



## ESTUDIS ESCÈNICS | QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE




## ESTUDI

Ixiar Rozas  *Itineraris en present dilatat* | Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok  *Invasió de la realitat. Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teoricopràctic*

## DOSSIER: L'HERÈNCIA DE DECROUX

Boris Daussà-Pastor  *Decroux i el seu llegat*





## DOSSIER SCANNER

Jaume Melendres  *Dues aportacions a les jornades «Scanner: recerca i creació»* | Josette Feral  *Recerca i creació* | José Antonio Sánchez  *Investigació i experiència: Metodologies de la investigació creativa en les arts escèniques*

## TEXTOS

Joan Casas  *La poesia dramàtica de Iannis Ritsos* | Iannis Ritsos  *El retorn d'Ifigènia* | Fedra

## QUADERN DE DANSA

Ester Vendrell i Sales  *ITDansa Jove Companyia: voluntat política i qualitat artística. Un tàndem fructífer al llar d'una dècada* | Jiří Kylián & IT Dansa  Jordi Fàbrega (*Introducció*), Raimon Àvila (*Jiří Kylián, somniador de danses*), Mariana Jaroslavsky (*Jiří Kylián al TNC. Entrevista*) | Agustí Ros  *Laban Movement Analysis: una eina per a la teoria i la pràctica del moviment* | Roberto Fratini  *Somnis d'artista: el paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica a les litografies del segle XIX*

## TEMPORADA

Eduard Molner  *Mitja temporada 2008-2009*





Estudis Escènics

35





# Estudis Escènics

Quaderns de l'Institut del Teatre

35

*Estiu de 2009*

## ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

Direcció: Joan Casas

Coordinació: Lluís Hansen

Coordinació del Quadern de Dansa: Jordi Fàbrega

Producció: Anna Pedreira

Traduccions i correccions: Joan Casas (traducció de *El retorn d'Ifigènia i Fedra*), Nàdia Casellas, Marta Fontanals, Jordi Jané-Lligé, Mariana Miracle, Rosina Nogales, Robert Taylor i Maria Zaragoza.

Consell de Redacció: Sílvia Ferrando, Enric Nolla, Pere Riera, Mercè Saumell, Marília Samper i Victoria Szpunberg i Helena Tornero.

Amb la col·laboració de Teresa González Borrajo del Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques (MAE).

Consell Assessor: Rossend Arqués (UAB), Manuel Aznar (UAB), Carles Batlle (IT), Jaume Mascaró Pons (UB), Antoni Ramon (UPC) i Jordi Sala Lleal (UdG).

Subscripció i informació:

Anna Pedreira

Tel.: 93 227 39 20 / 93 227 39 00 – ext. 316

estudisescenics@institutdelteatre.cat

Estudis Escènics

Institut del Teatre

Plaça Margarita Xirgu, s/n

08004 Barcelona

© DELS AUTORS

Primera edició: juliol de 2009

Maquetació: Josep Molí

Impressió: Gràfiques Viking SA

Dipòsit legal: B. 54835-2007

ISSN: 0212-3819

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



## EDITORIAL

- 7 *Joan Casas*

## ESTUDI

- 11 *Ixiar Rozas*  
Itineraris en present dilatat
- 23 *Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok*  
Invasió de la realitat. Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teoricopràctic

## DOSSIER: L'HERÈNCIA DE DECROUX

- 55 *Boris Daussà-Pastor*  
Decroux i el seu llegat

## DOSSIER SCANNER

- 73 *Jaume Melendres*  
Dues aportacions a les jornades «Scanner: recerca i creació»
- 75 *Josette Féral*  
Recerca i creació
- 83 *José Antonio Sánchez*  
Investigació i experiència: Metodologies de la investigació creativa en les arts escèniques

## TEXT

- 99 *Joan Casas*  
La poesia dramàtica de Iannis Ritsos
- 107 *Iannis Ritsos*  
El retorn d'Ifigènia  
Fedra

## QUADERN DE DANSA

- 147 *Ester Vendrell i Sales*  
ITDansa Jove Companyia: voluntat política i qualitat artística. Un tàndem fructífer al llarg d'una dècada
- 161 *Jiří Kylián & IT Dansa*  
– *Jordi Fàbrega*. Presentació.  
– *Raimon Àvila*. Jiří Kylián, somniador de danses.

– *Mariana Jaroslavsky. Jiří Kylián al TNC.*  
Entrevista.

174 *Agustí Ros*

Laban Movement Analysis: una eina per a la teoria  
i la pràctica del moviment

188 *Roberto Fratini*

Somnis d'artista: el paradigma iconogràfic de la  
ballarina romàntica a les litografies del segle XIX

#### TEMPORADA

241 *Eduard Molner*

Mitja temporada 2008-2009

#### RESSENYES

249 *Revistes*

251 *Llibres*

256 *Textos teatrals*

273 Col·laboradors d'aquest número

277 VERSIÓN EN CASTELLANO

407 ABSTRACTS IN ENGLISH

# Editorial

*Joan Casas*

Després de l'anterior número doble ens havíem fet el propòsit de preparar-ne un de més lleuger. I això era així, entre altres raons, per poder-nos centrar una mica més en millorar el rigor de la periodicitat, i per afegir resums traduïts a l'anglès d'aquells articles que així ho reclamessin.

Vist el gruix de l'exemplar que tenen a les mans, no ens n'hem sortit gaire de fer un número lleuger, es diria. I això segurament és un bon senyal. Indici que hi ha una gran pressió de materials d'estudi que exigeixen difusió i debat, i que la revista, per tant, respon a una necessitat real i creixent.

Els dos estudis que publiquem a l'apartat primer tenen en comú el fet de proposar-se com a pròleg o prolongació d'un treball de creació artística, i es vinculen per tant, directament, amb l'espai de reflexió de les dues ponències de les jornades sobre recerca i creació que publiquem també. És a dir, ¿quina és la relació entre la creació i la recerca? ¿El fet de plantejar-se la recerca a les escoles superiors d'estudis artístics no presenta nous horitzons als treballs acadèmics? ¿Unes altres exigències? És un àmbit que continuarem explorant en números successius, amb més aportacions a un debat que ens sembla central.

A l'Institut del Teatre acabem d'editar en català les Paraules sobre el mim, d'Etienne Decroux, i això ens obligava a incloure alguna forma d'homenatge a aquest pioner de l'art del mim corporal. Amb el treball que hi dedica Boris Daussà-Pastor incorporem a més a la revista un brillant ex alumne de l'Institut que ha prosseguit, després de graduar-se, un recorregut acadèmic molt peculiar, que l'ha portat a estudiar el teatre Kathakali amb un mestre de Kerala i a preparar alhora un doctorat universitari a Nova York. Daussà ha entrevistat alguns dels hereus de Decroux i ens proporciona elements, amb la seva anàlisi, per fer-nos una idea de l'abast actual del seu llegat.

¿Té cap aportació a fer al teatre el món poètic de Iannis Ritsos? El que signa aquestes ratlles, que treballa de fa un temps en la traducció al català dels poemes dramàtics del gran poeta grec, considera que la resposta a la pregunta anterior és afirmativa, emfàticament afirmativa. Però un article introductori i els textos de dos poemes dramàtics posaran el lector en condicions de fer-se'n una opinió pròpia.

El Quadern de Dansa inclou un apassionant treball de recerca del professor Roberto Fratini sobre la iconografia de la dansa romàntica, la nova pu-



blicació de l'article d'Agustí Ros sobre el mètode Laban (que havia sortit al número anterior amb errors a la part gràfica) i tres peces que presenten un balanç del treball de més d'una dècada de la companyia de postgraduats IT Dansa, i la figura del coreògraf Jiří Kylián, que tanta influència va tenir en la seva formació.

Completen el número una visió crítica panoràmica de mitja temporada barcelonina, que ens ha fet Eduard Molner, i les seccions habituals que recullen l'actualitat hemerogràfica i bibliogràfica.

Bona lectura.







# Itineraris en present dilatat

*Ixiar Rozas*



Aquest article va ser escrit per al llibre *4 itinerarios y otras fotos*, editat per l'autora i publicat per L'animal a l'esquena i Moaré Danza.

«Indrets d'imaginació» és un projecte internacional dut a terme per cinc equips artístics d'àmbits diferents (arts visuals, arts escèniques, arquitectura i dramaturgia), que han treballat conjuntament en la investigació sobre la ciutat mediterrània i en el procés i creació de diferents propostes artístiques a l'entorn de la relació cos/ciutat. Aquest projecte ha estat produït per una xarxa de cinc organitzacions de cinc països europeus que van recolzar, cadascun respectivament, un equip artístic: Alkántara (Lisboa), Bunker (Ljubljana), Carovana (Càller), L'animal a l'esquena (Celrà, Girona) i L'Oficina (Marsella).

«Sites of imagination» ha tingut com a objectiu la construcció d'un diàleg cultural sobre «els llocs imaginaris» del cos humà i la ciutat mediterrània. Durant tot un any, cada equip va treballar en l'elaboració i la creació d'un projecte sobre el tema cos/ciutat en dues ciutats d'un país no europeu de la Mediterrània: Beirut i Istanbul.

En un món encara definit per l'eix geogràfic nord-sud, «Sites of imagination» crea vincles de col·laboració entre artistes i públic d'una regió semi-perifèrica on la cultura ha estat moneda d'intercanvi i de diàleg.

Idoia Zabaleta, Elena Albert, Ixiar Rozas i German Jáuregui van formar l'equip artístic de L'animal a l'esquena.



[ mapa plegat... ]

A Ersília, per establir les relacions que regeixen la vida de la ciutat, els habitants estenen fils entre els angles de les cases, blancs o negres o grisos o blancs i negres segons indiquin relacions de parentiu, intercanvi, autoritat, representació. Quan els fils són tants que ja no s'hi pot passar pel mig, els habitants se'n van; es desmunten les cases; resten només els fils i els sostenidors dels fils. (CALVINO, 1993)

Beirut és al començament la ciutat on passarem uns dies, l'inici d'un procés de creació obert que potser culmini en una peça escènica. Beirut és encara un mapa sense desplegar damunt el qual acumulem lectures, llargues hores de conversa, textos i exercicis que generem perquè les nostres ments i els nostres cossos es vagin coneixent.

Som conscients que la brevetat de l'estada (nou dies) ens obliga a ser turistes en una ciutat que coneixem principalment pel seu passat de guerra i per la continuada presència als mitjans de comunicació. Tenint en compte la complexitat del context que ens acull, optem per traçar itineraris temàtics i esperem que ens deixin transitar pels carrers de Beirut i per les biografies de la gent que ens hi trobem.

L'itinerari, que té caràcter performatiu, és a dir, caminar pel territori urbà amb obertura envers l'imprevisible és ja una posada en situació. Anar a peu per carrers desconeguts permet teixir i desteixir situacions que conformen un espai sense límits, una coreografia mòbil. Iniciem els itineraris amb una pregunta o amb un tema i si els tracem acompanyats de persones que ja coneixen Beirut ens sembla una bona manera d'aconseguir que els cossos, les històries individuals i col·lectives se'n vagin contaminant.

Hi ha moltes maneres diferents de caminar per una ciutat, tantes com cossos hi ha. Davant les ciutats europees, cada cop més domesticades pels urbanites, es troben les ciutats de la conca sud-oest de la Mediterrània, que per la seva història i la seva situació geopolítica ofereixen una lectura més complexa. Tanmateix, en tots dos indrets, segons el que apunta l'antropòleg Manuel Delgado a *Sociedades movedizas*, l'espai viscut i percebut de l'urbà s'oposa a l'espai concebut a les ciutats per urbanites, polítics i promotors immobiliaris.

Per espai urbà s'entén aquí l'espai que genera i on es genera la vida urbana com a experiència massiva de la dislocació i de l'estranyament, en sentit doble del desconeixement mutu i dels ressorts sempre activats de la perplexitat i de la estupefacció. (DELGADO, 2007 : 12)

Allò que és urbà no respon a una posada en escena, al contrari del que normalment pensem o del que l'espectacle de poder de la metròpoli imposa en el pensament quotidià, tampoc segueix un guió preestablert. L'essència del que és urbà s'apropria més aviat a una posada en situació, a l'obertura de significat i de possibilitat que proposa la performance.

No és un lloc on pugui passar alguna cosa en qualsevol moment, ja que aquest lloc només hi és si aquesta cosa s'hi esdevé i només en el mateix mo-

ment en què això passa. Aquest lloc, no és cap lloc, sinó un esdevenir dels cossos que l'ocupen en extensió i en el temps. (DELGADO, 2007 : 12-13)

En un trajecte o itinerari, una sèrie espacial de punts és substituïda per una articulació temporal de llocs. Reprement Jean-François Augoyard, Delgado n'explica l'activitat diagramàtica, les línies temporals que dibuixa un cos que va d'aquí cap allà: «El passejant fa alguna cosa més que anar d'un lloc a un altre. Mentre ho fa *poetitza* la trama ciutadana.» El fet de caminar, com el de parlar, significaria emetre un relat. Quan caminem per l'espai urbà, pensem.

Ja l'any 1958, Guy Debord i els situacionistes posaven a la pràctica la *Teoria* de la deriva, tècnica de pas ininterromput a través d'ambients diversos. Consistia en el desplaçament d'algunes persones durant un cert temps més o menys llarg, deixant-se dur pel lloc i els encontres que s'hi produïen.

Una o diferents persones que s'abandonen a la deriva renuncien durant un temps més o menys llarg als motius per desplaçar-se o actuar normals en les relacions, feines i entreteniments habituals, per deixar-se endur per les sollicitacions del terreny i els encontres que hi corresponguin. La part aleatòria és menys determinant del que es pugui pensar: des del punt de vista de la deriva, existeix un relleu psicogeogràfic de les ciutats, amb corrents constants, punts fixos i remolins que fan difícil l'accés o la sortida a certs indrets. (DEBORD, 1999)

Es podria dir que *Les ciutats invisibles* d'Italo Calvino representa una de les grans derives urbanes de la narrativa contemporània. Calvino ens submergeix dins un gran mosaic d'urbs imaginàries amb noms de dona i quan arribem a Berenice, ja a les darreres pàgines del llibre, totes les ciutats han esdevingut una mena de matrioixca. Una ciutat ens condueix a una altra, però totes acullen en el seu si les anteriors. Gianni Celati va escriure el següent sobre la multiplicitat d'aquesta novel·la:

La invisibilitat de Calvino prové de la no-identitat, de la multiplicitat que aconsegueix mitjançant les paradoxes i les imatges, i és justament això el que impedeix d'arribar a una identitat fixa, una cosa que no passa en la literatura tradicional. (CELATI, 1973)

Durant el primer encontre entre les persones que vam participar en el projecte que es faria al maig a la ciutat de Lisboa, ens preguntàvem sobre la iden-

titat, sobre les nostres ciutats invisibles i la relació amb les nostres pròpies ciutats. El mapa de Beirut comença a desplegar-se pels carrers orgànics i sinuosos de Lisboa, que també recorrem a partir de la pràctica de les *derives*. Ens imaginem recorreguts que encara no coneixem.

### [ les ruïnes... ]

Del coster d'una muntanya, acampats amb les seves andròmines, els pròfugs d'Ersília miren el garbuix de fils estesos i els pals que s'aixequen a la planúria. I allò encara és la ciutat d'Ersília i ells no són res. Tornen a edificar Ersília en un altre lloc. Teixeixen amb els fils una figura similar que voldrien més complicada i alhora més regular que l'altra. Després l'abandonen i es traslladen encara més lluny amb les cases. (CALVINO, 1993)

Al maig de l'any 2007 els campaments de refugiats palestins a Naher el Bared van esdevenir el focus de tensió pel combat entre l'exèrcit libanès i el grup Fatah l'Islam. Encara no ha passat un any des de la guerra del 34 dies contra els suburbis del sud de la capital: entre juliol i agost de 2006, la Forces Armades israelïtes van assassinar 1147 persones a Beirut (la majoria civils) i un milió de persones es van veure obligades a buscar recer dins i fora del país. L'atac contra la població xiïta recordava Gernika, el primer bombardeig massiu de la història contra civils, però amb una diferència: a Gernika els avions feixistes llençaven papers encomiant la població a rendir-se si volia tornar mai a la seva llar, mentre que a Beirut, gairebé 70 anys després, els caces israelïtes van deixar anar del cel fulls volants que anunciaven una nova acció «forta i dolorosa» contra aquells que es quedessin dins de casa.

Uns dies més tard d'haver-ne marxat, a començament de juny, el Líban torna a ocupar les capçaleres dels diaris d'occident. El nostre viatge coincideix, doncs, amb un període de gran inestabilitat a la regió i gairebé cada dia hi ha explosions en algun barri de la capital. Beirut continua sent a hores d'ara l'escaquer on es dirimeixen els enfrontaments a l'Orient Mitjà. Les eleccions presidencials haurien de fer-se al novembre, data en què expira el mandat d'Émile Lahoud. Al setembre farà 25 anys de les matances de palestins a Sabra i Xatila. Jean Genet escrivia en el seu estremidor relat *Quatre hores a Xatila*:

Què hi guanyava Israel amb l'acarnissament de Xatila? Resposta: Què hi guanyava en entrar al Líban? Bombardejar durant dos mesos seguits la

població civil: expulsar-ne els palestins i destruir-los. Que què volia guanyar a Xatila? Destruir-hi els palestins. Mata homes, mata morts. Ensorra Xatila. No és absent de l'especulació immobiliària que es produirà al territori: costa cinc milions de francs antics el metre quadrat de terreny arrasat. Però, quant valdrà quan estigui net i sanejat? Escric a Beirut on, potser per la proximitat de la mort que encara hi aflora, tot és més real que a França: tot sembla que s'hi esdevingui com si, cansada, abatuda de ser exemplar, de ser intocable, d'explotar el que creu que ha arribat a ser: la santa inquisitorial i venjativa Israel hagués decidit deixar-se jutjar fredament. (GENET, 2002 : 34)

La sensació de repetició, la destrucció i la reconstrucció que s'esdevenen simultàniament al Líban i a la capital, són paralitzadores. Tanmateix, el procés de creació que hi vam iniciar no cerca (re)presentar les conseqüències de la guerra. El nostre viatge es limita a endinsar-se en un territori desconegut, per tractar d'apropar-se a la seva complexitat i, posteriorment, fer-ne una proposta creativa amb una obertura de significat. Els itineraris que plantejem, com ja hem dit, són un intent d'apropament a la complexitat de les biografies i a la ciutat que ens acull:

Que província no seria Beirut si no fos per les seves ruïnes bèl·liques i de la guerra civil... En convertir-se en runes, alguns edificis que eren fites del Beirut de preguerra, en constitueixen ara la zona laberíntica. Què és específic del lloc al Líban? El laberíntic espai temps de les seves ruïnes és el que elimina el que té d'específic el temps i el lloc. (TOUFIC [et. al.], 2002 : 20)

En un article titulat «Ruïnes», Jalal Toufic relata l'amnèsia col·lectiva que produeix el mecanisme destrucció-reconstrucció que marca la història contemporània del Líban.

És massa perillós, després d'una guerra civil o de qualsevol guerra, que genera tants afers inacabats i pendents, que no hi hagi fantasmes en la realitat i en la ficció. (TOUFIC [et. al.], 2002 : 25).

Toufic fa referència a l'operació de *lifting* urbà duta a terme per *Solidere* al districte central, zona devastada per la guerra civil que va acabar als anys noranta. Al centre de la ciutat, les ruïnes hi han esdevingut edificis que emulen artificialment el Beirut de conte de fades. Segons l'autor libanès, la ficció ha de revelar l'espai/temps anòmal de les ruïnes i si no hi subsisteix cap ruïna



perquè n'aparegui el fantasma caldria llavors «complementar la realitat com a lloc de retorn dels espectres».

Ja uns anys abans, Walter Benjamin escrivia que el món és ple de fantasmes anodins, però del que es tracta és de buscar els fantasmes essencials. Jo decideixo buscar-los a Beirut i ho faig amb les persones que volen acompanyar-me i respondre a la pregunta: «Pots mostrar-me en aquesta ciutat els teus fantasmes?»

### [...la pedra...]

Així doncs, quan viatges pel territori d'Ersília trobes les ruïnes de la ciutat abandonada, sense els murs que no duren, sense els ossos dels morts que el vent fa rodolar: teranyines de relacions intricades que cerquen una forma. (CALVINO, 1993)

La paraula Beirut, escrita amb branques de boix a la sortida de l'aeroport, sembla més pròpia d'un poblet francès que no d'una ciutat que tem l'esclat d'una guerra civil que reproduceixi la ja viscuda entre els anys 1975 i 1990.

En aquesta ciutat es passa contínuament de la calma aparent a la seva interrupció sobtada: el cop de botzina d'un *service* que pren i deixa persones en el trajecte, edificis abandonats, ruïnes, botigues de refugiats xiïtes davant mateix del centre reconstruït de la ciutat, tanquetes, façanes amb impactes de bales, un *check point* nocturn, trets aïllats de *kalashnikov*. I la possibilitat que ocorri alguna cosa d'un moment a l'altre hi és latent; s'amaga a sota dels carrers, al tombar de la cantonada i el rumor «n'hi ha prou que algú llenci una pedra perquè tot torni a esclatar» ha esdevingut por sincera.

La incorporació de la por ha esdevingut un mecanisme de supervivència per als habitants de Beirut, és la possibilitat d'apostar per la quotidianitat, de creure en l'endemà. La por es dilueix en trobades amb els amics, en gots de whisky, innumbrables paquets de tabac, vida nocturna, ball, moltes dosis d'ironia i apostes continuades (evasiva pura) sobre on ha d'esclatar el proper cotxe bomba. «*Live it and leave it*», viu-la i deixa-la viure, diuen alguns beirutins.

Malgrat les dificultats quotidianes, les persones que coneixem desafien també el seu context submergint-se en processos creatius, proposant-hi peces escèniques, escrivint, fent-ne fotografies, filmant. És a dir, es reinventen contínuament.

El fet de recórrer la capital del Cedre amb Lamia Azar, Juneid Sareddeen, Omar Azar (actors de Zoukak) i Mazen Kerbaj (músic i dibuixant) em permet esbossar un mapa en què apareixen fantasmes individuals, familiars, arquitectònics i col·lectius que més endavant transformaré en narració. Amb preguntes com ara «quin és el lloc de la teva ciutat on mai no has estat?» i «en quin lloc de la teva ciutat t'agradaria morir?», Germán Jáuregui busca els llocs que tenen una relació emocional significativa per als seus acompanyants. Sens dubte, les seves fotografies rescaten allò que no es va pronunciar durant aquests itineraris. Idoia Zabaleta indaga en les relacions amoroses d'algunes persones, els moviments hormonal i els processos adrenèrgics que l'espera desencadena en un context de conflicte permanent. També durant la nostra estada ens acompanyen Danya Hammoud, Toni Cots, Randa Mirza, Rabih Mroué, Omar Rajeh, Alia Hamdan, Roy Dito i Zico.

Mentre ens estem a Beirut, Elena Albert treballa des de Barcelona la idea de la ciutat absent. La unió d'aquestes quatre veus produirà la peça escènica *4 itinerarios y otras fotos*.

Viure Beirut és endinsar-se en un present dilatat i anòmal. El temps sol relacionar-se amb l'experiència de la intensitat. Una experiència molt intensa pot afegir-hi velocitat i fer que el temps s'escapi de les mans. Però la velocitat també alenteix el temps, el dilata i fa l'efecte que uns pocs dies hagin estat setmanes.

En aquests carrers la sensació d'un present suspès esdevé, a més a més, anòmala per la presència de les ruïnes, dels edificis mig derruïts i dels edificis inacabats; pel centre urbà reconstruït de manera milionària amb la intenció de recuperar l'antic Líban. Tot i així, l'anomalia és deguda a la perpetuació del mecanisme destrucció-construcció i, com a conseqüència d'això, a la contínua mutació del temps i de l'espai, condicions de sensibilitat de les persones que habiten en una ciutat.

Viure Beirut és endinsar-se en una xarxa d'operacions urbanes semblants a les que s'han dut a terme a d'altres ciutats occidentals. Toufic proposa una distinció entre les ruïnes arqueològiques i les laberíntiques:

Els que estan reconstruint el districte central de Beirut amb el lema «Ciutat antiga del futur» obliden que les ruïnes destil·len i, sobretot, obliden que aquestes ruïnes existeixen en un passat artificial, que no pertany a la història, i que tampoc la història el va produir gradualment. Qualsevol discurs sobre l'autenticitat implica una sospita i prepara el terreny per a un atac a les ruïnes recents, acceptant-ne només les antigues, arqueològiques i restaurades, la majoria de les quals probablement ja han deixat de ser ruïnes ja

que han deixat de ser laberíntiques pel que afecta a l'espai i el temps. (TOUFIC [et al.], 2002 : 21)

A la conferència «El temps i l'espai de la catàstrofe» que es va impartir a Lisboa en el context de «Sites of Imagination», Toni Chakar reflexionava sobre la condició alegòrica de la catàstrofe. Segons l'arquitecte libanès, amb l'atac de l'estiu de 2006 contra Hezbollah, els israelites van voler recordar a la població el que significa viure la catàstrofe: «Experimentem el temps i l'espai de la catàstrofe en el sentit de fragmentació, en el sentit de diferents temporalitats, en el sentit que tot és una llegoria». Chakar ha seguit la reconstrucció urbana del devastat barri de Hret Hreik i afirma que mitjançant el control del projecte arquitectònic, Hezbollah té com a objectiu mantenir l'estructura social i el consens actuals.

Sense tenir en compte les diferències, aquestes operacions de supressió de la memòria i de creació de consens recorden les transformacions urbanes de ciutats com ara Bilbao (que ha passat de ser una ciutat-fàbrica a una ciutat marca amb el Guggenheim com a edifici fetitxe l'únic objectiu del qual és recuperar protagonisme i atraure inversions) o Barcelona (amb la creació de la marca Barcelona i del «civisme» com a nou model de dominació política).

Es podria dir que la dislocació, experiència del fet urbà en les esmentades ciutats, es multiplica a Beirut atès el transitar continu de la normalitat a l'anomalia. I personalment resulta difícil escapar de la sensació desestabilitzadora que provoquen la discontinuïtat espacial i el temps dilatat.

### [...la presència...]

Recorro la ciutat seguint l'itinerari marcat pels meus companys després d'haver-los fet la pregunta. Junts tracem un arxipèlag de llocs que han deixat de ser llocs, de memòries que no han estat esborrades, de records que emergeixen com a paraula, mirada, vibració, gest. Gravo en vídeo, mecanisme que també dilata el moment. D'una banda, allò que el meu ull capta amb el visor; de l'altra, allò que està passant fora del visor i que intento no perdre'm. Paraula i imatge formen una cartografia que més tard reprendré a l'hora de narrar aquesta experiència.

A estones busquem refugi al parc de Sanayeh, petit oasi al mig del caos circulatori. Camino pel parc amb una mirada flotant que tracta de no aturar-se en res. Sec per escriure en un banc de la plaça circular, esperant l'*ezzan* de la mesquita més propera. Escric línies de paraules, frases inconnexes per captar les situacions més ràpidament. El cant del muetzi plana damunt el parc

mentre el soroll de fons se n'allunya. Cau la llum i tornen les ombres a aquest parc que també va acollir els refugiats dels suburbis del sud durant la guerra dels 34 dies.

Tornen a mi les imatges del documental *Massacre* de Monika Borgmann i dels testimonis que la realitzadora alemanya ha aconseguit extreure dels botxins de Sabra i Xatila, militars falangistes i mercenaris d'extrema dreta. No puc treure'm del cap la confessió d'un dels militars que encara continua impune: «El dia que va morir el meu president, vaig plorar més que quan va morir la meva mare», confessa i assegura que van dur a terme aquesta carnisseria per venjar-se'n.

Com a d'altres llocs, els diferents nivells de realitat conviuen a Beirut i després de veure aquest estremidor document, acabem la nit al bar-restaurant Barometre i amb *dabke*, un ball en què t'imagines que els homes esdevenen cavalls i les dones *lamias* que obren les mans per agafar-te més fortament. Torna el plaer de la música i de la companyia en una ciutat on els bars t'acullen com si fossin una gran boca mentre hi sona la veu d'Om Kolthoum, una diva de la música egípcia, que obre la gargamella per cantar durant hores sense interrupció.

Viure Beirut és experimentar la dislocació, l'esquerda, la superació de límits. Un cotxe recorre la ciutat de nit. És a punt de creuar la *green-line*. El fantasmagòric edifici Tour Elmurr continua vigilat però ja no hi ha francitadors a les finestres. Al cotxe sona la cançó «*así pasan los días, quizás, quizás...*». Potser demà en aquest barri, esclatarà un cotxe bomba, és el que diuen les apostes. En moments així, et pot assaltar una pèrdua sobtada de l'equilibri, una esquerda per on el *jo* corre el perill d'escapar-se. El cotxe creua la *green-line* i va cap a l'aeroport. Arriba el moment del comiat.

Les vores del mapa s'han esborrat. D'alguna manera l'entramat de línies, rostres i biografies ha difuminat els límits entre el jo i l'altre.

La distància és desig. En aquest espai que obre la distància, ella hi vol construir una ciutat de ruïnes, vol escurçar la distància que les separa. Ella creu que les ruïnes li permetran continuar recorrent-ne la distància amb la imaginació.

### [...l'absència]

El procés de creació continua a Girona. Decidim incloure als nostres itineraris retalls de fotografies de premsa del diari libanès *As Safir* (Arabic Political Daily) que, com a occident, mostren sense ocultacions les conseqüències de la guerra, fins i tot amb més cruesa si és possible.

Hi ha estones que ens sentim com «enterramorts de diaris treballant l'al·fabet» de John Hejduk; n'hi ha d'altres en què busquem a les pàgines dels *Fragments d'un discurs amorós* de Roland Barthes. De mica en mica arribem a *4 itinerarios y otras fotos*, una peça que consisteix en la imbricació de moviment, paraula i imatges filmades i projectades en directe. La mirada es mou per les imatges gravades en directe, pel moviment dels quatre intèrprets a escena i els objectes que aquests hi traslladen. Hi ha moments en què la percepció es trasllada cap als textos que s'hi llegeixen o es narren.

Beirut ha esdevingut el context de la peça, mai no esmentem el nom de la ciutat, però les imatges recreen destrucció, guerra, un país àrab però també situacions de joc i ironia.

S'han tret del seu context el Líban, les fotografies de premsa i s'han situat en un escenari. En aquest sentit, les imatges que la càmera va gravant i projectant en directe estan descontextualitzades. Totes van ser escollides a l'atzar i durant la peça es combinen les imatges de destrucció amb primers plans de rostres barrejats aleatòriament. Tot i així, podríem dir que la proposta escènica les torna a situar en un espai-temps autònom, el de la durada de la peça, i les torna a contextualitzar. Reprenem allò que John Berger escriu a partir de l'assaig *Sobre la fotografia* de Susan Sontag:

L'objectiu ha de ser construir un context per a cada fotografia en concret, construir-lo amb paraules, construir-lo amb altres fotografies, construir-lo pel seu lloc en un text progressiu format per fotografies i imatges [...] Si volem restituir una fotografia al context de l'experiència, de l'experiència social, de la memòria social, hem de respectar les lleis de la memòria. (BERGER, 2001 : 64-65)

Berger explica que la memòria no és unilineal, sinó que funciona de manera radial, amb associacions innumbrables que condueixen cap a un mateix esdeveniment. A *4 itinerarios y otras fotos* ens trobaríem, doncs, davant una recreació de context que situa les imatges en un temps narrat, no lineal, en una altra temporalitat. La imatge, els cossos, les quatre veus, és a dir, les *narrativitats* múltiples que la peça proposa segueixen el funcionament radial de la memòria, i encara hi afegiria, de la imaginació.

Els textos parteixen dels quatre itineraris individuals però, evidentment, s'han contaminat durant el procés. Imatge i paraula van juntes en alguns casos, encara que l'una prengui distància de l'altra: el text s'allunya del que estem veient perquè de vegades està dient el contrari, però també per l'estranyesa que produeix allò que es narra.

Imatge, text i moviment articulen una atmosfera lleugera de formes però densa en continguts, la densitat s'interromp però, quan la imatge hi proposa joc o quan el text intenta allunyar-se de la imatge.

Retoladors, tissors, cel·lo, llums, dibuixos, fotografies, papers, una pantalla, una càmera i un projector situats a terra componen l'espai escènic. Es tracta d'un lloc acollidor, íntim, però alhora distant: una invitació a passar a un lloc on es mostraran imatges, de la mateixa manera que ensenyem les fotografies d'un viatge recent als nostres amics. La frontalitat de la pantalla en l'espai es trenca amb el moviment dels intèrprets i els objectes que desplacen.

Com que tot acostuma a ser una qüestió de temps, el *tempo* de la peça funciona quan se suspèn i es dilata, però també en els moments que s'accelera. S'alenteix quan la mà dibuixa els contorns dels rostres, quan Germán i Idoia es cusen les boques, amb el moviment de la càmera sobre les imatges en el relat d'Elena o en el moment que la sínia s'allunya de la imatge. Ens trobem davant un *tempo* més accelerat en la boca que sembla que s'aixafi ella mateixa i que es projecta a la pantalla i quan Idoia presenta el seu relat adrenalínic amb la música de Bikya.

En una de les escenes de la presentació, un ull ocupa la pantalla i una mà en dibuixa lentament els contorns. Ens evoca potser l'ull en primer pla que obre i tanca *Film*, de Samuel Beckett, i que ens qüestiona com fer-nos imperceptibles. Tanmateix, quan ara l'ull apareix a la pantalla el que fa és recalcar-hi la seva presència.

