual un avís, un crit que el sorprèn a la vora del precipici l'enfonsa en el vertigen. El perill amagat per a ell no existia, però la visió sobtada de l'alçada abrupta el va precipitar en una caiguda mortal: l'actor, amb el pànic als ulls, es va quedar parat, rígid i sense esma; la gràcia natural de la seva actitud va desaparèixer; es va inclinar maldes- trament, com si estiguessin a punt de prendre-li les mides per

fer-li un vestit... La simpatia dels espectadors es va fondre en un esclat de riure».¹⁵⁷

Kleist, al seu assaig *Sobre el teatre de marionetes* –tan breu com extraordinari– relata una història similar: la d'un adolescent que es queda impressionat davant la seva pròpia imatge vista al mirall (mentre s'eixuga un peu, després del bany) i és del tot incapaç de reproduir la mateixa actitud, malgrat tots els seus esforços, un cop ha adquirit la consciència de la bellesa del seu gest. «Des d'aquell mateix moment, es va produir en ell una misteriosa transformació. Va començar a passar-se dies sencers mirant-se al mirall i va anar perdent els seus encants l'un darrere l'altre. Un poder invisible i misteriós va semblar apoderar-se, com una gàbia de ferro, del lliure fluir dels seus gests, i al cap d'un any ja no quedava en ell ni un rastre de la seva passada bellesa, que havia encisat tots els qui l'envoltaven. [...] Els moviments que feia», declara Kleist, «eren tan estranys que em costava reprimir els atacs de riure».

La figura de l'actor somnàmbul –inconscient, o semi– és el paradigma de l'interpret romàntic, una figura forjada a l'enclusa de la filosofia platònica, que reproduceix el perfil professional del rapsode Ió, incapaç de gaudir del seu propi art, incapaç de sentir que sent, o de veure que hi veu, d'entendre el que diu. Però és tanta la seva fascinació que la faran seva artistes que cronològicament i ideològicament han superat els pressupòsits romàntics. August Strindberg (tan diderotià, en canvi, en altres moments), en una de les seves *Cartes obertes a l'Intima Teatern*, explica que l'actor «entra en èxtasi, s'oblida de si mateix i acaba sent aquell a qui ha d'encarnar. Aquest fenomen ens recorda», precisa Strindberg, fent servir la mateixa paraula que Schiller, «l'estat del somnàmbul, sense ser absolutament idèntic. Si se'l molesta o se'l fa tornar a la consciència, es trasbalsa i

157. *Sobre el teatre alemany d'avui*, 1782. És possible que l'actor a qui alludeix Schiller fos Johann F. Fleck (1757-1801), interpret entre altres de *Els bandits*, que és descrit al *The Concise Oxford Companion to the Theatre* com un actor que «a despit de la inestabilitat del seu temperament, que feia la seva actuació impredecible», aconseguia captar tots els públics amb el seu «magnetisme».

se sent perdut. És per això que sempre m'ha fet por tallar una escena durant un assaig. He vist fins a quin punt l'actor patia quan se'l despertava. Si se l'arrenca del son, després li cal molta estona per tornar a adormir-se i retrobar el ritme i l'ambient».

L'actor Charles Dullin (1885-1949), que va iniciar la seva carrera interpretativa aprenent les tècniques més convencionals del bulevard parisenc i va passar, després, pel «racionalisme sense pietat» dels actors de melodrama de l'escola d'Antoine, arribarà finalment a unes conclusions, més que similars, idèntiques a les de Strindberg i Schiller, igualment platòniques. Fent seva per inversió l'afirmació de Kleist, segons el qual «si una idea és expressada confusament, això no vol dir que hagi estat pensada confusament»,¹⁵⁸ Dullin assegura que «la dita segons la qual “allò que s'entén bé s'enuncia bé” és falsa quan es tracta de l'actor. L'actor procedeix sovint més *per intuïció* que per deduccions. És inútil que l'autor i el director d'escena li expliquin la psicologia del personatge, el fons i el rerefons de l'obra, durant molt de temps serà sord a qualsevol sol·licitació exterior». Això significa –afegeix Dullin, referint-se al període d'assaigs– que «molt sovint, durant aquesta fase, l'actor és com un somnàmbul». Ho corrobora la seva experiència actoral que, segons ell mateix confessa, culmina el dia que va deixar d'atorgar «a la comprensió del text, a la seva força verbal i als matisos literaris una importància que treia veritat i vida» a la seva actuació, i es va deslliurar de la seva antiga i «enujosa tendència a frenar l'instint en favor de la composició»; el dia que va entendre que «si l'actor es crítica mentre actua, està perdut perquè es refreda en comptes d'escalfar-se». L'únic que ha de fer –podríem dir– és mantenir-se en un estat d'alerta inconscient, conservar aquesta «mirada des de dalt» «per estar en condicions de corregir un error, fins i tot en el moment dels transports més desordenats», a la manera de l'actriu que «abans de desmaiar-se, amb el rostre alterat i ple de llàgrimes,

158. *Sobre l'elaboració progressiva del pensament a mesura que parlem*, 1806.

s'arregla discretament els plecs del vestit per no caure d'un manera ridícula; o l'actor que, en adonar-se massa tard que ha oblidat un accessori essencial, segueix exaltant-se mentre busca com solucionar l'oblit [...] sense canviar res a la interpretació i mantenint-se perfectament sincer».¹⁵⁹ Tan sincer com aquell Coquelin que va arribar a roncar en plena representació segons ell mateix confessa sense vergonya.¹⁶⁰ Gémier ho corrobora: «Si jo volgués adoptar premeditadament determinades inflexions de veu, determinades poses, no ho aconseguiria mai i seria detestable. O sigui que tracto d'allucinar-me. La meua gran sensibilitat m'ho permet. Ho aconseguixo amb més facilitat quan estic febrós, quan he tingut dificultats o he passat per moments trists, o bé quan a la sala hi ha un amic, algú l'estima o el judici del qual m'importa. [...] Quan arribo a suggestionar-me, “visc” la situació. Ja no sóc jo, sinó l'altre, l'espantós, el monstruós, el dolorós i lamentable Shylock.»¹⁶¹

Al món de la dansa, trobem en Isadora Duncan la mateixa figura de l'interpret schillerià. La Duncan, que a finals del segle XIX comença l'exploració del moviment lliure, sotmès només al dictat d'uns estímuls reals que han de penetrar les fibres íntimes del cos per provocar-ne el desplegament harmònic: es tracta de buscar «la deu de l'expressió espiritual per encaminar-la a través dels canals del cos, inundant-lo amb una llum vibrant; la força centrífuga que reflecteixi la visió de l'esperit».

159. «Naixement i vida dels personatges», a *Records i notes de treball d'un actor*, 1946.

160. «Anàvem de gira. Havia passat la nit al tren, [...] estava molt cansat i al vespre havia de fer el paper d'Annibal a *L'aventurera*. [...] Jo l'interpretava ebrí com sempre, ni més ni menys [al final del segon acte, quan l'emborratxen per fer-lo parlar i s'adorm]; però quan vaig arribar al moment de dormir, la cosa que imitava em va semblar tan agradable, i en tenia tantes ganes, que m'hi vaig abandonar sense ni pensar-hi: em vaig adormir a l'escenari, de cara al públic; fins i tot, sense cap mena de pudor, vaig arribar a roncar.» (*L'art i l'actor*, 1880)

161. *El teatre*, 1925.

Ni tan sols cal que hi hagi música: es pot ballar la sortida del sol «al teatre de Dionysos, escoltant versos de les tragèdies gregues», o una «pintura» (per exemple, *La Primavera* de Botticelli), diu Isadora Duncan. La imatge d'aquesta Duncan que s'horroritzava quan veia a les acadèmies de ballet les joves ballarines fent inacabables exercicis de puntes i barra, però que en canvi era capaç d'estar-se «hores i hores immòbil i extàtica amb les mans encreuades sobre el pit», tapant-se el plexe solar, «com en èxtasi», s'assembla moltíssim a la figura del somnàmbul abans de començar l'excursió nocturna. «Quan aquest motor de l'ànima es posa a treballar fa que les meves cames, els meus braços i tot el meu ésser es moguin amb independència de la meva ànima. Si a la meva ànima no li poso aquest motor, no puc ballar.»¹⁶² En altres paraules, l'ànima posa en marxa el cos (dóna el contacte) i després ja és del tot innecessària perquè el cos actua sense premeditació: improvisa i, en aquesta mesura, no té una consciència prèvia del que fa. L'actor ha d'actuar, diu Grotowski, «en estat de trànsit», és a dir, amb «el poder de concentrar-se d'una manera teatral.»¹⁶³

Schiller, Kleist, Strindberg, la Duncan, Craig, Dullin, Artaud i Grotowski construeixen una cadena d'afinitats que desemboca en la figura de l'actor expressionista, l'actor que assoleix la veritat perquè creu que «el destí de l'home, la seva identitat veritable és ser presoner d'un cos inflat de sang i d'instints», segons les paraules de Kornfeld a *L'home espiritual i l'home psicològic* (1918). Aquest actor no surt mai indemne de l'experiència representativa, que és sempre una experiència ri-

162. *La meva vida* (1927).

163. «L'actor sant i l'actor cortesà» a *Per un teatre pobre* (1965). Una experiència d'intèrprets en trànsit –en transe– la va viure Sartre al Teatro Nacional de la Habana l'any 1960. Els actors-ballarins entraven en trànsit mentre ballaven, i a continuació generalment eren capaços de sortir a saludar; «però immediatament després tenien els seus propis trànsits entre caixes i és per això que en un moment donat em van dir: “No li estranyi que ara no s'aixequi el teló, tenim dues actrius que estan en trànsit”». El fenomen és extraordinari: aquestes actrius es comportaven com somnàmbules al davant del públic, es despertaven per sortir a saludar i tornaven a submergir-se en la inconsciència.

tual (destinada a l'exteriorització dels propis fantasmes), una experiència que comparteix amb els espectadors des de la seva condició de «mèdiu» –la paraula és de Strindberg– o, com deia Gordon Craig, de *marioneta*, el comportament de la qual s'assembla extraordinàriament al d'un somnàmbul, amb la tendència a moure's, també, amb els braços paral·lels a terra. L'actor expressionista, «empès per una força que emana de les profunditats del seu ésser, desencadena en ell mateix una sèrie de commocions»¹⁶⁴ irrepetibles, diferents cada nit, en una cerimònia on la veu, encara que pronuncii paraules incomprensibles, és «una passarel·la que condueix a l'espiritualitat i a la metafísica», sense cap «valor lògic o gramatical», en opinió de Lotte H. Eisner a *La pantalla demoníaca*. Tal com diu Bettetini des de la perspectiva semiològica, l'expressionisme «identifica el lloc escènic amb l'espai d'una manifestació que no és la de la realitat, que és, directament, la de la manifestació de la veritat».¹⁶⁵ Una veritat –tenim servida una nova paradoxa– que reclama l'emascament de l'actor per evitar els matisos psicologistes de la dicció i, segons, Lugné-Poe la detestable «multiplicitat dels gests».¹⁶⁶

164. Karl Heinz Martin: *Escena i expressionisme*, 1918.

165. *Producció significant i escenificació*, 1975.

166. *De la inutilitat del teatre al teatre*, 1896. Aquest article complementa el que, el mateix any i amb el mateix títol, havia publicat Alfred Jarry.

36. LA QUIRONOMIA DE LESSING. L'ABSURDITAT DE BRODAR OR
SOBRE L'OR. LES METONÍMIES GESTUALS DELS LACAIS
APALLISSATS, SEGONS ENGEL

La paradoxa de Diderot –un home dotat d'un saber tan panoràmic– té una llacuna sorprenent: no s'atura mai a considerar la qüestió de les emocions en elles mateixes (n'hi ha cent com deia Riccoboni?), una qüestió bàsica si considerem –tal com ell mateix postula– que l'actor només emet, en darrer terme, els signes que delaten les del personatge amb independència (o en absència) de les seves. La llacuna encara és més estranya, si recordem que s'havia començat a desenvolupar, almenys des del segle XVI, l'estudi dels signes de l'expressió de les emocions, i no la del caràcter, entès com una qualitat permanent de l'individu. Dürer, per exemple, ja plantejava la qüestió l'any 1528 com una necessitat de les arts plàstiques, al *Tractat sobre la simetria dels cossos humans*, en què estudia «de quines maneres els pintors i els escultors poden mostrar la diversitat de la naturalesa dels homes i de les dones, i quines són les passions que senten per diversos accidents que els succeeixen»; i John Bulwer, a *La quirologia o el llenguatge natural de les mans* (1644), havia fet una gran aportació a la felicitat d'una part dels humans, en posar les bases del llenguatge dels sordmuts a partir, precisament, de la correspondència («universal», podríem dir) entre una emoció (no un caràcter) i un gest. El pintor Charles Le Brun –l'única autoritat que Darwin reconeix en matèria d'expressió d'emocions– considera, el 1667 (l'any de la *Fedra* de Racine, del *Tartuf* de Molière, del *Paradís perdut*, de Milton), que és impossible pintar la figura humana sense estudiar, abans, *L'expressió dels diferents caràcters de les passions*. Encara més: coetàniament Diderot, es comencen a desenvolupar arreu d'Europa els treballs sobre de caràcter fisiològic del comportament humà. Mentre ell mateix escrivia les *Converses sobre «El fill natural»* (1757), Haller publicava els *Elements de fisiologia*, que inicien els estudis sobre la contractibilitat, la irritabletat i la sensibilitat, alhora que William Battie donava a la llum el seu *Tractat sobre la bogeria*; al cap de pocs anys, a *Fi-*

siognomonía, o l'art de conèixer els homes (1778, just quan Brahm fabrica el *water-closet*), Johann Kaspar Lavater estudia la relació entre la bellesa física i la bellesa moral a partir de l'examen comparatiu dels trets fisiognomònics, tant entre els individus, com entre els sexes i les nacions.¹⁶⁷

L'oblit de Diderot el repara Lessing, precisament el seu gran adversari pel que fa a la qüestió del caràcter i la condició del personatge. Però en aquest cas, Lessing (que sí que coneixia les aportacions de Lavater) adopta una posició molt propera a la de l'autor de *La paradoxa*: quan, a l'article III de la *Dramatúrgia d'Hamburg*, examina el problema de les emocions reals de l'actor a escena, admet que un actor pugui semblar-nos

167. La fisiognomonía aspira a descobrir el caràcter i el temperament a través de l'estudi del rostre de les persones. Julio Caro Baroja, a *Historia de la Fisiognómica* (1988), descriu amb agudesa crítica les fites principals d'aquest territori que, passant per obres nigromàntiques com la de Tadeas Hajeck, *Una nova invenció per copsar el natural de cadascú mitjançant la inspecció del front i de les seves parts, anomenada en grec metoposcòpia* (1567), desemboca en la frenologia de F. J. Hall (un intent de relacionar les «protuberàncies» del crani amb la morfologia del cervell i el seu funcionament) i, finalment, en *L'home delinqüent* (1876), de Cesare Lombroso, de gran transcendència en l'activitat judicial en la mesura que elimina la presumpció d'innocència en base a l'aspecte de les persones. Trobem una versió més modernitzada de la creença popular que «la cara és el mirall de l'ànima» en llibres com *El llenguatge del cos* (1972), de J. Fast; *El llenguatge del cos: dinàmica física de l'estructura del caràcter* (1988), d'A. Lowen; *La comunicació no verbal* (1992), de M. Knapp; *El llenguatge del cos: com llegir el pensament dels altres a través dels seus gests* (1993), d'A. Pease; *El llenguatge del cos revela més que les paraules*, (1993) d'E. Thiel; *El cos té les seves raons*, (1994), de T. Bertherat; *Cap a una lògica de la seducció*, de Sebastià Serrano (1996). Tota aquesta literatura es contraposa a una altra convicció igualment popular— «les aparences enganyen»— que ja Sòcrates sustentava quan va dir a un jove que volia ser deïxeble seu «parla perquè et vegi». I potser és per això que a l'Òpera de París (fins fa molt poc i potser encara avui) es convoca a les audicions el pare i la mare dels joves candidats, a fi de saber com seran de grans. Però en no voler deixar-se enganyar per les aparences del cossos encara no del tot formats, en voler defugir un determinisme fisiogenètic, els responsables d'aquestes audicions cauen en el mateix principi que va proclamar Lombroso: els fills dels assassins seran assassins i les filles de les dones esveltes seran igual d'esveltes, o potser més.

«animat del sentiment més íntim, encara que tot allò que diu i fa no sigui altra cosa que una imitació mecànica», i que aquest actor, «a desgrat de la seva indiferència i de la seva fredor, és molt més utilitzable per al teatre» que no pas l'actor amb sentiments veritables a escena. Però aquest no és el problema principal, afegeix Lessing. Allò que importa és esbrinar «quins senyals exteriors acompanyen el sentiment amb què volen ser expressades les consideracions morals, i quins d'aquests senyals exteriors es troben al nostre abast, de manera que cada actor, tant si ell mateix té sentiments com si no, els pugui reproduir». Conseqüent amb aquesta idea, a l'article de la *Dramatúrgia* escrit el 12 de maig de 1767, després de preguntar-se «de quina mena són els moviments de les mans amb les quals, en situacions tranquil·les [*ruhig*], serà adequadament acompanyada la reflexió moral», Lessing reclama la necessitat d'una «quironomia», és a dir, d'una anàlisi del moviment de les mans i de la gesticulació, similar a la que Quintilià suggereix al seu *De institutione oratoria* i que «havia dut el llenguatge de les mans a una perfecció difícilment imaginable si considerem allò que els oradors són capaços de fer en aquest aspecte». Entre altres coses, en opinió de Lessing (naturalment no documentada), perquè l'actor antic «no bellugava una mà si no podia significar o reforçar res amb aquest moviment. Res no sabia de moviments gratuïts, amb l'ús monòton i reiterat dels quals tants actors, especialment les dones, es donen a si mateixes una aparença idèntica a la de les marionetes. Tan aviat amb la mà dreta com amb l'esquerra, descriuen la meitat d'un vuit esguerrat, o bé allunyen amb les dues mans alhora l'aire que els envolta: d'això en diuen actuar».

Des d'aquest idealitzat marc conceptual clàssic i adoptant com a punt de referència la saviesa actoral d'Ekhof,¹⁶⁸ Lessing obre el camí d'allò que podríem anomenar una radical estilització del gest (eliminació de paràsits quinèsics) en establir una distinció entre els gests que són «signes naturals de les coses» i els gests que són signes «convínguts», que responen a conven-

168. «Que fàcil i agradable és seguir la feina d'un actor que no es limita a assolir la qualitat, sinó que la crea!», subratlla Lessing.

cions culturals i, en aquesta mesura, són arbitraris. I, per una altra banda, proposa la distinció dels gests «significatius» (de caràcter allusiu), dels gests «pantomímics» (que substitueixen totalment la paraula) i els gests «pictòrics» (que acompanyen la paraula amb la descripció visual de l'objecte). El gest significatiu, explica Lessing, és el que correspon a l'actor, especialment en una de les seves espècies, els gests «individualitzadors», precisament aquells que l'actor ha de fer servir en les parts més generals del seu discurs («en les sentències morals»), on cada moviment de la mà ha de ser significatiu per no caure mai en el mal gust de «brodar or sobre or».¹⁶⁹ Lessing planteja, així, en el terreny actoral, la mateixa qüestió suscitada en el terreny dramàtic entre l'individu i la seva condició.

Pocs anys després, Johann Jacob Engel, preceptor dels germans Von Humboldt i director del Teatre Reial i Nacional de Berlín del 1787 al 1794, s'imposa la tasca (que ell mateix considera excessiva per a les seves forces) d'estudiar «en les modificacions del cos, l'expressió de l'ànima», en un assaig epistolar intítulat *Idees sobre el gest i l'acció teatral* (1786). Aquest llibre ha de ser considerat, amb tota justícia, com la primera veritable aproximació a una antropologia del gest teatral perquè «a diferència de Descartes i els seus seguidors, no construeix un sistema dels afectes basat en la simple introspecció, tot i que aquesta ocupa encara un lloc important en el coneixement dels sentiments».¹⁷⁰

169. Una classificació similar a la de Lessing trobem en els treballs de Paul Ekman i Wallace Friesen, que estableixen una distinció entre gests embleemàtics, il·lustradors, manifestadors d'afecte, reguladors i adaptadors.

170. Jaume Mascaró: pròleg a *Idees sobre el gest i l'acció teatral*, Barcelona, 1998. El terme «antropologia teatral» és associat avui a la teoria i a la pràctica desenvolupades per Eugenio Barba a la International School of Theatre Anthropology (ISTA), unint el dos termes –teatre i antropologia– d'una manera més aviat confusional. Engel i Barba es diferencien en –almenys– 180 graus. Mentre que Engel busca en l'Antropologia la fonamentació de l'art de l'actor en representació, Barba pretén estudiar «el comportament de l'home en l'ordre biològic i sociocultural quan es troba en una situació de representació» (*Antropologia teatral*, 1980), és a dir, de l'home que fa servir la seva presència física i mental «segons uns principis distints dels que governen la vida quotidiana» (Barba i Savarese: *L'anatomia de l'actor*, 1985).

Com Diderot, Engel també es mostra desconfiat davant els actors que sempre «parlen de sentiments i estan persuadits que la seva interpretació serà perfecta si [...] arriben a penetrar-se fins a l'entusiasme dels seus papers»; i –com Lessing– també admira sense reserves l'actor Ekhof, sempre atent, durant la representació, «a no deixar-se arrossegat pel sentiment per tal que la manca de presència d'esperit no el fes pecar contra la veritat, l'harmonia i el conjunt. Un artista que simplement s'abandona a la sensibilitat de la seva ànima pot esperar, com a molt, representar fidelment les passions ofertes a la seva imaginació pel poeta, amb els mateixos matisos que trobaríem en la vida real» perquè –afegeix Engel– «la imitació, la còpia fidel de la natura [...] és un principi que no basta en cap art. [...] De vegades és un deure de l'art corregir els defectes de la natura, rectificar allò que pugui tenir de fals, suavitzar convenientment allò que podria ser pronunciat d'una manera massa crua». Al teatre, aquesta és la feina del dramaturg, però també la de l'actor, segons Engel: «L'actor més hàbil, si en la seva interpretació només es deixa guiar per la natura, oferirà negligències, signes massa febles o massa exagerats; apareixeran llacunes que caldrà omplir, superfluitats que caldrà tallar, petites discordances que caldrà rectificar», perquè, al capdavall, «les obres d'art s'han de presentar, en general, com les produccions més perfectes de la natura» i això, al teatre, exigeix un «acord perfecte entre les paraules, l'accent i el gest, i la seva harmonia rigorosa amb la situació i el caràcter del paper, que produeixen el grau més elevat possible de veritat, i la il·lusió màxima n'és sempre la conseqüència necessària».

Engel, per tant, se centra en els signes que emeten els gests i proposa classificar-los matisant la taxonomia de Lessing. I apartant-se també de les proposicions de Lavater,¹⁷¹ divideix els gests humans en dos grups:

171. «No tinc a mà els *Fragments sobre la fisonomia* de Lavater, i encara que tingués aquest llibre, rarament el consultaria.» El retret que li fa Engel és que dedica el seus esforços a esbrinar, fins i tot a partir de la calligrafia, el caràcter de les persones, més que no pas el seu comportament. Engel s'estima més analitzar «el posat del caminar».

a) Gestos pictòrics.¹⁷²

b) Gestos expressius, que poden ser

b.1. Motivats o fets expressament: «són moviments exteriors i voluntaris, pels quals es poden conèixer les afeccions, les inclinacions, les tendències i les passions de l'ànima».

b.2. Imitatius o anàlegs: no pinten «l'objecte del pensament, sinó la situació, els efectes i les modificacions de l'ànima».

b.3. Involuntaris o fisiològics: «en realitat, són efectes físics dels moviments anteriors de l'ànima, però nosaltres els comprem només com a signes que la naturalesa ha associat a les passions secretes de l'ànima, a fi, diu Haller, que en la vida civil un home no pugui enganyar-ne tan fàcilment un altre».

El mateix Engel admet que aquesta classificació no ha de ser mirada «com feta segons les lleis severes de la lògica», però té el mèrit de ser extraordinàriament operativa des del punt de vista actoral. Reconeix que alguns actors tenen la rara habilitat de provocar en ells mateixos efectes fisiològics (com «les llàgrimes de la tristesa, la pallidesa del temor i la vermellor de la vergonya o del pudor») que en la immensa majoria de persones no depenen de la voluntat, i que generalment no poden ser simulats, llevat del cas dels actors que, «quan el sentiment real no hi és», ho aconsegueixen gràcies a la seva capacitat de reproduir al cervell, de manera «ràpida i forta, imatges impactants», perquè estan dotats d'una «imaginació ardent». Són actors afortunats –admet Engel–, atès que «una llàgrima real sempre produeix un gran efecte»; però Engel troba «molt perillosa» aquesta capacitat «d'escalfar-se la imaginació fins al punt que les seves imatges produeixin una impressió igual a la de la realitat». I conclou: «L'actor que posseeix aquest art, abans de deixar-se anar a la impetuositat de la seva imaginació, ha d'e-

172. «Sobre els quals», explica per no caure en l'obvietat, «no tinc res a dir».

xaminar escrupolosament si té prou talent per controlar-ne les desviacions.» Si no és així, continuarà plorant quan ja no hauria de plorar, o rient quan ja hauria d'estar de trist. En altres paraules, només el control més absolut –o sigui lúcid, a mig camí entre «abandonar-se al control» i el «controlar el propi abandonament» de Lessing–, només aquest control sobre cada centímetre del cos assegura l'organicitat actoral, permet que ni un sol peu «es quedi en dejú». En dejú d'energia, naturalment.¹⁷³

La idea que pot existir una «gramàtica de l'art» ja havia estat enunciada per William Hogarth en el camp de la pintura i de l'escena a partir d'una teoria de les formes. «Imaginem», diu el pintor, «que tots els objectes han estat buidats del seu contingut, de manera que només en queda una fina coberta que es correspon exactament amb les seves superfícies interior i exterior, a la forma pròpia de l'objecte. [...] La imaginació aleshores entra en l'espai buit d'aquesta coberta i, un cop allà, com des d'un centre, contempla la forma des de dins i copsa amb tanta claredat les parts oposades corresponents, que podrà retenir la idea del conjunt i dominar el sentit de cada perspectiva de l'objecte, com si l'estiguéssim rodejant i el veiéssim des de fora».¹⁷⁴ En la mateixa línia, Engel pretén determinar si existeix un «llenguatge del gest que no sigui imitació servil de la llengua parlada»: un llenguatge no en el sentit aproximat que tan sovint contamina avui aquest concepte sinó al peu de la lletra, amb els mateixos atributs que el llenguatge verbal, amb la mateixa potència i eficàcia, amb capacitat per produir les mateixes figures, com per exemple, sinònims i metonímies, és a dir «amb les mateixes formes naturals».¹⁷⁵ Es tracta d'establir «per

173. Segons Engel, aquesta extraordinària expressió la va inventar Garrick el dia que un altre actor li va demanar que opinés sobre la interpretació que acabava de fer d'un borratxo. «Està molt bé», va dir Garrick, «però permeti que li faci una petita observació crítica: el seu peu esquerre estava massa en dejú».

174. *L'anàlisi de la bellesa*, 1753.

175. En efecte, de la mateixa manera que hi ha paraules sinònimes, hi ha gests sinònims: mímicament, «la mateixa idea principal pot expressar-se de

abstracció» principis generals del gest i del moviment, «i trobar una forma sistemàtica de classificar-los seguint un mètode clar i fàcil».¹⁷⁶ Barrault –no sabem si coneixia el llibre d’Engel– confirma aquesta pretensió: «De la mateixa manera que l’arquitectura essencial d’una frase simple es compon de subjecte, verb i complement», el gest conté l’actitud (del subjecte), el moviment (el verb, l’acció) i la indicació de la direcció (complement directe),¹⁷⁷ una qüestió d’equivalències que, uns anys abans, Charles Aubert ja considerava resolta gràcies al seu llibre *L’art mimic*, publicat el 1904.¹⁷⁸ Sigui com sigui, la idea il·lustrada que el llenguatge del gest és fonamental (però poc

maneres diferents, però sempre [igual que passa amb els sinònims verbals] associades a altres idees accessòries». Per tant, ni en la paraula ni en el gest no hi ha sinònims absoluts i encara que de vegades determinades opcions puguin semblar equivalents, «un artista profund» mai no considerarà que sigui indiferent utilitzar qualsevulla de les dues. D’altra banda, «un lacai que en parlar del càstig que l’espera es frega l’esquena» està fent exactament una metonímia, prenent «l’efecte per la causa»; quan alcem la mà cap al cel per referir-nos a Déu, fem una metonímia del tipus continent per contingut; per escriure, aquestes figures poden ser mixtes, visuals i verbals alhora –i més riques, per tant–, com quan assenyalem una sola persona i diem: «Mira quina família tinc!», metonímia del tipus síncope.

176. La idea d’un llenguatge corporal en sentit estricte, la trobem, molt abans, al teatre oriental, i particularment al Nô i al Kabuki japonès, on no solament el cos té un llenguatge propi, sinó també cadascuna de les seves parts. Segons Tadashi Suzuki (*The way of acting*, Nova York, 1986), hi ha una «gramàtica dels peus» gràcies a la qual l’actor crea el seu «entorn expressiu». I afegeix: «La veritable essència de l’art [actoral] consisteix a establir i aprofundir en la relació dels peus amb l’escenari per aconseguir que desenvolupin una expressivitat encisadora.»

177. *El cos magnètic*, 1979.

178. Les deu parts del discurs, segons Aubert, són el pronom, el verb, el participi, l’article, el substantiu, l’adjectiu, els adverbis (de lloc, d’afirmació, de negació, de dubte, d’interrogació, d’ordre, de quantitat, de manera, de comparació, de temps), la preposició, la conjunció i la interjecció. En el llenguatge mimic, tant els substantius com els adjectius, els participis i els adverbis acabats en -ment esdevenen verbs (que són «la vida i la riquesa» de la mímica). Només els adverbis de temps «se n’escapen completament, cosa força lamentable». El fet que l’article, les preposicions i les conjuncions no es puguin expressar en llenguatge mimic no és greu, atès que aquestes paraules queden sobreenteses fàcilment.

explorat) constitueix una de les bigues mestres del teatre contemporani i ha trobat en Antonin Artaud una de les seves veus més potents: «Al costat de la cultura per mots hi ha la cultura per gests. Hi ha altres llenguatges al món, a més del nostre llenguatge occidental que ha optat pel despulament, pel dessecament de les idees, un llenguatge on les idees ens són presentades en estat inert sense fer trontollar de passada tot un sistema d'analogies naturals com en les llengües orientals. [...] No hi pot haver un teatre complet que no tingui en compte aquestes transformacions cartilaginoses d'idees; un teatre que als sentiments coneguts i ja preparats hi afegeixi l'expressió d'estats d'esperit que pertanyen a l'àmbit de la semiconsciència i en què les suggestions dels gests expressin sempre amb més fortuna que les determinacions precises i localitzades de les paraules. [...] La gramàtica d'aquest nou llenguatge encara no s'ha trobat. El gest n'és la matèria i el cap; o, si es vol, l'alfa i l'omega. Parteix de la NECESSITAT de la paraula molt més que de la paraula ja formada.»¹⁷⁹

La d'Artaud és una posició radicalment distinta a la que havia proposat Marmontel, per a qui «el gest va ser la conseqüència natural de l'expressió i del moviment de la veu».¹⁸⁰ Marmontel subscriu així la idea que al principi era el Verb i no la Mirada, negant-se a considerar la paraula com la metralla intel·lectual del gest –en expressió de Jean-Louis Barrault. No perquè sí Marmontel va ser el darrer teòric francès clàssic.

179. «Cartes sobre el llenguatge», a *El teatre i el seu doble*, 1938.

180. Article «Declamació» de l'*Enciclopèdia*, 1787.

37. L'ANIMALITAT DE LES EMOCIONS. UNA NOTA A PEU DE PÀGINA SOBRE LES DIVERSES MANERES (NACIONALS) DE DECLARAR-SE. LA MONSTRUOSITAT DELS ACTORS

En el desenvolupament d'aquesta aspiració –associar a cada emoció un signe o conjunt de signes gestuals que l'expressin, tal com havia fet Ciceró al seu *De oratore*–, Engel formula un discurs ple de savis consells als actors,¹⁸¹ però s'enfronta als greus problemes que planteja la teoria de les emocions, un camp immers encara avui en un considerable aiguabarreig conceptual. ¿Les emocions són «pensaments baixos», tal com afirma Strindberg al pròleg de *Senyoreta Júlia*? Quantes n'hi ha, i quines són? Hi ha alguna diferència entre les emocions, els sentiments, les passions i els estats d'ànim? ¿Allò que anomenem pudor és realment una emoció, o només el seu resultat en termes de comportament? ¿L'amor maternal és una emoció, tal com assegura Darwin quan diu que «no hi ha cap emoció tan forta com l'amor maternal [...] encara que no es manifesti per cap signe extern»?¹⁸²

Per posar un cert ordre en aquesta selva on conviuen realitats tan distintes com l'abaltiment, la voluptat, l'enuig, l'enyorança, l'eufòria, l'amor, l'avorriment, la indiferència, l'odi, l'aversió, l'exaltació, l'esperança, el disgust o la delectació –en una confusió freqüent entre emocions pròpiament dites, sentiments, sensacions, estats d'ànim, passions i comporta-

181. Com per exemple: sovint, el problema de l'actor és «reunir en una sola expressió dos desigs oposats que coincideixen en l'ànima [del personatge]; sostinc que, per resoldre'l, basta saber quins són, així com les seves expressions pròpies i característiques; saber si estan en equilibri o si un d'ells predomina» (*Carta XXVI*). O aquest altre: en el llenguatge verbal, hi ha silencis que són del tot impossibles en el llenguatge gestual. I l'espectador ho sap, «perquè sense deixar de mirar l'actor que parla, mira de cua d'ull l'actor silent».

182. De fet, l'amor maternal no es manifesta perquè –senzillament– no és una emoció, sinó un sentiment, a diferència d'allò que neix en els amants quan es troben i, segons el mateix Darwin, «el cor els batega de pressa, la respiració se'ls accelera i els seus rostres s'enrojolen». (*L'expressió de les emocions en els animals i en l'home*)

ments—, els filòsofs i els científics han intentat establir l'inventari exhaustiu de les emocions possibles, examinant allò que podríem denominar el lèxic afectiu. José Antonio Marina i Marisa López Penas expliquen al seu *Diccionario de los sentimientos*¹⁸³ el desigual –i inquietant– resultat de la recerca: esporgant el *Roget's Thesaurus of English*, J. R. Davitz va trobar «unes 400 paraules que podien ser utilitzades per designar emocions concretes»;¹⁸⁴ Engelmann, a partir de diccionaris portuguesos, va fer una primera selecció de 536 «denominacions d'estats subjectius», que després va reduir a 360;¹⁸⁵ Storm i Storm van detectar 590 termes emocionals, reduïts a 525 en el seu arbre taxonòmic final. Però en l'esforç per agrupar les paraules de l'univers afectiu en famílies, grups, clans o camps semiològics, segons criteris de similitud (o oposició) i de jerarquia –taxonòmicament–, tots aquests treballs confirmen l'existència d'emocions bàsiques (o «universals», o «primitives», o «simples») que, combinades entre si, generen les anomenades secundàries o complexes. La distinció –fonamental– entre emoció bàsica i emoció secundària la devem a René Descartes, l'autor del *Tractat de les passions de l'ànima* (1650). En aquest text bàsic de la teoria de les emocions (aquí encara anomenades «passions»),¹⁸⁶ Descartes –després de declarar que «l'acció i la passió sempre son una mateixa cosa» (és a dir, que no hi acció sense emoció i, per tant, que totes les emocions son «emotrius»)– planteja diverses qüestions com, per exemple, la diferència que existeix entre les diverses percepcions (les anímiques o psíquiques per una banda i les corporals o sensorials per l'altra), i arriba a la conclusió que, malgrat la seva diversitat, «el nombre de les [passions] simples i primitives no és gaire elevat». I afegeix: «Un cop revisades totes les que he enumerat, podem advertir fà-

183. Anagrama, Barcelona, 1999.

184. *El llenguatge de l'emoció*, Academic Press, 1969.

185. *Els estats subjectius*, Atica, 1978.

186. Un terme que ha conegut un curiós desplaçament semàntic al llarg dels segles: originàriament sinònim de passivitat, ha acabat connotant la màxima activitat emocional, la més abrandada i fogosa.

cilment que només n'hi ha sis d'aquest tipus: sorpresa, amor, odi, desig alegria i tristesa; totes les altres estan compostes per algunes d'aquestes sis.»

Les discrepàncies comencen a l'hora de precisar aquestes emocions bàsiques que, per combinació, donaran lloc a les complexes (com la gelosia). Spinoza¹⁸⁷ limita les bàsiques a tres: l'alegria, el dolor i el desig.¹⁸⁸ Hume, al *Tractat de la naturalesa humana* (1739), les l'eleva altre cop a sis (l'alegria, la tristesa, la seguretat, l'esperança, el fàstic i el menyspreu). Aaron Hill, el 1746, a l'*Assaig sobre l'art de l'actor*, afirma que són deu (la joia, el dolor, la por, la ràbia, la pietat, el menyspreu, l'odi, la gelosia, l'estupor i l'amor) i les il·lustra amb exemples d'expressió física. John Broadus Watson (*La psicologia considerada des del punt de vista comportamental*, 1913) esmenta la còlera, el temor i l'amor –exactament com Aristòtil, si considerem que l'amor no és més que una de les formes de la pietat o de la compassió. Paul Ekman, des d'una perspectiva que ell mateix anomena «neurocultural», i a partir d'un experiment que consisteix a mostrar les fotografies de mímiques facials simples, que sempre són reconegudes com a expressions de la mateixa emoció per persones de geografies i cultures radicalment distintes, ha establert l'existència de cinc grans emocions fonamentals: l'alegria, la repugnància o fàstic (*disgust*), la sorpresa,

187. *Ètica*, 1675.

188. La presència del desig en aquests inventaris posa de manifest la imprecisió conceptual que presideix la teoria de les emocions. Segons Descartes, «la passió del desig és una agitació de l'ànima causada pels esperits, que la disposa a desitjar per al futur les coses que li semblen agradables». Per a Spinoza, en canvi, el desig és el conjunt «de tots els esforços, impulsos, apetits i volicions de l'home, que poden variar en un mateix individu però que, precisament (perquè solen ser molt oposats entre si), l'arrosseguen en direccions diverses fent que no sàpiga cap a on inclinar-se». Aquesta disparitat en la definició del desig revela que no és gens fàcil elaborar una teoria de l'emoció, perquè sempre, *volens nolens*, estem sota el seu imperi. Per això és convenient, dirà Darwin, observar els animals: aleshores, «som menys propensos a deixar-nos arrossegar per la imaginació». I a més, afegeix, «podem estar segurs que les seves expressions no són convencionals».

la tristesa, la còlera i la por.¹⁸⁹ Més recentment encara, Johnson Laird i Keith Oatley han arribat a la conclusió que només hi ha cinc emocions bàsiques: la tristesa, la felicitat, la fúria, la por i la repugnància.¹⁹⁰

Però la certesa de la seva existència és el fonament de la teorització d'Engel: sense ella, la teoria del gest s'ensorraria com un castell de cartes. «És veritat», diu a l'interlocutor amb qui simula cartejar-se, «que en l'expressió dels seus sentiments les nacions es diferencien entre elles d'una manera molt colpidora».¹⁹¹ Tot i així –afegeix, després d'una sèrie d'exemples sobre la diversitat expressiva de pobles, sexes, edats i condicions–, constatem «un tret essencial i general» en l'expressió d'un mateix sentiment, amb «algunes modificacions secundàries que la finesa, la grolleria, la calidesa o la fredor en els procediments particulars poden ocasionar. Cal, doncs, eliminar tot allò que prové del caràcter propi i de la posició local dels individus perquè sense aquesta restricció la matèria seria massa extensa [...] i només donaria lloc a un coneixement històric».

Darwin demostrarà empíricament la intuïció cartesiana i legitimarà de passada l'aspiració d'Engel –al qual, per estrany que pugui semblar, no esmenta. Al seu provocador llibre *L'expressió de les emocions en els animals i en l'home* (1872), després de preguntar-se «si es repeteixen les mateixes expressions i gests en les races humanes més salvatges i dispars», perquè

189. Als articles «Darwin i l'expressió facial» (1972) i «Expressions facials de l'emoció. Nous descobriments, noves preguntes» (*Psychological Science*, 3, 1992).

190. «El llenguatge de les emocions: una anàlisi del territori semàntic», a *Cognició i emotivitat*, 1989.

191. Jean-Louis Barrault, a *El cos magnètic*, fa una singular diferenciació de la disposició muscular dels llavis quan persones de nacionalitats distintes diuen «T'estimo». El francès, quan diu *je t'aime*, estén els llavis, els obre i després els tanca; l'anglès, quan diu *I love you*, obre el llavis com un orifici i els projecta endavant plens de desig; l'alemany, quan diu *Ich liebe dich*, col·loca els llavis en un anar i tornar de petons intercanviats; el rus, quan diu *Ja vass liobiou*, posa la boca com si la tingués plena de líquids. Barrault no diu res de la disposició bucal dels amants d'Espanya i d'Itàlia (*t'estimo, te quiero, ti amo*), amb una «T» inicial més aviat agressiva.

aleshores «podríem suposar que són innates i instintives», arriba a la conclusió que sí: d'acord amb les respostes a un qüestionari de setze preguntes¹⁹² que Darwin sotmet a persones de races i cultures molt diverses, «el mateix estat d'ànim s'expressa arreu del món amb una notable uniformitat», amb una universalitat que –era previsible en el defensor de la continuïtat evolutiva– es deu a la nostra naturalesa animal. Encara més, malgrat els sis decennis i mig que separen els seus llibres, Engel i Darwin comparteixen una mateixa convicció extremadament útil per a l'art actoral: que les emocions dels éssers animats es divideixen en dos grans grups: aquelles que poden ser controlades en la seva manifestació externa (ja és molt si l'actor arriba a dominar-ne l'expressió a l'escenari, diu Engel) i aquelles que –en paraules de Darwin– «són independents de la nostra voluntat» (com, per exemple, «el sobtat emblanquiment dels cabells en una situació de terror o de pena extrema»), perquè tenen una naturalesa bàsicament fisiològica, «depenen de la constitució del sistema nerviós», tal com ho demostra el fet que també els cecs de naixement es posen vermells quan senten vergonya, tot i que no tenen cap noció del color, un fenomen que excita la curiositat de Darwin fins al punt de voler esbrinar, amb la pregunta 2 del seu qüestionari, fins «a on baixa pel cos aquest enrojolament».

Ara bé –Darwin està disposat a anar al fons de la qüestió i entra de ple en el camp teatral–, si «les principals accions ex-

192. Per exemple: Pregunta 1: «S'expressa l'astorament obrint àmpliament els ulls i la boca i aixecant les celles?» Pregunta 6: Quan s'està de bon humor, brillen els ulls, s'arruga una mica la pell de sota i dels voltants?» Pregunta 9: «Es manifesta el menyspreu traient els llavis una mica cap enfora, aixecant la punta del nas i fent una lleugera espiració?». Pregunta 10: «¿Es mostra repugnància plegant cap avall el llavi inferior mentre el llavi superior queda una mica aixecat i, amb una espiració sobtada, una mena de vòmit incipient o com si s'escopís alguna cosa?». Només la darrera pregunta sembla fora de lloc en un qüestionari sobre emocions («Es mou el cap verticalment en l'afirmació i se sacseja lateralment en la negació?»), perquè afirmar o negar no són emocions. Potser per això aquest gest no és universal, tal com sap qualsevol persona que hagi viatjat a les illes gregues o a Turquia.

pressives que exhibeixen els homes i els animals inferiors són, ara, innates o heretades», i «la majoria tenen tan poc a veure amb l'aprenentatge o la imitació que estan del tot a fora del nostre abast des dels primers dies i al llarg de tota la vida», poden ser imitades a escena? És possible la feina de l'actor si el seu objectiu és expressar controladament unes emocions bàsiques –les «veritables»– que sovint no podem controlar?

Sí, diu Darwin. Però per això mateix reproduceix a la darre-ra plana del seu llibre el parlament de Hamlet (II, 2) sobre la monstrositat del fingiment de les emocions per part d'un actor que, per una simple farsa, per no-res, és capaç de forçar de tal manera la seva ànima; unes paraules que, d'altra banda, molts discursos sobre l'actor, en decantar-se cap a un psicologisme vacu o directament cap al misticisme essencialista, ignoren. Sobre la base de tres grans principis teòrics – el principi dels hàbits útils associats, el principi de l'antítesi i el principi de les accions degudes al sistema nerviós–, i com si volgués orientar-nos en la nostra aberració i en les nostres derrotes (les dues paraules signifiquen el mateix), Darwin proporciona dues pistes teatralment aclaridores precisament perquè semblen contradictòries. Per una banda, afirma que «l'emoció que s'expressa lliurement s'intensifica» i, per l'altra, que «alguns dels moviments més expressius deriven de l'intent de controlar o evitar altres moviments expressius. Així, l'obliquïtat de les celles i la desviació cap avall dels angles de la boca provenen de l'esforç per evitar un imminent plor a crits, o per tallar-lo quan ja ha començat».¹⁹³

193. Val la pena recordar que, segons John Dewey, «allò que anomenem expressió no existeix. Ho anomenem expressió quan ho veiem des del punt de vista d'un observador. [...] Per a un espectador, els meus moviments colèrics són expressions –signes, indicacions–; però sens dubte no ho són per a mí. Qualificar aquests moviments principalment com a expressions és caure en la fallàcia del psicòleg: confondre el punt de vista de qui observa i explica amb el fet observat» (*Teoria de l'emoció*, 1894). Ja ho havia dit Engel: hi ha expressió encara que «en molts moments l'home no s'adoni de l'activitat secreta i sempre subsistent de les seves facultats intel·lectuals, ni de la tendència de la seva ànima a manifestar-se amb signes exteriors, ni de cap altre moviment del seu cor.» (*Idees sobre el gest i l'acció teatral*)

Potser en aquest doble joc entre la llibertat i la repressió expressiva rau un dels secrets de l'actor. Certament, havia dit Engel, «el comediant que vol exercir el seu art com a home instruït, i no pas per pur instint, ha d'aprendre alguna cosa més que la teoria del gest». Però també ha de conèixer aquesta teoria.¹⁹⁴

194. A Espanya, l'anàlisi del gest apareix el 1835 amb la *Teoría del arte dramático*, en què Andrés Prieto, després d'afirmar (com Engel) que «el gesto es y será siempre el lenguaje de todas la naciones», i d'aconsellar usar-lo amb economia, arriba a conclusions tan sàvies anatòmicament com aquesta: «El alma del brazo está en el codo y es allí donde principia el movimiento; para alzar aquél, álcese el codo, y al levantar éste se redondeará el brazo.» De tota manera, segons Evangelina Rodríguez a l'article «La tipología actoral de Calderón» (*ADE Teatro*, núm. 83), la correspondència entre el gest i l'emoció ja és tinguda en compte al Segle d'Or espanyol.

38. POT SER ORIGINAL L'ACTOR DIDEROTIÀ? DE LA LLÀGRIMA LENTA DE MORELLI AL MOCADOR BEN PLANXAT DE LES HEROÏNES SEGONS SCHILLER

El convenciment d'Engel que «una collecció de gests expressius seria tan útil com una collecció de dibuixos de petxines, de plantes i d'insectes» dóna lloc, al llarg del segle XIX, a nombrosos manuals i vademècums que ens ofereixen un inventari detallat de la retòrica gestual de l'emoció,¹⁹⁵ però segurament és en el d'Alamanno Morelli on troba la seva formulació més poètica. Aquest actor romàntic (avi de la Rina Morelli dels grans films de Visconti) que va popularitzar Shakespeare a Itàlia i va ser recordat per la naturalitat de les seves interpretacions, ens ofereix al seu *Promptuari de les poses escèniques* (1854) una descripció minuciosa de l'equivalència universal entre el gest i l'emoció. Per representar l'admiració –afirmal «tirar el cap una mica enrere, amb els ulls oberts, la mirada fita, la boca semioberta. Alentir el pas i estendre els braços»; la «còlera extrema» –una de les cinc classes de còlera, segons Morelli– exigeix «treure's i posar-se el barret, tirar-lo per terra, tornar-lo a agafar, destrossar-lo; caminar a grans gambades, tan aviat en línia recta com en diagonal»; la tristesa, una «llàgrima lenta i tranquil·la, que sorgeixi espontània dels vasos relaxats; tronc encorbat, relaxació general, en particular de les juntures; boca entreoberta; respiració desigual; forts sospirs amb sobresalt, com en un plor trencat». I no sols les emocions o estats d'ànim queden catalogats de manera precisa, sinó també els trets comportamentals: l'avarícia «és indicada per la conformació dels llavis units, gairebé invisibles. Veu inquieta i

195. Per exemple, a Espanya, el de Fermín Eduardo Zeglirscosac (probablement un pseudònim de Leandro Fernández de Moratín) a *Ensayo sobre el origen y la naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico y adornado con trece láminas que contienen 52 figuras, las cuales demuestran los gestos y actitudes naturales de las principales pasiones que se describen* (1800); el de Vicenç Joaquim Bastús: *Tratado de declamación o arte dramático* (1833) i el d'Eduard Minuell i Pey: *Mímica melodramática* (1888), destinat als actors de teatre líric.

fluixa»; la «malignitat i l'astúcia» (*scaltrezza*) per un «parlar nasal».

Més que pel seu plantejament conceptual (probablement tots els directors i actors tenen en secret un llibre de receptes similar), els promptuaris ens semblen anacrònics per la seva forma, que està hipotecada per la necessitat de descriure amb paraules allò que no és de l'ordre verbal –un ordre de successió–, sinó de l'ordre de la simultaneïtat, una tasca absolutament gegantina si considerem que els fisiòlegs han estimat que la musculatura facial permet més de vint mil expressions distintes i que aquesta xifra quedaria multiplicada vertiginosament si introduíssim les combinacions que es deriven de l'ús coordinat dels altres membres del cos. Deixant de banda alguns detalls relatius a les modes de l'època (l'ús del barret com a element d'*atrezzo* emocional, per exemple; o les ingènues interferències ideològiques en la taxonomia de Minguell i Pey),¹⁹⁶ els llistats de les «poses» coincideixen essencialment amb les preguntes del qüestionari de Darwin i mostren que la teoria il·lustrada de l'actor connecta –via Lessing i Engel– amb la més antiga de les seves formulacions, la de Ciceró, premonitòria de l'existència de signes expressius universals, atès que «la natura ha assignat a cada emoció una cara, un to de veu i un gest específic; el cos humà sencer, cada expressió del seu rostre i cada to de la seva veu sonen com les cordes d'una lira sota l'efecte de cada emoció que el colpeix». La similitud entre les descripcions de Morelli i les de Ciceró a *De Oratore* es més que notable: «La ira», diu Ciceró, «assumirà un to de veu particular, agut, excitat, amb interrupcions freqüents [...]. La compassió i el dolor tindran un altre to, flexible, ple, trencat i trist [...]. El to de la por serà distint, baix, dubitatiu, humiliat [...]. La violència recla-

196. Minguell (que distingeix 48 gests o *ademanes*, 40 posicions simples, 6 posicions complexes i 22 actituds) inclou en aquesta tercera categoria «el ofrecimiento a Dios del dolor que se sufre» i considera que l'abraçada a la muller és similar a la que es fa a «una madre, hija o hermana» i diferent de la que es fa a la «novia», la qual, com a «persona augusta», exigeix una abraçada que deixi clar «el respeto que merece su virginidad.» (*Mimica melodramática*, 1888)

marà un altre to, intens, enèrgic, imperatiu [...]. El to del plaer serà lliure, tendre, joiós i tranquil [...]. El de l'abaltiment serà baix, sense –però– suscitar la compassió, i uniforme en l'articulació dels sons.»

Tots aquests plantejaments susciten considerables problemes d'ordre metodològic, que Ray L. Birdwhistell enumera prolixament a *Kinesic and Context. Essays on Body Motion Communication* (1970), sotmesos –per escriure– a una sèrie de temptacions que poden modificar de manera substancial els resultats de les observacions quinèsiques.¹⁹⁷ No solament el recurs a una adjectivació constant (què és un to de veu «tendre»?) situa la descripció en el terreny d'una conceptualització poc rigorosa, sinó que fins i tot l'ús de substantius en aparença clars pot ser enganyós, com és el cas de la paraula «somriure».¹⁹⁸

Però al marge d'aquests esculls (la identificació de les diverses emocions bàsiques i complexes, la descripció nítida dels seus signes), la teoria del gest d'inspiració engeliana planteja un problema artístic. En el supòsit que es pogués arribar a coronar aquesta empresa i simplificar –després– tanta frondositat ex-

197. La quinèsica «s'ocupa de la deducció d'aquelles porcions de l'activitat del moviment corporal que col·laboren en el procés de la interacció humana». Les temptacions enumerades per Birdwhistell són cinc: la temptació del «missatge» (creure que cada gest té una «significació real»); la «d'acostar-se a la naturalesa» (creure que el moviment corporal és més primitiu i, per tant, més proper a la naturalesa biològica que el comportament verbal); la «del modificador» (creure, com a membres d'una cultura consagrada a l'escriptura, que les paraules transporten significació i que la resta del comportament no verbal es limita a modificar-lo); la «del moviment central» (presuposar que una part del cos «transporta la significació» i les altres «modifiquen» aquest missatge central); i la «de l'informador analític» (que, alhora que observa, analitza les seves pròpies observacions). El llibre de Birdwhistell ha estat absurdament traduït al castellà amb el títol comercial de *El lenguaje de la expresión corporal* (Gustavo Gili, 1979).

198. Birdwhistell fa agudes consideracions sobre aquest moviment facial i, després de constatar que «en determinats contextos indica “plaer” en altres “humor”, en altres “ridícul” i fins i tot, en altres, “dubte” i “acceptació” “igualtat” i “superioritat”, o bé “subordinació”», conclou: «Tret de si es té una concepció molt elàstica del “plaer”, un mapa de freqüència del somriure [als USA] no seria gaire fidedigne de la localització dels nord-americans feliços».

pressiva a fi d'obtenir resultats útils a l'escenari, en el supòsit que els diccionaris d'equivalència entre gest i emoció fossin científicament solvents i no fessin afirmacions tan elementals (i discutibles) com la de Morelli quan afirma que per penedir-se d'un error cal «colpejar-se el pit amb el puny; amb els dos punys, el gest encara és més expressiu; acotar el cap», suposant tot això, on queda la dimensió creadora de l'actor? És un mer robot ensinistrat en l'ofici de posar-se i treure's màscares prefabricades? La idea que sempre ens posem la mà a la zona del cor per fer patent la nostra sinceritat –sobretot si és falsa–, que l'alegria sempre ens fa ensenyar impúdicament la dentadura i que, quan som magnànims, parlem amb una veu més greu i més pausada, ¿no repugna al sentit comú de les persones (com la idea de Darwin pel que fa a l'evolució de les espècies) i –sobretot– al dels actors, en la mesura que nega la individualitat, entesa com a sinònim d'originalitat expressiva o vital?

En tot cas, des d'aquesta perspectiva, cal admetre que al teatre –com a la vida– allò que està en joc no és l'originalitat de l'expressió de les emocions, sinó la del personatge, i que allò que l'individualitza no és la seva manera de plorar o de riure, sinó el fet d'experimentar una determinada emoció (i no una altra) en un moment determinat (i no en un altre); de no enfadar-se, per exemple, allà on un altre obriria les portes de la ira; d'avorrir-se allà on un altre es divertiria, o de gaudir assistint a l'autòpsia d'una amiga estimada, perquè –són paraules de Descartes– «una mateixa causa pot excitar diferents passions en diferents homes».¹⁹⁹ Com a molt, quan el personatge arriba a situacions extremes, verbigràcia l'hora de la mort, quan ja no està en condicions de decidir l'emoció o el sentiment, a l'actor li queda un petit marge de llibertat (i de maniobra), que consisteix a trobar el gest més individual (apropiat al personatge, a la seva estructura moral) entre tots els que han fet i faran els éssers agonitzants: posem per cas, aquella petita crispació de la mà sobre el llençol que va fer l'actriu Hensel l'any 1767 i que tant va fascinar Lessing: aquell gest ja no tenia ni edat, ni sexe i

199. *Les passions de l'ànima*, article XXXIX.

reunia la personalitat de Sara Sampson i la seva condició de moribunda.

Tot i que el saber actoral que propugnen les gramàtiques del gest no postula la uniformitat de l'expressió (de la mateixa manera que l'existència de la gramàtica de la llengua no obliga tothom a escriure igual) i que, més que no pas un catecisme, són un simple recordatori destinat a facilitar la feina actoral (per aquesta raó el de Morelli es diu *Promptuari*, derivat d'estar «prompte»), l'evidència dels problemes que pot generar una casuística dels signes de l'expressió emocional d'aquesta envergadura és tan previsible que, a Anglaterra, Aaron Hill ja avisa, el 1746, dels perills d'una interpretació mecànica de les passions,²⁰⁰ i Schiller ja la denuncia quatre anys abans que Engel publicà les *Idees sobre el gest i l'acció teatral*. Els nostres actors –es lamenta Schiller–, obsessionats per l'eficàcia immediata, empesos per la necessitat de conservar dia a dia «l'amistat del públic», han «estudiat per a cada tipus de passió una actitud concreta, que saben adoptar amb una promptitud que de vegades fins i tot s'anticipa al sentiment. L'orgull gairebé sempre va acompanyat d'un torcement del cap en direcció a l'espatlla i d'un puny al maluc. La còlera és un puny tancat i un cruiximent de dents. [...] El menyspreu, una puntada de peu. Les llàgrimes de l'heroïna sempre s'amaguen darrere un mocador ben rentat i planxat». La tendència «a desorbitar els ulls quan ha de representar la passió del seu personatge»²⁰¹ sembla imparabile i s'accentuarà amb els abrandaments característics del Romanticisme i la seva visió del món.

A Anglaterra, al cap de vuitanta-sis anys, George Bernard Shaw també retreu als actors que «amb les seves expressions de l'emoció» hagin convertit «en segona naturalesa les seves rutines escèniques, les quals sovint són del tot antiquades per a la representació de la vida contemporània».²⁰² Des dels USA, Jacques Copeau denunciarà, l'any 1917, el gust dels actors france-

200. *Assaig sobre l'art de la interpretació*.

201. *Sobre el teatre alemany d'avui*, 1782.

202. *Prefaci a les obres agradables*, 1868.

sos pel *cabotinage*, que «és la malaltia de la manca de sinceritat, o més aviat de la falsedat. Qui l'agafa deixa de ser un individu autèntic, un ésser humà [...] capaç de sentir els propis sentiments». S'oposa a «la senzillesa, amb la seva gràcia, la seva llibertat, el seu equilibri».²⁰³ A Rússia, Nemiròvitx-Dàntxenko –al cap de quaranta-tres anys d'existència del Teatre d'Art que va cofundar amb Stanislavski– encara es veu en la necessitat d'avisar els joves actors que no facin com els vells, «que *actuen* les emocions, subratllen les paraules, fan que una situació sigui o bé risible o bé dramàtica segons uns codis, uns clixés establerts».²⁰⁴

La perspectiva antropològica instaurada per Engel i els seus seguidors s'ha banalitzat i ha produït resultats similars als de la constrenyedora codificació de la dansa clàssica, que perd de vista l'origen humà de cada moviment i, reclosa en el virtuosisme tècnic, es converteix sovint una mera exhibició de cossos des de tots els angles possibles inclosos els més íntims. S'ha perdut el lligam entre l'estímul i l'emoció, els actors ja no saben pintar el vent invisible i es deixen arrossegar per les fórmules expressives, en la creença –podríem dir– que, si dos més dos fan quatre, basta representar el quatre –el resultat– i no l'operació sencera, escamotejant el procés que fa nítida una correspondència real entre l'emoció dels personatges i els seus cossos.

Tenia tota la raó Schiller: el risc és que els actors es converteixin en figures de cartró pedra i caiguin constantment en les dues cares d'un mateix clixé esclerosat: la sobreactuació (o excés d'energia en la realització d'un moviment) i l'anticipació. Ben mirat, aquest fenomen ja havia estat explicat per analogia per Adam Smith: a les persones interessades pels relloctges no els preocupa tant saber l'hora com la perfecció de la màquina que la determina i, per tant, solen ser impuntuals.

203. «The spirit in the little theatres», a *Registers I* (conferència pronunciada a Washington l'any 1917).

204. *Notes sobre «Les tres germanes»*, 1943.

39. ELS VASOS COMUNICANTS DE LA DUSSANE, STANISLAVSKI I CHEJOV. LES EMOCIONS ANÀLOGUES DE MICHEL VITOLD, MARILYN MONROE, SHIRLEY MACLAINE I WILHELM MEISTER

Ara bé, l'existència dels clixés actorals no desautoritza el «llenguatge del gest» d'Engel i els seus seguidors. Es tracta, senzillament, de posar fre al seu mal ús, d'evitar tant com sigui possible la submissió (conscient o no) als automatismes, a la tendència dels actors a sentir-se «còmodes», que sol coincidir amb el moment en què produeixen tranquil·litzadors estereotípics. Aquesta necessitat és vital des d'una perspectiva estètica –la del naturalisme– que, amb Otto Brahm, busca la veritat escènica en el seu grau màxim, incloent-hi la interior,²⁰⁵ i –no per atzar– és des d'aquesta estètica que Konstantin Stanislavski ho intentarà. La seva obra és una elaborada (i de vegades contradictòria) proposta destinada a restituir la veritat dels personatges, a omplir les llacunes deixades per aquella *Paradoxa* que havia passat per alt el procés que seguia la Clairon per arribar a la serenitat representativa. Stanislavski és el més diderotià dels diderotians perquè ens diu com s'ho ha de fer l'actor per assolir aquest estat final: establint per al personatge un gran objectiu final, o «superobjectiu» (divisible en nombrosos objectius parcials i successius, la suma dels quals constitueix la seva «línia d'acció») i cercant als assaigs, per a cadascun dels seus moments, una emoció veritablement sentida mitjançant una reminiscència de situacions personals (ni que sigui per aproximació: tots hem assassinat una mosca alguna vegada a la vida) que li permeti trobar l'acció física corresponent que, així, també serà veritable. Després, en la representació, a l'actor ja no li caldrà tornar a matar *in mente* la mosca i podrà instal·lar-se (d'una manera activa, és clar) a la *chaise-longue* de la Clairon, concentrant-se relaxadament només en el comportament físic, sense haver de viure o reviuire cada nit l'emoció primigènica amb tot el tràngol que això suposaria.

205. *De l'art de l'actor nou i vell*, 1892.

La idea central de Stanislavski és que l'emoció i el gest estan comunicats (com els vasos de laboratori) i que l'una condueix indefectiblement a l'altre. Sobre aquesta base, Michael Chejov invertirà el procés: «El cos humà i la seva psicologia estan en una constant acció concertada» i, per tant, si l'emoció porta al gest també ha de ser possible –i més fàcil, sense el risc de perdre's en els meandres de la memòria biogràfico-sensorial–, partir del gest per arribar a l'emoció que el farà autèntic, estalviant a l'actor un procés de reminiscències complicat i incert. Qualsevol gest (o actitud física) té una dimensió psicològica i la feina de l'actor es veu extremadament simplificada si és capaç de trobar-la. «No podem», diu Chejov, «donar ordres directes als nostres sentiments, però sí que podem afalagar-los, provocar-los i enganyar-los completament, utilitzant determinats mitjans indirectes. El mateix podria dir-se pel que fa als nostres desigs, anhels, pretensions, capricis, inclinacions, insatisfacció o set d'alguna cosa. [...] En les qualitats i sensacions trobem la clau del tresor que són els nostres sentiments. Però també hi ha una clau per al nostre poder volitiu? Sí, i la trobarem en el moviment (acció, gesticulació). S'ho pot demostrar a vostè mateix mirant d'executar un gest *fort*, ben definit, però alhora molt senzill. Repeteixi'l unes quantes vegades i comprovarà que al cap d'una estona el seu poder volitiu es fa cada vegada més fort sota la influència d'aquest gest o moviment expressiu. [...] Així doncs, podem dir que la *potència* del moviment remou el nostre poder volitiu en general; la *classe* de moviment desperta en nosaltres un *desig* concret corresponent, i la *qualitat* del mateix moviment evoca els nostres *sentiments*».²⁰⁶ Queda definida, així, la famosa GP (Gesticulació Psicològica) de Michael Chejov. Però val la pena constatar que la GP de Chejov ja l'havia estat descoberta i explicitada vint anys abans per l'antiderotiana Béatrix Dussane: «El sentiment nodreix l'expressió i l'expressió, per la seva banda, reforça el sentiment. Si hi ha un primer impuls, després tot s'encadena. Aquest mecanisme miste-

206. *A l'actor*, 1953.

riós no és comparable a un brollador, sinó més aviat a un circuit.»²⁰⁷

L'actor, per tant, pot trobar el contingut a partir del contingent, el significat a través del significant, l'expressió a través del signe. Jean-Louis Barrault –que estableix, com Steele, la possibilitat d'un solfeig pneumàtic– també ho creu, sempre que el signe estigui acompanyat de la respiració adequada: si feu primer una inspiració activa, després una retenció d'aire i finalment una expiració passiva, «al cap de tres minuts [...] us posareu a plorar de feblesa», víctimes d'una «depressió nerviosa».²⁰⁸

Jean-Paul Sartre examina els mateixos mecanismes i arriba a conclusions similars. «Diderot té raó» –diu, donant per descomptat que també la té Stanislavski–, «l'actor no experimenta cap dels sentiments del seu personatge, però seria erroni creure que els experimenta fredament: la veritat és que els expressa *irrealment*». En realitat, els sentiments de l'actor a l'escenari són sentiments-metàfora, però no metàfores de sentiments o d'emocions. Els sentiments i les emocions reals poden ser aprofitats creativament si a l'actor «li serveixen d'*analogon*», si els fa servir per acostar-se a les passions que ha d'expressar. La tècnica actoral no es basa tant en el coneixement exacte del cos i dels músculs que ha de contraure per expressar aquesta o aquella emoció, com en la utilització d'aquest *analogon* emotiu

207. *L'actor sense paradoxa*, 1933.

208. *El cos magnètic*, 1979. Aquest solfeig és el resultat de la combinatòria entre la inspiració (rebre de l'exterior), l'expiració (donar des de l'interior) i la retenció o tancament. La boca –afegeix Barrault–, quan és «intelligible», gràcies «a l'associació refinada de l'impuls respiratori i de contraccions musculars», llança la paraula a l'espai. «Esclata com un obús i nosaltres en rebem la metralla intel·lectual». L'ànima profunda –conclou–, la tenim «a la punta de la llengua». Un mecanisme similar ja havia estat descrit, gairebé fil per randa, per Zeami Motokiyo: «Primer, el to [que correspon al registre donat per un instrument musical, per exemple la flauta]; segon, l'alè [l'aire conservat als pulmons]; tercer, la veu.» (*El mirall de les flors*, 1424)

en funció de l'emoció *imaginària*. I Sartre afegeix: «Sentir en la irrealitat no vol dir, en cap cas, *no sentir res*, sinó *enganyar-se expressament sobre el sentit d'allò que sentim*.»²⁰⁹ Sartre demostrarà la seva hipòtesi amb una experiència viscuda: durant el muntatge de *Morts sense sepultura*, l'actor i director de l'espectacle, Michel Vitold, «que mai no tenia temps de sopar, aprofitava el moment en què el torturaven entre caixes per llançar-se a sobre de l'entrepà i devorar-lo. Com que en aquell moment havia de cridar de dolor, sempre ho feia amb la boca plena, cosa que a nosaltres ens impedia «creure'ns» l'escena. Però el dia de l'estrena, alguns espectadors van considerar que anàvem massa lluny».²¹⁰ Vitold, doncs, aprofitava la sensació de gana (real, no imaginada) per donar –anàlogament– la sensació de dolor, d'una manera potser més vívida (encara que no viscuda) que si hagués intentat submergir-se en la reminiscència del dolor.

És exactament el que aconsella Louis Jovet quan, a *Molière i la comèdia clàssica*, demana als actors que experimentin un sentiment diferent del sentiment que volen mostrar, «de la mateixa manera que construïm decorats de *papier-maché* perquè de lluny semblin de marbre». Així ho va fer l'astut Lawrence Olivier al rodatge de *El príncep i la corista* (1957) quan, després de molts intents frustrats, i per tal d'aconseguir que Marilyn Monroe fes cara d'enamorada, li va demanar que pensés en «la Coca-cola i Frank Sinatra». I també Shirley MacLaine al rodatge de la darrera seqüència de *La força de l'estimació* (1983) quan el seu personatge assistia al traspàs d'Emma: «Vaig deixar-me anar del tot. Vaig plorar desconsoladament, repenjada en el meu gendre. Notava que les espatlles em pujaven i baixaven. Tenia ganes de plorar dies seguits. Ara bé, no estava pensant en la mort d'Emma, sinó en com m'havia costat suportar aquella pel·lícula.»

MacLaine, al mateix llibre (*Les meves estrelles de la sort*, 1995), s'autodefineix com l'ostra que «necessita l'element irri-

209. «L'actor», a *Un teatre de situacions*, 1973.

210. «L'actor còmic», a *Un teatre de situacions*, 1973.

tant per fabricar una perla». Aquest element, però, no és una rememoració proustiana d'aromes o emocions. L'actriu aprofitava una energia real provocada per una emoció real a fi de produir un signe –el plor– en la certesa que no seria llegit per l'espectador, en el context de l'escena, com el resultat de l'emoció alegria (la d'acabar la pel·lícula), sinó com a signe de tristesa. Sigui com sigui, MacLaine sap que l'únic que necessita és una determinada quantitat d'energia, i la busca allà on pot trobar-la calenta i no reescalfada: en la representació. Perquè, en darrer terme, aquest és el problema de l'actor: omplir el cos d'energia real i deixar que circuli sense traves durant el temps previst i en uns llocs predeterminats: és a dir, en l'espai-temps real d'una ficció.

Així, l'inevitable estat emocional de l'actor a escena, provocat per la situació de representació (sense emocions seria un ésser mort), és útil si no confon la seva «agitació professional amb el sentiment del personatge», si no cau en el deliri d'Edmund Kean (a l'obra de Dumas),²¹¹ o en l'error de molts intèrprets «stanislavskians», que Vakhtàngov ja denunciava l'any 1920 al seu *Diari*. Només hi haurà «agitació des de l'essència» si el sentiment actoral, «en comptes d'estar prèviament preparat i guardat a l'ànima», sorgeix «espontàniament a l'escenari, en funció de les circumstàncies en què l'actor es trobi ell mateix com a persona que interpreta el drama». Però Vakhtàngov va més lluny encara i ens explica la condició necessària perquè sorgeixi el fenomen: abans hi ha d'haver hagut la «*revelació del text*», l'actor ha d'haver fet seus «els pensaments viscuts pel personatge en qüestió. Ha de *«pensar pensaments veritables»*, no sentir emocions de veritat. La seva feina no és «pronunciar paraules, sinó pensaments».²¹² En altres paraules: a escena, l'actor recicla les seves pròpies emocions momentànies per aplicar-les a un esquema comportamental que no és el seu

211. Que, després de pronunciar en el paper de Romeo les primeres paraules d'amor a Julieta, veu la comtessa Keafeld en una llotja al costat del príncep de Galles i la insulta furiosament abans de desmaiar-se a escena.

212. Fragment de *Diari* intítulat «L'escola de l'experiència íntima».

però que ha fet seu. Aquest és el secret, per exemple, de l'èxit del fictici Wilhelm Meister de Goethe en la seva interpretació de Hamlet: quan van sorgir de l'elm les paraules «Sóc l'esperit del teu pare», a Meister li va semblar que reconeixia la veu del seu propi pare. «Aquests estranys sentiments i records, la curiositat per descobrir el singular amic i la precaució per no ofendre'l, i fins i tot la inconveniència d'haver-se-li acostat massa a l'escenari, impulsaven Wilhelm a recular. Durant la llarga explicació de l'espectre, va canviar tantes vegades de positura, va semblar tan dubitatiu i vacil·lant, tan atent i tan discret, que la seva manera d'actuar va produir l'admiració general. [...] Va caure el teló i els aplaudiments més encesos van ressonar a tota la sala.»²¹³ «Defensar» un personatge, per tant, no és defensar un caràcter individual ni una condició social, sinó assumir una ètica distinta (per malvada o virtuosa que sigui), i renunciar a la defensa conscient o inconscient (però sempre tossuda) de la pròpia moral, que l'actor –naturalment– sempre considera la més correcta.

213. *Els anys d'aprenentatge de Wilhelm Meister*, 1795.

40. EL PÀNIC DE TONINO. EL COS MORT DE L'ACTOR.
REESTRUCTURACIÓ DE LA FAMÍLIA TEATRAL

La reforma dramaturgica proposada per les avantguardes de la Il·lustració (Goldoni a Itàlia, Gottsched i Lessing a Alemanya, Hafner a Àustria, Diderot a França, Moratín a Espanya i Sheridan a Anglaterra), amb l'aparició i consolidació del «tercer gènere», el drama, comporta un canvi radical en la pràctica i la teoria actors. Està presidit (no podia ser d'altra manera al Segle de les Llum) per una clara defensa de la dignitat de l'actor, per la certesa que la seva formació no pot ser deixada a mans d'un meritori (però atzarós) aprenentatge, restringit en el millor dels casos al saber d'una única personalitat: des d'ara (un cop comprovat que existeixen uns sabers actors), serà possible adquirir-los segons un pla (d'estudis) raonablement establert i es fundaran escoles, primer privades i després públiques. Però el projecte innovador del segle XVIII està vertebrat per una estranya paradoxa: alhora que s'investiguen i es descobren els mecanismes de la creació actoral, es va desposseint l'actor de tots els seus atributs. Si més no, els tradicionals.

Tonino –el Pantalone de Goldoni a *El teatre còmic* (1750)– ho expressa amb una extraordinària concisió: «Les noves comèdies, les comèdies de caràcter, seran la mort del nostre ofici». Tonino ha entès que Goldoni el declara obsolet i el jubila. La nova dramaturgia liquida la vella i, amb ella, un ofici ancestral: l'artesania poètica d'aquell comediant que era capaç de fer una cosa tan senzilla com improvisar paraules, i que ara, en canvi, es veu incapaç de fer una cosa tan difícil com «estudiar-se un text de memòria i dir coses que han estat escrites prèviament». Naturalment, des dels inicis del teatre els actors havien tingut un text escrit al qual havien d'atenir-se (sobretot si parlaven en vers, quan improvisar és més difícil), però les transgressions devien ser tan freqüents que ja Licurg, l'any –352, estableix a Atenes una versió oficial del repertori tràgic per evitar els canvis. Però ara, al segle XVIII, la infidelitat textual es convertirà en delictes en el ple sentit de la paraula: a Àustria, l'emperador Joseph II decreta, el 1776, que els actors que in-

trodueixin afegitons o modificacions en el seu paper i no s'atinguin exclusivament a les expressions «prescrites per l'autor i autoritzades per la censura imperial» hauran de «pagar la vuitena part de la seva paga mensual». Al cap de deu anys, a Espanya, les penes seran més severes: «Tampoco podrán los mismos actores añadir cosa alguna al texto literal de las composiciones que representaren, ni permitirse gesto alguno equívoco; pues por este exceso [...], el actor o actora que incurriere en él serán conducidos inmediatamente del teatro a la cárcel por el tiempo que estimare conveniente el Alcalde.»²¹⁴

Tonino té raó: tal com van les coses, mai no podrà estar segur de «donar bé el paper», un paper que sempre desconexarà perquè «en cada comèdia serà distint», a diferència del que passava fins aleshores, quan el personatge no era una entitat acabada sinó una figura –una màscara– que es construïa al llarg d'una sèrie d'encarnacions successives per tal d'assolir, així, nivells més alts de perfecció o complexitat. Ja ho havia dit Nicolò Barbieri: l'art d'aquest actor no es basa en la memòria, sinó que exigeix «un talent concedit a molt pocs actors; de cada cent que ho intenten, ni deu ho aconsegueixen». És un actor –Barbieri coincideix amb Sainte-Albine– que «ha llegit tots els llibres bons, que s'ha apropiat de totes les idees enginyoses, que ha imitat totes les descripcions elegants i ha fet seus tots els pensaments profunds; sempre està llegint, recollint les belleses dels llibres».²¹⁵ Andrea Perrucci confirma aquesta necessitat d'alta cultura llibresca i aconsella als actors que dominin tots els secrets de la retòrica («metàfora, metonímia, sinèdocque, antonomàsia, catacresi, metàtesi, alegoria, ironia», etc.) i de l'elocució («pròtasi, afèresi, epèntesi i síntesi».)²¹⁶ Però ara, a l'actor de commedia dell'arte, tot i això ja no li servirà de res.

214. *Reglamento que ha de observarse para el buen orden y policia del Teatro de la ópera en la corte*, 1786, Novísima Recopilación.

215. *Discurs familiar entorn de les comèdies modernes* (o *Súplica*), 1628.

216. *De l'art de la representació, premeditada i improvisada*, 1699. Aquestes figures elocutives són les que permeten la creació de gags verbals transgredint l'ordre literal per supressió, afegitó o translació de fonemes; per exemple, «pirat» per «inspirat» (pròtasi).

D'ara endavant, sentència amb una amarga lucidesa el Tonino de Goldoni, l'actor «s'ho haurà de pensar dues vegades abans d'acceptar una comèdia» perquè no podrà arrelar-se a cap precedent: la tradició no li servirà de trampolí.²¹⁷ Tant li és que algunes veus intentin reelevator l'actor a la categoria d'autor, que Sainte-Albine el declari un veritable coautor, un còmplice del dramaturg, capaç de suplir si convé les seves deficiències; tant és que Tàïrov afirmi que només en l'art de l'actor «el creador, el material, l'instrument i la mateixa obra d'art estan reunits orgànicament en un únic i mateix objecte»,²¹⁸ o que Peter Brook asseguri que el procés verbalitzador «realitzat a l'interior del dramaturg es repeteix a l'interior de l'actor»²¹⁹ i que, per tant, la construcció del personatge mental (a càrrec de l'autor) i la construcció física (a càrrec de l'actor) són una mateixa delicada operació. Tonino ja és mort i enterrat.

La desposseïció s'ha consumat i quan, ja en ple segle xx, un director creat pel geni de Pirandello a *Aquesta nit improvisem* –el Doctor Hinkfuss– exigeixi als actors (italians: hereus de Tonino) que improvisin, un d'ells cridarà: «Nosaltres no som aquí per a això! Som aquí per interpretar les parts escrites apreses de memòria. No pretindrà pas que cada nit ens hi deixem la pell, aquí.» I un altre membre de la companyia –el Primer Actor– afegirà: «Volem l'autor!» L'autor que busquen –i no l'actor, com fóra lògic– els sis personatges pirandellians que defensen la seva essencialitat «enfront de les ganyotes apreses i la inconscient versatilitat dels actors».²²⁰

Un fenomen similar (no perquè sí Goldoni incorpora a *El teatre còmic* una diva del *bel canto* en crisi d'identitat, i Pirandello introdueix una *chanteuse* a *Aquesta nit improvisem*) es detecta al món del teatre líric. Ja el 1720, el compositor venecià Benedetto Marcello, conegut com el «Michelangelo de la mú-

217. Un trauma equivalent (encara que per les raons exactament contràries), el va provocar la invenció del cinema sonor quan l'any 1927 es va usurpar a l'actor el dret a parlar en silenci.

218. *Notes d'un director d'escena*, 1921.

219. *L'espai buit*, 1968.

220. Prefaci a *Sis personatges en cerca d'autor*, 1921.

sica», havia escrit una sàtira ferotge –*El teatre a la moda*– que denunciava la degeneració creixent del drama musical i donava –*a contrario*, naturalment– una sèrie de consells als compositors per tal que es pleguessin als capricis del «*divismo canoro*» i es convertissin en els servents humils dels cantants.²²¹ Simeone Antonio Sografi, a *Les conveniències teatrals*, un text escrit el 1794 seguint el model goldonià, encara posa a la picota el despotisme de la cantant Daria Garbinati de Procoli. Poc importa la resistència de les dives, tan propenses als ornaments de l'*appoggiatura*, del *trinato*, del *tremolo* i a altres recursos d'estricta lluita: Gluck i el seu llibretista Ranieri de Calzabigi, amb *Alceste* (1762), seguiran reivindicant el caràcter dramàtic de les obertures operístiques i, d'aquesta manera, la preeminència del compositor sobre l'arbitrarietat del cantant. Encara més: la preeminència del poeta sobre el compositor. Segons Richard Wagner, no basta que el cantant esdevingui «òrgan de la intenció del compositor», i que aquesta intenció sigui «expressada conscientment, de tal manera que al contingut dramàtic del text li correspongui una expressió vertadera d'aquest»; caldrà, a més, que ell mateix, el compositor, abans de sotmetre el cantant a la seva disciplina, se sotmeti a la del poeta per «assolir allò [...] que sobre el fonament originari de l'Òpera podia desenvolupar-se de natural, és a dir, de conseqüent, en el *millor* sentit del mot».²²²

221. El títol complet és *El teatre a la moda, o sigui mètode segur i fàcil per compondre i executar bé obres italianes en música a l'estil modern. S'hi donen advertències útils i necessàries a poetes, compositors de música, músics d'un i altre sexe, empresaris, executants, enginyers i pintors d'escena, papers còmics, sastres, comparses, consuetes, copistes, protectors, mares de virtuoses i altres persones pertanyents al teatre*. Cal, per exemple, que «el poeta modern no hagi llegit ni llegeixi mai els poetes antics, atès que els antics grecs o llatins tampoc no han llegit els moderns», que no tingui «cap coneixement del metre i del vers italià», i que miri d'aconseguir «que sempre quedin a escena tots els personatges que no hi han de fer res».

222. *Òpera i drama*, 1851.

Però això no és tot: en robar a Tonino el dret a la invenció de la paraula (i sovint els diners),²²³ les avantguardes del XVIII també li roben el dret a inventar la «mímica». S'ha acabat –en paraules de Jean Vilar (1912-1971), tenyides de nostàlgia– aquella forma teatral «que feia l'actor no tan sols amo de la seva posició i dels seus gestos, sinó també amo del seu text...»²²⁴ A partir d'ara, el gest del personatge –de Brighella, d'Arlecchino, del Dottore, un gest re-generat de generació en generació, traspassat amorosament de l'un a l'altre–²²⁵ ja no estarà unit a la paraula segons la relació que a cada moment (irrepetible) de cada representació (igualmente irrepetible) s'estableixi entre l'actor i l'espectador, sinó que el text prèviament escrit generarà el gest, amb independència de les reaccions del públic. S'han acabat els «dies feliços i lliures en què tots ens divertíem fent comèdies», en què els actors –Chaplin, Lloyd, Harry Langdon i jo mateix, diu Keaton– «treballàvem amb els nostres escriptors des del dia que començaven a escriure una història. Inspeccionàvem el decorat, el repartiment, els exteriors [...]. Dirigíem les nostres pel·lícules creant el nostres gags sobre la marxa, vèiem els copions, supervisàvem el muntatge, anàvem a les sessions prèvies» per veure les reaccions del públic.²²⁶

Des d'ara, mostrar *la veritat* a l'escenari ja no significarà mostrar les coses tal com són en la natura, o segons la imatge

223. Així ho mostra August Blanche (1811-1868) a *Una companyia teatral ambulante* (1842), considerada la millor obra còmica del segle XIX suec: Sjövall, l'autor en la ficció, s'aprofita del seu saber i de la seva posició superior per no pagar als actors allò que els pertoca, ordint entre ells una trama amorosa pròpia de la comèdia clàssica. L'obra és una dramatització de *La novella còmica* (1651), de Paul Scarron, la qual, al seu torn, s'inspira en *El viatge entretenido* (1603), d'Agustín de Rojas, que inscriu la vida teatral en el món de la picaresca.

224. *Del moviment d'escena i de la llibertat de moviment de l'actor*, 1947.

225. El darrer d'aquests traspassos es produeix en ple segle XX, entre Marcello Moretti i Ferruccio Soleri, el seu successor al muntatge de *Arlequí, criat de dos amos* del Piccolo Teatro de Milano. Giorgio Strehler el narra en una de les pàgines més colpidores que s'hagin escrit mai sobre l'art de l'actor («A Marcello Moretti», *Per un teatre humà*, 1973).

226. *El meu meravellós món del slapstick*, 1960.

que l'actor en té. Des d'ara, diu Goldoni a Tonino, «hauràs de moure les mans segons ho indiqui el text» i no –podríem afegir– segons una saviesa destil·lada per una llarga confrontació amb el públic. La veritat escènica és «la conformitat de les accions, dels parlaments, de la figura, de la veu, del moviment, dels gests, a un model ideal imaginat pel poeta i, sovint, exagerat per l'actor», segons Diderot. Humboldt formula amb idèntica cruesa la nova condició de l'actor en un assaig escrit el 1799 i adreçat a Goethe: «El model de l'actor», diu, «no és en absolut la naturalesa humana, sinó un producte de l'art, d'un art fet abans d'ell i amb independència d'ell: la tragèdia escrita pel poeta. Per aquesta raó, l'art de l'actor és més restringit que qualsevol altre, i la naturalitat o no naturalitat de la seva actuació no pot ser judicada a partir d'una comparació immediata amb la naturalesa, sinó d'una comparació mediata amb la manera com el poeta ha tractat aquesta naturalesa. No es tracta d'examinar si Agamèmnon hauria fet aquests o aquells altres gests, sinó de veure si els que fa convenen als de l'Agamèmnon que sosté uns determinats discursos, que manifesta uns determinats sentiments»,²²⁷ engendrats per l'autor. Mariano José de Larra, en el seu frustrat intent per renovar el teatre espanyol del XIX, hi està d'acord: «A les arts imitatives, la perfecció no consisteix a representar la natura tal com és», sinó a fer-ho de la manera que «més contribueixi a l'efecte que es busca», una manera que «ja està escrita en el text». A Itàlia, Luigi Capuana, en l'article *El dret de l'autor i el dret de l'actor* (en defensa dels drets del primer i del seu percentatge corresponent), encara és més contundent, i als actors que reclamen els seus drets («els autors ens ho deuen tot a nosaltres [que] hem fet esforços inaudits per mantenir ben alt l'estendard de la literatura dramàtica») els contesta amb una de les frases més dures de la història de la teoria dramàtica: «Per ventura l'art dramàtic es basa només en l'actor, i els autors som uns sobrevinguts? Si bé sense vosaltres no sabríem què fer de la nostra feina, no seríeu vosaltres cossos morts sense

227. *De l'estat actual de l'escena tràgica francesa*, 1799.

nosaltres?»²²⁸ Lee Strasberg proposa utilitzar a l'escenari tot allò que l'actor sap, encara que no en sigui conscient, «per crear allò que l'autor ens demana que fem».²²⁹ «Per damunt de tot, l'actor modern», diu Ermete Zacconi, un actor precisament, s'esforça «per entendre el pensament primigeni que va generar el drama al cervell de l'autor».²³⁰

Segons Pirandello –un dramaturg que escrivia pensant en els actors–, aquesta tasca és impossible. A *Illustradors, actors i traductors* (1908), i coincidint amb el pensament posterior de Benedetto Croce a *Ariosto, Shakespeare i Corneille* (1919), Pirandello nega que la interpretació escènica sigui l'expressió del significat del text perquè transforma l'original en una obra d'art distinta. Tots ells –il·lustradors, actors i traductors– «es troben de fet en la mateixa situació» perquè s'enfronten a «una obra d'art ja expressada, concebuda i executada per altres persones, que el primer haurà de “traduir” a un altre art, el segon en una acció material i el tercer a una altra llengua». I afegeix: «Ai las, entre l'autor dramàtic i la seva criatura, al si de la materialitat de la representació, s'hi introdueix necessàriament un tercer element que no podem considerar negligible: l'actor.» En rigor, «per veure la seva criatura com ella mateixa es vol veure, així i no d'una altra manera, l'autor n'hauria de ser l'interpret. [...] Per més que l'actor s'esforci a penetrar les intencions de l'escriptor, només aconseguirà amb moltes dificultats veure el personatge com l'autor l'ha sentit, fer-lo en escena com ell ha volgut». I conclou: l'actor fa «exactament el contrari del que fa l'autor. Fa el personatge creat pel poeta *més real i, no obstant això, menys veritable*, li pren en veritat ideal i superior tot allò

228. L'article va ser publicat el 17 d'agost de 1867, al diari *La Nazione*. Luigi Capuana (1839-1915), a més de crític, va ser un autor teatral més aviat discret, interessat, però, en la defensa del teatre en «dialecte» sicilià. En canvi, com a narrador va tenir una influència decisiva en adoptar a la seva novel·la *El marquès de Roccaverdina* (1901) els punts de vista propis del naturalisme.

229. *El treball a l'Actor's Studio*, 1965.

230. A *Records i batalles*, Garzanti, 1946. Zacconi (1857-1948) va ser un dels grans actors del naturalisme italià, al costat de la Duse, amb memorables interpretacions de personatges d'Ibsen i Tolstoi, però també de Shakespeare.

que li dóna en realitat material i vulgar. En una paraula, l'actor dóna una consistència artificial, al si d'un ambient fictici i il·lusionari, a persones i accions ja prèviament dotades d'una expressió de vida per sobre de les contingències materials i que ja viuen en la idealitat essencial de la poesia, és a dir, en una realitat superior», atès –afegeix a *Teatre i literatura* (1918)–que el text dramàtic és per ell mateix una forma artística completa.

Ja ho havia dit uns quants anys abans el teòric alemany Heinrich Hart (1855-1906), contrari a la banalització del teatre naturalista i defensor del teatre com a culminació de totes les arts: «L'actor no afegeix res a la claredat del personatge tal com ha estat creat en la imaginació del lector.»²³¹ Uns quants anys més tard, el crític nord-americà Stark Young ho confirmarà: l'actor és més un traductor que un creador.²³² I seguint la mateixa idea (l'actor és un element impur enfront de la puresa del text, la matèria enfront de l'esperit, la traducció enfront d'un original en què els personatges tenen la cara i el cos ideals que els atorga el lector), l'autor i director anglès Harley Granville-Barker es pregunta com s'ho ha de fer el dramaturg per impedir que el personatge «sucumbeixi en el procés» al qual l'actor el sotmet en adaptar-lo a la seva pròpia personalitat.²³³ Tot i que considera que l'actor és un «mitjà imperfecte», Granville-Barker és menys pessimista que Pirandello i proposa una solució interessant –«assigneu a l'actor objectius impossibles i rendirà més que si en tingués de possibles»–,²³⁴ que té molts punts de contacte amb aquella Clairon que a força de treballs i de turments s'elevava a l'altura del seu fantasma, però que en difereix en la mesura que ara el fantasma li serà imposat.

I no li serà imposat per un Autor Déu, com postulava Calderón de la Barca,²³⁵ sinó per un autor que –com els pares–

231. *El teatre alemany del senyor l'Arronge*, 1882.

232. *El teatre*, 1927.

233. *Sobre el mètode dramàtic*, 1931.

234. *Prefacis a Shakespeare*, 1927.

235. «Pues soy tu Autor, y tú mi hechura eres / hoy, de un concepto mio / la ejecución a tus aplausos fío», diu El Autor a El Mundo; i aquest li contesta: «Autor generoso mío, / a cuyo poder, a cuyo / acento obedece todo [...]» (*El gran teatro del mundo*).

proposen als seus fills la carrera d'arquitecte perquè siguin, si més no, dissenyadors. En un text que revela la dificultat de la teoria dramàtica per verbalitzar els problemes del teatre sense recórrer a metàfores familiars que sempre remetien a l'existència d'una jerarquia, Jean-Louis Barrault explica la relació paternofilial que s'estableix entre l'autor i l'actor: «L'estoc de l'artesà del teatre es buida si no té un autor al darrere. Sense autor, se sent orfe. L'autor és el Pare», és «l'element mascle», en una terna en què «el públic és l'element femella i els actors, l'element neutre».²³⁶

Així doncs, mentre actors i cantants corren a la recerca d'un pare, i Pirandello a la d'un fill impossible (perquè mai no serà el clon del seu fantasma), els intèrprets deixen de ser desxifradors del text i es dobleguen a unes exigències que no són ni les de la mimesi del comportament humà, ni les del seu propi lluïment, sinó les del text-partitura, i es limiten a seguir la «batuta» quan ho indiqui qui la té a les mans. La situació de l'actor es fa cada vegada més angoixosa. Els escenògrafs renai-xentistes l'havien considerat alguna cosa així com «la mosca a la llet» de les seves creacions fascinants. Els il·lustrats, ara, acoten el seu camp d'acció i el converteixen en un mer executant o instrumentista sota la tutela de l'autor.²³⁷

Però Tonino no sabia que la reestructuració de la jerarquia familiar encara seria més radical i que, amb Goldoni, també entrava a escena (de moment gairebé en silenci) una altra figura,

236. *Reflexions sobre el teatre*, 1949. Per definir els «rols genèrics» dels creadors teatrals, la teorització dramàtica té una tendència notable a l'ús d'imatges manllevades a la procreació (més que a la creació) i, per tant, a l'estructura familiar. No sempre coincideixen, és clar. Stanislavski, per exemple, proposa una distribució de papers distinta de la de Barrault: «El pare del personatge és l'autor de l'obra, i la mare és l'actor, en el qual el paper es troba en gestació» (*La formació de l'actor*, 1926). Sempre, però, fins i tot des de l'òptica de la semiologia del teatre, persisteix la necessitat d'un rol masculí, és a dir, engendrador.

237. L'espectacle musical (òperes, concerts) porta aquesta concepció fins a l'extrem: l'anonimat dels instrumentistes. Els seus noms no acostumen a aparèixer al programa de mà i, per escriure, els seus cossos queden submergits en la uniformitat vestimentària.

potser encara més perillosa. És el director, un ésser tan nefast que fins i tot un d'ells, Vsevolod E. Meyerhold, sense preveure que la metàfora li seria aplicada literalment per Stalin, creia imprescindible afusellar-los tots per assegurar el futur del teatre. Menys expeditiu, Gordon Graig el definirà amb una comparació euclidiana: «El director és a l'actor allò que el director d'orquestra és als músics, o l'editor a l'impressor.»²³⁸

238. *De l'Art del Teatre*, 1905.

ENTRA EL DIRECTOR

*Els homes del teatre occidental no descendeixen del mico,
sinó de Stanislavski.*

BARBA

*No hi ha ningú més solitari ni més inútil que el director d'escena
quan es produeix l'esdeveniment teatral al qual ell ha contribuït
amb un sangonós tros de la seva existència,
i que es consumeix lluny d'ell i, sovint, en contra d'ell.*

STREHLER

41. UN CLAMOR GENERALITZAT. DEL CAOS A L'ORDRE. LA MIRADA GLOBAL

Ben mirat, el director no entra a escena, perquè ja hi era, camuflat (o diluït) sota altres figures, especialment la del poeta dramàtic, com és el cas de Shakespeare, de Molière o de Calderón de la Barca, els quals, si no eren directors, eren «protodirectors».¹ Ara bé, empesos potser per les rutines acadèmiques que donen per bones les afirmacions sistemàticament repetides, la majoria dels historiadors situa la data d'aquesta aparició a les darreries del segle XIX, amb els Meiningen i els naturalistes, encapçalats per André Antoine, oblidant que el terme de *mise en scène* apareix molts anys abans (als voltants

1. Manllevo l'expressió a Juan Antonio Hormigón (*Trabajo dramaturgico y puesta en escena*, ADE, 2003), que l'aplica a Calderón quan documenta la presumible participació del dramaturg en l'escenificació de les seves pròpies obres. Ara bé, si és veritat que «posiblemente la labor directriz de Calderón se centró en primer lugar en el trabajo con los actores, tanto para lograr el tono de propiedad adecuado a la tipología de los personajes, como para desentrañar el sentido, no pocas veces intrincado, de su versificación», si és veritat que «su colaboración con los escenógrafos o los realizadores de las escenografías debió ser intensa, minuciosa y fructífera», Calderón ja reunia tots els atributs del director d'escena contemporani. No era un protodirector, sinó un veritable director. I també ho era Leandro Fernández de Moratín quan, per a la reposició (1799) de *La comedia nueva o El café*, va imposar a la companyia, amb el suport del Juez Protector de la vida teatral madrilenya, set condicions que avui són consubstancials a la feina del director: 1. El dret de canviar el text. 2. El dret de triar els actors segons la seva adequació al personatge i no segons la seva jerarquia, i el d'exigir-los que s'estudiessin els papers sense cap excusa. 3. El dret de fer als actors les advertències que cregués convenients. 4. El dret d'exigir-los que assagessin al davant seu, junts o per separat, i que passessin l'obra sencera tantes vegades com a ell li semblés necessari. 5. El dret de no fixar la data de la primera representació fins que ell ho considerés convenient. 6. El dret de fer els dos darrers assaigs amb el decorat i l'aparell escènic de la representació. 7. El dret de veure el decorat, els mobles i el vestuari amb vuit dies d'anticipació per aprovar-los o suggerir les reformes convenients. És sobre aquest base –el reconeixement de la figura del director d'escena, com a única garantia per a la renovació de l'art escènic a Espanya– que Moratín va propugnar el seu *Plan de reforma de los teatros españoles* (1793), que no va ser aplicat mai.

del 1820) i el de *metteur en scène* cap el 1835 (en plena eufòria romàntica), i que el mateix Antoine afirma que «sense la direcció escènica, sense aquesta ciència respectuosa i precisa, sense aquest art potent i delicat, molts drames no haurien aconseguit ser centenaris, moltes comèdies no haurien estat enteses, moltes obres no tindrien èxit».²

Per trobar els vestigis de l'home sapiens teatral modern, cal remuntar el riu de la història fins al segle XVIII, una època que es caracteritza, entre altres coses, pel seu interès envers les qüestions relacionades amb la visió, considerada com una operació bàsica del coneixement, fins al punt que algunes de les grans ruptures epistemològiques que introdueix l'esperit il·lustrat no són altra cosa que modificacions de la mirada tradicional: l'any 1704, Newton publica la seva *Òptica* i descobreix la dispersió en colors de la llum blanca; el 1705, Hauksbee inventa l'electroscopi, un dispositiu que permet observar petites càrregues elèctriques i partícules radioactives fins aleshores invisibles; al seu *Assaig per a una nova teoria de la visió* (1709), el filòsof nominalista George Berkeley introdueix el dubte cartesià en el camp de la visió; el 1718, Fahrenheit inventa el termòmetre de mercuri, que permet veure en un tub de vidre les oscil·lacions fins aleshores imprecises de la temperatura de l'aire; el 1736, Muschenbrœek construeix la llanterna màgica, un aparell òptic que amplifica sobre un llençol (una pantalla) figures intensament il·luminades des de l'interior de la màquina; Diderot, el 1749, demostra el poder de la mirada mental, capaç de convertir el cec anglès Nicolas Saunderson en el més gran geometa de l'època i en un dels millors professors d'òptica.³ Els

2. *Xerrades*, 1903.

3. *Carta sobre els cecs per a ús dels vidents*. Aquest text va provocar l'emprisonament de Diderot, acusat d'ateisme, perquè hi afirma que les dues úniques nocions que els invidents no poden entendre són l'existència dels miralls i la de Déu. «Si vostè vol que cregui en Déu», va dir Saunderson al capellà que intentava convèncer-lo al seu llit de mort, «cal que vostè em deixi tocar-lo». Després d'assegurar que «el temps, la matèria i l'espai potser no són res més que un punt» i d'exclamar «Oh, Déu de Clarke i de Newton, tingues pietat de mi!», Saunderson va expirar.

perfeccionaments introduïts l'any 1706 per Johann Bernouilli al càlcul de probabilitats (inventat per Blaise Pascal gràcies a un jugador professional de cartes, el cavaller De Méré) tenen un interès més enllà de la matemàtica i també se situen en el terreny de l'òptica en la mesura que permeten pre-veure els misteriosos comportaments de l'atzar.

La proliferació de les noves micromirades (i dels objectes sobre els quals s'aplica) fa cada vegada més imprescindible una macromirada, una mirada omnicomprensiva i sintetitzadora, des de dalt. No perquè sí, dues de les novel·les fonamentals del segle són *Els viatges de Gulliver* (1726), en què Jonathan Swift descriu el cosmos humà primer des del punt de vista (aeri) del gegant i després des de l'òptica inversa, i el *Micromegas* (1752), en què Voltaire ho fa des del punt de vista –més aeri encara– de l'alienígena. I no perquè sí, el XVIII és el segle de les enciclopèdies, una paraula que prové del grec *kyklos paideia* i que significa 'educació panoràmica'.⁴ Aquesta utopia globalitzadora –digna d'Ícar– serà realitat físicament el 1783 amb la primera ascensió –no és un joc de paraules– en globus aerostàtic dels germans Montgolfier, que fa possible, per fi, una visió del món similar a la dels déus: des de dalt, des de l'exterior. Només des d'un globus artificial es pot veure el globus (terraquí) i dominar l'escenari (de la guerra), tal com van fer per primera vegada els militars francesos a la batalla de Fleurus, celebrada el 1783. Fins i tot la determinació d'una mesura universal de les distàncies –el metre– es fa des de les altures, traçant visuals entre campanars de pobles veïns, entre el cim de les muntanyes, al llarg del meridià que uneix Dunkerke a Barcelona i passa per París. Abans, les mesures (el pam, la braça, la polzada) es determinaven a ran de terra, posant una part del cos sobre la superfície de la cosa: a partir d'ara es farà posant-hi –per dir-ho així– el resultat d'una mirada aèria.

4. D'Alembert va definir l'*Enciclopèdia* com «el mapa del saber final del nostre període», és a dir, una vista aèria destinada a reunir els sabers acumulats al llarg dels segles en totes les disciplines i introduir, així, una forma de visió unitària –una cartografia– en la progressiva divisió del treball científic, artesanal i artístic.

La mateixa necessitat globalitzadora es fa sentir en el camp del teatre, que també s'ha convertit en un camp de batalla. Tres anys després que Johann Christoph Gottsched publicui, el 1750, el seu *Assaig d'una poètica crítica alemanya* i aconseguí que el teatre tingui carta de naturalesa a la universitat de Leipzig, l'actor Konrad Ekhof funda a Schwerin l'Acadèmia del Teatre amb el propòsit de dignificar l'art dramàtic i, amb aquesta finalitat, introdueix una pràctica revolucionària en el procés de creació teatral: allò que avui anomenem «treball de taula» i que no és altra cosa que la instauració d'una primera mirada de conjunt –global– sobre el conjunt del text, fins aleshores inexistent. Comencen a acabar-se els temps en què a l'actor només se li dóna la seva part de text perquè la memoritzi sense ni tan sols saber què diu el seu interlocutor. Ara –és el que podríem denominar «paradoxa Ekhof», abans d'aixecar el text, cal ajaure'l sobre una taula, i contemplar-lo en una posició similar a la dels estratèges que estudien un mapa.⁵

La llavor tardarà temps a fructificar i, mentrestant, el caos regna als escenaris. Ja el 1712, Chirstolb Myelis reclamava «un “supervisor” per tal que la versemblança de l'obra fos respectada»; Du Bos, el 1719, opina que «la interpretació d'una obra que hagi estat organitzada del començament fins al final per una única persona estarà necessàriament més ben orquestrada que si cada actor recita la seva part segons la pròpia fantasia»;⁶ John Weaver (autor de *Lectures anatòmiques i mecàniques sobre la dansa*, 1721) a Anglaterra i, a França, Louis de Cahusac (autor dels articles sobre la dansa a l'*Enciclopèdia* i de *Danse ancienne et moderne, ou Traité historique sur la danse*, 1754) s'uneixen al clamor generalitzat, i el 1757 Lekain demana que el teatre sigui sotmès «a una llei d'unitat».⁷ Totes aquestes veus conflueixen en la d'un coreògraf francès (una mica pedant:

5. La duració d'aquesta mirada prèvia és altament variable. Probablement, el rècord l'ostenta Meyerhold que, després de dir als seus actors que passarien immediatament a l'escenari, va allargar el treball de taula de l'*Inspector* durant cinc mesos.

6. *Reflexions crítiques sobre la poesia i la pintura*.

7. Citat per Veinstein a *L'escenificació teatral*, 1955.

presumia de ser suís), considerat per Garrick com «el Shakespeare de la dansa». La claredat de les seves propostes el converteix en el veritable fundador de la figura del director d'escena modern, en nom d'una nova forma de dansa –el ballet d'acció– que exigeix una coherència absoluta dels mitjans expressius.

A les seves *Cartes sobre el ballet i les arts de la imitació* (1760), més conegudes com a *Cartes sobre la dansa*, Jean-Georges Noverre posa de manifest l'existència d'un caos absolut als escenaris, sobretot en el camp de l'òpera. Però Noverre va més lluny perquè intenta posar remei a la situació: «El poeta només s'escolta a si mateix, incapaç d'entendre les altres arts [...]. Seguint aquest exemple, el músic agafa les paraules, les llegeix sense prestar-hi cap mena d'atenció i, lliurant-se a la fertilitat del seu geni, compon una música que no significa res perquè, o bé no ha entès el sentit del que ha llegit, o bé sacrifica l'expressió veritable que es desprèn del recitatiu a la brillantor del seu art i als harmònics que l'afalaguen personalment.» De la mateixa manera, l'escenògraf «que no s'ha llegit el drama, cau sovint en l'error i, sense consultar l'autor, segueix les seves idees, que sovint són falses i s'oposen a la versemblança necessària als decorats per tal d'indicar el lloc de l'acció. [...] El figurinista no consulta ningú; sempre sacrifica el *vestuari* dels pobles antics a la moda del dia, o al caprici d'una ballarina o d'una cantant famosa. El *Maître de Ballets* no sap res de res; quan se li encarrega una coreografia compon les danses sobre la música que li donen. El maquinista, gairebé sempre menyspreat pel pintor, és qui dirigeix les maniobres a l'escenari.» Cal, per tant, una autoritat que imposi ordre i eviti que l'escenari es converteixi en un lloc on «les més baixes gelosies, uns malentesos indignes dels grans homes, fan que les arts es marceixin, que envileixin aquells que les professen, oposant-se a la perfecció d'una obra que exigeix tants detalls i bel·leses diferents com l'òpera».⁸ Cal que algú s'ho miri tot amb

8. Al cap de dos anys, Francesco Algarotti, a *Assaig sobre el teatre musical* (1762), farà un diagnòstic similar sobre la situació a Itàlia, i denunciarà la

«l'imprescindible ull del *maître*». És a dir, algú que sigui alhora «amo» i «mestre».

Però qui ha de ser el *maître*?, es pregunta Noverre. Qui és l'home que «sense ser ni músic, ni escenògraf, ni pintor de decorats», ha de saber-ho tot d'aquests oficis, ha de sentir si una partitura «és la més adequada per expressar el seu pensament i [evitar que] una escenografia que ha de representar una selva africana representi, en realitat, el bosc de Fontainebleau»; qui ha de ser aquest home capaç d'adonar-se que només si la Pantomima és veritable respondrà «al caràcter del Poble i de la Nació que ha de representar»; capaç de detectar «els defectes que trobem en el vestuari a causa de les negligències o del mal gust que, en allunyar-se dels *Hàbits*, destrueixen qualsevol il·lusió»; capaç, «sense ser maquinista, d'adonar-se que una màquina escènica no funciona bé»? On és aquest home, en fi, capaç de deslliurar la dansa de les «odioses màscares», de les «perruques ridícules», de les «faldilles à *paniers*» (amb falsos culs de vímet) que portaven les ballarines de l'època?

Com que Noverre encara no pot imaginar una figura totalment nova, i no vol que li impugnin la premissa major (la necessitat del director d'escena) amb el pretext menor que no existeix cap ésser capaç de fer front a aquesta missió, la busca en la nòmina dels professionals ja existents i atribueix les funcions unificadores al Poeta, restituint-li així, de manera explícita, una responsabilitat que en el pretèrit ja havia assumit i que havia perdut progressivament. No cal que el poeta/director d'escena sigui «un home universal»; basta que tingui dues qualitats essencials: «*de l'esprit et du goût*», intel·ligència i gust. És, sens dubte, la primera vegada que algú gosa parlar dels atributs del director d'escena modern.

Al cap de tretze anys, el 1773, Louis-Sébastien Mercier porta la mateixa idea al «teatre de vers» i avança un pas més en la línia oberta per Noverre. Tot i la seva desconfiança envers

manca d'harmonia entre els seus diversos elements (llibret, música, manera de cantar i recitar, ball, escenografies, arquitectura dels teatres), però sense arribar a la conclusió fonamental de Noverre.

els actors (i les actrius, en especial, tal com hem vist), Mercier no vol que els actors «estiguin subordinats als poetes, perquè els talents subordinats perden tota la seva força i tot el seu vigor»; però –en el convenciment que la majoria dels actors són uns «insignes mandrosos» i que refusen les obres noves perquè «se les haurien d'estudiar»– Mercier tampoc no vol que «el poeta estigui subordinat a l'actor. Si l'actor es convertís en jutge, seria un jutge alhora ignorant, altiu i ridícul, tal com ho demostra l'experiència de cada dia». Per tant, conclou, «si no volem contribuir a l'absoluta decadència d'un art preciós», cal la presència «d'un *poder intermediari* (aquesta paraula hauria de fer riure a alguns) que ni defensi els interessos del poeta ni els de l'actor i que sàpiga dir al primer “l'amor propi us ha encegat” i, al segon, “heus aquí allò que és digne de ser representat al davant del públic”». ⁹ El poeta, per tant, ja no pot ser jutge i part, l'àrbitre no pot estar al terreny de joc a partir del moment que la *mise en scène* és entesa –en paraules de Jean-Marie Piremne– com «un mode de jurisdicció de tots els elements escènics per tal d'expressar de la manera més apropiada la significació fonamental del text». ¹⁰ Gilbert de Pixérécourt, potser el més gran constructor de melodrames de la història, sent la mateixa imperiosa necessitat: «Una peça teatral només pot ser ben concebuda, ben construïda, ben organitzada en el diàleg, ben assajada i ben interpretada si està posada sota els auspicis i els esforços d'un únic home, amb un únic gust, un únic criteri, una única ment, un únic cor i una única manera de veure.» ¹¹

Aquesta «única manera de veure» (o de teatralitzar, de mirar des del globus) és la paraula clau. Tot i que sovint s'ha dit que la irrupció del director d'escena es produeix a les darreries del segle XIX coincidint amb la complexitat creixent de l'esce-notècnia o, en paraules de P. Szondi que neix «gràcies a la profunda transformació tècnica de l'escenari entre el 1880 i el

9. *Del teatre o Nou assaig sobre l'art dramàtic*, 1773.

10. «Genealogia del projecte dramàtic», pròleg a *L'invention de la mise en scène*, 1989.

11. *Darreres reflexions de l'autor sobre els melodrames*, 1843.

1900, sobretot pel que fa a la mecanització i al perfeccionament de la il·luminació elèctrica [i] a la crisi del drama, així com a l'ensulsiada de la dramaturgia clàssica i del diàleg»,¹² probablement té raó Bernard Dort quan deslliga l'emergència del director dels avatars tecnològics i la vincula al fet que «a partir d'un determinat moment de la història del teatre [...] ja no hi ha cap acord previ i fonamental entre els espectadors i els homes de teatre pel que fa a l'estil i al sentit dels espectacles».¹³ I Dort afegeix: «La novetat radical que separa d'una manera decisiva el director d'escena [modern] dels seus antecessors és que aquests només es preocupaven per presentar les obres dramàtiques tal com les havien heretat de la tradició o com el públic de l'època les imaginava. [El director d'escena actual], en canvi, s'enfronta a l'obra en ella mateixa: en determina el “veritable caràcter”, és a dir, la fa interpretar [...] tal com la concep, tal com vol que sigui entesa. [...] N'assumeix el sentit.»¹⁴ La necessitat de restablir aquest acord és la raó per la qual els naturalistes es converteixen en l'emblema del director d'escena contemporani. Si han passat a la història, no és tant per les seves innovacions estètiques o l'aprofitament de noves tecnologies, sinó sobretot perquè –tant els Meiningen, com Antoine, com Brahm (fundador de la Freie Bühne el 1889), com Grein (fundador de l'Independent Theatre Society l'any 1891)– van trobar en les aportacions científiques de Darwin les claus del sentit del món i van proposar un realisme exacerbat per la voluntat rigorosa de descobrir les grans lleis del comportament humà en la seva adequació al medi. El director d'escena del naturalisme, més que no pas un artista, és el científic (o filòsof) per excel·lència, l'investigador que assumeix la responsabilitat de garantir la unitat *filosòfica* de la representació. O, segons Tàirov (no gens amable amb aquesta concepció del teatre que «col·loca al cim de la piràmide la fidelitat a la veritat de la vida»), és aquell que intenta que l'actor «doni a l'espectador la

12. *Teoria del drama modern*, 1956.