L'ull es presenta com a l'òrgan que intercedeix entre l'interior i l'exterior, entre cos i món, entre l'animal i l'humà, entre l'objecte i la seva representació [...] La funció de l'ull esdevé múltiple. L'ull es desplega en esdevenirs inimaginables. (LEPECKI, 2006)

A l'escena, la mà continua traçant línies damunt l'ull fins que aquest desapareix totalment sota el negre. Aquest ull que potser s'ha obert per estar més atent, sap el moment que ha de tancar-se per relaxar els nervis òptics; coneix el moment precís per a la presència i l'absència; deixa d'operar com a organitzador de la visió.

En aquest instant ella va pensar en les ruïnes com el lloc de la imaginació: un lloc buidat de tot, desplaçat, on tot està per fer, lloc dels somnis impossibles. Ella va pensar que les ruïnes eren l'únic lloc de tota la ciutat on encara podia néixer alguna cosa nova. Les ruïnes, els forats dels murs i tot aquell silenci li permetien designar l'absència, li permetien alimentar el desig cap a moltes direccions, fer-lo delirar.

## Referències bibliogràfiques

- DIVERSOS AUTORS (2002): *Tamáss I. Representaciones Árabes Contemporáneas*. Beirut. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- DIVERSOS AUTORS (2004): *Informe Barcelona 2004: El fascismo postmoderno*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ATXAGA, Bernardo (2007): *Markak*. Pamplona, Pamiela.
- BARTHES, Roland (1993): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- BERGER, John (2001): *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUCK-MORSS, Susan (2001): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- CALVINO, Italo (1993): *Le città invisibili*. Milà: Mondadori.
- CELATI, Gianni (1973): «Il racconto di Superficie», *Il verri*.
- CHAKAR, Tony (2005): *A window to the world*. Beirut: The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan.
- CHAKAR, Tony: en <http://www.partizanpublik.nl/catastrophicspace>
- DAL LAGO, Alessandro (2006): *Mercanti d'Aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bolonya: Il Mulino.
- DEBORD, Guy (1999): *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- (2002): *La sociedad del espectáculo*. València: Pre-Textos.
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós.
- DELGADO, Manuel (1999): *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- GENET, Jean (2002): *Cuatro horas en Chatila*. Madrid: Ediciones Nación Árabe.
- HEJDUK, John (1993): *Víctimas*. Múrcia: Caja Murcia.
- KASSIR, Samir (2006): *La desgracia de ser árabe*. Còrdova: Almuzara.
- KERBAJ, Mazen (2006): *Beyrouth, juillet-août 2006*. París: L'Association.
- LEPECKI, André (2006): *The body in expanded field: perception, collective and image in Heine Avdal and Deep Blue*. Oslo: Spartacus/Norwegian Cultural Council.
- SAID, Edward (2002): *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori.
- SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.

# Invasió de la realitat. Formes performatives en el teatre contemporani. Notes per a un projecte teoricopràctic<sup>1</sup>

*Christina Schmutz i Fritwith Wagner-Lippok*

*l*

*a*

Al final de la representació els espectadors no sabien si podien aplaudir o no. A fi de comptes durant tota l'estona no hi havia hagut ni un sol actor a l'escenari, només màquines que de tant en tant es bellugaven i proferien sorolls. Ara eren totes al fons de l'escena i semblava que estiguessin esperant els aplaudiments per la seva «representació». Després d'un breu silenci els espectadors van començar a aplaudir. Aleshores una de les màquines va avançar cap a la rampa per convertir-se en dipositària de l'aplaudiment. Va ser un instant emotiu i torbador com pocs n'havíem presenciats abans amb actors autèntics.

*b*

Pugem amb l'ascensor fins a la vuitena planta d'un gratacels berlinès, a la Kottbusser Tor. Serem testimonis d'una representació teatral en un domicili privat del barri de Kreuzberg juntament amb Sabine Schouten, especialista en arts escèniques de la Freie Universität de Berlín que fa servir aquesta experiència per introduir l'edició de la seva tesi doctoral, de l'any 2007. Ja a l'entrada de l'edifici, en un barri degradat en algunes zones, tres països amb molt mala pinta i acompanyats d'un gos ens barren el pas: «Aquí, de teatre

1. Aquest text es correspon en les parts essencials a les conclusions del projecte teoricopràctic que duia el mateix nom, que va ser dut a terme per Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok durant la tardor de 2008 i que va rebre el suport de la Generalitat de Catalunya, l'Institut del Teatre, l'Institut Goethe, l'Internationales Theaterinstitut (ITI), l'Allianz, el Departament d'Alemanya de la Universitat de Barcelona i la Sala Beckett.



per a vosaltres, no n'hi ha! Com a molt, una representació privada nostra», en cas que no paguem el «peatge» que ens exigeixen, ens donen a entendre... Per descomptat paguem, i aleshores entrem en un pis on experimentem una cosa absolutament inesperada: enfonsats en tous coixins de color rosa pastel escoltem els poemes d'una senyora d'edat que parlen del seu gat mort.

Si comparem, la nostra retirada es produeix de forma ordenada: els tres «males pintes» encara són allà, però ens tornen els diners i es revelen com a tres actors més que confereixen al muntatge el seu toc especial...

### c

Aneu a una representació teatral però no hi ha cap obra. Sembla que la major part dels actors estiguin malalts. Tothom dóna per fet que la peça se suspèn perquè un home amb un vestit negre —i si ha passat alguna desgràcia?— n'explica el contingut als espectadors a grans trets. I a mesura que avança es va perdent més i més en detalls, i fins i tot comença a reproduir petites escenes entre els personatges. Tampoc no hi ha una escenografia reconoscible, podria ser que el director i els escenògrafs també estiguessin malalts; sigui com sigui, l'escenari és buit tret del fons, on hi ha un grup de taules que fan l'efecte de pertànyer a un altre muntatge teatral. La sala està il·luminada amb focus d'assaig que pengen sense solta ni volta i amb una violenta llum de treball. Comencen a produir-se petites descoordinacions; comença a sonar, per exemple, una música que no ha de sonar, i aleshores el narrador reacciona fent algunes observacions crítiques en direcció als tècnics; fins i tot s'arriba a una petita discussió entre ell i l'assistenta tècnica. Entremig, ell assegura al públic de forma molt poc creïble que tot ha estat «assajat» i «preparat», és a dir, «gravat» o «enregistrat». Mentrestant, com perduda, ha aparegut al costat de l'home del vestit negre una actriu que representa, com si vingués d'un altre món, fragments d'un últim «paper» encara per executar.

Llavors la història s'interromp, es demana de forma poc delicada al narrador que s'aturi: el seu temps s'ha acabat i la «segona part» ha de començar. L'home, furiós, abandona la sala del teatre. Algú li va al darrere per tal de calmar-lo. L'home torna, vol continuar explicant, se'l veu molt nerviós. La noia jove, que mentrestant ha anat omplint tota decidida les taules de l'altre escenari amb llibretes i bolígrafs, no para d'exigir que es deixi lliure l'espai «per a la pròxima escena». Ell es queda perplex, insisteix en la importància de la història, ella li replica cridant que ha de respectar els temps acordats. Però l'home no permet que el facin fora. Dominat pel pànic, intenta desem-

pallegar-se ràpidament de la resta de la història («perquè més tard vostès sàpiguen de què va!»), i mentrestant no paren d'increpar-lo per tal que abandoni l'escenari —una escena realment patètica. Finalment la història, de la qual només se n'han sentit fragments, s'ha acabat d'explicar, l'home abandona la seva posició i cau a plom en una butaca que hi ha en un costat.

Aleshores entra en escena una tècnic i us demana d'acostar-vos fins a les taules i d'asseure-us-hi. No hi ha ningú que s'hi negui, ningú no vol causar cap altre escàndol. Tu, com un bon nen, t'asseus en algun dels pupitres escolars. L'actriu d'abans, que mentre ha durat el canvi de localització ha estat provocant un soroll eixordador darrere les cortines, entra en escena amb un vestit vermell onejant i anuncia amb un estil revolucionari: «Dictat!». Tothom fa que sí amb el cap. Ara has d'escriure un dictat. No pas a l'escola, sinó al teatre. Com a espectador. S'assemblen molt. També en aquest moment t'estimaries més consumir la «història» assegut en una posició còmoda, de forma passiva i relaxada. I en canvi ara has de fer bé els deures i cal que et concentris. Al cap d'una estoneta t'envaeix un sentiment com el que tenies quan eres alumne, comences a «copiar», i et vénen ganes de fer l'animal, però alhora vols treure una bona nota, probablement us corregiran l'exercici... Efectivament: cap al final de la representació un dels actors llegeix en veu alta els noms de tots els presents i fa saber les notes del dictat, les quals han estat obtingudes públicament poc abans tot tirant el dau. «Les mateixes oportunitats per a tothom», diu en un grafit.

Malauradament la casualitat ha volgut que traguessis una mala nota. Saps perfectament que tot plegat és només un joc, que la teva nota no té res a veure amb els teus mèrits, i tanmateix et sents molest. Però ara se serveix xampany, i a més a més disposes de la possibilitat d'ensenyar, en un racó que hi ha al darrere del teló previst a tal efecte, «alguna cosa teva» que es retransmetrà per vídeo a la sala del teatre; en un altre racó del darrere del teló, al davant del qual s'acaba de situar un monjo amb hàbit i una estranya careta, pots, si et ve de gust, «confessar alguna cosa». Et decantes per la segona oferta i, efectivament, hi ha una mena de pare confessor (es tracta d'una dona) que t'aconsella, et consola i et pregunta, segons el cas, què et preocupa. Es respecta el secret de confessió, però per descomptat no te n'acabes de refiar.

A fora, mentrestant, les coses han pres un caire turbulent. El narrador del començament també porta una careta posada i explica en un to conspirador tota mena d'accions en què se suposa que pots prendre part. Però al cap d'una estona t'adones que de seguida hi ha algú que va representant tot el que descriu; es tracta d'actors també? O és que l'home de la careta va descrivint allò que es va trobant?

## II

Les tres escenes descrites són exemples de «l'esllavissament de terres» que afecta el teatre des dels anys noranta i que tan aviat es presenta amb el nom de teatre «postdramàtic», com amb el nom de teatre «performatiu». En tots aquests casos el visitant experimenta de forma inevitable un conflicte personal que l'afecta i que implica una presa de decisions. Marxar o quedar-se? Respondre o callar? Intervenir o responsabilitzar-se d'una situació insuportable o irresponsable? Veure com es donen a conèixer al públic coses d'un mateix o estimar-se més l'anonimat? El visitant (ja que «espectador» ha deixat de ser probablement la denominació adequada) sempre disposa de diferents opcions, però no disposa de no fer res. Tot i que no acaba d'entendre què està passant, es veu embolcallat pels esdeveniments i ha de prendre decisions, per exemple se li demana que es canviï de lloc o se li ofereix una beguda.

*X – el cas habitual*

Tu ets aquest visitant. Vas al teatre. T'ho vas a passar bé i prou, que per una vegada siguin els altres els que treballin per a tu, et vols distreure... Al cine ja hi has anat, aquesta setmana; una exposició et fa mandra; de fet, el que et vindria de gust és seure tranquil·lament amb una copa a les mans. Sembla que hi hauràs de renunciar. A canvi faràs una mica de cultura i podràs fugir de la rutina. No ets pas un especialista, però et veus amb cor de valorar què és bon teatre i quin teatre no val res. Quan surtis t'agradaria anar a menjar alguna cosa, l'anada al teatre només representa, en realitat, l'inici del vespre, per això a l'entrada preguntes quanta estona dura la representació.

Et diuen que ningú no ho sap ben bé, que també depèn de tu. És estrany: per què de tu? Tu només ets l'espectador. Per descomptat, a l'anunci deia alguna cosa de «performance», però justament també s'espera que una cosa així estigui ben planificada!

A partir d'ara t'hauràs de confrontar amb esdeveniments poc habituals: no es representarà cap història sinó que s'esdevindrà alguna cosa en el transcurs de la qual possiblement sí que s'explicaran històries però que en el fons no sembla pas que tingui res a veure amb una narració o amb una representació. A diferència del que és habitual, no t'hi sentiràs emocionalment implicat sinó que d'alguna manera hi participaràs directament, posant-te fins i tot en perill; en unes altres circumstàncies hi ha força estones que pots anar escoltant com «de passada» mentre dediques simultàniament la teva atenció a altres esdeveniments que es produeixen al mateix temps, però aquí, pel que

sembla, res d'això no és gens clar, ni mica, i tu mateix n'hauràs de treure les teves pròpies conclusions.

També a diferència del que passa normalment, et fixes clarament en l'espai que t'envolta i en els altres visitants. Possiblement per aquesta atmosfera especial, que més tard recordaràs, mentre que a penes podràs dir de què tractava el muntatge. Et resulta impossible comprendre el lligam que hi ha entre els esdeveniments, o bé només pots veure /sentir una part del que passa, en resum: t'escatimen informació, i t'assalta una sensació d'incertesa semblant a la de l'arribada en una ciutat desconeguda o al dia que et presentes a un nou lloc de treball...

Tot seguit parles amb altres visitants que han experimentat més o menys el mateix que tu, vas a prendre amb ells una cervesa, ja és massa tard per anar a menjar alguna cosa. Tornes cap a casa amb una sensació: el que acabes d'experimentar no té res a veure amb el teatre, més aviat té molt a veure amb TU...

### III

Durant la tardor de l'any 2008 els directors de teatre Christina Schmutz i Frithwin Wagner-Lippok vam dur a terme un projecte teoricopràctic patrocinat per la Generalitat de Catalunya.<sup>2</sup> Aquest projecte es compon de diferents mòduls entrelaçats que giren al voltant de la qüestió de l'autenticitat teatral i que volen contribuir a l'aclariment d'una qüestió que els actuals estudis escènics<sup>3</sup> es plantegen: en què consisteix la funció estètica i la significació social de la tendència *performativa*<sup>4</sup> en el teatre contemporani?

Com que hi ha bones raons pràctiques i teòriques per no ignorar aquest desenvolupament, i com que nosaltres mateixos havíem inclòs en antics muntatges elements que, com avui sabem, reben l'etiqueta de «postdramàtics» o «performatius», volíem resseguir més detalladament els rastres i els efectes d'aquest desenvolupament i per això vam endegar el projecte esmentat més amunt.

2. El projecte duu el mateix títol que el present article. Va rebre el suport així mateix de l'Institut Goethe, de l'Internationales Theaterinstitut (ITI), de l'Institut del Teatre, de la Sala Obradors, de l'Allianz i de la Universitat de Barcelona.

3. A Alemanya el terme és «ciència del teatre», com també es parla de la ciència de la literatura, de la llengua, etc.

4. «Performatiu» i «performativitat» són manlleus en alemany i com a *termini tecnici* fan referència a determinats procediments de presentació teatral; en aquest context signifiquen una *no* al·lusió mera i general a «representació».

El plantejament inicial havia de focalitzar el discurs general al voltant del «teatre postdramàtic»<sup>5</sup> en un concepte que s'hi relaciona de forma difusa però que es manifesta molt més fructífer pel que fa al seu contingut: *performativitat*.

### *Postdramàtic / performatiu*

Els exemples descrits més amunt<sup>6</sup> es poden classificar sense problema com a «*postdramàtics*» —amb la qual cosa hem arribat a una definició en negatiu que determina allò que aquest teatre ja *no* és, entenguï's «teatre dramàtic», en la mesura que trenca de diverses maneres amb les lleis del gènere dramàtic: usurpant al text la seva centralitat, renunciant a una faula (tançada), destruint la identitat dels *dramatis personae*, o bé deixant de «posar en escena» un text preexistent per passar a presentar a damunt de l'escenari esdeveniments desenvolupats pròpiament, situacions lúdiques, determinades atmosferes o altres.<sup>7</sup> El ventall de possibilitats d'allunyar-se del concepte *dra-*

5. Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 1999. Amb aquest concepte genèric es qualifica, des de l'aparició de l'assaig de Lehman, les formes de presentació i producció que trenquen amb les lleis i regles teatrals «dramàtiques» i tradicionals, per exemple la centralitat del text, la separació d'actors i espectadors o bé la clara identificació actor-personatge.

6. L'exemple A és una al·lusió a la performance de Heiner Goebbels de l'any 2007, un muntatge auditiu i visual en un escenari buit de persones, amb sons i imatges creats en directe; s'hi pot veure, per exemple, un piano sol que interpreta Bach mentre plou. A Goebbels li interessa allunyar-se del teatre centrat en el text i en els personatges per tal de deixar pas a altres aspectes, com les coses tractades per Adalbert Stifter amb tant d'afecte. L'exemple B és un breu muntatge de la directora de cinema turca Ayse Polat i forma part del projecte teatral *X Wohnungen Berlin 2004. Theater in privaten Räumen* (Habitatges X Berlín 2004. Teatre en espais privats). Sabine Schouten va fer servir la seva experiència per introduir el seu tema *Sinnliches Spüren – Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater* (Observació sensible – percepció i creació d'atmosferes en el teatre): l'atmosfera de l'entrada a l'edifici, amb els tres païos, en contrast amb l'atmosfera *kitsch* dels coixins al sofà al pis de la senyora d'edat. L'exemple C és la descripció detallada de la nostra performance escènica que va tenir lloc a l'Obrador de la Sala Beckett de Barcelona el 28 de febrer i l'1 de març de 2009 i que és una part del projecte esmentat al títol.

7. Per exemple les *lectures-performance* dels anys noranta en què s'entrecreuen la ponència i la performance, com les presentacions privades de diapositives (aparentment) improvisades de Lili Fischer o la conferència de microbiologia al vol-

*màtic* és tan ampli com la varietat de formes *postdramàtiques*. És per això que el concepte “postdramàtic” expressa en el millor dels casos una delimitació més o menys clara en oposició al concepte «dramàtic»; i en el pitjor dels casos serveix per contribuir a la delimitació d’una determinada *escena* teatral en oposició al teatre «establert».<sup>8</sup>

Per contra, el concepte “performativitat” fa al·lusió a un fenomen que cal considerar positiu, extremament revelador i des del punt de vista heurístic molt valuós, atesa la seva capacitat de generar hipòtesis; és un fenomen la potència dialèctica del qual, així com les seves propietats paradoxals, han generat un paisatge complet de qüestions noves així com un desig de respostes. En aquest concepte es posa de manifest que ens trobem davant d’una cosa en la qual penetrem, que anem modelant, remodelant-la una vegada i una altra, donant-li força, desbastant-la, esculpint-la —es tracta manifestament d’un procés ple de poder i de resultats, i que conseqüentment es deixa observar i formular conceptualment. Més enllà d’això, si el terme «postdramàtic» representa l’*alteritat* amb relació al terme “dramàtic”, el concepte «performatiu» permet delimitar la seva definició en oposició a l’*aspecte semiòtic* característic del teatre tradicional, cosa que ens permet conduir l’atenció cap al que és essencial: l’abandonament dels significants (lingüístics) juntament amb l’especulació al voltant dels seus significats i l’observació de fenòmens formals, més «silenciosos»<sup>9</sup> —cosa que portada a l’extrem condueix a limitar-se a la forma, a la performance pura.

---

tant del creixement de les cèl·lules i els tumors que Xavier Le Roy va combinar l’any 1998 a Viena amb una exposició en viu d’un tors nu d’esquena autèntic.

8. Que el concepte «postdramàtic» no és adequat per a la diferenciació entre produccions de teatre establert i lliure ho demostren muntatges de teatre establert com els de la berlinesa *Volksbühne*, que per moltes raons s’han de classificar sota aquesta etiqueta —en oposició a algunes produccions «lliures» que basen la seva innovació, per exemple, en mostrar per partida doble una part del que passa a l’escenari gràcies a l’ús del vídeo. Igualment qüestionable és un criteri implícit d’edat segons el qual directors com Frank Castorf o Jürgen Kruse ja no són percebuts com a «postdramàtics» tot i que tots dos trenquen, amb la seva estètica, moltes més regles «dramàtiques» que molts dels seus epígons.

9. «Efectivament es pot desviar l’atenció dels espectadors, si s’aconsegueix, cap al soroll d’una pedra que es desplaça lentament, descobrir ‘coses’ que potser no s’allunyen gaire d’una experiència amb la natura —o que d’aquesta manera es descobren a si mateixes en una altra dimensió.» Heinrich Goebbels en una entrevista amb Peter Laudenbach en ocasió de la seva instal·lació «Coses de Stifter», a: *Tip*, Berlín, 10 d’abril de 2007.

Quin és, doncs, el significat de *performatiu*? La paraula mateixa està composta per *forma* i el prefix *per* —que *grosso modo* significa «a través»: fer que una cosa passi per l'interior de la forma, o que la forma passi per l'interior d'una cosa, modelar-la, filtrar-ne l'expressió. Potser també el fenomen en què la forma es modela a si mateixa i s'autoexpressa. Originalment el concepte «performatiu» procedeix de la lingüística: John L. Austin,<sup>10</sup> en la seva teoria dels actes de parla, descriu al costat d'enunciats «constatatius» (aquells que descriuen estats de coses o afirmen fets), també enunciats «performatius», amb els quals es *duen a terme* accions: «Jo us declaro marit i muller» no és tant una frase com la no execució d'un acte que «canvia el món».<sup>11</sup> La senyora X i el senyor Y són a partir d'ara un matrimoni. Les oracions performatives signifiquen allò que fan, és a dir, són *autoreferencials*; i són creadores de la realitat social de què parlen en el seu contingut, són *constituïdores de realitat*.

Amb tot, però, només s'arriba a la consumació d'un acte quan s'acompleixen determinades condicions extralingüístiques: el sacerdot o el funcionari corresponent han de pronunciar aquesta oració, i ho han de fer davant d'uns testimonis que acrediten que efectivament aquesta oració s'ha esdevingut en tal manera. La simple expressió de tals enunciats no és suficient: «L'enunciat performatiu s'adreça sempre a una comunitat que està representada cada vegada pels individus presents. En aquest sentit significa la representació d'un acte social. Gràcies a ell no només es duu a terme (es consuma) l'enllaç matrimonial, sinó que alhora també se'l representa».<sup>12</sup> Aquesta representació pública, encara que només sigui davant dels testimonis, és, per tant, *condició* per a l'*èxit* de la consumació d'un acte.

Austin sentia un interès especial justament per aquells casos en els quals els actes de parla *topen* amb la realitat i a conseqüència d'aquest encontre sorgeix una tercera possibilitat. Els actes de parla performatius es poden caracteritzar clarament també per la seva capacitat de «desestabilitzar dicotomies conceptuals, i encara més, de dur-les a la col·lisió».<sup>13</sup> En oposició als

10. John L. Austin va introduir l'any 1955 el concepte «performatiu» en la filosofia del llenguatge en el marc del seu cicle de conferències a Harvard «How to do things with words».

11. Erika FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2004 (p. 32).

12. *Ibid.*

13. En el decurs de les seves classes, per exemple, Austin presenta el fracàs de la parella de conceptes «constatatiu» – «performatiu» com a exemple model i d'aquesta manera demostra que és justament aquest lligam amb la realitat el respon-

dos primers trets —autoreferencialitat i constitució de realitats— és possible aplicar a una representació de *teatre*, no sense problemes però, la condició institucional que per a Austin és decisiva a l'hora de determinar si un acte de parla performatiu té o no té èxit (i per tant si és *cert* o *fals* en tant que enunciat). L'exemple de la performance *Lips of Thomas* de Marina Abramović, de l'any 1975, demostra que el marc institucional d'una representació teatral no és en absolut gens clar. L'actriu nua de la performance, que es ratllava un pentagrama a la panxa amb una maquineta d'afaitar, que es fuetejava ella mateixa i s'estirava al damunt d'un bloc de gel que era sota d'un mòdul de calefacció, amb la qual cosa provocava que la ferida es posés a sagnar encara amb més força, va ser alliberada de la seva situació al cap de mitja hora pels mateixos espectadors enfurismats. Ara bé, van contravenir aquests espectadors les condicions institucionals d'aquella representació o més aviat, al revés, van acomplir-les amb la seva acció? Pot considerar-se la performance un èxit gràcies, només, a la seva col·laboració, o més aviat la van esguerrar? En definitiva, quin és el marc d'una representació així i de quina manera se'n pot garantir l'èxit?

En contrast amb el ritus social d'un enllaç matrimonial, en el cas d'una representació artística es fa difícil definir les condicions institucionals que determinen l'èxit o el fracàs dels actes (de parla) que s'hi han de consumir. A diferència dels actes de parla *reeixits* («Jo us declaro marit i muller» com a sacerdot en presència dels nuvis i dels testimonis, i acomplint unes determinades condicions prèvies, com per exemple que queda exclosa la bigàmia, que la publicació de les amonestacions s'ha fet amb prou temps d'antelació, etc.) i en clar contrast amb les representacions teatrals *convencionals* (en les quals no es qüestiona la distinció entre semblar i ser, entre actor i espectador, responsables i visitants, productor i consumidor, entre aquell que ofereix i el receptor, etc., ni a través de la disposició de l'espai, ni de l'«escenografia», ni del comportament del personal, ni de «la manera d'actuar» dels actors ni a través de cap altra alternativa oferta als visitants de la representació), a diferència d'això, l'*aspecte performatiu* de les representacions de Marina Abramović i de molts muntatges postdramàtics —no de tots, vegeu més amunt— assegura que es produeixi la col·lisió en algun aspecte, per exemple que es desmunti la tradicional bipartició entre actor-espectador, i juntament amb ella la de productor-consumidor.

En realitat, el canvi de rol d'espectador a col·laborador actiu (que en el

---

sable en darrer terme de la poca precisió i de l'oscil·lació de les dicotomies antitètiques.



fons ja va ser provocat per Brecht amb l'efecte d'estranyament) representa un vehicle corrent de l'art performatiu per tal de posar en marxa una oscil·lació de les interpretacions i d'aquesta manera fer possibles *experiències al llindar*: aquestes experiències es distingeixen de les experiències del teatre convencional en el fet que allò que «l'un interpreta com a frontera (potser fins i tot una frontera insalvable), és percebut per l'altre com un llindar que convida a traspasar-lo cap a l'altra banda».<sup>14</sup> El que es traspassa aleshores són «les fronteres entre escenari i espectadors, individu i collectivitat o bé entre art i vida»,<sup>15</sup> i es traspassen justament com a fronteres, és a dir, com a noves vies de transformació on es poden experimentar nous enfocaments i formes de reacció. «Una estètica del performatiu té com a objectiu aquest art del creuament de fronteres. [...] La frontera es converteix en un llindar que no separa sinó que uneix.»<sup>16</sup> A través d'aquest canvi de rol és quan queda establert i alhora es fa «evident que el procés estètic de la representació sempre té lloc en tant que autocreació, com una mena de *llaç* autopoiètic que interactua entre públic i actors (*llaç interactiu autopoiètic*), permanentment canviant. Autocreació significa que si bé tots els participants la produeixen conjuntament, és impossible que sigui planificada, controlada i en aquest sentit produïda completament per una única individualitat, que l'autocreació defuig de forma permanent el poder de disposició de la individualitat».<sup>17</sup> La parella de conceptes productor–receptor es disgrega. Actors i espectadors apareixen gràcies al seu comportament com a col·laboradors en una representació que ja no pot ser entesa, consegüentment, com a expressió d'un sentit preexistent. Es converteix, més aviat, en un esdeveniment en darrer terme no disponible, no controlable.

Amb el traspàs de llindars, el teatre performatiu no vol en cap cas actuar indiferenciadament, negar diferències o anivellar. Això conduiria irremediablement —d'acord amb la teoria del sacrifici de René Girard— a la irrupció de la violència.<sup>18</sup> La producció de «víctimes propiciatòries» (escenificades per exemple en l'encarnació del «boc expiatori», al qual en la tradició hebrea se

14. Erika FISCHER-LICHTE, *Ibíd.*, p. 358.

15. *Ibíd.*

16.. *Ibíd.* p. 356.

17. *Ibíd.* p. 80-81.

18. «El fet religiós intenta incansablement suavitzar la violència i procura evitar el seu desencadenament. El fet religiós i el comportament moral tenen com a objectiu [...] la renúncia a la violència, i per arribar-hi compten paradoxalment amb la mediació de la violència.» René GIRARD: *La violence et le sacré*, Grasset et Fasquelle, 1972; cast. *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, 1983.

li carreguen ritualment tots els pecats de la collectivitat i a continuació «és enviat al desert», en oposició a un segon boc que és la víctima real, és a dir, que se sacrifica) es pot entendre, tal com exposa Girard, com a mecanisme per mantenir a ratlla el potencial d'agressivitat de tot el grup i apaivagar-lo. Les regles socials, diferenciacions i fronteres, que són les formes on el fet religiós persisteix i amb les quals la religió vol conjurar i apaivagar la violència immanent del grup, es veuen sacsejades per l'art, i no sense risc: perquè la mateixa llei, la seva violència «religiosa», de vegades traspassa la mesura i s'aguditza en excés. És per això que el fet performatiu s'ha de centrar més aviat en la «superació de contraposicions rígides, en la seva transformació en diferenciacions dinàmiques»,<sup>19</sup> ha de dur a terme «un intent de tornar a l'encantament del món», el qual, després de la il·lustració, ha estat víctima de les «dicotomies conceptuals»,<sup>20</sup> dels procediments racionals, i ho ha estat perquè ha provocat la col·lisió d'aquestes dicotomies.

En la *superació* de la concepció tradicional dels rols (amb la mà al cor, al començament, qui té ganes com a espectador de participar activament en una representació teatral?) rau el sentit social, el sentit polític del teatre: «Que a l'escenari apareguin víctimes de la persecució política no fa que el teatre sigui polític».<sup>21</sup> La dimensió política, en tant que fixa regles i fronteres ordenadores, i com a «llei sociosimbòlica», s'encarrega de fixar la mesura col·lectiva, de la qual l'art «sempre és l'excepció»: [...] el teatre, com a comportament estètic, és en conseqüència impensable sense el moment de la transgressió de la norma, de la *superació*.<sup>22</sup> El mateix teatre no hauria nascut sense l'acte de la superació d'una barrera màgica en el moment en què «un individu es va deslligar del col·lectiu»,<sup>23</sup> va fer una passa endavant i es va situar a davant del grup per tal de representar un rol (especial). És quan el teatre obre el concepte logocèntric del món, «en què domina el procés identificatiu»<sup>24</sup> i la funció semiòtica s'interromp, se suspèn, quan esdevé polític: trenca les categories del polític, afirma l'existència de l'esclatxa i posa en escena el seu interès per tot allò que es pot trobar entremig de les regles, al darrere d'allò que està assentat, més enllà del significat codificat.

Cal entendre els «rols», la separació rígida dels quals el teatre performatiu

19. Erika FISCHER-LICHTE, *Ibíd.* p. 357.

20. *Ibidem*.

21. Hans-Thies LEHMANN, *Ibíd.*, p. 456 i seg.

22. *Ibíd.*, p. 457.

23. *Ibíd.*, p. 459.

24. *Ibidem*.

fa entrar en col·lisió, en un doble sentit, un d'intern i un d'extern: com a corresponsables en l'interior d'una acció que tot just s'està constituint en el «present de la performance» i en el sentit de l'anàlisi del marc, segons Erving Goffmann, com a part de l'entorn social que constitueix el marc. Evidentment és just aquesta diferenciació racional-jeràrquica entre *exterior* i *interior* la responsable de crear identitat social —mitjançant la integració i l'exclusió— i la que ara es veu en una situació difícil a través de les paradoxes desconcertants de l'autorreferencialitat i l'autopoiesi.

Amb el canvi de rols, tal com és capaç de provocar-lo clarament el marc performatiu, sovint trontollen altres convencions «inamovibles»: així l'espectador tradicional confia en l'elaborada perfecció de *l'obra d'art* que l'espera i que ell ha vingut a admirar; està content d'anar a veure la *peça*, el muntatge, «el Hamlet» que un actor determinat —conegut— li oferirà, li servirà. És *ell* l'autèntic rei, i davant dels seus ulls s'han d'anar desgranant uns esdeveniments que, entre altres coses, estan fixats en la forma d'uns rols sempre reconeixibles i sempre reutilitzables (cf. l'afirmació de l'actor a l'exemple c) i que sempre tenim a la nostra disposició. Si el «*llaç interactiu* autopoietic» performatiu s'encarrega ara que l'essencial, allò propi, no pugui ser controlat en el seu decurs,<sup>25</sup> la indisponibilitat esdevé principi: és aleshores quan al rei client se li escapa el poder d'anar sobre segur, aleshores pot passar en qualsevol moment que l'actor provoqui la decepció del públic o que la representació no faci riure, tot i que s'hi hagi «demanat» una comèdia. Les exigències de consum d'un públic aristocraticoburgès, ben acomodats, es veuen violentades pel fet performatiu en la mateixa mesura en què s'esfondren les dicotomies entre els conceptes actor-espectador o de *rol* en relació a *privat*.

La desjerarquització s'inicia ja amb l'autor (i amb el «dramaturg», figura que en el teatre alemany s'ha anat situant des de meitat del segle XX com a perfil professional de nova creació entre l'autor i el director) i amb el seu text, aquella instància irrefutable des del temps de la tragèdia grega que fins avui (amb dret) s'ha continuat respectant fonamentalment i que des del punt de vista jurídic només pot ser modificat restrictivament i en la mesura que ho permetin les editorials teatrals. Les formes teatrals postdramàtiques i performatives assalten aquest bastió, i allà on topen amb menys problemes és en els casos en què no fan ús de cap text o bé se l'inventen.<sup>26</sup>

25. Una citació agafada al vol, ens sembla que és de Roland Barthes, es va convertir en el lema del projecte: «L'essencial és desconegut, l'essencial no es pot controlar: el punt exacte de la mort».

26. És possible que el boom de la dansa / teatre tingui a veure amb això: s'hi

La solidesa, el caràcter palpable i per tant també *manipulable*, desapareix gràcies a l'acció corrosiva del fet performatiu i és arrabassat de les mans d'un públic anhelant que s'hi arrapa. En lloc d'això, resten la fugacitat, la transitorietat i el record d'un esdeveniment que ja només sura en algun lloc del temps com a fet, com a procés, i d'aquesta manera, si bé representa realment de forma central l'essència del teatral, la seva presència, alhora infringeix, però, una exigència acceptada tàcitament per a l'«obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica»: <sup>27</sup> que estigui ben fixada, protegida i que mai sigui incòmoda. I en aquest sentit es pot aventurar que és justament el performatiu allò que amenaça la substància dramàtica del teatre, però que d'altra banda conserva l'essència del fet teatral, potser la salva.

De tot el que hem dit es desprèn que, gràcies al poder autoreferencial, constitutiu de realitats, destructor de dicotomies que defineix el *llaç interactiu* autopoiètic de la performativitat, queda del tot capgirat un tret essencial del teatre dramàtic, la «representació»: no s'imita o «interpreta» una «presència» existent en un altre lloc (la peça, la falla, la figura, etc.), sinó que hi ha un succés, un muntatge que *s'esdevé*, ara i aquí, de forma individual, imprevisible i irrepètible —el fugaç *producte* instantani d'una combinació i combinatòria cada vegada diferent d'invitats, artistes i factors espaciotemporals, fins i tot de la temperatura i de tots els altres elements casuals, i de les molèsties que formen part de l'esdeveniment de la mateixa manera que les accions que hi estan planejades i previstes.<sup>28</sup> Sobretot el que és diferent és el públic, a cada representació, i encara que fos el mateix, fins i tot, no seria pas igual que el dia anterior en la seva experimentació i en les seves reaccions a causa de la diferència dels moments puntuals i de les circumstàncies privades

---

ajunten el caràcter performatiu amb la renúncia o la impossibilitat del text, i així s'evita alhora un problema amb el qual s'ha d'enfrontar el «teatre parlat», i no en darrera instància, en termes de drets d'autor.

27. Cf. l'article de Walter Benjamin que duu el mateix nom, aparegut l'any 1936 primerament en una versió en francès escurçada a la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

28. D'aquest fet es desprèn lògicament que el teatre performatiu no necessàriament se subjecta a uns espais teatrals concrets amb unes condicions externes determinades, sinó que dóna la benvinguda a la influència casual del vent i de les condicions climàtiques, de la llum, dels sorolls, etc., en «localitzacions» poc habituals i difícilment controlables, com a part de l'esdeveniment teatral —condicions que en una mesura limitada també són vàlides per a les representacions a l'aire lliure; la qual cosa demostra que el teatre convencional, en part, també s'accontenta i fins i tot coqueteja amb els riscos i els imponderables (performatius).

canviants que s'hi relacionen, però sobretot a causa de la mateixa repetició i del record que ella mateixa origina.<sup>29</sup>

La performativitat no representa per tant cap novetat sinó que és l'expressió reforçada del *caràcter intrínsec d'esdeveniment* que caracteritza el teatre, caràcter que igualment —per sort o per desgràcia de l'artista implicat— plana per damunt de tota representació significativa i la fa impossible *per definitionem*, perquè és irrepetible, i d'aquesta manera la converteix en utopia. El *re* de la paraula representació és el seu enemic: com a *re* reflexiu, com a referència per tant, es veu relativitzat (si no anul·lat) pel *re* de la repetició temporal. En la mesura que exigeix igualtat, *re*-producció, el seu mateix caràcter efímer el converteix en absurd. Potser es pot endevinar en el teatre burgès l'intent desesperat, condemnat al fracàs, d'aquesta utopia, tal com Adorno la va reconèixer en la figura d'Ulisses.<sup>30</sup> La realitat és o bé incontrolable o bé inexperimentable: a Ulisses només se'l fa *particip* de la bellesa del cant de les sirenes a costa de la fascinació, de l'encadenament al pal major, al *fascinum*: al pal màgic-defensiu del vaixell que passa remant febrilment. Els remers lliures no el senten, tenen les orelles preventivament tapades. La realitat o bé fuig o bé penetra a l'interior tan aviat com se la reclou o se li posen límits. No se

29. Jérôme Brel parodia aquest efecte i l'aporia de «repetició» que conté (la qual «afecta de ple» no només els espectadors que tornen a acudir al muntatge sinó també els actors que hi tornen a actuar) en el seu muntatge de dansa *The last performance* (representat entre altres l'any 1999 el dia de la festa de la dansa al *Theater am Halleschen Ufer Berlin*), on els actors realitzen i repeteixen diverses vegades accions parcialment buides de sentit, cada vegada més fragmentàriament, i finalment només en insinuats gestos residuals, mitjançant els quals els espectadors recorden les parts vistes al començament, i sense voler-ho es disposen a (re)-construir mentalment «tota l'escena» —ja aquí com a participants actius. Al final no hi queda literalment res, ni de la «peça» ni dels ballarins: tot desapareix de l'escenari. La seva darrera acció és deixar un aparell reproductor de so a damunt de l'escena òrfena, que al final va dient ben fort i de forma fantasmal els noms dels espectadors presents. Citem aquesta escena en la nostra «performance escènica» *perform 13*, on a continuació del dictat de la tercera part llegim els noms dels espectadors amb les «notes» que han tret al dictat i alhora els tornem les llibretes. En relació amb *The last performance* de Jerome Bel cf. Peter STAMER: *Ich bin nicht Jerome Bel – Überlegungen zum Verhältnis von Figuration / Răpresentation im Tanztheater* a: Bettina Brandl-Rissi, Wof-Dieter Ernst, Meike Wagner (editors): *Figuration – Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. ePODIUM Verlag, Magúncia 2000, sèrie INTERVISIONEN, Texte zu Theater und anderen Künsten (volum 2).

30. Cf. Max HORKHEIMER i Theodor ADORNO: *Dialektik der Aufklärung*, (*Dialèctica de la ill·lustració*), 1947.

la pot pas retenir, i el seu gaudi només seria possible, òbviament, si deixéssim de proposar-nos de controlar-la i de domesticar-la. Una societat (burgesa) que fixa i canonitza el seu art ja ha perdut aquest art o l'ha fet emmudir. Per damunt dels cadàvers avancen inconscientment els autèntics «performadors», els espectadors, i se celebren a si mateixos i celebren els seus vestits de nit. El que queda del vell drama és la vanitosa autoafirmació dels visitants que acudeixen passejant al teatre en parelles: «penis i vagina, penis i vagina, penis i vagina, sempre l'un al costat de l'altra», diu Pollesch citant Brecht, a qui s'atribueix aquest comentari maliciós, fet en veure l'afluència d'espectadors cap a l'interior del Berliner Ensemble.<sup>31</sup> El teatre performatiu és l'intent de fer saltar pels aires aquesta fatalitat i de fer proper i disponible l'art; tanmateix, només com a captació del moment, experiència transitòria, d'una banda com a esdeveniment irrepetible, però de l'altra com a fet històricament *confeccionable col·lectivament*.

Amb «representació» s'expressa la reproducció d'una pre-sència (que se suposa en algun altre lloc) que no es troba aquí per ella mateixa, sinó que es veu «representada» a través del significat del teatre semiòtic. On és aquesta absència? Si es vol evitar la metafísica d'aquest (no)lloc, d'aquesta utopia, doncs, és inevitable definir la representació com a empresa impossible en la seva totalitat, i ella mateixa conseqüentment com a *utopia*. Descubrim una dialèctica molt interessant i encara no esgotada en la idea que la societat burgesa, amb la seva eterna recerca d'aquest (no)lloc (en forma de les impossibles *obres* d'art i la seva repetició destinada al fracàs) és segurament més revolucionària, justament per la conservació d'aquestes utopies, que no pas la postmoderna en el seu intent de desfer-se d'aquestes utopies i la seva fe a instal·lar-se en una immanència pura en l'ara i aquí.<sup>32</sup>

31. A l'entrevista amb René Pollesch, a: Frank-M. RADDATZ: *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Theater im 21. Jahrhundert*. Henschel Verlag: Berlín, 2007, p. 205.

32. No podem continuar desenvolupant aquí el pensament políticament incorrecte que també això és inherent al teatre postdramàtic / performatiu en tant que ideari, però volem esmentar el fet que el nostre projecte i els nostres muntatges propis també treballen per això amb l'ús de textos d'autor; és l'intent, per dir-ho d'alguna manera, de recuperar el drama postdramàticament i alhora de reparar-lo tal com es «repara» un cotxe en un taller, completament renovat per poder-lo tornar a portar, millorat, a escena. El drama ha mort, visca el (nou) *drama!* (i no només el *teatre*, com podrien arribar a dir certs postdramàtics empedreïts). És per això que un antic muntatge duia per títol la críptica frase *no dormim* – d<sup>4</sup> sessions postdramàtiques, en què d<sup>4</sup> es referia a «drama després del drama». Hans-Thies Lehmann

Un cop determinada la noció de «performativitat» de la següent manera: com a estructura constitutiva de realitat, autoreferencial i desjerarquitzadora de les representacions teatrals, que mostra el seu caràcter intrínsec d'esdeveniment tot traspasant com a llaç interactiu paradoxal i autopoiètic definicions de teatre ja fixades, i que provoca oscil·lacions entre les interpretacions i desestabilitza dicotomies, ara ja és possible intentar aclarir l'essència del concepte d'*autèntic* a l'escenari i la qüestió central al voltant del *sentit estètic* i de la *significació social* de la performativitat.

Tal com ja ha quedat aclarit, del caràcter intrínsec d'esdeveniment del fet teatral es desprèn, com a conseqüència estètica essencial, la desestabilització del repartiment de rols i de la claredat, tret que aquest caràcter no es vegi domesticat i desactivat (com passa en el cas d'Ulisses) per les fixacions de rol canonitzades. En la mesura que el teatre (dramatúrgia, direcció, actors) està ara disposat a relativitzar el fet semiòtic i a obrir-se a l'«imaginatiu», pot arribar a extreure *autenticitat* del seu caràcter d'esdeveniment, reproduint millor i més completament «tot el que és el cas»<sup>33</sup> i el «món», o bé inventant-ne un de nou en contraposició a allò que des de fora (desautoritzat ja fa temps per les autoritats intel·lectuals i/o desautoritzat històricament) se suposa que és el cas, o hauria de ser el cas.

Roland Barthes és l'autor que, en el marc de la seva teoria lingüística, atribueix al signe una significació que va molt més enllà que la de ser només un mer significant, i d'aquesta manera emancipa no només l'aspecte material de les persones i coses, colors i sons que conformen una representació teatral sinó també el difícilment comprensible valor propi de les idees i les imatges imaginades pels subjectes, en oposició a la primacia de la significació (objectiva), d'aspecte semiòtic: «Són preferibles els miratges de la subjectivitat que no pas l'estafa de l'objectivitat; és preferible l'imaginatiu del subjecte que no pas la seva censura».<sup>34</sup> És per això que el vam convidar, en el marc del nostre projecte, a participar-hi el segon dia de les nostres xerrades (aquesta part de

---

diu al respecte: «Políticament pensat: es tracta alhora del destí dels errors de la imaginació dramàtica». (cf., p. 463).

33. «El món és tot el que és el cas» diu la proposició I de Ludwig Wittgenstein en el seu *Tractatus logico-philosophicus* de 1918. El cas és en una representació teatral no només els seus significants i els seus significats pretesos o analitzats, sinó també, per exemple, tots els altres fenòmens percebuts o provocats o produïts per reacció com ara sorolls secundaris, associacions, humors, etc., i tots els seus efectes retroactius.

34. Citat per Christian LINDER: *Fragmente der Wollust. Außenseiter und Verführer – Über Leben und Werk von Roland Barthes*. Lettre, tardor 2008, p. 98.

l'entrevista, així com l'esbós del nostre propi exercici pràctic dut a terme dins aquest projecte, és a dir, la «performance escènica» que va ser mostrada els dies 28 de febrer i 1 de març de 2009 a la Sala Obradors, es publicaran més endavant).

Sense, arribats a aquest punt, voler seguir desenvolupant la teoria,<sup>35</sup> a continuació esmentarem encara dos punts clau de la nostra recerca que aboquen llum —encara que dispersa— damunt de l'àmbit que abraça l'espai entre representació, performativitat i autenticitat de les representacions teatrals. A l'extracte d'una entrevista del novembre de 2008 amb el cap de redacció de la revista alemanya de teatre *Theater der Zeit*, segueix el breu esbós d'un taller dut a terme pel grup de performances *She She Pop* el mes de febrer de 2009 a l'Institut del Teatre.

#### IV

##### *La crisi de la representació*<sup>36</sup>

A l'entrevista mantinguda amb Frank-M. Raddatz es tracta la relació entre Brecht i el teatre performatiu en ocasió de la seva peça teatral *Hysteria oder Brechts LAB*.<sup>37</sup> A l'obra s'enllaça una història de doble fons amb la teoria de Brecht i un esdeveniment real. Dos actors representants d'escoles interpretatives oposades actuen a diferents nivells de realitat: l'actriu brechtia-

35. Entre altres coses hi ha un aspecte central de la nostra investigació que no pot ser esmentat aquí: la nostra tesi que el «performatiu» que s'ha infiltrat en els teatres és una conseqüència de la «teatralització» de les relacions socials que nombrosos teòrics del teatre han observat, entre ells Boris Groy.

36. Extractes de l'entrevista de dos dies entre el cap de redacció de la revista teatral *Theater der Zeit*, Frank-M. Raddatz i els directors del projecte que va tenir lloc a l'Institut del Teatre els dies 24 i 25 de novembre de 2008, Christina Schmutz i Fritzhwin Wagner-Lippok. A l'«Entrevista amb un fantasma» també hi va participar Roland Barthes, en la figura de l'actriu Christine Petzold, que va triar algunes de les seves citacions d'un conjunt de fitxes preparades a tal efecte. Aquesta entrevista es publicarà més endavant. Per dir-ho d'alguna manera constitueix una situació de representació performativa inversa, ja que Roland Barthes existeix realment com a *Text* i com a inversió del títol del projecte «Invasió de la realitat», i en tant que (ir) realitat corporal influeix i modifica la realitat de l'entrevista.

37. *Hysteria oder Brechts LAB* va ser estrenada el mes de setembre de 2008 a Düsseldorf al Forum Freies Theater. Nosaltres vam assistir a dos assaigs així com a l'última representació al BAT, l'Studiotheater de l'Ernst-Busch-Theaterhochschule de Berlín, el dia 30 de setembre de 2008.



na Claudia Burckhardt, del Berliner Ensemble, i l'actor nord-americà Harold Kennedy German, procedent del teatre de representació clàssic.

FRANK-M. RADDATZ: Sí, la història és més o menys que ells dos prenen part en un acte que gira al voltant del teatre de Brecht, i els protagonistes intercanvien opinions al respecte. Les citacions de Brecht es poden combinar de manera que en resultin diàlegs força oposats. Això és possible gràcies al fet que Brecht va arribar a formular fragments i posicions realment diferents; i després hi ha una història que explica Harold i en què ell participa, i Claudia hi representa diferents personatges, la muller i l'amant, etc. Ells tota l'estona van representant fragments, i després hi ha justament els passatges de transició en els quals discuteixen sobre qüestions d'estètica, i després acaben desembocant en una baralla de marit i muller.

Es tracta de la història documentada d'un estafador que es fa passar per metge —també davant de la seva dona i dels seus parents—, i efectivament és algú que realment coneix a fons la professió mèdica però que no va arribar a presentar-se mai a l'examen final i que fa veure que treballa a Suïssa en l'Organització Mundial de la Salut mentre que en realitat viu de dipositar a Suïssa, suposadament, els estalvis dels seus pares o parents, quan a l'hora de la veritat els utilitza per a la seva manutenció; això arriba a funcionar més o menys uns disset anys i quan es destapa la veritat liquida els seus pares i la seva dona i també intenta matar la seva amant. En realitat aquest home existeix, és empresonat a França i darrerament s'ha convertit al cristianisme. Però això ja no surt a l'obra.

CHRISTINA SCHMUTZ: I els passatges de transició...

RADDATZ: Bé, ell es construeix tot un món de ficció al seu voltant i ho fa, de fet, en nom del consum. Bé, és important per a nosaltres que els metges tinguin un cert nivell de vida. L'amant també ha de ser mantinguda econòmicament, per exemple quan viatgen... Realment es tracta d'una bona representació d'aquesta bombolla d'especulació. En aquell moment jo encara no ho sabia.

En el teatre de Brecht es tracta justament de la il·lusió teatral, i aquesta és la història d'algú que també ha viscut la il·lusió i d'algú que ha existit realment. Amb un final que fa posar el pèls de punta...

FRITHIN WAGNER-LIPPOK: La il·lusió, de fet, es trenca diverses vegades a l'escenari; quan en un passatge ella es pensa que està a punt de matar-la, i de cop i volta la cosa es posa seriosa, i hi ha un crit, i ell li posa una cosa que representa una cadena al voltant del coll, de manera que ella es pensa —i quan dic «ella» vull dir l'actriu— es pensa de debò, jo vaig tenir ben bé aquesta sensació, que ara la mataria, tot i que evidentment jo sabia que això

no passaria ara i aquí, a Düsseldorf, i ho sabia amb la seguretat amb què es poden saber aquestes coses; però la interpretació era tan absolutament dramàtica, era tan absolutament antibrechtiana la manera en què la realitat feia acte de presència quan l'actriu de cop tenia por que la matessin. I com deia, l'actriu ho va fer molt bé.

RADDATZ: Ella seu al costat d'ell, es dirigeixen amb el cotxe cap a alguna banda, tot plegat molt brechtian, no es tracta pas d'un cotxe com els de la vida real; aleshores baixen dels seients respectius que, diuen ells, són un cotxe, i després ve aquesta història que ell intenta matar-la, em refereixo a aquesta amant que té. I de fet, porta una cadena i intenta escanyar-la, i simultàniament intenta deixar-la fora de combat amb un electrodomèstic i de ruixar-li gas lacrimogen a la cara perquè no es pugui defensar. I malgrat tot, ella aconsegueix alliberar-se, o sigui que al final sobreviu i ell l'acompanya a casa amb el cotxe, i ell afirma més tard que ella l'ha atacat.

Resulta que el dia abans ja ha assassinat la seva família, i els seus fills, i aleshores l'acompanya a casa d'ella i li diu: «No et pensis pas ara que et volia matar, jo, aleshores ja t'hauria pogut matar directament a casa teva amb els teus fills». I aleshores queden per dinar a l'endemà. Ell diu que li tornarà els diners de Suïssa que ella li havia donat. Evidentment no ho fa pas sinó que intenta cremar-la a dins de casa seva, però tampoc no se'n surt.

Bé, que es tracta d'aquesta parella està relativament ben assenyalat, de fet, possiblement a tu et resulti difícil només perquè tota l'estona es van produint aquests canvis: entre l'*entertainer*, Harold, és a dir aquest personatge o no-personatge a l'escenari —i de cop, altra vegada aquesta escena.

I el més graciós de tot plegat és que malgrat que tothom sap que ell és un assassí, un criminal, sempre és capaç de captar al seu favor, gràcies a l'extrema simpatia que irradia com a actor, les emocions dels espectadors. Aleshores el veus allà al mig totalment afligit per haver matat els seus fills, i de seguida torna a captar la simpatia del públic —tot i que aquesta màquina de Brecht no para de funcionar en tota l'estona i es va explicant la manera com es crea la il·lusió teatral. I després hi ha moments molt angoixants, com quan ell parla (no recordo ara a qui acaba de matar), i Claudia s'està al seu costat amb un cigar gruixut i diu: «disculpa que t'interrompi justament ara, això torna a ser típic d'aquest tipus de teatre, ara passarà això i allò. Aquí es fabriquen emocions, i ja tens el nostre cervell deixant de funcionar. Endavant, doncs!».

I aleshores ell torna a començar i torna a ser el seu torn i es posa a parlar com si tingués davant nens petits, i no hi ha manera d'escapar-se'n. I aleshores ella el torna a interrompre i explica què està passant —i d'aquesta mane-

ra l'espectador, l'autèntic protagonista, topa permanentment amb aquest conflicte.

SCHMUTZ: És a dir una alternança entre una manera de representar il·lusionista, psicològica, que t'implica en els esdeveniments, i d'altra banda una forma distanciada. [...]

Aquests canvis són molt interessants. Ja he vist com ha de funcionar tot plegat i què és el que es pretén, però també m'he adonat, tot i que els nivells estaven clarament denotats, que malgrat tot m'emocionaven. Aquesta oscil·lació, doncs, també funciona sense la intervenció d'elements postdramàtics, fins i tot amb Brecht o amb això que has fet tu mateix: ara s'interpreta sense distància, ara s'interpreta amb distància. Sobretot era Harold qui anava alternant les maneres, amb Claudia més aviat vaig tenir la sensació que al capdavall tot ho havia interpretat amb una certa tècnica distanciadora, però Harold ens va representar a estones autèntic teatre de la il·lusió. Estava fet expressament això o més aviat va tenir a veure amb l'origen dels actors?

RADDATZ: No, d'una banda hi ha el teatre de la il·lusió, certament. Ell treballa d'actor, oi?, i no només treballa per a Brecht sinó que també ha de treballar amb altres directors, i per dir-ho així en aquest cas explica a més a més que també està filmant una mena de pel·lícula, perquè curiosament hi ha dues pel·lícules al voltant d'aquesta història que a Alemanya és poc coneguda però a França ho és més, i ell es fica a dins de les històries com ho fa un actor de cinema o com un actor emocional; aquest tipus [representatiu] d'interpretació consisteix en el fet que, tot i que ja coneixes el truc, sempre t'acabes veient confrontat amb els teus esquemes emocionals, per entendre'ns, aquells que sempre et fan reaccionar a aquest model. Es tracta gairebé d'un impuls biològic, és per això que aquest tipus de teatre, tot i que Brecht o altres també van poder analitzar-ho, encara continua sent tan extremament estimat. I continua sent reproduït al cinema i a la televisió.

WAGNER-LIPPOK: Sobretot aquesta escena «de la bombeta»<sup>38</sup> fa pensar en l'oscil·lació entre diferents realitats interpretatives. Tinc la impressió que allà una realitat passa sense interrupció a l'altra, i diria que s'esdevé en el sentit de la banda de Möbius, la qual es pot descriure matemàticament. Una cinta normal té dues cares, si l'agafes, la talles, gires 180 graus un dels extrems resultants i tornes a enganxar els dos extrems ja tens una banda de Möbius, que només té una cara. I això és terriblement enigmàtic. Si dic que ara em trobo en un dels plans (de la realitat) i miro cap amunt, aleshores em

38. En el muntatge de Frank Raddatz l'actor trepitja una bombeta que hi ha per terra —accident o fet expressament?

trobo simultàniament també en l'altre pla, des del qual miro cap avall. De fet, només em cal anar caminant «uns quants» metres i ja arribo a la part de baix, bé ara no ho puc demostrar però quan vas caminant per damunt d'aquesta cinta acabes arribant al mateix lloc, per entendre'ns, per sota de tu mateix, i mires cap avall. Això significa per tant que hi ha dues realitats a damunt d'una superfície normal; tu et penses que ets tot sol allà dalt, i hi ha l'altre, i tots dos són a les antípodes. Pel que ens afecta a nosaltres: ara em trobo a la «realitat», i l'altre pla és el que és interpretat. I que vagin passant de l'un a l'altre és, em sembla, com un somni per a l'artista que treballa performativament. Tal com Marina Abramović fa en les seves performances, en què ella mateixa es causa dolors corporals extrems i provoca emocionalment els espectadors fins a fer-los pujar a damunt l'escenari per interrompre la història. I d'aquesta manera es crea la situació en què ells ja no saben si continuen sent espectadors o bé ja formen part de la performance, dit d'una manera més taxativa, si no és justament perquè volen interrompre la performance que participen en ella. Bé, aquesta és la idea amb la qual nosaltres treballem, en el sentit de la cinta de Möbius. Hi ha cap estructura d'aquest tipus en el teu cas, també?

RADDATZ: En el darrer exemple també queda molt clar que aquesta categoria és molt forçada: el que fa ella és clarament una performance artística, això no té res a veure amb el teatre. Teatre vol dir reflexió, de fet. Evidentment que s'hi poden trobar punts de contacte. Al teatre romà se sacrificava gent, això se sap, se'ls tallaven les mans, etc. Però això nosaltres no ho fem en absolut, i per tant, i això també ho he explicat en relació a Romeo Castellucci,<sup>39</sup> jo més aviat expressaria el meu rebuig quan a l'escenari es destrossa gent o se l'ataca amb pastors alemanys. Personalment jo no ho consideraria teatre. Si jo sé que vaig a la performance de la senyora X i que allà s'hi destrossen cossos i que també hi ha gossos que els ataquen, aleshores em puc plantejar si em ve de gust de veure-ho o no, si és que m'interessa. Per dir-ho d'alguna manera ens deixa aquest marge de llibertat. És per això que ho trobo una mica difícil tot això.

És evident que hi ha dos sistemes de referència diferents, d'una banda aquests actors que al Brechts Lab discuteixen sobre Brecht, i després aquest pla interpretatiu amb aquesta línia argumental de l'estafador. I al començament els passatges transitoris es mostren amb força claredat. Aleshores ella

39. Romeo Castellucci és cofundador i director artístic de la companyia de teatre Societas Raffaello Sanzio, coneguda per la força visual i la radicalitat de les seves performances.

diu, au va, interpreta'ns alguna cosa, vinga! I després diu, torna-ho a fer, va!, i aleshores ell es posa un nas vermell; sí que hi ha una mica d'estranyament, és a dir, per a l'espectador és relativament senzill de seguir. Aquesta és la situació de partença, i algú va explicant com a actor el que ell està interpretant, i ell ho interpreta una estona. Bé, i a l'escena següent ella també hi participa, i ell retorna a aquest pla d'actor, i aquests passatges transitoris són cada vegada més fluids i ràpids perquè ella treballa, per entendre'ns, amb la intel·ligència de l'espectador. Quan arriba el punt en què l'espectador ja ha entès l'esquema bàsic, no cal anar-lo repetint eternament sinó que es pot donar per suposat, de manera que el programa arrenca aleshores de forma una mica més dinàmica. Això demana el treball cognitiu de l'espectador.

I, efectivament, després hi ha la discussió que tu has descrit; es discuteixen tots dos sobre estètica, i ella diu: tu et penses que jo no sé què hi passa en el cap de l'espectador, i aleshores ell diu: exactament, digue'm doncs què hi passa, en el cap de l'espectador, i ell aleshores s'asseu, i ella diu: «distorció» —aleshores ell riu i ella torna a parlar-li com a figura escènica, per entendre'ns, és a dir, com a personatge de pel·lícula: «Per cert, el meu pare ha trucat i vol els seus diners», i aleshores continua així tota l'estona, i ja es tornen a trobar altra vegada en l'altra història. Aquest és el punt d'inflexió, per dir-ho així, on aquesta banda de Möbius es tomba, gira.

WAGNER-LIPPOK: Sí, això em fa venir al cap Harold Pinter, que als anys setanta feia servir aquestes coses a les seves obres. També allà la realitat, per dir-ho així, es transforma de sotamà en una realitat escènica, en una irrealitat. Escriptors com Harold Pinter ho han abordat d'una forma lògica, mentre tu, de fet, hi arribes des de dues línies argumentals (*storylines*) clarament definides, i gràcies al fet que es van entrellaçant estretament s'acaba produint de cop aquest passatge transitori. No es produeix pas d'una forma lògica. Però d'alguna manera sorgeix de l'*experiència*, perquè ja no hi ha cap instància més que pugui dir: ara Claudia se li ha adreçat en qualitat de tal, ara Harold s'ha sentit com a qual —o bé: ara l'espectador ja ho sap, ah! Ara és... En realitat ja no hi ha ningú que pugui decidir el que és el cas, o tal com ho va expressar meravellosament Thomas Bernhard en una de les seves obres: «el nen no sap què està passant aquí».

RADDATZ: Bé, però no és pas així. Pressuposes que tens al davant persones intel·ligents.

SCHMUTZ: Però sí que se les acaba portant a un extrem, si no, aquestes persones intel·ligents no en treuen res de tot plegat; sí que se'ls demana un esforç, sí que s'hi han de mullar...

RADDATZ: A veure, amb «intelligent» vull dir que cal que la lògica d'i-

dentitat es transformi en lògica de faula. I això una persona ho pot entendre sense cap problema.

WAGNER-LIPPOK: Això ho dius tu. Però és cert que no només hi ha crisis matrimonials que comencen així, quan de cop la comunicació es transforma en malentesos, fins i tot guerres matrimonials i guerres autèntiques, i hi ha gent que des de fora ho volen interrompre o reconduir i diuen: vinga va, ara de debò; va vinga!; som-hi, entre nosaltres, parlant com a actors. Però aleshores n'hi ha un d'ells que continua interpretant el paper, i en aquest moment ja tens una situació paradoxal d'aquestes en què també pot passar qualsevol cosa.

RADDATZ: Sí, és clar, però aleshores això ja és vida. Això d'aquí és teatre, vull dir que aquí jo també tinc una lògica de la imitació, la tinc dins el cap.

WAGNER-LIPPOK: El que vull dir és que si el teatre ha d'imitar el món, aleshores també ha de representar aquestes estructures paradoxals; també tenim fora del teatre aquests diferents rols: o bé hi som dins o bé hi som fora...

RADDATZ: No et pots pas quedar atrapat en aquesta lògica mimètica. L'intent consisteix en realitat a desprendre's de l'estructura mimètica, cal afirmar aquests espais artístics com a realitat pròpia; que els espais artístics també afirmen altres realitats diferents a la realitat en què ens movem, i que justament *això*, per dir-ho d'alguna manera, representi la qualitat de l'art, que no fem un doble d'allò que igualment ja coneixem. I en aquest desdoblament, o en aquest altre espai que s'obre aquí és on jo experimento.

Abans ja havia fet una altra obra que aparentment no té res a veure amb això, de fet. Tracta la història d'un soldat que va quedar traumatitzat per la guerra del Vietnam i que explica a una psiquiatra el que li va passar a la guerra. Un amic seu ha estat atropellat després d'haver saltat d'una torre i en realitat li hauria tocat *a ell* de saltar. És per això que té mala consciència i comença a carregar-se molta gent per tal de venjar el seu amic. Cada vegada que comet un assassinat té una necessitat encara més gran de seguir-se venjant, etcètera, i al final els morts el persegueixen, i ell abusa dels cadàvers de la gent que ha mort i els arrenca el cor. És una història terrible.

I de tant en tant es produeixen interrupcions, i apareixen cites de *La Ilíada* d'Homer, i aleshores un s'adona que a *La Ilíada* es descriu exactament el mateix: en relació a Aquil·les, que perd el seu amic Patrocle quan li diu: fes això. I Patrocle duu a terme aquest desgraciat intent d'atacar Troia, i mor a causa de la intervenció dels déus. És llavors que Aquil·les inicia la seva campanya de venjança i després d'haver causat la mort a uns quants, en necessita més, i al final arriba el torn d'Hèctor, i tampoc no en té prou i aleshores hu-

milia el seu cadàver arrossegant-lo i després celebra un gran funeral, i el que es descriu és això: un funeral a Vietnam, els rituals que se celebren allà per acomiadar-se de la gent i tota la resta.

I continua encara endavant de forma paral·lela, i el que fa que sigui tan inquietant és el fet que tot plegat tingui lloc amb milers d'anys entremig i en uns plans de llenguatge completament diferents, de manera que s'origina un eco molt estrany. A *La Ilíada*, però, i aquest és el gran mèrit d'Homer, s'acaba arribant a la superació de la venjança perquè el pare d'Hèctor, Príam, se'n va secretament fins al campament d'Aquil·les i diu: vull que em torneu el meu fill. I aleshores tots dos es posen a plorar i s'expliquen com és d'horròsola la guerra, i es donen la mà, i Príam, cosa que no ha passat mai encara —un pare al qual l'altre home li ha mort els fills— li agafa la mà i es posen a menjar junts i Aquil·les ordena secretament que rentin el cadàver que ha maltractat brutalment, i que l'emboliquin en llençols nets, etcètera. De cop retornen, doncs, a una idea humanística i diuen: ara tenim una treva, per quina raó hauríem de seguir lluitant? Vol dir que, sigui com sigui, aquí té lloc per primera vegada la civilització de la guerra. I aquest és el significat darrer de *La Ilíada* d'Homer, no l'exaltació de deu anys de guerra, sinó, per dir-ho d'alguna manera, el pensament «Canta'm, oh Musa, la ira d'Aquil·les» —i al final mostra com se supera aquesta ira.

En això darrer no hi veig cap correspondència, tota la resta vaig poder-la identificar sense problemes, però on havia d'anar a buscar un exemple en què dos generals dels Estats Units i del Vietcong s'abracen? O bé en alguna altra guerra comparable dels segles XIX o XX? I aquí s'obre de cop un abisme.