13. *Teatre real*, 1971.

14. «La direcció d'escena, un art nou?», a *Teatre públic*, 1967.

impressió que és el senyor García o la senyora López i, en general, la de ser un home extret de la vida», amb greus conseqüències per a l'interpret.¹⁵

El corpus ideològic naturalista desapareixerà, però la figura del *maître* il·lustrada del sentit romandrà i conviurà amb altres estètiques antagoniques que també necessiten la mirada global. Edward Gordon Craig ho confirma: «No es pot crear una obra d'art si no està dirigida per una idea única.» Anne Ubersfeld, que no descarta la possibilitat d'una «aproximació genètica una mica més precisa en la construcció dels signes per part dels pràctics del teatre i en primer lloc el director d'escena», ho explica amb una claredat meridiana, no gaire freqüent en el discurs semiològic: «Ara tractarem de veure el director com l'amo de l'obra [exactament, *le maître d'œuvre*], com l'inventor dels signes de la representació i com el coordinador dels signes produïts pels altres. És a ell a qui pertoca fabricar el programa dels signes, el T' [text escènic] enfront del T textual, jugar amb tots els signes que floreixen a les mans i als llavis dels actors, emetre judicis a cada moment del treball per desaparèixer, finalment, quan comença la representació».¹⁶ De fet, més

15. «Per no destruir la il·lusió de la vida, havia d'amputar el gest de l'actor, esmoreir-li la veu, fer arítmic el seu discurs, etcètera, és a dir, privar-lo de la possibilitat d'emprar els seus mitjans d'expressió, els materials amb l'ajut dels quals pot practicar el seu art.» (*Notes d'un director d'escena*, 1921)

16. *L'escola de l'espectador. Llegir el teatre 2*, 1981. El judici del director d'escena, afegeix Ubersfeld, s'aplica en dos àmbits: «a) sobre la relació amb una realitat referencial: la facultat de jutjar –diu Kant– sobre el vestit que ha de portar una cambrera; b) sobre la conveniència estètica interna dels elements en la seva relació recíproca». D'aquesta manera, conclou Ubersfeld, citant Althusser (*Notes per a un teatre materialista*, 1962), el director d'escena és una «consciència especular», el «mirall que centralitza els signes produïts i els reenvia als seus autors amb un *sí* o amb un *no* que els fixa o els anul·la». En realitat, aquesta idea ja havia estat formulada per Nemiròvitx-Dàntxenko, el cofundador del Teatre d'Art de Moscou i autor de *La meua vida al teatre rus*, en parlar del *régisseur-mirall* (que reflecteix les qualitats individuals de l'actor), i del *régisseur-organitzador* de la producció.

que l'amo de l'obra, el director és l'amo *del temps de l'obra*, del temps teatral (que «no és només una porció arrencada al temps viscut, sinó també un temps representat», recorda Ubersfeld); l'amo de la relació entre la durada viscuda per l'espectador i el temps ficcional, tal com havia suggerit D'Aubignac al segle xvii.

Però per arribar a aquest punt –la monopolització del sentit– caldrà assistir a una de les històries més singulars de la vida de les arts escèniques.

42. LA PARADOXA DEL DIRECTOR: DE LA DEFINICIÓ
A LA INDEFINIÇÃO. TÉ QUALITATS EL DIRECTOR D'ESCENA?
EL DIRECTOR PROXENETA

En efecte, quan al cap de més de dos mil anys d'existència assolix un estatut propi i aconsegueix ser alguna cosa més que l'auriga del carro de Tespis, que el corega de les tragèdies, que el *capo comici* de les companyies italianes o l'empresari/primer actor dels elencs (públics o privats); quan ja s'ha convertit en el centre de gravetat del sistema, aleshores, sorprenentment, el director d'escena decideix dedicar una gran part dels seus esforços teoritzadors a indefinir-se. Mentre que les altres figures del sistema teatral –l'autor, l'actor, l'escenògraf– malden, al llarg de la història, per instituir o restituir les seves funcions sempre amenaçades per l'evolució imparable del negoci teatral i dels gusts del públic, el director d'escena s'ha guanyat la condició de responsable absolut de l'espectacle a través d'una sèrie d'operacions que consisteixen a diluir el seu perfil en el no-res. S'ha definit, paradoxalment, en la indefinició, i encara és, per a molts, aquell ésser misteriós que descrivia (potser irònicament?) Louis Jouvet l'any 1937: un home «assegut en un teatre buit, sol enmig d'una gelera de butaques vellutades, amb els ulls, les orelles i els nervis tensos per la concentració, inclinat cap a un escenari sense decorats i gairebé sense llum on fan moviments estranys algunes persones vestides de manera incongruent».¹⁷ Aquest «mamífer antropoide» que «s'alimenta de manuscrits, de drames, d'operetes, de comèdies, de disfresses, de decorats, de teles pintades, de butaques, de programes de mà, de lavabos, de caramels de menta, d'accessoris de car-

17. «Des de la platea», afegeix Firmin Gémier en una altra memorable descripció, «observa el joc dels actors. Amb les mans a les butxaques, amb els colzes cap enrere, amb el coll tens, amb el barret tirat cap al clatell, espia tots els detalls de la interpretació. Les celles se li arruguen sobre els ulls fits. I la seva mandíbula rígida denota la febrils concentració del seu cervell. [...] La suor li llisca pel front. Llença el barret, es treu l'americana i també la llença, s'arrenca la corbata i puja a l'escenari per ensenyar als actors quines actituds han d'adoptar». (*El teatre*, 1925)

tró, de música i de perruques», aquest home que «arruga el front i escolta amb atenció paraules encara imperfectament pronunciades», que viu «migpartit entre l'heroisme i el compromís», que practica «la moral del malentès» i es mou constantment entre «la dominació i el servilisme», aquest home és, alhora, el «jardiner dels esperits», el «doctor de les sensacions», la «llevadora de l'inefable», el «lampista de les situacions»,¹⁸ el «cuiner dels diàlegs», el «majordom de les ànimes», el «rei del teatre i el criat de l'escenari»; és, alhora, «malabarista», «prestidigitador», «diplomàtic», «economista» i «mainadera».¹⁹ Aleshores, quin és l'ofici de l'home que es dedica a «reclutar homes i dones capaços de seduir altres homes i dones»? Proxeneta, potser?

Des d'un cert punt de vista sí, si hem de creure Konstantin Stanislavski, segons el qual el director «facilita la trobada» entre un home (l'autor, el «pare del personatge») i una dona (l'actor, «la mare») que el gesta.²⁰ Però tampoc no és així exactament, perquè el proxeneta, si bé també recluta el personal, el prepara tècnicament, li proporciona un vestuari, una escenografia, uns serveis auxiliars i estableix un guió i una coreografia comportamental, no presta cap atenció a coses que, en canvi, entren en el camp d'acció del director d'escena, que –sempre en paraules de Jouvett– també «s'encarrega de l'ànima i de l'esperit, es preocupa per la grandiositat i la bellesa, pel respecte dels costums, per la intel·ligència pública, per l'educació del poble, per l'impuls que cal donar als artistes», sense ser, però, «ni un capellà, ni un moralista, ni un pedagog, tal com es podria pensar».

En resum, aquest misteriós personatge ho és tot i no és res. Encara que el seu assaig s'intituli *L'ofici del director d'escena*,

18. La comparació no és gratuïta si tenim en compte que al Teatre de la Cort del tsar, l'any 1675, era un enginyer, i no un coreògraf, qui posava en escena els intermedis de dansa. I sembla, també, que Stalin en persona havia adoptat l'expressió «enginyers de les ànimes» per designar els dramaturgs.

19. *L'ofici del director d'escena*, 1937.

20. *La formació de l'actor*, 1926.

Jouvet arriba a aquesta curiosa certesa: «Des del punt de vista enciclopèdic, la suma dels coneixements que li serien necessaris és tal que només podria elevar-se per damunt del lloc comú –com tothom sap, una poltrona infinitament còmoda i segura– si no tingués vertigen.» Per tant –afegeix–, «us diré confidencialment que l'ofici de director d'escena no és un ofici, no existeix. Només hi ha directors.[...] Un ofici és una funció social definida en la seva activitat, el seu estudi o el seu aprenentatge, la seva jerarquia corporativa i sobretot en la seva vocació. L'ofici de director, en canvi, és, avui, socialment indefinible». En conseqüència, «l'aprenentatge del director d'escena no pot donar lloc, de cap manera, a una escola professional». I això és així –precisa Jouvet– perquè aquesta «és una feina vocacional», i la capacitat per fer-la, «no la pot detectar ni l'ull del pedagog més hàbil. Podem intuir el futur orador, o l'actor en potència; però inferir, a partir dels jocs d'una criatura que col·lecciona bitllets d'autobús, que aquesta criatura acabarà sent director escènic i no revisor de la companyia de transports és impossible». Jouvet remata el seu discurs amb un dels sofismes més clamorosos de la història del teatre: «No hi ha teoria de la *mise en scène*, i no n'hi pot haver, perquè totes les teories són fruit de l'experiència i, al teatre, cap experiència no es renova».

En les paraules de Jouvet (que semblen ignorar, incomprendiblement, l'existència d'Adolphe Appia) trobem, gairebé al peu de la lletra, la mateixa idea que havia formulat, mig segle abans, Konstantin Stanislavski: «El director d'escena no es fa, sinó que neix. Com a molt, podem crear una atmosfera favorable al seu desenvolupament; però agafar un home comú i convertir-lo en director d'escena és summament difícil perquè dins del veritable director hi ha un director-pedagog, un director artista, un director-escriptor, un director-administrador. Què hi podem fer si unes persones tenen aquestes qualitats i altres no? Si la funció de director cau sobre un home que no ha estat tocat pel sacerdocí particular del teatre, aleshores es produeix un accident per al teatre i, sovint, una catàstrofe per a l'art dramàtic.»

Tard o d'hora, la paraula sacerdocí havia d'aparèixer per

reafirmar el caràcter teològic d'una part del discurs contemporani sobre el director d'escena, un ésser –precisarà Jovet, manllevant la idea a Jacques Copeau– que, com els oficiants en el ritual eucarístic, «*transmuta* les paraules, els sons, els gests, els colors, les línies, els ritmes i els silencis». L'ús del lèxic religiós no és metafòric, sinó literal: «Vosaltres [els actors], per aconseguir que la vostra actuació sigui veritat, heu de fer que sigui precisa, lògica, coherent; heu de pensar, lluitar, sentir i actuar *en comunió* amb el vostre personatge»²¹ El director d'escena es converteix així en l'únic professional que presenta les seves ignoràncies com a garantia d'un saber superior indefinible i, per tant, indiscutible. Queda convertit en impossibilitat metafísica allò que només és una dificultat tècnica –la formació inicial i permanent del director, que Brecht troba a faltar–²² i proclama l'existència d'un subtil *numerus clausus*, el dels elegits per la mà dels déus, que envia altre cop el nostre imaginari al fresc de la Capella Sixtina: el Creador insuflant la capacitat de (pro)crear mitjançant un contacte personal. Lògicament, aquesta concepció de la pròpia condició –i de la pròpia missió– afavoreix la notable tendència del director d'escena a l'autocompassió. Sens dubte la frase d'Ingmar Bergman –«L'avantatge

21. *Ibid.* Aquest vocabulari religiós també es detecta en la «reveladora» –segons Brecht– caracterització de l'art actoral: «L'art és “sagrat”. L'actor ha de ser un “servent”. De qui? De l'Art. L'actor opera una “transsubstanciació” de la mateixa manera que, a missa, el pa es transforma en cos de Crist. Allò que passa a l'escenari ha de ser “justificat” tal com el dia del Judici Final s'haurà de justificar tot el que ha passat a la terra. La concentració és el místic “que s'enfonsa en ell mateix”» («Un vocabulari revelador» a *Nova tècnica de l'art dramàtic*, 1935-1941). Peter Brook també recorre al lèxic religiós quan posa, en un dels capítols del seu *L'espai buit*, el títol de «El teatre sagrat». I ho fa, naturalment, Grotowski (per més que digui que parla d'una «santedat laica») quan confronta «l'actor sant» (que «no fa cap exhibició del cos, sinó que el crema, l'anihila, l'allibera de totes les resistències, que en realitat no ven el seu organisme, sinó que l'ofrena, i d'alguna manera repeteix el gest de la redempció») a l'actor cortesà, que té «la saviesa de la bagassa».

22. «Fins i tot els millors directors d'escena segueixen considerant que el vell i sòlid estil teatral (utilitzat per prodigiosos nous cervells) és suficient per a les obres actuals. Ni tan sols se'ls acut reciclar-se.» (*La marxa cap al teatre contemporani*, 1927-1931)

i el desavantatge aclaparadors de ser director és que no tens ningú a qui tirar les culpes»²³ pot ser llegida en clau irònica, però no la descripció que Meyerhold fa de la seva situació: «L'assaig s'ha acabat, els actors se'n van a dinar, però ell [el director] entra al magatzem d'utilleria, al taller dels decorats, al del maquinistes –on rep tota mena de queixes, on constata que res no és a punt. Aleshores, la companyia torna, en plena forma després d'un descans d'una hora aproximadament, i espera trobar-lo igualment disposat i amb el mateix bon humor, tot i que no ha descansat ni un instant. Tot això estaria molt bé si el director tingués efectivament l'autoritat que li atorga el seu títol, si el seu contracte digués clarament que té el control total i absolut de l'escenari i de tot el que afecta l'escenari.» I Meyerhold conclou: «El director d'escena, més que no pas el d'eix de la roda escènica, fa el paper del pneumàtic. És el responsable de tots els errors.»²⁴ Lògicament, més que no pas capacitats tècniques, la virtut principal del director, a més de la «discreció», és la «paciència», segons Copeau: «Ningú no s'imagina quina falta fa per aconseguir que un estat interior –o el moviment més senzill, el gest més elemental– maduri en un intèrpret.»²⁵ Discreció i paciència són –val la pena subratllar-ho– les qualitats (no ensenyables) del director-diplomàtic jouvetià.

Feliçment, Stanislavski no va ser mai fidel al seu propi discurs, en el supòsit (altament improbable) que ell mateix se l'hagués cregut: ell sabia reconèixer si una persona tenia o no les capacitats d'un director, tal com ho demostra el fet que després d'assistir a un assaig de *La festa de la pau* (1913), que dirigia Vakhtàngov, li va dir amb acritud (i al davant de tothom) que com a molt seria un bon pedagog d'actors, però mai un director d'escena, provocant la fúria de qui havia de ser el seu ve-

23. *Imatges*, 1990.

24. *Els artistes del teatre del futur*, 1907.

25. «Notes diverses», a *Sobre la interpretació*, 1919.

ritable hereu.²⁶ I, en qualsevol cas, la major part dels escrits de Stanislavski, que semblen destinats a la formació de l'actor, en realitat apunten –en secret– a aquesta formació del director que –en veu alta– considerava impossible. És per això, per exemple, que Anne Bancroft confessa que, a despit dels seus esforços, mai no va aconseguir saber de què parlava Stanislavski. Només ho entenia –diu– quan un director «m'explicava l'escena; aleshores sabia què volia dir Stanislavski».²⁷ La Bancroft té tota la raó. Les primeres planes de *La formació de l'actor* són del tot explícites: com la resta del llibre, no parlen d'allò que han de fer els actors, sinó que astutament Stanislavski hi posa en boca d'un d'ells allò que ha de fer Torstov, el director-professor, quan arriba al primer assaig; parlen de l'estratègia que ha de seguir: fer-se esperar, provocar la impaciència dels actors, demanar-los que facin una cosa imprevista, desconcertar-los; en una paraula, repartir el joc a la seva manera per establir el seu imperi, construir el seu carisma i convertir-se en un redemptor o, més exactament, tal com veurem més endavant, en un príncep blau.

També Louis Jouvet es contradia d'una manera flagrant. El del director d'escena no és un ofici, però en canvi –estranyament– és un treball que consisteix a «vigilar la manera com el text es comporta en relació amb els seus suggeriments [els del director] i a incorporar a l'obra les seves invencions sense que aquesta es vegi alterada o deformada», llevat que la seva feina s'inscriu en un teatre merament espectacular on el text «no és altra cosa que un pretext o un suport per a l'actor, per als jocs d'escena, per als decorats i per al director, que recorre sobretot al magatzem d'utilleria del teatre». La feina del director «és una manera d'actuar, mitjançant una obra [...], amb els

26. Segons l'actriu Sofia Guiatsitova (1895-1982) a *Sola amb els records*, Vakhtàngov va exclamar: «Per què ho ha dit, això? D'on ho treu, que no puc ser director d'escena? Expliqueu-m'ho! No és veritat, jo sé, jo tinc sentit de la forma, jo sé.»

27. *A Actors talk about acting*, Avon Books, Nova York, 1963. Aquest director era Lee Strasberg el veritable «interlocutor» de Stanislavski.

llocs i els ornaments de què disposa per muntar-la, amb els intèrprets que la representaran, amb el poeta que l'ha concebuda [...] per al públic a qui està destinada».²⁸

28. *L'ofici del director d'escena*, 1937.

43. EL CREADOR D'ATMOSFERES. EL DIRECTOR-MÚSIC

Malgrat aquestes cortines de fum, malgrat la duresa amb què els directors es tracten ells mateixos (Meyerhold, com hem vist, proposa que se'ls afuselli; Copeau –en una nota escrita el 1936– que se'ls faci callar «abans no provoquin un altre incendi de Roma», i Grotowski els tracta directament de «frustrats»),²⁹ s'obre pas lentament el discurs teòric sobre la direcció d'escena. A la segona dècada del segle xx, neixen a Alemanya instituts universitaris destinats a la formació, no ja d'historiadors de la literatura dramàtica, sinó de «pràctics» (crítics, assessors i directors d'escena), sota la convicció –en paraules de Hans Knudsen– que, «si bé un Reinhardt o Georg von Meiningen no havien estat millors directors si haguessin freqüentat la universitat»,

29. «Qui un dia va somniar escriure comèdies», va dir Grotowski, quan encara no havia renegat de la seva condició de director d'escena, «acaba dirigint-les; l'actor que no aconsegueix ser-ho, l'actor que no ha passat de papers de galan i ara s'acosta a l'edat crítica, acaba sent director d'escena; els crítics que han nodrit dintre seu un complex d'impotència al davant d'un art que només saben descriure també trien de bon grat l'ofici de directors d'escena. Els professors de lletres que s'avorreixen del seu treball científic, que donen proves d'un excés de sensibilitat, es consideren competents per a la direcció escènica. [...] Les motivacions dels directors d'escena, no artístiques sinó psicològiques, són altament variades. El seu treball és una compensació de fenòmens diversos: per exemple, molts homes amb instints polítics insatsfets es fan directors d'escena per gaudir del plaer que els proporciona aquesta forma de poder. Tot això condueix a fórmules d'interpretació perverses, i és així com alguns directors, portats per un extrem instint de domini, posen en peu espectacles la finalitat dels quals no és altra cosa que polemitzar amb el poder; d'aquí vénen, molt sovint, els espectacles *rebels*» («Actor sant i actor cortesà», a *Per a un teatre pobre*, 1965). En un famós text de gairebé un segle abans, l'actor, dramaturg i director anglès Thomas W. Robertson (1829-1871), adscrit a l'estètica naturalista, ja havia fet una descripció similar en afirmar que alguns directors eren escollits per a aquesta professió «perquè tenien cabells blancs o un estómac d'aspecte paternal; perquè alguna vegada van escriure una obra que va fracassar; perquè *no saben* res del fet teatral o perquè *només* saben la tècnica del treball escènic; perquè són *diferents*; perquè tenen una família nombrosa; perquè porten un rellotge amb una gran cadena d'or; perquè van tenir l'ocasió de veure les darreres actuacions de Charles Kemble; o per qualsevol altra bona raó *teatral*».

perquè «el geni fressa el seu camí sense suport científic o didàctic i pot –dient-ho de manera rude– no tenir educació [...], les universitats i els instituts no han de pensar en els genis, sinó en la massa de sanes mitjanes i en els talents aprofitables».³⁰ Cal precisar en primer lloc per tant –i pel que fa al director– l'àmbit de la *mise en scène*. És, diu Jacques Copeau, «el conjunt dels moviments, dels gests i de les actituds, l'acord de les fesomies, de les veus i dels silencis, és la totalitat de l'espectacle que emana d'un pensament únic que el concep, el regula i l'harmonitza» i, sobre aquesta base, queda definit l'àmbit professional del director: «El director d'escena inventa i fa regnar entre els personatges aquest lligam secret, aquesta sensibilitat recíproca, aquesta misteriosa correspondència de les relacions, sense la qual el drama, fins i tot interpretat per excel·lents actors, perd la part millor de la seva expressió.»³¹ Encara és una definició molt àmplia, però Gaston Baty la confirma i concreta quan reclama el destronament de *Sire le Mot*: «Un text no ho pot dir tot. Va fins a un cert punt, fins allà on arriba qualsevol paraula, [...] més enllà de la paraula comença una altra zona, una zona de misteri, de silenci, d'allò que s'anomena atmosfera, l'ambient, el clima, com vulgueu. Nosaltres interpretem tot el text, tot allò que el text pot expressar, però també el volem perllongar en aquest marge que les paraules no ens poden donar per elles mateixes. Aquesta és la feina del director d'escena, expressar això.»³² Artaud també situa el director en el territori d'allò que és inefable: «La *mise en scène* és, en una obra de teatre, la part veritablement i específicament teatral de l'espectacle» i la feina del director apareix clarament «així que retornem a les fonts respiratòries, plàstiques, actives del llenguatge, així que vinculem les paraules als moviments físics que les han fet néixer i que el costat lògic i discursiu de la paraula desapareix sota el seu costat físic i afectiu».³³ Meyerhold, conscient que l'àmbit d'una discipli-

30. *L'estudi de la ciència del teatre a Alemanya*, 1927.

31. *El teatre modern i la interpretació de les obres mestres*, 1928.

32. *Teló tancat*, 1949.

33. *El teatre i el seu doble*, 1938.

na és determinat pels objectius de qui l'exerceix, precisa: «El vostre objectiu hauria de ser esdevenir la persona capaç d'agafar una peça i de muntar-la, fer assajar els actors i transmetre'ls la necessitat de cada moviment, de cada situació; de dibuixar els decorats i els vestits i d'explicar-ne la necessitat a qui els ha de fer; i de fer-ho, també, quan treballi amb els encarregats de les llums per dir-los clarament el que demana.»³⁴ Aleksàndr Tàirov considera que la primera missió del director és «pensar la forma d'un espectacle respectant la collectivitat que el crea», coordinar «orgànicament les creacions d'individualitats distintes i finalment harmonitzar-les», de tal manera que es pot considerar el director «el pilot del teatre; porta el timó de la representació, evitant bancs de sorra i esculls, superant obstacles imprevists, lluitant contra tempestats i maregasses, desplegant o plegant la vela i dirigint-lo sens fatiga cap a l'objectiu assignat una vegada per totes a la creació».³⁵ La seva principal virtut és la sang freda, tal com postula Ramón de la Cruz quan, a *El prado por la noche* (1791), ens presenta una companyia d'actors, nerviosos per la representació imminent, perquè a uns els falta la perruca, a uns altres les sabates o el vestit i, enmig d'aquest caos –el caos que Noverre havia denunciat–, només ell, el director, es manté serè. D'una manera més acadèmica, André Veinstein resumeix totes aquests declaracions: «En una accepció àmplia, el terme *mise en scène* designa el conjunt dels mitjans d'interpretació escènica, de decoració, d'illuminació, de música i de treball dels actors [...]. i, en una accepció estreta, l'activitat que consisteix en l'organització, dins d'un espai i un temps de joc determinats, dels distints elements d'interpretació escènica d'una obra dramàtica.»³⁶

Així doncs, sembla que hi ha una notable unanimitat pel que fa a la funció de la *mise en scène* i, consegüentment, la missió del director. Però queda pendent la qüestió de les capacitats que ha de reunir (o desenvolupar) per dur-la a terme.

34. *Els artistes del teatre del futur*, 1907.

35. *Notes d'un director d'escena*, 1921.

36. *L'escenificació teatral i la seva condició estètica*, 1955.

Michael Chejov desmunta amb contundència la idea que l'àmbit de l'escenificació és inaprehensible: està sotmès a unes lleis bàsiques, o sigui, a una teoria que, pel fet de ser-ho, pot ser apresada. Són tres: la llei de la «triplicitat» (tota obra passa per tres fases: la lluita entre el Bé i el Mal s'engendra, es desenvolupa i s'acaba); la llei de la «polaritat» (el començament i el final han de ser polars); la llei de la «transformació», que fa possible el pas d'un pol al seu pol oposat, de tal manera que, condueixen a una «lleï de composició», que consisteix a trobar els punts culminants per a les tres gran parts o unitats de l'obra i les seves corresponents atmosferes.³⁷ No és per atzar que Chejov parla d'una «lleï de composició» necessària a la unitat atmosfèrica de l'espectacle.

L'aplicació del model musical a la feina del director d'escena prové d'un text intitulat *L'escenificació i la música* (1899), que molts historiadors han considerat, amb raó, la Bíblia del teatre modern. Adolphe Appia, seguidor de Richard Wagner i de la seva aspiració a un art total, hi defensa una concepció del teatre –el *Wort-Tondrama*–³⁸ que, alhora que fonamenta una nova visió del director d'escena, n'elimina el concepte i el converteix, directament, en «poeta-músic»: la seva missió, diu, és

37. *A l'actor*, 1952. Chejov, de passada, es pren la molèstia de concretar el terme –tan eteri– d'*atmosfera*: és el «sentiment objectiu» (per exemple, de religiositat) que domina una determinada situació, en contraposició al «sentiment subjectiu» d'un personatge (per exemple, l'escepticisme d'un ateu en una atmosfera de religiositat). I precisa: «L'Atmosfera inspira l'actor. Acosta el públic a l'actor, així com els actors entre ells. Aguditza la percepció de l'espectador. Dues atmosferes contraposades no poden coexistir, però els sentiments individuals dels personatges, encara que es trobin en contrast amb l'atmosfera, sí que poden coexistir amb ella. L'atmosfera és l'ànima de la representació.»

38. El *Wort-Tondrama* és el grau suprem del desenvolupament de quatre elements. Per una banda, la Dansa («que renuncia a expressar la vida de l'ànima per atorgar al cos humà una activitat expressiva purament musical») i la Simfonia («que se separa del cos humà per tal d'expressar plenament i lliure la vida de l'ànima»); per una altra banda, la Pantomima («activitat expressiva purament musical del cos humà») i la Paraula (que estableix relacions més precises entre l'ànima i el cos en la mesura que concreta conceptualment els estats de la primera).

«projectar en l'espai allò que el dramaturg només ha pogut projectar en el temps»; és ell «qui determina en la partitura les quantitats *internes* del seu drama (mitjançant la música), les quantitats *externes* (mitjançant la duració musical), el grau de concentració o dispersió de la seva expressió (mitjançant el valor respectiu del text poètic i del text musical). Atès que d'aquesta manera disposa lliurement dels mitjans que evoquen la Vida, el poeta-músic no exigeix que els factors animats de la seva representació tinguin una activitat plàstica com en el drama parlat, sinó, ben al contrari, una flexibilitat semblant a la de l'argila en mans del moldejador». I Appia afegeix: «La duració musical té, per tant, una importància estètica considerable, ja que només gràcies a ella la forma humana i *mòbil* pot, avui, participar en l'obra d'art.» El problema és trobar la «manera d'incloure la forma vivent en l'expressió», però es pot resoldre «comunicant [a l'actor] les proporcions elementals de la música, sense la intervenció necessària de la paraula cantada, és a dir, mitjançant la *dansa* [...]. Només la dansa prepara el cos humà per a l'expressió intel·ligible del *Wort-Tondrama*, desenvolupant les seves formes vivents en proporcions arbitràries, tal com la simfonia ho fa amb els sons».

Meyerhold és igualment radical: «Si em pregunten on és la dificultat de la feina del director d'escena, contesto que rau en el fet que ha d'abastar allò que és inabastable.» Però de seguida afegeix: «Rau en el fet que abans que res ha de ser músic, manté relació amb un dels camps més difícils de l'art musical, atès que sempre ha de muntar els seus moviments escènics en contrapunt, de forma contrastada, [i] si algú em pregunta quina ha de ser l'assignatura principal a la Facultat de Direcció de la futura universitat teatral, li contestaré: la música, evidentment. El director d'escena que no sigui músic no arribarà mai a muntar un espectacle autèntic», i és per això que ha d'estar situat en «una plataforma similar a la del director d'orquestra des d'on pugui donar els senyals» a un actor que, si no, «es troba en un estat de certa anarquia».³⁹

39. *L'art del director d'escena*, 1927.

Stanislavski confirma les idees del seu deixeble rebel. «Moments com aquest», diu, referint-se a l'espera nerviosa de Desdèmona davant la incerta arribada d'Otello, «no es poden viure segons rodones, blanques i negres. Hom segueix la cadència de corxeres, semicorxeres i fuses, puntejades i sincopades, on s'enterra l'angoixa». El mateix passa amb el paper d'Otello: «És molt important, i alhora difícil, establir una partitura justa del paper d'Otello. Els esdeveniments i les passions s'intensifiquen a poc a poc, per arribar als graus més alts del temperament humà. [...] La millor comparació ens la dóna la música, els seus piano i forte. [...] En l'instant de la transició, en comptes de graduar el forte, es graduarà la proximitat al fortissimo. Repartint el forte i el piano (és a dir, la força i la passió), constatarem que el moment de la caiguda (es a dir, el moment límit del no piano) és el de la crisi.»⁴⁰ I sembla molt clar que per al mestre rus la paraula «partitura» no era una metàfora,⁴¹ si tenim en compte que en la seva darrera etapa Stanislavski demanava als actors que interpretessin els seus personatges en un llenguatge inventada, una música sense lletra capaç de fer intel·ligible el text: el *zaum*, un idioma d'aparença russa, els mots i les onomatopeies del qual li permeten «convertir-se en el suport de diversos mots de sonoritats veïnes», en opinió de Ribemont-Desaignes.⁴² De fet, segons Tàirov, tots els actors

40. *Quadern de direcció d'Otello*, 1929-30. També al text inacabat *El llenguatge i les seves lleis* (1937) hi ha indicacions en el mateix sentit, especialment les que fan referència al caràcter relatiu del *piano* i del *forte* («*Forte* no és *forte* per ell mateix; *forte* només allò que no és *piano*. Y viceversa, *piano* no és *piano*, és allò que no és *forte*»).

41. El concepte de partitura aplicat a l'art de l'actor és precisat per Barba: «Implica:

- la forma general de l'acció, el seu *andamento* a través de gran línies;
- la precisió dels detalls fixats: definició exacta dels elements singulars de l'acció i de les seves articulacions;
- el dinamisme, la velocitat i la intensitat que regulen el tempo de cada element singular. És la mètrica de l'acció;
- l'orquestració de les relacions entre les diverses parts del cos.» (*La canoa de paper*, 1993)

42. Citat per Odette Aslan a *L'actor del segle XX*, 1974.

haurien de parlar una llengua inexistent a la vida: no cal que l'espectador n'entengui les paraules, basta que en copsi el ritme.⁴³

Les veus que reclamen una capacitat essencialment (per no dir única) musical del director d'escena ressonen pertot arreu. Charles Dullin, l'any 1946, inclou als seus *Records i notes de treball d'un actor* un capítol que té la forma d'un veritable manifest: «La música per damunt de tot». No sols han de ser músics el director (i l'autor), sinó també l'actor, i ens recorda que «Racine anotava musicalment determinades inflexions per a la seva actriu favorita i, d'aquesta manera, ens mostrava fins a quin punt donava importància a la musicalitat del vers». Dullin està convençut que «en una tragèdia, la musicalitat i el ritme tenen tanta o més importància que la mateixa composició dels personatges»; per això mateix, allò que distingia «una actriu com Sarah Bernhardt de les altres és que unia al seu temperament dramàtic un do musical de la paraula. Parlava cantant, o cantava parlant».

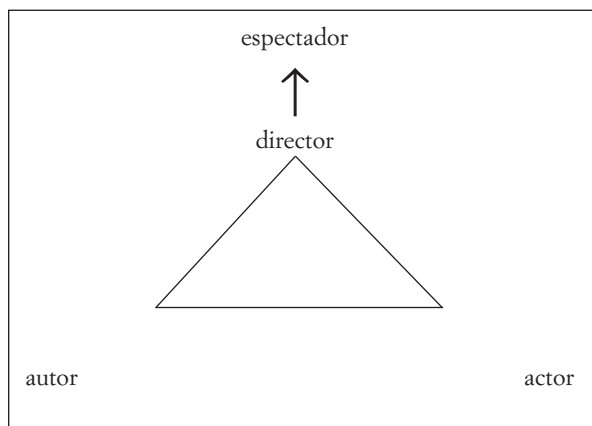
Però no deixa de ser sorprenent –per no dir preocupant– que, segons la teoria, la millor qualitat que ha de tenir un director d'escena correspongui a la que és pròpia d'un altre àmbit artístic. I és igualment sorprenent que sigui un ballarí i coreògraf com Serge Lifar, en canvi, qui negui la dependència de la dansa respecte de la música, i reivindiqui –sobre la base que «el ballet no ha de ser la il·lustració de cap altra art», que «no ha de manllevar el seu dibuix rítmic a la música»– un ballet «lliure de qualsevol acompanyament musical».⁴⁴

43. Per demostrar-ho, Tàirov cita a les seves *Notes d'un director d'escena* un paràgraf de *L'art i l'actor* (1880) en què Coquelin explica que un actor que interpretava Hipòlit va tenir un lapsus de memòria quan només li quedaven dos versos per coronar la rèplica i, a la velocitat del llamp, va improvisar dos alexandrins, en «*volapuk*», que el públic no va entendre gens però que va aplaudir fervorosament perquè «tant el gest, com l'accent, com –en una paraula– el moviment, feien clara, eloqüent i poderosa aquesta llengua improvisada». Tàirov també explica el cas de l'actriu Alice Georguinevna Koonen, que es feia escoltar quan, a *Stenka Razine*, de Kamenski, pronunciava paraules –pretésament perses– que no significaven res: «*Aï Khial boura ben / Sivirim sizè Tchok / Aï zalma, aï ghiaz / Dja-manai, dja manai.*»

44. *El manifest del coreògraf*, 1935.

44. UN BREU CAPÍTOL SOBRE EL LLOC DE LA TARIMA DEL DIRECTOR D'ESCENA

La paraula «tarima» que Meyerhold (seguint el model musical) ha fet servir en el paràgraf citat no és una metàfora. Ha de ser col·locada en algun lloc, i no només físicament, durant l'assaig (al fons, en la foscor, «enmig de la gelera de butaques», segons Louis Jouvet), sinó sobretot en la concepció del procés de creació. Ell mateix, Meyerhold, s'encarrega de dir-nos on quan dibuixa dues maneres d'entendre el paper del director d'escena, l'antiga i la nova. Enfront de la concepció tradicional del lloc del director, que s'inscriu en allò que ell anomena el «teatre triangular» i que respon a l'esquema



Meyerhold proposa un esquema que el situa en un lloc diferent:

autor → director → actor → espectador

i correspon a allò que ell anomena «teatre lineal», en el qual «els quatre fonaments del teatre» estan situats en un ordre temporal d'intervenció distint.

Les diferències entre els dos dibuixos són substancials. En el vell «teatre triangular», el director d'escena «després d'ex-

posar el seu pla de direcció amb detall, dibuixant els personatges tal com els veu, i després de marcar totes les pauses, assaja fins que la seva concepció del text quedi reproduïda amb absoluta precisió, fins que aparegui tal com ell el sentia i el veia quan hi treballava en solitari; es comporta com un director d'orquestra simfònica, i l'actor com un intèrpret virtuós, però d'escassa personalitat». En el nou «teatre lineal», en canvi, el director, un cop ha recreat en ell mateix l'autor, ofereix a l'actor la seva pròpia creació» i l'actor, «amb l'autor i el director al darrere, revela *lliurement* a l'espectador la seva pròpia ànima» a través del prisma de la seva creació, un prisma que completa «sense afegir res al text allò que el director ha insinuat».⁴⁵

Podria semblar –a primer cop d'ull– que Meyerhold cedeix generosament el protagonisme de la creació teatral a l'actor, i que el converteix en l'interlocutor del públic i mentre que ell mateix (gairebé amagat) se situa just després de l'autor, com una compresa (o una mena d'*air-bag*), entre l'un i l'altre, per evitar enutjosos conflictes. Però no és aquesta la veritable dimensió teòrica de la proposta meyerholdiana.⁴⁶ En quedar situat on Meyerhold el posa, el director d'escena deixa de ser un element exterior a l'obra dramàtica, tal com passa en el «teatre triangular». Ara, la seva funció va més enllà de l'establiment de un marc organitzatiu o de la mera il·lustració d'un text: és el filtre configurador del sentit definitiu des del millor (o únic) lloc on pot exercir-la amb la màxima eficàcia. Les «maneres» de cada director d'escena poden ser distintes –alguns pacten amb ells mateixos les úlceres de duodè, i altres (com Jérôme Savary) pacten amb els actors els insults que seran permesos durant els

45. «Els primers intents del teatre de la convenció», a *Sobre el teatre* (1913).

46. El 1906, Meyerhold, després d'abandonar el Teatre d'Art de Stanislavski, va incorporar-se al teatre dels germans Theodor Komissarzovski i Vera Komissarzovskaia (coneguda com «la Stradivarius» per la seva veu exquisida), que exploraven les vies del simbolisme; però aviat els Komissarzovski es van allunyar d'ell en considerar que –de la mateixa manera que Stanislavski reduïa l'actor a un mer imitador d'estats emocionals– Meyerhold el reduïa a un simple imitador d'accions físiques.

assaigs; n'hi ha que parlen llargament amb els actors i els subministren bibliografies exhaustives i n'hi ha que ni tan sols es comuniquen de paraula amb ells–, però tots tenen un punt en comú: són aurigues d'una biga arrossegada per dos cavalls anomenats, respectivament, autor i actor, perquè no hi ha cap pràctica de la direcció escènica (ni la més barroera) que no contingui una teoria sobre el paper del text teatral i sobre el paper creador del seu intèrpret. El director té una cama (o un peu?) a cada banda –la de l'autor i la de l'actor– i això significa que gaudeix d'un dret de pas sobre l'un i l'altre.

45. EL DRET DE PAS SOBRE EL TEXT. DE L'ART A LA VIDA.
LA UTOPIA PIRANDELLO

A la dècada dels vuitanta del segle XIX, justament quan s'està configurant la figura moderna del director d'escena, es produeix la gran apoteosi de l'electricitat: Siemens inventa la locomotora elèctrica, comencen a circular tramvies elèctrics per les ciutats d'Europa (el primer a Berlín, el 1881) i, amb els germans Tisandier, els dirigibles també adopten aquesta forma d'energia que els fa totalment autònoms. La bombeta incandescent d'Edison (1879) entra a les cases i als escenaris, i també hi provoca una veritable revolució (similar a la de la invenció de la perspectiva), perquè fa possibles efectes lluminosos capaços de reproduir, amb una versemblança absoluta, tota la gamma de les llums astronòmiques i la de les artificials il·luminacions dels salons burgesos o dels caus de perdició proletaris exigides per les noves obres adscrites al naturalisme, que volen fer visible el medi material determinant del comportament humà. Però alhora –en una fèrtil contradicció–, l'escenari comença a alliberar-se de la seva missió estrictament reproductiva de la realitat: la llum és capaç de crear altres realitats. Mentre s'obre a París el primer cabaret –el Chat Noir, el 1884–, on l'actor i l'espectador instauren unes noves complicitats, a Londres, William Poel (fundador de l'Elizabethan Stage Society l'any 1894) escenifica *Hamlet* substituint els decorats realistes per unes simples cortines negres com a teló de fons i, als USA, l'any 1880, MacKaye introdueix a l'escenari les plataformes elevadores, que permetran crear espais verticals mòbils i, amb ells, escenografies «abstractes». En poques paraules: l'escenari –el regne del director d'escena– desplega un potencial expressiu imparabile i sense precedents. Les prevencions sobre l'actor que hem vist en parlar de Tonino s'estenen, ara, al conjunt de la representació: el avenços tècnics no són la causa de l'emergència del director d'escena, però sí la de l'extensió del seu imperi. De seguida salten les alarmes. A Espanya, l'any 1879, els dramaturgs aconseguen que s'aprovi una primera llei sobre la propietat intel·lectual dels autors, que se senten ame-

naçats per aquesta irrupció del «fet escènic». Es revifa, com a suport teòric d'uns drets que no són només econòmics, la vella polèmica sobre el caràcter literari o escènic de l'obra teatral.

La discussió ve de molt lluny (ja l'any 1170 Averrois, als seus *Comentaris a la Poètica*, havia fet seva la prevenció d'Aristòtil enfront de l'espectacle),⁴⁷ i no havia quedat mai liquidada a favor de ningú. A Anglaterra, per exemple, el crític i literat anglès Charles Lamb, de gran predicament entre els estudiosos universitaris, havia ressuscitat la qüestió l'any 1811 en afirmar que Shakespeare és millor llegit que no pas vist perquè, en la lectura, la imaginació realitza eficaçment l'estilització dels elements del vestuari, de l'escenografia i de l'acció física que ens calen per participar d'una manera completa en «els pensaments i els mecanismes interiors» del personatge, mentre que, en la representació, els signes de la realitat són una font de distracció i, fins i tot quan semblen pertinents, ens podaven apartar de la substància del drama,⁴⁸ un punt de vista que –sorprenentment– subscriurà al cap d'un segle Edward Gordon Craig, el gran defensor de la *mise en scène*, amb una argumentació perfectament discutible però, per això mateix, encara més significativa. «*Hamlet*», diu a *L'art del teatre*, «no és de naturalesa representable a l'escenari. *Hamlet* i les altres obres shakespearianes són tan vastes i completes quan les llegim que, interpretades en escena, només en sortirien perjudicades. El fet que en temps de Shakespeare fossin representades no demostra res. Les veritables obres de teatre d'aquella època eren les Mascarades els Espectacles, il·lustracions lleugeres i encisadores de l'Art del Teatre. Si els drames shakespearians haguessin

47. Al poeta savi «no li cal augmentar la seva fama mitjançant ajuts externs, com els gests dramàtics o les expressions mímiques. Només aquells que presumeixen de ser poetes, sense ser-ne realment, recorren a aquests mitjans», diu Averrois, fent-se eco del paràgraf 1453b de la *Poètica*, on Aristòtil afirma que «cal que la faula estigui estructurada de tal manera que, fins i tot sense veure-la, aquell que senti els fets que ocorren s'horroritzi i tingui pietat per tot allò que passa».

48. *Sobre les tragèdies de Shakespeare considerades en relació amb la possibilitat de ser representades*, 1811.

estat compostos per ser *vists*, ens semblarien incomplets en llegir-los». ⁴⁹ I si ell mateix, Craig, va emprendre l'escenificació de *Hamlet* a Moscou, sabent que era impossible, ho va fer –diu– perquè «volia enfortir el meu convenciment –volia que la gent s'adonés de la veritat. [...] Estic més convençut que mai que les obres de Shakespeare són irrepresentables –que són un avorriment representades–, però també estic convençut que a la massa res no li agrada tant com una bona samfaina de principis, igualment al teatre com en l'arquitectura o en la música».

A França, el 1832, en ple furor romàntic, i potser pels efectes d'un misteriós *logos espermatikon* que tornava a alertar els autors dels possibles excessos de la representació, Alfred de Musset havia escrit dues peces destinades només a la representació mental –o sigui, la lectura–, englobades sota el títol *Un spectacle a la butaca*,⁵⁰ una posició que no havia tingut continuïtat però que, l'any 1884, reapareix per obra i gràcia de Becq de Fouquières: està convençut que «la mà, sovint brutal, del decorador o del director d'escena immobilitza tot allò que, justament, tenia una gràcia fugissera», que Corneille i Racine «són cent vegades millors llegits que a l'escenari» i defensa la feina de l'autor sobre la base que «entre l'art dramàtic, és a dir, l'obra del poeta [i] la seva escenificació, [...] hi ha una línia divisòria nítidament dibuixada». I això és així perquè, tal com podem constatar –afegeix–, el valor d'un text teatral no depèn del seu «efecte representatiu. [...] El valor representatiu i el va-

49. «De tota manera», puntualitza en una nota a l'article "Les obres de Shakespeare" (*De l'Art del teatre*), d'ençà que vaig escriure això, [...] jo mateix vaig emprendre l'escenificació de Hamlet [...] a Moscou. Sabent que era impossible, per què ho vaig intentar? Per moltes raons: volia enfortir el meu convenciment». Craig va sortir content d'aquesta experiència: «Estic més convençut que mai que les obres de Shakespeare són irrepresentables –que són un avorriment representades.»

50. *La copa i els llavis* i *Què somnien les noies*. No és gens clar que De Musset defensés el teatre llegit com a alternativa al teatre representat. André Veinstein, que dedica algunes pàgines del seu llibre *La direcció teatral* (1955) a esbrinar les preteses raons de l'hostilitat de De Musset als escenaris, apunta la hipòtesi que aquesta aversió es deu sobretot al fet que les seves obres van ser considerades «irrepresentables» més que no pas al fet que ho fossin.

lor poètic no estan compostos amb els mateixos elements i, consegüentment, no tenen una mesura comuna».⁵¹ No és un punt de vista aïllat. Al cap d'un any, el 1885, el poeta Mallarmé, en un article publicat a la «Revue Wagnérienne», considera que l'obra d'art total només és possible en un «sancta sanctorum mental»,⁵² adoptant una posició similar a la de Benito Pérez Galdós, que, el 1889, també es declarava partidari d'un «teatro libre, es decir, teatro leído».⁵³

La discussió sobre el caràcter literari o escènic del text teatral (¿existeix realment una «literatura dramàtica», és a dir un subgènere de la literatura, o bé els dos conceptes són ontològicament incompatibles?) no és merament conjuntural: travessa tot el paisatge de la renovació teatral proposada per allò que al cap d'un segle encara seguim anomenant «avantguardes». Pierre Quillard –autor de *La inutilitat absoluta de la direcció d'escena exacta* (1891) i d'una obra intitolada *La noia amb les mans tallades*– condemna «la imperfecta il·lusió dels decorats i altres procediments materials» i proposa substituir-los per un «decorat verbal», molt més adequat per a «les obres de somni, és a dir, de veritat real». Aurélien Lugné-Poe, al manifest fundacional del Théâtre de l'Œuvre (el gran temple francès del teatre simbolista) afirmava que «el nostre desig és, i serà, fer conèixer obres on la idea [...], només la idea dominarà; concedim una importància mediocre a l'aspecte material de l'anomenat teatre [...]. No és potser un error voler fer sorgir dels objectes i de la matèria una sensació d'art?».⁵⁴ A Rússia ressonen veus semblants, com la de Juli Ajchenvald –en clara oposició a Wagner, Meyerhold i Stanislavski alhora–, que defensa el caràcter literari de l'obra teatral i considera les grolleres materialitzacions de l'escenari (tant les del realisme com les del simbolisme) neta-ment inferiors a la imaginació d'un lector culte.⁵⁵

51 *L'art de l'escenificació. Assaig d'estètica teatral*, 1884.

52 *Richard Wagner, somnis d'un poeta francès*, 1885.

53. Pròleg a «*Alma y vida*», citat per J.A. Hormigón, *op. cit.*

54. *Carta-programa*, 1893.

55. *La negació del teatre*, 1912.

Enfront d'aquesta posició tan radical, els partidaris del text intentaràn pactar. Gaston Baty, l'any 1922, funda el grup *Les Compagnons de la Chimère* sobre la base que el director d'escena (i, amb ell, els altres artistes teatrals, actors i escenògrafs) han de respectar dues lleis fonamentals: l'obediència al text i «el refús de tot allò que no sigui essencial», sempre que –afegeix Baty, oposant-se totalment a Pirandello– no es consideri que escenificar significa traduir literatura.⁵⁶ Charles Dullin, el 1946, escriu: «La força del teatre occidental rau precisament en la seva dramaturgia escrita, en aquesta anotació dels valors humans, tan justa que, gràcies a ella, una obra mestra ho resisteix tot, fins i tot una interpretació dolenta. El Shakespeare director-actor és del tot mort; del Molière director de companyia en queden algunes factures i algunes al·lusions a les seves penúries.»⁵⁷ «Al capdavant», diu Louis Jouvet, «escenificar és servir l'autor, assistir-lo amb aquella devoció total i cega que fa estimar la seva obra sense reserves. És trobar aquell to, aquell clima, aquell estat d'ànim que presideix la concepció del poeta, la seva escriptura, la font viva i el doll que ha de tocar i inervar l'espectador, i dels quals de vegades ni el mateix autor en té la ciència i la consciència. Es tracta de realitzar allò que és carnal mitjançant allò que és espiritual». Només així s'evitarà el «mal d'immodèstia» que acaba per afectar «fins i tot els directors més sincers. [...] Cal tenir el cap ben posat i els peus molt ben plantats a terra per no caure en aquest vertigen que ens porta, persuadits d'allò que nosaltres mateixos volem creure, a concloure que Shakespeare o Goethe no sabien res de teatre». El problema, assenyala Jouvet, és que «la tendència natural d'un director d'escena és veure les obres que tria i munta des d'un angle particular –indicador del seu temperament dramàtic– i reescriure les obres. Gairebé tots els directors, després d'uns quants anys de serveis modestos i perfectes, somnien donar

56. Resposta a l'enquesta de Xavier de Courville sobre el teatre i la direcció escènica, 1923.

57. «Trobada amb Meyerhold» (1931), a *Records i notes de treball d'un actor*, 1946.

per fi la seva talla veritable, a l'altura de la seva imaginació», es deixen emportar «pel desig violent de refer les obres mestres i expressar finalment [...] les concepcions personals que han adquirit. [...] Podem parlar amb certesa de gran obra dramàtica quan el director d'escena, [...] malgrat les seves ganes de refer-la, l'accepta aproximadament tal com ha estat escrita». ⁵⁸ És el que no havia fet, sembla, Gaston Baty l'any 1928 amb el seu muntatge de *El malalt imaginari*, que va provocar la ira –no gens continguda– de Jacques Copeau. ⁵⁹

També ho tenia clar Jean Vilar: cal «prescindir d'aquest intermediari», el director; basten «uns actors que coneguïn bé el seu ofici [...], un autor i un *régisseur*» ⁶⁰ perquè «el creador, al teatre, és l'autor. En la mesura en què ens aporta l'essencial. Quan les virtuts dramàtiques i filosòfiques de la seva obra són tals que no ens permeten cap possibilitat de creació personal, quan després de cada representació, encara sentim que estem *en deute* amb ell». ⁶¹ Georgui Tovstonògov –un director rus de l'època soviètica, autor d'un dels escassos manuals sobre la direcció escènica– hi està d'acord: «La fidelitat a l'autor no ha de ser una fidelitat pedant a la lletra. El director té el dret, i fins i tot el deure, d'ajudar l'autor a expressar allò que va escriure de

58. «L'ofici del director d'escena» a *Reflexions d'un actor*, 1941.

59. «Baty s'ha cregut autoritzat a donar-nos una versió personal de *El malalt imaginari*. Ha interpretat els alegres intermedis de la comèdia com a visions del Molière agonitzant. Encara més, ha fet interpretar als seus actors diverses escenes capitals de l'obra al revés del seu ritme i del seu sentit... Aquí podeu veure fins on pot arribar l'aberració d'un director d'escena que té idees però no té ni gust ni sentit comú» (*El teatre modern i la interpretació de les obres mestres*, 1928). Copeau considerava que una operació d'aquesta envergadura només era accessible als genis i potser per això creu en una nova modalitat del «teatre de butaca» de De Musset; creu que «la millor manera de no traïr una obra i fer-la arribar al públic en tota la seva puresa i perfecció és llegint-la en veu alta. L'obra troba la seva unitat en la boca d'un lector únic. Descobreix els seus músculs i la circulació de la seva sang. Fa sensible la seva força i la constància de la seva força. Exhala la seva música profunda. És com si la veu del poeta es posés a parlar...».

60. *Diàleg sobre el director teatral*, 1944.

61. *De la tradició teatral*, 1963.

la millor manera possible. [...] La dependència del director respecte de l'autor no és la d'un esclau. [...] Els dos són independents en la seva pròpia esfera. Però l'obra pot existir sense ser representada, mentre que no hi ha representació sense obra. És per això que considerem que l'autor és la persona més important del teatre.» I de seguida afegeix: «Una persona, no un déu.»⁶² És, de fet, la teoria de la «potencialitat representativa amagada» del text, que Richard Hornby descriu (però no subscriu) en afirmar que, sobretot per als directors realistes, el text «es converteix per ell mateix en representació seguint una direcció de potencialitat que abans només era implícita, i per tant oculta, i que ara ha estat actualitzada de manera que sembli inevitable».⁶³

Però potser no només és així per als directors d'adscripció realista: sorprenentment, Giorgio Strehler confirma la idea: «Al teatre només hi ha un artista: l'autor del text dramàtic; una única vocació: la del poeta; una única realitat dramàtica: el text. La resta –el conjunt espectacular, aquest conjunt insubstituïble gràcies al qual el teatre existeix i el text no es queda en mera literatura– és un problema d'ofici, no d'art.»⁶⁴ El respecte i la manca de respecte –una altra forma de decòrum– es converteixen, així, en conceptes clau de la teoria i la pràctica teatrals, tot i que no tenen cap substància científica.

Luigi Pirandello, en una de les grans peces de la història del teatre de la teoria (*Aquesta nit improvisem*, 1930), destinada precisament a posar en dubte la necessitat del director-creador i a denunciar la seva tirania, situa la qüestió en el terreny filosòfic (el de l'estètica), sobre la base que l'obra d'art és essencialment immòbil: «Està fixada per sempre en una forma immutable que representa l'alliberament del poeta del seu tre-

62. *La professió del director d'escena*, 1972.

63. *Script into Performance. Un punt de vista estructuralista sobre la producció d'obres*, 1977.

64. «L'actor és un artista?», a *Per a un teatre humà*, 1974.

ball creatiu: la perfecta quietud després de tota l'agitació d'aquest treball», fa dir Pirandello al Doctor Hinkfuss (un nom de ressonàncies germàniques, naturalment). Hinkfuss, després de reconèixer «aquesta tremenda, aquesta eterna solitud de les formes immutables, fora del temps», afirma que «qualsevol escriptor, després d'haver creat una estàtua, si creu veritablement que li ha donat vida per sempre, només pot desitjar que es desfaci de la seva positura i es mogui i parli. Que deixi de ser estàtua i esdevingui una persona viva». Aquesta és la missió dels creadors de l'espectacle, precisa Hinkfuss: «Donar una vida variada i diversa i momentània a un text sense vida. Això és el que vol l'espectador. Després d'una jornada plena de preocupacions i tràfecs adelerats, [...] al vespre es vol divertir», vol assistir al «prodigi de la forma que es mou, veure com al davant dels seus ulls es crea una escena; i, dins d'ella, una altra, i una altra. Un instant de foscor; una ràpida maniobra; un suggeridor joc de llums» basten per aconseguir aquest objectiu. «Si una obra d'art sobreviu és perquè només nosaltres [els directors] la podem alliberar de la fixació en la seva forma, convertir-la en un moviment vital.» Per totes aquestes raons, el Doctor Hinkfuss mostra als actors el text d'un autor italià anomenat Pirandello i diu: «I què en faig, jo, del text? Doncs l'agafo com a matèria de la meva creació escènica i la poso al meu servei, de la mateixa manera que poso al meu servei la *bravura* dels actors que he escollit per representar els personatges segons la idea que me n'he fet; i els escenògrafs als quals ordeno pintar o arquitecturar l'escenari; i els maquinistes que aixecaran l'escenografia i els electricistes que la il·luminaran segons les ensenyances, els suggeriments, les indicacions que jo els doni.» Queda clar, així, que –si la immobilitat és la condició essencial de l'obra art–, la representació no és art. Encara més: que destrueix la condició artística del text en dotar-lo de moviment i vida efímera.