Curiosament ara no puc nuar o connectar les bandes [de Möbius] (si ara parteixo de dues cintes), sinó que aquí n'hi ha una que es trenca. I mira que abans tot quedava tan bonic: al muntatge anava arribant una pel·lícula com si fos en off. I aleshores la psiquiatra explica de cop un parell d'històries quotidianes en què per exemple els pares d'un nen palestí que ha estat mort per soldats israelians han donat permís per fer un trasplantament d'òrgans del nen, també per a nens israelians. Aleshores se sent l'afirmació del pare que diu: d'aquesta manera el meu fill continua vivint en cinc nens israelians. Aquesta és la mateixa actitud. També hi va haver l'intent del representant de l'església anglicana que volia que els pares dels terroristes i els pares de les víctimes dels atacs amb bomba a Londres celebressin conjuntament la missa, evidentment hi va haver aleshores protestes per part dels cristians, de manera que l'acte no va poder tenir lloc perquè d'alguna manera la vigilància no hauria funcionat, però en realitat és justament aquest gest el que malauradament no es produeix.

Tots dos expliquen aquests fets, de cop s'asseuen i es posen a interpretar Príam i Aquil·les i reciten aquests textos. D'aquesta manera una de les històries penetra en l'altra, perquè no pot pas anar de cap altra manera, perquè aquí ja no dispo de cap peça complementària.

Però una estructura és una cosa així, amb la qual m'agrada treballar i que m'interessa, a diferència d'aquestes narracions lineals. Això n'hi ha d'altres que ho fan millor.

## V

Per un camí tossut a través del terreny de la representació, la performativitat i l'autenticitat dels muntatges teatrals avancen els seguidors de l'*Institut für Angewandte Theaterwissenschaften* de la ciutat de Gießen (Institut de ciències teatrals aplicades), el director del qual, Heiner Goebbels, és el creador de la performance amb màquines esmentada al començament (cf. I. A). D'aquesta institució també procedeixen les (gairebé tot) dones del grup de performance *She She Pop* (SSP). En el taller preparat pels directors del projecte, *True Fiction – Performing the Self*, dut a terme a l'Institut del Teatre de Barcelona entre el 2 i el 5 de febrer de 2009, que va ser enregistrat en viu i emès tant pels col·laboradors en el projecte (Josep Gifreu i Laia Rodrigues) com per la cadena de televisió BTV, el grup va demostrar (representat per Sebastian Bark i Lisa Lucassen) com ho fan per crear autenticitat a l'escenari.

El «treball de l'actor sobre ell mateix» i —per citar el segon títol conegut d'Stanislavski— el «treball de l'actor sobre el paper» coincideixen aquí: els membres del grup SSP fan servir per a les seves representacions i tallers elements de la pròpia biografia com a material i paradigma per al rol del jo, que ara ja ha deixat de ser una dimensió fixa, per passar a ser una funció feta d'atribucions realitzades per un mateix i pels altres, el conglomerat diari constituït de creences i prejudicis, records i ideals, emocions actuals i percepcions com les que ara mateix assalten el «propietari» d'aquest jo efímer, que d'aquesta manera s'aproxima tant a un *dramatis persona* com ho fa aproximadament una cara dibuixada damunt de la sorra a una estàtua de marbre: es desintegra davant l'assalt de qüestions crítiques relatives a fragments que es van agregant, segons les circumstàncies, a figuracions cada vegada noves.

El grup SSP converteix el destí de l'individu i de la seva subjectivitat en el centre d'atenció. A damunt de l'escenari s'elabora una identitat polifacètica, canviable, sovint contradictòria, que es pot anomenar *estratègia*. El material



interpretatiu del grup SSP són *estratègies per a l'autorepresentació*. Essencialment s'assemblen a les estratègies artístiques: els membres del grup SSP s'escenifiquen ells mateixos i el seu públic en el procés recíproc entre espai lliure i delimitació que té lloc dins el muntatge, i d'aquesta manera inverteixen i capgiren el dubte en l'autenticitat del subjecte: en lloc de desconstruir el propi paper, es construeixen a cada show una biografia instantània feta de les atribucions, prejudicis, èxits i fracassos, i l'ofereixen perquè sigui identificada. Això vol dir que construeixen un subjecte relatiu, una identitat relativa que cada vespre sorgeix de les condicions existents.

L'exigència de ser *autèntic* deixa així d'adreçar-se a l'individu per passar a ser acomplerta per la situació. L'individu n'ha de treure el millor possible i per fer-ho necessita una estratègia. En el marc de les *condicions i regles* els que hi prenen part actuen de forma autèntica en tant que segueixen aquesta estratègia.

Per al taller es van construir situacions interpretatives que obligaven a recórrer a tals estratègies d'autorepresentació. Atès que en un determinat entorn, tal com el grup SSP el fa servir, també els no-actors poden desenvolupar autèntiques estratègies de rol, el taller estava obert a tots els membres de l'Institut del Teatre. El nostre interès<sup>40</sup> se centrava en l'estil interpretatiu de la immediata, que el grup SSP propaga en els seus treballs i que també va ser practicat al taller amb nombrosos exercicis referits a identitats interpretatives canviants: són aquestes representacions més «autèntiques» atesa la seva dependència a una situació? Els poden fer la competència les qualitats dels actors professionals o bé en aquest cas els no-professionals es mostren superiors? Existeix cap diferència entre performadors i actors professionals? Dit amb altres paraules: «On rau la diferència entre autenticitat i interpretació?»<sup>41</sup>

El performador és, en el grup SSP, creador i protagonista de la seva acció a l'escenari; no hi ha autoria prèvia, ni dramaturgia ni direcció. S'«interpreta l'autoescenificació». I d'aquesta manera fem esment d'un aspecte essencial de l'autenticitat: en el cas del grup SSP l'autenticitat és el resultat de la relació de l'actor amb el públic a partir de la seva biografia: ell només *pot*, pel que fa al *contingut*, ser autèntic, perquè no existeix una relació aliena

40. També els directors del projecte hi van prendre part i d'aquesta manera van poder examinar introspectivament i en certa mesura en el tub d'assaig determinats aspectes de la temàtica gràcies a la col·laboració conjunta.

41. La membre de l'SSP Mieke Matzke: «Spiel-Identitäten und Instant-Biographien», dins Gabriele Klein i Wolfgang Sting (editors): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Transcript, 2005, p. 96.

prèvia (procedent d'un text aliè i de les indicacions que conté o de les acotacions fetes pel director a l'actor durant els assaigs). Com que d'altra banda depèn d'ell de quina manera i en quina mesura aporta elements de la pròpia biografia a l'estratègia interpretativa, li queda un espai creatiu per a la interpretació.

A les "performances" del taller es va fer servir una càmera que sovint estava instal·lada a l'espai del costat i que retransmetia en viu. Com a «text» s'utilitzaven «situacions» preparades i material propi improvisat amb el qual cadascú es construïa la seva «biografia instantània», el seu «paper» per a l'exercici. Fins a quin punt aportava cadascú de si mateix era qüestió personal. Al final del taller hi va haver una performance de dues persones al voltant del tema «*The world we live in*». Aquesta va ser també l'escena de la representació amb què vam concloure el taller.

Els directors del projecte van valorar com a observació decisiva la constatació que una situació interpretativa ben definida (*game*) pot donar lloc a improvisacions interessants i fascinar un públic actual, coneixedor dels mitjans, almenys de la mateixa manera com les inflexions «sorprenents» d'una acció dramàtica (*play*). És interessant que aquesta observació ens mení al concepte de sorpresa, de l'imprevisible, amb la qual cosa fa la seva aparició un nou aspecte de l'«autenticitat»: versemblança en el sentit de *manca de planificació* del transcurs de l'acció o de la interpretació. Els membres del grup SSP remarquen la diferència entre *game* i *play*: un *play* té (gràcies al text dramàtic) un fil argumental ja donat que a la segona lectura o visió no sorprèn pels esdeveniments que conté sinó perquè ell mateix és gairebé increïble (no pas trivial o banal) i perquè amaga en el seu interior alguna cosa indeterminable, incompreensible, un enigma, la decisió inexplicable d'un dels responsables de l'acció (del caràcter dramàtic) o bé el misteri del món mateix i la seva autoria (en el cas de *personae* tipificats o allegòrics), dimensions que continuen sorprenent com la primera vegada, independentment de les vegades que s'hagin vist, en el cas de les grans obres dramàtiques fins i tot més i més profundament. Per contra, un *game* guanya gràcies al seu transcurs obert de l'acció; en aquest sentit manté constantment la intriga perquè un no sap *què* passarà quan performadors amb talent es posen a treballar amb idees sempre noves i amb nous elements d'intriga.

A la intriga de la representació extrema s'hi ha d'oposar, al *game*, la qualitat (igualment poc previsible) de l'actuació. Una performance interpretativa, tal com passa amb les del grup SSP, pot representar, tot i ser autèntica en el sentit de la imprevisibilitat de decisions interpretatives, una repetició banal o trivial d'experiències quotidianes i, en la seva qualitat de còpia, esdevenir

«autèntica» només moderadament. La diferència entre les dues cares de l'aspecte «imprevisibilitat» d'autenticitat (la novetat d'un procediment com a *fet* i la seva novetat *de contingut*) també va quedar clara al taller: sobretot a les performances del final hi va haver moments sorprenents, de gran valor, però per contra el gruix de les presentacions sovint es va orientar cap a «formats» coneguts i previsibles d'autorepresentació.

Així es pot endevinar una diferència essencial entre art dramàtic i performatiu, i també el seu dilema, que de forma provisional formulem així: el primer d'ells té la tendència a sofrir una manca de representació sorprenent i espontània, i en aquest sentit autèntica, i també de *desenvolupament a l'escena* de l'acció —el darrer pateix sovint per l'absència de *procediments* o bé *accions* que tinguin un contingut interessant, que valguin la pena de veure i que en aquest sentit siguin «autèntics», és a dir: nous, o representats *d'aquesta manera*. Actors amb empena o performadors amb talent poden compensar en gran mesura, per descomptat, la debilitat del gènere en què treballen, de manera que en tots dos casos es pot oferir al públic distracció de nivell.

Per acabar, no volem deixar d'esmentar un aspecte que fa referència a les estratègies on s'utilitza material autobiogràfic (com és el cas del grup SSP): com se soluciona el problema de la representació escènica autèntica quan ens plantegem la pregunta «és versemblant o no» o quan «l'autenticitat [...] no és realitat pura sinó un efecte de la representació, una estratègia especial de l'escenificació»<sup>42</sup> i en conseqüència, es necessita sentiment i intimitat per tal d'«acreditar el que es representa»? Es converteix aleshores la versemblança *irradiada* en el nou criteri pragmàtic de l'«autèntic» per a l'intèrpret, que ha de respectar tant l'aficionat del grup SSP com el professional? I a tal efecte, no es troba en millor disposició d'acomplir-lo l'actor format quan només assumeix el marc performatiu, la interpretació amb la pròpia autobiografia?<sup>43</sup> En aquest context val la pena reproduir un petit extracte de l'entrevista entre el catedràtic de teatre i dramaturg Samuel Weber i Kathrin Tiedemann,<sup>44</sup> la directora del *Forum Freies Theater* FTT a Düsseldorf, que també ha participat activament en el projecte:

42. Hajo Kurzenberg, professor d'arts escèniques i pràctica teatral a la universitat de Hildesheim: «Theatralität und populäre Kultur», dins Gabriele Klein i Wolfgang Sting (editors): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Transcript, 2005, p. III.

43. Justament per causa d'aquesta sospita nosaltres mateixos treballem amb textos dramàtics i en general amb actors professionals.

44. A *Reality strikes back – Tage vor dem Bildersturm*. Editorial Theater der Zeit, Recherchen 47, 2007, pp. 37-38.

KATHRIN TIEDEMANN: Potser ha sentit a parlar del *Rimini Protokoll* [...] Normalment desenvolupen les seves idees teatrals a partir de les narracions biogràfiques de la gent amb qui treballen d'actors. Altres directors [...] fan que siguin bombers de debò els que representen a damunt de l'escena els papers de bombers.

SAMUEL WEBER: No conec aquests muntatges. Però el concepte de realitat que s'amaga al darrere de la idea «bombers de debò» em resulta sospitós. Un concepte general es representa aquí com a realitat. Però la realitat de què parlem en aquest cas és el món del consum, que aparentment es desenvolupa a través de categories aparentment autoidentiques com els noms de les marques, però simultàniament devalua les persones com a productes de marca hipostasiats i d'aquesta manera els desprèn de la seva singularitat. La realitat em sembla molt més ambivalent i heterogènia. [...] Per això la tendència a portar a l'escenari [un bomber] com a exemplar dels *bombers en general* pot representar al capdavant el cim de l'estetització.

## Conclusió

Les interpretacions «autèntiques» sense dimensió performativa, i que per tant es poden descriure íntegrament com a representacions, es refereixen per força a una «presència» metafísica que «representen». Aquesta posició ja no està garantida des de començament de l'era moderna (Descartes). És per això que els models més crítics, aquells que qüestionen una presència així, van un pas més enllà, tot i que no ofereixin una resposta materialista (com Brecht). Models purament representatius són deutors d'aquesta perspectiva crítica i en aquest sentit són més incomplets que aquells que tematitzen, qüestionen, analitzen la condició prèvia tàcita d'una presència fora de l'acció escènica d'ara i aquí.

Tanmateix és possible pensar en interpretacions representatives «autèntiques» —per exemple quan els nens representen de forma versemblant «personatges» a l'escenari. Amb això el concepte d'«autèntic» es deslliga de l'observador i es converteix en un atribut de l'interpret. En resum: quan *ell* sap o pot saber que el «personatge» representat per ell és qüestionable per la seva existència o, altrament dit, és dubtós en la seva qualitat, aleshores deixa de ser «autèntic». Aleshores està ocultant una part de la «veritat», independentment de si l'espectador se n'adona o no.<sup>45</sup>

45. Aquesta «veritat» és el saber comú potencial entre l'escena i el públic, que

És per aquesta raó que l'«autenticitat» ha estat definida com la qualitat de la relació entre l'actor i el públic. Si és veritat que al teatre es veuen reflectides i prèviament modelades les accions de la societat, d'això es desprèn el «sentit social» de la performativitat teatral: l'actor «autèntic» ofereix sota la màscara del paradigma escènic un model de rol, la qualitat essencial del qual és la relació autèntica i fidel a la veritat entre ell i l'observador. L'espectador pot confrontar i examinar en aquest model de rol els seus i altres models de rol.

Com a resultat s'ha guanyat una associació del concepte d'autenticitat a l'actor i a l'escena: no és pas qüestió de gustos quin tipus de representació escènica es pot considerar «autèntica», sinó que aquest tret té a veure de forma pragmàtica amb les relacions interpersonals (vàlides o opinables) i amb les expectatives pel que fa a la forma que a partir d'aquí han cristallitzat.




---

és el compromís bàsic i constitutiu de la interpretació teatral —una interpretació lingüística i de papers que només pot ser interpretada *conjuntament* i en la qual actors i espectadors tenen diferents comeses (complementàries).



**Dossier: L'herència  
de Decroux**



# Decroux i el seu llegat: Manquen encara paraules sobre el mim \*

Boris Daussà-Pastor

L'any 1963 el mim va deixar de ser un art silenciós: Étienne Decroux publicà aquell any a París el seu llibre *Paroles sur le mime*.<sup>1</sup> En una prosa a voltes poètica, a voltes erràtica com fils de pensament escapçats, a voltes exaltada talment un manifest revolucionari, i a voltes encara, asèptica i precisa en la descripció del moviment, Étienne Decroux donava veu amb el seu llibre a un art que amb el temps seria conegut com a mim corporal.<sup>2</sup> Un art teatral que ha trigat quaranta-cinc anys a rebre a Catalunya una veu pròpia pel seu text fundacional. No ha estat fins l'any passat, el 2008, quan finalment *Paraules sobre el mim* s'ha publicat en llengua catalana.<sup>3</sup> I no és pas que el món teatral català hagi estat gaire més desconsiderat que d'altres a l'hora de retre homenatge al llegat de Decroux. Curiosament, i malgrat que multitud d'artistes d'arreu del món han trobat en Decroux una influència determinant per a la seva carrera, l'atenció que el món acadèmic hi ha dedicat és encara pobra. La influència que el treball de Decroux ha tingut i continua tenint en la formació d'actors i en la creació teatral és més important del que la poca literatura existent sobre el tema ens faria pensar.<sup>4</sup> Potser ja és hora, aprofitant

\* Aquest article s'emmarca en el context d'un projecte més ampli sobre «Els Hereus de Decroux», en fase de preparació, que pretén proporcionar una visió general de les línies de treball sorgides a partir de Decroux i els seus deixebles, incloent els principals recursos, escoles, grups, i creadors actualment en actiu.

1. Étienne DECROUX: *Paroles sur le mime*. Paris: Éditions Gallimard, 1963.

2. La denominació de mim corporal respon al fet que la tècnica està viva i en evolució constant més enllà del treball fundacional d'Étienne Decroux i, per tant, no pot ser simplement anomenada «tècnica Decroux» (Corinne Soum i Steven Wason, entrevista personal, maig 2008). Malgrat que l'expressió «mim corporal» va ser introduïda per Étienne Decroux ja a *Paroles sur le mime*, alguns dels seus deixebles actualment prefereixen parlar simplement de mim (Jean Asselin, entrevista personal, 2009).

3. Étienne DECROUX: *Paraules sobre el mim*. Traducció de Mariana Miracle i Maria Zaragoza, amb pròleg de Jordi Fàbrega. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 2008.

4. En l'actualitat existeix a Barcelona una escola internacional de Mim Corpo-



l'avinentesa de la recent publicació en català de l'esmentat text fundacional, de repassar i definir breument les diverses línies de treball que els deixebles de Decroux han anat desenvolupant i que encara existeixen en l'actualitat.

En aquest projecte m'he limitat a examinar deixebles directes d'Étienne Decroux. Tots els artistes aquí considerats van estudiar i treballar amb Decroux durant anys; en són hereus directes, coneixedors i part del seu llegat, i tanmateix cadascun d'ells aporta la seva particular experiència i comprensió del treball amb el mestre. Distingeixo quatre aproximacions diferents, proporcionant exemples en cada cas: primer, aquells qui utilitzen la seva formació i experiència amb Decroux com a eina de treball i entrenament per als seus actors, com el cas de Jean Asselin i Denise Boulanger a Mont-real. Segon, aquells qui han desenvolupat el seu propi mètode de treball influenciats pels principis apresos amb Decroux, com seria el cas de Kari Margolis a l'estat de Nova York. Tercer, aquells qui pretenen preservar i transmetre el llegat del mim corporal tal i com el va crear Decroux, com és el cas de Corinne Soum i Steven Wasson a Londres. Finalment, deixebles de Decroux que han documentat i teoritzat, o que han escrit textos pedagògics a partir de les ensenyances de Decroux, com Thomas Leabhart als Estats Units, o Anne Dennis a Londres i Barcelona.

Tanmateix, en tots els casos es tracta d'artistes, creadors i pedagogs amb interessos diversos i capacitats que no es poden reduir a una única línia de treball. Per tant, la responsabilitat de vincular-los a una o altra tendència representativa dels corrents actuals dins del mim corporal és tota meva, i un estudi en profunditat de qualsevol dels artistes tractats revelaria que presenten afinitats complexes amb múltiples interseccions. Cal afegir que en tots els casos he trobat una actitud de gran respecte pels altres, fins i tot entre aquells amb línies de treball antagòniques. Per a dur a terme aquest estudi, he tingut l'oportunitat durant el darrer any de realitzar nombroses entrevistes personals amb la majoria de les persones esmentades.

---

ral Dramàtic, i el Mim Corporal és també present a la formació d'actors a l'Institut del Teatre i d'altres escoles. Un simple repàs dels professors de teatre de gest a l'àmbit català en els darrers vint anys demostraria una quantitat important de professionals familiaritzats amb la tècnica del Mim Corporal. Catalunya presenta també un nombre inusual de grups i festivals de teatre de gest, àmbit en el qual el Mim Corporal sol ser conegut.

## Els assistents de Decroux

Durant tota la seva carrera Decroux treballà estretament amb diversos col·laboradors per a desenvolupar la seva tècnica de mim corporal. Primer experimentant amb companys, com en el cas de Jean-Louis Barrault entre el 1931 i el 1933 (BARRAULT, 1949).<sup>5</sup> A partir d'aquells primers passos amb Barrault per a la creació d'un art corporal de l'actor, Decroux seguí investigant mentre formava els membres de la seva primera companyia, *Une Graine*, entre el 1931 i el 1937, i més endavant amb els de la segona companyia, 1789, formada per Decroux, la seva dona Suzanne, Julien Verdier i Pierre Burin, entre el 1937 i el 1938.<sup>6</sup> Aparentment, l'any 1938 Decroux fundà la seva primera escola —tot i que altres fonts situen aquesta primera escola l'any 1941.<sup>7</sup> A partir d'aquest moment Decroux començà a experimentar amb els seus alumnes per millorar la tècnica. El rigor i l'exigència de la formació amb Decroux creixien amb el temps, provocant nombroses desercions després de períodes relativament curts d'estudi. Tanmateix, el grau de complexitat cap a on es dirigia el seu treball requeria col·laboradors aptes i dedicats, disposats a invertir un temps substancial i a assolir una formació bàsica per continuar amb Decroux el treball d'anàlisi i articulació del moviment i l'art de l'actor. La perseverança de persones com Éliane Guyon o Maximilien Decroux (el seu propi fill), amb els qui també creà peces que s'ajustaven a la seva concepció teatral, esdevindria un element important per a l'avanç del mim corporal.<sup>8</sup> La figura de l'assistent començà a prendre forma a partir de l'establiment d'una clara divisió entre Decroux com a mestre i els seus estudiants com a alumnes en comptes de col·laboradors.

5. Jean-Louis Barrault comenta: «Each performed in turn in front of the other, who criticized. We were complementary to each other. Decroux, with his sure analytical sense and exceptional creative intelligence, could pin down the improvised variations that I executed more spontaneously.» [Cadascú de nosaltres actuava per tornos davant l'altre, que el criticava. Érem complementaris. Decroux, amb la seguretat del seu sentit analític i amb la seva excepcional intel·ligència creativa, era capaç de fixar les variacions improvisades que jo executava de forma més espontània] (BARRAULT, 1949). La traducció és meua.

6. Vegeu BENHAÏM, 2003: 247-148.

7. Leabhart i Benhaïm ofereixen informació discordant. Leabhart es basa en les seves entrevistes amb Decroux anys més tard, i Benhaïm es refereix als escrits de Jean Dorcy (1958), més propers als fets.

8. Thomas Leabhart proporciona informació d'algunes d'aquelles peces, i d'alguns dels alumnes i membres de la seva companyia en aquell temps. (LEABHART, 1989)

Des de la fundació de la seva escola fins l'any 1957, Decroux continuà treballant com a actor a pel·lícules i muntatges teatrals, alhora que desenvolupava el mim corporal a les seves classes i creava espectacles amb la seva companyia d'actors-alumnes, presentant-los en funcions privades o en petites gires internacionals, principalment per Europa. L'any 1957 Decroux féu una primera estada als Estats Units, convidat a fer classes a l'Actors Studio de Nova York, i posteriorment al Dramatic Workshop i a la universitat de Waco (Texas), tornant a França a mitjans del 1958. El 12 de gener del 1959 Decroux tornà a Nova York, on restaria fins l'any 1962, fent conferències i demostracions a diverses universitats, fent classes a llocs com la New York University i The New School, i finalment creant la seva pròpia escola i companyia. A partir de l'interès despertat durant la seva estada als Estats Units, antics alumnes de Decroux fundaren diverses escoles a Nova York, però també a Suècia, Israel i Itàlia. A Nova York Decroux, que mai no va arribar a parlar l'anglès, aprofitava l'ajuda dels seus alumnes més avantatjats per il·lustrar i traduir les seves demostracions i assistir-lo en les classes.

Quan Decroux tornà a París l'any 1962 disposat a establir una escola estable, la pràctica d'adoptar assistents ja estava prou establerta en la seva dinàmica de treball. D'altra banda, amb la publicació de *Paroles sur le mime* l'any 1963, considerat per Decroux com el seu testament vital per a les noves generacions (BENHAÏM, 2003: 267), l'escola començà a rebre més alumnes, molts d'ells estrangers, i la figura de l'assistent o parella d'assistents prengué força. Els assistents de Decroux es convertiren no només en transmissors del seu coneixement fent classes a l'escola, sinó també en peces fonamentals de l'evolució del mim corporal a mans de Decroux. El mestre modelava i investigava segons els assistents que tenia. Per tant, l'experiència dels primers i dels últims assistents de Decroux pot haver estat molt diferent a nivell tècnic. Val a dir que des del seu retorn a París els esforços de Decroux s'enfocaren en perfeccionar la formació, eliminant finalment la idea d'una companyia que actués de cara al públic. Els seus esforços creatius es mantingueren sempre presents en el context de l'escola, creant peces noves juntament amb els seus assistents i alumnes avantatjats. Aquestes peces eren presentades als estudiants i a espectadors escollits en funcions privades. Tanmateix, Decroux abandonà la creació teatral oberta al públic en general.

L'escola que Decroux establí als soterranis de la seva casa familiar de Boulogne-Billancourt, als afores de París, es mantingué oberta des del 1962 fins el 1985. Durant més de vint anys, generacions d'estudiants i assistents se succeïren als soterranis de Billancourt tot construint els fonaments del que Decroux anomenava la «Catedral del Mim Corporal» (LEABHART, 2007).

Juntament amb la personalitat, la passió, i el rigor del mestre, centenars d'estudiants d'arreu del món, incloent al voltant d'una desena d'assistents i nombrosos alumnes avantatjats, van fer de l'escola de Billancourt un centre de formació irrepètible.

Les persones que consideraré a continuació van ser assistents de Decroux o bé figures importants en la seva companyia, a excepció potser de Kari Margolis, que estudià amb Decroux quan Jean Asselin i Denise Boulanger n'eren els seus assistents. Presentaré breument quatre actituds diferents en relació amb el llegat artístic adquirit amb Decroux, oferint en cada cas el nom d'algun deixeble representatiu malgrat les limitacions ja esmentades. Part de les diferències en l'aproximació al llegat de Decroux tenen a veure amb l'etapa en la qual cada assistent o alumne passà per l'escola. Val a dir que cadascuna de les categories presentades mereixeria un estudi en profunditat en sí mateixa, i que en aquest breu repàs ometo noms molt rellevants tant per limitacions d'espai com pel fet que aquest article és part d'un projecte encara en fase de treball. Entre els noms que caldria considerar en un estudi més extens trobem Yves Lebreton, actualment a Itàlia; Claire Heggen i Yves Marc de Théâtre du Mouvement, a França; Gilles Maheu de Carbone 14, al Canadà; Dulcinea Langfelder, al Canadà; Leonard Pitt, als Estats Units; i Daniel Stein, també als Estats Units.

### **Jean Asselin i Denise Boulanger: El mim corporal com a eina de treball i llenguatge de creació**

Jean Asselin i Denise Boulanger van estudiar amb Étienne Decroux entre els anys 1972 i 1977, convertint-se en els seus assistents durant els darrers tres anys, de 1974 al 1977.<sup>9</sup> Quan Jean Asselin arribà a l'escola d'Étienne Decroux ja havia tingut contacte amb el mim corporal i tenia experiència com a actor i professor de teatre al Canadà. L'any 1964 Jean Asselin ja havia fet una primera estada a París, estudiant a l'escola que Maximilien Decroux, fill d'Étienne Decroux, havia obert l'any 1960.<sup>10</sup> Asselin seguí treballant en la seva formació com a actor i en tècniques corporals, i al 1968 començà a fer classes de mim a Mont-real a estudiants de batxillerat. Denise Boulanger era alumna d'Asselin abans que marxessin plegats a estudiar amb Decroux. Un

9. La major part de la informació d'aquesta secció està basada en entrevistes personals a Jean Asselin (febrer, març 2009) i Denise Boulanger (abril 2008).

10. Per a referències generals sobre l'escola de Maximilien Decroux, i també les escoles de Marcel Marceau i Étienne Decroux, vegeu DORCY, 1962.

cop a l'escola de Billancourt, Jean Asselin assistí Decroux fent classes i ajudant-lo a desenvolupar i estructurar una part important dels conceptes del mim corporal. Denise Boulanger contribuí en aquest treball, i en els darrers anys també va fer classes a l'escola de Decroux. L'any 1977 Jean Asselin i Denise Boulanger tornaren a Mont-real on establiren definitivament l'escola de mim i la companyia Omnibus, que segueix activa en l'actualitat a les seves instal·lacions de l'Espace Libre, inaugurades l'any 1980.

Denise Boulanger ha continuat treballant com a actriu i fent classes de mim i teatre físic a Omnibus i a d'altres escoles, treballant també amb altres directors i coreògrafs de renom internacional. Des del seu retorn al Canadà ha seguit explorant altres aproximacions al moviment, i en especial la tècnica Feldenkrais. Per a Denise Boulanger el mim és un vehicle de treball i una tècnica de formació per a l'actor, una eina que pot ser utilitzada en una gran varietat d'estils teatrals.

Jean Asselin segueix fent classes a l'escola Omnibus i manté una carrera tremendament activa com a director i creador teatral. La tècnica del mim corporal es converteix a les seves mans en la metodologia per formar actors en una forma particular de teatre físic que ell anomena mim, un teatre que destil·la l'essència del contingut i de l'emoció en una fisicalitat que no necessita paraules. Per a Jean Asselin, el mim és un teatre on el signe expressiu no necessita la parla, sinó el cos, l'espai, la imatge, i el moviment. El mim de Jean Asselin és un mim silenciós.

Tanmateix, el text parlat pot aparèixer en els seus espectacles. Asselin fa una distinció clara entre la companyia i l'escola. L'escola Omnibus segueix al seu parer el que ell anomena mim ortodox, amb la intenció d'oferir una formació clara i rigorosa. La companyia Omnibus és més lliure en el seu procés de creació, i Jean Asselin divideix les seves produccions en tres estils diferents: el mim pur, el mim impur, i les produccions híbrides. El mim pur es refereix als espectacles que segueixen la ortodòxia pròpia de la formació: moviment pur com a expressió de l'essència teatral. El mim impur inclou la paraula, en muntatges que poden ser eminentment textuals malgrat que hi trobem una estètica i una consciència corporal indubtablement lligada als principis del mim. Les creacions híbrides combinen les dues aproximacions al teatre en el mateix muntatge, amb personatges o seccions treballades en un registre purament gestual, i d'altres que no.

Tant per a Jean Asselin com per a Denise Boulanger, el mim corporal és una eina de treball per a l'actor que pot adaptar-se a cada estil o projecte teatral. Tanmateix, com a tècnica de formació el mim corporal ha de mantenir una clara ortodòxia per ser assimilat adequadament.

## Kari Margolis: Un mètode propi manllevant principis de Decroux

Kari Margolis estudià amb Étienne Decroux a París durant els anys 1975-1978.<sup>11</sup> A l'escola de Decroux, Kari Margolis va conèixer Tony Brown, el seu company artístic i personal fins a l'actualitat. Després de més de tres anys de formació amb Decroux, Kari Margolis i Tony Brown marxaren a Mont-real per unir-se a Omnibus, la aleshores recentment creada companyia de Jean Asselin i Denise Boulanger. El treball conjunt amb Omnibus continuà fins l'any 1982, quan Kari Margolis decidí tornar a Nova York i establir el seu propi estudi i companyia teatral, The Adaptors. D'aleshores ençà Kari Margolis ha anat definint i refinant amb el suport de Tony Brown la seva aproximació a l'entrenament actoral i la dramaturgia escènica, desenvolupant el Margolis Method. Després d'uns anys a Minneapolis, Kari Margolis i Tony Brown es van establir a Barryville, a l'estat de Nova York, l'any 2005. En l'actualitat, el Margolis Method compta amb quatre professors titulats que imparteixen cursos i tallers tant a l'escola i centre d'investigació de Kari Margolis com a d'altres escoles i universitats.

La trajectòria inicial de Kari Margolis està lligada a la realitat teatral de Nova York, l'entorn on va créixer. La seva primera aproximació al teatre va estar marcada pel treball intens de l'emoció, amb mestres que insistien en la importància d'una connexió interna amb l'emoció sense gaire atenció a l'expressió externa d'aquest món interior. Va ser un treball d'entrada insatisfactori perquè no oferia eines específiques per a la pràctica i millora de les qualitats actorals. Va ser a San Francisco on Kari Margolis va començar a assistir a classes de mim corporal amb una ex-estudiant de Decroux, Anne Dennis. L'estructura i claredat de la tècnica oferida pel mim corporal van aparèixer com el complement ideal al treball d'interiorització poc estructurat que Kari Margolis havia trobat amb anterioritat. Kari Margolis aviat decidí continuar aquella línia de formació i, animada per Anne Dennis, marxà cap a l'escola d'Étienne Decroux a París.

L'èmfasi d'Étienne Decroux en l'articulació i la claredat, i en l'expressió i el control del moviment i del cos de l'actor contrastaven enormement amb el treball que havia fet prèviament. Kari Margolis va voler investigar un terme mig, en el que el món interior no fos exclòs del treball exterior articulat, i en el que la mirada interior no oblidés el control i l'articulació de l'eina de l'ac-

11. La major part de la informació d'aquesta secció està basada en una entrevista personal formal amb Kari Margolis (abril 2008), a més de converses informals amb Kari Margolis i amb Tony Brown des que els vaig conèixer l'any 2006.

tor. El Margolis Method s'anà desenvolupant al llarg d'anys de treball i experimentació a l'estudi, fent classes alhora que creava, dirigia i actuava en espectacles.

Els principis bàsics del Margolis Method mantenen una clara relació amb la tècnica del mim corporal, ja que en certa manera es redueixen a lleis simples de la física, com per exemple les lleis del pes i la gravetat, o les forces d'atracció i repulsió. Tanmateix, el treball del Margolis Method s'articula de forma una mica diferent ja que no comença necessàriament vinculant les lleis de la física a la corporalitat de l'actor. Va més enllà de la corporalitat, traslladant les lleis físiques a la situació en l'espai escènic, les relacions entre personatges o amb objectes a escena, les intencions, els impulsos, la veu, i també l'emoció. En realitat no es tracta d'una diferència fonamental amb els principis del mim corporal, però la diferència principal apareix en l'aplicació pràctica i el tipus d'exercicis. La tècnica del mim corporal generalment acceptada comença amb un treball escolar basat en el cos, i en la relació entre diferents parts del cos, que més endavant es pot aplicar a relacions amb l'espai, amb els altres, amb el pensament, etc. Però la comprensió del mecanisme és sempre inicialment a partir del cos de l'actor. En el Margolis Method no sempre és així. De fet, els exercicis es poden realitzar sense necessitat de tenir una formació o comprensió corporal molt desenvolupada. A diferència de la tècnica del mim corporal, el Margolis Method arriba a la virtuositat corporal com a conseqüència d'un treball que creix en complexitat, però que no precisa de forma inicial una gramàtica corporal codificada. Tot i que per assolir nivells similars de destresa es requereix probablement una dedicació similar, aparentment el Margolis Method proporciona d'entrada eines més fàcils d'entendre i d'aplicar a situacions diverses. Tanmateix, degut a la facilitat inicial del Margolis Method es pot córrer el perill d'abandonar l'entrenament massa aviat i quedar-se en la superfície sense assolir un nivell realment idoni.

El Margolis Method genera actors i directors d'estils i estètiques teatrals molt diferents. Tanmateix, tot i que Kari Margolis no anomena el seu mètode de mim corporal, el resultat dels seus muntatges com a creadora teatral són sovint comparables a l'estètica gestual d'aquells que sí es consideren seguidors del mim corporal. Kari Margolis treballa principalment als Estats Units, però la seva feina pot ser apreciada de vegades a Barcelona, ja que en els darrers anys s'han fet esforços per portar els seus nous espectacles a Catalunya i organitzar tallers de formació amb actors catalans.<sup>12</sup>

12. Els espectacles de Kari Margolis han estat presentats en diverses ocasions al festival COS de Reus, on també ha fet tallers de formació. L'Associació d'Actors

## Corinne Soum i Steven Wasson: Preservar el Repertori i Transmetre el mim corporal d'Étienne Decroux

Corinne Soum i Steven Wasson van estudiar amb Étienne Decroux des de 1978 fins el 1984, convertint-se en els seus darrers assistents.<sup>13</sup> L'any 1984 Steven Wasson i Corinne Soum van obrir la seva escola de mim corporal i la companyia teatral Ange Fou a París, on romangueren fins l'any 1995 quan es van traslladar a la seva seu actual a Londres. Amb un Decroux ja envellit i sense esma per formar nous assistents, l'escola tancà definitivament l'any 1985. Étienne Decroux morí al 1991, als 92 anys d'edat.

Essent els darrers assistents d'Étienne Decroux, van accedir a la tècnica del mim corporal en un estadi molt diferent que altres artistes aquí considerats. És probable que aquest fet determinés l'actitud de Steven Wasson i Corinne Soum respecte al camí a prendre en el món del mim corporal. Étienne Decroux es va anar centrant cada vegada més en el desenvolupament d'una tècnica corporal analítica que proporcionés principis clars que es poguessin estudiar i transmetre. Cap al final de la seva vida es va dedicar sobretot a conservar, classificar i perfeccionar amb claredat escolàstica els elements de la tècnica del mim corporal. Fins i tot les peces que es treballaven a l'escola de Billancourt tendien a ser analitzades en relació amb els elements escolars que contenien. Així, per exemple, *La Factoria* esdevenia no només una peça de repertori decrouxià, sinó també un exemple ideal pel treball de diversos contrapesos i dinamo-ritmes. Cap al final de la seva vida, Decroux era conscient que calia preparar el material de forma que es pogués transmetre sense equívocs un cop ell hagués mort.

Corinne Soum i Steven Wasson han dedicat part dels seus esforços a mantenir aquesta part de l'esperit i del projecte de Decroux. La seva escola està generalment considerada la més purista i tècnica entre els estudiants de mim corporal. Corinne Soum i Steven Wasson van trobar un Decroux amb una tècnica ja molt codificada, amb noms, definicions, i respostes a un gran nombre de preguntes que Decroux s'havia anat fent al llarg de la seva carrera juntament amb els seus col·laboradors i assistents. Allà on deixebles anteriors de Decroux havien estat un element bàsic per a la formació d'una idea, Steven

---

i Directors Professionals de Catalunya (AADPC) també ha convidat Kari Margolis a fer tallers de formació, l'any 2008 i l'any 2009.

13. Una part important de la informació d'aquesta secció està basada en una entrevista personal amb Corinne Soum i Steven Wasson (maig 2008), però també en textos publicats de Corinne Soum.



Wasson i Corinne Soum van trobar aquelles idees ja depurades en la forma que Decroux considerava més adequada. La tècnica en els darrers anys de la vida de Decroux tendí a ossificar-se i consolidar-se per mantenir-se fidel a l'esperit de Decroux un cop ell faltés.

Part de l'esforç de Corinne Soum i Steven Wasson ha estat mantenir viu el repertori de Decroux i recuperar algunes peces gairebé oblidades. Aquest aspecte ha estat de vegades celebrat i criticat. Celebrat per la possibilitat d'accedir al repertori de Decroux que d'altra manera no existiria. Criticat per la possibilitat de fer del mim corporal una tècnica i un estil teatral museístics.

Tanmateix, en els darrers anys, amb més de vint anys d'experiència al capdavant de la seva escola i companyia, Corinne Soum i Steven Wasson han anat més enllà de la recuperació de repertori, duent a terme creacions originals d'estil propi i engegant projectes mai pensats en vida de Decroux. El seu esforç pedagògic se centra en reproduir i transmetre de la manera més fidel a l'original la tècnica del mim corporal que van rebre d'Étienne Decroux, amb les petites millores degudes al pas del temps i la major experiència. Tanmateix, l'esforç de mantenir una companyia teatral viva és ja una diferència substancial amb el projecte dels darrers anys de Decroux, i és en aquest camp on potser estan aportant més innovació.

Els seus espectacles mantenen una semblança peculiar amb l'estil corporal del repertori Decrouxià, però inclouen aspectes molt diferents. La integració de la paraula, per exemple. O, darrerament, l'interès per altres mitjans pel treball de l'actor. Un dels projectes més recents de la companyia *Ange Fou* que Corinne Soum i Steven Wasson dirigeixen és la creació d'una pel·lícula realitzada a partir de la tècnica actoral del mim corporal. És un projecte lent, que requereix dedicació i recursos econòmics, però que en l'actualitat està ja prou avançat. Certament, Steven Wasson i Corinne Soum s'han compromès a preservar el repertori de Decroux i transmetre el seu mim corporal, però sense voler limitar la seva creativitat com a artistes.

**Anne Dennis: Teoritzant la pedagogia teatral a partir de Decroux**  
**Thomas Leabhart: Documentant i estudiant el mestre.**

Anne Dennis estudià amb Étienne Decroux per primera vegada a Nova York, durant dos anys i mig entre el 1959 i el 1962, fins que Decroux tornà a França.<sup>14</sup> Al cap d'un any, Anne Dennis anà a l'escola de Billancourt a París

14. La major part de la informació d'aquesta secció està basada en una entre-

on hi restà durant un altre període de dos anys, fins el 1965. Previ al seu treball amb Decroux, Anne Dennis s'havia format com a ballarina i des de molt jove treballà com a actriu i ballarina professional, tant a Nova York com a d'altres països, establint una especial relació amb Iugoslàvia. Anne Dennis havia participat en els esforços de Decroux per formar una companyia a Nova York, i va estar també involucrada en el darrer intent de Decroux de formar companyia a París, que finalment va ser abandonat per complet l'any 1965. A partir d'aquell moment hi hagué un canvi en la forma de treballar de Decroux. Fins aquell moment, Decroux acostumava a crear noves peces amb els seus alumnes com a part del procés d'aprenentatge, revisitant només en algunes ocasions peces antigues com a materials didàctics. En endavant, Anne Dennis explica que Decroux es concentrà en estructurar la metodologia del mim corporal sense mostrar intenció de crear espectacles per a l'escena. Les creacions de Decroux serien a partir d'aleshores part del procés d'investigació i en el context de l'escola, sovint rescatant peces creades en èpoques anteriors de la seva carrera com a elements de treball i anàlisi.

Part de la contribució d'Anne Dennis al mim corporal ha consistit en la publicació d'un llibre que replanteja i analitza el treball físic de l'actor (DENNIS, 1995). La seva contribució no documenta el treball de Decroux, sinó que teoritza sobre les bases del treball físic de l'actor en clau decrouxiana, presentant uns exercicis simples que persegueixen objectius comuns a Decroux però aplicables a l'entrenament físic d'actors en general. Anne Dennis obre alguns fonaments del mim corporal a la comunitat teatral en general.

Anne Dennis ha actuat, dirigit i ensenyat teatre durant més de quaranta anys. En la seva aproximació al mim corporal es detecta clarament una orientació cap a la creació, direcció, i treball professional de l'actor. En les primeres pàgines del seu llibre escriu: «Lights go up, the actor takes the space and is perceived by the audience, and theatre begins.»<sup>15</sup> La posició d'Anne Dennis sembla pensada per a desenvolupar un actor articulat i amb presència, capaç de dur a terme un treball professional impecable. A diferència d'altres deixebles de Decroux, sembla menys preocupada pel treball investigador i de creació d'una gramàtica corporal. En aquest sentit sembla una actitud conseqüent amb l'etapa que Anne Dennis va viure amb Decroux, una etapa encara encaminada cap a la creació teatral.

---

vista personal amb Anne Dennis (maig 2008), a més de converses en d'altres ocasions.

15. «Els llums s'encenen, l'actor ocupa l'espai i és percebut pel públic, i el teatre comença.» (DENNIS, 1995). La traducció és meua.

Thomas Leabhart estudià amb Étienne Decroux a París durant el període 1968-1972, convertint-se durant aquella època en el seu assistent (LEABHART, 2007: xv). Igual que Anne Dennis, Thomas Leabhart també ha basat gran part de la seva trajectòria professional en la pedagogia teatral i, a banda de fer tallers de mim corporal amb regularitat als Estats Units i a París, des de l'any 1982 té una plaça de professor i artista en residència al Pomona College de Califòrnia. Tanmateix, la seva contribució més singular és de caire acadèmic, amb la publicació de diversos llibres dedicats a Decroux i al mim en general, i com a editor i impulsor de la revista *Mime Journal* que fundà l'any 1974. Des de *Mime Journal*, Thomas Leabhart ha fet esforços per promoure i divulgar les ensenyances de Decroux. Part del seu esforç ha consistit en documentar el seu propi treball amb Decroux, alhora que donava veu a la seva versió de l'experiència a l'escola de Billancourt. Tanmateix, el seu zel per mostrar una història sempre positiva i la seva aparent veneració per Decroux han estat problemàtics en el context del món acadèmic. Certament, la seva insistència en proporcionar una única versió, tot silenciament veus crítiques, de vegades ha provocat tensions importants en els cercles acadèmics del mim. Afortunadament, antigues confrontacions entre el que aparentment eren dos bàndols oposats en el món del mim —i que en realitat no responia al sentir general dels artistes professionals del teatre de gest— avui en dia ja ha quedat enrere com a anècdota absurda del passat. La crítica que en un moment donat s'hauria pogut fer a Thomas Leabhart d'un excessiu proteccionisme entorn la figura de Decroux és avui injustificada. Els escrits més recents de Leabhart reflecteixen amb claredat una actitud crítica àmplia, capaç de documentar aspectes positius i negatius de la història del mim corporal.<sup>16</sup> La tasca de Leabhart recollint i organitzant informació i posant-la a l'abast del món acadèmic i artístic és inestimable i digna d'aplaudiment. Davant la renovada actitud crítica i l'acceptació d'una pluralitat de veus, es pot afirmar que Thomas Leabhart ha fet una contribució fonamental per a l'estudi de la història del mim corporal.

Val a dir que malgrat els problemes que hom pugui trobar en una actitud inicial aparentment proteccionista, és probable que Leabhart respongués al sentir general que de forma irracional planava entre la comunitat teatral del mim. El panorama actual, amb una creixent distància crítica, és favorable a la revisió dels materials existents i ofereix una excel·lent oportunitat per a avaluar tant la carrera d'Étienne Decroux com la dels seus deixebles immediats. El treball de documentació i teorització que Thomas Leabhart i Anne

16. Vegeu per exemple la seva més recent publicació a LEABHART, 2009.

Dennis han realitzat (però també el d'altres deixebles, com Corinne Soum i Guy Benheim), procura el material suficient per afrontar aquesta tasca en bones condicions.

## Conclusió

Aquest breu repàs de les línies de treball d'alguns dels deixebles de Decroux que continuen en actiu, suggereix que el llegat del «pare del mim modern»<sup>17</sup> és ampli, complex, ric i variat, i que mereix una renovada atenció des del món acadèmic. Des d'aquelles primeres *Paroles sur le mime* que Decroux va publicar l'any 1963, fins a les *Paraules sobre el mim* aparegudes a Catalunya l'any passat, el mim corporal ha continuat creixent. Part del meu projecte acadèmic de futur és continuar la recerca en el camp dels artistes, creadors i pedagogs influenciats pel mim corporal, anant més enllà dels deixebles directes de Decroux per explorar el treball dels seus hereus indirectes. En el món teatral contemporani, on la divisió entre el teatre de text i el teatre visual (de gest, d'objectes, etc.) és sovint difícil de mantenir, la crida de Decroux per un teatre basat en l'actor, un actor físicament i mentalment articulat i amb coses a dir, sembla ressonar amb força. El mim corporal està proporcionant mecanismes interessants per portar a terme aquest projecte. Un mim que no està condemnat al silenci dalt de l'escenari, que utilitza la paraula quan li és necessari. Un mim, però, que sembla silenciats en el discurs acadèmic. *Paraules sobre el mim* s'ha publicat finalment a Catalunya. Potser comença a ser hora que es publiquin aquí més paraules sobre el mim; el mim Decroux, i el mim corporal que sorgí a partir d'ell. Ben cert, manquen encara paraules sobre el mim.

*Nova York, febrer de 2009*

17. Un gran nombre d'acadèmics i artistes han atribuït l'apel·latiu de «pare del mim modern» a Étienne Decroux. Per exemple, vegeu LEABHART, 1978; Mira Felner l'anomena: «the creator of the modern mime form» [el creador de la forma del mim modern] (FELNER, 1985 : 51); Yves Lebreton diu de Decroux que és «the master of contemporary mime.» [el mestre del mim contemporani] (LEBRETON, 1990 : 35); John Rudlin afirma: «Etienne Decroux became the father of the modern corporeal mime.» [Etienne Decroux esdevingué el pare del mim corporal modern] (RUDLIN: 2000 : 75). Per a una justificació d'aquesta atribució, vegeu LUST, 1974 : 14-25.

## Referències

### Pàgines web

- Jean Asselin & Denise Boulanger: <http://www.mimeomnibus.qc.ca/index.html>  
Kari Margolis: <http://www.margolismethod.org/Center/Home.html>  
Corinne Soum & Steven Wasson: <http://www.angefou.co.uk/>  
Thomas Leabhart: <http://research.pomona.edu/thomas-leabhart/>

### Bibliografia

- BARRAULT, Jean-Louis (1949): *Reflections on the Theatre*. Translated by Barbara Wall. Londres: Rockliff, 1951.
- BENHAÏM, Guy (2003): «Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle.» A *Étienne Decroux, mime corporel: Textes, études et témoignages*, editat per Patrick Pezin., Saint-Jean-de-Védas, França: L'Entretemps éditions.
- DENNIS, Anne (1995): *The Articulate Body: The Physical Training of the Actor*. Londres: Nick Hern Books.
- DORCY, Jean (1962): *J'aime la Mime*. Amb fotografies de Monique Jacot. Lausanne: Éditions Rencontre.
- FELNER, Mira (1985): «Etienne Decroux.» A: *Apostles of silence*. Cranbury (USA): Fairleigh Dickinson.
- LEABHART, Thomas (1989): *Modern and Postmodern Mime*. Nova York: McMillan Press Ltd.
- (1978) «Introduction.» A *Mime Journal* 7-8 (*Étienne Decroux 80th Birthday Issue*):
- (2007): *Étienne Decroux*. Londres i Nova York: Routledge.
- (2009): *The Decroux Sourcebook*. Londres i Nova York: Routledge.
- LEBRETON, Yves (1990): «Decroux, In Poverty at 91, Needs Your Help.» A *TDR* 34, pp. 35-37.
- LUST, Annette (1974): «Etienne Decroux: Father of Modern Mime.» A *Mime Journal* 1, pp. 14-25.
- RUDLIN, John (2000): «Jacques Copeau, the Quest for Sincerity.» A *Twentieth Century Actor Training*, editat per Alison Hodge, pp. 55-78. Nova York: Routledge.

## Entrevistes enregistrades

- Soum, Corinne, i Wasson, Steven. Entrevista personal. 26 de maig de 2008, Londres.
- Dennis, Anne. Entrevista personal. 26 de maig de 2008, Londres.
- Asselin, Jean. Entrevista personal. 30 de febrer i 1 de març de 2009, Mont-real.
- Boulanger, Denise. Entrevista personal. 5 d'abril de 2008, Mont-real.
- Margolis, Kari. Entrevista personal. 29 d'abril de 2008, Barryville (Nova York).

## Selecció cronològica d'edicions de *Paraules sobre el mim*:

- Paroles sur le mime*. París: Éditions Gallimard, 1963.
- Words on Mime*. Traducció de Mark Piper. Claremont, Califòrnia: Pomona College Theatre Dept., 1985.
- Paroles sur le mime*. París: Librairie Théâtrale, 1994. (Nova edició revisada i comentada).
- Palabras sobre el mimo*. Traducció de César Jaime Rodríguez, amb introducció de Corinne Soum. Mèxic: Ediciones El Milagro/CNCA, 2000.
- Paraules sobre el mim*. Traducció de Mariana Miracle i Maria Zaragoza, amb pròleg de Jordi Fàbrega. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 2008.







Dossier Scanner





# Dues aportacions a les jornades «Scanner: recerca i creació»

Jaume Melendres

La recerca té alguna cosa a veure amb el teatre i la dansa? Sí: en totes les recerques hi ha una *mise en scène*, un vestuari, una utilleria minuciosament estudiada, un vocabulari, un pressupost, una coreografia, una intenció estètica i ètica.

El teatre i la dansa també són recerca? Sí: en qualsevol creació hi ha una voluntat de saber, una curiositat, uns pressupòsits morals, un pressupost, una imatge del futur i un lèxic que, no per atzar, sovint recorre a termes com ara 'laboratori', 'taller', 'teatre experimental' o 'work in progress' —sinònim perfecte de treball d'investigació.

Així doncs, recerca i creació estan estretament unides. Ni són antagòniques, ni paral·leles, sinó que sovint convergeixen, s'entrecreuen.

Des d'aquesta convicció, l'Institut del Teatre, en el marc d'activitats de l'associació europea d'escoles de teatre «École des écoles», va organitzar els dies 27, 28 i 29 d'octubre del 2008 unes jornades que, sota el títol de «Scanner: recerca i creació», posaven sobre la taula aquestes qüestions, essencials per a una institució que des dels seus orígens, fa gairebé cent anys, ha associat la pedagogia i la investigació i que ara, com la majoria de centres pedagògics superiors del continent, és a les portes de la integració en un espai d'estudis superiors que instaurarà unes noves relacions entre la docència, l'aprenentatge i la recerca.

Al *skyline* d'aquest Scanner s'hi perfilava un objectiu: ¿podem legitimar socialment i acadèmicament la creació escènica com una eina d'exploració, de producció de nous sabers, de posicionament ideològic? ¿Pot acceptar la universitat del nou espai europeu l'entrada dels creadors al territori fins ara reservat a la recerca convencional —humanística o científica—, amb les seves exhaustives bibliografies, amb els seus considerandos i els seus ergos escolàstics? ¿Quines són les condicions —legals, culturals— per aconseguir aquesta legitimació? ¿Pina Bausch, Peter Brook (o Stanislavski, Brecht, Kantor, Grotowski si encara fossin vius) podrien rebre ajuts públics a la recerca i no només a la creació? ¿Es pot concebre una recerca no decimonònica —no ancorada en rutines que, sovint, amaguen interessos estretament corporatius—, capaç d'instaurar noves metodologies, nous criteris d'avaluació?

Les jornades «Scanner» han estat un primer pas a Europa en el plantejament d'aquestes qüestions que, com les nines russes, amaguen un seguit d'altres interrogants. Hi han participat una seixantena de persones —artistes, professors, estudiants i investigadors de diversos països— que, sota la forma de ponències, interpellacions o comentaris, han aportat una rica gamma de punts de vista que pretenem desenvolupar i aprofundir en nous encontres.

Publiquem ara dues importants aportacions al Scanner: la de la professora Josette Féral (Université de Québec à Montréal, Canadà), i la del professor José Antonio Sánchez (Universidad de Alcalá, Espanya). Al nostre entendre, són, en aquest territori, dues veus tan expertes com clarividents.

*Estudis Escènics* publicarà en els propers números altres de les aportacions fetes a les jornades Scanner.



# Recerca i creació

*Josette Féral*

Em deia en començar aquesta comunicació que si l'hagués de fer en un context nord-americà, per força diferent del context europeu, l'hauria de plantejar d'una manera diferent, des d'un altre punt de vista, i segurament no diria les mateixes coses perquè les relacions entre pràctica i teoria i entre recerca i creació no es viuen de la mateixa manera a una banda i altra de l'Atlàntic. La relació s'inverteix, si més no en el context universitari nord-americà: se sobrevalora la pràctica amb relació a la teoria, encara que calgui passar per aquesta darrera de manera obligatòria, si bé no prioritària, durant la formació, amb alguns matisos segons el nivell dels estudis. La teoria troba més fàcilment el seu lloc als estudis superiors, però figura a tots els programes tant de diplomatures com llicenciatures i postgraus.

## Contextualització

Voldria començar per alguns punts de contextualització importants que ens permetran entendre millor l'entorn en què s'inscriuen les modalitats de recerca-creació que trobem a la institució de l'UQAM (Universitat del Quebec a Mont-real).

1. *L'emergència del teatre com a pràctica al si de la Universitat i la creació de departaments per a la formació d'artistes* amb la intenció de veure'ls incorporar-se a la professió —un fenomen més comú a Amèrica del Nord que a Europa— són fenòmens relativament recents: amb prou feines fa trenta anys que això passa al Quebec, i poc més als Estats Units. Aquesta obertura a la pràctica al cor de la Universitat ha correspost, clarament, a un desenvolupament de les mentalitats, que reconeixen la possibilitat d'ensenyar dins de la institució les diverses expressions artístiques (teatre, música, dansa, arts visuals, arts mediàtiques i creació literària) i, en especial, la creació. La formació pràctica que s'impartia a les universitats, menys corrent a Europa, i molt discutida per les escoles professionals aguerrides (conservatoris i escoles nacionals de teatre), responia a la convicció que la Universitat podia prestar-se a una formació pràctica i ensenyar creació però que calia reforçar-la sumant-hi una formació teòrica, que conferiria la seva originalitat i legitimitat al procés. D'aquesta manera, es van contractar artistes com a professors ha-

bituals —sovint no tenien doctorat i de vegades ni tan sols llicenciatura; podia passar que els obliguessin a obtenir aquests diplomes al llarg dels anys— basant-se en l'equivalència entre la seva trajectòria professional i la recerca que aquest recorregut implicava de manera implícita. Els comitès de contractació valoraven les competències professionals però també les competències d'aquests artistes per ensenyar als nivells superiors, o fins i tot per dirigir memòries i tesis. Així, la feina dels creadors era reconeguda al mateix nivell que la dels seus col·legues no-artistes. Hi afegiria també que, de la mateixa manera que es té en compte la capacitat per efectuar recerques, un artista que s'acaba de contractar ha de demostrar que pot mantenir la seva trajectòria artística professional i dur a terme recerques. Tanmateix, la noció de recerca en aquest context està mal definida o és, si més no, movedissa.<sup>1</sup>

2. Els lligams entre la recerca i la creació al Canadà, i de manera més general a Amèrica del Nord (i fins i tot podríem ampliar l'afirmació als països anglosaxons), estan *determinats pels lligams entre la teoria i la pràctica* i, més especialment, per un antiintellectualisme en recés, sortosament, (però que continua sent, amb tot, molt fort), que fa que la pràctica estigui sobrelorada a tots els nivells, tant pels docents (directors, escenògrafs i encarregats dels cursos) com pels estudiants, encara que la teoria sigui obligatòria i que això justifiqui que totes aquestes formacions s'esdevinguin en un context universitari. La pràctica sembla clara. La seva necessitat és una evidència per tal com té com a objectiu una formació professional. Així, la pràctica absorbeix l'essencial dels pressupostos dels departaments i es beneficia de derogacions pel que fa al nombre d'estudiants dels cursos i l'assignació de locals i serveis tècnics.

Malgrat aquesta evidència, fa uns anys (dos o tres) que s'observa una pressió molt clara per part de la institució per fer que els docents artistes duguin a terme un component de recerca com a part de la seva feina, i que aquest component no sigui simplement la feina prèvia al treball de creació (que, tanmateix, se'ls demana que mantinguin).

Però com podem definir aquesta recerca? La Universitat va evitar a cons-

1. Què entendrem per això? No està massa clar i s'ofereixen diferents respostes a la pregunta. Alguns col·legues directors estimen que duen a terme la recerca al si de la seva creació i que tota escenificació implica necessàriament recerca, i no van massa errats. Tal com assenyalava Picasso quan explicava que «mai no havia volgut fer una obra d'art, sinó dedicar-se a buscar». Alguns col·legues actors afirmen que la preparació per als papers que interpreten implica una feina de recerca prèvia. Tampoc no estan equivocats. Tanmateix, és normal que, a més, la Universitat vulgui veure un desenvolupament real de projectes de recerca-creació.

ciència donar pautes de referència, i tan sols demanava a uns i altres que descrivissin, de manera regular, les tasques de recerca i de creació que duïen a terme en el marc de la institució. Alguns col·legues directors consideren que duen a terme la seva recerca al si de la creació i que qualsevol realització implica per força efectuar recerca, i no estan del tot equivocats. Però es tracta realment de recerca? De la mateixa manera, alguns col·legues actors afirmen, per la seva banda, que la preparació per als papers que interpreten comporta una feina de recerca prèvia. Tampoc no estan del tot equivocats. No obstant això, és evident que es tracta, cada vegada més, d'una visió limitada de la recerca i que el concepte de recerca-creació vol anar més enllà. La Universitat vol que es duguin a terme de manera real projectes de recerca-creació.

3. Cal comprendre que les escoles de formació d'arts (en el marc de les estructures universitàries) pateixen canvis radicals que, tot i no qüestionar-ne l'existència, plantegen en altres termes la qüestió de la seva legitimitat al si de la institució. Aquest moviment va ser impulsat pels organismes de subvenció (CAC, FQRSC) pressionats pels artistes, que quedaven sistemàticament exclosos dels programes que aquests administraven per ajudar els professors en la seva feina. Així doncs, els organismes van crear, després de consultar-ho amb comissions i comitès formats per artistes, programes fets a mida anomenats programes de recerca-creació, destinats als artistes de les universitats, que els permetien proposar projectes mixtos, teoricopràctics, sols o en equip, sobre qüestions relacionades amb la recerca sobre creació.

Així, el concepte de recerca-creació va imposar-se als textos, i també als convenis col·lectius, tot imposant una equitat —i una equivalència— entre la feina de recerca i la de creació per a tots els professors (artistes, no-artistes i tots els estudiants dels programes artístics).

Això definia la naturalesa de la recerca-creació? De cap de les maneres. El concepte es manté voluntàriament obert, i engloba i és objecte de diverses combinacions que varien segons els sectors i els individus.

Els objectius que es persegueixen amb aquesta nova forma de recerca són:

- ampliar i, si cal, redefinir el que cal entendre per recerca
- precisar millor els lligams de la recerca i la pràctica
- trobar una finalitat que no sigui la recerca clàssica, una finalitat que se centri més en la manera de fer de la pràctica, és a dir, en la creació en si mateixa, i que també permeti entendre millor les etapes i els modes de funcionament (els processos de creació, per exemple, hi esdevenen un objecte d'estudi) de la creació

– en el context anglosaxó, on la noció de recerca-creació està molt més ben definida però també és més radical (en podrem parlar eventualment), l'objectiu és revisar la recerca tal com està formulada ara, que hi domina, estèril i unívoca. Dit d'una altra manera, es tracta de fer lloc a la paraula de l'artista en el terreny del saber i permetre que participi, al seu torn, en la construcció d'aquest saber global però també que creï un altre saber, un saber pràctic, informat, a partir de la seva pròpia experiència.

Al text titulat *Arts-based research*, Suzan Finley escriu:

Què és recerca? Com podem fer que hi hagi participants que s'impliquin en la recerca? Com haurien d'explicar-se els fruits de les recerques? Com pot produir-se canvi social a través de la recerca? Com podem convertir la recerca basada en l'art en una acció social progressiva, en una teoria i un mètode que connectin la política, la pedagogia i l'ètica a l'acció en el món? (DENZIN & LINCOLN, 2005 : x)

Voldria provar de presentar de manera sumària, i com a punt de partida per a una discussió, el que pot amagar el concepte en el marc de l'escola superior de teatre per als nostres estudiants.

## Ventall de projectes de recerca-creació

El tipus de recerca i recerca-creació que es duu a terme a la nostra Escola cobreix el ventall complet de possibilitats. Va des de la recerca teòrica pura a la recerca-creació en el sentit radical anglosaxó (*arts-based research* —recerca basada en arts— i *practice as research*—pràctica com a recerca—), passant per allò que nosaltres anomenem recerca-creació.

### *La recerca*

La recerca clàssica ocupa un lloc raonable a la nostra Escola, i dic raonable perquè no és el dominant. Tan sols afecta pels volts d'un 25% dels estudiants que trien aquesta forma de memòries. Els estudiants que s'hi dediquen trien efectuar recerques de naturalesa teòrica en el sentit més clàssic del terme. Algunes són de naturalesa estètica, històrica, antropològica o psicoanalítica, i algunes s'acosten als *cultural studies*, *performance studies* o als *post-*

*colonial studies*. Poden basar-se en la interculturalitat, en el pallaso, en la teatralitat del ritual o en la interdisciplinarietat, però, la majoria de vegades, fins i tot si són de naturalesa de «recerca», els temes tractats es basen en la pràctica. Així, les diferents memòries es proposen estudiar les teories del joc de tal pensador, les tècniques de veu de tal tècnica de formació, les tècniques del riure en determinats actors, efectuar una història del pallaso, establir una tipologia de les il·luminacions, etc. De vegades, i com més va més sovint, aquestes memòries tracten dels processos de creació o la genètica de la representació: assajos d'un espectacle als quals assisteixen, teories del joc (A Yandl, *Ur-Faust* de Marleau).

Ja tenim el treball escrit, doncs. Ocupa de cent a dues-centes pàgines, però pot donar-se en forma de conferència demostració en què una part és escrita i una part muntada i presentada en un espai.

El mètode de treball és clar: implica recollida de dades, revisió dels escrits que existeixen sobre el tema, definició d'una problemàtica, recurs a una metodologia i a conceptes definits, utilització d'un protocol d'anàlisi que permeti la interpretació de dades, etc. El model, que prové de les ciències socials, no sempre està adaptat a les realitats de les pràctiques escèniques, però continua sent-hi com a horitzó d'espera, com a possibilitat.<sup>2</sup>

### *Recerca-creació*

Inclou necessàriament una part de creació i una reflexió escrita que acompanya el treball de creació. L'existència d'aquesta categoria ret compte del desig manifest d'oferir un aprenentatge mixt als estudiants i de combinar pràctica i teoria (una combinació que es dona amb més o menys èxit en cursos, tallers, memòries, tesis i pràctiques professionals). Aquestes memòries precisen una metodologia encara més rigorosa i, abans de tot, identificar una problemàtica clara: això és, tot sovint, el més important de la feina: cal plantejar una hipòtesi de partida, experimentar-la i extreure'n conclusions.

Aquesta reflexió d'ordre pràctic pot ser de dues menes. Pot basar-se *en la pràctica*. En aquest cas, l'estudiant es concentrarà en una problemàtica específica en la qual s'endinsarà, i de manera paral·lela durà a terme una tasca de

2. Exemples de temes de memòries teòriques: Yanick AUER (2000): *L'union des artistes: analyse critique d'un syndicalisme d'affaires* (Montréal, 1937-1980); Matilde BAISEZ (1986): *Le rire du diable*: estudi històric del pallaso des d'una perspectiva social.



creació i d'exploració: redacció d'una obra i reflexió sobre el procés de teatralització dels personatges; reflexió general sobre el teatre documental tot experimentant en el terreny; reflexió sobre el grotesc acompanyada d'una posada en escena com ara de *La Tempesta* (amb Pròsper i Caliban); redacció d'una obra acompanyada per una reflexió sobre la noció de presència com la presentaven per exemple Artaud i Barba. S'accepten totes les propostes, sempre que s'hagin justificat i detallat clarament en el moment de presentar el projecte.