Pirandello sap molt bé quina és la bona (i impossible) solució per evitar que el director tergiversi el sentit del text: que l'obra es pugui «representar per si mateixa, no pels actors, sinó pel seus propis personatges, dotats per un prodigiós miracle de

veu i cos». Però aquest prodigi «ningú no l'ha vist encara», de la mateixa manera –podríem afegir– que ningú no ha vist mai uns personatges a la cerca d'autor. Pirandello és del tot conscient que el director té el dret de pas sobre el text i que li caldrà plegar-s'hi. L'aspiració de Jacques Copeau («la funció del director d'escena, i alhora el seu deure i el seu privilegi, consisteix a estar present pertot arreu, mantenint-se, no obstant això, invisible, sense oprimir la personalitat de l'actor, ni deformat el pensament del poeta, emprant el seu talent, només, per servir l'un i l'altre»)⁶⁵ no es complirà. I té raó Patrice Pavis quan afirma que «una forma possible d'orientar-se entre els diversos tipus d'escenificació consisteix a observar de quina manera [els directors] tracten el text». Les formes d'intervenció del director sobre el text reben noms altament sofisticats: la *sobrelectura*, característica dels anys vuitanta, «que provoca una eclosió d'escriptures alhora autònomes i obertes a l'escenari»; la «*relectura* crítica i distanciada de Planchon i la «*deslectura*» o «desconstrucció polifònica i dialògica d'un Vitez»,⁶⁶ o sota la –sovint inadequada– apellació a la «dramatúrgia». Totes aquestes denominacions, més o menys afortunades, confirmen la victòria dels partidaris del dret de pas del director sobre la feina de l'autor.

65. *Notes*, 1919.

66. *Diccionari del Teatre*, 1996.

46. EL TEXT COM A CADÀVER. DEL NÍNXL A LA PIRÀMIDE

La victòria, en primer lloc d'Adolphe Appia, que l'any 1899 va fer una declaració capital en la història de la direcció d'escena: «Encara que el dramaturg, en escriure l'obra, no perdés mai de vista la seva realització escènica, encara que deixés en el seu poema coses inexpressades per reservar-les a l'escenificació, encara que anotés per escrit amb detall i minuciositat tota l'escenificació d'aquest poema i pogués dirigir ell sol, i en qualitat d'amo absolut, les recerques corresponents, tot això no bastaria per aconseguir que la seva pròpia escenificació assolís el rang de mitjà d'expressió. Conseqüentment, l'autor ha de percebre, en la seva consciència d'artista, fins a quin punt és arbitrària la seva voluntat, i que vana resulta l'esperança de ser obeït després de mort, és a dir, la manera en què, malgrat tot, la seva obra continua sent *independent* de la minuciosa escenificació que va deixar anotada. [...] La voluntat de l'autor no és suficient per fer que un dels factors del drama [el text] formi realment un sol cos amb el drama. [...] Cap dramaturg sincer no podrà aspirar a una necessitat d'aquesta mena per a una escenificació, atès que res en la seva obra no dicta efectivament les condicions formals d'existència que li corresponen. Per tant, perquè l'escenificació sigui part integrant del drama, perquè assoleixi el rang de mitjà d'expressió, es necessita *un principi regulador que, en derivar-se de la concepció inicial, dicti peremptòriament l'escenificació, sense sotmetre's altre cop a la voluntat del dramaturg.*»⁶⁷

A partir d'aquest text, les posicions es radicalitzaran en el sentit d'una desvaloració progressiva del paper del dramaturg. Aleksandr Tàïrov, a les seves *Notes d'un director d'escena* (1921), ho explica nítidament. Sense negar la necessitat de l'autor, l'inclou en el grup d'artistes que troba en el director d'escena la personalitat que «concentra la voluntat creadora» del col·lectiu. Fent seva la utopia de Rousseau, que trobarem més endavant, Tàïrov afirma: «Els bons dies arribaran quan el teatre si-

67. *La música i la direcció d'escena*, 1899.

gui capaç de crear per si sol tots els seus espectacles, quan potser ja no necessiti el concurs de l'autor, encara que sigui genial com Hoffmann, quan inventi tot allò que li sembli convenient. [Mentrestant] haurem d'utilitzar un material literari per crear els nostres espectacles. Com utilitzar aquest material és la qüestió fonamental; tota la resta depèn de la resposta que hi donem. Hem d'agafar una obra literària i considerar que la nostra tasca és posar-la en escena, o bé és possible una altra manera de fer? Nosaltres no creiem en absolut que haguem d'interpretar una obra literària. Ens equivocariem si creïem que la missió i el paper del teatre són servir l'obra literària i que la nostra funció es redueix a posar-la a l'escenari. Ben al contrari, pensem que quan agafem una obra literària som perfectament lliures de tractar-la com a auxiliar, com un material que ens permetrà crear el nostre espectacle; som perfectament lliures d'agafar-ne tot el sigui necessari i de compondre no una adaptació escènica de Hoffmann, sinó una obra escènica nova, nostra, independent...» De seguida van aplicar aquesta idea a Rússia els dos grans directors del primer terç del segle xx, Meyerhold i Stanislavski.

En una breu conferència pronunciada l'any 1927 (volia que els seus oients poguessin agafar «l'últim tramvia»), Meyerhold descriu la nova relació que el director ha d'establir amb el text d'acord amb l'esquema del seu «teatre lineal»: «El director, quan té a les mans el text de l'obra, procedeix a la seva anàlisi minuciosa, traça l'esquema dramàtic; després construeix el gràfic del guió, reparteix els personatges del dramaturg d'acord amb les seves característiques; fa el muntatge de l'autor, no el seu muntatge com a director sinó el muntatge de l'autor, en el qual entren les característiques dels personatges segons l'autor, els llocs de l'acció, l'atrezzo que l'autor s'imaginaria a l'escenari, la llum, la música, els vestits, els efectes, segons l'autor. Estudia tot això a fons i ho anota escrupolosament en un paper. Després arriba el període en què l'autor llegeix l'obra a la companyia, cosa que genera una discussió. Aquesta discussió de vegades és poc favorable al dramaturg; no obstant això, el director ha de donar la cara per ell. Viatja per ciutats i pobles,

acariciant la idea de l'espectacle i, per sort per al dramaturg, elimina el 75% del material i sobre el 25% restant construeix la seva obra. Sí, això és exactament el que passa. En responc per tots els directors i ho reconec amb franquesa. El director, abans de llençar-lo, dóna moltes voltes a aquest 75% inservible per tenir la consciència tranquil·la al davant del dramaturg. Després, estudia el tema en fonts històriques, bibliogràfiques, biogràfiques, memòries, correspondència, crítica, ressenyes.»⁶⁸

En aquest informe, en el qual reapareixen els mateixos (fàtics?) percentatges que ja hem trobat en les normes actorals de Goethe (75 i 25%), Meyerhold obre la veda sobre el text. Justament acabava d'escenificar *L'inspector* (1926), un espectacle que no sols no respectava el text de Gogol (hi introduïa variants anteriors, algunes degudes a la censura tsarista), sinó que modificava l'ordre de les escenes i dividia el text en quinze episodis que no corresponien a cap decisió gogoliana. Segons Anna Tellini, «amb aquest espectacle, Meyerhold va consolidar un nou concepte de direcció escènica, que ell definia com a «*avstrosvo*» ('autoralitat'), negant a tota la seva pràctica de director un "caràcter secundari" dins l'art teatral [...]. El dramaturg i el director són la mateixa persona».⁶⁹

Pocs anys després, Stanislavski coincidirà amb el seu deieble rebel, i aplicarà el mateix principi a un muntatge d'aquell Shakespeare que tant el va obsedir i que va ser sempre la seva assignatura pendent. El *Quadern de direcció d'Otello* (1929-1930), que Stanislavski va establir durant una convalescència a Niça, a més de l'interès que té si ens volem acostar a la seva darrera concepció del treball amb els actors, permet comprovar les «llibertats» que el «director a distància» es concedeix en el tractament del text: les supressions que introdueix no responen a la finalitat d'escurçar la durada de la representació, sinó

68. *L'art del director d'escena*.

69. Anna Tellini, al pròleg de l'edició italiana de *Mejerhold repetiruet* (Moscou, 1993), publicada sota el títol de *Il Revisore* (Monteleone, 1997).

a altres criteris (eliminació de fragments «retòrics» o descriptius, eliminació de fragments «èpics», eliminació de fragments «autodistanciadors»), fins al punt de suprimir no sols l'exposició dels motius de Iago abans d'iniciar la maniobra definitiva i el darrer agònic parlament del Moro, sinó també vuit versos dels onze de la intervenció en la qual Ludovic comenta els fets i exigeix un càstig exemplar a Iago. La raó d'aquestes manipulacions –en el ple sentit de la paraula– és evident: lluny de qualsevol possible i legítima intenció funcional o comercial, a més de modificar la lletra de Shakespeare, alteren el punt de vista estètic-filosòfic shakespearà, i l'acosten al model dramaturgic naturalista.⁷⁰ Ja no es tracta d'evacuar el 75% d'escòria i conservar només el 25% de metall pur, a la manera de Meyerhold, sinó de transsubstanciar el pa i el vi originals en una matèria distinta.

El text –diu Heiner Müller l'any 1992– «es un material, com la llum, el so, l'escenografia, una cadira».⁷¹ Artaud, uns anys abans, s'havia mostrat encara més radical. Després de declarar que una sola cosa li sembla invulnerable i vertadera –el text–, afegeix: «Però el text en tant que realitat distinta, existent per ella mateixa, bastant-se a si mateixa.» Cal respectar-lo, sí, però no en el seu esperit, sinó «pel desplaçament de l'aire que provoca. Punt i final».⁷² I per si no quedava prou clar, Artaud desenvolupa en un altre escrit la mateixa idea: «Ningú no ha demostrat encara que el llenguatge dels mots sigui el millor possible. I sembla que a l'escenari, que és per damunt de tot un espai que cal omplir i un lloc on passa alguna cosa, el llenguatge dels mots ha de cedir la preeminència al llenguatge per signes, l'aspecte objectiu dels quals és allò que ens colpeix de la millor manera.» Per tant, afegeix, «mentre l'escenificació segeixi sent, fins i tot en l'esperit dels directors més lliures, un

70. Vegeu Jaume Melendres i Joan Abellan: «El Quadern de direcció d'Otello, de Shakespeare, establert per Konstantin Stanislavski» a *Estudis Escènics*, núm. 22, Institut del Teatre, 1983.

71. «Der Papierkreiger», a *Theater Heute*, núm. 37.

72. *Teatre Alfred Jarry, any I, temporada 1926-27*.

simple mitjà de representació, una manera accessòria de revelar les obres, una mena d'intermedi espectacular sense significació pròpia, només valdrà en la mesura que aconseguirà dissimular-se darrere les obres que pretén servir. I això durarà mentre l'interès principal d'una obra representada resideixi en el text, mentre al teatre –l'art de la representació– la literatura domini sobre la representació anomenada impròpiament espectacle, amb tot el que aquesta denominació comporta de pejoratiu, d'accessori, d'efímer i d'exterior. Heus aquí, em sembla, una veritat fonamental per damunt de qualsevol altra: el teatre, art independent i autònom, si vol ressuscitar o simplement viure, ha de marcar amb nitidesa allò que el diferencia del text, de la paraula pura, de la literatura i de tots els altres mitjans escrits i fixats. [...] Aquesta concepció, que consisteix a fer seure uns personatges en un cert nombre de cadires o de butaques posades en fila, i a explicar-se històries, per meravelloses que siguin, potser no és la negació absoluta del teatre, que no té cap necessitat del moviment per ser el que ha de ser, però sí que n'és la perversió. Que el teatre hagi esdevingut una cosa essencialment psicològica, una alquímia intel·lectual de sentiments, i que el sùmmum de l'art en matèria dramàtica hagi acabat consistint en un cert ideal de silenci i d'immobilitat no és altra cosa que la perversió a l'escenari de la idea de concentració».

Artaud tanca el paràgraf amb una imatge un punt fosca, però de ressonàncies monumentals: convertir la concentració i la immobilitat escèniques en un objectiu –diu, referint-se a la immobilitat del teatre de tresillo– és abstenir-se d'utilitzar l'escenari, és com si «algú que tingués a la seva disposició les piràmides per enterrar-hi el cadàver d'un faraó i, amb el pretext que el cadàver del faraó cap en un nínxol, s'accontentés amb el nínxol i fes saltar les piràmides. Faria saltar, alhora, tot el sistema filosòfic i màgic del qual el nínxol només és el punt de partida i el cadàver la condició».⁷³ El seu coetani Georges Pitoëff, que va morir en la pobresa després d'haver signat més de

73. «Cartes sobre el llenguatge» (1931) a *El teatre i el seu doble*, 1938.

dues-centes escenificacions, ho diu d'una manera més suau: «Per transportar una obra escrita a l'escenari li hem de donar existència mitjançant l'art escènic. [...] L'obra escrita existeix per ella mateixa en el llibret, la llegirem i cada lector l'assimilarà segons la seva imaginació. Però quan arriba a l'escenari, la missió de l'escriptor s'ha acabat i és gràcies a un altre que l'obra es transformarà en espectacle. No disminueixo el paper de l'autor, només defenso la independència absoluta de l'art escènic. [...] Si neguem l'existència independent de l'art escènic, ja no parlem de teatre».⁷⁴ Tadeusz Kantor ho corrobora –no podia ser d'altra manera– amb més contundència: si el teatre no és «un aparell destinat a reproduir la literatura» perquè «posseeix la seva pròpia realitat autònoma», el text ha de ser, forçosament, un element «trobat», un «cos estranger en la realitat que es recrea».⁷⁵

74. *El nostre teatre*, 1949.

75. *Teatre complex*, 1966.

47. L'ARBITRATGE SEMIOLÒGIC. EL PRÍncep BLAU D'ANNE
ÜBERSFELD I LA «MISE EN SCÈNE» COM A PARÒDIA

El discurs semiològic teatral sorgeix el 1926 amb les aportacions del Cercle Lingüístic de Praga. S'enriqueix amb l'obra de Jan Mukarovsky (que posa l'accent sobre el caràcter de l'art com a conjunt de signes)⁷⁶ i amb les aportacions de Honzl i de Veltruský, però que no agafa un veritable protagonisme fins l'any 1966, amb la *Gramàtica estructural* de Greimas, els *Problemes de lingüística general* de Benveniste i els *Escrits* de Lacan i amb ell llibre de Georges Mounin *Introducció a la semiologia* (1970), potser el primer tractat general de semiologia que inclou un capítol específicament dedicat al teatre. Des de l'aspiració a la neutralitat científica, la semiologia intentarà posar pau entre posicions filosòfiques i gremials enfrontades: reconciliar Meyerhold i Pirandello i evitar que l'autor descrit per Thomas Bernhard a *Minetti* (1978), situat en un lloc del galliner invisible per al públic i armat d'una metralladora suïssa, comenci «a disparar un tret mortal de necessitat al cap de cada espectador» que riu «quan al seu parer no s'havia de riure». L'any 1968, Steen Jansen escriu *Esbós d'una teoria de la forma dramàtica*, en què, per una banda, s'alça contra la «tradicció nefasta, però sòlidament implantada, que considera el teatre com una forma particular de literatura»; per l'altra, denuncia l'abús contrari, és a dir, la pràctica moderna del refús radical del text, sovint sota l'advocació d'Antonin Artaud. El 1977, Anne Übersfeld reprèn, a *Llegir el teatre*, l'esquema de Jansen, és a dir, aquesta «contradicció dialèctica» que amaga l'art del teatre, «l'oposició text-representació», i també avisa dels perills de caure en una de les dues actituds igualment errònies. En un extrem, hi trobem la «clàssica “intellectual” o pseudointellectual» (la de

76. *L'art com un fet semiòtic*, 1934. El signe, per a Mukarovsky, és «una realitat sensible, la funció de la qual és evocar una altra realitat que li serveix de referència». En base a aquesta idea, a *Un intent d'anàlisi estructural del personatge dramàtic* (1931), Mukarovsky havia analitzat el sistema de signes autònoms utilitzats per Chaplin a *Llums de la ciutat*.

Pirandello a *Il·lustradors, actors i traductors*, encara que la semiòloga no el cita), que «privilegia el text i només veu en la representació l'expressió i la traducció del text literari», pressuposant una «equivalència semàntica entre el text escrit i la seva representació» del tot impossible; a l'altre extrem, l'actitud «més freqüent en la pràctica moderna o en l'«avantguarda» del teatre (una avantguarda una mica descolorida últimament)», que considera que «el teatre rau enterament en la cerimònia que es realitza enfront o enmig dels espectadors». El problema –afegeix Ubersfeld, amb una frase de categoria evangèlica– és que no s'ha sabut «distingir allò que és del text i allò que és de la representació», la naturalesa diferent dels signes de l'un i de l'altra i de les eines destinades a analitzar-los: per exemple, «la *sintaxi* (textual) i la *proxèmica* (o estudi de les relacions entre els homes basat en la distància física), pròpia de la representació». ⁷⁷ Cal, per tant, retornar a la qüestió plantejada per Aristòtil, Averrois, Lamb, De Musset, Becq de Fouquières, i tots aquells que, com Heinrich Hart, consideren que «el drama en la seva forma escrita no és una obra d'art a mitges»: ⁷⁸ la naturalesa (o l'estatut) del text teatral. Es tracta, en darrer terme, de saber si és possible –en paraules de Richard Schechner– «realitzar l'obra segons la visió de l'autor» o arribar a la conclusió que «el treball de producció consisteix en la recreació escènica de l'obra no com l'autor l'hauria imaginat, sinó com les circumstàncies del moment la llegeixen». ⁷⁹

Anne Ubersfeld obre *L'escola de l'espectador* amb un primer capítol que dona lloc a un subcapítol intítulat «El text foradat i la escena imaginària», on –reprenent la idea d'Henri Ghéon a *L'art del teatre*, segons el qual un text només destinat

77. Tot i que les funcions del signe de la representació són les mateixes que Jakobson, als *Assaigs de lingüística general* (1964), enumera per al text narratiu, és a dir, la funció *emotiva*, la *conativa*, la *referencial*, la *fàtica*, la *metalingüística* i la *poètica*; aquesta darrera caracteritza més que qualsevol altra el funcionament teatral en la mesura que el treball poètic és «*projecció del paradigma* sobre el sintagma, dels signes-textuals representats sobre el conjunt de la representació».

78. *El teatre alemany del senyor L'Arronge*, 1882.

79. «Drama, guió, teatre i Performance», a TDR núm. 59, 1973.

a la lectura és una «falsificació»– afirma «la incompletud del text teatral». No és que els autors siguin sempre incompetents (com sembla suggerir Meyerhold amb els seus percentatges d'intervenció dramàtica); el problema és que el text està essencialment ple d'espais en blanc (o forats negres) i que cal omplir-los. Però a diferència de Diderot i de Stanislavski (que considerava que totes les llacunes del text han de ser emplenades i aprofundides per l'actor «en una operació creadora sostinguda per la imaginació»), Ubersfeld atribueix aquesta missió al director: el text T' de la *mise en scène* s'inscriu en els forats que deixa forçosament el text T escrit per l'autor. D'aquesta manera, sembla resolt el contenciós entre el text i la representació. Però, de fet, en voler atribuir a «cada part allò que li pertoca», el discurs semiològic reafirma l'existència separada d'aquestes parts i, en dotar-les de naturaleses diferents, modifica els termes del problema, però no la seva substància. En la mesura que el text dramàtic és foradat, el deure del *metteur en scène* és omplir-lo: curiosament, el mateix deure que els homes solen atribuir-se en relació amb les dones, les quals –segons l'opinió masculina dominant– també han de ser fecundades per tal d'aconseguir la seva realització definitiva. L'obra de teatre (literària) i la dona comparteixen, així, un mateix *fatum*: són cossos inerts i expectants, passius: només l'alè vital del director (capaç de despertar la intimitat de la bella obra dorment i de desentranyar-se el sentit veritable, que ella mateixa ignora, excavant els misteriosos passadissos del subtext), podrà arrencar-la d'un son que, sense aquest alè del príncep blau, seria lamentablement etern, i es veuria condemnat –recordem la frase del paròdic Doctor Hinkfuss pirandellià– a la «tremenda, eterna solitud de les formes immutables, fora del temps».

Els rols de sexe (o més aviat de gènere, tractant-se de teatre), tan característics de la teorització dramàtica jerarquitzadora, no queden eliminats, sinó senzillament alterats. Gràcies a la semiologia, l'autor ja no té el paper de «pare» que li atribuïen Strindberg, Pirandello, Stanislavski o Barrault. Ara, el pare –l'Home blanc, el Príncep– és el director. El text (i amb ell l'autor) es converteix en l'element femení, en una amant

submisa, disposada a acceptar totes les violacions de sentit i totes les traïcions a la seva secreta voluntat, almenys en casos de necessitat extrema o de sobtada inspiració. Però si el text dramàtic –tal com diu contradictòriament la mateixa Anne Ubersfeld– no és altra cosa que «una sèrie d'ordres donades pensant en una producció escènica, en una representació adreçada a destinataris-mediadors encarregats de repercutir-la a un destinatari públic», independent de la seva possible qualitat «literària», de la profunditat dels pensaments que conté, per què considerar el manual d'instruccions de la màquina com una cosa incompleta i independent de la màquina?

Ara bé, fins i tot en el supòsit que el text fos en essència foradat, qui determina la ubicació i la magnitud dels forats? I en nom de què? ¿Per ventura, ni que sigui indirectament, no legitima la semiologia (amb altres paraules, amb un altre aparell conceptual) la intervenció del director sobre el text, que Meyerhold –com hem vist– fixava en un 75%? Sobre quines parts del text s'ha d'aplicar? Als diàlegs, esporgant o afegint text? A les didascàlies, suprimint o ignorant les acotacions d'autor, tal com fan molts directors seguint els consells de Gordon Craig a *De l'Art del Teatre*,⁸⁰ o completant-les? «Les acotacions escèniques i els suggeriments procedents del text», diu Pavis, «mai no són veritablement imperatius, i la intervenció personal, i en certa mesura exterior al text, del director d'escena resulta decisiva. El lloc i la forma d'aquesta intervenció són summament ambigus». I a continuació es pregunta: «Quina *ficcionalització*, és a dir, quina producció de ficció, s'estableix, a partir del text i a partir de l'escenari, gràcies als efectes combinats del text i del lector, de l'escenari i de l'espectador? En quina mesura la barreja de dues ficcions, la textual i l'escènica, és indispensable a la ficcionalització teatral?»⁸¹ ¿Té raó el semiòleg Ingarden

80. «Les indicacions escèniques només serveixen al lector; són supèrflues per al director o l'actor». En qualsevol cas, afegeix Craig, «Shakespeare va deixar molt poques advertències al director d'escena», sense fer esment a tots els autors que sí que n'han deixat.

81. *Veus i imatges de l'escena. Per a una semiologia de la recepció*, 1982.

quan afirma que les acotacions són «el text secundari» i el diàleg «el text principal»?⁸²

Des d'aquesta òptica, l'establiment de relacions entre dues ficcions no es limita a instaurar una circularitat entre enunciat i enunciació, entre absència i presència. També confronta (la paraula la pronuncia Grotowski)⁸³ «els punts d'indeterminació i les ambigüitats del text i de la representació», de tal manera que «de vegades, la representació pot fer que resulti ambigu –és a dir, polisèmic– un determinat passatge del text o, al contrari, buidar-lo de sentit. De la mateixa manera, la representació pren partit enfront d'una contradicció o una indeterminació textual» i, per això, un mateix text dramàtic produeix fàcilment una infinitat de lectures.⁸⁴ Ara bé, conclou Pavis, tant si volen «fer opac a través de l'escenari allò que era clar en el text (com en les escenificacions inspirades en una anàlisi dramaturgica brechtiana), o aclarir allò que era obscur en el text, revelant un subtext de tipus stanislavskià», tant si és «una explicació del text que instal·la una mediació entre el receptor original i el receptor contemporani» o és una «complicació del text», i respon a una voluntat deliberada d'impedir «qualsevulla comunicació entre els con-

82. *Les funcions del llenguatge al teatre*, 1971.

83. «La nostra intenció –diu a *Per a un teatre pobre*– no és rescriure el drama; només el volem confrontar». Aquesta confrontació és la «d'un text tradicional i una *troupe* d'actors».

84. Enrique Buenaventura, fundador a Colòmbia del Teatre Experimental de Cali, havia fet, molts anys abans, una apassionada defensa de la polisèmia: només «destapando toda la polisèmia, toda la riqueza del texto, podemos descubrir de qué manera el texto incide sobre la realidad en que vivimos y cuál puede ser nuestra verdadera relación con ese texto. Por otra parte, el público al cual queremos llegar, el público que puede cambiar la sociedad, merece que se le trate como un conjunto de individuos pensantes. No podemos escoger por él un significado único». I afegeix: «El método [el de la improvisació analògica en el si de la creació col·lectiva] nos permite descubrir una verdad en el texto y una verdad en nosotros mismos. Asumimos la responsabilidad, las consecuencias de esa verdad, pero no somos ni sus guardianes ni sus inquisidores. Somos sus liberadores». (*Apuntes para un método de creación colectiva*, 1971)

texts socials d'una i altra recepció», sigui com sigui, «el discurs de la *mise en scène* és sempre un discurs *al costat* d'una lectura plana i neutra del text; és, en sentit etimològic, paròdic». I, certament, no podem separar la paròdia de l'objecte parodiat perquè la seva essència és estar units en la diferència: entrelaçats i en oposició.

La semiologia, en descobrir que els signes escrits i el signes audiovisuals són distints i, per tant, exigeixen mètodes d'anàlisi igualment diferents, reafirma una contraposició del text i de l'escenificació que potser només existeix des del punt de vista analític. El discurs semiològic es sosté sobre la base axiomàtica que existeixen *per separat* dues ficcionalitzacions, excloent la possibilitat d'una continuïtat ficcionalitzadora; sobre la base de l'existència de dos texts que han d'establir entre si relacions d'*intertextualitat*, de la mateixa manera que els membres d'una parella han d'establir relacions d'intersexualitat: es poden entendre tot i ser de naturalesa diferent. La semiologia teatral renuncia, així, a la possibilitat de considerar que el text dramàtic –el bon text, si més no– sempre és complet i té tot allò que necessita per adquirir sentit a través d'una representació perquè, si no fos així, l'autor (el bon autor) hauria afegit les didascàlies implícites o explícites pertinents. Renuncia a admetre, per exemple, que són completes fins i tot obres com *La nit just abans dels boscos*, de Koltès (on, ben mirat, no sabem ni el nom de qui parla ni el del seu interlocutor), que –com el destí del seu protagonista– és, tota ella, un forat abismal però, en canvi, reuneix totes les condicions per ser representada i/o imaginada a l'escenari, a diferència del text literari (un poema, una novel·la) que reuneix tots els requisits per ser imaginat en una operació, només mental, productora de sentit. Tal com diu Jarry, un text és escrit sota la forma de drama perquè ja ha estat concebut així, com a llavor d'una escenificació, no com a pretext.

En qualsevol cas, el veredict de l'arbitratge semiològic (que, en opinió de Valentina Valentini, ha assumit «com a model una categoria de drama històricament determinada i ha ignorat tant la dramaturgia literària contemporània com la de

l'espectacle»⁸⁵ és clar: el text T' (el de la *mise en scène*, segons la terminologia d'Ubersfeld) s'erigeix a l'escenari per damunt del text T (ajagut al paper, horitzontal) i li imposa la seva verticalitat, el seu dret de pas.

85. *Després del teatre modern*, 1989. Segons Valentini, la dramaturgia de l'espectacle –un terme introduït per Ruffini a *Text escènic: dramaturgia de l'espectacle i de l'espectador*, 1985– és el lloc on «s'entrellacen tant les accions del text com les de l'escena».

48. EL DRET DE PAS SOBRE L'ACTOR. PARE VOL MATAR FILL
VERSUS PARE PROTEGEIX FILL

L'alteració de l'estructura familiar teatral no comporta canvis importants pel que fa a l'actor: continuarà fent el paper de fill –o filla, més precisament: en tot cas, algú a qui cal educar–, seguirà sent l'obscur objecte d'una desconfiada fascinació, aquell Peter Pan de Jean-Paul Sartre, aquell actor que –com les criatures en els seus jocs perversos– sempre fa servir el «com si» (com si fóssim papes i mames, metges i malalties, indis i cowboys, lladres i policies) de Stanislavski. Però si la funció «filial» és la mateixa, ara –com es lògic– la tutela recaurà sobre el nou *pater familias*, confirmant les paraules del director Hinkfuss a *Aquesta nit improvisem*: de la mateixa manera que manipula el text segons les seves conveniències, posa al seu servei la *bravura* dels actors que ha escollit per representar els personatges segons la idea que se n'ha fet. Ja no és l'autor qui ha d'escriure el gest del personatge, tal com volien Diderot i Goldoni i, si ho fa (sense adonar-se que des del segle XVIII els temps han tornat a canviar), les conseqüències poden ser greus. Les va patir, per exemple, en opinió de Jouvet, Henry Becque, l'autor-paradigma del naturalisme francès. En una de les peces més insòlites de la història de la teoria dramàtica –la conferència que va pronunciar en homenatge al dramaturg per commemorar el cinquantè aniversari de l'estrena de *La parisina* (1885)–, Jouvet ataca Becque i el considera «mediocre i desproveït de gràcia, amarg i maleït» («un clàssic menor», afegeix amb el més punyent dels menyspreus) i atribueix aquestes desgraciades qualitats al fet que, segons confessió del mateix Becque, «molt sovint treballava *al davant del mirall*; buscava els més petits gests dels meus personatges i esperava que la paraula justa, la frase exacta, em vinguessin als llavis». En opinió de Jouvet, escriure emmirallant-se en els seus propis personatges, immiscint-se en la feina de l'actor, «esterilitza» les obres de Becque, fa que estiguin desproveïdes de «misteri i de poesia» i que en totes elles se senti «el ressò d'una campana fu-

nerària». ⁸⁶ Jovet marca així, nítidament, el territori dels dramaturgs (escriure els diàlegs i prou, a diferència del que deia Aristòtil: escriure la trama, les accions) i deixa igualment dibuixada l'autoritat del director sobre la parcel·la del discurs teatral inevitablement reservada a l'actor.

Com en la vida domèstica, al teatre les relacions paterno-filials adopten formes molt diverses. En un dels extrems, hi trobem les famílies on –per una estranya inversió del complex d'Èdip– no és el fill qui vol matar el pare, sinó que aquest postula cruament (en defensa de l'art) la supressió del fill, com si fos el resultat d'una desviació moral i sense reconèixer-lo com a propi. Alfred Jarry, tot i no ser pròpiament un director d'escena, li facilita la munició argumental. Partint de la base que al teatre hi ha dos «objectes notòriament horribles i incomprendibles [...] que són un destorb a l'escenari, en primer lloc el decorat i els actors», aquests –diu– hauran de substituir «el seu cap per una màscara que els tanqui en l'efígie del PERSONATGE, la qual no tindrà, com en l'antiguitat, caràcter de plors o de rialles (cosa que no és un caràcter) sinó el caràcter del personatge: l'Avvar, el Dubitatiu, l'Àvid que acumula crims...», de tal manera que pugui suggerir diverses expressions amb un simple canvi de llums i parlar amb una veu monòtona, «com si els músculs dels llavis fossin immòbils», movent els músculs del rostre «amb lents desplaçaments de dalt a baix, i de baix a dalt, i amb vibracions laterals» i, així, en comptes d'expressar emocions, desplaça «ombres sobre la superfície de la seva màscara». ⁸⁷

86. «La desgràcia de Becque», a *Reflexions de l'Actor*, 1935. Naturalment, Becque, mort el 1899, no va poder assistir a la conferència.

87. *De la inutilitat del teatre al teatre*, 1896. Al *Discurs* pronunciat la nit de l'estrena d'*Ubu rei*, el 10 de desembre del mateix any, Jarry insisteix en la idea: «Ha abellit a alguns actors tornar-se impersonals durant dues nits i actuar tancats en una màscara per tal de ser amb tota exactitud l'home interior i l'ànima de les grans marionetes que ara veureu.» Al cap de pocs anys, Arthur Symons també defensa l'actor marioneta –propugnat pels simbolistes–, superior a l'actor realista en la mesura que no està sotmès «als capricis per-

En la mateixa línia, Enrico Prampolini, un dels principals portaveus del Futurisme,⁸⁸ considera l'actor com un «element inútil a l'acció teatral [perquè] mentre que la concepció escènica d'una producció teatral representa un absolut, en la proposta escènica l'actor representa sempre el costat relatiu. De fet, la incògnita de l'actor és allò que deforma i determina el significat de la producció teatral, i compromet l'eficiència del resultat». I afegeix: «Afirmo, doncs, que la intervenció de l'actor al teatre com a element interpretatiu és un dels compromisos més absurds per a l'art dramàtic.»⁸⁹ Marinetti, el pal de paller del moviment, després de declarar que «nosaltres, els futuristes, renovem, accelerem i virilitzem el geni de la nostra raça», proposa un dràstic pla de reforma en la feina de l'actor: «La gesticulació de l'orador, més o menys decorativa, i la gesticulació esllanguida de la prostituta sobre el cos d'un amant cansat; les mans que acaronen o fan puntes de coixí, les mans que supliquen, les mans de nostàlgia o de sentimentalisme» han de desaparèixer. I, per aconseguir-ho, l'actor futurista haurà de: 1. Portar un vestit anònim (potser d'etiqueta, un esmòquing) evitant tots els vestits que suggereixin ambients especials. Res de flors al trauc, res de guants. 2. Deshumanitzar completament la veu, amputant-li sistemàticament totes les modulacions o matisos. 3. Deshumanitzar completament la cara, evitar totes les ganyotes, tots els efectes amb els ulls. 4.

sonals». S'aparta dels models anteriors, com el de la Réjane (que intentava ser real), el de Sarah Bernhardt i el de Laurence Irving (que s'allunyaven de la naturalitat gràcies a una tècnica extraordinària) i s'acosten a la Duse, capaç d'extraure de la vida «no una imatge realista, no una còpia, sinó la cosa en ella mateixa, l'evocació de la vida mateixa». (*Obres, interpretació i música*, 1909)

88. Encara que ho ignorin treballs tan ben documentats com el de Paolo Fossati (*La realità atrezatta. Scena e spettacolo dei futuristi*, 1977), el terme «futurisme» va ser inventat pel mallorquí Gabriel Alomar (1873-1941), l'any 1904. Al seu assaig *El futurisme*, el defineix així: «No és un sistema ocasional o una escola del moment, pròpia de les decadències o de les transicions, no: és tota una selecció humana, que va renovant a través dels segles les pròpies creences i els propis ideals, imbuint-los sobre el món en un apostolat etern.»

89. A *L'atmosfera escènica futurista* (1924).

Metallitzar, liquar, vegetalitzar, petrificar i electrificar la veu, fonent-la amb les vibracions mateixes de la matèria [...]. 5. Tenir una gesticulació geomètrica, donant als braços la rigidesa tallant dels semàfors⁹⁰ i dels raigs dels fars per indicar les direccions de les forces [...]. 6. Tenir una gesticulació dibuixadora [*disegnante*] i topogràfica que, sintèticament, creï a l'aire cubs, cons, espirals, el·lipsis, etc.»⁹¹ Aquesta descripció de l'actor del futur correspon, gairebé al peu de la lletra, a la de la supermarioneta que Edward Gordon Craig proposa l'any 1908: mentre no es trobi una solució millor, l'actor s'ha de convertir en una supermarioneta mecànica perquè només una figura sense carn ni ossos –geomètrica, robòtica– pot arribar a l'essència simbòlica del gest.⁹² També Erwin Piscator, des de les trinxeres aparentment rivals del teatre proletari, preocupat «per l'efecte global d'una obra i per la seva orientació política», combrega amb els avantguardistes i afirma que l'actor ha de tenir «una funció anàloga a la llum, al color, a la música, al dispositiu escènic, i al text mateix. Que respongués més o menys bé a la seva funció

90. Marinetti utilitza la paraula en l'accepció primigènia –aquell qui porta el senyal– i, per extensió, l'aplica a les persones que –per exemple, a les pistes d'aterratge– fan senyals amb els braços, generalment amb una cosa a les mans.

91. *La declamació dinàmica i sinòptica*, 1916. El també futurista Fortunato Depero, partidari d'un nou artista-gení que sigui alhora «crític +arquitecte +pintor +escultor +músic +matemàtic +mecànic +físic +químic +conferenciant +soldat +boig (*Complexitat plàstica*, 1914), aplica les mateixes idees al ballari: «Vestuari rígid, sòlid en l'estil, mecànic en els moviments; allargaments grotescs dels braços i de les cames amplis i plans [...]; màscares daurades o verdes que figurin només un nas o un ull o una boca riallera.» (*El teatre plàstic*, 1919).

92. La idea no és exclusiva de Craig: també la trobem, el mateix any, a l'assaig de Fëdor Sologub (1863-1927) *El teatre d'una única voluntat* (1908). La diferència entre ells és que Sologub no busca el remei en la hipermarionetització de l'actor (ni que sigui provisionalment, tal com fa Craig), sinó en l'energia alliberadora de la dansa, en el «frenesí rítmic del cos i de l'ànima immergit en l'element tràgic de la música». A Rússia, trobem en Andrei Bely (1880-1934) una posició encara més pessimista pel que fa a l'actor: la seva presència física és incompatible amb l'aspiració de transcendència del teatre simbolista.

segons el grau del seu talent, no feia que jo, per afalagar-lo, modifiqués els meus punts de vista sobre el teatre».⁹³ No és gens estrany que la semiologia teatral hagi adoptat aquest mateix punt de vista: segons Jindrich Honzl, autor de *La dinàmica dels signes al teatre* (1940), l'actor pot assumir funcions d'escenografia i viceversa si d'aquesta manera fa avançar l'acció, l'objectiu primordial del teatre. El mateix any, Jiří Velstruský reprèn aquesta idea: l'acció, en el seu esdevenir –ve a dir–, s'encarna en signes canviants, atès que cap d'ells no és capaç d'assumir tota la càrrega significant de l'acte teatral.⁹⁴

Als antípodes d'aquesta posició basada en la mobilitat dels signes –i adoptant, podríem dir, el paper de pare protector–, se situa Aleksandr Tàirov: «El director d'escena pot i ha d'ajudar l'actor en la seva recerca de la imatge escènica», que és «la síntesi de l'emoció i de la forma, nascuda de la fantasia de l'actor»; aquesta –afegeix– és l'única missió del director: «donar a l'actor una base sòlida» gràcies a la qual «podrà manifestar fàcilment tota la riquesa de les seves facultats creatives, atès que és en el joc de les seves facetes amb mil esclats on resideix tot l'encís, tota l'alegria i tota la força de la representació teatral».⁹⁵ Abans d'ell, i abans que Stanislavski subscriu els punts de vista del Naturalisme, Valerij Briúsov ja havia dit que el text i l'escenografia estan subordinats a l'actor i que ajudar-lo «a obrir la seva ànima als espectadors és l'única finalitat del teatre».⁹⁶

No tots els directors són tan radicals ni en contra (com Craig) ni a favor (com Tàirov) de l'actor. La majoria es conforma a posar l'actor sota la seva estricta vigilància. Meyerhold, per exemple –del tot coherent amb el seu esquema del «teatre lineal»–, reconeix que «l'actor porta a l'escenari no sols el seu

93. «L'ofici», a *El teatre polític*, 1929.

94. *Home i objecte al teatre*, 1940.

95. *Notes d'un director d'escena*, 1921.

96. *La veritat inútil*, 1902.

material, sinó que hi arriba com l'organitzador d'aquest material de cara al públic», que és ell qui acaba l'espectacle amb el públic, introduint-hi esmenes constants, tenint en compte «el cansament de la sala, quins passatges han arribat i quins no, tenint en compte la lluita del públic contra un problema mal plantejat, les preguntes i les respostes» sempre que «mantingui la idea bàsica de l'espectacle, [...] no oblidí per què ha estat muntat».⁹⁷ Segons Jouvét, «cal muntar una obra sense tenir idees, fer-la interpretar rèplica per rèplica i veure què se'n desprèn».⁹⁸ Semblantment, per a Brecht, «el director no ha d'entrar al teatre amb la seva "idea" o la seva "visió", amb un "pla de moviments i posicions" i de "decorats acabats". El seu desig no és "realitzar" una idea. La seva tasca és despertar i organitzar la creativitat dels actors (músics, escenògrafs, etc.). Per al director, *assajar* no significa imposar de grat o per força una concepció fixada a priori al seu cap, sinó *posar-la a prova*. Ha d'insistir per aconseguir que sempre es contemplin diverses possibilitats. És perillós per a ell deixar-se perseguir fins al punt de subministrar tan de pressa com pugui la solució justa. [...] Desemmascarar les solucions esquemàtiques, rutinàries, convencionals és una de les tasques del director d'escena».⁹⁹ Segons Giorgio Strehler (que, en realitat, volia ser director d'orquestra), la relació entre el director i l'actor s'ha d'establir en un «procés dialèctic» i, per tant, pot ser que «en un treball col·lectiu, l'actor expliqui al director allò que, al seu parer, aquest no ha entès». Però també «és molt possible que, malgrat el seu talent, l'actor no hagi entès alguna cosa, que l'aprofundeixi en la discussió amb el director i després la realitzi a l'escenari». Strehler reconeix que el «director no té el dret de prescriure una entonació. No és ell qui ha d'actuar de cara al públic»; però de seguida afegeix que «si és necessari, també li pot demanar una entonació» i (si convé) fer-la ell mateix perquè «una demostració del director d'escena és fonamental.

97. *L'art del director d'escena*, 1927.

98. *Curs al Conservatoire National d'Art Dramatique*, 1949-1951.

99. *Sobre l'ofici de l'actor*, 1935-1941.

Per què no se li hauria de permetre dir o fer fer això o allò a l'actor? Hi ha actors amb qui no es pot discutir perquè no en tenen el costum i necessiten mesos i mesos per comprendre».¹⁰⁰

Tot i així, encara que els actors puguin provar «diverses *situacions d'enunciació*» –en paraules de Patrice Pavis–, la feina del director consisteix a decidir quines són les més adequades.¹⁰¹ És ell, en darrer terme, qui determina si l'actor ha entès o no ha entès les coses, si s'ha de seguir confiant en les seves capacitats intel·lectuals (allargant o no la fase del treball de taula) o cal passar directament per la dreuera de la demostració, per evitar –diu Curtis Canfield, reduint els actors a la categoria de mosquits– «que l'actor decideixi pel seu compte i graviti cap a la zona més important o més il·luminada». Cal, doncs, que el director el controlï; aleshores, «els actors no projectaran [a escena] les seves pròpies imatges dels personatges, independentment concebudes, sinó les que han estat formades i modificades per ajustar-se a les idees del director respecte a allò que han de ser».¹⁰²

Més que sota el signe de la confiança, els directors posen l'actor (i l'autor) en llibertat sota fiança, de «disponibilitat passiva», en paraules de Grotowski.¹⁰³ Potser una de les poques excepcions declarades és Firmin Gémier, que –sobre la base que «la veritable *mise en scène* té l'ambició d'interpretar les belles obres amb una fidelitat religiosa, i d'extraure'n per a les orelles i per als ulls, i sobretot per a la intel·ligència, tota la significació interior»– considera que la feina específica del director d'escena és consagrar-se a la direcció dels actors, l'única manera de «traduir sentiments i idees a través de l'acció». Aquesta feina –afegeix Gémier– no té res a veure amb la dels directors que apliquen el principi «*Faites comme moi*», propi dels directors que prenen els actors per «micós

100. «Dialèctica entre el director i l'actor», a *Per a un teatre humà*, 1974.

101. *Diccionari del teatre*, 1998.

102. *L'art de la direcció escènica*, 1963.

103. «L'actor sant i l'actor cortesà», a *Per un teatre pobre*, 1965.

d'imitació o lloros». I Gémier afegeix: «Un actor, fins i tot mediocre, sempre serà millor en un gest que ell mateix haurà trobat, que no pas en la còpia de positures que li hauran imposat.»¹⁰⁴

104. *El teatre*, 1925.

49. ALTRE COP LA QÜESTIÓ DE LES CAPACITATS ACTORALS.
EL FRACÀS ESCOLAR. L'ACTOR COM A NOVICI
D'UNA CONGREGACIÓ

Ara bé, l'actor –llevat que formi part d'una companyia estable– arriba a l'assaig amb unes capacitats tècniques que no sempre són les adequades, si més no en opinió dels directors, els quals –tal com hem vist abans– tampoc no coincideixen a l'hora d'acordar quines han de ser: cadascun d'ells té el seu propi model d'actor, constituït a través d'estranyes camins fets d'experiències llegides o viscudes i de diversos avatars professionals i/o sentimentals. A partir d'aquí (del plural i, de vegades, contradictori inventari dels sabers tècnics necessaris, més que no pas de la definició dels «dons» o «talents naturals» de l'actor, tal com volia la teoria clàssica), es planteja un doble problema.

El primer és que les escoles, que havien contribuït tant al progrés de l'art actoral quan el segle XVIII les va inventar, han deixat de complir la seva funció amb l'eficàcia que se n'esperava, fins arribar a una «decrepitud» que Jacques Copeau atribueix al seu divorci secular respecte de l'ensenyament professional pròpiament dit, de l'aprenentatge. El seu diagnòstic sobre el funcionament del Conservatoire de París, formulat l'any 1921, i encara aplicable a moltes escoles actuals, és demolidor: «El Conservatoire National ja no és una Escola. Cap disciplina no vincula els seus membres entre ells. Cap doctrina no presideix el seu ensenyament. Cap mètode no la presideix. Ja no hi ha Escola allà on els alumnes parlen amb menyspreu de l'ensenyament; on els professors es resignen a la poca eficàcia del seu esforç i, en la majoria dels casos, perden l'interès per la seva tasca; on el resultat palpable dels mètodes és empastifar els alumnes amb trucs i tics, imposar-los a poc a poc, com si fos un progrés, hàbits que s'incrusten en la persona a costa de la sensibilitat; on no s'excita cap passió i no es preserva cap mena de frescor, on es malgasten les bones voluntats; on l'esperit de competència i d'arribisme ha suplantat el culte a l'art i el respecte a la professió; és finalment el lloc

que els joves, que haurien de ser la nostra esperança de demà, només consideren un lloc de pas, una mena d'acadèmia d'oposicions de la qual cal sortir tan aviat com es pugui amb un diploma a la butxaca.»¹⁰⁵ Charles Dullin –no en va amic i company de molts dels viatges de Copeau– estableix un diagnòstic igualment negatiu: «Quina és, avui, la formació tècnica de l'actor? Pràcticament nulla. O bé l'artista passa pel Conservatoire, i aleshores li costarà molt corregir els defectes que ja ha adquirit, o bé segueix cursos aquí i allà, es posa a actuar sense esperar res més i no fa altra cosa que utilitzar els seus dons naturals sense aprendre veritablement l'ofici». I a «L'ànima dels vells teatres», conclou: «No és la màquina per fer baixar els Déus a l'escenari allò que ens cal. Són els Déus.»¹⁰⁶ O sigui, els mestres.

No és, però, un problema exclusivament francès. Bertolt Brecht detecta a Alemanya, i a la mateixa època, un estat de coses similar: «Quan visitem les nostres escoles d'art dramàtic, constatem que són molt poques les coses amb què creuen poder convertir algú en un actor. Ensenyen un bri de dicció clara, una mica de gimnàstica, algunes expressions destinades a reproduir sentiments determinats, maquillatge i memorització. S'hi estudien les obres antigues i es procura des de bon començament que l'alumne posi el màxim possible de passió en la seva actuació i «surti» al menys possible del seu paper. S'admet que el talent porta en ell mateix, de manera innata, tot allò que una obra pot necessitar: la passió de Romeo (i la seva manera d'estimar), la passió de Lear (i la manera com desitja ser estimat), l'orgull d'Hedda Gabler i l'ambició de Lady Macbeth. S'espera que contamina, per dir-ho així, els espectadors i que d'aquesta manera els satisfaci.» I afegeix: «Pràcticament només existeix el llibre, i no gaire antic, del director rus Stanis-

105. A *L'escola del Vieux Colombier*, 1921. Jarry ho tenia clar molts anys abans: «Que es reservi l'ensenyament del Conservatoire, si es vol, a la interpretació de les repeticions.» («Dotze arguments sobre el teatre», annex a *De la inutilitat del teatre al teatre*, 1896)

106. *Records i notes de treball d'un actor*, 1946.

lavski que tracti la qüestió. Aquest llibre dona alguns exercicis i consells per permetre que l'actor trobi un to que doni la impressió de veritat i el conservi durant totes les representacions. És un llibre seriós, situa l'art dramàtic a un nivell elevat i li atorga una gran responsabilitat; no obstant això, un estudi rigorós revela que no hi trobem cap resposta a la pregunta: «què ha d'aprendre i fer un actor que ha pres consciència de la seva responsabilitat, si vol dominar la seva tasca, representar la vida social dels homes?»¹⁰⁷

Molts anys després, les coses no semblen haver canviat si hem de fer cas del panorama descrit per Eugenio Barba el 1981: aquell que vol ser actor i entra en una escola en la qual la pràctica teatral se li ensenyarà dividida en matèries «rarament tindrà la possibilitat de treballar amb algú que li transmeti la seva experiència, que estigui en situació i tingui el temps, no d'ensenyar-li una tècnica, un saber fer, sinó d'estimular-lo a un desenvolupament personal que pugui aprofundir al llarg de la seva vida artística. L'aspirant-actor serà admès a l'escola a causa dels pretesos «dons naturals». Després, aquests dons continuaran essent explotats com la principal mina de treball: aprèn a «viure de les seves rendes» Sortirà de l'escola amb un petit bagatge a la seva disposició. Potser aconseguirà progressar, però en un camp d'accions extremadament restringit. Es trobarà hiperespecialitzat, un terme que evoca, en general, una gran competència. Però un actor hiperespecialitzat és un actor que depèn del públic d'un determinat teatre, incapaç d'estar viu, com a actor, en situacions diferents a aquelles per a les quals ha estat educat. Ha adquirit una educació, no una disciplina. La seva especialització li obre dues vies, només: o bé ser un proletari o bé un privilegiat de la indústria de l'espectacle». I això és així, afegeix Barba, perquè la formació de l'actor està en mans «de professors i no de mestres»,¹⁰⁸ una situació que el 1974 ja havia denunciat Giorgio Strehler (exalumne de l'Accademia dei Filodrammatici de Milà, dominada per la *signora* Emilia Varini), però carregant les culpes sobre els alumnes:

107. *Sobre l'ofici de l'actor*, 1935-1941.

108. «La cursa de contraris» (1981), a *Les illes flotants*.

«Els joves d'avui ja no volen mestres. Senten que no els necessiten. No volen “deure res” a ningú.»¹⁰⁹

El segon problema és que, fins i tot en el supòsit que les escoles funcionessin bé i proporcionessin un substrat bàsic de coneixements, no assegurarien el desenvolupament continu d'aquests sabers generals i, encara menys, els que són necessaris des d'opcions estètiques diverses. Reunits (virtualment) en un simposi destinat a elaborar el pla d'estudis ideal de l'escola ideal, Brecht, Strehler, Stanislavski, Chaplin, Dullin, Lecoq, Meyerhold, Copeau i Grotowski (per parlar només dels grans mestres que s'han pronunciat sobre la qüestió) acabarien publicant un Llibre Blanc, o gairebé en blanc, amb escasses planes plenes –segur que sí– de grans generalitats sobre l'actor i el seu art, però que donarien la raó a Eugenio Barba: és impossible que hi hagi «una escola “veritable” [...] on el jove futur home de teatre pugui aprendre coses “tècniques”, però també un mètode, una manera de fer teatre, on pugui adquirir una “idea del teatre” que li suposi una “idea de la vida”». No hi ha tècniques actorals –ve a dir Barba– que siguin aplicables a totes les “idees de la vida”. Brecht –més astut o simplement prudent– creu que totes són aprofitables si se'n sap extreure allò que tenen de «progressistes», en l'opinió que Brecht tenia del progressisme.¹¹⁰

La superposició d'aquests dos problemes –el fracàs de les escoles en el seu funcionament real i la seva probable impossi-

109. «Els meus mestres», a *Per a un teatre humà*, 1974.

110. És progressista el mètode de Stanislavski perquè «1. És un mètode. 2. Coneixement més aprofundit de l'home, del seu àmbit privat. 3. Les contradiccions psicològiques poden ser representades (abandó de les categories morals del “bé” i del “mal”). 4. Té en compte les influències del medi. 5. Tolerància. 6. Caràcter natural de la representació. »Ho és el de Vakhtàngov en la mesura que «1. El teatre és teatre. 2. El “com” substitueix el “què”. 3. Més composició. 4. Més invenció i fantasia.» Ho és el de Meyerhold perquè: «1. Lluita contra l'àmbit privat. 2. Posa l'accent sobre l'ofici. 3. El moviment considerat en la seva mecànica. 4. El medi considerat en la seva abstracció.» (*Nova tècnica de l'art dramàtic*, 1935-1941)

bilitat filosòfica— fa que al director d'escena preocupat per la coherència artística no li quedi cap altre remei que organitzar la seva pròpia escola (real o virtual), lligada a una estètica i a una ideologia, a un mestratge, a una visió única del món i del teatre. Erwin Piscator ho explica amb totes les lletres: «No és possible separar un actor de l'estil general del teatre on treballa, de la seva naturalesa i de la seva concepció del món. A Rússia, un actor de Meyerhold no pot actuar amb Tàirov ni amb Stanislavski. D'altra banda, la diferència d'estil que separa les generacions és tan gran com la diferència d'estil que separa els Teatres, tant si es tracta dels temes, de les obres com dels autors.»¹¹¹

L'escola de teatre es convertirà, així, en teatre-escola, i la discussió sobre les qualitats generals de l'actor polivalent es desplaçarà cap a la dels sabers concrets d'aquest actor al servei no d'un gènere —tal com propugnava la teoria clàssica—, sinó d'una estètica. «El teatre i l'escola són una mateixa cosa», diu Jacques Copeau i, fidel a aquesta convicció, funda l'escola del Vieux Colombier (1913) i després, quan es veu obligat a tancar-la, el grup Les Copiaux (1924), que n'és una perllongació. Coetàniament, Jaques-Dalcroze crea el seu propi Institut, que exercirà una gran influència sobre Copeau i Appia (1911); a Barcelona, Adrià Gual funda la seva Escola, lligada a l'estètica simbolista (1913), que més tard es convertirà en l'Institut del Teatre; Meyerhold, el TIM (1922); Dullin l'escola del Théâtre de l'Atelier (1922) i Baty, el mateix any, Les Compagnons de la Chimère; Piscator, a la Volksbühne, el Teatre Studio (1928). En el camp de la dansa, Isadora Duncan ha creat la seva escola itinerant de dansa lliure (dels USA a Grècia, de Grècia a Alemanya, d'Alemanya a Anglaterra, d'Anglaterra als USA, segons els diversos avatars econòmics i sentimentals); Tatiana i Victor Gsovski comencen a Berlín (1928) la seva activitat pedagògica; Marie Rambert crea l'escola-companyia Rambert Dancers l'any 1930; George Balanchine, a Nova York, la School American Ballet.

111. «L'ofici», a *El teatre polític*, 1929.

Acabada la segona guerra mundial, i seguint aquesta mateixa línia d'autonomia pedagògica, considerada com la condició indispensable de l'autonomia artística, Grassi i Strehler el Piccolo Teatro (1947), Brecht el Berliner Ensemble (1949), Julian Beck i Judith Malina posen en funcionament als USA el Living Theatre (1951); Jacques Lecoq, a París, l'École International de Théâtre (1956); Albert Boadella, a Barcelona, Els Joglars (1962); Barba, a Dinamarca, l'Odin Teatret (1964) i Ariane Mnouchkine, el mateix any, el Théâtre du Soleil. Totes aquestes fundacions, com el Teatre d'Art de Stanislavski i Nemiròvix-Dàntxenko, tenen un punt en comú: l'escola-companyia, o viceversa, esdevé l'únic lloc des d'on es pot irradiar una nova visió del teatre sobre la base d'un lideratge personal exercit sobre un grup d'actors immers en una disciplina formativa concreta, generalment combinada amb la pràctica professional: «La manca d'una escola, o d'unes escoles, d'interpretació teatral no pot ser superada defugint el problema i llançant cortines de fum en el camp de la teoria pura i dels recursos plàstics, apresos consultant revistes estrangeres. Només hi ha una solució: treballar amb un equip, o uns equips, de gent, a uns quants anys vista. [...] L'evolució del teatre a tot el món sembla confirmar aquesta idea.»¹¹²

Aquesta disciplina del treball en equip només serà eficaç, segons Grotowski, si s'inicia a una edat molt tendra perquè normalment «l'actor comença a estudiar el seu ofici massa tard, quan ja està físicament format i, encara pitjor, moralment format, i comença a tenir allò que un il·lustre pedagog de conservatori definia com la set del nou ric, característica d'una gran majoria d'estudiants de les escoles de teatre. L'edat és tan important en la preparació de l'actor com en la d'un pianista o d'un ballarí; és a dir, l'edat límit per començar és la de catorze anys». Caldria, doncs, crear «escoles d'ensenyament secundari de teatre» amb una «etapa d'exercicis pràctics, completats amb una formació humanística adequada, que tindria com a finalitat no l'adquisició d'una sèrie de coneixements específics,

112. Feliu Formosa: *Per una acció teatral*, 1971.

sinó despertar la sensibilitat i el contacte amb els fets més fecunds de la cultural mundial. Aquest actor cursaria estudis superiors durant els quatre anys següents, la qual cosa significa que treballaria com a actor en una companyia laboratori, adquirint personalment una experiència d'actor i continuant els seus estudis en el camp de la literatura, la pintura, etc. en la mesura que això és necessari per al seu ofici i no per brillar en els actes socials». Però aquesta –afegeix Grotowski– només seria una solució a mitges. La veritable solució rau en l'existència «d'instituts d'investigació sotmesos a la pobresa i a regles severes», l'única manera de construir un «actor sant» als antípodes de «l'actor cortesà».¹¹³ El teatre-laboratori queda convertit, així, en teatre-seminari. O, més exactament, en *seminari menor*, segons l'expressió que designa les institucions que acullen els futurs sacerdots fins i tot abans que arribin a l'adolescència.