La segona opció és que aquesta reflexió es faci *a la pràctica*. A partir d'aquesta pràctica, l'estudiant comprova al laboratori el fonament de la seva hipòtesi: estudia, per exemple, com els efectes de la il·luminació modifiquen els efectes escènics aplicant aquests coneixements a una obra de Ionesco; l'aleatorietat del joc escènic quan un guió deixa lloc a l'atzar; exploració de la incidència d'aquest aprenentatge sobre el treball dels actors occidentals formats amb els mètodes de J. Lecoq al laboratori amb tècniques d'interpretació orientals; experimentació sobre com un entrenament corporal influeix en la veu de l'actor i estableix, consegüentment, una pedagogia pròpia.

En tots els casos, l'objectiu perseguit és sempre combinar teoria i pràctica, per permetre un aprenentatge mixt als estudiants; la pràctica podrà estudiar-se tant des del punt de vista teòric com des del punt de vista pràctic.<sup>3</sup>

Evidentment, aquestes memòries conviden, fins i tot més que les altres, a identificar una problemàtica precisa. De vegades les relacions entre la part teòrica i la part pràctica són vagues, una mica forçades. De vegades, els dos

3. Exemples de temes de memòries de recerca-creació: ADAM (1992): *Anàlisi comparativa del joc del titellaire / manipulador al teatre de titelles tradicional del segle XIX del joc del manipulador / actor en el nou teatre de titelles el segle XX*. Memòria-creació i vídeo; ALEPIN (1999): *Reflexió sobre la integració de la mímica corporal a la formació de l'actor*; ASSAYAG (2006): *Nens i nenes directors: estudi d'una experiència de posada en escena duta a terme per nens i nenes de 9 a 12 anys amb actors i dissenyadors adults*; AUCOIN (1992): *La pràctica de la imatgeria mental en l'ensenyament de l'art dramàtic: estudi i anàlisi a partir del Rutgers Imagination Method (RIM)*; BEAUSOLEIL (2000): *Espectura d'un text dramàtic titulat Voyage d'hiver —Viatge d'hivern— acompanyat d'una reflexió sobre l'erotisme a partir dels escrits de Georges Bataille*. Memòria-creació; FR BOUDREAU (2001): *Integració de l'acrobàcia a la presentació d'un extracte de l'obra Le Héron bleu —l'agró blau—, seguida d'una reflexió sobre la teatralitat en l'acrobàcia aèria*. Memòria-creació i vídeo; FRÉCHETTE (1986) *Baby Blues: escriptura, sonorització i reflexió sobre el text dramàtic i sobre el pas a l'oralitat*. Memòria-creació i vídeo.

universos es juxtaposen, no estan perfectament integrats però la iniciació en el desenvolupament d'aquesta doble mirada hi és present, formadora i constrnyedora.

També és l'oportunitat que s'ofereix als estudiants de treballar més a prop de la creativitat, d'interessar-se pels processos, per les diverses maneres de fer; d'esperar la inspiració, de buscar com estructurar una pràctica, una recerca i elaborar un escrit sobre aquesta pràctica. La informació obtinguda sovint és diferent de la que els estudiants obtindrien en una recerca més clàssica. El risc forma part integrant del procés.

### *Pràctica com a recerca*

Aquesta darrera categoria es mereixeria que la tractéssim extensament, perquè els seus fonaments epistemològics evidencien un desig profund de modificar la visió dominant de la recerca més freqüent al Regne Unit i als Estats Units. Va acompanyada per un objectiu polític, radical amb la voluntat d'intervenir en la societat. Consisteix en una recerca completament diferent de les dues anteriors. Els seus objectius, mètodes i finalitat modifiquen la nostra mirada sobre la recerca i el seu paper. Té com a objectiu subvertir la recerca tal com s'efectua habitualment, modificar fins i tot la nostra visió del que ha de ser la recerca per concebre-la de manera diferent. Vol recuperar el poder per tornar-lo a donar a l'artista. Reivindica el seu dret de contribuir al saber, a tot el saber, pràctic i no pràctic, amb la mateixa legitimitat que la recerca més clàssica. S'esforça a fer cohabitar d'aquesta manera, sense divisió, pràctica i discurs, a convertir la pràctica en un mode de recerca. Aquesta recerca, poc freqüent a la UQAM, per bé que al món anglosaxó fa ja uns vint anys que hi sovinteja, és profundament subversiva perquè situa al centre del treball el subjecte amb la seva sensibilitat i la seva individualitat, i el posa alerta de les obres i el món.

Aquesta darrera categoria marca el desig de sortir de les referències habituals de la recerca, insistint en la necessitat de substituir aproximacions múltiples, híbrides i no legitimades, replantejant la veracitat de les aproximacions científiques; introdueix la paraula del subjecte artista, subjecte immers en l'acció, i importa tota la seva subjectivitat però també els seus límits. Busca promoure la idea que tota obra artística s'inscriu, en primer lloc, en un context (un terreny) que cal tenir en compte en l'anàlisi, encara que el fet de fer-ho porti a una veritat parcial, en els dos sentits de la paraula.

No crec que els darrers discursos que s'han fet hagin reflexionat sobre

aquest tipus de recerca, però és important saber que existeix i que també pot constituir un dels modes de recerca relacionats amb la creació. Així doncs, implica un canvi en les nostres mentalitats, un canvi de la nostra idea de recerca. Alguns potser consideraran que aquest tipus d'investigació coarta la seva amplitud de mires, tot i que la seva existència ja ens planteja preguntes.

## Conclusió

Si, de manera provisional, hagués d'arribar a una conclusió en aquest punt, diria que l'èxit de la recerca-creació està relacionat amb la insuficiència dels altres tipus de recerca. Aquesta insuficiència té a veure, en primer lloc, amb el tema, les característiques epistemològiques del qual estan mal definides per les teories existents, com si la teoria s'entestés a perseguir un tema que la defuig constantment (joc, procés de creació, creativitat), temes nebulosos que deixen sempre una «resta», un «massa» del qual mai no pot donar compte.

També té a veure amb els «mètodes tradicionals» que tot sovint imposen una visió única, englobant, i que tenen força de veritat, cosa que explica el desig de revisar un discurs únic combinant-lo amb la pràctica (que és el mateix desig de fer coexistir discurs i pràctica en un tissatge de fils comprimits en què és impossible discernir què té presència per damunt de què). Finalment, té a veure amb el desig cada vegada més ferm, no tan sols per part dels artistes sinó pels mateixos investigadors, d'orientar els estudis en el procés més que no pas en el producte, com si es tractés de remuntar-se a la funció primera de la teoria, la d'acompanyar l'artista i ajudar-lo a entendre millor els camins que porten a la pràctica, una funció que s'ha perdut amb la divisió dels camps disciplinaris que la modernitat ha instituït.

Pel que fa als estudiants, els permet aproximar-se a l'obra artística sense ignorar la pròpia creativitat i la de l'obra en ella mateixa. Es neguen a tancar-se en un discurs únic de caire massa discursiu, i troben altres maneres de vehicular idees, sensacions i la pròpia sensibilitat. S'obren a la utilitat dels discursos teòrics, i s'escapen d'aquesta manera del discurs únic, aglutinador i una mica intimidant de la teoria, i instauren una paraula més dinàmica —tot i que també més parcel·lària— que aconsegueix conciliar l'objectivitat de l'observació amb la subjectivitat que comporta tota obra centrada en ella mateixa.

# Investigació i experiència. Metodologies de la investigació creativa en les arts escèniques

*José Antonio Sánchez*

La creació artística és el resultat d'un procés singular i irrepetible. La generació del que és artístic (sigui una obra, una imatge, un procés, una situació o un moment) escapa a la sistematització i a la generalització. En canvi, la pràctica artística, no: la pràctica artística es deixa situar, analitzar, fixar. Quan parlem de docència de les arts o d'investigació en les arts parlem d'una pràctica i no de l'acte creador mateix.

En el camp de la investigació en les arts, hi té cabuda una multitud de punts de vista: des de la gestió cultural, la pedagogia, la tecnologia, la filologia, la musicologia, la història de l'art... Si atenem els camps d'investigació més pròxims a la pràctica, podríem distingir almenys tres grans blocs: el de les metodologies d'investigació sobre els oficis de l'escena; el de les metodologies d'investigació sobre pràctiques aplicades (docents, terapèutiques, creatives...) i el de les metodologies de documentació creativa. Aquest últim bloc se situa en un espai intermedi entre l'interès pràctic (fixació dels processos amb finalitats d'ús) i l'interès documental (fixació dels processos amb finalitats historiogràfiques). I totes dues línies s'inscriuen en un mateix moviment: el de la digitalització de la cultura i la gestió d'arxius, en el qual s'inscriu el projecte d'investigació que he dirigit en els darrers anys.

Des d'aquest projecte hem plantejat diverses reflexions sobre metodologies d'investigació relacionades amb la gestió d'arxius i metodologies d'investigació relacionades amb la historiografia. Tot i que no és el tema d'avui, únicament m'agradaria apuntar que no només la investigació pràctica, tampoc la història de les arts escèniques disposa d'un corpus equiparable al de la història de la literatura o al de la història del cinema, per la qual cosa, fins i tot a propòsit de la historiografia de les arts escèniques, resulta difícil proposar una reflexió metodològica similar a la de la història de l'art. I és que en molts casos aquestes metodologies són prestades: majoritàriament, de la història i la teoria de la literatura; en segon lloc, de la història de l'art i dels mitjans audiovisuals; i finalment, travessades per metodologies molt diverses sorgides en l'interior d'aquests: estructuralisme, semiòtica, crítica textual, etc. Aquesta situació es deu a diversos factors: 1) La consideració de les arts escèniques com a ofici o artesanía; 2) El caràcter efímer de l'obra escènica; 3) Els molt

diversos ancoratges dels estudis sobre les arts escèniques a la Universitat. Cadascun d'aquests models ha emfatitzat uns aspectes de l'obra o de la producció escènica com a objecte privilegiat d'anàlisi: text, visualitat, context, comunicació, pensament, procés cultural, forma-discurs, etc.

Però, tot i que amb dificultats, la historiografia de les arts escèniques disposa de més recursos acadèmics que la investigació pràctica. I és aquí on cal centrar la nostra reflexió.

L'especificitat de la investigació artística s'associa inevitablement amb la creativitat. Habitualment observem amb recel la possibilitat que la creativitat es pugui ensenyar. Si no es pot ensenyar, com es podrà investigar? Tanmateix oblidem que allò que entenem per artístic no és una substància, sinó un adjectiu que, per tant, afecta les pràctiques i les experiències humanes en graus molt diversos. Cap escola pot ensenyar a esdevenir un artista genial com ho van ser Tadeusz Kantor o Merce Cunningham. Tanmateix les escoles sí que poden ensenyar metodologies de la pràctica artística que van més enllà de l'aprenentatge de les tècniques. I la docència d'aquestes metodologies només pot ser fixada des de la investigació sobre els processos de creació.

La investigació en les arts ha de servir per superar el nivell de la transmissió de la tècnica (sense que aquesta sigui per això desplaçada) i anar al nivell de la transmissió de les metodologies creatives.

En la ubicació de la pràctica artística dins l'àmbit de les activitats socials per tal de situar-ne el camp de la investigació, pot resultar interessant recuperar el pensament del filòsof nord-americà John Dewey, que el 1934 va publicar un text recentment reeditat amb el títol *El arte como experiencia*.

En aquesta obra precursora Dewey insistia en situar l'art en el seu context social, no per privar-lo de la seva autonomia, però sí per evitar el risc de l'absolutisme i de l'autisme. I això, tant pel que fa a una correcta comprensió de l'art del passat (especialment el produït en èpoques premodernes) com a la correcta comprensió de la pràctica artística.

El fet que l'art sigui en primer lloc experiència i no llenguatge, situa a primer terme la qüestió de la relació facilitada per la pràctica artística, una relació que no és primàriament unívoca (en termes d'emissor-receptor), sinó més aviat multilateral: una obra d'art és només un moment d'un complex entramat de relacions que s'estableixen entre l'individu, la institució artística i el context social, així com entre els referents (passat), la situació efectiva (present) i les lectures posteriors (futur).

Els museus i els teatres-museu van instituir durant el segle XIX la idea que qualsevol obra podia ser considerada de manera autònoma. L'art modernista va sorgir de la creació d'aquest context aïllat de l'experiència quotidiana ano-

menat museu. El teatre es va mantenir, pel seu caràcter performatiu, més pròxim a l'experiència social i va estar condicionat per ella; tanmateix, en les últimes dècades, paradoxalment, al mateix temps que els museus tendien a la dissolució dels seus murs, el teatre semblava més aviat tendir a la consolidació dels seus.

Però l'art no pot ser aïllat dels espais de convivència i de negociació de la convivència. Dewey ho exemplifica de manera contundent (1934 : 4-5):

el Partenó és una gran obra d'art. Tanmateix, només té un rang estètic quan l'obra arriba a ser l'experiència d'un ésser humà. [...] hem d'acceptar desviar la reflexió cap als ciutadans atenesos [...] amb el sentit cívic identificat amb la religió cívica, de l'experiència de la qual el temple era una expressió, i que es va construir no com a obra d'art, sinó com a commemoració cívica.

Aquesta consideració no resta qualitat artística al *Partenó*, però evita un absolutisme de l'art i l'oblit dels condicionants i funcionalitats no artístiques d'una obra, que formen també part indissoluble de l'experiència estètica. El que podem pensar respecte de l'arquitectura hellènica ho podem igualment afirmar respecte de la pintura renaixentista, el drama romàntic, el cinema neorealista o el teatre radical. Podem recuperar les formes, podem fins i tot tenir-ne una experiència artística, però mai la mateixa experiència que van tenir els contemporanis dels qui van crear els productes que la van generar.

Arthur Danto també es refereix a això per rebatre la possibilitat que després del final de la història de l'art qualsevol pràctica artística sigui possible (1997 : 228):

*Nosaltres* podem conèixer el període barroc com a estudiosos o, utilitzant les romàntiques paraules de Feyerabend, com a «solitaris *outsiders*», però no és per a nosaltres una cosa que puguem viure. [...] El paradigma d'algú que s'escarrassa per viure un període d'aquesta manera és, sens dubte, Don Quixot, que és burlat o explotat per individus que no comparteixen la seva forma de vida (ningú no ho pot fer), però que van arribar a conèixer-la externament, de la mateixa manera que molts de nosaltres arribem a conèixer les vides que es vivien en altres temps.

La contestació irònica a això és el *Pierre Menard, autor d'El Quijote* de J. L. Borges. Efectivament, per crear en l'actualitat *El Quijot* caldria recrear amb exactitud les condicions de vida de Cervantes en el seu moment: només vivint exactament com Cervantes es pot crear de nou *El Quijot*.

El modernisme va empènyer a un atzucac d'un individualisme extrem la pràctica artística, que només va ser possible gràcies a la protecció paternalista de les institucions. Ja el 1934, Dewey es queixava de la distància que hi havia entre la producció artística, l'experiència ordinària i l'experiència estètica (1934 : 10-11):

Els artistes troben pertinent dedicar-se al seu treball com a mitjà aïllat d'«autoexpressió», i, per no participar en les tendències de les forces econòmiques, se senten sovint obligats a exagerar la seva separació fins a l'excentricitat. [...] Si s'hi ajunta l'acció de totes aquestes forces, les condicions que creen l'abisme entre el productor i el consumidor en la societat moderna operen per crear també *una separació entre l'experiència ordinària i l'experiència estètica*.

A partir d'aquell moment, nombrosos artistes van intentar trencar aquesta bretxa i van proposar reiteradament la devolució de l'art a la vida o de l'art a la quotidianitat, amb un radicalisme irrepentible situat a la dècada dels seixanta i que va trobar ubicació en certes propostes de l'art pop (que van servir a Arthur Danto precisament per situar històricament el final de l'art) com en el contemporani art anarquista i molt especialment en Fluxus. Encara que en termes absoluts fracassessin en les seves temptatives, tant el pop com Fluxus van aportar a la creació contemporània la dissolució del concepte d'obra artística (i per tant, la tirania de l'obra tancada que respon a lleis de composició interna necessàries) i el desplaçament de la creació a la pràctica.

L'art és una qualitat del fer i del que ja s'ha fet. Només exteriorment pot ser designat amb un substantiu. En realitat és de naturalesa adjectiva, ja que s'adhereix a la manera i al contingut del fer. [...] El *producte* de l'art-temple, —pintura, estàtua, poema— no és l'*obra* d'art, sinó que aquesta es realitza quan l'ésser humà coopera amb el producte de manera que el seu resultat sigui una experiència gaudida a causa de les seves propietats alliberadores i ordenades. (DEWEY, 1934 : 241)

### **Disciplina, indisciplina, transdisciplina**

En la reflexió de Dewey, l'adjectivació del concepte art i la seva transformació en «artisticitat» té com a conseqüència la conversió en adjectius de la resta dels conceptes que l'art mateix inclou. És a dir, el que proposa Dewey

és una conversió en adjectius de conceptes com ara *pintura, música, drama, teatre o dansa*.

Si la substitució de l'Art pel fet artístic té com a conseqüència esborrar les vores entre experiència estètica i experiència quotidiana, la substitució de les disciplines per adjectius té com a conseqüència esborrar-ne les vores i la possibilitat, per tant, de concebre la creació en major o menor mesura com a transdisciplinar.

En suma, el que jo voldria mostrar és que paraules com poètic, arquitectònic, dramàtic, escultòric, pictòric, literari —en el sentit de designar la qualitat més ben realitzada per la literatura— assenyalen *tendències* que pertanyen, en cert grau, a tot art, perquè qualifiquen qualsevol experiència completa, mentre que un mitjà particular s'adapta millor per donar-li èmfasi. (DEWEY, 1934 : 259)

Amb això no es tracta d'esborrar els límits. Per més que practiquem l'esborrament i apliquem els qualificatius que Dewey suggereix, només en ocasions molt rares deixarem de saber si una determinada experiència estètica té un suport literari, musical o teatral, que podrem analitzar d'acord amb codis propis de cadascun d'aquests mitjans. Però el que és important és que l'experiència estètica és més enllà d'aquests límits.

La reflexió de Dewey apunta en el sentit de tornar la teoria a la realitat quotidiana. Existeixen pintors que només pensen en termes de formes plàstiques, tancats en el seu estudi i aïllats del món. Però la majoria dels pintors llegeixen, escolten música, beuen, van al cinema, mengen, practiquen sexe, viatgen, parlen, dormen... I tot això en major o menor mesura es trasllada a l'experiència de creació pictòrica. De la mateixa manera que en la recepció d'una obra pictòrica es poden presentar condicions que afectin l'experiència mateixa. Alguns d'aquests factors poden ser prou poderosos com per afectar d'una manera decisiva la creació i/o la recepció i en aquell moment podem reconèixer una dimensió transdisciplinar en l'obra.

Diverses circumstàncies poden fer que una peça escènica sigui més o menys plàstica, musical, dramàtica, arquitectònica, política, íntima, etc. I això no té res a veure amb la tècnica, és a dir, amb la disciplina en un sentit estrictament tècnic. La investigació s'ha de situar en la dimensió de l'experiència o en la dimensió de les pràctiques.

Parlar de pràctiques no és parlar de tècniques. La pràctica artística engloba un procés de límits borrosos en el qual els aspectes de la personalitat, del context geogràfic, cultural i històric interactuen amb les destreses pròpies i



les dels qui intervenen en un procés creatiu. La disciplina de cada artista o de cadascun dels col·laboradors en un procés artístic és només una dimensió del que denominem pràctica artística. I, encara que aquesta pugui ser abordada des de la perspectiva disciplinar, no sempre resulta l'opció més interessant.

Considerem el cas de La Ribot amb relació a la dansa.

a) Partim de la idea que La Ribot s'installa a l'interior d'una disciplina, que implica: una determinada formació tècnica i lingüística, un context institucional i econòmic, un marc de recepció determinat.

b) La pràctica condueix el treball cap a la indisciplina, és a dir, cap a una negació de la disciplina en tots els sentits: tècnic (s'abandonen les tècniques corporals apreses), lingüístic (s'alteren els codis interns i relacionals pel que fa a la música, l'espai, la dramaturgia, etc.), institucionals (s'abandonen els espais escènics, les programacions teatrals i es desenvolupen estratègies de producció alienes a les maneres econòmiques pròpies de les arts escèniques) i receptiu (presentacions en galeries d'art, museus, etc. davant d'un públic que no espera veure-hi dansa).

c) Tanmateix, aquesta indisciplina no destrueix la disciplina, sinó que més aviat genera un diàleg amb ella. Categoritzacions com «non-dance» o estudis com «Exhausting dance» no desplacen aquest tipus de produccions fora de l'espai de la dansa, sinó que apunten cap a l'existència d'una tensió entre allò que és disciplinar i allò que és indisciplinar. Finalment, el treball de La Ribot es continua presentant en teatres, és produït per institucions teatrals i continua tenint una recepció des de la disciplina de la dansa, encara que també es presenti a museus, les seves obres siguin venudes a galeries d'art i sigui rebut per un públic aliè al gremi de la dansa.

L'acte indisciplinar condueix a un exercici transdisciplinar. És en aquest lloc on s'ha de situar la investigació sobre el procés creatiu si es vol abordar en la seva complexitat.

El cas de La Ribot pot ser contemplat com a cas extrem. Però en major o menor mesura qualsevol procés creatiu compromès i interessant inclou un component indisciplinar i, per tant, obliga a una investigació des d'una perspectiva transdisciplinar.

Fernando Pinheiro Villa i José da Costa ho exposaven així en la introducció al seu grup d'investigació «Territoris i Fronteres» (2004):

Intenses reterritorialitzacions, desterritorialitzacions, desfronteritzacions, reformulacions conceptuals i noves línies de fuga a les idees hegemò-

niques sobre l'esdeveniment escènic configuren una xarxa rizomàtica d'objectes d'investigació o desig del GT [Grup de Trabalho Territorios e Fronteiras]. Aquesta xarxa inclou parateatralitats intermèdies, noves tecnologies, teories de recepció, el cos en escena, oralitats i dramaturgies, la deconstrucció d'identitat(s) i gènere(s), performativitats artístiques, bricolatges i veladures escèniques, mediacions telemàtiques, la telepresència, virtualitats, els espais escènics, rituals, el performador(a), el figurí, el treball en progrés, l'entrenament i gramàtiques artístiques. En un topos postestructuralista, un altre objecte d'estudi continua sent la recerca d'una epistemologia de l'acció artística i del cos en acció artística testimoniada. Es privilegia l'estudi d'experiències artístiques inter i transculturals (disciplinars, textuals i espacials...) que apunten cap a d'altres territoris, objectes, poètiques i llenguatges originats per la col·laboració artística.

La investigació transdisciplinar s'imposa en l'àmbit artístic. Ara bé, de la mateixa manera que l'arribada de La Ribot a l'exercici transdisciplinar parteix d'una reflexió sobre la pròpia disciplina, també la investigació sobre el procés artístic ha de partir d'una certa disciplina.

Vull dir amb això que tot i desitjar una pràctica indisciplinar o transdisciplinar, no és possible una formació així. La formació no pot ser indisciplinar, només pot ser disciplinar o multidisciplinar. I la formació de l'investigador ha de ser necessàriament multidisciplinària i mai, en cap cas, indisciplinar.

## Tradició i genealogia

La qüestió de la disciplina remet a l'ancoratge dels processos en un determinat camp artístic, però també en un sentit més ampli, a la inscripció del treball d'un individu en una tradició no necessàriament definida per allò que és disciplinar. En la genealogia de La Ribot pot ser més important Erik Satie que Martha Graham, Joan Brossa que Merce Cunningham o Piero Manzoni que Pina Bausch. És a dir, la genealogia d'un artista pot ser fora de la seva pròpia disciplina. Però el que resulta inconcebible és un artista sense genealogia. I, d'altra banda, també resulta difícilment imaginable un artista del qual no es puguin trobar referents en l'interior de la seva pròpia disciplina.

És a dir, que si bé la creació artística és singular, la pràctica que la fa possible no solament té un context disciplinar o transdisciplinar, sinó també una genealogia recognoscible. He utilitzat el terme genealogia i no el terme histò-

ria perquè, a diferència de la història, la genealogia respon a associacions accidentals, excepcionals o fins i tot capritxoses. Però aquesta genealogia permet una lectura diferent de la història, una lectura artística de la història.

Comentant T. S. Elliot, Artur Danto apuntava la possibilitat de concebre la percepció artística com a històrica (1997 : 189). Ja Baudelaire al segle XIX va assenyalar la dimensió històrica de la bellesa. I, inversament, Norbert Lynton va explicitar de quina manera l'art contemporani condiciona el model historiogràfic amb què es relata la història de l'art de temps passats. Si això és així, l'artista-investigador no pot situar-se al marge de la història, com no pot situar-se per complet al marge de la disciplina, sinó que més aviat ha de reconèixer de manera crítica la seva posició en una tradició, encara que aquesta no sigui necessàriament definida per la historiografia vigent.

És a dir, respecte a la qüestió de la historicitat es planteja una dialèctica similar a la que es planteja respecte de la indisciplina. Ni tan sols l'estudi de la pràctica artística suposadament més ahistòrica pot fer-se des de plantejaments ahistòrics, sinó en tot cas recorrent a un encreuament dels plans històric i genealògic que permeti la seva situació en el mapa diacrònic.

### **Obra, procés, situació, moment**

L'experiència artística és temporal. No és estàtica, sinó dinàmica. No és simultània, sinó processual. També ho és la creació mateixa. La investigació, per ser coherent amb l'experiència i amb la pràctica, s'ha de concebre com una investigació sobre el procés i mai sobre un objecte tancat. En altres termes, el camp de la investigació artística és el procés de creació. La investigació esdevindrà més interessant com gran sigui el grau en el qual el procés desbordi la seva concreció en un resultat previ. Per què? Quan la investigació s'identifica amb un procés que condueix, per exemple, a una posada en escena o a una acció, s'espera que aquesta acció o aquesta posada en escena satisfacin les necessitats d'investigació d'aquell moment i, per tant, la investigació sobre aquest procés no deixaria de ser una paràfrasi de la posada en escena o de l'acció mateixa.

Quan, en canvi, la investigació s'identifica amb un procés de creació que excedeix la producció d'una peça artística en un format determinat, la investigació pot llavors aportar alguna cosa que cadascuna de les produccions artístiques individualment no aporta.

La investigació en les arts ha de ser concebuda com un procés que transcendeixi els resultats puntuals. Alguns temes d'investigació en la creació con-

temporània recent que podrien ser considerats com a projectes d'investigació són, com a exemple:

a) La investigació sobre l'animalitat i la intimitat en el treball recent de Mal Pelo. En aquest cas es tracta d'una reflexió nuclear per a la companyia, però que va començar a convertir-se en molt urgent a partir de 1999, quan van produir *L'animal a l'esquena*. Es podria dir que Mal Pelo va crear al seu centre de Celrà un laboratori per investigar sobre la qüestió de l'animalitat en allò que és humà. L'existència del laboratori permet que hi passin persones que contribueixen amb les seves reflexions i les seves propostes a l'enriquiment del procés; entre ells i de forma molt especial Lisa Nelson, Steve Paxton, John Berger, a més de Toni Serra, Scott de Lahunta, etc.

b) La investigació sobre el «fora de camp» aplicat a l'escena en el treball d'Olga Mesa, que va començar en un moment de *Más público, más privado*, quan el «fora de camp» era visualitzat paradoxalment mitjançant el registre videogràfic d'una acció al camerino, que va continuar a *Suite au dernier mot* (2003) i que va animar altres diverses propostes de caràcter expositiu, discursiu i escènic produïdes en els darrers anys. La investigació és de caràcter lingüístic i tracta sobretot de localitzar aquells elements del llenguatge cinematogràfic que poden ser aplicats al llenguatge escènic, partint d'unes premisses teòriques o intel·lectuals relacionades amb la invisibilitat, amb la comunicació no verbal, amb la limitació. El resultat no és una peça, sinó una sèrie de peces, tallers i instal·lacions que sorgeixen d'una mateixa preocupació.

La investigació no ha de concloure en la presentació d'un producte, sinó en l'adquisició de coneixement. Òbviament, hi ha peces escèniques que impliquen una adquisició de coneixement. Però el coneixement adquirit no es fa visible en una peça escènica, la desborda i la transcendeix. És el coneixement el que ha de ser emfatitzat en un treball d'investigació i no la creació mateixa.

Hi ha processos d'investigació que inclouen una presentació escènica dels resultats només com a part del procés, que pot ser mostrat en diferents estats i formats. Podríem recordar el procés desenvolupat per Àngels Margarit durant la producció d'*Urbs*. Es tracta d'una exploració del que podríem denominar les coreografies urbanes. Igual que La Ribot en la seva peça *40 espontàneos*, es tracta de trobar un mètode. El final, la presentació pública, és només una excusa per a la realització d'un treball d'investigació multidisciplinari, en col·laboració amb urbanistes i antropòlegs, sobre com es poden aplicar les habilitats del coreògraf-a a la comprensió de la comunicació urbana.

## La investigació en el camp expandit

La democratització de les pràctiques artístiques, l'assumpció d'una perspectiva globalitzada i l'impacte de les noves tecnologies ens atorguen una mirada diferent sobre la definició dels límits dels mitjans, però també sobre les relacions entre els mitjans artístics i els contextos socials i institucionals en els quals s'inscriuen.

El projecte *C'úndua*, que també podríem considerar com a exemple d'investigació com a procés, va plantejar la necessitat d'incorporar l'art i la memòria a les polítiques públiques de renovació urbana, específicament a la duta a terme des de l'any 1998 per l'alcaldia de Bogotá a la zona centre de la ciutat. Sorgit d'un seminari interdisciplinari a la Universitat Nacional de Colòmbia, la voluntat de portar les reflexions d'aquest grup d'artistes, sociòlegs i urbanistes a l'àmbit de l'acció es va concretar en una sèrie de propostes de treball amb els habitants del barri d'Usaquén primer i del Cartucho després, que es van concretar en instal·lacions, exposicions, actuacions, etc. (SÁNCHEZ, 2007 : 266-275).

En una línia similar, amb un perfil més activista que estètic, podríem considerar el treball de Jesusa Rodríguez, que insereix la seva investigació simultàniament en l'àmbit de l'acció política i en el que es podria denominar «estudis culturals». Un exemple molt clar va ser la seva col·laboració amb la Compañía de Comedia Mexicana *La chinga* (1997) i el treball realitzat en col·laboració amb María Alicia Martínez Medrano al Pedregal de Santo Domingo, Coyoacán. El treball sobre els tipus de la comèdia popular mexicana es combinava amb una investigació prèvia de Jesusa Rodríguez sobre les litografies mexicanes de final del segle XIX i principi del XX. El seu objectiu era:

Un teatre que puguin fer tots, «amb participació directa tant d'actors com de públic i on les exclusions no hi tinguin cabuda», un art que operi contrari al que s'observa al país: una nació contaminada, el verdader experiment de la qual és saber el grau de resistència de la societat amb totes aquestes polítiques xenòfobes, xovinistes i genocides, va indicar l'artista. Les litografies parlants en escena, proveïdes de sengles màscares, «ens serveixen com a ponts de comunicació amb el públic», perquè en lloc de ser un escut alliberen tant els qui les porten com els qui les observen.<sup>1</sup>

1. Citat a Gastón A. ALZATE: «La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Lili-ana Felipe», *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*, Gestos, Revista de Teoría

Dos anys més tard, Jesusa va convocar un grup de joves d'edats compreses entre els 15 i els 25 anys, habitants d'Iztapalapa (Ciutat de Mèxic) per participar en un projecte titulat *Prometeo* (2000), el punt de partida del qual eren la tragèdia d'Èsquil i l'adaptació en dos actes de José Ramón Enríquez titulada *El fuego* i el *Prometeo sifilítico*, de l'escriptor i poeta mexicà Renato Leduc. Però l'objecte de l'actuació era bàsicament un acte de memòria: la vindicació de les quaranta-cinc víctimes de la matança d'Acteal, assassinades el 22 de desembre de 1997 pel govern federal, el govern de Chiapas i paramilitars priïstes. Cinquanta persones van participar en aquest exercici escènic on l'actualització del passat recent tornava a convertir-se en acte d'intervenció.

L'artista libanès Rabih Mroué treballa amb arxius, arxius personals i arxius preexistents, treballa també amb imatges d'arxiu, amb documents d'arxiu per generar nous arxius escènics que permeten la intersecció de biografia i història, d'art i política. On acaba el treball d'investigació i on comença el de creació? Els límits són borrosos. Cap peça de Mroué no podria ser considerada pròpiament un treball d'investigació, però és evident que Mroué investiga. Ara bé, el seu treball sobre els arxius, sobre la identitat i sobre la memòria no té res a veure amb el treball dels col·lectius que persegueixen un objectiu polític o històric. En la seva investigació sempre hi ha un element lúdic, un element de llibertat sense el qual la creació artística no existiria. (SÁNCHEZ, 2007 : 218-223).

La dissolució de l'art en diferents formes d'arts aplicades: art-teràpia, art per a la comunitat, art-animació, etc. permet, des del punt de vista teòric, el desenvolupament de camps d'investigació temàtica invertits. És a dir, si es pot utilitzar la pràctica escènica amb finalitats polítiques, terapèutiques, festives, etc., per què no es poden aplicar els instruments teòrics i analítics desenvolupats per a l'estudi de la teatralitat a l'àmbit social, de la política, etc.?