113. «Actor sant i actor cortesà», a *Per un teatre pobre*, 1965.

50. UNA QÜESTIÓ DE PRINCIPIS. L'ATLETA DEL COR I LA SEVA MUSCULATURA AFECTIVA. ELS NÀUFRAGS DE STANISLAVSKI

L'art teatral sempre ha viscut (i viurà, si no vol renunciar a la seva singularitat) obsedit pel cos. D'aquesta obsessió, n'és testimoni l'argot professional: les grans companyies d'òpera tenen un *cos de ball*, els escenaris tenen *boca, espatlles, cametes* i porten *corbata*. Un substitut en un assaig és *una ombra* –la projecció fosca del cos de l'altre– i un figurant destacat és una *silueta* que es retalla sobre l'escenografia pel simple fet de dir una frase. Els actors *pentinen el paper*, es “xupen” el pla, es tornen muts quan fan un *mutis*, es donen (o es trepitgen) *el peu* i, si són francesos, diuen que tenen *el paper a les cames*, potser perquè, en darrer terme, fer bé un personatge és tan senzill (o complicat) com fer-lo caminar a la seva manera, és a dir –en paraules de Jouvett–, aconseguir transformar la memòria intel·lectual en «memòria muscular» o –en les de Barba– fer que sigui el cos sencer el que pensi perquè, aleshores, «allò que pensa ja és acció, reacció».¹¹⁴ Es tracta –va dir Stanislavski– de convertir «les coses difícils en habituals, les habituals en fàcils i les fàcils en belles»,¹¹⁵ un objectiu que qualsevol practicant de natació sincronitzada o de salt de perxa podria subscriure. Inevitablement, tard o d'hora havia d'aparèixer la paraula entrenament, no amb el significat de 'formació general' que se li atorga de vegades al món anglosaxó, sinó en un sentit molt proper al de l'esport.

La idea d'entrenament actoral cal atribuir-la, sense dubte, a François Delsarte (1811-1871) que, després d'una breu experiència com a actor i cantant (malmesa, sembla, per nefastos

114. «Entrenament físic. Entrenament vocal», a *Les illes flotants*, 1979.

115. *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació*, 1937. Una posició similar és l'adoptada per Yoshi Oida quan afirma que l'actor ha de saber aplicar «l'estratègia del ninja», capaç de realitzar grans proeses sense demostrar que les fa: el bon actor no és aquell que mostra la lluna «de tal manera que l'espectador aprecii la bellesa o la delicadesa del gest», sinó aquell que fa que l'espectador vegi realment la lluna encara que després no pugui recordar el gest que li ha fet veure. (*L'actor invisible*, Actes Sud 1998)

professors de veu), va consagrar la seva vida a la pedagogia teatral, amb alumnes tan eminents com Élixa Félix, àlies la Rachel. Sobre la base que «a cada funció espiritual li correspon una funció del cos», que «el cos és l'alfabet universal de l'enciclopèdia divina» i que l'art és «una emoció que passa pel *pensament* i es fixa en una *forma*», Delsarte dicta l'any 1839 el seu *Curs d'estètica aplicada* (publicat el 1859) amb la intenció de resoldre els problemes suscitats per la teoria engeliana (la correspondència «universal» entre l'emoció i el signe) i retrobar una «veritat» sovint congelada per l'aplicació dels automatismes expressius aconsellats pels vademècums. Delsarte marca una fita eminent en la història de la teoria de l'actor, i no solament perquè posa les bases de l'anomenada «expressió corporal» («la paraula sempre és posterior al gest», va dir), sinó –sobretot– perquè supera tots els plantejaments anteriors en la mesura que, en comptes de centrar-se en els signes finals produïts per les emocions (fictícies o no), posa l'accent en els *principis* que han de moure el cos generador dels signes. Aquests principis són tres: el de *correspondència*, segons el qual (d'acord amb Aristòtil) el soma i la psique constitueixen una unitat; el d'*oposició*, segons el qual el cos de l'actor es mou en sentits oposats, és a dir, conviuen en ell una emoció del personatge i una emoció contrària, o contraemoció; i el de *successió*, segons el qual els moviments corresponen de manera successiva al pas de l'energia per les diferents parts del cos. No té gaire importància que l'intent de Delsarte fracassés, víctima dels seus dogmàtics deixebles (Copeau arriba a parlar amb menyspreu dels «delsartians», gairebé com si es referís als membres d'una secta) i que el remei fos la causa de nous automatismes, pitjors que els que volia combatre. La miopia dels seus seguidors es fixarà més en les noves variants de la posició de la cella i de l'estat de l'ull que corresponen a cada estat emocional o en la possibilitat d'endevinar si un home estima una dona per la manera de donar-li la mà,¹¹⁶ que no pas en el fet que amb la introducció de principis generals,

116. La publicació als USA (gràcies als esforços del seu deixeble James S. MacKaye) dels dibuixos de Delsarte, corresponents a nou actituds bàsi-

dels quals es deriven una sèrie d'exercicis tècnics, dóna lloc a un salt conceptual decisiu. Sigui com sigui, Delsarte exerceix una influència decisiva sobre la dansa expressiva d'Isadora Duncan i de Ted Shwan, i sobre Marta Graham (en la seva teoria del flux i del reflux, aplicació del principi d'oposició) i situa –per fi– la reflexió occidental sobre l'actor a l'altura de la teorització que Zeami Motokiyo ja havia fet al Japó als voltants de l'any 1400, basada també en l'existència d'uns principis en essència similars.¹¹⁷

Delsarte introdueix la idea, però la paraula «entrenament» (que avui es pronuncia *training*, oblidant-ne l'origen francès)¹¹⁸ encara tardarà uns quants anys a consolidar-se. L'escriu –si no per primera vegada, almenys d'una manera ja irreversible– Jacques Copeau l'any 1917, en la seva *Conferència sobre el Vieux*

ques (vehemència i atac, exaltació i expansió, estat de transició, submissió, humilitat, descoratjament, còlera, desesper, sorpresa), properes a les que Michael Chejov establirà més endavant, va provocar la mateixa multiplicació de clixés que havia suscitat el vademèncum de Morelli. Les nou posicions de la cella i l'ull són: «1. Cella aixecada, ull mig tancat = menyspreu; 2. Cella aixecada i ull normal = indiferència; 3. Cella aixecada i ull molt obert = astorament, admiració; 4. Cella normal i ull mig tancat = somnolència, xafament; 5. Cella normal i ull normal = estat incolor; 6. Cella normal i ull molt obert, estupor; 7. Cella arrugada i ull mig tancat = contenció de l'esperit; 8. Cella arrugada i ull normal, mal humor, morositat. 9. Cella arrugada i ull molt obert = fermesa, violència.» Quan un home dóna la mà a una dona podem saber que no se l'estima «si manté el cap dret o simplement inclinat»; que «l'estima amb tendresa si, després d'haver-se girat de costat instintivament per agafar-li la mà, inclina obliquament el cap envers ella»; i que «l'estima sensualment, és a dir, només per les seves qualitats físiques, si, en mirar-la, inclina el cap cap a la banda contrària d'on és ella». Aquesta distinta gestualitat dóna lloc a tres mirades diferents: «mirada incolora, mirada afectiva i mirada sensual». (*Episodis reveladors*, 1871)

117. El principis establerts per Zeami són:

- Moure la ment deu dècimes, moure el cos set dècimes.
- Un moviment potent del cos reclama un moviment moderat del peu, i viceversa.
- Primer fer sentir, després fer veure: val més que el gest coincideixi amb la paraula que no pas que el gest anticipi la paraula.

118. Prové de *trainer*, 'arrossegar' o 'estirar', derivada del llatí *traginare*.

Colombier, en què, en referir-se als joves artistes, fa una afirmació que en aquella època devia ser una veritable provocació: «No educació, sinó entrenament. Virtut en el treball constant; en el treball en comú i cerca de la continuïtat; en l'esperit del cos; en la disciplina.» Copeau sap molt bé que «no es tracta de formar atletes mitjançant mètodes adequats, [ni] de desenvolupar una actitud o una afectació corporal qualsevol, de crear hàbits estètics per substituir hàbits no estètics»,¹¹⁹ però forma part d'una cadena de directors directament influïts pels moviments avantguardistes que sacsegen les velles rutines i descobreixen la dimensió física del cos de l'actor, durant anys gairebé oblidada en benefici de l'oralitat.¹²⁰ No és gens sorprenent, doncs, que Jacques Lecoq –mestre de tantes generacions d'ac-

119. *Educació de l'actor*, 1920. «L'actor massa desenvolupat físicament és un *cabotin* del múscul, un virtuós de l'acadèmia, execrable a l'escenari com qualsevol altre virtuós, tan desplaçat com el ballarí acadèmic d'òpera o el ritmista de Jaques-Dalcroze, o el cantant en un intermedi de comèdia.» Jan Doat ho confirma i precisa: «L'actor evitarà els exercicis que endureixen els músculs: li cal una musculatura allargada i no en bola: la boxa, la lluita generen músculs curts i forts, l'equitació deforma les cames i esguerra la manera de caminar. En canvi, el tenis –rapidesa de reflexos, agilitat–, la natació –esport complet–, l'esgrima –presència d'esperit, precisió, joc de braços i del pit–, l'esquí –equilibri– són recomanables.» (*L'expressió corporal de l'actor*, 1944)

120. Potser amb l'excepció de Bertolt Brecht, que dedica a l'entrenament físic una de les seves ironies demolidores: «És important que l'actor rebí un entrenament en les arts atlètiques (dansa, esgrima, també lluita), perquè ha d'assolir el domini del cos. Ara bé, encara és més important que aprengui a comunicar el seu gestus al cos sencer, la qual cosa implica un entrenament dels sentits. Entrenar el cos per fer-ne un instrument no deixa de ser perillós, no ha de ser només l'objecte, ha de ser el subjecte de l'art.» A continuació, proposa una insòlita llista de «bons exercicis: preparar un còctel, encendre un foc a la llar, menjar, jugar amb una criatura, etc.» (*Sobre l'ofici de l'actor*, 1935-1941). Al mateix text, presenta una relació més detallada d'exercicis per als cursos d'art dramàtic que van del «gat que juga amb una troca de fil» als «diàlegs en play-back», passant per la memorització de les primeres impressions que li ha provocat la primera lectura del text, la invenció i l'enunciació de les acotacions mentre actua, l'intercanvi de papers, la citació de si mateix, el domini de l'art d'escriure per apropiari-se de qualsevol estil, és a dir, d'improvisar en el registre de l'escriptor.

tors– arribés al teatre a través de l'esport. «M'entrenava», explica, «a l'estadi Roland-Garros i, quan feia salt d'alçada, saltava “com si”, amb la sensació de saltar dos metres. M'agradava córrer, però jo era sensible, sobretot, a la poesia de l'esport, quan el sol estira o arronsa l'ombra dels corredors a l'estadi, quan s'installa un ritme de la cursa. [...] Esport, moviment i teatre van quedar, en mi, associats.» I recordant la seva incorporació (el 1945) a la companyia de Jean Dasté, on es fa càrrec de l'entrenament actoral, Lecoq diu: «Ja no es tractava d'entrenar atletes, sinó un rei, una reina, personatges de teatre, *perllongació natural de l'estudi dels gests esportius*. Ni me'n vaig adonar, de la transició.»¹²¹ I com si s'adrecés a un jugador de tennis o de billar, aclareix: «La recerca de si mateix, dels propis estats d'ànim, té poc interès en la nostra feina. El “jo” hi és de massa. Cal mirar com les coses es mouen i com es reflecteixen en nosaltres. Cal privilegiar l'horitzontal, la vertical, allò que existeix de manera intangible a fora d'un mateix. La persona es revelarà per ella mateixa en relació amb aquestes referències del món exterior. I si un alumne és diferent, això ja es veurà en aquest reflex. Jo no busco en els records psicològics profunds una font de creació, on “el crit de la vida es confongui amb el crit de la il·lusió”. M'estimo més aquesta distància del joc entre jo i el personatge que permet interpretar-lo millor. Els actors interpreten malament els texts que els concerneixen massa.»¹²² Dullin encara és més contundent quan s'adreça a l'actor i li diu: «Només arribaràs a dominar la teva respiració després d'un entrenament previ de relaxació general. Mira de trobar-te un bon preparador físic.»¹²³ I Artaud (des de molts punts de vista als antípodes de Dullin) hi està d'acord quan descriu amb una precisió admirable aquesta dimensió del treball actoral: «Cal admetre que per a l'actor existeix una mena de musculatura afectiva que correspon a localitzacions físiques dels sentiments.

121. *El cos poètic*, 1997.

122. *Ibidem*.

123 «Consells a un jove actor», a *Records i notes de treball d'un actor*, 1946.

[...] L'actor és un atleta del cor. [...] El lloc on l'atleta es recolza per córrer és el lloc on l'actor es recolza per llançar una imprecació espasmòdica, la cursa de la qual, però, és enviada cap a l'interior. Totes les sorpreses dels exercicis de lluita i pugilat, dels cent metres, del salt d'alçada, troben en el moviment de les passions bases orgàniques anàlogues, tenen els mateixos punts físics de sustentació.»¹²⁴

Cap d'aquests teòrics no feia metàfores més o menys poètiques. Sabien molt bé que entre les dues activitats, l'esportiva i l'actoral, les similituds són més grans que les diferències, almenys piscosomàticament: totes les accions voluntàries tenen la mateixa estructura, tant si es tracta «d'anar amb bicicleta com de compondre la *Novena Simfonia*». En els dos casos, es tracta de «*planejar, ordenar, executar, comparar, avaluar, parar*»¹²⁵ i de fer-ho ràpidament sense passar, al moment decisiu, per totes les fases del pensament racional. Sabien que les diferències entre els dos entrenaments, més que no pas dels mètodes aplicats, provenen de la distinta finalitat de l'esport i del teatre,¹²⁶ però que, en essència, són similars. De la mateixa ma-

124. «Un atletisme afectiu», a *El teatre i el seu doble*, 1938.

125. José Antonio Marina a *Teoría de la inteligencia creadora*, 1993.

126. Que bàsicament són:

a) L'esport també suscita emocions en l'espectador (sovint més intenses i primàries que les del teatre, i sobretot la còlera), però produir-les no és el seu objectiu, sinó un efecte subsidiari.

b) El fet que l'activitat esportiva contingui elements espectaculars no modifica la naturalesa *agònica* de la competició que, en canvi, no trobem a les arts escèniques, llevat –potser– de la dansa clàssica i de gèneres híbrids, situats, en expressió de Kowzan, «a la frontera que separa i uneix l'art i l'esport», com per exemple la gimnàstica rítmica.

c) El cos de l'esportista no està obligat a ser versemblant; en canvi, el cos de l'actor està sotmès, de prop o de lluny, a la mimesi d'una realitat exterior. En altres paraules, l'actor s'ha de plegar a un model extern, mentre que l'esportista només treballa sotmès a un reglament intern, del qual és dipositari exclusiu el jutge o àrbitre, l'única persona legitimada per decretar la pertinència o impertinència de cada moviment, la seva intencionalitat i els efectes de cada gest segons uns codis que només ell pot aplicar; digui el que digui el públic, la bellesa de l'esport és dictada pel reglament.

d) A l'esportista, se'l prepara per resoldre imaginativament situacions

nera que l'entrenament de l'esportista no està lligat al proper envit competitiu, l'entrenament actoral és independent de la construcció d'un personatge concret, d'un espectacle. No és l'equivalent a l'assaig: aquest –diu Eugenio Barba, i tothom sembla coincidir en aquest punt– «està lligat al resultat, l'entrenament no. [...] Hi ha dos carrils: sobre un d'ells passa l'entrenament; els assaigs i l'espectacle van per l'altre». Tant és que de vegades –precisa Barba– alguns grups teatrals tinguin «tendència a utilitzar l'entrenament com una mina de resultats per introduir en l'espectacle»; el seu valor no és aquest, sinó que rau en «l'autodisciplina quotidiana, la personalització del treball, la demostració de la possibilitat de transformar-se, en ser estímul i efecte sobre els companys i sobre el mitjà de treball». L'entrenament és un conjunt d'exercicis practicats en el si d'un col·lectiu però que, alhora –també és l'opinió general–, han de ser individualitzats. «Al principi», explica Barba, «l'entrenament era col·lectiu. Tots [a l'Odin Teatret] executàvem els mateixos exercicis, al mateix temps i de la mateixa manera. A la llarga, ens vam adonar que el ritme era diferent segons els individus. A partir d'aquest moment, l'entrenament es basà en aquest ritme i, en personalitzar-se, esdevingué individual».¹²⁷ De fet, ja ho havia dit Jerzy Grotowski: «No crec en fórmules. Es demana a cada actor que busqui les seves associacions, les seves variants personals (el retorn als seus records, l'evocació de les seves necessitats, l'exposició d'allò que no ha pogut realitzar...). El punt de partida en la preparació [dels exercicis] és el mateix per a tothom, però... Posem com a exemple els exercicis corporals. Els elements dels exercicis són idèntics per a tothom, però cada actor els ha de realitzar segons la seva per-

d'emergència, per «sorprendre l'adversari amb les seves fines i astúcies, a un ritme vertiginós, en complexos diàlegs musculars, tempteigs, respostes, amenaces, correccions i enganys», en paraules de Marina. Se'l prepara fins i tot per fallar en el seu intent (no perquè sí al beisbol s'anomena «assaig» el llançament d'una falta); en canvi, al teatre no es contempla aquesta possibilitat. L'entrenament actoral s'assembla més al de l'acròbata: no pot fallar mai durant la representació, sota pena de greus lesions curriculars o físiques.

127. *Entrenament físic i entrenament vocal*, 1971.

sonalitat. Un observador exterior a tot això podria descobrir sense cap dificultat les diferències dels exercicis en funció de les diverses personalitats.»¹²⁸ Grotowski i Barba coincideixen amb un teòric de l'entrenament esportiu, Daniel Lebesque, segons el qual «els beneficis que busca l'entrenament es veuen afavorits, i fins i tot maximitzats, quan s'elaboren programes d'entrenament en funció de les necessitats individuals i de les capacitats inicials de cada individu».¹²⁹

Si Delsarte no hagués vist malmesos els seus esforços, potser no hauria nascut Konstantin Stanislavski, que ens ofereix un altre vessant de la idea d'entrenament, als antípodes de Le-coq. La seva obra complexa i meàndrica és impossible d'entendre sense tenir en compte que el seu objectiu és exactament el de Delsarte: evitar els automatismes expressius, una tendència gairebé irrefrenable de l'actor confrontat a la situació de representació, que provoca en ell emocions personals tan intenses (de vegades fins i tot el trac o «pànic escènic») que falsegen la seva actuació en la mesura que l'empeny a refugiar-se en les fórmules «segures» dels clixés, que són «una màscara inanimada, buida de sentiments»; alguns d'aquests clixés han esdevingut tradicionals i es transmeten de generació en generació; com per exemple el fet de posar-se la mà al cor per expressar l'amor, o d'obrir la boca per fer veure que s'està morint». I en una clara al·lusió a les poses de Morelli i dels morellians (encara que amb una descripció més aviat reductora),¹³⁰ afegeix: «Hi ha mètodes per expressar tots els sentiments i totes les passions

128. *Les tècniques de l'actor*, 1967.

129. *L'entrenament en els esports*, 1993.

130. Morelli, per exemple, descriu la gestualitat de l'amor d'una manera molt més complexa: «Amore: Capo pendente alquanto dal lato del cuore; bocca socchiusa composta a dolce sorriso; sommessa e lunga respirazione, rotta talvolta da improvvisi sospiri; fissare il guardo negli occhi, unire lentamente le mani, vincolare col braccio il braccio, appoggiare vicendevolmente il capo al petto, scaldar gota a gota, premere labbro a labbro, sorridere, sospirare e guardar sempre.»

humanes (ensenyar les dents i desorbitar el ulls per expressar la gelosia, tapar-se els ulls i la cara en comptes de plorar, arrancar-se els cabells per mostrar que s'està desesperat).¹³¹ Hi ha mitjans per imitar tota mena de persones i les diferents classes de la societat (el pagesos escupen a terra i es moquen amb la màniga, els oficials fan petar els talons de les botes, els aristòcrates juguen amb el monocle). D'altres poden servir per caracteritzar les èpoques (gests d'òpera a l'edat mitjana, passes curtes i plenes d'afectació del segle XVIII).» En poques paraules: «El perill és aquest: que en un paper que encara no està sòlidament construït sobre els sentiments, els buits siguin substituïts pels clixés.»¹³² Es tracta, doncs, de retrobar el «*sentit de la veritat*» perdut, de «restaurar les lleis naturals [del comportament] dislocades pel fet que un actor ha de treballar en públic».¹³³

Aquesta és la feina principal del director d'actors, el veritable destinatari d'un «sistema»¹³⁴ que ha de permetre infondre en l'interpret una segona naturalesa capaç de portar-lo a «un estat creador a l'interior del qual el subconscient actuarà de manera natural». I també sense cansar-se, perquè aquest és un dels perills de l'actor que s'abandona a una «actuació conduïda només pel temperament»: si l'actuació no flueix d'una manera lliure, «exhaureix l'organisme».¹³⁵ Stanislavski reconeix la importància d'un bon condicionament físic basat en la gimnàstica sueca i la gimnàstica rítmica de Jaques-Dalcroze (per aconseguir «cossos forts, ben proporcionats, d'excel·lent conformació, però sense excessos antinaturals; es tracta de corregir el cos, no de deformar-lo»), la dansa (que «no sols confereix una actitud més erecta al cos, sinó que allibera els moviments, els dona

131. Morelli diu: «Gelosia: Sacsejar el cap, tremolar, esbufegar, gemegar.»

132. *La formació de l'actor*, 1926.

133. *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació*, 1937.

134. Stanislavski sempre escriu la paraula entre prudents cometes: «és un llibre de consulta, no una filosofia», avisa; i afegeix: «No hi ha cap "sistema". Allò que existeix és la natura.»

135. *La formació de l'actor*, 1926.

més amplitud, una determinació i una finalitat, la qual cosa és molt important, atès que els gests curts, cohibits, no són apropiats per a l'escena») i l'acrobàcia (que «ajuda a desenvolupar la qualitat de la decisió»), així com la tècnica vocal.¹³⁶ Però tot això no basta. El paper d'aquestes exercitacions «és auxiliar, preparen per a altres exercicis més importants».

L'entrenament stanislavskià té per objectiu resoldre la dificultat primera de l'actor, que és d'ordre psicològic (superar el trauma provocat per la representació) i, per tant, reclama exercicis que tenen fonamentalment una dimensió psicotècnica (*pereživanie*): estan basats en la convicció que la psique domina el cos, i en la certesa que l'entrenament de la reviviscència de la memòria afectiva, emocional i sensorial (o capacitat de ressuscitar les emocions provocades en l'actor per una situació viscuda similar a del personatge) és més útil que no pas l'exercitació de la «memòria muscular» (la capacitat de recordar els gests que hem fet en una situació determinada). Per explicar-ne la diferència, Stanislavski s'inventa, a *La formació de l'actor*, una paràbola de ressonàncies gairebé evangèliques: dos naufrags són rescatats de l'illot on han anat a raure; l'un, un cop salvat, «es recordava amb exactitud de cadascun dels seus gests, on els havia fet, quines roques havia escalat, etc.»; l'altre, «que no conservava cap record del lloc, recordava, en canvi, tots els sentiments que havia sentit: plaer, aprensió, temor, esperança, dubte i, finalment, pànic». Òbviament, el primer naufrag correspon al model de l'actor «morellià» si hagués de reproduir l'incident a posteriori, tornaria a escalar les roques amb una admirable (però mecànica) precisió; el segon, en canvi —el bon actor segons el model de Stanislavski—, a partir de la memòria afectiva, seria capaç de retrobar «conscientment allò que s'ha fet inconscientment» i, en el supòsit que hagués de matar Desdèmona i no tingués cap experiència real com a assassí de dones, sabria trobar en el seu propi patrimoni afectiu els ins-

136. *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació* (1937), als capítols «Desenvolupament de l'expressió corporal» i «La veu i el llenguatge».

tints criminals que s'apoderen de nosaltres quan matem un insecte, podria «ressuscitar sentiments que creia oblidats fins que un dia, per atzar, un pensament o un objecte els ha fet sorgir de cop amb més o menys intensitat o acuitat». Aleshores, els objectius de l'actor, que sempre «exigeixen un verb» –llevat del verb «ser», que «és estàtic»– es transformen i són correctes en la mesura que:

1. Queden situats en els límits de l'escena; estan dirigits als altres actors i no als espectadors.
2. Són personals i, malgrat tot, conformes al caràcter del personatge.
3. Són creadors i artístics, i la seva funció és assolir la finalitat de l'art del teatre: crear un personatge viu i expressar-lo en una forma artística.
4. Són reals, vius i humans, i no morts, convencionals ni teatrals.
5. Són de veritat, de manera que tant els altres actors i el públic hi puguin creure.
6. Són capaços de seduir-nos i emocionar-nos.
7. Estan ben definits i adaptats al paper, sense tolerar cap imprecisió, de tal manera que en el personatge es pugui distingir el fil de la trama.
8. Tenen un valor i un contingut interior que correspon a la veritat profunda del paper, no a la seva superfície.
9. Són actius, i estimulen el joc de l'actor.¹³⁷

Sense l'ajut de la psicotècnica, tot això no fóra possible i «representar un paper tan terriblement difícil com el d'Otello» seria «un veritable suïcidi».¹³⁸ La psicotècnica «ha d'ajudar a organitzar el material subconscient, perquè només així aquest material pot adoptar una forma artística, i qui la pot crear és la miraculosa naturalesa orgànica, que domina i dirigeix els centres més importants del nostre aparell creador», fins al punt que es converteix en una entitat pensant, en una deessa antropomòrfica: «La feina que a vostès els espera», diu als actors,

137. *La formació de l'actor*, 1937.

138. *Quadern de direcció d'Otello*, 1930.

«és difícil, però la mateixa *natura* vindrà a auxiliar-los així que senti la veritat orgànica del que vostès fan a l'escenari. Aleshores, ella mateixa assumirà la iniciativa de la creació.»¹³⁹ La psicotècnica es converteix, així, en un estrany recurs que col·loca l'actor en terra de ningú, a mig camí entre el rapsode Ió (escal·fat per les muses platòniques) i la freda Clairon diderotiana.

Michael Chejov, com a bon deixeble, va més enllà que el seu mestre Stanislavski i aplica la paraula entrenament a un àmbit que és alhora del soma i de la psique, és a dir, conceptual. La causa principal de les inhibicions de l'actor rau –diu– en el fet que és presoner «de termes tan generals com “natural”, “bo”, “familiar” o d'expressions com “subactuació”, “sobreactuació”, etc.», que són la veritable causa de les seves inhibicions. El problema –ve a dir– no és que no sàpiga esgrima, sinó que esgrimeix conceptes nocius. Cal, per tant, que siguin substituïts per «termes més professionals, com Unitats, Objectius, Atmosferes, Irradiació i Recepció, Imaginació, Cos Imaginari, Centre Imaginari, Rítmes Interiors i Exteriors, Clímax, Accents, Ones Rítmiques i Repeticions, Composició dels Personatges, Gesticulació Psicològica, Conjunt, Qualitats, Sensacions, etc., etc. Aquesta terminologia concreta no només substituirà el seu vocabulari actual, vague i inadequat, sinó que aguditzarà l'habilitat de l'actor pel que fa a la percepció d'impressions teatrals, *entrenarà* el seu enteniment en la penetració d'aquestes impressions amb major profunditat per conèixer, immediatament i amb exactitud, allò que és encertat i allò que és erroni, i saber per què, i per quins mitjans, pot perfeccionar les seves pròpies interpretacions i les dels seus col·legues».¹⁴⁰

Però malgrat les diferències que els separen, de Copeau a Grotowski, de Delsarte a Barba, tots els directors-entrenadors comparteixen la mateixa idea que va formular Rudolf von Laban:

139 *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació* (1937).

140. *A l'actor*, 1953.

el problema del teatre és aprendre a «utilitzar el pensament en termes de moviment».¹⁴¹ O, potser, en darrer terme, d'absència de moviment. Estem molt lluny del segle xvii francès, quan l'entrenament era la feina de l'autor i estava centrat en l'aprenentatge del paper per part de l'actriu vers a vers, amb tots els matisos i sentits subjacents. Així ho feia Racine, primer amb la Du Parc (cobejada per Molière i Corneille)¹⁴² i després amb la Champmeslé.

141. *El domini del moviment*, 1957.

142. Corneille li va dedicar els versos que al cap de tres segles va musicar Georges Brassens: «*Marquise, si mon visage / A quelques traits un peu vieux, / Souvenez-vous qu'à mon âge / Vous ne vaudrez guère mieux.*»

51. LA MOBILITAT EN LA IMMOBILITAT, LA INEXPRESSIVITAT
EN L'EXPRESSIVITAT O VICEVERSA. ELS MECANISMES
DE LA SEDUCCIÓ DEL DIRECTOR. CONVERGÈNCIA
ENTRE LA TEORIA DRAMATÚRGICA I LA TEORIA DE L'ACTOR

Des del punt de vista d'allò que podríem denominar la teoria general de l'entrenament, no té gaire importància que els mètodes proposats pels diversos teòrics no coincideixin (i fins i tot, divergeixin) en la mesura que corresponen a concepcions estètiques i filosòfiques distintes, o fins i tot a coneixements fisiològics més o menys solvents: és un fenomen que també trobem en el camp esportiu sense que aquestes discrepàncies invalidin la idea de l'entrenament. Poc importa que Delsarte cregui que el centre energètic de l'actor és el bust; que Zeami, en canvi, el situï a la pelvis o als malucs (coincidint amb el centre de gravetat, que permet l'equilibri inestable); que Stanislavski el localitzi (com la Duncan) al plexe solar, «prop del cor»,¹⁴³ que Lecoq consideri que l'important és el «centre imaginari» (situat en llocs diversos, segons la situació o el caràcter del personatge) i formuli set lleis (les d'«equilibri, desequilibri, oposició, alternança, compensació, acció, reacció»);¹⁴⁴ que Étienne Decroux replantegi l'art del mim sobre la base que el tronc (o massa del cos, que inclou la pelvis) és «l'òrgan rei de l'actor de mim»¹⁴⁵ (i no els braços, ni les cames, ni, encara menys, el rostre, tal com postularà Marcel Marceau amb la seva pantomima il·lusionista); o que Jan Doat parli de tres «centres» d'un «Centre de Força que està situat als ronyons i d'on surten visiblement tots els esforços del bust i dels membres», un «Centre de la personalitat que està situat a la part alta del pit, seu de l'autoritat del personatge i que imposa la “presència” de l'actor a l'espectador» i d'una «Regió més específicament expressiva formada pel coll, la part alta del bust i els braços».¹⁴⁶ Poc importa que Jacques Copeau organitzi la seva escola-com-

143. *La formació de l'actor*, 1915.

144. *El cos poètic*, 1997.

145. *Paraules sobre el mim*, 1963.

146. *L'expressió corporal de l'actor*, 1944.

panyia sobre un pla que atorga un paper principal a la dansa i que Lecoq, en canvi, no li atorgui cap importància. Poc importa, també, que Rudolf von Laban enumeri vuit «activitats bàsiques de l'esforç»¹⁴⁷ i Eugenio Barba només tres («l'alteració de l'equilibri», «l'oposició», al «no-coherència coherent»)¹⁴⁸.

Poc importa, en fi, que ni tan sols hi hagi acord sobre el paper i l'estatut de l'entrenador, que –segons Ariane Mnouchkine, partidària de la «pedagogia de la còpia humil»– ha de ser un mestre al qual cal imitar, sempre que l'alumne també copii «l'emoció interior que acompanya el procés i el gest»,¹⁴⁹ mentre que –segons Decroux– l'entrenament ha de servir per desenvolupar una tècnica actoral que «immunitzi aquell que la posseeix contra l'arbitrarietat de la moda i l'arbitrarietat del mestre».¹⁵⁰ Allò que compta és la idea de disciplina a fi –diu Tàirov– que «com un Stradivarius màgic, el cos de l'actor respongui a la més delicada pressió dels seus dits i encarni dòcilment en un doll concret de formes netes les vibracions més subtils de les seves volicions creadores».¹⁵¹

Més enllà de les seves discrepàncies, tots els sistemes d'entrenament apunten al mateix objectiu: el control de l'energia per no malbaratar-la en un excés d'agitació. Tal com diu Copeau –en una estimulants paradoxa–, l'entrenament en la mobilitat del cos desemboca en el «domini de la immobilitat», la capacitat de «mantenir l'actitud» per contrarestar la seva

147. *El domini del moviment*, 1957.

148. L'alteració de l'equilibri és una manera de moure's (caminar, sobretot) que fa inestable el moviment en la mesura que sotmet el cos a dues tensions diferents, la de les cames i la de les anques; el principi d'oposició fa referència a la necessitat d'iniciar qualsevol moviment en la seva direcció contrària; la llei de la no-coherència coherent és la que permet a l'actor que semblin espontanis els moviments que no ho són. («Antropologia teatral: primeres hipòtesis», a *Les illes flotants*, 1979)

149. Laurence Labrousche: «Ariane Mnouchkine, el cos disponible», a *Le training de l'acteur* (2000) a cura de Carol Müller.

150. *Paraules sobre el mím*, 1963.

151. «L'actor», a *Notes d'un director d'escena*, 1921. El model, segons Tàirov, és Rubinstein que, quan viatjaven amb tren, s'enduïa «un teclat mut per no deixar passar ni un dia sense exercitar-se».

tendència «a creure que la seva immobilitat dura massa, de la mateixa manera que, en el silenci, es creu obligat a jugar amb la seva fesomia i, si és figurant, a fer simulacres de conversa en veu baixa, cosa veritablement grotesca». Per tant, l'actor ha de saber obtenir «*calma i silenci en el seu interior*. Partir del silenci i de la calma. Aquest és el primer punt. Un actor ha de saber callar, escoltar, respondre, romandre immòbil, començar un gest, desenvolupar-lo, tornar a la immobilitat i al silenci, amb tots els matisos i gradacions que impliquen aquests actes. [...] És necessari que tots els seus moviments s'acompanyin d'un estat de consciència íntima, particular, del moviment realitzat. Amb el pretext de la naturalitat, l'actor sempre fa massa gests, i massa gests involuntaris i juga massa amb la seva fesomia». Per a aconseguir-ho, res millor que aplicar els quatre principis actorals que va formular un home a qui Copeau va conèixer quan pujava unes escales com si el seu cos hagués aconseguit «alliberar-se de la seva pesantor»¹⁵² –la consciència del ritme, la consciència de l'espai, la consciència de la immobilitat i la consciència del sentiment que anima el gest–,¹⁵³ és a dir, els principis de l'Eurítmia, el mètode d'ensenyament de la música basat en el moviment corporal que Jaques-Dalcroze va posar a punt.

152. «Amb les seves mans rodonetes a la butxaca de l'abric», explica Copeau, i amb «unes sabates, la punta de les quals s'aixecava a causa de l'enorme dit gros del seu peu». A partir d'aquest dia, afegeix, «l'enteniment entre Dalcroze i jo ha quedat establert en aquest camp: fer que un col·lectiu despert i a una vida activa, harmoniosa, conscient de la seva força i dels seus recursos».

153. De fet, els tres darrers són reductibles al primer, la consciència del ritme: «És la facultat de representar-nos qualsevol successió i reunió de fraccions de temps amb tots els matisos de rapidesa i energia. Aquesta consciència es forma amb l'ajut d'experiències repetides de contracció i relaxació muscular, en tots els graus o escales energètiques i de tempo. Només hi ha ritme si s'imagina un cos en moviment. Per moure's, el cos necessita una fracció d'espai i una fracció de temps. El gest no sols és un moviment corporal, sinó també la suspensió del moviment. En ell mateix, no és res; el seu valor només rau en el sentiment que l'anima; la dansa més rica en combinacions tècniques d'actituds corporals no serà mai res més que un divertiment sense transcendència ni valors si la seva finalitat no és pintar en els moviments les emocions humanes.»

En aquesta mateixa direcció, però seguint les petges de Maeterlinck, Meyerhold també reclama un «teatre immòbil», de «gests continguts i moviments limitats» i, fins i tot, de paraules també reduïdes al mínim, limitat a l'intercanvi verbal «exteriorment necessari» –les paraules que acompanyen i expliquen l'acció– per posar en relleu el «diàleg interior» que només podem descobrir «en un rumor, en una pausa, en una veu tremolosa, en una llàgrima que emboira els ulls de l'actor»,¹⁵⁴ i es tradueix actoralment en la idea del pre joc (*predigra*), integrada en el sistema d'entrenament biomecànic, que aplica per primera vegada al muntatge de *El mestre Bubus* (1925) i exposa en un breu article on cita una ressenya crítica de la interpretació del paper de Benedicto que l'actor Lenski va fer l'any 1908 a *Molt soroll per a no res*, de Shakespeare: «Benedick es queda molta estona dempeus, immòbil, i mira els espectadors amb la cara petrificada d'astorament. De sobte, els llavis li tremolen una mica. Ara, mireu atentament els ulls de Benedict, sempre freds i plens de concentració; per sota del seu bigoti, a poc a poc, es comença a dibuixar un somriure de felicitat triomfant: l'actor no diu ni una paraula, però veieu com una onada d'alegria ardent l'envaeix, una onada que res no aturarà: els músculs comencen a riure, després les galtes, el somriure se li estén pel rostre trèmul i de sobte aquest sentiment inconscient d'alegria penetra en el pensament i, com si fos l'acord final de tot aquest joc, els seus ulls, fins ara petrificats d'astorament, li brillen amb una viva alegria. Ara, tota la silueta de Benedict no és més que un rampell de felicitat boja i la sala esclata en aplaudiments, tot i que *l'actor encara no hagi dit ni una paraula i només ara comenci el seu monòleg.*»¹⁵⁵ Lenski, hauria

154. A l'article «Presagis literaris del nou teatre», inclòs el 1913 a *Sobre el teatre*.

155. *Joc i pre joc*, 1925. Anna Tellini, en una nota de la seva edició dels registres escrits del muntatge de *El revisor*, precisa el concepte: «En essència, es reduïa al fet que l'actor, amb l'ajut del joc mímic, havia de predisposar l'espectador a la percepció d'aquesta o aquella situació escènica; la pantomima anticipava la rèplica, per dir-ho així, comentant-la per avançat.» (*Il revisore*, Monteleone, 1997)

dit Stanislavski, havia guardat «la tensió per a les dues notes finals del *crescendo*, com el *forte-fortissimo* en música». No es tracta d'ofegar el temperament, que «dóna a l'actor el més valuós dels seus poders, el de vivificar el paper», sinó de «posar-li sordina, donar-li diferents matisos»,¹⁵⁶ tal com feia el gran Tomasso Salvini, dit el Vell, segons la descripció que ens n'ofereix a *La meua vida en l'art*.

Eugenio Barba ratifica la idea: en l'entrenament, diu, l'actor «pot modular, mesurar, escalonar i controlar les seves energies, deixar-les anar i jugar-hi, com amb una cosa incandescent que es maneja malgrat tot amb una freda precisió. A través dels exercicis d'entrenament, l'actor posa a prova la seva capacitat d'aconseguir una presència física total, que haurà de retrobar a continuació en el moment creatiu de la improvisació»;¹⁵⁷ «aquesta “presència física total” que li permet acaparar l'atenció de l'espectador abans de transmetre un missatge»¹⁵⁸ no té res a veure amb la violència, la pressió, amb la recerca d'una rapidesa a qualsevol preu. «L'actor pot estar extremadament concentrat, quasi immòbil, però en aquesta immobilitat pot tenir totes les energies, com un arc tesat a punt de deixar anar la fletxa», conclou Barba a *La cursa dels contraris*, en una descripció que s'assembla moltíssim a un dels *études* –el tir amb arc– més emblemàtics de la biomecànica meyerholdiana. O a la imatge dels protagonistes d'un llançament de penal, quan la por immòbil del porter s'enfronta a la del llançador (igualment immòbil) fins que el rostre d'aquest s'illumina progressivament perquè «ja sap» com xutarà, ja ha pres la decisió. Després, tant és que hi hagi gol o no: l'execució de l'acció diluirà la tensió dramàtica i, amb ella, el plaer màxim de l'espectador.¹⁵⁹

156. *Quadern de direcció d'Otello*, 1930.

157. *La cursa de contraris*, 1981.

158. Barba utilitza la paraula noruega *sats*, que és «el moment en què l'acció és pensada-actuada des de la totalitat de l'organisme, que reacciona amb tensió fins i tot en la immobilitat. [...] És la postura del felí preparat per a tot: saltar, retrocedir o retornar a la posició de repòs.» (*La canoa de paper*, 1993)

159. A «Antropologia teatral: primeres hipòtesis» (*Les illes flotants*, 1979), Barba utilitza un exemple del mateix tipus: «Apassionat dels westerns,

Queda confirmada l'afirmació d'Engel: «En els gests no hi ha silencis.»

La cerca de la immobilitat, que pretén substituir els moviments quotidians (o «naturals») per una contenció motriu extraquotidiana partint de la certesa dalcroziana que «el gest no sols és un moviment corporal, sinó també la suspensió del moviment», representa el tancament d'un cercle dramaturgic-actoral que durant segles havia quedat incomprendiblement interromput: la teoria de l'economia energètica de l'actor connecta, per fi, amb la teoria dramaturgica de l'acció mínima que prediquen alhora estètiques tan distintes com la de Racine i la dels simbolistes. Jacques Copeau sintetitza aquest èxit reconciliador: «Havíem tornat a les lleis antigues del teatre. Estàvem a punt de restablir una *convenció* [...], una alta creació de la intel·ligència, un fruit de la cultura, una de les fonts eternes de l'estil. És allò que dóna la força i l'elevació a la comicitat de Molière; la puresa a la tragèdia raciniana; és el cor antic i la puresa del Nô japonès: és l'escena de Shakespeare, alliberada de l'esclavitud del temps i de l'espai, on la intensitat del drama disputa la seva grandesa a l'epopeia.»¹⁶⁰ S'obre pas, així, la idea d'un teatre extraordinàriament auster en tots els camps, sobre el paper i al damunt de l'escenari: una *acció física* mínima per a una *acció dramàtica* mínima, una combinació a la qual Sanchis Sinisterra donarà (irònicament) el nom de «teatralitat menor».¹⁶¹ És sobre aquesta base que agafen sentit, per una banda, la misteriosa frase de Grotowski —«la nostra tècnica és ne-

el gran físic danès Niels Bohr es preguntava per què, en totes les seqüències finals, el protagonista era més ràpid disparant, encara que el seu adversari fos el primer a posar la mà al revòlver. Bohr es preguntava si hi havia alguna versemblança darrere aquesta convenció. Concloué que sí: el primer a posar la mà al revòlver és més lent perquè *decideix* tirar, i mor. El segon viu perquè és més ràpid, i és més ràpid perquè no ha de decidir, ja *està decidit*».

160. *Als autors*, 1938.

161. «Por una teatralidad menor» a *Salas alternativas: un futuro posible*, 1994.

gativa, no positiva»¹⁶² i, per l'altra, el seu refús absolut a la idea wagneriana de «teatre total», síntesi de totes les arts: l'acte de la representació neix de la pura relació entre un actor (prèviament depurat dels recursos tècnics convencionals, santificat) i un espectador; «la resta és suplement».¹⁶³

A molts quilòmetres de distància (90 milles exactament),¹⁶⁴ però gairebé a l'uníson, Peter Brook parla d'un home que «camina per l'espai buit mentre un altre l'observa». També aquest actor brookià ha realitzat, abans, «un acte d'eliminació». I haurà de continuar fent-ho sempre perquè «l'interpret pot ser comparat a un jardí i no suposa cap ajuda extirpar les males herbes una sola vegada. Tornaran a créixer, cosa del tot natural, i s'han de tallar, cosa també natural i necessària».¹⁶⁵ Això significa que l'entrenament, sigui del tipus que sigui, estigui més o menys centrat en els aspectes psicològics o en els estrictament físics, és alguna cosa més que una preparació professional o una formació continuada: no pot ser altra cosa que un mode de vida. Ja ho va avisar Stanislavski per evitar que els seus alumnes caiguessin en qualsevol «temptació utilitarista»: «El “sistema” no és un vestit de confecció que es pugui comprar en una botiga i endur-se'l posat, ni un llibre de cuina on sempre trobem la recepta adequada. No, és tota una forma de vida, en la qual cal educar-se i criar-se durant anys. No és una cosa que es pugui empassar de cop, s'ha d'assimilar, passar-ho a la sang i a la carn fins que es transformi en una segona naturalesa i es converteixi en una part tan orgànica de l'ésser que vostès, com a actors, es vegin transformats a l'escenari.»¹⁶⁶ Jerzy Grotowski, a *Per un teatre pobre* i també en la seva llarga

162. *Les tècniques de l'actor*, 1967.

163. *L'actor sant i l'actor cortesà*, 1967.

164. «El teatre com a laboratori i centre de recerca». Pròleg a *Teatre laboratori*, 1967.

165. *L'espai buit*, 1968.

166. *El treball de l'actor sobre si mateix en el procés creador de l'encarnació*, 1937.

pràctica al Teatre Laboratori, reprèn el punt de vista de Stanislavski, però portant-lo als límits: l'entrenament modifica substancialment la persona de l'actor, i no només a l'escenari, sinó també en la vida. Al terme d'un llarg procés d'autodisciplina centrat en el treball sobre el cos, és possible «posar [l'actor] en estat d'obediència després d'ensinistrar-lo».

Certament, la paraula *ensinistrar* sona molt crua, però ja l'havia fet servir sense eufemismes (i sense provocar cap escàndol en els sindicats d'actors) Jacques Copeau. L'entrenament tècnic, diu, ha d'anar acompanyat d'una reorganització de la vida personal basada en la vida modesta i en comú, en la desaparició de l'ego, en la cerca de «l'aprovació del *patron* [de l'amo]¹⁶⁷ i no de l'elogi dels diaris. El *patron* coneix les necessitats [dels actors] i les satisfà. [...] Ha de viure prop d'ells, no com un pedagog, sinó més aviat com un pare; corregir-los no només en allò que és la seva professió, sinó en el seu caràcter, la seva manera de ser a la vida».¹⁶⁸ Les coses no poden ser més clares i la conclusió no es fa esperar: «Triarem els nostres alumnes segons el seu grau d'educabilitat, en funció del seu caràcter, [...] tan joves com sigui possible», diu Copeau,¹⁶⁹ coincidint amb Tàïrov, que voldria «obrir una escola amb nens de set o vuit anys per formar-hi el nou actor».¹⁷⁰ Eugenio Barba, adoptant una posició propera al conductisme de Pavlov, és igualment explícit: «Els exercicis [...] no ensenyen a interpretar un paper, a revelar una personalitat original, sinó a desenvolupar determinats *reflexos*, a *condicionar* una manera de pensar.»¹⁷¹ I a

167. Grotowski fa seva la paraula quan, a *Per a un teatre pobre*, diu: «Al teatre que jo dirigeixo [...] no sóc simplement director d'escena, sinó més aviat “patró” o “guia” o potser –com afirmen els meus amics– “conseller espiritual”.»

168. Conferència *L'escola del Vieux Colombier*, 1917.

169. Article *L'escola del Vieux Colombier*, 1921.

170. «L'actor», a *Notes d'un director d'escena*, 1921. La preferència pels actors tendres i manejables també és un tret propi del teatre Nô, que els iniciava als set anys. Per a cada franja d'edat, Zeami proposa un conjunt d'exercicis diferenciats, fins arribar a la dels més de cinquanta.

171. *Les illes flotants*, 1979.

«Paraules o presència», precisa: «L'entrenament és un test que posa a prova les pròpies intencions de l'actor: fins on està disposat a pagar amb la pròpia persona allò que creu i afirma.» Tadeusz Kantor, l'autor de *El teatre de la mort*, portarà les coses a l'extrem, i no sols assistirà a les representacions des del mateix escenari, convertit en el supra-personatge –la consciència suprema–, sinó que infringirà càstigs corporals als actors que, en algun moment de la funció, s'hagin permès la llibertat de no seguir les regles del seu, transformant la representació –si més no per als intèrprets– en un veritable happening: un esdeveniment de resultat incert. Altres directors exerciran el seu lideratge, la seva capacitat d'arrossegar –d'*entraîner*–, amb una altra mena de carisma. Vakhtàgov, per exemple, segons el testimoni d'un dels seus actors, posseïa «una de les qualitats més importants i necessàries per a un director: un admirable poder de convicció sobre els qui treballaven amb ell. No podies no estar-hi d'acord, no podies no admirar cadascuna de les seves propostes, cadascun dels seus gests, de les seves entonacions».¹⁷²

Però sigui quin sigui el mecanisme de la seducció, amb la magnificació del director com a pare de família, la teoria de l'entrenament recupera el sentit de submissió que la paraula tenia a mitjans del segle XVI –quan s'aplicava indistintament a l'àmbit esportiu i militar i, també, a l'educació dels animals– i legitima el dret de pas absolut del director sobre l'actor. Tot i la seva aparença tècnica, té una dimensió absolutament ideològica.

172. El testimoni és de Yuri Zavadsky a «Vakhtàgov, director», inclòs a *E. Vakhtàgov: Teoria i pràctica teatral*, a cura de Jorge Saura (Publicaciones de la Asociación de Directores de escena, 1997).

52. LA QÜESTIÓ DE L'ESPONTANEÏTAT. LA IMPROVISACIÓ EXPLORATÒRIA

Però què passa amb l'espontaneïtat actoral? Com és que la majoria dels directors, tot i ser partidaris d'un ensinistrament rigorós, recorren a la pràctica de la improvisació, una paraula que, de fet, equival a «actuar sense imposicions», segons el lliure albir, sense estudi ni preparació, en el moment que la necessitat se'ns presenta?

Aquesta contradicció només és aparent. De fet, quan els Meiningen inventen una sèrie d'exercicis destinats a crear moments d'intimitat entre Cèsar i Brutus per al *Juli César* de Shakespeare¹⁷³ (a fi d'obtenir informacions sobre les dimensions ocultes dels personatges), quan posen en pràctica experiments tan insòlits (aleshores) com un assaig sota matalassos per trobar tons de veu en sordina, i introdueixen així, en el teatre modern, les anomenades tècniques d'improvisació, s'instaura un nou mecanisme de control sobre l'actor per part del director d'escena. Les seves virtuts són (re)descobertes per Charles Dullin l'any 1915 en circumstàncies veritablement excepcionals –a les trinxeres de la primera guerra mundial– quan, en veure's comminat a muntar un espectacle per divertir la tropa, proposa als seus companys un *canovaccio*, i el dia de la representació «els deixa anar». A partir d'aquesta experiència, Dullin se sent obligat a «reconsiderar les lleis de la commedia dell'arte, a investigar els mètodes d'entrenament d'aquells actors». No es tractava, és clar, de «tornar a la improvisació pròpiament dita, [...] a una forma d'art dramàtic ja morta i que la comèdia escrita havia eclipsat». La improvisació, ara –per a Dullin–, ja no serà una manera de treballar de cara al públic, sinó una pràctica que «obliga l'actor a descobrir els seus propis mitjans d'expressió», en comptes d'empènyer-lo a una imitació del seu professor o dels seus antecessors, que el faria cau-

173. Un muntatge, estrenat a Berlín el primer de maig de 1874, que –segons les cròniques– va durar dos anys, durant els quals la companyia va viatjar a Roma per tal de visitar els llocs de l'acció.

re en «l'artificiositat i la convencionalitat». L'objectiu de la improvisació és acostumar l'actor a «*sentir* abans d'intentar expressar, *mirar* i *veure* abans de descriure el que s'ha vist, *escoltar* i *sentir* abans de respondre a l'interlocutor», posant en joc «les sensacions que percebem a través dels cinc sentits, [...] *la vista, l'oïda, l'olfacte, el tacte, el gust.*» La improvisació «és binària en la seva essència», reflecteix alhora la veu «d'un mateix», interior, i la veu exterior («la veu del món») i les sintetitza en l'expressió. Ja no és aquella «dramatúrgia de l'actor» –l'expressió és de Barba–, que el teatre il·lustrat havia eliminat, provocant la jubilació prematura de Tonino, no és un procediment artístic, una forma de comunicar-se amb el públic: es converteix en un recurs propi de l'entrenament. És «una acció», diu Dullin, «que es desenvolupa en dos temps: *primer temps*, concebre fins a la possibilitat extrema; *segon temps*: expressar amb la màxima potència possible», lluitant contra «la timidesa, el pudor, la rigidesa»¹⁷⁴ per desenvolupar la capacitat d'imaginació de l'intèrpret. Entesa, segons Tàïrov, com «una sèrie infinita d'exercicis que disciplinen la voluntat i desenvolupen la fantasia creadora», ha de permetre a l'actor del teatre sintètic no caure ni en l'obsessió del teatre naturalista (preocupat només per aconseguir el seu objectiu «en els límits de l'escenari: objectiu interior, partenaire, cosa») ni en la del teatre de la convenció conscient que «al contrari, ignora el partenaire com a objectiu i només exerceix la seva voluntat sobre la platea».¹⁷⁵ Aquest binomi –voluntat i fantasia– Peter Brook el confirma: «L'objectiu de la improvisació i dels exercicis d'ensinistrament dels actors durant els assaigs sempre és el mateix: allunyar-se del teatre mortal. No es tracta de regar-se amb una desenfrenada eufòria, tal com sovint sospiten els estranys, atès que la finalitat és portar l'actor un cop i un altre cop a les seves pròpies barreres, als punts on té lloc una mentida en comptes de la veritat acabada de trobar.» L'objectiu d'exercicis com el que Brook proposa –distribuir el text «Ser o no ser, aquest és

174. «Consells a un jove alumne», 1946.

175. «L'actor», a *Notes d'un director d'escena*, 1921

el problema» entre vuit actors, tants com paraules té la frase, i fer que en resulti una frase viva— és portar els intèrprets a un punt en el qual, «si un d'ells fa una cosa inesperada però autèntica, els altres ho copsen i contesten al mateix nivell». ¹⁷⁶ En altres paraules: gràcies a la improvisació, l'actor fa «caure una barrera», i experimenta tota la llibertat «que pot cabre en la disciplina més estricta». Aquesta llibertat és la de no caure sistemàticament en el clixé, tal com explica Jan Doat en citar un text d'Alphonse Daudet (*Entre les bambolines i el proscenti*) on veiem com un actor, deixeble de Frédérick Lemaître, passa de la reacció estereotipada (la ira que provoca la constatació d'un engany sentimental) a un comportament molt més subtil i matissat. ¹⁷⁷

Però generalment la improvisació no se situa en el terreny de l'entrenament per la senzilla raó que no es pot ensenyar a improvisar: només es poden ensenyar les tècniques, i la improvisació no és una tècnica. ¹⁷⁸ Per a Stanislavski, per exemple, és un recurs, aquell moment clau del procés de creació en què el «com si» màgic assoleix les seves dimensions més genuïnes i permet a l'actor —lliure de marques— situar-se a les fronteres que separen i uneixen l'experiència del personatge amb la seva

176. *L'espai buit*, 1968. El «teatre mortal» de Brook equival a «teatre dolent». És aquell que fa desaparèixer els valors reals d'una societat, aquell que «s'acosta als clàssics amb el criteri d'algú que, en algun lloc, ha esbrinat i definit com s'ha de fer una obra».

177. En la improvisació, l'actor descobreix la carta que l'informa de la infidelitat de la seva dona, la llegeix maquinalment «i llança un crit terrible on intenta posar tot el desesper de la seva felicitat anorreada». Lemaître, en comptes de felicitar-lo, l'esbronca i fa ell mateix la demostració. Obre el caixa, agafa la carta, la llegeix i la rellegeix, la deixa sense fer-ne cas; al cap d'un moment la torna a llegir, considera que és impossible; però les mans ara li tremolen quan para la taula i sense deixar de mirar la carta. Quan la torna a llegir, «li ve un plor a la gola i l'ofega; es deixa caure a la cadira.» (*L'expressió corporal de l'actor*, 1944)

178. Si entenem per tècnica un conjunt d'operacions que, ben executades, desemboquen sempre en un mateix resultat: la resolució del problema. En el joc d'escacs, per exemple, es considera tècnic un final que porta al mat, indefectiblement, després d'una sèrie de moviments precisos.

pròpia experiència personal. Barba –nét de Stanislavski, via Grotowski– també situa la improvisació en el procés de creació de l'espectacle (a fora de l'entrenament) i la converteix en un procediment exploratori del personatge que permet, per exemple, que l'actriu que ha d'interpretar Ofèlia (dolça «com una germana», submissa «com una filla», folla «d'amor») trobi en «l'excés de passió d'una altra dona shakespiriana –Lady Macbeth– la manera de «reaccionar com una dona forta, resolta, decidida».¹⁷⁹ Enrique Buenaventura, el fundador del Teatro Experimental de Cali l'any 1955, encara va més lluny: la «improvisació analògica», que proposa als actors (en el si d'una creació col·lectiva) situacions similars però no idèntiques a les del text, no sols il·lumina el personatge, sinó l'obra en conjunt perquè la despulla de «les seves connotacions “històriques” i estilístiques», i la inscriu «en la història de les confrontacions socials presents». D'aquesta manera, la improvisació pot ser alhora «crítica i creadora», reveladora del «ciment» ideològic en què es sustenta l'obra i dels prejudicis –també ideològics– amb què l'actor s'hi encara.¹⁸⁰

Des d'aquest punt de vista –el punt de vista aristotèlic: el teatre és mimesi d'accions–, la improvisació no és el lloc on es manifesta l'espontaneïtat de l'actor per la senzilla raó que «si el gos de Pavlov improvisés, seguiria salivant quan sonés la campana, convençut que obrava pel seu propi compte, orgullós del seu atreviment», segons Peter Brook. L'espontaneïtat no fa altra cosa que reproduir en l'actor els comportaments de la quotidianitat i sempre correspon a «una forma ja vista abans», a un «llenguatge dels signes de la vida quotidiana» que no és el de la invenció, sinó el que correspon al condicionament de l'actor i que està «fossilitzat» en el seu subconscient.¹⁸¹ Copeau, utilitzant un terme sinònim –la sinceritat–, ho ratifica: «La sinceritat

179. *Les illes flotants*, 1979.

180. *Apuntes para un método de creación colectiva*, 1971.

181. *L'espai buit*, 1968.

tat no és una facultat espontaneïsta, del primer impuls. Impli-
ca reflexió, estudi, experiència, elecció, destresa professional
acompanyada d'imaginació, el “ple coneixement al costat d'un
gran talent”, tal com diu Molière no recordo on. Una perfecta
sinceritat en totes les arts exigeix “una mà a punt per seguir la
bella llum que la guia, és a dir, exigeix un perfecte domini”.¹⁸²
«El mite de l'espontaneïtat», diu Eugenio Barba, «prové de la
no-acceptació d'un mateix. [...] Allò que anomenem esponta-
neïtat no és altra cosa que un conjunt de reflexos condicionats,
automatismes que ens lliguen i dels quals no ens podem des-
prendre. Si algú es vol alliberar d'aquests automatismes, si vol
desculturalitzar-se, cal lluitar contra l'espontaneïtat, contra la
“naturalitat”», seguint els passos de totes les tradicions teatrals
que «tant a l'orient com a l'occident, han desenvolupat procedi-
ments per “desculturalitzar” l'actor». És a dir, per alliberar-
los dels automatismes heretats culturalment i, d'aquesta mane-
ra, posar-los de manifest. Aquest alliberament és exactament
allò que pretenia Brecht –diu Bernard Dort– «en negar que
existeixi una natura *naturant* i en reconèixer que això que ano-
menem natura no és altra cosa que el conjunt de regles que ens
imposa la classe dominant amb la finalitat de mantenir i perpe-
tuar la seva dominació presentant-la com a natural».¹⁸³

Des d'aquesta òptica, si més no, la veritable utilitat de les
improvisacions no és revelar l'espontaneïtat soterrada de l'ac-
tor, sinó les –també soterrades– pressions morals que l'inhibei-
xen. En paraules de Barba, les improvisacions són «un procés
a través del qual es fan pujar a la superfície els materials bruts»
i només «constitueixen la matèria primera, les pedres i els ma-
ons que, segons les exigències del muntatge i no segons la prò-
pia essència, seran tallats d'una manera o altra, utilitzats per a
una o altra part de l'edifici.» De fet, només «quan l'actor arri-
ba a dominar totes les regles que s'ha imposat i aconsegueix
traspasar-les, gairebé sense pensar-hi, component-les i va-
riant-les segons el ritme del seu treball, aconsegueix una segu-

182. *El teatre modern i la interpretació de les obres mestres*, 1928.

183. «Brecht en escena», a *Teatre públic*, 1967.

retat i una llibertat que, per a aquell qui mira, sembla “espontaneïtat”». ¹⁸⁴ Aleshores es converteix en allò que Decroux va anomenar un «artista del disseny». Del disseny del propi gest, naturalment. De la mateixa manera que l’entrenament físic serveix per saber no moure’s, la improvisació serveix per aprendre a no improvisar en escena.

184. «La cursa dels contraris», a *Les illes flotants*, 1979.

53. EL LLARG VIATGE DEL TEATRE CAP A LA INFANTESA O LA IMPROVISACIÓ ALLIBERADORA. EL SOMNI DE JEAN-JACQUES ROUSSEAU I LA REALITAT DISNEY

Ara bé, enfront de la idea que pressuposa que l'espontaneïtat és un miratge, una trampa preparada per crear clixés, n'apareix una altra que la considera com a sinònim de llibertat i, en veure-la com la qualitat primordial de l'artista escènic, mira d'eleva-la a la seva màxima potència per proposar, una altra concepció no de l'actor, sinó del teatre. No és casual que les primeres exploracions d'aquesta dimensió perduda –la llibertat de l'interpret– es trobin al món de la dansa (el més codificat i constrenyedor de les arts escèniques), sobretot amb Isadora Duncan que, com hem vist, havia demostrat que és possible ballar el despertar del sol o el de la primavera. Aviat la idea s'escampa al teatre. L'any 1923, el director nord-americà Jasper Deeter funda el Hedgerow Theatre,¹⁸⁵ un grup basat en el treball en equip i en la vida comunitària, que intenta nuar uns altres lligams, no sols amb el teatre, sinó també en el si del col·lectiu que el genera. La idea que la primera qualitat de l'actor (com la del revolucionari) és saber restituir al davant dels altres la seva dimensió profunda i primitiva farà que la improvisació esdevingui, segons Viola Spolin, una cosa similar als jocs infantils, els quals no es diferencien del joc dramàtic «per la seva naturalesa», sinó «pel seu grau».¹⁸⁶ L'espontaneïtat es converteix en el valor màxim d'un interpret (interpret de si mateix, més que no pas d'un text o d'un autor) que esmerça totes les seves energies a recórrer, en sentit contrari, el camí de la vida, és a dir, a eliminar tots els rastres de la socialització i culturalització anteriors.

Just un any abans d'aquell maig del 68 que va proclamar a les parets de París les virtuts de l'espontaneïtat –«*ici on spontane*», aquí s'espontaneja–, Richard Schechner funda als USA el Performance Group (proper al Living Theater de Julian Beck

185. Un nom de difícil traducció: potser 'Teatre de la Planta Viva'.

186. *La improvisació per al teatre*, 1963.

i Judith Malina) i explora aquest territori amb exercicis com, per exemple, el que ell anomena «Exhibició», basat en la curiositat que «les persones senten envers els seus propis cossos i els dels altres». Asseguts en cercle –explica Schechner– «algú li diu a un altre: “Et vull veure”. L’altre s’hi pot negar o pot avançar fins al centre del cercle; en aquest cas, es mou perquè tothom el vegi; respon a les peticions d’ensenyar aquesta o aquella part del cos, assumeix poses diferents i així successivament. Quan la persona que ha fet la primera petició es declara satisfeta, ho diu i la que és al centre torna al seu lloc». L’exercici continua encara que de vegades «el resultat és cruelment directe» però, tot i així, val la pena aventurar-s’hi perquè «estar-te quiet, despullar-te i experimentar sentiments amb relació al propi cos és una manera fantàstica d’aprendre a renunciar a la màscara» i d’entendre, en darrer terme, «la pròpia nuesa psíquica». Aquest despullament està sotmès a diversos factors (que Schechner enumera),¹⁸⁷ i és complementa amb un altre exercici d’improvisació, intítulat «animal», que «ajuda l’actor a experimentar el seu propi cos i els cos dels altres en un pla directe i físic». L’actor, ara, «camina amb les mans i els peus (no amb les mans i els genolls). Manté el cap aixecat, la cua cap amunt i el cap avall. Mentre es mou, segueix ritmes diferents i emet els sons corresponents. [...] Quan es troba amb un altre actor, l’olora, el llepa, se li ajunta i es baralla amb ell; juga, corre, persegueix, s’exhibeix i es desboca».¹⁸⁸

Els exercicis proposats per Schechner (amb un suport antropològic que barreja exemples manllevats a l’art rupestre, als «grecs antics» i als Peus Negres del Far West) poden semblar una incitació a pràctiques que, sota l’empara del teatre, s’insseixanta, en una operació similar a la de Moreno i el seu psicodrama: amb finalitats terapèutiques.¹⁸⁹ Però les coses són una

187. «Les persones estan més disposades a treballar despullades a començaments de la primavera i, en segon lloc, a principis d’estiu; són menys propenses a fer-ho als mesos de febrer i març.»

188. *Drama, guió, teatre i performance*, 1973.

189. Incloent-hi, naturalment, els espectadors. Schechner cita una curiosa afirmació d’Eric Bentley, segons el qual «la raó principal per l’afecció al

mica més complexes si tenim en compte que l'alliberament sexual (que fa caure la màscara de la persona aparentment sense desig, sobretot la de la dona) correspon, en el camp del teatre, a l'alliberament de la màscara (social i individual) i, per tant, a la negació de la representació entesa com a simulació. Aquest nou actor que busca Schechner no és el caprici d'alguns entrenadors-terapeuta amb una certa tendència al *voyeurisme*: és la condició necessària d'una nova visió del fet dramàtic que dissol l'escissió tradicional entre actor i personatge, entre veritat i ficció. «La base comuna de l'actor contemporani», diu Valentina Valentini, «és el refús del personatge i de la interpretació: "A l'escenari sóc jo, no vull viure amb la vida d'un altre". "Descobrir qui sóc" forma part del procés de construcció de l'espectacle que es planteja com un moment de recerca de si mateix»,¹⁹⁰ és a dir, d'enderrocament de la màscara representativa: actuar –diu Chaikin, el fundador de l'Open Theatre– és manifestar la individualitat de l'actor.¹⁹¹ Al final d'aquesta recerca destructora (segons el terme introduït el 1967 per Jacques Derrida,¹⁹² referit a l'escriptura, però aplicable també a l'actor), l'interpret ja no és el nen entremaliat que es va quedar per sempre més en la infantesa satriana de Peter Pan, sinó un nen recuperat: és el flash-back –podríem dir– de si mateix: l'esponatneïtat (l'hàbitat natural del *bon sauvage*) és, per a l'actor, el paradís perdut de l'animalitat primigènica; sense recuperar-la fóra del tot impossible destruir els cànons representatius que el teatre occidental arrossega des de fa més dos mil·lennis i que la pintura, per exemple (en fer-se no figurativa) ja ha superat. En una nova paradoxa, aquest actor que busca la seva essència humana s'entrena caminant de quatre grapes, ensumant i llepant, mostrant les seves parts pudendes si algú li ho demana, per consagrar-se (a la manera de les meretrices gregues) a una forma

teatre nord-americà al final de la dècada dels seixanta [que ha anat de strip-tease femení a strip-tease masculí] va ser veure el penis».

190. *Després del teatre modern*, 1989.

191. *La presència de l'actor*, 1972.

192. *L'escriptura i la diferència (L'écriture et la différance)*, 1967.

de religiositat: és necessària per fer possible el gran objectiu de les avantguardes dels anys seixanta, per unir realitat i virtualitat en una operació que connecti un present-passat a un present-futur. L'actor, dirà Michael Goldman a *La llibertat de l'actor* (1975), és a la cruïlla on conflueixen i collisionen la por i la llibertat, l'únic lloc on és possible l'autoreconeixement.

Aquesta cruïlla troba la seva forma més rellevant en el happening, un terme introduït per Allan Kaprow. Michael Kirby, el 1965, el definirà com l'equivalent del collage en la pintura, «una nova forma d'art visual» on els diversos elements són organitzats en una estructura no lineal –i, en darrer terme, psicodèlica–, «desproveïda de les nocions de temps i d'espai que caracteritzen l'estructura dramàtica clàssica».¹⁹³ Alexandro Jodorovski, el mateix any, considera inútils tots els esforços per fer permanent un art de naturalesa efímera i posa les bases d'un «Teatre Pànic» en què l'actor, en comptes de ser un obscur exhibicionista, es converteix «en un poeta exaltat».¹⁹⁴ Jérôme Savary, en un article escrit quan la creació col·lectiva semblava la panacea del teatre futur, reivindica un teatre sense text preestablert, improvisat, espontani, que planti cara a uns teatres «insensibles als gran canvis, més ben protegits que un refugi atòmic, amb els seus gestors daurats, els seus tècnics panxuts, les seves butaques de vellut vermell i les seves taquilleres de cabells blancs», destinats a complaure un públic format sobretot per «senyores una mica velles, molt mundanes», víctimes d'una «revolució cultural cent vegades més important que la invenció de la impremta», perquè amb «l'aparició del transistor i de la televisió, amb l'adveniment de la publicitat de masses, es compten per milers de milions les imatges i els sons que ens cauen al damunt, de dia i de nit»; un públic que, «segles després de la invenció de Gutenberg, encara no sap llegir però segueix en directe vols còsmics, operacions a cor obert, guerres tenyides de sang i els moviments d'uns culs immaculats que es mouen al ritme amb el qual, al cap d'un parell de setmanes

193. *Happenings*, 1965.

194. *Cap a l'efímer pànic*, 1965.

[...], es mouran els seus». ¹⁹⁵ Cadascuna de les accions d'aquest nou teatre, diu Savary, «és una *tranche de vie* i d'emoció, i no sabem mai si es repetirà de la mateixa manera». ¹⁹⁶ Un any després, el 1970, Tadeusz Kantor presenta el happening com allò que permet la recepció de l'obra d'art gairebé com un «consum biològic», i l'activitat creadora com una «fabricació / una obra sense forma, sense qualitats / estètiques / sense valors de compromís, / sense percepció, / impossible / o altrament dit, possible només per l'activitat creadora! / Una obra / que/ no exhala res / no expressa res /no actua / no comunica res / no és un testimoniatge / ni una reproducció / que no es refereix / a la realitat /a l'espectador / ni a l'autor; /que és impermeable a la penetració exterior, que oposa la seva opacitat a qualsevol / perquè NO VA ENLLOC, i no és altra cosa que el BUIT / un "FORAT" en la realitat / sense destinació / i sense lloc /que és com la vida / passatgera / fugissera / evanescent / impossible de fixar i retenir», que «abandona el terreny sagrat que li ha estat reservat sense buscar arguments a favor de la seva utilitat». ¹⁹⁷

Però és l'esmentat Richard Schechner (defensor de l'espontaneïtat i responsable de l'espectacle *Víctimes del deure*, on els espectadors eren obligats a menjar pa i una espectadora jove era assetjada sexualment per un actor), qui estableix els *Sis axiomes per a l'Environmental Theatre*:

0. *El fet teatral és un conjunt de relacions interactives*. No és possible acceptar sobre bases estètiques la distinció tradicional entre art i vida. [...] En el fet teatral hi ha tres relacions primàries (1. Entre els actors. 2. Entre les persones del públic. 3. Entre els actors i les persones del públic) i quatre relacions secundàries (1. Entre els elements de la representació. 2. Entre els elements de la representació i els actors. 3. Entre els elements de la representació i el públic. 4. Entre la representació en conjunt i l'espai on té lloc la representació). [...] Les relacions secundàries podrien convertir-se en primàries en pocs anys.

195. *Les nostres festes*, 1968.

196. *El pessebre vivent de 1969*, 1969.

197. *Manifest 70*, 1970.

1. *Tot l'espai està dedicat a la representació; tot l'espai està dedicat al públic.* Un cop eliminats els seients fixos i la divisió de l'espai [escenari i sala] comencen a ser possibles relacions completament noves. Poden produir-se contactes corporals entre actors i espectadors; pot variar el nivell de les veus i la intensitat de la interpretació; pot produir-se la sensació de participar en una experiència comuna i, cosa més important, cada escena pot crear el seu propi espai.

2. *El fet teatral pot desenvolupar-se tant en un espai totalment transformat com en un espai «trobat i deixat tal com estava».* En el primer cas, es crea un nou ambient que modifica l'espai; en el segon s'inicia un diàleg escènic amb un ambient ja existent. [...] L'escenografia es fa servir de totes les formes possibles, fins al límit de la seva potencialitat.

3. *El punt focal és dúctil i variable.* [...] L'espai està organitzat de tal manera que cap espectador no pugui veure totes les accions, i el públic ha de traslladar-se o focalitzar la seva atenció sobre un altre punt per copsar tot el que està passant. [...] En la representació amb molts punts focals, la tasca (competència habitual del director) d'infondre coherència a l'espectacle queda decididament transferida al públic.

4. *Tots els elements de la representació parlen el seu propi llenguatge.* L'actor no és necessàriament l'element més important de la representació. [...] A l'*Environmental Theatre* cap element no passa a un segon pla en benefici d'un altre. [...] Pot ser que l'actor es trobi a la punta de la piràmide, però altres vegades pot estar a la base i si la piràmide no existeix es barreja amb elements independents i tal vegada contradictoris.

5. *El text no és necessàriament el punt de partida o l'objectiu de la representació. I fins i tot podria no existir.* El veritable creador [no] és el dramaturg. [...] El repertori d'Èsquil a Brecht obstaculitza la creativitat en comptes d'alliberar-la. [...] Si el fet teatral és un conjunt de relacions interactives [axioma 1], el text, un cop iniciats els assaigs, passa a formar part d'aquestes relacions. [...] El text és una carta geogràfica sobre la qual hi molts camins marcats. Correspon a qui vol "treballar al damunt" decidir on vol anar».

Aquesta voluntat de trencament ja havia estat manifestada (i duta a la pràctica) per Erwin Piscator, segons el qual l'espectador, sotmès durant tota la jornada a un estat de passivitat, no la pot superar fàcilment al vespre quan assisteix a una representació i cal fer alguna cosa perquè es transformi en co-actor alhora que l'actor es transforma en co-espectador, i els dos s'uneixin en un únic moviment de pensament, el de «l'explicació èpica del món». «Al Teatre Proletari, vam prohibir la paraula “art” del nostre programa; les nostres “obres” eren veritables manifestes, gràcies als quals volíem intervenir en l'actualitat i “fer política”. [...] La novetat fonamental d'aquest teatre rau en el fet que espectacle i realitat s'hi barregen d'una manera inusual. Sovint ja no sabem si som al teatre o assistim a un míting, pensem que hauríem d'intervenir, cridar, donar un cop de mà... La frontera entre el joc i la realitat s'esborra. El públic té la sensació d'haver donat una ullada sobre la vida real, d'haver estat l'espectador no d'una obra de teatre, sinó d'un episodi de la vida real.»¹⁹⁸ És la mateixa intenció que impulsa Firmin Gémier quan vol reunir en una sola unitat l'escenari i la sala, de tal manera que el públic deixi de ser espectador i –en veure's «immers en l'acció dramàtica»– esdevingui «solidari dels intèrprets» i «es cregui que ell mateix és en escena».¹⁹⁹ Anticipant-se a Augusto Boal, Georges Gurvitch proposa aquesta mateixa línia en un article intítulat *Sociologia del teatre* (1956): representacions teatrals en les quals els participants ignorin que ho són i no sàpiguen ben bé què està passant, *what happens*.

Peter Brook també fa l'elogi del happening: «El happening és un invent formidable», diu, «perquè destrueix de cop moltes formes mortes, per exemple tot allò que tenen de llòbrec les sales teatrals, els ornaments sense gràcia del teló, les acomodadores, el guarda-roba, el programa, el bar. El happening es pot fer en qualsevol lloc, en qualsevol moment, sense que importi la seva durada: no es necessita res, res no és tabú.» Però immediatament afegeix: «El happening pot ser espontani, cerimo-

198. «El teatre proletari» a *Teatre polític*, 1929.

199. *El teatre*, 1925.

níons, anàrquic, pot generar una energia intoxicadora. El happening comporta el crit de “Desperta!” [...] La teoria del happening és que es pot arribar a sacsejar l’espectador de tal manera que hi vegi amb ulls nous, que despertí a la vida que l’envolta. Això sembla assenyat, i en els happenings la influència del zen i del pop art s’uneixen per crear una combinació nord-americana del segle xx perfectament lògica. Però només cal veure la desolació que produeix un mal happening. Doneu a un nen una capsa de pintures; si barreja tots els colors, el resultat sempre serà gris marró, fangós. El happening sempre és un producte infantil [...], una forma lliure que sovint queda tancada en els mateixos símbols obsessius: farina, pastissos de nata, serpentines, l’acció de vestir-se, despullar-se, mudar-se, tornar-se a despullar, canviar-se de roba, orinar, tirar aigua, bufar aigua, abraçar-se, recargolar-se. Es té la impressió que si el happening es convertís en una forma de vida, l’existència més monòtona semblaria, per contrast, un happening fantàstic.» El problema del happening és que «es nega a examinar en profunditat el problema de la percepció. Creu ingènuament que el crit “Desperta!” és suficient, que el simple “Viu!” fa viure». La provocació «implícita» en la teoria aristotèlica de la tragèdia es fa explícita en el happening: el sentit final de les *Víctimes del deure*, l’eficàcia de la falsa representació de Schechner depèn sobretot de la reacció de l’espectadora assetjada per un actor que no sent cap interès real per ella i no de la del personatge protagonista,²⁰⁰ de la mateixa manera que el resultat del happening «guionitzat» –valgui la contradicció– per Peter Handke a *Insults al públic* (1966) depèn de la capacitat dels espectadors per ser insultats sense que es produeixin greus alteracions d’ordre (mai més ben dit) públic.

En rigor, l’apologia de l’actor (o para-actor) espontani resol definitivament, i per eliminació, el problema històric de la

200. Si l’espectadora no seguia el joc, l’actor li deia «llàstima que no hagi volgut col·laborar»; si es deixava fer, li donava les gràcies.

versemblança perquè desemboca en la dissolució del teatre (entès com un art basat en un conjunt de convencions representatives) i s'inscriu en la utopia formulada per Jean-Jacques Rousseau –un dels grans enemics del teatre (i, potser per això mateix, el veritable fundador del happening)– quan, a la *Carta al Sr. D'Alembert sobre els espectacles* (1758), proposava la següent alternativa al teatre convencional: «Planteu al bell mig d'una plaça un pal coronat de flors, reuniu el poble al seu entorn, i tindreu una festa. O encara millor: doneu els espectadors en espectacle; feu que es converteixin en actors; feu que cadascun d'ells es vegi i s'estimi en els altres per tal que els seus lligams siguin més estrets.» Appia, l'any 1921, fa una descripció similar del futur paradisiac: «Arribarà un temps en què els professionals del teatre i les obres destinades a ells quedaran antiquades per sempre. Un temps en el qual la humanitat lliure cantarà, mitjançant símbols animats, més o menys dramàtics i compartits per tothom, les seves alegries i les seves penes, les seves limitacions, els seus treballs, les seves lluites, les seves derrotes i les seves victòries. Un temps en el qual només seran espectadors aquells a qui l'edat o les malalties reuneixin al costat nostre.» Tots els altres humans –ve a dir Appia– abandonaran el pati de butaques i pujaran al pati escènic i, quan tots siguin actors, deixarà d'haver-hi actors que es converteixin (a la manera pirandelliana) en éssers en cerca del seu personatge, hauran quedat destruïdes –desconstruïdes– les convencions de l'estructura narrativa tradicional per cedir la veu, en paraules de Josette Féral, als «fluxos del desig del subjecte».²⁰¹ L'hongarès László Moholy-Nagy també veurà el teatre del futur com un teatre total, no en el sentit wagnerià, sinó com un gran esdeveniment formal de caràcter «dinàmico-rítmic» on confluiran tots els gèneres i registres –del circ al vodevil– en un espai tan flexible que fins i tot podrà contenir el públic.²⁰² Lunatxarski, l'any 1920, amb un telescopi implantat en l'eufòria de encara jove revolució soviètica, subratllava (per damunt de les poten-

201. *Performance i teatralitat: el subjecte desmitificat*, 1982.

202. *Teatre, circ, varietats*, 1924.

cialitats propagandístiques del cinema) «l'esplendor de les nostres festes populars, quan les nostres institucions posaran en marxa, segons el ritme musical, masses senceres, milers i desenes de milers d'homes que ja no seran multituds desordenades sinó exèrcits pacífics, arreglerats, posseïts per una mateixa idea de l'ordre i de la bellesa».²⁰³ Així, el teatre es convertirà, potser, en aquell «laboratori de divertiments» que va projectar l'any 1961 l'actriu i directora Joan Littlewood, amb zones de recreació artística i zones de recreació científica i amb una «organització de l'espai i dels objectes destinats a omplir-lo que, per una banda, estimularà les capacitats físiques i mentals dels participants i, per una altra, tindrà en compte les relacions temporals i espacials en les quals el plaer provocat pugui ser tant actiu com passiu». Littlewood no ironitzava: Yehudi Menuhin i lord Alexander Calder, entre altres, promovien el projecte. Feia pocs anys (1955) que Walt Disney havia creat a Los Angeles el primer parc temàtic de la història.

203. *Teatre i revolució*, 1933.

Al terme del viatge, sembla evident que el discurs sobre el teatre és un extraordinari laberint: està fet amb miralls que reflecteixen, alhora i en una mateixa superfície, el subjecte pensador i el subjecte creador, la pràctica i la teoria. Però al fons del recinte no hi ha cap Minotaure que puguem liquidar amb l'espasa de fusta d'unes conclusions en format acadèmic. Podríem dir, per exemple, que a partir dels anys setanta del segle xx assistim a un tomb de 180° que decanta el punt de vista teòric tradicional –el de l'emissió– cap a l'angle de la recepció: D'Aubignac, que teoritzava en nom de la Pràctica, ha estat substituït per teòrics no vinculats a la creació escènica, preocupats (com Ubersfeld, Molinari i Ottolenghi, si hem de fer cas dels títols de les seves obres) per *llegir* (més que no pas per *mirar*) el teatre, en la mesura que, segons De Marinis, cal «passar *d'una consideració del text (escrit) com a spectacle a la de l'espectacle com a text (semiòtic)*»,²⁰⁴ tot i els intents d'alguns semiòlegs com Patrice Pavis o Erika Fischer Lichte de situar el fet teatral en la seva dimensió cultural o, més exactament, intercultural. Sembla, però, en qualsevol cas, que s'hagi acabat el temps de les declaracions programàtiques, dels manifestos, entesos –Tristan Tzara dixit– com «una comunicació feta al món sencer amb la qual no es pretén altra cosa que descobrir un mitjà per curar instantàniament la sífilis política, astronòmica, artística, parlamentària, agrícola i literària», és a dir, com un discurs que «sempre té raó».²⁰⁵ Significa aquest decantament que en el futur ja no tornaran a parlar els creadors, que ja ningú escriurà –com Kantor– una *Professió de fe*?²⁰⁶ ¿És veritat que, com deia Lunatxarski, «allò que caracteritza l'art burgès dels darrers temps és

204. *L'espectacle com text 1*, 1978. De Marinis insistirà en aquesta idea en diversos texts posteriors: *L'espectacle com text, 2* (1979), *Semiòtica del teatre. L'anàlisi textual de l'espectacle* (1982).

205. *Manifest Dada*, 1918.

206. Alocució pronunciada l'any 1978 al davant de jurat que li va atorgar el Premi Rembrandt de la Fundació Goethe.

la manca absoluta de contingut» i que «la forma buida de fons s'ha manifestat arreu fins a l'excés: en música, en pintura, en escultura, en literatura», i ha desembocat «en les excentricitats i les absurditats de l'eclecticisme, [...] en ridícules fantasies, en trucs diversos, o bé en un cert pedantisme, d'altra banda més aviat primari, acolorit amb abraçabradants raciocinis?»²⁰⁷ Encara més: té sentit seguir parlant d'unitat (o no unitat) d'espai en un món que ja està del tot «globalitzat», parlar de teatre quan fins i tot les guerres i els genocidis reals estan guionitzats?

No ho sabem. Les grans qüestions no estan resoltes, tal com es pot veure en el quadre que ve a continuació, on apareixen –en una síntesi forçosament reductora– les principals tesis i les corresponents antítesis amb alguns (només alguns) dels noms que les han defensat. Sovint ho han fet en contradicció amb ells mateixos, però aquesta és la grandesa del pensament dramàtic: estar sempre en conflicte.

207. *Art i revolució*, 1920.

TESIS	(ANTI)TESIS
-------	-------------

Sobre l'essència del teatre

El teatre és acció

Sobre les finalitats i la bondat del teatre

El teatre ha de ser didàctic. Allò que fa la indecència teatral no és ni «el vici ni els incidents que provoca», sinó l'absència de lliçons i de moral (Beaumarchais).

La finalitat del teatre és educar religiosament (Hroswitha, Lope de Vega, Rotrou), moralment (Diderot, Goldoni, Jovellanos), socialment (Luther), científicament (Dryden, Zola, Verga), políticament (Mercier, Lunatxarski, Piscator, Brecht, Gatti, Benedetto, Fo), filosòficament (Artaud).

La finalitat del teatre és vetllar per la salut. Infecta l'espectador amb emocions suscitades artificialment per purgar l'excés d'emocions reals segons el mode preventiu de la vacuna (Aristòtil, Artaud, Sartre).

L'espectador es cura perquè, encara que no perdi mai de vista que és al teatre, sovint cau en braços de la il·lusió i s'identifica amb el personatge protagonista (Aristòtil).

Cal potenciar els moments de màxima il·lusió encara que fins i tot provoquin la còlera de l'espectador (Stendhal), igual que els de màxima desil·lusió (Jarry).

El bon drama didàctic no ha d'ensenyar res i, si ho fa, és per amor a un art que s'até a les seves pròpies lleis i no a les de la política (Frisch).

La finalitat del teatre és proporcionar plaer a l'espectador actuant sobre la seva sensibilitat (Meyerhold), suscitant en ell una mirada distinta sobre el món (Brecht) o una incomoditat (Brook).

El teatre sempre és nociu: contamina moralment l'actor (Plató), empeny l'espectador al vici (Agustí d'Hipona, Rousseau) i li indigesta l'ànima (Tertulià). El teatre no és nociu, però tampoc no produeix en efecte benèfic sobre l'espectador (Goethe).

L'espectador emmalalteix sense curar-se perquè perd de vista que és al teatre i cau en braços de la il·lusió (Agustí d'Hipona).

Cal evitar que la il·lusió absoluta es produeixi perquè porta a l'alienació de l'espectador (Brecht).

La dimensió estètica de la representació s'encarrega de frenar la immersió absoluta en la il·lusió (Du Bos, Johnson, Marmontel, De Staël, Vakhtàngov, Meyerhold).

El caràcter convencional del teatre no impedeix la immersió emocional de l'espectador; cal evitar-la mitjançant procediments formals destinats a modificar les rutines de la percepció (Sklovski, formalistes) instaurant una distància (Schiller, Valle-Inclán, Brecht) que reveli l'artifici.

La finalitat del teatre és diluir-se en la vida (Rousseau, Kaprow, Schechner, Deeter, Kirby, Kantor, Littlewood, Savary), unir el públic en una situació de comunió.

La finalitat del teatre és antireligiosa: es tracta de dividir la comunitat en bàndols contraris (Brecht, Gatti).

Sobre els models artístics del teatre

El model del teatre és la pintura (De' Sommi, Goethe, Diderot, Noverre, Meiningen).

El model del teatre és la música (Appia, Wagner, Stanislavski, Meyerhold). El model hauria de ser l'escultura (Meyerhold).

Sobre la dramaturgia

El teatre és mimesi d'accions humanes (Aristòtil). Tot i així, allò que realment interessa als espectadors és el discurs d'aquests personatges en acció (D'Aubignac).

El teatre no és necessàriament mimesi (dadaïstes, futuristes, Kaprow, Cage, Schechner).

En una tragèdia, l'acció ha de ser única (Aristòtil, Castelvetro). Aquesta acció és el conjunt de les accions successives que realitza el protagonista per aconseguir el seu objectiu (Aristòtil).

No hi ha una acció única perquè la del protagonista s'enfronta sempre a la de l'antagonista. Cal parlar d'una acció principal (Schlegel), que correspon a la del personatge que gaudeix de la superioritat moral des del punt de vista de l'espectador (Schlegel).

L'entramat d'aquestes accions consecutives és pròpiament el text. La catarsi de l'espectador reclama una

La relació entre les diverses accions que constitueixen l'acció pot no ser estrictament de causa-efecte. Quan

tria i una ordenació de les accions del protagonista segons una estricta relació causa-efecte. És el desenllaç de l'acció allò que dóna sentit a l'obra.

Aquest entramat implica una concentració en l'espai i en el temps (Racine, Marmontel, Lessing, Diderot, Koltès). La unitat d'espai i de temps és una necessitat dramaturgic derivada de l'exigència de la unitat d'acció (Aristòtil, Lessing) i de la versemblança (Chapelain, D'Aubignac).

Tant si es parla d'unitat d'acció com d'unitat d'interès (De Vigny, Coleridge) l'acció ha de ser versemblant. La versemblança és l'adequació dels comportaments dels personatges als usos i costums de l'època de l'acció i ha d'anar acompanyada del decòrum (Horaci), que és l'adequació d'aquests comportaments a les pautes morals de l'espectador (Marmontel).

Existeix una versemblança pròpia-ment teatral, distinta de la versemblança literària o pictòrica. La unitat d'espai i de temps és una exigència del teatre, entès com a representació (D'Aubignac).

El personatge és un caràcter, una psicologia que s'expressa a través de la parla, del moviment i del gest que li són propis; en el caràcter és implícita la condició (Lessing).

L'objectiu del teatre és didàctic, i no catàrtic, les escenes poden tenir sentits diferents o complementaris; gaudeixen d'una gran autonomia significadora (expressionistes), sense esperar al desenllaç per assolir el seu propi sentit; el sentit global prové d'una col·lisió de sentits parcials, potser contradictoris (Brecht).

La unitat d'espai i temps no és necessària per a la versemblança (De Staël, Johnson, Manzoni), tenint en compte la capacitat imaginativa de l'espectador.

Cal admetre, però, una versemblança extraordinària (sense la qual el teatre renunciaria a la capacitat humana d'imaginar), sempre que, un cop admesa l'excepcionalitat inicial, els personatges es comportin d'acord amb la versemblança ordinària.

El personatge és una condició social (Corneille, Diderot) i és aquesta condició la que en determina el caràcter i els sentiments (Diderot), mostrant la dimensió social d'aquests sentiments individuals (Brecht).

Sobre l'actor

L'actor és el centre. És ell qui determina el to de la representació (Diderot).

El personatge contamina l'actor (Plató).

El model de l'actor és la Natura (Stanislavski). Per tant, ha de ser un observador atent de la realitat i de si mateix a fi de produir una mimesi correcta de les accions del personatge. Aconseguir la naturalitat és el seu objectiu.

L'actor és una persona intel·ligent (Sainte-Albine). El model de l'actor és la persona crítica (Brecht).

Per tal de fer la seva feina, l'actor ha de reunir unes determinades condicions personals que poden ser desenvolupades per meritòria (Molière).

Aquestes condicions depenen del gènere que interpreti (Sainte-Albine). En cada gènere, cada personatge exigeix un tipus d'actor i, alhora, el determina a priori (Sainte-Albine, Dullin, Sartre).

L'actor no és necessàriament el centre. És un element significant més (Schechner). No és un artista, sinó un executant (Craig). La unitat de to de la representació correspon al director d'escena (Noverre, Goldoni, Meiningen, Zola, Appia, Stanislavski, Craig).

L'actor contamina negativament el personatge (Corneille) o positivament (Hroswitha, Lope de Vega, Rotrou, Ghéon).

La finalitat de l'actor és expressar les accions interiors, l'ànima del personatge (Maeterlinck, Pasolini), implicat-se totalment en aquesta expressió per tal d'esdevenir un actor «sant», oposat a l'actor «cortesà» (Grotowski).

El model de l'actor és el professional submís i disciplinat (Craig, Canfield, Young), que abandona el seu sentit crític (Jouvet). El millor actor és el més idiota (Mastroianni, Mamet).

L'actor ha de reunir unes determinades condicions tècniques que són independents de la seva personalitat (Heywood) i que poden ser ensenyades de manera sistemàtica (Ekhof, Craig, Barrault).

Aquestes condicions són generals i objectivables i no estan sotmeses a cap gènere. Un actor pot fer tota mena de personatges (Heywood) sempre que no transgredeixi uns mínims de semblança (edat, sexe, aspecte físic), molt elàstics gràcies als artificis de l'escenificació.

La principal qualitat de l'actor és l'autocontrol i la consciència absoluta dels seus actes (Goethe, Diderot, Chaplin).

L'autocontrol és la capacitat de produir de manera exacta els signes de l'emoció del personatge. Cada personatge expressa una mateixa emoció d'una manera diferent (Sainte-Albine), perquè les emocions són individuals.

Les emocions de l'actor són un material per a la construcció del personatge, però en la representació no són de cap utilitat (Diderot, Stanislavski). Donar correctament els signes de l'emoció és suficient per a l'actor (Lessing, Gassman). Com en una tela pintada, en la representació no hi ha cap emoció real (Agustí d'Hipona, Da Vinci).

Per fer que les emocions traspassin el llinard de la mirada, l'actor pot trobar el signe a partir de l'emoció real (L. Riccoboni, Stanislavski).

Consegüentment, l'actor executa idènticament la seva invenció en cada representació, establint una paret entre les seves emocions i les del personatge (Diderot, Brecht) per poder opinar sobre aquestes emocions (Brecht) i fer que l'espectador també opini críticament.

L'actor, a escena, no ha de ser conscient dels seus actes i ha d'actuar a la manera dels somnàmbuls (Schiller, Strindberg, Dullin).

Les emocions s'expressen a través de signes similars en totes les persones (Engel, Darwin), perquè les emocions són universals. Només són comprensibles per part de l'espectador quan l'actor les mostra d'acord amb codis establerts (De' Sommi, Riccoboni, Engel, Morelli, Stanislavski, Chejov).

L'actor ha de sentir les emocions del personatge durant la representació (Dussane).

L'emoció i el signe són vasos comunicants. El signe pot crear l'emoció (M. Chejov, Dussane).

L'actor no actua idènticament a cada representació. La situació de representació genera sempre una emoció que pot distorsionar la veritat interpretativa. Formar l'actor consisteix a ensenyar-li a controlar aquesta possible distorsió (Stanislavski). Si convé, les emocions de l'actor durant la representació poden ser utilitzades analògicament (MacLaine, Sartre).

La naturalitat és una condició de la bellesa (Goethe).

Per tant, l'actor ha de tenir sempre present el públic segons el principi de la frontalitat (De' Sommi, Goethe, Mme Riccoboni).

La posició de l'actor en l'espai és determinada pel caràcter del personatge (Canfield).

Qui determina el gest de l'actor és el dramaturg (Goldoni, Diderot, Pirandello, Becque).

La naturalitat no és un criteri estètic per a l'actor (expressionistes, Meyerhold, Brecht, Barba).

L'actor s'ha d'oblidar del públic perquè la naturalitat l'obliga a prescindir de la frontalitat (Diderot, Riccoboni, Antoine, Stanislavski).

La posició de l'actor en l'espai és determinada per la situació dramàtica (De' Sommi, Goethe, Chaplin, Brecht, Buenaventura).

Qui determina el gest de l'actor és el director d'escena (Craig, Jouvet).

Sobre el director d'escena

La *mise en scène* és la part específicament teatral de l'espectacle (Artaud, Craig, Cage). El director d'escena és el veritable creador.

El text és complet en ell mateix i no cal que sigui representat (Aristòtil, Averrois, De Musset, Craig); l'escenificació només és una traducció, necessàriament inferior a l'original (Pirandello); l'espectacle correspon a les facultats inferiors de l'ésser humà (Barbey d'Aureville).

No existeix una teoria del director d'escena (Jouvet, Stanislavski).

Les seves capacitats són impossibles de determinar (Jouvet) i d'ensenyar (Stanislavski).

L'emergència del director autònom coincideix amb el moment de la decadència del teatre (Copeau).

El text és un simple suport literari (Baty, Tàirov, Cage, Schechner, Ubersfeld), i el director d'escena pot arribar a eliminar el 75% del material que li serveix de «trampolí» (Meyerhold). El teatre no és un aparell per reproduir la literatura (Kantor).

El director d'escena aplica determinades lleis bàsiques de l'escenificació i, per tant, s'inscriu en una teoria (Chejov).

Es pot definir l'àmbit de l'escenificació i les seves finalitats: crear una atmosfera (Baty, Grotowski), desencadenar crisis en l'espectador (Brecht).

El director arriba a l'assaig amb una idea exacta d'allò que vol aconseguir (Canfield).

Com que l'actor arriba a l'assaig sense una veritable preparació, el director l'ha d'entrenar i posar-lo al servei de la seva concepció del teatre (Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Grotowski, Mnouchkine).

L'entrenament de l'actor és essencialment físic (Dullin, Copeau, Jacques-Dalcroze, Lecoq).

La finalitat del director d'escena/entrenador és disciplinar l'actor per evitar que la seva falsa espontaneïtat reproduïxi estereotips heretats (Barba, Brook).

En aquesta mesura, poden ser definides les capacitats del director d'escena i es poden ensenyar a la Facultat de Direcció d'una futura Universitat del Teatre (Meyerhold): són fonamentalment les d'un músic (Appia, Meyerhold, Stanislavski).

El director no ha d'entrar al teatre amb un pla de moviments i posicions i de decorats acabats. Per al director, assajar no significa imposar una concepció preestablerta, sinó posar-la a prova despertant i organitzant la creativitat dels actors, dels músics i dels escenògrafs (Brecht, Strehler).

L'entrenament de l'actor és fonamentalment psicotècnic (Stanislavski) i conceptual (Txèkhov).

La finalitat del director d'escena/entrenador és aconseguir que l'actor trobi la seva espontaneïtat perduda (Schechner).

ANNEX

QUATRE EXEMPLES DE TRADUCCIÓ DE LA DEFINICIÓ ARISTOTÈLICA DE LA TRAGÈDIA

<i>Scherer</i> ²⁰⁸	<i>Leita</i> ²⁰⁹	<i>Valverde</i> ²¹⁰	<i>Anibal González</i> ²¹¹
Imitation d'une action <i>serieuse</i> et <i>complète</i> :	Imitació d'una acció <i>honrada</i> y <i>acabada</i>	Imitación de una acción <i>profunda</i> (o <i>noble</i>) y <i>acabada</i>	Mimesis de una acción <i>noble</i> y <i>eminente</i>
elle a une <i>juste grandeur</i> ;	que implica <i>certa magnitud</i>	de <i>extensión</i> <i>de-terminada</i> ,	que tiene <i>cierta extensión</i> ,
son langage est <i>agréable</i>	en un llenguatge <i>refinat</i> ,	en lenguaje <i>apropiado</i>	en lenguaje <i>sazonado</i> ,
et les éléments en différent selon les parties;	deixant de banda cada una de les espècies que apareixen en les parts	según la apariencia de cada parte,	con cada una de las especies de especias separadamente en sus diversas partes,
les événements y sont <i>joués</i> par des <i>personages</i> et non racontés en un récit;	<i>duta a terme</i> per part de <i>personatges</i> i no pas mitjançant una narració,	<i>por medio</i> de <i>actores</i> y no de relato,	<i>cuyos personajes actúan</i> y no sólo se nos cuenta,
enfin, elle provoque la <i>pitié</i> et la <i>crainte</i> et, par là, elle <i>effectue</i> une véritable <i>purgation</i> de ces deux sortes de <i>sentiments</i> .	que tot suscitant <i>compassió</i> i <i>temença</i> opera una <i>purificació</i> d' <i>emocions</i> d'aquesta mena.	que mediante la <i>lástima</i> i el <i>terror</i> obra la <i>purificación</i> [o <i>purga</i>] de semejantes <i>afectos</i> .	y que por medio de <i>piedad</i> i <i>terror</i> <i>realizan</i> la <i>purificación</i> de tales <i>pasiones</i> .

208. A *Esthétique théâtrale*. SEDES, París 1982.

209. A *Aristòtil: Retòrica. Poètica*, a cura d'Alberto Blecua. Edicions 62, Barcelona 1988.

210. A *Breve historia y antología de la Estética*. Ariel, Barcelona 1987.

211. A *Poéticas: Aristóteles, Horacio, Boileau*. Alfar, Madrid 1977, on el compilador –malgrat la barroeria de la seva traducció– ens proporciona una bona panoràmica de les vicissituds històriques del text.

ÍNDIX DE NOMS*

- Abel, John 166
Abellan, Joan 220, 226, 572
Abirached, Robert 218, 352, 357, 365, 383
Abu Bisr Mata 53
Acevedo, Alonso de 71
Achard, Marcel 183
Achillini, Claudio 88
Ackermann, Konrad Ernst 109, 116
Acuña, Rosario de 152, 160
Adamov, Arthur 201, 202, 206
Addison, Joseph 105
Adler, Stella 178
Admunsen, Roald 174
Adorno, Theodor W. 198, 214
Adrian, Edgar Douglas 190
Agatare de Samos 43
Agesandre 48
Ágreda, María de 39
Ágreda, María de Jesús 229
Agrippa von Nettesheim 65
Agustí d'Hipona 38, 50, 51, 239, 363, 402, 472, 637, 641
Ajchenwald, Juli 173, 563
Akalaitis, Joanne 220
Akimov, Nikolai 190
Alamanni, Luigi 67
Alarcón, Juan Ruiz de 87, 88, 192
Albee, Edward 206, 209
Albéniz, Isaac 161
Albery, James 150
Albert, Jaume 228
Albert de Memmingem 63
Alberti, Leon Battista 59, 62, 435, 437
Alberti, Rafael 189, 194, 195, 197
Alcoforado, Mariana 98
Alcott, Louise Marie 37, 149
Aldrich, Robert 203
Aldridge, Ira F. 134, 434
Alemán, Mateo 80
Alembert, Jean-Baptiste d' 113, 260, 535
Alecis, Guillaume 60
Aleix de Rússia 99
Alemannus 56
Aleotti 82
Alexandre el Gran 46, 321
Alfieri, Vittorio 118, 121, 122, 131, 333
Alfonso X 56
Alfonso, Paco 196
Algarotti, Francesco 114, 537
Alhazen 53
Alione, Giovan Giorgio 66
Allen, Woody 214, 218, 219

* Els noms en cursiva són els inclosos a la segona columna del capítol «Una cronologia. Les teories dramàtiques occidentals a través dels segles» (p. 43-222), dedicada als autors de texts de teoria dramàtica. La cursiva dels folis indica que els noms són a les notes de peu de pàgina. (N. de l'e.)

- Almeida Garret, João Baptista da Sil-
va Leitã, vescomte 133, 138, 140
- Almirall, Valentí 315
- Alomar, Gabriel 166, 584
- Alonso, Alicia 200
- Alsted, Johann Heinrich 86
- Altés, Frederic 137
- Althusser, Louis* 210, 541
- Altman, Robert 215
- Álvarez Quintero, Serafín i Joaquín
173
- Ambroggio da Pesaro, Giovanni* 60
- Ambrosio de Caleppio 63
- Amenta, Niccolò 103
- Amilhau, Louison 391
- Ampère, André-Marie 132
- Andersen, Hans Christian 137
- Anderson, Carl D. 193
- Anderson, Lindsay 205
- Anderson, Maxwell* 192, 195, 256, 333
- Anderson, Robert 203
- Andrèiev, Leonid N.* 165, 168, 169,
171, 172, 174, 177, 263, 276
- Andreini, Francesco 81, 83, 86
- Andreini, Giovanni Battista [anome-
nat Lelio] 422
- Andrònic, Luci Livi 47
- Angelico, Fra 59
- Angélico, Halma 194
- Angelon, Manuel 145
- Anouilh, Jean* 196, 199, 202, 255,
333, 340
- Antoine, André* 37, 156-158, 160,
162, 164-167, 170, 177, 178, 191,
297, 366, 450, 462, 463, 467, 468,
483, 489, 533, 534, 540, 642
- Antequera, Fernando de 58
- Antonioni, Michelangelo 208, 212
- Apollinaire, Guillaume 174, 176,
177, 300
- Appia, Adolphe* 19, 20, 40, 41, 158,
160, 163, 166, 170, 174, 180, 182,
366, 440, 451, 464, 485, 545, 553,
554, 569, 594, 633, 638, 640, 643
- Aragon, Louis 178, 184
- Araja, Francesco 108, 112
- Aranda, Luisa de 76
- Arbuckle, Roscoe 268
- Arbuzov, Aleksei N. 195
- Arcais, marquès de 399
- Archer, William* 156, 482
- Arcipreste de Hita 56
- Arden, John 206
- Arenal, Concepción 160
- Aretino, Pietro 66-69, 71
- Aristòfanes 45, 342, 365
- Aristògenes 46
- Aristòtil* 17, 22, 28, 31, 35, 38, 46, 49,
53, 54, 56, 63, 70, 71, 73, 75, 87, 99,
120, 122, 134, 236, 239, 243, 244,
248-252, 266, 271, 273, 275, 278,
282, 286, 289-292, 294, 297, 303,
304, 311, 312, 315, 319, 327, 331,
333, 335, 337, 342, 353, 363, 373,
383, 392, 443, 471, 504, 561, 576,
583, 598, 637-639, 642, 645
- Armat, Thomas 161
- Arnaud, Angelique* 145
- Arniches, Carlos 162
- Aron, Robert 185, 187
- Arquímedes 47
- Arrabal, Fernando 212
- Artaud, Antonin* 19, 30, 31, 37, 184-
187, 191-194, 200, 228, 241-243,
254, 336, 369, 387, 466, 478, 479,
491, 501, 551, 572, 573, 575, 601,
637, 642
- Asimov, Isaac 201
- Aslan, Odette 555
- Astley, Philip 117, 120, 121
- Aston, Anthony 104, 422
- Asturias, Miguel Ángel 198
- Atenodoro 46, 48
- Aub, Max 183, 197
- Auber, Daniel-François 134
- Aubert, Charles* 167, 500
- Aubigné, Théodore Agrippa d' 88
- Audiberti, Jacques 198, 207
- Audinot, Nicolas-Médard 117
- Augier, Émile 142, 144

- Auvray, Guillaume 88
 Ava, Frau 53, 229
 Avancinus, Nikolaus 95
 Avendaño, Francisco de 70
Averrois 38, 54, 56, 561, 576, 642
 Avery, Oswald Theodore 197
 Avicenna 87
 Azari 295
 Azorín 185
- Babbage, Charles 137
 Babbitt, Milton 210
 Bablet, Denis 30, 216
 Bacardit, Ramon 281, 315
 Bach, Johann S. 106, 107, 295
 Bacon, Lloyd 191
 Bacon, Francis
 Bacone, Roger 56
 Bahr, Hermann 162
 Bailo, Francesco del 68
 Baker, Besty 34, 111
 Baker, George Pierce 13, 168
 Baker, Josephine 184
 Bakunin, Mikhail 150, 151
 Balaguer, Víctor 149
 Balakirev, Milij A. 146
 Balanchine, George 192, 594
 Balázs, Béla 183
 Balbotín, José Antonio 193
 Baldassarino da Belgioioso 77
 Balla, Giacomo 173, 177
 Ballexeud 115
 Bally, Charles 190
 Balzac, Honoré de 132, 135, 137,
 139, 141, 144, 201, 356
 Bancroft, Anne 548
Barba, Eugenio 30, 41, 210, 215, 216,
 218-220, 275, 474, 496, 531, 555,
 592, 593, 595, 597, 603, 604, 608,
 611, 614, 617, 620, 622, 623, 642,
 643
 Barbey d'Aureville, Jules-Amédée
 151, 642
Barbieri, Niccolò 87, 522
 Bardem, Juan Antonio 204, 205
- Bargagli, Girolamo 78
 Barlach, Ernst 173, 177, 366
 Barnum, Phineas Taylor 150
 Barozzi, Jacopo 72, 77
Barrault, Jean-Louis 31, 194, 196,
 198, 200, 203, 214, 217, 219, 445,
 483, 500, 501, 505, 517, 529, 577,
 640
 Barrera, Cayetano Alberto de la 146
 Barrie, James Matthew 168
 Barry, Elizabeth 101
 Barrymore, John 421
 Bart, Lionel 207
 Barth, John 310
Barthes, Roland 202, 204, 209, 210,
 256, 378, 379, 382, 401
Bastús, Vicenç Joaquim 137, 482, 509
 Bataille, Henri 167
 Batille 48
 Battie, William 36, 493
Baty, Gaston 181, 182, 186, 197, 200,
 551, 564, 565, 594, 642
Baudelaire, Charles 141, 145, 147,
 281, 404
Baudrillard, Jean 219, 221, 296
 Baumgarten, Alexander G. 113
 Bausch, Pina 216-219
 Bayle, Pierre 102
 Bazin, Germain 301
Beaumarchais, Pierre de 15, 115, 116,
 118, 121, 122, 126, 230, 359-363,
 637
 Beaumont, Francis 83, 84
 Beauvoir, Simone de 196, 199
 Beccari, Agostino 71
 Becher, Johannes Robert 180, 366
 Beck, Julian 202, 595, 625
 Beckett, Samuel 202, 203, 206, 209,
 214, 219, 329
Becq de Fouquières 154, 562, 576
 Becque, Henry 153, 155, 582, 583, 642
 Becquerel, Henri 161
 Beeston, Christopher 85
 Beethoven, Ludwig van 128-130,
 133, 295

- Behan, Brendan 206, 207
 Behn, Aphra 98, 100, 101, 391
 Béjart, Madeleine 206, 207, 212, 213, 215, 222, 391
 Beker, Robert 124
Belasco, David 154, 164, 165, 178, 300
 Belcari, Feo 60
 Bell, Alexander G. 151
 Bell, Ch. 128
 Belleau, Rémy 75
 Bellerose, Robert Guerin 260
 Belli, Pierino 72
 Bellini, Vincenzo 134, 135, 137, 295
 Bellocchio, Marco 210
 Bellow, Saul 197
 Belloy, Dormont de 117
Bely, Andrei 169, 585
 Benavente, Jacinto 163, 169, 171, 174, 181, 184
Bene, Carmelo 217, 221
Benedetto, André 211, 215, 234, 637
 Bénichou, Paul 390
Benjamin, Walter 186, 193, 195, 204, 334, 385
Bentley, Eric 210, 331, 626
 Benveniste, Émile 211, 575
 Benz, Carl F. 155
 Berg, Alan 184, 188, 194, 219
 Bergeret, Pierre-Nolasque 25
Bergman, Ingmar 32, 197, 199, 205, 209, 210, 215, 217-220, 222, 257, 258, 546
 Bergson, Henry 164
 Bering, Vitus J. 106
 Berkeley, George 104, 191, 296, 470, 534
 Berlanga, Luís García 203
 Berlioz, Hector 18, 134, 147, 148
 Bernanos, Georges 200
 Bernard, Claude 148
 Bernard, Jean-Jacques 180
 Bernhard, Thomas 216, 218, 219, 221, 575
Bernhardt, Sarah 153, 161, 163, 182, 295, 417, 420, 556, 584
 Bernouilli, Johann 36, 103, 105, 109, 535
 Bernstein, Leonard 205, 206
 Bertherat, Thérèse 494
 Berthold, Margot 230, 236, 399
 Bertinazzi, Carlo 121
 Bertolazzi, Carlo 159
 Bertolucci, Bernardo 216, 218
 Besson, Beno 211
 Bettelheim, Bruno 217, 307
 Betterton, Thomas 422
Bettetini, Gianfranco 217, 452, 492
 Betti, Hugo 200
Bharata 49, 392
 Bhaskarakia 54
 Bha-vabhüti 52
 Bialconelli 94
 Bibiena da Galli, F. 64, 106, 107, 448
 Bidermann, Jacob 399
 Billetdoux, François 206
 Billroth, Theodor 153
 Binni, L. 235
 Birdwhistell, Ray L. 202, 511
 Bisson, Alexandre 156
 Bizet, Georges 151
 Bjørson, Bjørnstjerne 147, 152, 154, 164, 166
 Blake, William 122, 132, 241
Blanche, August 140, 525
 Blanco Amor, Eduardo 202
 Blasco Ibáñez, Vicente 162, 176
Blasis, Carlo 132, 409
Blau, Herbert 12, 220
 Blecua, Alberto 645
 Blin, Roger 202, 207, 209, 211
Bloch, Ernst 209, 376, 379
 Blok, Aleksandr 168, 174
 Bloomfield, Leonard 191
 Boadella, Albert 219, 595
Boal, Augusto 206, 210, 216, 217, 221, 222, 235, 236, 481, 631
 Boccaccio, Giovanni 57
 Bodel, Jean de 54
 Boeci 51
 Bogdanov, A. 177