El que proposo, doncs, és que els acadèmics no tractem d'inventar noves metodologies per ensenyar als artistes, sinó que busquem en el treball dels artistes que han investigat en la seva creació per trobar les metodologies adequades per aplicar a l'acadèmia. És l'acadèmia la que s'ha de desplaçar al terreny artístic i no a la inversa. D'aquesta manera, podem localitzar algunes propostes concretes, derivades dels exemples que he situat abans:

---

y Práctica del Teatro. Irvine: Departament d'estudis hispànics i portuguesos, Universitat de Califòrnia, 2002. <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=118>. Vegeu també: Roselyn Constantino, «Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez's Body in Play», Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti. Performance art of the Americas*. Londres: Routledge, 2000, p. 68.

a) Estudis genealògics. Relectura de l'art del passat, no des del punt de vista de la història, sinó des d'una nova il·luminació de la història proposada des d'una pràctica artística particular. Exemple: «La bufoneria», a partir del treball de Leo Bassi.

b) Estudis sobre elements propis de la teatralitat: l'experiència del cos, la memòria del cos, les tecnologies d'improvisació, la interrelació entre els llenguatges del cos i els llenguatges de la imatge, etc.

c) Estudis sobre el fet social i el fet polític des de la subjectivitat d'un creador o la intersubjectivitat d'un grup de creadors.

A cada cas, les metodologies canvien o bé es combinen amb èmfasi diferent:

a) La investigació genealògica i les propostes de «revisitació» i «reconstrucció».

b) Cos i context. Variacions i transformacions d'un mateix material: moviment, emoció, memòria, discurs, etc.

c) La traducció dels llenguatges i els exercicis de «transcreació».

d) El treball d'arxiu: recerca, interpretació, associació. La generació d'arxius.

Finalment, hauríem d'acceptar que en la mesura que en tota investigació artística es posa en joc la subjectivitat de l'investigador, el format final de la investigació tindrà més un caràcter assagístic que un caràcter científic. L'assaig hauria de ser, doncs, el gènere literari desitjable en aquest tipus de treballs, que, no obstant això, no haurien de tenir necessàriament un format exclusiu, ni tan sols prioritàriament literari.

## Resum

La creació artística és el resultat d'un procés singular i irrepetible. La generació d'allò que és artístic (sigui una obra, una imatge, un procés, una situació o un moment) escapa a la sistematització i a la generalització. En canvi, la pràctica artística no: la pràctica artística es deixa situar, analitzar, fixar. Quan parlem de docència de les arts o d'investigació en les arts ens referim a l'art no com a acte de creació, sinó com a pràctica. La relectura de *El arte como experiencia*, de John Dewey, pot ajudar a redefinir la definició i la situació de l'art a l'actualitat. D'aquesta manera podem definir la pràctica ar-

tística com a processual, oberta, transdisciplinar, participativa i complexa i, a partir d'això, proposar alguns models d'investigació basats en experiències concretes a l'interior o en el desenvolupament de diferents processos de creació.

### Referències bibliogràfiques

- DANTO, Arthur C. (1997): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DEWEY, John (1934): *El arte como experiencia*. Traducció de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008.
- PINHEIRO VILLA, Fernando i José DA COSTA (2004): «Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras». *Jornal Informativo de ABRACE* núm. 2. Florianópolis: ABRACE.
- SÁNCHEZ, José A. (2007): *Prácticas de lo real*. Madrid: Visor.











# La poesia dramàtica de Iannis Ritsos i l'ofici de traduir

Joan Casas

Vull començar dient que Iannis Ritsos (1909-1990), al costat de Iorgos Sèferis o d'Odysseas Elytis, és un dels grans poetes grecs del segle xx.<sup>1</sup> I la valoració de la seva obra no ha parat de créixer després de la seva mort.

Mentre va viure formava part d'una certa "família", que feia que el seu nom s'associés als de Pablo Neruda, Rafael Alberti, Nazim Hikmet, Louis Aragon, etc. Era la família dels "poetes comunistes", i aquest fet, indiscutible, va condicionar fortament la seva recepció, per bé i per mal.

Però la poesia de Ritsos té poc a veure amb cap mena d'optimisme revolucionari; jo diria que ni tan sols amb el gramscianisme de la voluntat que es contraposa al pessimisme de la intel·ligència. Llegint-lo tens la impressió que, després de les doloroses ruptures internes de l'esquerra grega durant la guerra civil, el poeta s'instal·la progressivament en un desencís lúcid, i que la coincidència de la seva deportació durant la dictadura dels coronels amb l'entrada dels tancs soviètics a Praga acaba d'esmol·lar aquest pendent.

El malestar històric del poeta genera un sentiment que malda per trobar una forma que l'expressi. I Ritsos la troba, aquesta forma, i la concreta finalment en el conjunt de poemes que aplega en un gruixut recull amb el títol general de *Tétarti diástasi*, «Quarta dimensió».

Els volums de l'obra de Ritsos acostumen a tenir una notable unitat cronològica, però no es pot dir que sigui el cas de «Quarta dimensió». Els disset poemes llargs que componen aquest llibre de més de quatre-centes pàgines han estat escrits al llarg de molts anys, entre 1956 i 1975,<sup>2</sup> i això hauria de

1. I això és així encara que Carles Miralles no l'incloués a la seva antologia (MIRALLES, 1988), un dels pocs instruments de què disposa el lector català per fer-se una idea global de la poesia grega moderna i contemporània. Val a dir també que Miralles es va avenir a presentar la meua primera traducció de Ritsos (RITSOS, 2005b), i que en aquesta avinentesa va corregir públicament la seva valoració del poeta. A tal senyor, tal honor.

2. El recull s'edita per primera vegada el 1972 (RITSOS, 2005a), però només a partir de la seva setena edició —actualment hi ha al mercat la vint-i-dosena— inclou el poema *Fedra*, justament un dels que publiquem aquí, que va ser escrit entre 1974 i 1975.

bastar per suggerir-nos la profunditat i l'arrelament històric de l'impuls que els fa néixer. A la meua manera de veure, aquest cicle poètic representa la part més elevada i duradora de la seva extensíssima, oceànica, obra escrita.<sup>3</sup>

No hi ha una homogeneïtat formal completa entre els disset poemes del recull, però sí que hi ha una forma dominant, que troba la seva primera concreció en el poema *I Sonata tou Selinófotos* (La sonata del clar de lluna)<sup>4</sup>, escrit l'any 1956, i que va valdre a Ritsos el Premi Nacional de Poesia concedit aquell any per l'Estat grec. El poema comença amb un breu text inicial, en prosa, que estableix, diríem, les "condicions d'enunciació" de la paraula: l'emmarca en l'espai i en el temps, i ens diu qui parla i a qui s'adreça. Atesa la seva brevetat, traduiré aquest text, i això ens permetrà d'entendre'n millor la funcionalitat:

*(Nit de primavera. Espaiosa habitació d'una casa antiga. Una dona d'edat, vestida de negre, parla a un home jove. No han encès cap llum. Per totes dues finestres entra un clar de lluna implacable. M'he oblidat de dir que la Dona de Negre ha publicat dos o tres interessants reculls poètics d'alè religiós. Bé doncs, la Dona de Negre s'adreça al Jove):*

Al final de poema, un altre text, en aquest cas no tan breu, fa de contrapunt de l'anterior. Si l'acció ha quedat reduïda al mínim durant el temps que el personatge ha parlat,<sup>5</sup> ara l'acció conclourà el poema, i el text del final en serà el portador. Vegem-ho:

*(L'habitació s'enfosqueix. Sembla com si un núvol hagués amagat la lluna. De sobte, com si una mà hagués apujat el volum de la ràdio del bar de la cantonada, se sent una frase musical molt coneguda. I aleshores m'adono que tota l'escena ha estat acompanyada, en veu baixa, per la «So-*

3. Encara l'any 2007 es va publicar pòstumament el volum catorzè dels seus poemes complets, que abasten només fins a 1980. Una bona cinquantena de reculls, en part publicats en forma d'obres soltes, en part inèdits, esperen encara ser inclosos en aquesta edició global.

4. N'hi ha una recentíssima edició en castellà, en traducció de Selma Ancira. Aquesta mexicana, excellent traductora del rus i del grec, afincada de fa molts anys a Barcelona, està publicant a l'editorial Acanalado els poemes de *Tetarti diàstasi*, en volumets individuals amb el text grec a *fronte*. Fins ara han sortit, a més de l'esmentada *Sonata del clar de luna*, els poemes *Fedra*, *Ajax* i *La casa muerta*. Cf. RITSOS, 2007b, 2008a, 2008b, i 2009.

5. Reduïda al mínim o intensificada al màxim, en la mesura que la paraula se n'ha fet la portadora absoluta. Més endavant tornarem sobre aquest punt.

*nata del clar de lluna», només pel seu primer moviment. Ara el Jove se n'anirà amb un somriure irònic i potser compassiu als llavis ben dibuixats, i amb una sensació d'alliberament. Quant arribi justament a Sant Nicolau, abans de baixar les escales de marbre, es posarà a riure: una riallada forta, incontenible. Potser l'única cosa inconvenient és que no ho és gens d'inconvenient. El Jove callarà de seguida, es posarà seriós i dirà: «La decadència d'una època». Llavors, ja del tot tranquil, es descordarà la camisa i emprendre el seu camí. Quant a la dona de negre, no sé si finalment ha sortit de casa. El clar de lluna torna a brillar. I als racons de l'estança les ombres s'encongeixen amb un penediment insuportable, gairebé amb ràbia, i no tant per la vida, com per la inútil confessió. La senten? La ràdio encara sona):*

I a continuació es reproduceix una ratlla de la partitura de Beethoven.

Com podem veure, si parléssim en termes teatrals podríem dir que es tracta d'unes molt particulars didascàlies inicial i final. També és veritat que si les comparàvem amb les dels dos poemes que publiquem a la revista, podríem comprovar que el poeta, a mesura que va anar desenvolupant la seva forma, va anar molt més enllà de l'aspecte funcional i pragmàtic d'aquests textos liminars, i que en va explorar intensament les possibilitats expressives.

En la forma poètica que Ritsos construeix hi ha doncs un espai de ficció i un temps de ficció en el marc dels quals un personatge s'adreça a un altre en "presència" del lector. És a dir, que ens trobem lluny de la lírica, ja que no és la veu del poeta la que parla; lluny també de l'èpica, perquè no hi ha una narració adreçada a un auditori general; més aviat ens trobem en el lloc que habitualment ocupa l'escriptura dramàtica.

Però parlem ara dels materials que aquesta forma articula. Es diria que Ritsos aplega, replega i pasta tres nivells de la memòria grega, el personal, l'històric i el mitològic, per convertir-los en un material únic, una argila originària que, a través d'una veu, a través de la prosòdia i del ritme d'una veu, es constitueix en un extraordinari mecanisme generador d'imatges.<sup>6</sup> I aquestes imatges que la veu fa néixer es desenvolupen orgànicament, formen un flux actiu, no es limiten al guspireig de la mera enunciació, sinó que esdevenen una mena de paisatge viu, en evolució constant, que se superposa i s'articula amb el paisatge visual, fortament pictòric, del marc en el qual aquesta enunciació es produeix i que el text liminar ha construït.

Voldria insistir en la qualitat pictòrica del marc físic de l'acció que els po-

6. Sobre el treball de Ritsos amb la memòria en la construcció dels poemes de *Quarta dimensió*, vegeu MÉTOUDI, 1989, p. 107 i ss.

emes de Ritsos construeixen una qualitat pictòrica que fa pensar per força en els pintors surrealistes grecs: en el repertori de cases neoclàssiques que tan apassionadament va pintar Nikos Engonópoulos,<sup>7</sup> o en els paisatges nocturns i onírics de Giogo de Chirico, que no oblidem que, tot i ser italià, va néixer a Volos, la capital de la Tessàlia, i que va fer les seves primeres armes d'artista dibuixant l'estatuària clàssica dels museus d'Atenes.

I si abans parlava del flux viu d'imatges que la veu fa néixer, ara voldria insistir en el caràcter accional, dramàtic, d'aquesta producció. No era de cap manera just dir que l'acció se suspenia mentre el personatge parlava, i que el text en prosa final ens donava la resposta a aquesta interrupció en termes d'acció. Com en el teatre àtic antic, com a l'antiga tragèdia —que és el mirall en què Ritsos es mira— tot allò que és rellevant ha passat abans, passa després o passa a fora de l'escena, però allò que la paraula porta a l'escena no és narració, ni glossa ni comentari, sinó la forma precisa de *l'acció dramàtica*; una acció que —ho diu el vell Aristòtil a la *Poètica*— és *mímesis* d'accions humanes elevades; i ja sabem que el significat de la paraula “mímesis” no podem traduir-lo per “imitació”, ni tan sols per “representació” (tot i que la segona millora la primera), perquè “mímesis” és una altra cosa: allò que fa l'actor transmutant en una matèria única, indissociable, cos, veu, ritme, melodia, pensament i paraula (i “mímesis” és allò que ha fet el poeta generant els materials que fan possible aquest joc).

Als poemes de *Quarta dimensió*, Ritsos no s'acosta al teatre, sinó que el reinventa.

Els traductors traduïm perquè traduir és impossible, i perquè alhora és imprescindible. Més o menys així ho deia aquell gran director teatral i traductor que es va dir Antoine Vitez: «Tots els textos de la humanitat constitueixen un únic gran text escrit en llengües infinitament diferents, i tot ens pertany i ho hem de traduir tot».<sup>8</sup> Exacte.

Aquesta activitat impossible de la traducció, quan s'aplica al teatre, no és que aspiri a produir uns textos susceptibles de ser posats en escena, és que és en si mateixa una posada en escena, la primera posada en escena que possibilita (o impossibilita) les altres, les que vindran després. Això, més o menys, també ho deia Vitez.

7. Pintor i també poeta; contemporani estricte de Ritsos, ja que va néixer el 1910 i va morir el 1985. Vegeu, per exemple: [http://www.engonopoulos.gr/\\_home-EN/](http://www.engonopoulos.gr/_home-EN/), on es reproduïxen un parell d'aquestes pintures de cases que esmentava.

8. Llegiu els textos dedicats per Antoine Vitez a la traducció (VITEZ, 1991 i VITEZ, 1996). La cita es pot trobar a VITEZ, 1991, p. 189.

Antoine Vitez, i després d'ell aquest lingüista savi, poeta delicat i traductor il·luminat que es diu Henri Meschonnic, ens han recordat algunes coses essencials. L'obra de Meschonnic,<sup>9</sup> com ell mateix, és excessiva, i alhora completament imprescindible. No tant per les respostes que dóna, com per la pertinència de les preguntes que planteja. Al capdavant la traducció és un ofici artesà obligat a donar-ne, de respostes, a proposar una versió d'un text i no una altra. Que els pensadors poleixin les preguntes. Els artesans, els homes d'ofici, en funció del nostre compromís, ja donarem respostes. No ens queda més remei. I tota resposta és provisional. D'això se'n diu historicitat.

Vitez, Meschonnic —com Peter Brook quan parla de les traduccions de Txèkhov—,<sup>10</sup> se centren en el ritme. Traduir no és traspasar allò que les paraules diuen, sinó allò que fan.<sup>11</sup> I allò que fan ho fan amb la seva materialitat, directament vinculada al cos: la materialitat d'un contínuum sonor configurat per allò que el ritme en fa. Era el repte de traduir aquest Ritsos. Tot el treball era aquí. Prendre en aquest ordre de coses unes decisions més o menys encertades és allò que pot convertir el text en un material útil, o no, per a un treball actoral. O útil per a un cert treball actoral i no per a un altre. Perquè traduir, com molt bé deia Vitez, *ja és* posar en escena.

I aquí tenim el text de *Fedra*, tot ell flama viva i tallant com un vidre, que agafa allò que Eurípides només apunta i omple l'escenari amb el desig de la dona envers el silenciós Hipòlit que l'escolta: La dona d'Atenes, deixada pel marit, la dona que fuma, la dona que mira tota l'estona les cames nues d'Hipòlit, la dona que pensa els noms dels carrers centrals de la moderna Atenes (Akadimías, Panepistimíu, Stadíu, Eólu), i ella a dins i a fora de la casa de Teseu, lliure com el cavall que ha trencat la corda, però atemorida i tornant en el gest mateix d'anar-se'n, i preparant, en el deliri del desig, l'única sortida possible, la mort i la venjança, la destrucció final sota les llums creuades dels automòbils, sota les ombres creuades d'Afrodita i Àrtemis. On va a parar, quin text de teatre!

Perquè el sentit de publicar aquí aquests poemes és que ens interpel·len, ens qüestionen en matèries perfectament actuals i sobre les quals necessitem pensar, en un temps de banalització de l'espectacle: com la presència actoral, la naturalesa de l'acció dramàtica, la relació de la veu amb el cos, la manera de fer funcionar l'atenció i la imaginació activa i creadora dels espectadors.

I després *El retorn d'Ifigènia*, segurament el més enigmàtic de tots els tex-

9. Veure, sobretot, MESCHONNIC, 1999.

10. Vegeu BROOK, 1992, p. 207.

11. Cf. MESCHONNIC, op. cit., pp. 138-141 i passim.



tos que componen *Quarta dimensió*. Per al traductor, això segur, el més difícil. I com a matèria d'escenari, també, el revés absolut de la nitidesa de *Fedra*. L'alquímia de Ritsos amb el mite i la memòria és aquí d'altíssim voltatge. A l'escenari ens trobem Ifigènia i Orestes, els dos germans que tornen de Tàurida, de la tragèdia d'Eurípides, «a Argos, a la terra vermella on per primera vegada vam posar el peu per caminar». Som en una sala del palau d'Argos, però tenim la impressió de ser en un dels vells casals esquerdats de Monemvasià, la població on Ritsos va néixer. Només la presència, a sobre d'un seient, de la fusta bàrbarament tallada, socarrada pel foc, de l'estàtua de la deessa, no ens deixa oblidar que venim de temps molt arcaics. Sabem que les seves germanes són fora de casa, a les terres, a les immenses vinyes. Sempre en plural, “les germanes”. Han de ser dues, per tant, han de ser Electra i Crisòtemis. Tornem d'Eurípides, doncs, però anem a parar a la desolació absoluta de l'Argos de l'Electra de Sòfocles. Una desolació que sempre m'ha fet pensar en aquells versos de Salvador Espriu: «No hi ha res per tota la buidor del cel / només uns cops d'aixada al fons del fred».

Jo venia de traduir poemes breus dels últims anys de la vida de Ritsos.<sup>12</sup> Trobar-ne la mesura va ser com fer un aprenentatge, no sé si suficient. Perquè mesurar-se amb la gran forma poètica de *Quarta dimensió*, és tota una altra cosa. Els primers poemes que en vaig provar de posar en català van ser *Ismena*, *Crisòtemis* i *Helena*, publicats el 2007.<sup>13</sup> I vaig tenir la fortuna que molt aviat hi van clavar la dent dues actrius excel·lents: Carme Callol i Mercè Managuerra. Totes dues van treballar intensament les paraules d'*Helena*, que han presentat en públic diverses vegades des d'aleshores —l'última a l'auditori de La Pedrera—, a partir d'una nit singular, la del 3 d'agost de 2007, quan es van pronunciar per primera vegada a les ruïnes d'Empúries.

Mercè Managuerra, després, s'ha posat a treballar amb *Ismene*, que s'ha estrenat, també en català, a Moscou, el 3 de maig de 2009, dirigida per Boris Rotenstein, en un festival internacional que celebra el centenari del naixement del poeta i que acull el prestigiós Teatre ApARTE.

A més dels poemes que es publiquen en aquest número d'«Estudis Escènics», tinc molta feina avançada d'*Agamèmon*, *Àiax*, *Orestes* i *Filoctetes*. I no tant avançada, més dubitativa, de *La finestra*, *La casa morta* i *Sota l'ombra de la muntanya*. Amb tot això, quan ho pugui acabar, hauré enllestit una dotzena de poemes dels disset del recull. Però falta encara trobar-hi un camí editorial i escènic plausible. És cosa de paciència, d'anar-hi anant. El compro-

12. Cf. RITSOS, 2005b

13. Cf. RITSOS, 2007a

mís que he adquirit amb mi mateix és el de proposar una traducció catalana de tota la *Quarta dimensió*. I compto fer-ho.

Per fer la feina que fins ara hi he dedicat em vaig beneficiar d'un ajut de la Institució de les Lletres Catalanes, i de la hospitalitat de la *Spiti tis Logotekhnias* («Casa de la traducció»), que administra EKEMEL<sup>14</sup> a Lefkes, a l'illa grega de Paros, allà on va néixer Arquíloc fa dos mil set-cents anys. Els en dono les gràcies. Les dono també a Teresa Magadan, una de les meves professores de grec, que ha tingut l'amabilitat d'ajudar-me a revisar les traduccions que publiquem aquí.

I que tant de bo aquests versos que venen tinguin la capacitat de provocar, de seduir, alguna dona, algun home de teatre agosarat. I que el final sigui el començament.

## Bibliografia

- BROOK, Peter (1992): *Points de suspension*. Paris: Seuil.
- MESCHONNIC, Henri (1999): *Poétique du traduire*. Paris: Verdier.
- MÉTOUDI, Michèle (1989): *Yannis Ritsos: Qui êtes-vous?*. Lyon: La Manufacture.
- MIRALLES, Carles (ed.): *Set poetes neogrecs*. Barcelona: Edicions 62.
- RITSOS, Iannis (2005a): *Tétarti diástasi*. Atenes: Kedros (22a edició, la primera de 1972; la primera que inclou *Fedra*, la setena, de 1978).
- (2005b): *Tard, molt tard, de nit entrada*. Vic: Eumo. Traducció de Joan Casas.
- (2007a): *Tres poemes dramatics*. Berga: L'Albí. Traducció de Joan Casas.
- (2007b): *Fedra*. Barcelona: Acantilado. Traducció de Selma Ancira.
- (2008a): *Sonata del clar de luna*. Barcelona: Acantilado. Traducció de Selma Ancira.
- (2008b): *Áyax*. Barcelona: Acantilado. Traducció de Selma Ancira.
- (2009): *La casa muerta*. Barcelona: Acantilado. Traducció de Selma Ancira.
- VITEZ, Antoine (1991): *Le Théâtre des idées*. Paris: Gallimard.
- (1996): *Le devoir de traduire*. Montpellier: Ed. Climats & Maison Antoine Vitez.

14. Sigla del Centre Nacional de la Traducció i la Literatura, una dependència del Centre Nacional del Llibre (EKEBI) de Grècia.



# El retorn d'Ifigènia

Iannis Ritsos

*(Mitjanit passada. Primavera. Una cambra espaiosa, plena d'una munió de mobles vells. Un gran llum de petroli penjat, groguenc, il·lumina ombrosament la taula rodona del centre, coberta de vellut porpra descolorit i amb un gerro a sobre, sense flors, d'aram treballat, no pas al mig sinó un xic descentrat, ran d'un got d'aigua. El germà i la germana seuen gairebé encarats, en dues butaques altes, amb la taula entre tots dos. No parlen, com si vetlessin algú, o com si fos la vigília d'un adéu. Ni a dins ni a fora de la casa no se sent res, ni els murmuris de la nit, i això que hi ha una finestra oberta. Els criats, els que encara són vius, revellits, obscurs i misteriosos, segurament dormen. Damunt d'una cadira hi ha un tronc socarrat que recorda vagament un cos femení sense braços ni cames. A l'atmosfera pesa com un càstig una sensació de son inútilment postergada, afegida a un sentiment imprecís, com si s'hagués acabat una cosa obligatòria. Es veu que les dues germanes són fora, als camps, a les vinyes immenses. I els altres reposen als cupulats sepulcres. Els dos germans callen després de tantes coses com s'han dit durant el llarg camí del retorn, en la tensió del perill de què s'havien escapat i dels perills desconeguts que els esperaven. És com si s'haguessin buidat de paraules, de sentiments, de records; com si es penedissin de la seva exaltació d'abans i, sobretot, d'aquell excés inevitable llavors en els gestos, en les expressions, en el to de la veu, que deixen una persona desarmada i indefensa, com quan prometem amb sinceritat absoluta una cosa molt grossa que mai no podrem complir, ni continuar, ni repetir. Potser per aquesta raó va cuitar a fugir el company fidel del germà —menys experimentat i més sensible que no pas ell— presagiant el canvi de to de les seves relacions en l'intent de mantenir-ne la intensitat primera a còpia d'incrementar-ne l'efusivitat. No li suportava aquella única culpa, malgrat que tots tres eren conscients de la seva més profunda culpabilitat compartida. I se'n donaven vergonya. Haurien volgut haver-se refrenat, o haver-se separat abans, o no haver-se trobat mai. Però la noia fa un últim intent, en la seva comuna soledat, de parlar, de preguntar, tot i que sap que és inútil i que no hi ha cap resposta. Potser vol presentar-se una vegada més amb una certa ingenuïtat, una certa innocència, una certa ignorància; provar-ho, sense cap més finalitat que dissimular d'alguna manera la desproporció entre l'abans, l'ara i el després, amb una sinceritat més trista que forçada):*

Ja fa tres dies que som a casa. El viatge s'ha acabat;  
 s'ha acabat l'aventura. I ara què? Era això? Ho era?  
 No somrius gens, tu. Ni jo tampoc. No hi són, ja ho veus,  
 els que han passat avall, tots aquells que no hem trobat, i que, de fet,  
 tampoc ens esperàvem pas trobar. Però potser  
 som nosaltres els qui no hi som. Diem que hem tornat  
 i ben mirat no sabem ni d'on ni on hem tornat. Ens hem desplaçat  
 entre dos punts desconeguts. No acotis el cap.  
 Tant tu com jo marxarem. No ens retindrem pas aquí l'un a l'altre. Tu ja  
 seus  
 a la punta de la cadira. El nostre amic ja se n'ha anat. Tot just ens hem  
 trobat  
 i ja ens tornem a separar. Oh, sí, és clar, arriba un dia  
 que els objectius s'aconsegueixen. Ens alliberem  
 en una nova esclavitud; ella no ens abandona, és a l'aguait, ens espera  
 a la porta de sortida, ran de la gespa seca, de les ortigues, de les espines  
 i de les claus escampades.

#### Les coses

de vegades semblen diferents i alhora ben iguals. El piano,  
 a la sala de les columnes; tan petit com ens va semblar el primer dia. Ara  
 creix a les nits, les articulacions li espeteguen, calla, es transforma  
 en un món tot sencer cobert amb un hule enorme  
 sec, renegrit; que no s'ajusta bé a allò que tapa,  
 sembla aquell plàstic amb què abriguen a baix al port els sacs de farina  
 així que comencen a caure quatre gotes. Els sacs  
 a sota d'aquell tapall creixen i creixen, i ens sostrauen  
 alguna cosa que és nostra, ens fan sentir  
 completament vulnerables; ens fan sentir  
 la vulnerabilitat general; perquè aquell plàstic  
 és tot ple de forats; deixa passar l'aigua; la farina es remulla, s'agrumolla,  
 no arribarà a ser mai ni pa ni pastes.

De manera semblant el piano,  
 inútil, feixuc, imposant en la seva mudesa,  
 recordant-nos venjativament que calla,  
 així, amb les seves veus profundament amagades, és una caixa negra  
 plena d'ossos, de botons, sabates guerxes  
 i una pila d'arracades desaparellades.

#### Els morts

a tot arreu i sempre són més nombrosos que els vius. No diuen res;

per això el silenci es fa més dens. Però escolten;  
 escolten abans que res no soni; escolten les nostres passes  
 abans que ens aixequem del llit per servir-nos de l'aixeta  
 un vaset d'aigua. I l'aigua  
 té una tebior glaçada com si ells l'haguessin agafada  
 entre les mans, a dins de la paret, en la foscor. L'aigua no refresca;  
 ni tampoc no li demanes que refresqui; et fa por,  
 no fos cas que aquella fredor intensa marqués més fonament  
 la diferència amb aquesta relaxada tebior nostra que encara ens  
 tranquil·litza.

Els van marxar envoltats pel soroll de la seva fama, plens de sang,  
 guarnits amb els uniformes imposants, amb els grans cascos  
 sobre muntanyes de flors, les espases al marbre,  
 un guant a l'escala, davant del peristil, allà,  
 que no se l'endú el vent; tot són coses concretes  
 que dia rere dia van agafant un pes extraordinari,  
 es fan inamovibles, i no les pots aixecar de terra ni per desar-les a les  
 golfes.

Potser se'ns han afeblit els braços. Un ressò buit i estrany  
 corre per les màscares daurades. Els plats a la cuina  
 malgrat la trencadissa, semblen molt més nombrosos,  
 molt més blancs i més grossos, sobretot les plàteres  
 per als grans peixarrots que trèiem sencers a taula  
 quan acollíem viatgers que venien de molt lluny. La major part dels criats  
 s'han anat morint en el seu tranquil anonim. I els que queden  
 s'atrafeguen imprecisament, s'entretenen imprecisament, fan reverències  
 imprecises  
 davant d'invisibles ombres altíssimes,  
 davant d'algú que no som nosaltres, que no és  
 ni tan sols el nostre passat.

Els seus moviments  
 esdevenen quasi immòbils, perfectes en la seva fluïdesa,  
 mentre de la butxaca de l'armilla de ratlles en sobresurt  
 l'angle d'una targeta de visita no presentada, o el pètal  
 ressec, marró, rosegat, d'un clavell momificat, qui sap de quan.

Quan puja una criada per l'escala, amb aquell compte, tan silenciosament,  
 se sent amb nitidesa l'esquinçar-se del folre de les cortines, i aleshores

ja no saps si entrarà a la cambra portant una safata  
o una gallina degollada o la gran escala de fusta  
per esterenyinar la làmpara del sostre. Han perdut el costum  
de trucar a la porta abans d'entrar, i és per això que perilla  
que en qualsevol moment es vegi allò que no s'ha de veure, que qualsevol  
«recordo»,  
en la seva calmada pausa, acabi dient «no hi sóc».

«No hi sóc», diem, «no hi som»; i no ens ho creiem gens. A través d'aquesta  
absència  
refermem potser que existim enmig de la callada gernació d'aquells que ja  
no hi són,  
dels que trobem a faltar, dels que enyorem; perquè de cop veiem  
com se'ns han gastat els colzes dels vestits. Damunt la taula,  
al fons, al segon porxo, hi ha penjats  
d'un cordill groc, de cap per avall,  
dos ocells morts de colors vius; qui sap si són  
dos dels tres papagais que tenia la mare  
als quals (recordes?) no havia ensenyat a dir cap altra cosa  
que la paraula «llum»; i vinga «llum», en tot moment, a totes hores,  
i si es despertaven algun cop a la nit «llum» i «llum» i «llum»,  
encara que les llànties fossin apagades i que no hi hagués lluna,  
sobretot quan no hi havia lluna.

Això em molestava

com una mania personal de la mare que no s'avenia gens  
amb els seus ulls grossos i tristos, amb la seva gran bellesa,  
ni amb la nostra credulitat d'aquells anys.

Després

ja no podia agafar el son. Parava l'orella dins meu i sentia  
més intens el silenci, més ràpid el ritme  
d'una creixença irresponsable, incomprendible (potser comencem a fer-nos  
vells  
des del primer moment que naixem) alhora que sentia  
a fora, a dalt de les muralles, els sentinelles que jugaven a daus;  
un repicar d'ossets com si es juguessin la meva pròpia sort.

Com s'han allunyat les coses (o potser som nosaltres?). Esdeveniments,  
distàncies  
es posen entremig de la mà i del tacte, entremig

de l'ull i d'allò que l'ull mira —una corda lligada encara a l'arbre,  
 i el cavall que ja no hi és, i el gos i el xai que ja no hi són,  
 un clau a la paret, turons, illes, magatzems de tabac, un càntir,  
 la cantonada de la façana d'un temple, un far a la punta del cap. A les nits,  
 tot sovint, ajaguda, provo  
 de tocar la paret amb el peu; i la paret  
 s'allunya indefinidament, i el peu s'allarga,  
 i el contacte es produeix molt més enllà; toco, per exemple,  
 els còdols d'una altra platja o els genolls de l'aire serè  
 que mai no n'havia estat tant, de serè; i això  
 no és gens desagradable; perquè al costat de la sensació  
 de distància i de dissolució, et queda  
 un bri de la llibertat de l'infinit, d'allò que no existeix,  
 un punt de la serenitat que té aquella blanor que ja no suporta  
 més ganivets ni ferides damunt seu  
 ni el parany de caçar ocells, ni cadires, ni pedres; ni tan sols  
 una flor seca sense pes d'aquelles que un dia desàvem  
 entre les pàgines d'un llibre que mai no vam llegir fins al final.

I enmig de tanta dissolució, sentim, a l'hora que vespreja  
 aquella joia secreta del respecte recíproc  
 entre nosaltres (qui nosaltres?) i (qui més?). El reconeixement serè  
 de la ignorància absoluta; una gratitud callada,  
 una impotència general, un final acceptat.

I si és així

per què altre cop aquesta ràbia contra nosaltres mateixos  
 que ens neguem a acceptar allò que és incompreensible? Per què la nostra  
 ràbia,  
 que altre cop ens domina?

Potser els arbres se n'adonen millor;

ells no pregunten per les seves fulles, per les seves flors,  
 i per això fruiten. El diumenge, quan vaig pujar al turó,  
 pensava en la corda de la campana —sempre tan obedient a la mà  
 per bellugar-se, i assenyalar naixements, morts, festes,  
 casaments, alarmes, memorials, guerres,  
 amb un moviment sempre en la mateixa direcció,  
 un moviment gairebé indiferent.