- Bohr, Niels 181, 615
Boileau, Nicolas 99, 101, 337, 645
 Boisrobert, François Le Metel 90, 390
 Boito, Arrigo 149, 156
 Boker, George Henry 144
 Böhl de Faver, Cecilia 142
 Bonaparte, Napoleon 129, 130, 233
 Bonarelli, Prospero 85
Bond, Edward 212, 215, 217, 235
 Bond, T. 112
 Boole, Georges 144
 Boorman, John 219
 Booth, John W. 148
 Bordet, Jules 168
 Borges, Jorge Luis 200
 Börlin, Jean 180
 Bornemisza, Peter 72
 Borovikovski, V. 126
 Borràs, Enric 191
 Bosch, Hieronimus 64, 435
Bossuet, Jacques-Bénigne 33, 101, 102, 125, 402
Boswell, James 117, 481
 Botticelli 61, 491
 Bouelles, Charles de 64
 Bougoin, Simon 61
 Boulez, Pierre 202
Boursault, Edme 96
 Bouton, Charles 133
 Braconnier, Alain 245
 Bradbury, Ray 201, 202
 Bradley, James 115, 159
 Braghettone 227
Brahm, Otto 157, 159, 160, 515, 540
 Brahmagupta 51
 Braille, Louis 135
 Bramah, Joseph 494
 Bramante, Donato 65
 Brander, Matthews 157
 Brandon, Thomas 159
 Brandt, Karl 151
 Brant, Sebastian 62
 Braque, Georges 37, 173, 201
 Brassens, Georges 609
Brecht, Bertolt 19, 24, 25, 28, 30, 177, 181-192, 194-197, 199, 201-204, 207, 210, 212, 217, 218, 220, 234, 269, 271, 315, 321, 343, 366, 368, 369, 371-373, 375-385, 401, 420, 546, 587, 591, 593, 595, 600, 623, 630, 637-643
 Brécourt 392
 Breffort, Alexandre 205
 Brene, José Ramón 209
 Brenner, Josef 159
 Brentano, Franz 172
 Bresson, Robert 212
Bretón de los Herreros, Manuel 136, 139
 Breton, André 178, 183
 Brieux, Eugène 159, 165
 Britten, Benjamin 197
Briúsov, Valeri 165, 586
 Broca, Pierre-Paul 148
 Brontë, Charlotte 141
 Brontë, Emily 141
Brook, Peter 19, 30, 197, 200, 208, 209, 211-213, 215-217, 220, 222, 237, 376, 441, 523, 546, 616, 620-622, 631, 637, 643
 Brossa, Joan 197, 198, 208, 277
 Brown, Kenneth K. 213
 Browning, Tod 190
 Browning, Robert 149
 Brueghel, Peter el Vell 435
 Brugnoli, Amalia 136
 Brunelleschi, Filippo di Ser 38, 58, 435, 437, 438, 444, 448, 453
Brunetière, Ferdinand 16, 17, 152, 159, 285, 299, 331
 Bruni, Leonardo 58
Bruno, Giordano 21, 76, 77, 81
 Büchner, Georg 137, 139, 144, 292
 Buckingham, Georges Villiers 99
Buenaventura, Enrique 204, 206, 212, 215, 216, 579, 622, 642
 Buero Vallejo, Antonio 200, 206, 207, 209, 211
 Bukowski, Charles 389

- Bulgakov, Mikhail 185, 195
 Bulwer, John 493
 Buñuel, Luis 187, 188, 208, 209, 212, 216
 Buonarroti, Michelangelo 63, 64, 414, 428, 523
 Buontalenti, Bernardo 77
 Burgage, Cuthbert 81
 Burbage, James 75
 Burbage, Richard 413
 Bürger, Gottfried 121
Burke, Edmund 113, 362, 363
 Burnacini, Giovanni 94
 Burnard, Francis Cowley 144
 Burne-Jones, Edward Coley 142
 Burri, Emil 185
 Burroughs, Edgar Rice 175
 Burroughs, William 207, 212
 Burton, Robert 86
 Burton, Tim 222
 Bustillo, Juan 191
Butler, Samuel 100, 320
 Butor, Michel 206
 Byron, George Gordon 131, 132
- Cabrera Infante, Guillermo 214
 Cadalso, José 117
 Cage, John 202, 638, 642
 Cahusac, Louis de 536
 Cain, James 192
 Caldas, Francisco José de 128
 Calder, Alexander 196, 634
 Calderón de la Barca, Pedro 75, 88-91, 93-95, 98, 211, 320, 447, 508, 528, 533
 Calhoun, Cheshire 244
 Calígula 49
 Calípidas 392
 Calmo, Andrea 68
 Calvino, Giovanni 67
 Calvo Sotelo, Joaquín 203
 Calzabigi, Ranieri 524
 Cameron, James 220
 Camões, Luís Vaz de 69, 74
 Campani, Niccolò 64
- Campbell, B. 150
 Campra, André 103
 Camus, Albert 196-199, 206, 207
 Canfield, Curtis 588, 640, 642, 643
Cangiullo, Francesco 180, 237
 Caniff, Milton 413
 Cañizares, José de 121
 Čankar, Ivan 162
 Canth, Minna 148, 160
 Capellano, Andrea 54
 Capote, Truman 211
 Capra, Frank 189, 192
Capuana, Luigi 148, 164, 526, 527
 Caragiale, Ion Luca 157
 Caravaggio, Michelangelo 36, 81
 Carbone 422
 Cardano, Girolamo 32, 68, 70, 74
 Cardenio 85
 Carlestone 134
 Carlos V 66, 67
 Carlson, Carolyn 218
Carlson, Marvin 31, 33, 38, 221, 248, 293
 Carmontelle [pseudònim de Louis Carrogis] 117
 Carné, Marcel 197
Carnè, Sebastia J. 158
 Caro Baroja, Julio 167, 494
 Caroso de Sermoneta 75
 Carpentier, Alejo 209, 217, 218
 Carretto, Galeotto del 63
 Carroll, Lewis 147
 Casacuberta, David 248
 Casas, Bartolomé de las 70
Cascales, Francisco 85, 301, 319
Case, Sue-Ellen 40, 221
 Casona, Alejandro 192, 193
 Castells Sumalla 175
 Castelvechio, Riccardo 145
Castelvetro, Lodovico 73, 239, 250, 291, 312, 315, 363, 638
 Castiglione, Baldassarre 66
 Castillo Solórzano, Alonso de 88, 417
 Castro, Guillén de 85, 303
 Caterina II de Rússia 123

- Cavalcanti, Alberto 185
Cavalieri, Emilio 81, 447
 Cavelli, Blanca 160
 Cavendish, Henry 116, 126
 Cecchetti, Enrico 156
Cecchi, Giovanni Maria 70, 72, 77, 345
Cecchini, Pier Maria 78, 84
 Céline, Louis-Ferdinand 190
 Celsius, Anders 110
 Cennini, Cennino 58, 227
 Cerezo 120
Cervantes, Miguel de 32, 76, 77, 82, 84, 85, 194, 312, 319
 Cervera 138
 Césaire, Aimé 205, 208, 210
 Cèsar, Juli 49, 321, 332
 Céspedes, Pablo de 94
 Cézanne, Paul 155, 159
 Chabrol, Claude 221
 Chagall, Marc 172, 177
Chaikin, Joseph 41, 209, 216, 218, 627
 Chamberlain, Lord 210
 Champmeslé, Mlle 33, 98, 101, 415, 609
 Champolion, Jean-François 133
 Chandler, Raymond 195, 258, 311
 Chanel, Coco 183
Chapelain, Jean 88, 91, 296, 390, 392, 639
Chaplin, Charles 32, 175, 178, 180, 181, 184, 189, 193, 195, 210, 412, 421, 458, 525, 575, 593, 641, 642
 Chapman, George 82, 83
 Chapman, William
 Charcot, Jean-Martin 152
 Charles I 361
 Charles II 96
 Chateaubriand, François-René de 127
 Chaucer, Geoffrey 57
 Chauliac, Guy de 57
 Chavannes, A.C. 122
Cbejov, Michael 202, 420, 478, 485, 515, 516, 553, 599, 608, 641
Chénier, Marie-Joseph 122, 124, 233
 Chesnaye, Nicolas 64
 Cherubini, Luigi 122
 Chezy, Wilhemine Christine von 133
 Chiari, Pietro 112
 Chioggia, Zarlino da 72, 78
 Chlandi, Frederick 125
 Chomon, Segundo de 175
 Chomsky, Noam 206, 221
 Chopin, Fryderyk 135, 139, 295
 Christie, Agatha 196, 202
 Christomanos, Constantino 165
 Chronegk, Ludwig 149, 460
 Chueca, Federico 155
 Cicerchia 57
Ciceró 30, 48, 416, 417, 422, 425, 471, 473, 502, 510
 Cimaroa, Domenico 124, 125
 Cixous, Hélène 218
 Clair, René 37, 188, 190, 199
Clairon, Mlle 23, 108, 113, 115, 126, 291, 413, 417, 423, 424, 430, 433, 476, 477, 479, 482, 515, 528
 Claudel, Paul 157, 167, 173, 175, 187, 195
 Clausewitz, Karl von 136
 Clavijo y Fajardo, José de 114
 Clurman, Harold 189
 Cochran, Charles Blake 175
Cocteau, Jean 177, 181, 183-185, 187, 188, 192, 194, 196, 198, 299
 Cohl, Émile 37, 170
 Coignard, Jean-Baptiste 112
 Colbert, Jean-Baptiste 404
Coleridge, Samuel T. 125, 126, 128, 133, 272, 285-287, 324, 639
Coll i Vebí, Josep 145, 324
 Colletet, Guillaume 90, 92, 390
 Colli, Giorgio 214
 Collier, Jeremy 39
 Collodi, Carlo 153
 Colman, George [fill] 131
 Colman, George 114
 Colom, Cristòfor 62, 67, 139, 187
 Comella, Luciano Francisco 122

- Comte, August 132, 133, 143
 Condé, príncep de 344
 Condillac, Étienne B. de 110, 112, 470
 Congreve, William 102, 103
 Conrad, Joseph 164, 166
Constant, Benjamin 129, 131, 135, 286, 287, 364
 Conti, príncep de 95
 Cooke, George Frederik 421
 Cooper, David 134, 191
Copeau, Jacques 40, 173, 174, 177-180, 182, 183, 186, 189, 196, 200, 204, 234, 276, 379, 419, 454, 513, 546, 547, 550, 551, 565, 568, 590, 591, 593, 594, 598-600, 608, 610-612, 615, 617, 622, 642, 643
Copfermann, Emile 214, 234, 238
 Copi [pseudònim de Raúl Damonte] 211, 216
 Coppola, Francis Ford 216, 217, 219
Coquelin, Benoît-Constant 153, 300, 475, 482, 483, 490, 556
 Corelli, Arcangelo 100
 Cormack, Allan MacLod 219
Cornazzano, Antonio 60
Corneille, Pierre 15, 19, 31, 88, 90-99, 178, 248, 260, 282, 286, 303, 304, 312, 317, 328, 342-345, 363, 368, 382, 390, 391, 400, 527, 562, 609
 Corneille, Thomas 94, 95, 99, 100, 260
 Coromines, Joan 303, 410
 Corot, Jean-Baptiste 141
Corrà, B. 176
 Correa Garçon, Pedro Antonio de 119
 Correa, Isabel 102
 Correggio 67
 Correia, Natalia 212
 Cortázar, Julio 209, 213
 Cosimi, Enzo 221
 Cossa, Pietro 150, 151, 315
 Costa-Gavras 220
 Cotarelo, Emilio 425
 Coulette, Corinne 259
 Couperin, François 106, 107
 Courbet, Gustave 25, 142
 Cournot, Antoine Augustin 138
 Courteline, Georges 155
 Courville, Xavier de 182, 564
 Covarrubias, Sebastián de 84
Craig, Edward Gordon 19, 31, 37, 164, 166, 169, 170, 172-174, 185, 275, 366, 414, 417, 426, 431, 491, 492, 530, 541, 561, 562, 578, 585, 586, 640, 642
 Crank, John 200
 Cratí 44
 Crawford, Joan 189, 199
 Crébillon, Prosper 104, 105, 282, 291
 Cresques Abraham 57
 Crick, Francis 203
 Cristofori, Bartolomeo 104
Croce, Benedetto 165, 178, 527
 Crommelynch, Ferdinand 179, 181
 Cromwell, Oliver 92, 134, 315, 346, 351, 362
 Crosland, Aland 186
 Crothers, Rachel 172
 Crumb, Robert 209
 Cruz, Juan de la 85
 Cruz, Juana María Inés de la 39, 100-102
Cruz, Ramón de la 122, 123, 552
 Cubí, Marià 144
 Cubillo de Aragón, Álvaro 91
Cueva, Juan de la 76, 78, 82, 298
 Cukor, Georges 190, 203, 219
 Cunningham, J. 245
 Cunningham, Merce 202, 209
 Curel, François de 164
 Curie, Marie 162, 171
 Čapek, Kavel 40, 179, 180, 366
 Curtiz, Michael 196
 Cusano, Nicola 59, 436
 Cuvier, George 126
 Cyrano de Bergerac, Savinien 93, 95
 D'Abundance, Jehan 60
Dacier, André 108, 335
 Daguerre, Louis-Jacques 133

- Dalberg, Wolfgang Heribert von 119
 Dalí, Salvador 186, 189, 200
 Dalton, John 125, 127
 Dalton, Francis 355
 D'Ambra, Francesco 69
D'Amico, Silvio 193, 203
 Damisch, Hubert 437
 Dancourt, L.H. 101, 102, 113
 Danevant, William 39
 Dangeville, Mlle 413
 Daniel, Samuel 79
 D'Annunzio, Gabriele 153, 162, 166,
 170, 172
 Dante Alighieri 56, 77, 343
 Danton, Georges-Jacques 124
 Darío, Rubén 156
Darwin, Charles 139, 145, 150, 493,
 502, 504-507, 510, 512, 540, 641
 Dasté, Jean 198, 601
D'Aubignac, François H. 18, 19, 34,
 91-93, 95, 97, 101, 260, 261, 273-
 275, 301, 304, 307, 310-318, 321,
 390, 416, 542, 635, 638, 639
 Daudet, Alphonse 621
 D'Aurillac, Gerbert 53
 Davenant, W. 95, 96
 David, Jacques-Louis 25, 121, 125,
 291, 439
 Davila 28
 Davis, Ronnie 207
 Davitz, J. R. 503
 De Chirico, Giorgio 176
 De Filippo, Eduardo 189, 198, 207
 De Filippo, Pepino 189
 De Gaulle, Charles 214
 De Keersmaeker, Anne Teresa 220,
 221
 De la Cypede, Pierre 62
 De la Touche, Guimond 113
De Marinis, Marco 217, 218, 222,
 266, 635
 De Méré 535
 De Pisan, Christine 59
 De Santis, Giuseppe 200
 De Sica, Vittorio 199, 202
De' Sommi, Leone 15, 25, 71, 73, 406,
 454, 455, 638, 641, 642
 De Taxi 62
De Vigny, Alfred 23, 135-137, 255,
 275, 314, 324, 346, 639
 De Visé, Jean Donneau 96, 261
 Deburau, Jean-Gaspard-Baptiste
 135, 412
 Debussy, Claude 165, 168, 172
Decroux, Étienne 209, 610, 611, 624
 Deeter, Jasper 182, 625, 638
 Defoe, Daniel 103, 106
 Degas, Edgard 155
 Déjazet, Virginie 137, 434
 Dekker, Thomas 82, 83
 Delacroix, Eugène 20, 25, 133, 134,
 136, 139
 Delaney, Shelagh 206
 Delaroche, Paul 14
 Delaunay, Robert 172
 Deledda, Grazzia 161
 Delibes, Léo 149
 Della Croce, Jacobo Giovanni An-
 drea 74
 Della Francesca, Piero 60, 61
 Della Porta, Giambattista 77, 79, 82
 Della Valle, Federico 87
 Della Volpe, Galvano 206
 Dell'Anguilara, Giovanni Andrea 73
 Del Ruth, Roy 203
Delsarte, François 12, 137, 145, 148,
 150, 160, 597-599, 604, 608, 610
Demarcy, Richard 216, 253, 384
 Demetrius 421
 Demostenes 46, 416, 422
 Demy, Jacques 210
Denores, Giasone 78, 345
Depero, Fortunato 175, 177, 178, 585
Derrida, Jacques 212, 627
 Descartes, René 13, 28, 91, 94, 96,
 244, 245, 250, 437, 470, 496, 503,
 504, 512
 Deschamps, Jérôme 105
Desfontaines, Nicolas-Marc 93, 399
 Desjardins, Marie 97, 391

- Desmarests, Jean 90-92
 Dessau, Paul 201
 Dessoir, M. 157
 Destouches, Nericault 107
 Dewey, John 160, 163, 507
 Diaghilev, Sergei 170, 171
 Dias de Novaes, B. 62
 Díaz Rengifo, Juan 79
 Di Botta 62
 Dicenta, Joaquín 160
 Dickens, Charles 138, 143, 144, 146, 162
Diderot, Denis 19, 22, 23, 25, 30, 34, 35, 111, 113-118, 122, 126, 128, 135, 194, 231, 234, 267, 297, 326, 345-350, 352-357, 359, 364, 366, 368-370, 377, 378, 382, 385, 407, 408, 423, 439, 462-467, 469, 472, 475-483, 485, 486, 493, 494, 497, 517, 521, 526, 534, 577, 582, 637-642
 Diego, Rosa 447
 Dieste, Rafael 194
Dietrich, Marlene 32, 220, 434
 Díez González, Santos 123
 Díez, Matilde 424
 Digby, B. 95
 Diofant 47, 74
 Disdéri, Adolph 144
 Disney, Walt 186, 192, 194, 196, 634
 Dixon, Victor 398
 Do Ceo, sor Maria 109
Doat, Jan 600, 610, 621
Döblin, Alfred 168
 Dolce, Ludovico 73
 Domagk, Gerhard 191
 Domenico da Piazenza 58
 Donatello 58
Donato, Elio 38, 50
 Donen, Stanley 202, 203
 Donizetti, Gaetano 136, 143
 Dono, Paolo di [anomenat Uccello] 59, 60, 436, 437
 D'Oresme, Nicole 57, 437
 D'Ors, Eugeni 172
 Dorst, Tankred 214
Dort, Bernard 207, 212, 215, 300, 381, 540, 623
 Dos Passos, John 184, 188
 Dostoievski, Fedor 141, 147-152, 161
 Dottori, Carlo de' 95
 Douglass, David 116
 Doyle, Arthur Conan 158, 159, 170
 Dreyer, Carl 187, 204
Dryden, John 19, 28, 97-100, 228, 231, 302, 365, 637
 Du Bellay, Joachim 70, 331
Du Bos, Jean-Baptiste 106, 261-263, 267, 369, 536, 638
 Ducagne, Victor 134
 Duchamp, Marcel 11, 175, 176
 Duchesnois, Mlle 429, 430
 Ducis, Jean-François 124
 Duclos, Marie-Anne 423
 Dufresny, Charles Rivière 103
 Dukas, Paul 162
 Dulac, Germaine 183, 186
Dullin, Charles 23, 173, 182, 186, 198, 200, 299, 401, 419, 489, 491, 556, 564, 591, 593, 594, 601, 619, 620, 640, 641, 643
Dumas, Alexandre [júnior] 142, 143, 145, 148, 150, 152, 192, 298
Dumas, Alexandre 24, 36, 135, 136, 138, 140, 141, 519
 Dumesnil, Marie-Françoise 119, 424
 Dumlop, J.B. 156
Duncan, Isadora 166, 176, 181, 185, 250, 289, 414, 425, 490, 491, 594, 599, 610, 625
 Du Parc, Mlle 33, 97, 98, 609
 Dupré, Ernest 169
 Dupré, Louis 108
Durán, Agustín 134, 337
 Duras, Marguerite 205, 206
 Dürer, Albrecht 18, 25, 66, 67, 342, 493
 Durkheim, Émile 162
 Durrell, Lawrence 206

- Dürrenmatt, Friedrich* 23, 203, 204, 209, 341
 Du Ryer, Pierre 91, 93
Duse, Eleanora 150, 154, 162, 164, 169, 181, 295, 379, 395, 399, 425, 527, 584
Dussane, Béatrix 191, 482, 486, 515, 516, 641
Duvignaud, Jean 27, 32, 33, 41, 209, 210, 214, 223, 341, 391, 393, 404, 415, 438
 Dylan, Bob 209

 Eastman, George 155-157
 Eberth, Karl Joseph 153
 Echegaray, José 152, 153, 168
Eckermann, Johann Peter 138, 268, 456
Eco, Umberto 218, 219, 266
 Edgerton, Harold E. 192
 Edison, Thomas Alva 152, 158, 160-162, 560
Edschmid, Kasimir 177, 367
 Ehrlich, Paul 169
 Einstein, Albert 167, 176, 326, 328
Eisenstein, Serguei 18, 184, 186, 191, 195, 197, 279, 287, 328
Eisner, Lotte H. 202, 492
 Ekberg, Anita 401
 Ekhof, Hans Konrad 109, 112, 119, 424, 430, 495, 497, 536, 640
 Ekk, Nikolai 189
 Ekman, Paul 214, 496, 504
Elam, Keir 219
 Eliot, Sir Thomas 67
 Eliot, Thomas 181, 192, 200, 228, 268
 Elssler, Fanny 139
 Encina, Juan del 63, 64
 Engel, Erich 186, 201
Engel, Johann Jacob 30, 117, 122, 127, 486, 493, 496-500, 502, 505-510, 513-515, 615, 641
 Engelmann, A. 503
 Engels, Friedrich 37, 141, 142, 154
 Enric VII d'Anglaterra 64, 406
 Ensenada, marquès de la 110
 Enriquez, Franco 213
Enríquez, Feliciano 38, 85
 Epicarm 43
 Epicur 46
 Erasmus de Rotterdam 64
 Eratòstenes 47
 Ercilla, Alonso de 73
 Ermler, Fridrik 190
Ernst, Paul 163, 167, 168, 170, 171, 196, 336
Ertel, Evelyne 218
 Eschine 422
 Escipió l'Africà 422
 Escipió Nasica, Publi Corneli 47
 Espinel, Vicente 79, 85
 Espriu, Salvador 194, 195, 198, 199, 210
 Èsquil 27, 36, 43, 44, 243, 257, 365, 630
Esslin, Martin 209
Estienne, Charles 68, 331
 Estienne, Henri [nèt] 74
 Estienne, Henri 67
 Estigués 212
 Estorino, Abelardo 208
 Estratocles 422
 Ethelwold 38
 Etherege, Georges 100
 Euclides 28, 44, 46
 Euler, Leonhard 111, 117
 Eurípides 27, 29, 43-45, 243, 282, 289
Evanzio 38, 50, 331
Evrèinov, Nicolai N. 40, 170, 173, 179, 227
 Fabbri, Diego 204
 Fagioli, Giovan Battista 104
 Fahrenheit, Gabriel Daniel 105, 534
 Fairbanks, Douglas 178
 Fajko, A. 184
 Falk, B.J. 154
 Falk, Robert 179
 Fallopio, Gabriele 72

- Falla, Manuel de 175, 176, 209
 Faraday, Michael 136
 Farquhar, George 104, 110
 Fassbinder, Rainer W. 216, 218
 Fast, J. 494
 Faulkner, William 187, 189
 Fauré, Gabriel 156, 162, 164
 Fay, Frank i William George 164
 Fechner, Gustav Th. 146
 Felipe II 73, 76
 Felipe IV 39, 93
 Feliu, Josep 154
 Félix, Élixa [àlies Rachel] 255, 598
 Fellini, Federico 205, 206, 208, 210, 216
Fénelon, François de 101, 103, 105, 305
Féral, Josette 220, 633
 Fernando Séptimo 233
 Ferrandis d'Herèdia, Joan 66, 72
 Ferrari, Paolo 151
 Ferreira, Antonio 78
 Ferreri, Marco 216
 Ferrús, Jaume 73
 Feuerbach, Ludwig 139
 Feuillade, Louis 175
 Feuillet, Raoul-Auger 103
 Fevré, Marie 391
 Feydeau, Georges 149, 156, 161, 169, 170, 172
 Feyder, Jacques 193
 Fichte, Johann G. 125
 Ficino, Marsilio 437
 Fido, Franco 345
 Fielding, Henry 107, 111
 Fiorillo, Silvio 89
Fischer Lichte, Erika 39, 220, 635
 Fisher, Clara 434
 Fitzgerald, Scott 184, 192
 Flack, August 467
 Flanagan, Hallie 193
 Flaubert, Gustave 37, 142, 145, 147, 149, 153, 195, 271
 Fleck, Johann F. 488
Flecknoe, Richard 97, 298
 Fleming, Alexander 187
 Fleming, Victor 195
Fletcher, John 83-86, 305, 346
 Floridor, Charles 260, 261, 313
Fo, Dario 207, 209, 212, 214-216, 219, 235, 637
 Fogerty, Elsie 182
 Fokine, Michail 175
 Fonollar, Bernat 63
 Fontana 126
 Fontanella, Francesc 92
 Fontenelle, Bernard de 28, 102
 Fonvizin, Denis Ivanovitx 116
Foot, S. 111, 470
 Ford, Henry 166
 Ford, John 89, 183, 193, 195, 202
Foreman, Richard 13, 213, 218, 220
 Forest, Jean-Claude 210
 Forman, Milos 210
Formosa, Feliu 215, 595
 Forrest, Edwin 142
 Fort, Paul 158
 Fortuny, Mariano 149, 166
 Foscolo, Niccolò 130
 Fossati, Paolo 584
 Fosse, Robert 216, 219
 Foster, John 161
 Foucault, Michel 142, 143, 208, 211, 215, 217
 Fourier, Charles 135
 Fournier, Henri-Alban 174
 Fox, germanes 141
 Fracastoro, Girolamo 67, 69
 Franco, Francisco 213
 Franklin, Benjamin 112
 Franz, Ellen 149
 Fratellini, germans 176
 Fregoli, Leopoldo 158, 171, 295, 434
Freud, Sigmund 13, 23, 159, 164, 167, 174, 176, 177, 216, 250, 333
Freytag, Gustav 147, 256
 Friedrich, Caspar David 131
 Friedan, Betty 209
 Friesen, Wallace 214, 496
 Frínic 43

- Frisch, Max* 210, 237, 637
Frye, Northrop 206, 331
Fuchs, Georg 170, 171, 299, 464
 Fuchs, Leonhard 68
 Fuentes, Carlos 209
 Fuller, Loïe 158, 159, 164
 Fuller, Margaret 141
 Fuller, Samuel 222
 Fulton, Robert 128
 Furterbach, Joseph 88
- Gabo [Pevsner], Naum 179
 Gabrieli, Andrea 85
 Galba 422
 Galles, príncep de 519
 Gallegos, Rómulo 159
 Galbraith, John K. 206
 Galè, C. 50, 87
 Galilei, Galileo 36, 76, 83, 86, 89, 195, 269
 Gallet, Louis 152
 Galsworthy, John 167, 171, 172, 186, 236
 Galuppi, Baldassare 112
 Galvani, Luigi 123
 Gama, Vasco da 63
 Gamboa, José Joaquín 189
 Ganassa, Zan 73, 74
 Gance, Abel 186
 Garbinati de Procoli, Daria 524
 Garbo, Greta 184
 García de la Huerta, Vicente 119
 García Díez, E. 310
 García Gutiérrez, Antonio 138, 147
 García Lorca, Federico 179, 185-187, 189-193, 197, 215, 219, 221
 García Márquez, Gabriel 212, 219
 García, Víctor 215
 Garnett, Tay 198
 Garnier, Robert 74, 76, 77
Garrick, David 110, 111, 114, 407, 413, 422, 424, 428, 429, 477, 499, 537
 Gasch, Sebastià 186
 Gascoigne, George 73, 75
- Gaspar, Enrique 159
 Gassendi, Pierre 28
 Gassman, Vittorio 32, 201, 395, 396, 407, 641
Gatti, Armand 212, 213, 234, 637, 638
 Gauss, Karl Friedrich 127, 136
 Gaussin, Mlle 424
 Gay, John 105, 107
 Gayton, Edmund 406
 Gelabert, Cesc 220
 Gelabert, Fructuós 171
Gémier, Firmin 15, 40, 170, 173, 179, 183, 236, 325, 430, 490, 543, 588, 589, 631
 Genet, Jean 199, 206, 207, 211, 215, 218
 Gengenbach, Pamphilus 65
 Genís 50, 399
 Geoffroy, J.L. 123
 Géricault, Théodore 130, 132
 Germi, Pietro 209
 Gershwin, George 183, 187, 192
 Ghelderode, Michel de 12, 185, 187, 202
Gbéon, Henri 196, 197, 399, 576, 640
 Gherardi del Testa 141
 Ghirardelli, Cornelio 99
 Giacometti, Alberto 20
 Giacosa, Giuseppe 156, 163, 168
 Giaratoni, Giuseppe 97
 Gibert, Miquel M. 281, 315
 Gide, André 18, 175, 189
 Giffard, Henry 143
 Gil de Biedma, Jaime 25
 Gilbert, William 81
 Giradoux, Jean 191, 195
Giraldi Cinzio, Gian Battista 19, 68, 71, 252, 311
 Gluck, Christoph W. 114, 116, 118, 119, 174, 524
 Gnassa 74
 Gneditx, Petr 157
 Gobineau, Joseph-Arthur 144
 Godard, Jean-Luc 207, 210, 220

- Godfrey, Thomas 116
- Goethe, Johann W.* 23, 32, 114, 117-119, 121, 123-129, 131, 134, 138, 163, 217, 220, 227, 257, 268, 278-280, 285, 298, 308, 315, 335, 336, 338, 340, 393, 431-433, 453, 456-460, 462, 467, 486, 520, 526, 564, 571, 637, 638, 641, 642
- Goffman, Erving 215
- Gogol, Nikolai* 25, 137-140, 180, 185, 189, 254, 571
- Goldfaden, Abraham 134
- Goldman, Michael* 217, 628
- Goldmann, Lucien* 205, 333
- Goldoni, Carlo* 15, 19, 25, 107, 109-115, 117, 118, 122, 198, 199, 202, 217, 229, 328, 345, 364, 385, 439, 459, 463, 521, 523, 526, 529, 582, 637, 640, 642
- Goldsmith, Olivier* 116, 118, 338
- Goll, Yvan* 12, 178
- Gombrich, Ernst H. 208
- Gombrowicz, Witold 195
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis 139, 141, 142
- Góngora, Luis de 84, 86
- González, Aníbal 645
- González Castillo, José 175
- González de Salas, José Antonio* 89, 320, 472
- González, Anselmo 170
- González, Cayo 229
- Goodman, Benny 192
- Gorki, Maksim 166, 168, 169
- Gorostiza, Manuel Eduardo 190
- Gosciny, R. 207
- Got, Edmond 483
- Gottsched, Johann Cristoph* 107, 109, 111, 301, 521, 536
- Gougues, Olympia de 123
- Goulding, Edmund 187
- Gounod, Charles 145, 146
- Gournay, Marie de 87
- Goya, Francisco 126, 129, 130, 379
- Gozzi, Carlo* 114, 120, 181, 201, 257
- Grabar, Igor 167
- Grabbe, Christian D. 132, 134, 135, 137, 138
- Gracián, Baltasar 92, 94
- Graffigny, Mme de 361
- Graham, Marta 189, 198, 599
- Granville-Barker, Harley* 167, 185, 189, 528
- Grass, Günter 206, 211
- Grassi, Paolo 199, 595
- Grau, Jacinto 174, 182, 188
- Gray, William 151, 219
- Grazzini, Anton Francesco* 70, 72, 77, 237
- Gréban, Arnould 60
- Greco, El 77
- Green, Paul 193, 195
- Greenaway, Peter 222
- Greene, Gayle 40
- Greene, Robert 79
- Gregori, J. G. 99
- Gregori XIII 74
- Greimas, A. J.* 211, 257, 575
- Grein, Jack 158, 540
- Gresset, Jean-Baptiste-Louis 267
- Grevin, Jacques* 72, 371
- Griboïedov, Aleksandr S. 133, 169, 175
- Grieg, Edward 151
- Grieve, W. 141
- Griffith, David 170, 171, 176, 178
- Grillparzer, Franz* 131, 132, 137, 138, 335
- Grimaldi, Joseph 128
- Grimm, Jacob 130, 132, 234
- Grimmelshausen, Hans Jacob von 98
- Gringoire, Pierre 64, 65
- Gris, Juan 18, 183
- Grock [Wettach, Adrien] 202
- Groddeck, Georg Walter 180
- Gropius, Walter 178, 186, 452
- Gros-Guillaume 89
- Grosz, George 178, 179
- Grotius, Hugo 87
- Groto, Luigi 74, 75

- Grotowski, Jerzy* 13, 19, 41, 206, 210-213, 216, 254, 275, 491, 546, 550, 579, 588, 593, 595, 596, 603, 604, 608, 615-617, 622, 640, 642, 643
 Grube, Max 185
 Grüber, Klaus-Michael 217, 220, 221
 Gründgens, Gustav 204
 Grüner, Karl Franz 456
 Gryphius, Andreas 93, 94, 96, 280, 342
Gsell, Paul 430
 Gsovski, Tatiana 187, 204, 594
 Gsovski, Victor 187, 594
Gual, Adrià 161, 163, 165, 167, 170, 175, 208, 594
Guarini, Giovan Battista 78, 80, 102, 305, 345
 Guazzoni, Enrico 174
 Guerra, Guy 215
 Guerrero Zamora, Juan 367
 Guiatsitova, Sofia 548
 Guicciardini, Roberto 28, 217
 Guido d'Arezzo 53
 Guilbert, Yvette 157
 Guillard, Nicolas-François 122
 Guillén, Jorge 201
 Guillén, Nicolás 188
 Guimarães Rosa, Joao 209
 Guimard, Marie-Madeleine 116
 Guimerà, Àngel 156, 160, 161, 169
 Güiraldes, Ricardo 134
Guiraudet, Alfred 160
 Güney, Yilmaz 220
 Gurméndez, Carlos 246
Gurvitch, Georges 205, 631
 Gutenberg, Johann 628
 Gutiérrez Alea, Tomás 212
 Gwynn, Nell 39, 97

 Haavikko, Paavo 220
 Habermas, Jürgen 219
Hacks, Peter 205, 207, 211, 236
 Haeckel, Ernst 149
 Händel, Georg Friedrich 105, 106, 109, 110
 Hafner, Philipp 115, 521
 Hahn, Otto 37
 Hahnemann, Samuel 128, 129, 248
 Hajek, Tadeas 494
 Halbe, Max 159
 Halévy, Ludovic 147, 149, 155
 Halévy, Jacques F. 143
 Halffter, Ernesto 186
 Hall, F. J. 494
 Hallam, Lewis [dit *el Vell*] 112
 Haller, Albrecht von 113, 493
 Halley, Edmond 101
 Halmann, Lewis [Júnior] 115
 Hals, Stephen 107
 Hamilton, Newburg 109
 Hammerstein, Oscar 157, 186
 Hammerstein II, Oscar 196, 197
 Hammet, Dashiell 187, 188
 Hampton, Christopher 216
 Hamsun, Knut 164
Handke, Peter 211, 213, 214, 219, 632
 Hankin, St. John Emile C. 168
Hannetaire, v. Servandoine
 Hansen, Gerhard 160
 Hardy, Alexandre 81, 86
 Harlow, Joan 189
 Harrison, John 429
Hart, Heinrich 153, 528, 576
 Hart, Roy 214
 Hartmann, Johannes 167
 Hartzensbusch, Juan Eugenio de 138
 Harvey, William 36, 87
 Hašek, Jaroslav 182, 187
 Hasenclever, Johann Peter 25, 366
 Hasenclever, Walter 175, 177
 Haskin, Byron 203
 Hasse, Johann Adolph 107
 Hathaway, Henri 199
 Hauksbee, Francis 104
 Hauptmann, Elizabeth 187, 189
 Hauptmann, Gerhart 157, 159, 161, 162, 164, 166-168, 174, 177, 190, 364
 Hauser, Arnold 27, 201, 217

- Havel, Václav 220
 Hawks, Howard 190, 198, 207
 Hawthorne, Nathaniel 143
 Haynd, Franz J. 117, 126
Hazlitt, William 131, 334
Hebbel, Christian F. 27, 140, 141, 336
 Hecht, Ben 389
 Heddes, N. L. 176
Hegel, Georg W.F. 128, 131, 136, 138, 140, 252, 282, 283, 334, 336, 338, 340
 Heidegger, Martin 185, 192, 205
 Heijermans, Herman 164
 Heine, Heinrich 137
 Heine, Wilhelm 117
Helbo, André 216, 217, 220, 375
 Hellman, Lilian 192, 205
 Helmholtz, Hermann von 147
 Helvetius, Claude Adrien 118
 Hemingway, Ernest 187, 195, 202
 Hensel, Sophie 278, 423, 512
Hensius, Daniel 84, 247
 Heràclides de Pontos 46
Herder, Johann Gottfried 116-119, 281
 Hergé 187
 Hernández, José 150
 Hernández, Miguel 193, 194, 235
 Heròdot 28, 44, 290
 Heró d'Alexandria 49
 Herrera, Ernesto 171
 Herrmann, Max 182
 Hertwig, Oscar 152
 Hertz, Heinrich R. 139
 Hervás, Lorenzo 121
 Hervé, August 165
 Hervieu, Paul-Ernest 160, 162
 Herzl, T. 236
 Herzog, Werner 216
 Hesíode 22, 395
 Hesse, Hermann 181, 185
Hetnner, Hermann 143, 286, 287
 Hevelius, Johannes 35, 93
 Heywood, J. 66
 Heyse, Paul Johann L. 154
 Heyward, Du Bose 192
Heywood, Thomas 81, 84, 87, 175, 342, 415, 416, 421, 425, 484, 640
 Hiärne, Urban 97
 Hildegard von Bigen 54
 Hill, George Roy 214
Hill, Aaron 110, 504, 513
 Hill, John 111, 406
 Hiller, Lejaren 206
 Hilverding, Franz 113
 Hiparc de Nicea 47
 Hipòcrates 248
 Hitchcock, Alfred 196, 203, 210
 Hiyya, Abraham Bar 53
 Hobbes, Thomas 28, 91, 94
 Hochhut, Rolf 41, 209, 216
 Hoffmann, Ernst Amadeus 132, 570
 Hofmannsthal, Hugo von 168, 171, 172
 Hofmeister, Franz 142
 Hogarth, William 107, 108, 112, 499
 Holberg, Ludwig 106, 229
 Holcroft, Thomas 127
 Hölderlin, Friedrich 126
 Holger-Madsen 176
 Hollevith, Hermann 157
 Hollingshead, John 149
 Hollister, Allice 175
 Holz, A. 158
 Homer 18, 22, 28, 97, 245, 308, 394, 395
 Honegger, Arthur 185, 195
Honzl, Jindrich 195, 215, 575, 586
 Hooke, Robert 97
 Hopper, Denis 214
Horaci 38, 48, 73, 79, 80, 101, 261, 303, 313, 319, 639, 645
 Horkheimer, Max 198
 Hormigón, Juan Antonio 366, 468, 533, 563
Hornby, Richard 218, 566
 Horta, Juana de 139
 Hórváth, Odon von 190
 Houdini, Harry 176

- Hounsfield, G.N. 219
Housman, Laurence 166
Hroswitha von Gandersheim 53, 228, 397, 637, 640
Hubble, Edwin P. 188
Hughes, Charles 120
Hughes, Ted [Edward James Hughes] 215
Hugo, Victor 12, 14, 19, 22, 27, 28, 31, 131, 134-138, 140, 145, 147, 152, 153, 155, 304, 314, 346
Huizinga, J. 194
Humboldt, Alexander von 138, 145, 496
Humboldt, Wilhelm 126, 308, 496, 526
Hume, David 109, 113, 240, 263, 363, 470, 504
Hunt, Leigh 128, 129, 139, 142, 423
Hurd, Earl 176
Hurtado de Mendoza, Antonio 102
Hurtado de Toledo, Luis 71
Husserl, Edmund 174
Huston, John 202
Hutcheson, Francis 107, 470
Hutton, James 35, 125
Huxley, Aldous 190
Hughens, Christian 102
- Ibarra, Joaquín 117
Ibsen, Henrik 16, 27, 34, 143-145, 147, 148, 150-158, 160, 161, 164, 167, 169, 185, 281, 285, 324, 332, 357, 364, 380, 527
Icres, Fernand 156
Iffland, August W. 121, 125, 127, 364
Iglésias, Ignasi 165, 166
Il Carrozone 216
Inca Garcilaso de la Vega, El [Gómez Suárez de Figueroa] 83
Ince, Thomas Harper 175
Indagine, Johann 66
Ingarden, Roman 215
Inge, William 201
Ingegneri, Angelo 80, 440
- Ingues, Jean-Auguste-Dominique 129
Ió 394, 395
Ionesco, Eugène 201, 203, 206, 208, 211, 212, 255, 321, 326, 329
Ipèride 422
Irving, Henry 150, 154, 161, 482
Irving, Laurence Sidney 584
Irving, Washington 136
Isabel d'Aragó 314
Isabel, tsarina 34, 112
Isabel I 81
Isidoro de Sevilla 51, 390
Isòcrates 422
Ivànov, Vsevolod
Ivànova, Hsénia 141, 379
- Jacob, Mary Ph. 175
Jacob, Maxime 185
Jacobi, Moritz 137
Jaggard, William 80
Jakobson, Roman 210, 405, 576
James, Henry 155
James, William 154, 244
Jansen, Cornelis 91
Jansen, Steen 212, 575
Jansen, Zacharias 454
Jansky, Jan 169
Jaques-Dalcroze, Émile 167, 168, 170, 171, 173, 174, 179, 594, 600, 605, 612, 643
Jardiel Poncela, Enrique 187, 191, 193, 196, 295
Jarry, Alfred 19, 21, 27, 37, 41, 161, 162, 164, 185-187, 189, 201, 242, 330, 451, 492, 572, 580, 583, 591, 637
Jaspers, Karl 195
Jasset, Victorin 170
Jauss, Hans Robert 218
Jellicoe, Anne 208
Jenner, Edward 125
Jerome, Jerome Klapka 157
Jessner, Leopold 178, 179
Jibaja, Petronila, *la Portuguesa* 425
Jiménez de Enciso, Diego 85

- Jodelle, Étienne 70
Jodorovski, Alexandro 211, 628
 Joffé, Roland 221
Johnson, Samuel 112, 115, 261, 320-322, 326, 369, 638, 639
 Johnson, V. 211
 Joliot, Frédéric 192
 Jones, Tom 208
 Jonson, Ben 80, 81, 340, 405, 413
 Jooss, Kurt 186, 190
 Joseph II 119, 521
 Joule, James P. 139
Jouvet, Louis 23, 32, 173, 186, 195, 199-203, 225, 298, 402, 403, 407, 483, 518, 543-546, 548, 557, 564, 582, 583, 587, 597, 640, 642
 Jouy, Etienne de 129
Jovellanos, Gaspar M. de 118, 123, 129, 233, 364, 637
 Joyce, James 12, 175, 176, 181, 219, 428
 Julià l'Apòstata 50
Jullien, Jean 157, 159, 468
 Jung, Carl G. 172, 174, 193, 331
 Jussieu, Adrien Laurent de 122
 Justinià 51
- Kafka, Franz 174, 176, 184, 185
Kaiser, Georg 175-177, 181, 231, 365, 366
 Kalatozov, Mikhail K. 206
Kalidasa 50
 Kalmus, Herbert 179
 Kamenski, Vasili 556
Kandinski, Vasili 18, 171, 173, 184, 276
 Kant, Immanuel 117, 120, 123, 127, 226, 372, 382, 412, 470, 541
Kantor, Tadeusz 197, 204, 209, 211, 212, 214, 217, 219, 221, 222, 228, 254, 420, 574, 618, 629, 635, 638, 642
Kaplan, Donald M. 213, 249
Kaprow, Allan 207, 212, 213, 628, 638
- Karr, Alphonse 136
 Katona, József 132
 Kavafis, Konstantinos 191
 Kazan, Elia 199, 202
 Kazantzakis, Nikos 198
 Keafeld, comtessa de 519
Kean, Charles John 146, 291, 292
 Kean, Edmund 291, 422, 519
Keaton, Buster 186, 208, 268, 387, 397, 412, 525
 Keats, John 132
 Kees, Weldon 205
 Kemble, Charles 550
 Kemble, John Philip 129, 133, 291, 423
 Kemp, Lyndsay 213, 220
 Kepler, Johannes 84, 85
 Kerouac, Jack 206
 Keynes, John Maynard 193
 Khalil 52
Kierkegaard, Sören 139-142, 241, 334, 340, 484
 Kiesler, Frederik 177, 179, 451
 Killigrew, Thomas 96
 Kinsey, Alfred C. 199, 202
 Kipling, Joseph Rudyard 168
Kirby, Michael 41, 211, 628, 638
 Kiritescu, Alexandru 197
 Kisfaludy, Károly 132
Kjerküll-Peterson, Lorenz 184, 263
 Kleiser, Randal 218
Kleist, Heinrich von 128-130, 132, 486, 488, 489, 491
 Klinger, Friedrich M. 105, 119, 123
 Klopstock, Friedrich G. 115, 117
 Kluge, Alexander 213
 Knapp, M. 219, 494
 Knaus, Hermann 188
 Kneep, Mary 39, 88
 Kniassef, Boris 190
 Kniaznin, Jakob B. 117, 123
 Knipper, Olga 194
Knudsen, Hans 185, 550
 Koch, Robert 154, 158
 Koffka, Kurt 173

- Kokoschka, Oskar 169, 175
 Kolár, Josef Jiri 150, 364
 Kolbenheyer, Erwin Guido 166
 Kölher, Wolfgang 173
 Koltès, Bernard-Marie 221, 222, 306,
 326, 329, 580, 639
 Komensky, Jan Amos 89
 Komissarzevskaia, Vera 167, 169, 558
 Komissarzevski, Theodor 558
 Koonen, Alice Georguinevna 556
 Kopernik, Nikolaj 68
 Kopit, Arthur 208
 Koprokiev, Sergei 195
 Kornfeld, Paul 174, 177, 230, 485,
 491
 Korostyleva, Vadim 220
 Kostakovič, Dimitri 192
 Kostner, Kevin 222
 Kotzebue, August von 124, 126, 127
 Kowzan, Tadeusz 213, 226, 602
 Kozintsev, Grigor 180
 Krasinski, Zygmunt 137
 Krauss, Karl 177, 181, 205
 Krebs, Hans Adolf 154
 Krejca, Otomar 41, 205, 211, 215,
 216, 483
 Kristeva, Julia 214
 Krog, Helge 178
 Krupp, Alfried 37, 142
 Kryzitski, Georgi 180
 Kuletxov, Lev 183
 Kubrick, Stanley 213
 Kundera, Milan 18, 212, 216
 Kurosawa, Akira 201, 217
 Kusser, Johann Sigmund 102
 Kutscher, Artur 24
 Kyd, Thomas 77
 Kzesinskaia, Mathilde 161
- L'Esperonnière, Antoine de 391
 La Barre, François-Poulain de 99
 La Bruyère, Jean de 343
 La Calprenède, Gautier de Coste 91,
 95
 La Cecca, Francesco d'Angelo 38
- La Chapelle, Jean de 101
 La Cierva, Juan de 182
 La Fayette, Mme de 99, 100
 Lagrange, Joseph 101
 La Halle, Adam de 56
La Harpe, Jean-François de 115
La Mesnardière, Hyppolyte 91, 266,
 342
La Motte, Houdar de 102, 106, 107,
 286, 314
 La Rochefoucauld, François de 97,
 240
Laban, Rudolf von 172, 206, 608, 611
 Labiche, Eugène 139, 143, 146
 Labrousche, Laurence 611
 Lacan, Jacques 211, 437, 575
 Lancelot, Claude 95
 Laclos, Pierre Chordelos de 121
 Ladvenant y Quirante, María 413
 Laënnec, René-Théophile 132
 Lagerkvist, Pär 177, 178, 197, 202
 Lagerlöf, Selma 157
 Laird, Johnson 505
 Lalande, Joseph-Jérôme 115
 Lamarck, Jean-Baptiste 127, 129
 Lamarr, Hedy 176
 Lamartine, Alphonse de 143
Lamb, Charles 130, 134, 561, 576
 Lampedusa, Tomasi di
 Landé, Jean-Baptiste 109
 Lander, Harold 199
 Landsteiner, Karl 171
 Lang, Fritz 185, 189, 210
 Langbaine, Gerald 102
 Langdon, Harry 525
 Langendijk, Pieter 105
Langer, Susane 39, 202, 237
Langboff, Mathias 221, 325, 370
 La Peruse, Jean de 71
 Larousse, Pierre-Athanase 147
Larra, Mariano José de 134, 417, 424,
 526
 L'Arronge, Adolf 153, 154, 528
 Lasca [pseudònim d'Anton Frances-
 co Grazzini] 68, 69

La Taille, Jean de 74
Laube, Heinrich 231
 Laucisi 105
 Lauckner, Rolf 181
Laudun d'Aygaliers, Pierre 80, 320
 Loughton, Charles 204, 269
 Lauraguais, comte de 114, 473
 Lauteuschläger 162
 Lautréamont, comte de 149
 Lavardén, Manuel de 122
 Lavater, Johann Kaspar 119, 494, 497
 Lavelli, Jorge 214, 219
 Laveran, Charles 170
 Lavoisier, Antoine-Laurent 122, 127
 Lawrence, David 186
 Lawrence, Florence 172
 Le Brun, Charles 97, 261, 474, 493
 Le Carré, John 209
 Le Corbusier 18
Le Faucher 95, 416
 Le Kain 133, 314
 Le Nôtre, André 96, 297
Le Queux, Regnaud 38, 63, 331
 Lean, David 198
 Leavitt, David 220
 Lebesque, Daniel 604
Lecoq, Jacques 205, 269, 593, 595, 600, 601, 604, 610, 611, 643
 Lecouvreur, Adriana 423
Ledoux, Claude-Nicolas 121, 127, 449, 462, 468
 Leeuwenhoek, Antonie van 36, 100
 Léger, Fernand 183
 Leguizamón, Martiniano 161
 Lehár, Ferenc 168
 Leibnitz, Gottfried W. 99, 100, 105
 Leichner 150
 Leigh, Vivien 425
 Leita, Joan 246, 645
 Lekain, Henri-Louis 114, 118, 462, 473, 536
 Lelio, v. Andreini
 Lem, Stanislaw 208
 Lemâitre, Frédérick 133, 621
 Lemercier, Louis-Jean 129
 Lemon, Jack 425
 Lenin, Nikolai 170, 176
 Lenski, Aleksandr Pavlovitx 613
 Lenya, Lotte 413
 Lenz, Carolyn R. 40
Lenz, Jakob M.R. 118, 359, 364, 383
 León, María Teresa 194
 Leopardi, Giacomo 136, 137
 Léotard, Jules 146
 Lépage, Robert 221
 Lermontov, Mikhail J. 138, 139
 Lerner, Alan Jay 198, 205
Le Roi Jones, Everet 210, 211, 214, 235
 Lesage, Alain-René 104, 105, 108, 357
 Lescarbott 82
Lessing, Gotthold Ephraïm 11, 12, 19, 27, 111, 112, 114-116, 118, 120, 121, 221, 241, 248, 249, 255, 267, 278, 282, 306, 328, 348-353, 358, 359, 364, 366, 423, 424, 436, 493-497, 499, 510, 512, 521, 639, 641
 Lester, Richard 210
 L'Estoile, Claude de 90, 390
 Lévi-Strauss, Claude 200, 206
 Lewis, Sinclair 181, 199
 Lezama Lima, José 211
 Licurg 46, 521
 Liébert 150
Lifar, Serge 188, 193, 206, 556
Lillo, Georges 107, 348
 Lincoln, Abraham 148
 Lísia 422
 Linder, Max 168
 Linné, Carl von 112, 113, 115
 Lister, Joseph 148
 Listz, Franz 137, 142, 147
Littlewood, Joan 198, 213, 634, 638
 Livi 28
 Livingstone, David 139
 Lloyd Weber, Andrew 214
 Lloyd, Harold 182, 525

- Lluch, Felipe 195, 233
 Lluís XIV 89, 93, 94, 96, 97, 294, 391, 404
 Lluís XV 359, 391
 Llull, Ramon 56
 Locke, John 102, 470
 Loewe, Frederick 205
 Löffler, Friederich 154
 Lohenstein, Daniel C. von 96
 Lombardi, Marco 399
 Lombroso, Cesare 151, 159, 161, 494
 London, Jack 171
 Longhi, Pietro 439
Lope de Vega, Félix 19, 22, 25, 65, 75, 79-90, 92, 198, 229, 312, 319, 320, 360, 365, 398, 637, 640
 López de Ayala, Adelardo 117, 143, 145
 López Penas, Marisa 503
López Pinciano, Alonso 80, 319, 472
 López, Mario Emilio 366
 Lorenzetti, Ambrogio 57
 Losey, Joseph 199, 210
 Lotti, Cosme 87
 Louis, Victor 120
 Louthembourg, Philip-James 120, 454
 Lowen, A. 494
 Lowry, Malcolm 198
 Loyola, Ignacio de 69, 231
 Lozano, Enriqueta 141
 Lubitsch, Ernst 196
 Lucas, George 218
Ludwig, Otto 144, 150, 335
Lugné-Poe, Aurélien 158-161, 163, 171, 492, 563
Lukács, György 176, 182, 201, 205, 315, 335, 356
 Lully, Jean-Baptiste 99, 101, 106
 Lumière, Louis-Jean i Auguste 161, 169, 314, 446
Lunatxarski, Anatoli V. 191, 236, 348, 351, 439, 633, 635, 637
 Luther, Martin 65, 66, 128, 230, 231, 637
Luzán, Ignacio de 109, 312
 Lyell, Charles 136
 Lyly, John 76, 77
 Lynch, David 221
 Lyndsay, David 71
Lyotard, Jean-François 216, 219
 MacDermott, Norman Alexander 179
 MacDonald, Dwigth 207, 421
 Macewen, William 152
 Macgowan, Kenneth 16, 332
 Machado, Antonio 173, 186, 193
 Machaty, Gustav 191
 Machiavelli, Niccolò 64-66
 MacKaye, James Steele 153, 560, 598
 MacLaine, Shirley 402, 515, 518, 519, 641
 Macready, William Charles 142, 422
 MacShane, Frank 258
Maeterlinck, Maurice 41, 157, 158, 160-162, 164, 165, 167, 168, 170, 173, 174, 276, 613, 640
 Maffei, Scipione 105
 Magdaleno, Mauricio 191
 Maggi, A. 171
Maggi, Vincenzo 70, 311
 Magritte, René 25, 472
Maiakovski, Vladimir 174, 178, 179, 181, 188
 Maimòmides 55
 Máiquez, Isidoro 132, 233, 422
Mairet, Jean 19, 88, 90, 91, 296, 312
 Malevitz, Kasimir 176, 177
 Malina, Judith 202, 595, 626
 Malinovski, Bronislav 185, 188, 485
Mallarmé, Stéphan 155, 563
 Malle, Louis 208
 Mallén de Soto, Caro 91
 Malraux, André 191, 214
 Malthus, Thomas R. 35, 126
 Mamet, David 217, 220, 407, 640
 Mandelbrot, Benoit 217
 Manet, Édouard 147, 148

- Manetti, Antonio di Tuccio 438
Manjarrés, Josep de 151, 229, 230
 Mankiewicz, Joseph L. Jeo 200, 201, 203, 204
Mann, Thomas 36, 164, 167, 172, 183, 199, 219
 Manni, Agostino 81
 Manrique, Gómez 60, 61
 Manrique, Jorge 61
 Mantegna, Andrea 60
 Manuzio, Aldo 64, 443
Manzoni, Alessandro 132, 134, 323, 639
 Manzotti, Luigi 153
 Marceau, Félicien 202
Marceau, Marcel 37, 199, 217, 610
Marcello, Benedetto 106, 523
 Marcerou, Ph. 468
 Marconi, Guglielmo 161, 165, 186
 Marcuse, Herbert 210
 Maréchal, Sylvain 125
 Marey, Étienne Jules 154
 Margarit, Àngels 222
 Maria Antonieta 125
 Maria de Portugal 63
 Marin, Maguy 221
 Marina, José Antonio 16, 503, 602, 603
Marinetti, Filippo Tommaso 171, 172, 176, 180, 237, 295, 584, 585
Marivaux, Pierre 25, 36, 106-109, 113, 226, 271, 364, 481
 Marlowe, Christopher 78, 79, 89, 197, 340, 365
Marmontel, Jean-François 111, 112, 115, 116, 122, 250, 266, 267, 289, 291, 298, 305, 369, 501, 638, 639
 Mars, Antony 156
 Mars, Mlle 430
 Marsillach, Adolfo 214
 Marston, John 80, 82
 Martello, Jacopo 105
Martin, Karl Heinz 177, 492
 Martinelli 88
 Martínez, María 172
Martínez de la Rosa, Francisco 132, 134, 137
 Martínez Sierra, Gregorio 172, 176
 Martorell, Joanot 62
 Marx Brothers 193
 Marx, Karl 37, 141, 142, 145, 148, 210, 216, 339, 340, 412
 Mary, Jules 152
 Mascaró, Jaume 496
 Massenet, Jules-Émile 152, 153
 Massine, Leonide 191
 Massinger, Philip 89
 Massó, Albert 58
 Masters, W. 211
 Mastroianni, Marcello 395, 396, 401, 407, 483, 640
 Matisse, Henri 184
Mauclair, Camille 159, 160, 275
 Mauriac, François 185, 193
 Maurolico, Francesco 65
 Mauss, Marcel 163, 193, 201
 Mayer, Julius Robert 140
 Mayol, Felix 295
 McCarey, Leo 191
 McCarthy, John 199, 206
 McCullers, Carson 196
 McLuhan, Herbert Marshall 209, 210
 Mead, Margaret 200
 Medina, Jaume 68
 Medici, Lorenzo de 61
 Medina, Pedro de
 Medwall, Henri 63
Mebring, Franz 159, 299
 Mehring, Walter 178, 188
Mei Lan-Fang 193, 208, 415, 426, 427
 Meilhac, Henri 147, 149, 154
 Meiningen, companyia 151, 153, 155, 156, 158, 185, 460, 461, 533, 540, 619, 638, 640
 Meiningen, duc de 149, 460, 550, 638, 640
 Melato, Maria 402, 403
 Melendres, Jaume 332, 572
 Méliès, Georges 37, 161, 165

- Melnitz, William 16, 332
 Melville, Herman 141, 143
 Menandre 46, 49, 342
 Mendel, Johann Gregor 148
 Mendeleiev, Dimitri 149
 Mendelssohn, Felix 140
 Meneses, Rogelio 222
 Menuhin, Yehudi 634
 Mercadé, Eustache 59
 Mercé, Antonia 186
Mercier, Louis-Sébastien 19, 118,
 119, 232, 314, 322, 348, 404, 443,
 538, 539, 637
 Meré, Charles 236
Meredith, George 152, 338, 339
 Merezkovski, Dimitri 160
 Mérimée, Prosper 133, 141
 Merleau-Ponty, Maurice 197
 Mersene, Marin 91
 Mesmer, Franz Anton 118
 Messiaen, Olivier 189, 196
Metastasio, Pietro 17, 106, 107, 120,
 247
 Méténier, Oscar 163
 Metge, Bernat 58
 Meucci, Antonio 150
 Mézières, Philippe de 57
 Mey, Michèle Anne de 221
 Mey, Thierry 220
 Meyer, Julius Lothar 149, 188
 Meyerbeer, Giacomo 136, 143
Meyerhold, Vsevolod 19, 166, 168,
 169, 172, 174, 177, 181, 183-185,
 188, 189, 192, 194, 196, 204, 237,
 262, 263, 349, 418, 420, 439, 462,
 464, 468, 530, 536, 547, 550, 551,
 554, 557, 558, 563, 564, 570-572,
 575, 577, 578, 586, 593, 594, 613,
 637, 638, 642, 643
 Michaud, Joseph-François 134, 147
 Michel, Marc 143
 Michelangelo, v. Buonaroti, Miche-
 langelo
 Middleton, Thomas 82, 84-87
 Mihura, Miguel 190
 Mikhailovitz, Alexis 34
Milà i Fontanals, Manuel 141, 324
 Milà, Lluís de 72
 Milhau, Denis 183
Milizia, Francesco 117, 447
 Mill, Stuart 140, 142
 Millan, Albert 154
 Mille, Cecil B. de 182, 186
Miller, Arthur 200, 203, 204, 210,
 344
 Miller, Henry 189, 195
 Millet, Paul 146, 153
 Millián, José 197
 Millo, Joseph 198
 Milton, John 28, 98, 493
 Milva 212
 Minguell, Eduard 509, 510
 Minich Brewer, Maria 39
 Minnelli, Vincente 197, 202, 206
Minturno, Antonio Sebastiano 72,
 248
 Mira de Amescua, Antonio 83, 84,
 87, 89
 Mirbeau, Octave 156, 164, 166
 Miró, Joan 195
 Miró d'Elèuterés 43
 Mistinguett 184
 Mistral, Frederic 146
 Mitchell, Arthur 213
 Mnouchkine, Ariane 41, 210, 212,
 213, 218, 595, 611, 643
 Modigliani, Amedeo 177
Moholy-Nagy, László 183, 633
 Moisseiev, Igor 194
 Molander, Gustav 192, 194
 Molé 117
Molière 15, 22, 25, 29, 33, 93-99, 101,
 170, 172, 175, 201, 209, 218, 229,
 261, 268, 285, 339, 340, 365, 391,
 432, 493, 518, 533, 564, 565, 609,
 615, 623, 640
 Molinaeus 69
Molinari, C. 219, 635
 Molnár, Ferenc 171
 Mondory 90

- Monet, Claude 150, 154, 159
 Mongrédien, G. 33, 261
 Monk, Meredith 218, 219
 Monmouth 54
 Monnot, Marguerite 205
 Monod, Jacques 214
 Monroe, Marilyn 210, 344, 515, 518
 Montanyà, Lluís 186
 Montchrétien, Antoine de 79, 82, 85
 Montesquieu, Charles 106, 111
 Montessori, Maria 171
 Monteverdi, Claudio 83, 88, 92
 Montgolfier, Joseph i Étienne 121, 535
 Montano 259
Montiano, Agustín 111
 Monvel 123
 Moody, William 168
 Moore, Georges 157
Moratín, Leandro Fernández de 123,
 124, 126-128, 357, 422, 509, 521,
 533
Moratín, Nicolás Fernández de 114,
 115, 119, 320
 Moravec, Hans 219
 Moravia, Alberto 187, 199, 207, 209
 Moréas, Jean 155
 Morel, Guillaume 71
Morelli, Alamanno 144, 509, 510,
 512, 513, 599, 604, 605, 641
 Morelli, Rina 395, 509
 Moreno, Jacob Levy 192, 626
 Moréri, Louis 99
 Moreto, Agustín de 94
 Moretti, Marcello 423, 525
 Morgan, Thomas Hunt 178
 Morin, Edgard 209
 Moro, Thomas 65
 Morris 199
 Morton, Charles 159
 Mounet-Sully 483
Mounin, Georges 215, 575
Moussinac, Léon 191, 199
 Mozart, Johann Wolfgang Amadeus
 36, 117, 122, 123, 217, 310
 Mrozek, Slavomir 210
 Mtwá, Percy 222
Mukarowski, Jan 189, 191, 575
 Müller, Carol 329, 611
 Müller, Heiner 219, 221, 572
 Munch, Edward 159, 169
 Munch, P.A. 138
 Muñiz, Carlos 208
 Müntzer, Thomas 66
 Murillo, Bartolomé Esteban 98
 Murnau, Friedrich 181, 184, 186
 Musa al-Juwārizmī 52
 Muschenbrøek 534
 Musil, Robert 184, 196
 Mussato, Albertino 56
Musset, Alfred de 136-138, 141, 143,
 148, 161, 255, 562, 565, 576, 642
 Mussorgski, Modest 150, 151
 Musschenbroek, Pieter van 108
 Mutio 68
 Muybridge, Eadweard 152
 Myelis, Chirstolb 536
 Nabokov, Vladimir 206
 Nadar, Félix 145, 155
 Nagler, A. M. 440, 456
 Napier, John 84
 Naudé, Gabriel 87
 Nebrija, Antonio de 62
 Neely, Carol T. 40
 Neher, Kaspar 201
 Nekrosius, Eimontas 220
 Nelken, Margarita 194
Nemiròvitx-Dàntxenko, Vladímír
 162, 166, 196, 514, 541, 595
 Neró 48, 304
 Neruda, Pablo 201, 203
 Nestroy, Johann Nepomuk 138
 Neuber, Carolina 107, 422, 423
 Newton, Isaac 11, 97, 101, 104, 534
 Ngema, Mbongueni 222
 Niblo, Fred 185
 Niccodemi, Dario 176, 180
 Nicollini, Antonio 450
Nicollini, Giovanni B. 131, 133
 Nielsen, Asta 173

- Niepce, Joseph-Nicéphore 131, 134
Nietzsche, Friedrich W. 150, 155, 333, 340, 372
 Nifo, Mariano de 281
 Nijinski, Vaslav 171, 174
Nijny, V. 191, 279
 Nilsen, Hans Jacob 197
 Nirvanas, Paulos 169
 Nivelles de La Chaussée, Pierre 20, 108, 110, 361
 Nobel, Alfred 148
Northbrooke, John 75
 Norton, Thomas 72
 Nostradamus 70
 Novalis 126
Novarina, Valère 217
Noverre, Jean-Georges 108, 110, 113, 114, 119, 409, 439, 537, 538, 552, 638, 640
 Novius 47
 Núñez de Arenas, Manuel 173
- Oatley, Keith 505
 Obrazkov, Sergei 189
 Ockham, William 56
 Odets, Clifford 192
 Odorico da Pordenone 56
 Offenbach, Jacques 145, 147, 155
Ogier, François 88, 337, 338, 346
 Ogino, Kyusaku 188
 Oïda, Yoshi 597
 Okhlopkov, Nikolai Pavlovitx 190, 197, 468, 469
 Oliver, Joan 186, 195
Olivier, Lawrence 220, 518
 Oller, Narcís 153, 154
 Olmo, Lauro 209
 O'Neill, Eugene 13, 179-181, 186, 190, 193, 196, 205
 Onetti, Juan Carlos 201
 Ophuls, Max 199
Opitz, Martin 87, 90, 280
 Ordóñez das Seyjas, Alonso 87
 Orfeu 22
 Ortega y Gasset, José 187
- Orwell, George 197, 200
Osborne, John 205, 206, 235
 Oshima, Nagisa 218
 Ostrovski, Aleksandr 146, 150, 183
 Otero, Blas de 208
Ottolenghi, V. 219, 635
 Otway, Thomas 100, 365
 Outcalt, R.R. 161
 Ozerov, Vladislav A. 127
- Pabst, George 187, 189
 Palacio Valdés, Armando 154
 Palestrina, Giovanni 73
 Palladio, Andrea 73, 77
 Pandolfi, Vito 207, 210
 Panizza, Oscar 160, 214
 Paquet, Alfons 183
 Parabosco, Girolamo 70, 71
 Paracels 73, 87
 Pardo Bazán, Emilia 168
 Paré, Ambroise 74
 Parfaict, Claude de 116
 Paris 48
 Parkinson, James 131
 Pascal, Blaise 92-94, 98, 535
 Paso, Alfonso 207
Pasolini, Pier Paolo 211, 213, 215-217, 276, 640
 Pasqual, Lluís 220
 Pasquati 73
 Pastrone, Giovanni 175
 Pasteur, Louis 155
 Patanjali 48
 Pathé, Charles i Pierre 168
Patte, Pierre 121, 448, 449, 453
 Pavese, Cesare 201, 202
Pavis, Patrice 218-220, 287, 312, 332, 568, 578, 579, 588, 635
 Pavlov, Ivan P. 166, 617, 622
 Pavlova, Tatiana 181
 Payne, John Howard 131
 Peary, Robert Edwin 171
 Pease, Allan 494
 Peckinpah, Sam 215, 216
 Pedraza, Juan de 70

- Pedrolo, Manuel de 206
 Peele, George 78
Peirce, Charles Sanders 218
Peletier, Jacques 71, 304
 Pellegrino da San Daniele 64, 443
Pellico, Silvio 130, 131, 136, 333
 Pemán, José María 191
 Pepper, J.H. 147
 Pepys, Samuel 406
 Pere I de Rússia 104
 Pereira de Almeida, Abílio 203
 Pereira dos Santos, Nelson 210
 Pérez de Oliva, Fernán 66
Pérez Galdós, Benito 150, 152, 155, 159, 164, 165, 563
 Pérez Puig, Gustavo 203
 Pérez Ramírez, Juan 74
 Pérez de Montalbán, Juan 91
 Pergolesi, Giovanni Battista 112, 118
 Pèricles 44
 Perkins, Jacob 137
 Pernety, Antoine-Joseph 113
 Perrault, Charles 28, 101, 103, 325
 Perrot, Jules 139
Perrucci, Andrea 103, 522
 Perti, Giacomo A. 105
 Peruzzi, B. 65
 Pescetti, Orlando 79
 Pessoa, Fernando 174
 Pestalozzi, Johann H. 127
 Petit, Roland 199
 Petipa, Marius 152
 Petrarca, Francesco 57, 73
 Petri, Elio 216
 Peymann, Claus 219
 Philipe, Gérard 197
 Piaget, Jean 182, 185
 Picabia, Francis 171, 176
 Picard, Louis-Benoît 122, 131
 Picasso, Pablo 169, 171, 183, 194, 195, 200
 Piccard, Auguste 203
 Piccini, Niccolò 120
Piccolomini, Alessandro 59, 67, 75, 297, 472
 Pickford, Mary 178
 Pico della Mirandola, Giovanni 63
 Picul, Wasilij 221
 Pieri, Jacopo 77
 Pigafetta, Filippo 440
 Pílates 48
 Piles, Roger de 104, 428-430
 Píndar 28
Pinelli, Antonio 216, 448
 Piñera, Virgilio 196, 199
 Pinero, Arthur Wing 159
 Pinter, Harold 206, 218, 329
Pinthus, K. 175, 366
Pirandello, Luigi 15, 25, 167, 170, 172, 176-185, 187, 188, 190, 192, 523, 527-529, 560, 564, 566-568, 575-577, 642
 Piranesi, Giovan Battista 113
 Pirchan, Emil 179
 Piremne, Jean-Marie 539
Piscator, Erwin 19, 40, 178, 180, 183-188, 192, 209, 234, 293, 369, 418, 452, 585, 594, 631, 637
 Pisemski, Aleksei 145
 Pisístrat 43
 Pitàgores 43
 Pitarra, Serafí 147, 148, 156
Pitoëff, Georges 180-182, 186, 200, 573
Pixérécourt, Gilbert de 130, 140, 539
 Planchon, Roger 205, 206, 209, 218, 568
 Plank, Max 164, 179
Platen-Hallermünde, August von 135, 159
Plató 21, 28, 38, 45, 46, 394-397, 402, 403, 637, 640
 Plaute 47, 62, 229, 365
 Plejanov, Georgi 170, 174
 Plini el Jove 338
 Plini el Vell 331
 Plissetskaia, Maia 186
Plutarc 49, 342
 Poe, Edgard Allan 138, 140, 141
 Poel, William 153, 160, 560

- Poisson, Simon-Denis 96, 135
 Polanski, Roman 213, 217
 Polidoro 28, 48
 Poliziano, Angelo 61
 Pollock, Jackson 197, 202
 Polo, Marco 56, 312
Polti, Georges 160, 256, 257
 Pomponius 47
 Ponsard, François 140, 143-145
 Ponson du Terrail, Pierre-Alexis 146
 Panting, Herbert 172
 Popov, Aleksandr S. 180
 Popov, Oleg 161
 Popova, Linbov 181
 Popper, Karl Raimund 191
 Porte, Alain 12
 Porter, Edwin S. 165, 166
 Porto, Luigi da 66
Pörtner, Paul 214, 216, 235
 Potocki, Jan 128
 Pottecher, M. 161
 Pougin, Arthur 155
 Poulenc, Francis 201
 Pous i Pagès, Josep 166
 Pozzo, Andrea 102
 Praetorius, Michael 86
Prampolini, Enrico 183, 584
 Prandon, Nicolas 100
 Pràtines 43
 Presley, Elvis 205
 Prévost, Antoine-François 107
 Priestley, John 117, 194
Prieto, Andrés 137, 233, 417, 508
 Priscià 51
 Prokofiev, Sergei 186, 197
 Propp, Vladimír 187, 257
 Proudhon, Pierre-Joseph 139
 Proust, Marcel 174, 178, 180, 181
 Prynne, William 36, 89
 Ptolemeu 49, 55
 Puccini, Giacomo 41, 161, 163, 167
 Pudovkin, Vsevolod 185, 187, 188, 329
 Puig i Ferreter, Joan 167, 170, 173
 Puigserver, Fabià 215
 Purcell, Henry 102, 164
 Pushkin, Aleksandr S. 133, 135, 137, 138
 Pye, Henri James 122
 Quant, Mary 210
 Queirós, Eça de 164
 Queneau, Raymond 209
 Quesnay, François 113
 Quételet, Adolphe 146
 Quevedo, Francisco de 25, 87
Quillard, Pierre 158, 563
 Quinault, Philippe 99, 101
 Quincey, Thomas de 132, 144
 Quino 201
 Quintero, Héctor 210
 Quiñones de Benavente, Luís 93
Quintilià 49, 422, 495
 Quionides 43
 Rabelais, François 67
Racine, Jean 18, 28, 29, 33, 97-100, 102, 133, 181, 196, 205, 262, 264, 277, 282, 284, 286, 294, 297, 301, 305, 333, 360, 404, 415, 493, 556, 562, 609, 615, 639
 Radiguet, Raymond 182
 Radok, Alfred 207
 Rafaello, v. Sànzio Raffaello
 Raich, Zinaida 196
 Rainis, Jānis 171
 Rambert, Marie 188, 594
 Rameau, Jean-Philippe 106, 108, 109
 Ramón y Cajal, Héctor 210
 Ramuz, Charles Ferdinand 186
Rapin, René 99, 304
 Rasi, Luigi 153
 Raspe, Rudolf E. 121
 Rastelli, Enrico 184
 Rattigan, Terence 203
 Raucourt, Mlle 424, 430
 Ravel, Maurice 200
 Ray, Man 188
 Rayleigh, John William 152
 Raymond, Alex 191

- Razzi, Girolamo 73
 Rebhun, Paul 67
 Recorde, Robert 71
 Reed, Carol 200
 Regnard, Jean-François 102-104
 Reich, Wilhelm 185, 252
 Reindhart, Adolf 202
Reinhardt, Max 165, 168-170, 172,
 177, 180, 183, 184, 186, 550
 Reinhold, Karl Leonhard 122, 471
Reinsbagen, Gerlind 40, 222
 Reisz, Karel 205
 Réjane [Gabrielle Reju, anomenada]
 584
 Rejlander, Oscar 145
 Rembrandt, H. Van Rijn 89, 428
 Remington, Philo 150
 Renard, Jules 164
 Renart, Francesc 132, 143
 Renaud, Madeleine 198, 203
 Renaudot, Theophraste 88
 Renoir, Jean 151, 185, 194
 Resnais, Alain 207, 208, 211
 Restif de la Bretonne, Nicolas-Edme
 126
 Reuchlin, Johannes 62
 Reuter, P.J. 102
 Revueltas, José 199
 Reynaud, Émile 159, 160, 166
 Reynolds, Frederik 127
 Rhomer, Eric 218
 Ribemont-Desaignes, Georges 180,
 555
Ribot, Antoni 22, 138, 139, 254
 Ribot, Théodule-Augustin 153, 154
 Ricardo, David 131
 Ricchi, Agostino 67
Riccoboni, Luigi Andrea 105, 107,
 462, 463, 470, 473-475, 493, 641,
 642
Riccoboni, Mme 34, 113, 462, 463,
 466
Rice, Elmer 175, 182, 187, 366
 Rich, John 108
 Richards, Thomas 183
 Richardson, Samuel 110, 111, 361
 Richelieu 90-92, 136, 304, 390
 Riefenstahl, Leni 195
 Rigomi, Rinaldo 61
 Riis, Jacob 158
 Rilke, Rainer Maria 172, 181
 Rimbaud, Arthur 41, 150, 160
 Rimsky-Korsakov, Nicolai 156
 Rinaldi, Antonio 108
 Rinuccini, Ottavio 79, 83, 406
Rinuccini, Pierfrancesco 88, 406
 Rivas Cherif, Cipriano 185, 187, 191,
 193
 Rivas, Antonieta 187
 Rivas, duque de [Ángel de Saavedra]
 137, 140
 Rivel, Charlie 184
 Rivette, Jacques 210
 Robbe-Grillet, Alain 210
 Robertson, Thomas William 148,
 550
 Robespierre 125
Robortello, Francesco 69, 236, 337
 Robrenyo, Josep 132
 Rocha, Glauber 210
 Rodgers, Richard 197
 Rodin, François A.R. 164, 167
 Rodríguez, Evangelina 508
 Rodríguez de Montalvo, Garci 64
Rojas, Agustín de 81, 525
 Rojas, Fernando de 63, 346
 Rojas Zorrilla, Francisco de 91
Rolland, Romain 165, 171, 174, 209,
 451
 Romani, Felice 135
 Romer, Oläus 100
 Roncagli, Silvia 39
 Ronconi, Luca 214, 222
Ronsard, Pierre de 70, 73, 78, 296
 Röntgen, Wilhelm C. 161
 Roscio 48
 Rosenberg, H. 207
 Rosidor, Guillemay du Chesnay 441
 Ross, E.A. 170
 Rossellini, Roberto 197, 207

- Rossello, Pietro 65
 Rossini, Gioacchino 36, 130, 131, 135, 146
 Rostand, Edmond 162
Rotrou, Jean de 90-93, 229, 390, 398, 637, 640
 Roubine, Jean-Jacques 253
 Roublil, Alain 221, 222
Rouché, Jacques 198
 Rouget de l'Isle, Claude-Joseph 124
 Rousseau, Henry 157, 198, 325, 326, 328-330
Rousseau, Jean-Jacques 112-114, 118, 260, 261, 263, 270, 569, 625, 633, 637, 638
 Rowley, Samuel 85
 Rózewicz, Tadeusz 217
 Rozières 124
 Rubens, Pieter Paul 428
 Rubinstein, Arthur 611
 Rubliov, Andrei 58, 214
 Rucellai, Giovanni 65
 Rueda, Lope de 69, 70
 Ruesch, Jürgen 205
Ruffini, Franco 33, 221, 369, 581
 Rufo, Juan 80
 Ruggeri, Ruggero 81, 395
 Ruiz Ramón, Francisco 235, 295
 Ruscelli, Gerolamo 73
 Rusiñol, Santiago 16, 164, 166, 168, 169
 Ruskin, John 142
 Russell, Bertrand 172
 Rutebeuf 55, 56
 Rutherford, Ernest 173
 Ruzante 66, 67
Rymer, Thomas 100, 252, 338
- Sá de Miranda, Francisco de 66
 Saaz, Johannes von 58
Sabbattini, Niccola 21, 91, 446
 Sacchini, Antonio 122
 Sacher-Masoch, Leopold von 149
 Sachs, Hans 66, 70, 175
 Sackville, Thomas 72
- Sade, Donatien A.F. 124, 210, 211
 Sadoshima Dempachi 474
 Sagarra, Josep Maria de 177, 187, 199, 204
Sainte-Albine, Pierre-Rémond de 111, 406-409, 415, 522, 523, 640, 641
 Sainte-Beuve 138, 390
 Saint Denis, Ruth 176
Saint Evremond, Charles de 93, 100, 102, 335
 Saint-Hilaire, Étienne Geoffroy 132
 Saint-Just, Louis-Antoine 123
 Saint-Léon, Arthur 429
 Saint-Pierre, Bernardin de 121
 Saint-Saëns, Camille 155
 Saint-Simon, Claude-Henri de 133
 Salacrou, Armand 192, 198, 200
 Salgari, Emilio 169
 Salieri, Antonio 121
 Salinas, Pedro 201
 Sallé, Marie 108
 Salten, Félix 187
 Salvati, Giovan Battista 73, 100
 Salvat-Papasseit, Joan 179, 180, 210
 Salvini, Gustavo 379, 479
 Salvini, Tommaso 614
 Sánchez de Lima, Miguel 76
 Sánchez, Florencio 166, 167
 Sanchis Sinisterra, José 218, 219, 221, 615
 Sand, George 147
 Sannazaro, Jacopo 62
 Santa Teresa, Francisca de 100
 Santos, Carles 220
 Santos, D. 127
 Sànzio, Raffaello 29, 64, 65, 428
 Saphiro, L. 245
 Sapir, Edward 180
Sarcey, Francisque 151, 256
 Sardou, Victorien 152, 159
 Sarmiento, María 39, 76
 Saroyan, William 195, 208
 Sarrazac, J.P. 468
Sartre, Jean-Paul 35, 190, 195-199,

- 207, 210, 213, 217, 242, 243, 246,
262, 263, 266, 278, 287, 299, 309,
382, 387, 403, 411, 412, 491, 517,
518, 582, 637, 640, 641
- Sastre, Alfonso* 202-204, 208, 211
- Satie, Eric 180
- Saunderson, Nicolas 534
- Saura, Carlos 220
- Saura, Jorge 618
- Saussure, Ferdinand de 152, 174
- Savarese, Nicola 496
- Savary, Jérôme* 213-215, 558, 628,
629, 638
- Sax, Adolphe 139
- Scala, Flaminio 84
- Scalfari, Eugenio 395
- Scaligero, Guilio Cesare* 68, 72, 327,
337
- Scamozzi, Vincenzo 78
- Scarlatti, Alessandro 102, 105, 106
- Scarpetta, Edoardo 156
- Scarron, Paul* 94, 525
- Schaeffer, Pierre 201
- Schechner, Richard* 212-214, 216,
451, 576, 625-627, 629, 632, 638,
640, 642, 643
- Schaeffer, Pierre 201
- Scheler, Max* 176, 287
- Schelling, Friedrich W.* 129, 332, 335
- Scherer, Jacques* 201, 217, 307, 645
- Schikaneder, Johann Emanuel 123
- Schiller, Johann C.F.* 19, 24, 30, 121,
122, 124-128, 153, 178, 184, 185,
230, 241, 248, 255, 257, 259, 279,
284, 287, 307, 315, 368, 370-373,
383, 384, 387, 401, 486-489, 491,
509, 513, 514, 638, 641
- Schinkel, Karl F. 130
- Schlaf, J. 158
- Schlegel, August W.* 126, 127, 129,
225, 278, 282-284, 371, 638
- Schlegel, Friedrich* 125, 126
- Schlegel, Johann Elias* 110, 280, 327,
338
- Schlemmer, Oskar* 13, 181, 184, 186
- Schmidt, Harvey 208
- Schnitzler, Arthur 13, 23, 41, 159,
161, 164, 167, 170, 171, 173
- Schöffner, Nicolas 205, 216
- Schönberg, Arnold 18, 171, 172, 181,
182, 188, 310
- Schonberg, Claude-Michel 221, 222
- Schönemann, Johann Friedrich 109
- Schopenhauer, Arthur 131, 296, 333,
395
- Schreyvogel, Josef 130
- Schröder, Friedrich L. 119, 280, 393
- Schröeder, Sophia 109
- Schubert, Franz 130, 133
- Schüller, Hermann 178
- Schultz, Budd 201
- Schumann, Peter 41, 211
- Schumpeter, Joseph 196
- Schütz, Heinrich 87
- Schwartz, Evgeni 197
- Sciascia, Leonardo 210
- Scorsese, Martin 218, 221
- Scott, Walter 132
- Scribe, Augustin-Eugène 130, 134,
136, 142, 143
- Scudéry, Georges de* 36, 88, 90-93,
303, 304, 328
- Sébillot, Thomas* 69, 331
- Sedaine, Michel Jean 115, 361
- Segar, Elzie 188
- Segni, Bernardo 70
- Selva, Giannantonio 124
- Sembene, Ousmane 221
- Sender, Ramón 192
- Sèneca 49, 57, 62, 336
- Sennet, Max 181
- Serafino 120
- Serlio, Sebastiano* 68, 69
- Serrano, Sebastia 494
- Serrault, Jean-Marie 199
- Serres, Olivier de 85
- Servandoni, Jean Nicolas [anomenat
D'Hannetaire] 118, 407, 423
- Settimelli, Emilio* 176
- Settle, Elkanah 100

- Seurat, Georges 155
 Sforza, Ludovico 314
 Shadwell, Thomas 99
 Shaffer, Peter 210
 Shaffner, Franklin 213
Shakespeare, William 13, 15, 19, 22, 28, 29, 36, 40, 75, 76, 78-84, 86, 87, 99, 115, 117-119, 128, 130, 131, 133, 134, 147, 151-153, 163, 164, 166-168, 170, 178, 184, 185, 188, 209, 213, 215-217, 220-222, 227, 229, 261, 263, 264, 272, 278, 280-282, 285-287, 289, 291, 293, 295, 302, 320, 322, 335, 340, 346, 351, 365, 392, 432, 454, 509, 527, 528, 533, 537, 561, 562, 564, 571, 572, 578, 613, 615, 619
 Sharoff, Pietro 182
Shaw, George Bernard 16, 19, 21, 31, 136, 155, 158-168, 173, 178, 181-184, 186, 231, 238, 281, 293, 299, 339, 355-357, 363, 364, 380, 513
 Shwan, Ted 176, 599
 Sheldon, Edward B. 13
 Shelley, Mary 131
Shelley, Percy B. 132
 Shepard, Tom 218, 219
 Sheridan, Richard B.B. 120, 521
 Shirley, James 91, 365
 Sibelius, Jean 163
Sidney, Philip 19, 79, 312, 337, 415
 Siegel, Donald 194
 Siemens, Werner von 152, 560
 Sienkiewicz, Henryk 160
Signoret, Simone 32, 218, 412
 Siguán, Marisa 365
 Silva, Antonio José da 108
 Simenon, George 195
 Simon, Barney 222
 Sinatra, Frank 518
 Sismondi, Jean-Charles 130
 Sissle, Noble 184
 Sjöberg, Alf 202
 Skelton, John 65
 Sklovski, Viktor B. 177, 376, 377, 638
 Smetana, Bedrich 148
 Smiles, Samuel 146
 Smith, Adam 17, 35, 113, 122, 240, 362, 363, 378, 470, 471, 476, 478, 479, 514
 Socrates 351, 394, 396, 494
 Sodergergh, Steven 222
 Söfocles 27, 29, 43-45, 72, 243, 248, 282, 290, 365
Sografi, Simeone Antonio 25, 125, 524
 Solanas, Fernando Ezequiel 213
 Soldevila, Carles 181
 Soler, Antoni 119
 Soleri, Ferruccio 525
Solger, Karl Wilhelm F. 132, 332
 Sologub, Fëdor 585
 Solomon, Robert C. 244
 Sombart, Werner 165
 Sondheim, Stephen 219
 Sorbon, Robert de 55
 Sorge, Reinhard J. 36, 173, 366
 Soumet, Alexandre 133
 Soupault, Philippe 178
Souriau, Etienne 200, 201, 257
 Spencer, Diana 344
 Spielberg, Steven 220
 Spinoza, Baruch 100, 470, 504
 Spitz, Johann 78
 Splenger, Oswald 176, 189
Spolin, Viola 39, 209, 625
 Spontini, Gaspere 129
 Spoto, Donald 414
 Squarzina, Luigi 200
Staël, Mme de 39, 127, 129, 130, 271, 322, 638, 639
 Stahl, Georg Ernst 106
 Stalin 237, 530, 544
 Stanchi, Michele 101, 399
Stanislavski, Konstantin 19, 30, 34, 152, 157, 161-172, 174, 175, 178-181, 183, 186-188, 192-195, 200, 327, 379, 395, 401, 410, 426, 479, 485, 514-517, 529, 531, 544, 545, 547, 548, 555, 558, 563, 570-572,

- 577, 582, 586, 591-595, 597, 604-606, 608, 610, 614, 616, 617, 621, 622, 638, 640-643
- Starevitch, Ladislav 200
- Starling, Ernest Henry 168
- Starobinski, Jean 271
- Steele, Joshua* 118, 429, 517
- Steele, Richard 104, 106
- Steffin, Margaret 196
- Stein, Gertrude* 39, 191, 192, 220, 246
- Stein, Peter 222
- Steinbeck, John 194, 195, 202
- Steiner, George* 34, 208, 315, 339-341, 376
- Stendhal* 19, 28, 29, 133, 135, 139, 263-265, 268, 269, 273, 369, 370, 376, 429, 430, 637
- Steno, Nicolaus 98
- Stephenson, George 130
- Stern, Louis William 179
- Sternberg, Joseph von 188
- Sterne, Laurence* 32, 114, 428, 429
- Sternheim, Carl 173, 174, 366
- Stevenson, Robert Louis 154, 155, 157
- Steward, Ellen 208
- Sticotti, Antonio Fabio* 116, 117, 407
- Stiller, Mauritz 179, 184
- Stockhausen, Karlheinz 208
- Stoney, G.B. 153
- Stopes, Marie 165
- Stoppard, Tom 212
- Storm, C. 503
- Storm, T. 503
- Strasberg, Lee* 189, 193, 200, 211, 527, 548
- Strassguth, Gottfried von 55
- Strauss, Richard 148, 168, 171, 172, 200
- Stravinski, Ígor 177, 179, 215
- Strehler, Giorgio* 25, 199, 212, 216-218, 220, 378, 403, 423, 525, 531, 566, 587, 592, 593, 595, 643
- Strindberg, August* 19, 20, 150, 152, 156, 160, 162-166, 168-171, 186, 193, 220, 221, 256, 268, 293, 326, 364, 366, 421, 462, 466, 467, 488, 489, 491, 492, 502, 577, 641
- Stroheim, Erich von 180, 184
- Strüb, Jacob 64, 227
- Sudermann, Hermann 158, 159
- Sue, Eugène 141
- Sukhovo-Kobilin, Aleksandr 144
- Sulzer, Johann Georg 118
- Sumarokov, Aleksandr P. 111
- Surrey, Henry Howard 68
- Suvorin, Alexei 19
- Suzuki, Tadashi 500
- Svoboda, Josef 207, 212
- Swift, Jonathan 28, 104, 107, 535
- Swinerton, James 159
- Sydenham, Thomas 100
- Symons, Arthur* 171, 583
- Synge, John M. 167, 169
- Szondi, Peter* 205, 539
- Tabarin 89
- Tabori, Georges 221
- Tackeray, William 142, 147
- Taglioni, M. 136
- Taine, Hippolyte-Adolphe 148
- Tàirov, Aleksandr* 40, 175, 177, 179-181, 188, 191, 192, 195, 236, 300, 455, 523, 540, 552, 555, 556, 569, 586, 594, 611, 617, 620, 642
- Talbot, William 139
- Tales de Milet 43, 249, 312
- Talma, François-Joseph* 122-124, 133, 252, 291, 402, 403, 429, 432, 462
- Tamayo y Baus, Manuel 144, 145, 147, 148
- Tamayo, José 198, 206
- Tarkovski, Andrei 214
- Tartaglia, Niccolò 71
- Tartini, Giuseppe 116
- Tasso, Torquato 28, 73-77, 214
- Tati, Jacques 200, 203, 412
- Taviani, Ferdinando 30, 218
- Távora, Salvador 215, 216
- Tawney, R.H. 180

- Taylor, Samuel 145, 148, 150
 Teixidor, Jordi 215
 Tellini, Anna 418, 571, 613
 Tennyson, Alfred 159
 Teofrast de Lesbos 46
 Terenci 47, 49, 91, 397
 Teresa de Jesús 73, 75
 Terradas, Abdó 139
 Terry, Ellen 425
Tertulià 50, 259, 260, 389, 404, 637
 Tespis 43, 392, 432, 543
 Tètal 46
 Thiel, E. 494
 Thomas, Antoine-Léonard 353
 Thomas, Dylan 202
 Thompson, J. Walter 147
 Thompson, Joseph-John 162
 Thomson, James 107, 110
 Thorvaldsen, Bertel 127
 Thurber, James Grover 196
 Tieck, Johann Ludwig 125, 126, 325, 328
 Tiepolo, Giambattista 113
 Timoneda, Joan 74
 Tinctoris, Johannes 61
 Tintoretto 69, 72, 74
Tirso de Molina 84, 86, 87, 90, 91, 319, 320, 346
 Tisandier, germans 560
 Tiziàno, Vecèllo 29, 65, 67
 Tocqueville, Alexis de 139
 Toller, Ernst 178-182, 186, 366
Tolstoi, Lev 32, 41, 130, 149, 152, 157, 161, 164, 166, 168, 242, 243, 269, 271, 273, 281, 527
 Tomàs d'Aquino 55, 56
 Tommaseo, Niccolò 145
 Töpffer, Rodolphe 138
 Torelli, Giuseppe 93, 104
 Torregrosa, Tomás 162
Torres Narbarro, Bartolomé de 65
 Torres García, Joaquim 182, 188
 Torricelli, Evangelista 93
 Tossetti 144
 Toulouse-Lautrec, Henri de 159
 Tourneur, Cyril 82
 Tourneur, Jacques 196
Tovstonògov, Georgui 216, 565
 Traetta, Tommaso 113, 118
 Trakl, Georg 175
 Trauberg, Leonid 180
 Tree, Herbert D.B. 167
 Tremblay, Michel 219
 Trenev, Konstantin A. 185
 Trepeau, Rachel 39
Tretiakov, Sergei 185
 Triana, José 210, 212
 Trissino, Gian Giorgio 65, 71
 Trotski, Lev 183, 334
 Troyes, Chrétien de 54
 Truffaut, François 207, 208, 211
 Tudor, Anthony 193
 Turguénev, Ivan 143, 146, 147, 151, 171
 Turmeda, Anselm 58
 Turner, Joseph M.W. 127, 129, 141
 Twain, Mark 151, 154, 307
 Txaikovski, Piotr Ilitx 152, 158
 Txèkhov, Anton 18, 19, 34, 156, 161, 163, 165, 167, 171, 180, 217, 281, 357, 364, 641-643
Tynan, Kenneth 206, 214, 215, 235, 405
Tzara, Tristan 15, 22, 40, 176, 178, 181, 182, 198, 223, 300, 328, 635
Ubersfeld, Anne 39, 218-220, 293, 405, 472, 541, 542, 575-578, 581, 635, 642
 Udall, Nicholas 68, 70
 Ulanova, Galina 193
 Unamuno, Miguel de 174, 177, 191, 336
 Urbà VIII 89
 Usigli, Rodolfo 196
 Vadim, Roger 211
Vakhtàngov, Ievgeni B. 14, 174, 178, 181, 242, 243, 285, 379, 417, 469, 519, 547, 548, 593, 618, 638

Valaoritis, Aristotelis 148
 Valdez, Luís Miguel 41, 211
 Valdivieso, José de 86
Valentini, Valentina 222, 580, 581, 627
 Valéry, Paul 12, 160
 Valla, Lorenzo 63
 Valle-Inclán, Ramón María del 13, 40, 163, 165, 169, 179, 180, 183, 185, 188, 212, 638
 Valleran Le Conte 80, 391
 Vallmitjana, Juli 173
 Valverde, José María 428, 645
 Van Eyck, Jan 59
 Van Ghistele, Cornelis 70
 Van Gogh, Vincent 156, 157
 Van Tieghem, Philippe 413, 424
 Vargas Llosa, Mario 209, 214
 Varini, Emilia 592
 Vasari, Giorgio 70, 437
 Vasco Núñez de Balboa 64
 Vatsyayana 51
Vauquelin de la Fresnaye, Jean 82, 252
 Vázov, Ivan 156
 Vázquez, Lydia 447
 Vega, Ventura de la 141, 147
Veinstein, André 204, 536, 552, 562
 Velázquez, Diego 90, 94, 95
Velstruský, Jiří 195, 575, 586
 Venier, Marie 39, 80, 391
 Venier, Pierre 80
 Verdaguer, Jacint 155, 209
 Verdi, Giuseppe 141-144, 150, 156, 159
 Verechtchaguine, Vassili 150
Verga, Giovanni 148, 150, 153, 154, 232, 637
 Vergerio, Pier Paolo 58
 Verlaine, Paul 149
 Vermeer, Jan 95, 97
 Verne, Jules 147-149, 151
 Vernet, Horace 25
 Verri, Alessandro 120
 Vesalius, Andrea 68
 Vestris, Mme 108, 135
 Vian, Boris 198, 201, 207
 Vicente, Gil 63-65, 67, 72, 138, 391
 Vicente, Paula 391
 Vidal i Valenciano, Eduard 151, 154, 155
 Vidor, King 188, 199
 Viete, François 79
 Viganò, Salvatore 127, 130
 Vigarani, Gaspare 96
 Vigo, Giovanni da 57
 Vigo, Jean 192
Vilar, Jean 197, 198, 201, 209, 525, 565
 Vilaregut, Antoni de 57
 Vildrac, Charles 179
 Villena, Enrique de 59
 Villiers, André 203
 Villon, François 60, 62
Vinaver, Michel 205, 214, 217, 237, 238, 279
 Vinci, Leonardo da 21, 34, 62-64, 94, 227, 259, 314, 428, 436, 472, 641
 Virgili 28, 48
 Virués, Cristòfor de 78, 83
 Visconti, Ermes 131
 Visconti, Luchino 194, 197, 199, 202, 203, 206, 208, 210, 215, 216, 509
 Vishnievski, Vsevolod 191, 194
Vitez, Antoine 431, 568
 Vitold, Michel 515, 518
Vitrac, Roger 183, 185-187, 242
Vitruvi 49, 58, 62, 440, 444-446, 448
 Vivaldi, Antonio 105, 106
 Viviani, Raffaele 178
 Volkov, Fedor G. 34, 112
Voltaire 19, 105, 107, 108, 110-115, 122, 176, 252, 267, 280, 282, 291, 297, 302, 304, 316, 317, 327, 346, 348, 361, 391, 473, 535
 Vondel, Joost 93-95
 Vries, Hugo de 164
 Vrubel, Michail A. 158

- Wagner, Cosima 155
Wagner, Richard 15, 29, 37, 139-143,
 149, 151, 154, 155, 182, 276, 295,
 524, 553, 563, 638
 Wajda, Andrei 206, 217, 218, 220
 Waksman, Selman 197
 Wallace, Lewis 152, 181
 Wallack, James William 147
 Wallis, John 94
 Walpole, Hugh 115, 320
 Walsh, Raoul 202
 Warburton 34, 111
 Warhol, Andy 208, 210
 Warning, Rainer 217
 Wassermann, August Paul 168
 Watelet, Claude-Henry 114
 Waterman, Lewis E. 155
 Watson, James Dewey 203
 Watson, John Broadus 174, 504
 Watteau, Jean-Antoine 105
Weaver, John 106, 536
 Webb, Sidney James 155
 Weber, Max 167, 231, 432
 Webern, Anton 188
Webster, John 83, 84, 406
 Wedekind, Frank 164, 167, 169, 186,
 210
 Wegener, Alfred 174
 Weigel, Helene 378, 381
 Weil 179
 Weill, Kurt 188, 191, 413
Weiss, Peter 41, 210, 211, 213
 Weissmuller, John 402
 Welles, Orson 195, 196, 202, 206,
 209
 Wells, Herbert George 160-162
 Wenders, Wim 221
 Werfel, Franz 179
 Werner, Zacharias 128
 Wertheimer, Max 173
Wesker, Arnold 208, 210, 212, 213,
 235
 Wheatstone, Charles 139
 Wheeler, Hugh 219
 Whetstone, George 75, 229
 Whitman, Walt 144
 Wickram, Jörg 70
 Widmann, J. 62
 Wieland, Christoph M. 118
 Wiene, Robert 178
Wilde, Oscar 41, 158-163, 172, 223,
 299, 380
Wilder, Thornton Niver 196, 257
 Wilder, Billy 203, 204, 207, 208
 Wyler, William 213
Williams, Raymond 17, 211, 218, 340
Williams, Tennessee 197, 198, 201,
 204, 208, 367
 Wilson, Robert 215-219, 221, 222
 Winckelmann, Johann J. 71, 112,
 115, 436
 Wirtschafter, Bud 212
 Wise, Robert 208
Witkiewicz, Stanislaw 40, 180, 485
 Wittenweiler, Heinrich 60
 Wittgenstein, Ludwig 180, 202
 Woffington, Peg 109
 Wolf, Friedrich 383, 456
 Wölfel, Karl 151
 Wolstonecraft, Mary 124
 Woolf, Virginia 18, 187, 191, 222
 Worcester, comte de 71
 Worringer, Wilhelm Robert 170, 377
 Worsley, Wallace 182
 Wright of Derby, Joseph 122
 Wrigth, Thomas 35, 82
 Wrigth, Wilbur i Orville 166
 Wundt, Wilhelm 151
 Wycherley, William 100
 Wyspianski, Stanislaw 165, 211,
 212
 Xenakis, Iannis 203
 Xirgu, Margarida 169, 171, 185, 191,
 193, 336
 Yacine, Kateb 206, 207
 Yaco, Sada 164
Yeats, William Butler 165, 171, 334
 Yimou, Zhang 221

Young, Stark 186, 209, 528, 640
Yukevitx, Sergei 180
Yxart, Josep 160

Zacconi, Ermete 295, 395, 527
Zamenhof, Lejzer 37, 156
Zanini 69
Zapolska, Gabriela 173
Zavádski, Yuri 618
Zayas, María de 89
Zeami, Motokiyo 58, 517, 599, 610,
617

Zeglirscosac, Fermín Eduardo 127,
509
Zenó 46
Zeppelin, Ferdinand von 164
Ziegfeld, Florenz 170
Zola, Émile 14, 32, 35, 150, 152, 153,
155-158, 231, 232, 294, 299, 424,
637, 640
Zorrilla, José 21, 140-142, 153
Zuckmayer, Carl 198
Zwinger, Theodor 73

SUMARI

0. Un joc de mirades. La por dels teòrics a la teoria. De la teoria del teatre al teatre de la teoria	11
1. L'objectiu del viatge. Els ismes considerats com a istmes	27
2. Descripció dels miralls	31
3. Una cronologia. Les teories dramàtiques occidentals a través dels segles	43
Entra el dramaturg	223
4. El primer big-bang. Sobre les finalitats del teatre .	225
5. La naturalesa del plaer teatral: les llàgrimes dolces, les rialles amargues. De l'espectador pervers a l'espectador malalt	239
6. Emocions i moral	243
7. La màquina aristotèlica d'expandir els humors comprimits. Altres màquines dramàtiques	251
8. Possibilitat o impossibilitat de controlar-se. La consciència de la ficció. El soldat de Baltimore	259
9. Les condicions prèvies de la catarsi: l'edat, el sexe, la nacionalitat i la temperatura exterior i interior. Són superiors les espectadores joves als homes en general?	266
10. Una estranya unanimitat. D'Aubignac i la paradoxa	

de l'acció. La irresistible tendència del teatre al minimalisme	273
11. Una indefinició flagrant. El misteri Shakespeare. La paradoxa Schlegel	278
12. La necessitat de la truculència. Entre el ver i la semblança (una digressió sobre el nas de Cleòpatra) .	289
13. Qüestions de jardineria. Tenen dret a dormir els personatges? Nocturnitat i diürnitat	295
14. Una complicació suplementària en la defensa de la <i>belle nature</i> . El caràcter moral de la versemblança. El cas de Superman	303
15. Sobre l'existència d'una versemblança específica al teatre, amb una nota a peu de pàgina sobre l'ús del vers al teatre. Els transports emocionals dels personatges depenen de l'estat dels mitjans de transport?	310
16. El poder de la imaginació o els deliris del cervell. L'ofensiva espanyola i dels romàntics, amb algunes consideracions sobre horticultura	319
17. El contraatac de Diderot (i Strindberg). Einstein va al teatre amb el Douanier Rousseau. Ionesco, Koltès i alguns altres dramaturgs del segle xx retornen als orígens	326
18. Els transports emocionals dels espectadors depenen del gènere? Les dues cases de Plini el Vell	331
19. És la condició social del personatge una condició de la catarsi? La doble mort de la senyora Spencer. Sociologia versus psicologia: l'eix París-Hamburg.	342
20. Un metge és un metge	353
21. Importància dels desastres naturals en la teoria dramàtica. Noves aportacions sobre la qüestió de les distàncies.	359
22. La necessitat de prendre precaucions. El tàndem Schiller-Brecht. Sobre la bona manera de posar els llençols quan fem el llit. El piròman-bomber	368

23. La mirada del viatger no és la mirada del turista. L'efecte V	375
Entra l'actor	387
24. Un silenci secular	389
25. L'actor ventríloc. Per què fan por els actors? La qüestió de les transferències: no imitaràs en va. . .	394
26. La docta impostura. La teoria de l'emploi i els mar- bres de Carrara	406
27. L'actor polivalent: una aurora d'imatges i de con- ductes possibles. Inventari d'aberracions i de com- pensacions. Els desiderata dels directors d'escena. La paradoxa Mei Lan-Fang	415
28. El crític amb un cronòmetre a la mà. Invenció de la pedagogia i del càsting	428
29. El mirall màgic de Brunelleschi: la teatralització de la pintura i la picturització del teatre	435
30. Importància teatral de π . El naixement del teatre a la italiana o la impossible quadratura del cercle . . .	443
31. La tècnica del pla i el contraplà de Goethe. Dos nous ideals: l'espectador únic i l'actor pintat, o l'actor criat de dos amos	453
32. L'arquitectura teatral de Diderot, de Le Doux, de Strindberg, d'Antoine i de Meyerhold. La verita- ble quarta paret i l'esquena expressiva. Impossibi- litat del realisme al teatre. El «sistema d'acció tea- tral»	462
33. S'han d'estimar realment els amants ficticis? L'ull amb cent mirades de Riccoboni. Del «ser o no ser» al «sentir o no sentir»	470
34. L'actor fred i el personatge calent. Les afinitats en- tre Diderot i Adam Smith. Sobre la bona fe al teatre	476
35. Una qüestió de consciència. La visió dels somnàm-	

bul. L'Adonis de Kleist. L'actor que s'ho juga tot i ronca a l'escenari	486
36. La quironomia de Lessing. L'absurditat de brodar or sobre l'or. Les metonímies gestuals dels lacais apallissats, segons Engel	493
37. L'animalitat de les emocions. Una nota a peu de pàgina sobre les diverses maneres (nacionals) de declarar-se. La monstrositat dels actors	502
38. Pot ser original l'actor diderotià? De la llàgrima lenta de Morelli al mocador ben planxat de les heroïnes segons Schiller	509
39. Els vasos comunicants de la Dussane, Stanislavski i Chejov. Les emocions anàlogues de Michel Vitold, Marilyn Monroe, Shirley MacLaine i Wilhelm Meister	515
40. El pànic de Tonino. El cos mort de l'actor. Reestructuració de la família teatral	521
Entra el director	531
41. Un clamor generalitzat. Del caos a l'ordre. La mirada global	533
42. La paradoxa del director: de la definició a la indefinició. Té qualitats el director d'escena? El director proxeneta	543
43. El creador d'atmosferes. El director-músic	550
44. Un breu capítol sobre el lloc de la tarima del director d'escena	557
45. El dret de pas sobre el text. De l'art a vida. La utopia Pirandello	560
46. El text com a cadàver. Del nínxol a la piràmide	569
47. L'arbitratge semiològic. El príncep blau d'Anne Ubersfeld i la <i>mise en scène</i> com a paròdia	575
48. El dret de pas sobre l'actor. Pare vol matar fill versus pare protegeix fill	582

49. Altre cop la qüestió de les capacitats actorals. El fracàs escolar. L'actor com a novici d'una congregació	590
50. Una qüestió de principis. L'atleta del cor i la seva musculatura afectiva. Els naufragats de Stanislavski.	597
51. La mobilitat en la immobilitat, la inexpressivitat en l'expressivitat o viceversa. Els mecanismes de la seducció del director. Convergència entre la teoria dramaturgic i la teoria de l'actor	610
52. La qüestió de l'espontaneïtat. La improvisació exploratòria.	619
53. El llarg viatge del teatre cap a la infantesa o la improvisació alliberadora. El somni de Jean-Jacques Rousseau i la realitat Disney.	625
54. Encontres i desencontres.	635
Annex	645
Índex de noms	647

Títols publicats:

1. Valentina Valentini, *Després del teatre modern*
2. Jean-Paul Sartre, *Un teatre de situacions*
3. Susanne Schlicher, *Teatre-dansa. Tradicions i llibertats*
4. Carlo Goldoni, *Memòries*
5. Richard Wagner, *Òpera i drama*
6. Johann Jacob Engel, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*
7. Jean Vilar, *El teatre, servei públic*
8. Marco De Marinis, *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrològia*
9. Jaume Melendres, *La direcció dels actors. Diccionari mínim*
10. Werner Knoedgen, *El teatre impossible. Per a una fenomenologia del teatre de figures*

Aquest volum de teoria dramàtica és la narració d'un viatge, ple d'avatars i de canvis de rumb, a través del pensament teatral a Occident i el resultat de la recerca, protagonitzada per un honest aventurer, feta des de l'experiència d'una llarga trajectòria professional compromesa, la de Jaume Melendres. Una obra magna.

L'autor presenta en primer lloc el mapa sobre el qual s'ha visitat el laberint: una «Cronologia» interessantíssima de gairebé dues-centes pàgines que va de l'any 536 aC al 1990. A continuació hi «Entra el dramaturg», hi «Entra l'actor» i hi «Entra el director». Sobre la base stendhaliana de les afinitats (que inclou les de cada teòric amb ell mateix), aquest llibre busca més les coincidències parcials (les de Diderot amb Stanislavski, les de Brecht amb Schiller, les de Ciceró amb Engel) que no pas les seves grans i espectaculars oposicions. Al terme del viatge, sembla evident que el discurs sobre el teatre, en efecte, és un extraordinari laberint: està fet amb miralls que reflecteixen, ara i en una mateixa superfície, el pensador i el subjecte creador, la «pràctica» i la «teoria». Però al fons del recinte no hi ha cap Minotaure que pugem liquidar amb l'espasa de fusta d'unes conclusions en format acadèmic. La grandesa del pensament dramàtic, explica Melendres, és estar sempre en conflicte.

ISBN 84-9803-133-8



9 788498 031331

Jaume Melendres (Martorell, 1941) es dona a conèixer en el món de les lletres en guanyar, l'any 1964, el premi de poesia Joan Salvat-Papasseit amb *La doble espera de l'aigua i tu*. Durant la seva estada a París, on es trasllada per doctorar-se en ciències econòmiques, entra en contacte amb el teatre francès del moment, un fet que decanta la seva trajectòria professional. El 1966 guanya el premi Sagarra amb *Defensa índia de rei*, poc després, el Josep Aladern amb *Meridians i paral·lels* (1970). Aleshores, abandona el camp de l'economia per dedicar-se enterament a la literatura i al teatre, combinant la seva obra d'escriptura i de direcció escènica amb la de traductor i crític (*Tele/express*, *Fotogramas*), allhora que desenvolupa una continuada activitat pedagògica a l'Institut del Teatre de Barcelona com a professor de Teoria dramàtica, d'Interpretació i de Direcció d'actors, contribuint de manera decisiva a la instauració i consolidació dels estudis superiors de Direcció i Dramaturgia; actualment hi exerceix el càrrec de director de Serveis Culturals.

Jaume Melendres també és autor del llibre *La direcció dels actors. Diccionari mínim*, d'aquesta mateixa col·lecció.