Com costa i que de gust que s'aprèn  
 la llei de la pèrdua (de la pèrdua permanent i legítima)



i l'altra, la del retorn, més profunda (la llei de la no pèrdua). Les cases no tenen parets; s'aguanten en l'aire; aire i prou; no són ni de vidre (com deia un dia el pare en la seva malaltia). Sense entrar a les cases, veus la gent que trasllada estris lleugers d'una estança a una altra, una caixa, un ram de flors, un gran quadre, una manta de llana plegada o les botes del vigilant nocturn, un raspall, l'escombra, una ampolla trencada. Tot lleu, tot transparent per dins i per fora, el continent i el seu contingut; veus les bombolles dins la copa; veus un pèl finíssim a sota de la llengua de la dona incomodada; veus els morts ajaguts al mateix gran llit de ferro que els casats de nou, i ells que no els veuen. Un aire tebi roman arrecreat dins l'abric buit, penjat al penjarobes de l'entrada; la vella tricota una enorme samarreta de mariner; les agulles li produeixen un imprecís repic inamistós damunt la falda.

En una altra sala

tres homes conversen, gesticulen, passegen lliurats a aquella mateixa improvisació que un dia, tossuts, nosaltres volíem precisar amb actes i paraules. I malgrat que hem après moltes coses sobre l'impossible, hi insistim encara, insistim; la insistència no canvia.

Són fum els lleons de pedra de la porta; si bufessis els arrossegaries, volarien; i la porta no cau perquè no n'hi ha cap de porta per entrar i sortir, només la roba humida estesa a la corda es gronxa amb un coneixement d'indiferència conquerida.

Digue'm doncs per què, tot plegat? Què ha passat? Què passa? Crims, guerres, represàlies, vaixells enfonsats, ciutats en ruïnes i sobre els enderrocs una altíssima columna de marbre (tens present aquella fotografia al dormitori del pare?), i dalt de la columna, a peu dret, un cec de marbre amb una lira, que sembla subratllar amb la seva cega altivesa l'absència de tot pensament.

I nosaltres,  
 aquí ens tens, arribats a Argos, a la terra vermella  
 on per primera vegada vam posar el peu per caminar, i ara no hi trobem  
 ni la petjada del nostre peu ni la petjada  
 de la sandàlia molla de la mare al replà de dalt de l'escala, segons diuen,  
 en sortir del bany. Som aquí,  
 aparentment vencedors (però vençuts) després d'haver aconseguit per fi  
 un «gran objectiu» que no ens havíem imposat nosaltres. I, mira,  
 aquesta estàtua de la deessa que portem; mira damunt de la cadira;  
 un tronc, pelat, nu, mal escairat . Des que era ben petita,  
 molt abans d'Àulide, sempre vaig notar  
 que m'havien tapat els ulls amb un mocador estrany,  
 que m'havien disfressat. No sabia de què, potser d'àngel  
 o de cérvol o de papallona, no ho sabia; només  
 notava que m'havien enganxat (i no pas penjat) a les espatlles  
 potser un cistell amb flors blanques de paper  
 o un cartell de teatre, i que caldria  
 que caminés d'esquena perquè el veiessin,  
 o unes enormes ales de cartró  
 que a cada moment es desenganxaven amb el seu pes, i se m'enduien  
 un tros de pell; les tornaven a enganxar  
 damunt de les ferides; i, naturalment, ni podia volar  
 ni em podia estirar. I si se'm passejava una aranya per la cama  
 no em podia ni ajupir per empaïtar-la. Només dreta i només a les palpentes  
 com els cecs, era capaç de reconèixer l'aire, les coses, les parets.

Ja ho sé, a tu et van fer el mateix, germanet, i potser pitjor i tot. A tu  
 et van enganxar dos punyals a les mans. No era pas  
 perquè volessis, com jo, tu havies de córrer. Des d'aquells anys  
 que som uns malalts sota la vigilància de tercers. Al nostre dormitori  
 entraven, a qualsevol hora, uns homes autoritaris, desconeguts,  
 es treien els grans barrets que duïen (no pas per respecte, ells deuriem saber  
 per què)  
 s'installaven al sofà, es posaven els barrets als genolls  
 —potser hi amagaven alguna cosa, potser els pèls filferrosos de les mans  
 o el vapor tebi dels cabells. Seien allà esperant  
 la nostra mort segura; esperant apropiar-se  
 de la nostra fama, que ells, amb totes les despeses a càrrec nostre, havien  
 dictaminat.

I nosaltres, per defugir els seus ulls, furtàvem la mirada  
sota les mans que se'ns anaven aprimant de mica en mica, i aleshores  
les amagàvem creuades a sota de les aixelles, i aclucàvem els ulls,  
fent veure que encara estàvem més malalts, perquè així estiguessin  
tranquils,  
(i, naturalment, per amagar-nos), els aclucàvem ben clucs,  
ben clucs, però que semblés que estaven relaxats; els ulls, déu meu,  
com ens els van fer tancar. I ja només podíem  
mirar endins, cada cop més endins; i així podíem veure  
per sota d'allò que no té resposta, per sota de la por i del dolor,  
aquella dolça, estimulante humilitat,  
aquella il·limitada, dòcil pobresa nostra. Les tres criades  
ja feia una hora que havien sortit a comprar; trigaven;  
l'aroma del menjar pujava per l'escala des de la cuina  
més forta i esgarrifosa per la impaciència de la fam que teníem;  
i el rellotge de pèndol al menjador no s'aturava.

Aquell estiu em vaig posar malalta de debò. Recordo, sí, que aleshores  
després de la malaltia, em vaig omplir de grans. I jo ho sabia: dintre meu  
allò desconegut s'havia fet frondós com un arbre. Em vaig tornar molt  
lletja. Tota la simpatia  
que m'havien demostrat les meves dues germanes mentre estava malalta  
es va transformar en repulsió. Evitaven mirar-me  
com si les culpés d'alguna cosa que no em volien confessar,  
com si jo els hagués traït algun secret. Així  
vaig acabar quedant-me sola, completament sola,  
per anar-me acostumant a la meua nova cara. Em deixaven tranquil·la  
a qualsevol habitació on em trobés. Podia  
emprovar-me les joies de la mare davant del mirall:  
grans arracades com cues d'estels fugaços, braçalets  
fets de tot d'escurçons d'or paral·lels fins a més amunt del colze; aquell  
collaret amb les màscares l'una al costat de l'altra,  
una de tràgica i una de còmica, ajuntades amb anelles  
pel capdamunt de les orelles; aquest, ben poques vegades  
el portava la mare, com si li tingués respecte, o com si li fes por. Em va  
agradar  
aquell fred distanciament, la seva sàvia ocultació  
a sota d'una falsa superfície de refinament. Dins del mirall  
es difuminava en la foscor el meu rostre quan vesprejava

es difuminava també el contorn de les joies; romania només una cosa com el guspireig d'antics incendis dalt dels turons o alguna lluror imprecisa que potser en provenia.

Recordo que s'acostava el carnaval. La mare havia pensat vestir-me de cérvola. Ja havia preparat una preciosa màscara de cervatella potser perquè em tapés aquells grans. Quan me la vaig posar em vaig sentir enfonsada en un abisme obscur, des del qual tanmateix m'hi podia veure amb més claredat. Feia olor de pintura a l'oli, cartró i cola de peix; i també una olor de buidor conservada i necessària. Se'm va fer una mica estrany, de primer, el tacte asprós a la galta, com si no m'entrés bé. Però al cap de poc s'hi va acabar adaptant sense grans esforços. Jo sentia una protecció elevada i llunyana, i una certa llibertat.

Aquella simple màscara em prenia gairebé tota la responsabilitat de qualsevol moviment que fes. Jo ja no era jo; era aquella altra; i a sota d'aquella altra, o a dins d'aquella altra era íntegrament jo, i ningú més que jo. Podia fer uns salts que abans no hauria provat mai de fer. Gaudia d'agilitat, de gràcia, d'una gran destresa. Les meves paraules, en passar pel porxo d'aquella boca estranya, adoptaven un altre atreviment i una altra ressonància. Parlant la llengua dels cérvols (i això que els cérvols no parlen) descobria inesperadament i proferia unes veritats sorprenents, uns fondos ressons que no coneixia, que no em podia imaginar. I em produïa un sentiment particular la paraula «font», i potser també una oculta complaença que abans hauria trobat del tot impròpia de mi.

Aquella màscara, ahir a la tarda, la vaig trobar en un calaix de la mare, embolicada amb cotó fluix i amb un bonic paper de seda, lligat amb cintes blaves. En alguns llocs s'havia escrostat la pintura, el pelatge estava ratat. Vaig pensar per un moment en tornar-me-la a posar; no vaig gosar. Des d'aleshores s'han ficat per entremig altres cérvols, altres fetes, guerres, mites, i seria difícil que se m'adaptés bé, de pell a pell.

Aquests anys, a l'exili, m'alleujava una mica saber  
 que aquí em tenien per morta; jo continuava sent  
 una noia jove, immutable, com a l'instant de la meva mort, mentre que per  
 dintre  
 creixia diferent, lliure, amb una edat gairebé intemporal.  
 Potser la bona fama de la meva mort em va ajudar a suportar  
 la vida i la nostra mort inevitable. Aquell  
 mític instant meu era alhora la meva llibertat i la meva esclavitud; era la  
 mesura  
 de cada gest, de cada fet, de cada paraula meva. Calia que sempre  
 imités amb molta cura aquella que era jo aleshores,  
 fixada allà, amb una corona de flors seques als cabells,  
 mirant-me a la lluna del vell armari, mentre  
 a dins de l'armari els vestits canviaven, i a fora de l'armari  
 passaven els criats amb les safates de les festes d'aniversari  
 o amb caps de cartró que segurament contenien  
 tota mena de joguines de corda, que fins i tot els grans  
 examinen amb gran admiració.

A fora al jardí

els ocells nous cantaven d'una altra manera, malgrat  
 el mecanisme immutable del seu cant. I jo era l'única  
 que no s'havia d'immutar, no m'havia de moure,  
 i copiar sempre aquella imatge meva que de mica en mica s'esborrava  
 per als meus propis ulls i els ulls dels altres,  
 o que havia estat esmenada pels afegits d'aquells que en ella  
 admiraven la imatge de la seva pròpia ambició irrealitzada  
 i m'ignoraven del tot a mi, reclosa al meu silenci.

I aleshores

hauria volgut fer un terrabastall enorme; fer caure a terra  
 aquella estàtua meva al mig de la plaça (i qui ho havia de veure?)  
 una tarda de diumenge quan s'hi passegen  
 homes despreocupats i dones amb estúpides criatures als cotxets  
 amb un cucurutxo de gelat als dits o potser de bracet  
 del company o rares vegades amb un llibre, o una flor,  
 donant de menjar als cignes de l'estany; tots tan tranquils, déu meu,  
 oblidant completament que han deixat al darrere  
 parents malalts en habitacions mal ventilades,  
 amb mosques que s'enganxen al got de la llimonada. Sí,  
 un terrabastall enorme que els obligués a girar el cap de sobte

per mirar, per recordar que allà hi havia l'estàtua d'una noia viva  
 assassinada de molt jove,  
 una bonica estàtua que s'havia trencat en mil bocins, i en el seu lloc  
 només es dreça ara una còpia d'aire. No res. No res.

La gent continua fent la seva  
 sense preocupar-se pels que han marxat, pels que marxen, per ells mateixos  
 que també se'n van; es passegen amb naturalitat  
 a través de la seva mort.

La forquilla o la cullera  
 troben la seva boca sense equivocar-se, sense dubtar, sense pausa,  
 mentre a prop seu, ben a tocar, els morts  
 miren els moviments mecànics dels seus llavis, però ells no mengen. I  
 aquella poma  
 que va rodolar a sota de la taula i després  
 a sota del sofà i que va desaparèixer —potser en un forat de terra,  
 o a dins de la paret—, és que li havia clavat puntada de peu un nen difunt,  
 i potser els nens la van trobar al carrer, a ple sol,  
 i la van compartir mossegant-la per torns, l'un rere l'altre;  
 i era la mateixa, amb marques de tota mena de queixalades,  
 que vam trobar abans d'ahir al jardí, entremig de la pinassa.

Què esperem, doncs, entre tanta desolació? Què esperem encara?  
 perquè (no cal pas amagar-ho): encara esperem  
 més enllà de la porta, més enllà de la roba que portem, més enllà de la  
 nostra mort,  
 més enllà dels nostres ulls, a la foscor vacil·lant,  
 dins les velles estances amb les llargues cortines tronades,  
 abaixades del tot, amb èmfasi, per indicar  
 que suposadament ja no esperem res.

De vegades,  
 quan obro les finestres, tinc la impressió que els arbres salten dins l'estança  
 com homes de pell morena, forçuts, maldestres amb la seva força,  
 perplexos davant la meva pallidesa, per la falta de sol,  
 per la meva clausura. I jo em quedo sense saber què fer. Em sento  
 molt estudiada, molt penetrada, com si fes un moment  
 hagués acabat els exercicis més difícils amb l'arpa. A les parets  
 pengen encara obscurament fragments de música com pells d'animals; i  
 aleshores

em forço a fer un somriure, a donar una excusa,  
 un pretext rudimentari; vaig a la cuina,  
 agafo la safata, els vasos, la gran gerra de cristall,  
 ho porto tot a taula; i la gerra és buida; torno a entrar  
 i sento des de fora que els homes conversen entre ells  
 amb una simplicitat esplèndida, ingènua, com si no s'haguessin adonat  
 de la gerra buida, d'un got que està esquerdat. I de sobte es fa de nit.

Passa per fora una gentada amb fanals, i no ho fan pas per veure-s'hi,  
 sinó per les grans ombres que s'enfilen per les tàpies, per les escales,  
 que salten pels finestrons a les cortines i als sofàs,  
 que formen arcades allà on no hi ha res  
 o només una cadira oblidada al jardí humit  
 o un rodet de fil buit llançat per terra  
 i les nines bòrnies als llits dels difunts.

Oh, sí; no hi ha ningú que no esperi; sobretot al matí,  
 a l'hora que et despertes i t'entretens a posar el peus a les sabatilles,  
 i t'entretens perquè pares l'orella a tots els sorolls de dintre i de fora,  
 cruixit, passa, esquerra, estossecc, i perquè prou que voldries  
 conservar el teu posat d'indiferència, refrenar  
 aquell moviment de les mans, dels ulls, dels llavis,  
 que expressa una secreta impaciència inesgotable. Que fondos els matins,  
 amb aquella seva fondària reclosa per la llum, llavors que et rentes,  
 que et prens el cafè vigilant els vidres, i més enllà dels vidres,  
 i els vidres són bruts, i la llum va pujant,  
 i no sents la criada que pregunta no sé què. Les teves orelles  
 s'han aferrat a una altra cosa, a una frase inaudita,  
 com l'aigua que hi ha al got: «avui sens falta».

A l'aire

hi ha estancada l'olor penetrant, gairebé abstracta,  
 de cuiro vell d'una bossa de la mare  
 o de la bossa del carter.

Dues passes més endins del llindar de la porta  
 hi ha dret un missatger ben plantat, sense mica de pols  
 i això que arriba del punt més allunyat. Els cabells  
 pentinats curosament, humits encara. Als seus llavis  
 el reflex del mirall.

«Ets immortal», diu  
amb juvenil respecte. «Ets immortal». I se'n va.

Mires la catifa; ni rastre dels seus peus. Així doncs  
devia arribar i se'n devia anar volant, tot i que tu recordes  
que no tenia ales a les espatlles ni als turmells. Aleshores t'aixeques  
poses el disc de sempre al gramòfon; tornes a seure;  
ajustes de mica en mica el ritme del teu cos amb el dels sons; perquè la  
música  
sempre facilita l'espera, omple una mica la distància  
entremig de dos instants, insensiblement, ajunta  
en una provisional unitat l'un amb l'altre, dilueix el temps  
deixant a la vista la continuïtat amb una transparència que et permet  
tornar a veure amb una profunditat serena els colors immutables  
de les pedres, dels boscos aquosos, i la clau perduda de l'estoig.

Oi que m'has dit que Pílades no tornarà mai més?  
El trobarem a faltar molt. Sobretot tu. La sivella —oi que sí?— la duia  
sempre cordada de gairell; i ell no se n'adonava; això volia dir  
que no es preocupava gens per ell mateix, o que altres coses  
el neguitejaven i no aquestes. I aquella indiferència seva  
indicava una orfenesa molt masculina que et feia agafar ganes  
de cuidar-lo.

La seva mare, crec jo, devia sentir  
una alegria especial cada vegada que li posava bé la sivella  
encara que es fes, potser, l'enfadada; quan sentia  
entre les seves mans, a prop del seu cos, aquell somriure maldestre  
que ell no sabia pas com contenir, ni quina forma prendre,  
ni en la joia carnal ni en la tristesa. Penso, fins i tot,  
que potser la seva mare desitjava en secret  
que algun dia Pílades es posés malalt, per poder-li posar als peus  
una ampolla d'aigua calenta, ben embolicada. Però ell  
era tan saludable, tan confiadament ben plantat, que estic segura  
que sa mare mai no hauria aconseguit posar l'aigua calenta a l'ampolla;  
se li hauria vessat als dits, li hauria escaldat les mans, i ella  
no hauria volgut que el fill li veiés les mans cremades. Sort que no es va  
posar malalt.

De totes maneres, crec jo, se les hauria amagat a les butxaques  
quan el tingués a prop, perquè les mans són sempre traïdores i tristes.



Tot plegat, fet i fet, per aquesta desolació? Per aquesta mínima durada que ens és permesa? Quin sentit té, doncs, l'èxit o el fracàs? A la tauleta de nit de la mare vaig trobar, ja descolorides, esgrogueïdes, les fotografies de quan érem petits. Que tristes, que desprevingudes les nostres cares, les nostres mans, com si ja estiguessin segellades pel fat. En una et xumes el dit com si volguessis nodrir-te només de tu mateix i alhora et fes vergonya voler-te **nodrir**; i això ho indiquen, amb una aspra impertinència prematura, els teus ulls infantils.

Que sols, déu meu, i que estranys, malgrat el nostre destí comú. Ara parlo només de mi, tot i que sé que més enllà d'un cert final tu ets absent, separat completament de qualsevol continuïtat, allà on desapareixen les paraules, i el silenci no sembla encaixar amb res, i ni tan sols descansa en si mateix.

Això no hi ha qui ho aguanti; potser per això insisteixo encara en les paraules, les relacions, les esperes i les memòries, en una temptativa, condemnada d'antuvi, de transmutació o almenys de disfressa com aleshores davant de l'altar; tan sola, tan indefensa i espantada plorant amb uns sanglots miserables que jo mateixa sentia més fort que no els sentien els altres.

I tot d'un plegat

vaig veure una espina a la vora de la túnica de la mare i aleshores vaig entendre la ineluctabilitat de la meva mort. «Acabeu», vaig dir pronunciant clarament totes les síl·labes: «Ja no m'importa, tant si és pel meu país com si és només perquè les nostres naus agafin vent, tant se me'n dóna». I vaig veure als seus ulls admiració i tristesa; (d'aquella manera, si més no, mirava de treure un profit de la meva mort, si era possible). Aquestes paraules les vaig veure milers de vegades gravades al marbre. M'encenien les galtes. Vaig desitjar haver-me mort de veritat aleshores, per no haver-les de sentir mai més. Val a dir però que en la meva vergonya hi havia també una alegria secreta potser com la del bon treball d'un actor.

Ara

el drama s'ha acabat; ja no tenim espectadors ni oïdors. El canvi ja és impossible; i la disfressa és buida de tot significat; no ens allibera ni a nosaltres mateixos. Davant de quina gent? Davant de quin mirall?

Per això no em vaig tornar a posar la màscara de cérvol que la mare havia guardat només per a les seves emocions, perquè, evidentment, ella sabia que a mi ja no em tornaria a fer servei. Tot ho sabia ella des d'abans que passés; i no se n'escapava, no girava cua. I a tu, germanet, n'estic segura, malgrat la teva persecució, t'estimava més que a totes nosaltres; perquè eres un home. En la teva persona va castigar potser el seu compromís. Va estimar molt, la mare, i això no disculpava en ella mateixa la claredat, la bellesa, l'autoritat, la independència; no excusava no ser autosuficient.

I ara penso

que en general no es posava mai les joies per lluir-les, sinó per evitar o per desviar la mirada dels altres o potser per amagar trossos de la seva carn massa sensibles al fred, a la calor, a la llum i a l'ombra, a l'alenada passatgera d'un insecte, al contacte de la humitat. Recordes amb quina facilitat s'escarrifava? Semblava que la pell se li encengués i apagués amb mil colors, des de l'ocre fins al vermell intens, mentre mantenia els ulls immòbils clavats en un punt com els funambulistes que malgrat el seu vestit de coloraines sempre tenen la mirada ombrívola. Potser amb els ulls se sostenen en l'aire; segurament és així com els seus membres s'equilibren, obeeixen, s'immobilitzen en aquell seu moviment sospesadíssim.

Oh, sí,

la mare et va estimar molt, tant que n'estàvem geloses. A les nits al menjador, al gran sofà, havent sopat, t'acariciava sovint els cabells (sempre amb els ulls quiets). Aleshores jo pensava

que els seus dits se't quedarien enganxats al clatell o que els teus rínxols prendrien vida i li aferrarien els dits, mentre tu ja dormies o feies veure que dormies.

Un dia de Cap d'Any, poc abans de la gran expedició militar, et va regalar un vestit de vellut blau molt bonic, amb cinturó daurat i un espasí daurat també. Tu, sense raó, et vas enfadar; no volies que la mare et vestís; et vas vestir tot sol. Estaves dret davant del mirall, molt guapo, molt, com si haguessis crescut de cop; un àngel una mica rabiüt. Aleshores em vaig adonar que éreu dos: l'un tu, i l'altre el del mirall, que no era el mateix. La mare es va agenollar inesperadament al teu davant amb una senzillesa exagerada per posar-te bé un plec del vellut a les cames. Nosaltres les teves tres germanes, a la porta, vam girar cua de seguida vam baixar ràpidament l'escala; no sé si per gelosia o perquè ja havíem endevinat que alguna cosa passaria.

El teu cavallet de fusta

el vaig trobar ahir, no al magatzem amb els nostres mobles vells  
el vaig trobar a sota del llit de la mare; i, estranyament,  
el pensament se me'n va anar al cavall de Troia.

Bé doncs,

no pots pas queixar-te, germanet. De vegades  
tot allò que ha passat és com si no hagués passat. No ho penses també?

Ahir a la nit

vaig tornar a sentir dalt les muralles aquella paraula:  
«llum», «llum», «llum», «llum», formalment repetida una vegada i una  
altra  
d'una manera estimulante i alhora irònica; potser era  
el tercer papagai de la mare; creus de veritat que pot haver sobreviscut  
gràcies a la cura amagada d'alguna serventa? Jo ho vaig sentir molt clar.

Em vaig posar drete. Drete ho sentia millor. No podia saber  
de quin lloc provenia; d'aquí, d'allà, de dins de la casa, de fora;  
vaig mirar per la finestra: no res. A baix a la plana  
la ciutat dormia. Gairebé cap finestra il·luminada. No hi havia lluna.  
I una altra vegada «llum», una pausa; «llum», una altra pausa. Sentia  
que alguna cosa responia dins meu, de més enllà de la memòria. Els ulls

buscaven en la foscor sense que jo ho volgués un arbre, una xemeneia, un insecte, una estrella diferent de les altres o la reixa del jardí, una petita foguera de turó en turó, alguna cosa a la qual pogués dir «gràcies».

I vaig veure

just a sota de l'habitació del pare els seus dos cavalls blancs amb els colls aixecats i mirant amunt, com si veiessin el pare dret a l'ampit de la finestra (no podia veure'l des d'allà, i això que m'havia abocat fins a la cintura) dret amb el seu uniforme, i la llueur del seu casc es reflectia als badius dels cavalls, als seus ulls, a la crinera; resplendia tota ella la blancor dels cavalls com dos àngels a la terra amb les ales plegades als costats, solament una llueur bessona, equilibrada per la veu del papagai «llum», «llum», ara més forta i més clara. Potser dormia, no ho sé. Al matí, vaig veure de debò els cavalls del pare, prims, revellits, malmesos, que entraven pel portal, carregats amb unes sàrries enormes, potser tornaven dels camps. Els vaig mirar als ulls. No em van conèixer. Eren cecs. El traginer em va saludar. I vaig tornar a sentir aquella veu: «llum», «llum», ara més blana, més compassiva, més trista.

No la sents tu també de tant en tant, germanet? No diguis que no. Torna-ho a provar. Jo ho sé tan bé com tu: és que volem, malgrat tot, sentir-la, i no se sent, no la sentim.

Mira, es fa de dia.

No és llum, això? (encara que no la sentim). Mira, com brilla l'aigua serena a dins del got. Brilla de la mateixa manera en el teu rostre una dolça aprovació; quina llueur més bonica.

Potser nosaltres dos, que sabem que al món no hi ha cap consolació, potser, justament per això, nosaltres (però separatament cadascun dels dos) aconseguirem consolar-nos novament i potser trobarem algun consol.

*(Es posa dreta. Sembla molt pàl·lida sota la llum del matí, molt cansada. S'acosta a la cadira del seu germà. S'inclina i li besa els cabells. Ell s'esforça per somriure en el seu distanciament que el fa sentir fred i dur no tant als*

*cabells i a les espatlles com a les ungles i a sota de l'arcada dels peus. En aquell moment se senten a fora a la clasta cascós de cavalls i rodes de carro. Entra una criada molt vella, amb la pell enganxada als pòmuls, a la barbata, al nas, com embalsamada. «Senyora», diu, «el cotxe s'espera a baix». Surt. La dona no diu res. Embolica amb unes tovalles blanques petites l'estàtua de la deessa. Se la posa al braç esquerre com si fos un nadó. Es posa el vel gris davant del rostre. No ha portat cap més equipatge, ni n'agafa cap. Surt. El seu germà la segueix en silenci. Es queda dret al replà de dalt de l'escala. Ella baixa la graonada de marbre, mecànicament, com si fos una cosa prèviament decidida, com si no tingués cap memòria. Deixa al cotxe el paquet embolicat. S'atura com si hagués oblidat alguna cosa. Torna a entrar a la casa. Surt un moment. Torna a aparèixer a la porta portant tres gàbies buides rovellades, i un paquet embolicat amb paper a sota de l'aixella; potser aquella màscara de cérvola. S'atura al replà i, sense alçar-se el vel, repenja la galta a la boca del seu germà. No apareix cap criat, com si tots haguessin marxat a una missa matinal de diumenge, o com si s'amaguessin darrere els finestrons. El cotxer encara porta la gorra a la mà. Puja al cotxe, una mica incòmoda amb les gàbies. El cotxe arrenca. Sembla ser que la cerimònia tindrà lloc al Brauró amb l'arribada de l'estàtua de fusta portada per la sacerdotessa oferent. I efectivament és diumenge. El sol fa més llum que no caldria. Se senten molts ocells. Una mica de pols daurada al fons. I els cavalls del cotxe que passa avall, també són blancs).*

*Samos, Atenes i Samos, novembre de 1971 - agost de 1972*



# Fedra

Iannis Ritsos

*(Tarda de primavera, molt tranquil·la. Una tranquil·litat gens estranya, però potser massa lluminosa, massa accentuada, ara pel cant d'un ocell, adés per un cop damunt d'un clau que entra a la fusta o pel picar d'un cisell al marbre; aquella imprecisa tranquil·litat densa, com si faltés poc per deixar enllestida una estàtua meravellosa, nua, trista, com si una corda pengés sense objectiu de la branca d'un arbre, mentre per la coberta d'un llibre, oblidat des del migdia al banc del jardí, bombada pel sol, es passeja absurdament un insecte rodó, amb les ales replegades a sota de la closca negra, dura i lluent. A la gran cambra de llevant, emblanquinada, una dona que té potser quaranta anys repicats, en un balanci de vímet, es gronxa suaument, impulsant-se a intervals regulars amb els caps dels dits dels peus a terra.*

*La precisió del ritme indica una sòlida voluntat que està en perill. I els dits dels peus, que sobresurten de les sandàlies, amb austeritat simètrica. Té els ulls clucs. Amb les mans creuades sobre el pit s'acaricia els mugrons, de primer per sobre de la roba, pell a pell després. Però el ritme del seu moviment no canvia. Fines cortines blanques a les finestres. Entre les dues portes balconeres obertes, també encortinades, un gran mirall. Una taula de marbre. Un sofà. Dues butaques. Dues cadires de fusta tallada. La llum, malgrat que el sol va a la posta, és encara blanca, difusa, potser per efecte de les cortines. De sobte, a fora al pati, potades de cavalls, lladrucs de gossos, una veu jove, autoritària. Simultàniament, el mirall, la taula, les cortines, les parets, tot vira al porpra. La dona s'aixeca amb un moviment bruscat, del tot diferent al seu ritme anterior.*

*Surt al passadís. Se sent la seva veu. Potser encarrega alguna cosa a la Dida. Torna. La cambra molt roja, i ella també. Torna al lloc d'abans, ara quieta. Immediatament entra el jove la veu del qual s'havia destriat poc abans al pati. Plantós, suat, amb una llarga cabellera rossa embullada. Segurament ve de caçar. Saluda amb respecte, sense que hi manqui però un punt de perplexitat. La dona li mira les cames ben dretes, enceses pel sol, no brunes, rosades, amb els pèls rossos arrissats. Silenci breu. Li indica una butaca al seu davant. La llum de la cambra passa del roig a un malva daurat. Li mira tota l'estona les cames, no la cara; els panxells lligats amb les corretges de les sandàlies, li mira les ungles llents i regulars, amb una prima capa de pols que fa més carnals els caps dels dits. La dona, amb un gest in-*

*explicablement provocatiu, encén un cigarret. El jove dissimula una ganyota. Potser és la primera vegada que fuma al seu davant. Expelleix el fum per nas i boca. Parla):*

T'he cridat. No sé com començar. Espero que es faci fosc,  
que creixin les ombres al jardí, que entrin a casa  
les ombres dels arbres i de les estàtues, que m'amaguin el rostre, les mans,  
que m'amaguin les paraules que, sense forma encara, vacillen; aquelles que  
no sé,  
aquelles que em fan por.

T'he cridat, sense pensar-m'ho, abans que  
recobressis l'alè  
abans que entressis al bany, amb tota la pols enganxada  
al teu bell rostre (t'has posat vermell; t'ha agafat el sol. No m'has fet cas,  
no t'has posat aquell anell de març que et vaig trenar), i totes aquestes  
espines  
del cardassar del bosc enredades als cabells.

Mira,  
això que és com una volva de ploma, tan lleuger; i això altre  
que sembla el morro minúscul d'una bèstia a l'aguait que et mossegues el  
rínxol  
just damunt de la cella; quiet, que t'ho trec. El dia ha allargat;  
la calor comença d'hora; es nota a la roba, a la fusta dels mobles, a la  
mateixa pell,  
com una trista treva.

El tric-trac del teler  
sembla desacordat, no té prou lloc a dins la cambra, surt al carrer;  
tot tira cap enfora, tot s'escampa; jo mateixa  
—i això que no surto de casa, i això que tinc els ulls ben aclucats  
per concentrar-me— ho noto: no cabo en mi mateixa, per sota de les  
parpelles  
com si fossin transparents, veig el que passa a fora, et veig al bosc,  
claríssim, veig  
la inclinació del teu coll quan beus aigua a la font; vull dir, més aviat,  
que tot allò de fora ens entra a dins —ho acceptem tot, com el destí—  
i de sobte ens omplim fins a ofegar-nos; ens fem conscients de la buidor  
d'abans, la buidor  
ja no ens és tolerable (i de la plenitud què en fas? T'ofega).  
La santetat de la renúncia

—això deies— ara no me'n recordo bé, deies renúncia o deies abnegació?

Paraules insensates;  
la victòria de la voluntat, deies —quina voluntat? Quina victòria?—  
dura, imperdonable. Una muntanya fosquíssima cap a la posta del sol,  
més fosca que no pas el llit d'un cec.

Aquesta santedat que no vol saber res

del pecat

jo no me la crec —en dic impotència, jo, en dic covardia—  
les ofrenes als déus: excuses per fugir de provar-ho;  
—són invisibles, els déus, no mostren que existeixin— potser és això el que  
demanem  
i no la santedat, una ombra només on amagar-nos. Ja ho sé:  
sé que t'estimes quan et trobes tot sol a davant del mirall;  
jo n'he vist els rastres als teus llençols, els he olorat— i dels déus, aleshores,  
ens n'oblidem.

D'això,

com ha anat la cacera avui? Mai no he pogut entendre  
què caçaves. No portes mai, com fan els altres,  
bonics trofeus. Res d'estranyes ocells de plomatge esplèndid i bec daurat,  
res de banyes de cérvol per penjar a les parets, com tants i tants  
—tenen una gràcia particular, les banyes, que neixen corbades, l'una  
damunt l'altra,  
com el plànol d'un temple bizantí, o una escala que puja a un cel calmat i  
xic. He sentit dir  
que són com el calendari de la seva edat. Oi? Tu no en portes. Segur  
que mai no mates cérvols, els animals predilectes de la teva deessa.

Tothom

parla de la teva punteria. Jo no en sé res. Bé pels ocells i els cérvols,  
però per què no la pell d'un llop o d'un lleó, per posar-la als peus del llit a  
l'hivern,

amb aquelles fredorades que tot ho arronsen, llavors que necessitem  
la certesa d'alguna autoritat, sobretot quan ens despertem  
i amb els peus encara tebis, estovats pel son, provem vacillant  
de tornar-nos a redreçar en el temps? Seria bonic llavors si trepitgessim  
el sec pelatge d'un animal feréstec —mort per les teves mans, és clar— i  
potser

ens escalfaria aquella sensació, tan estranya,  
del genet atrevit quan salta un fossat, vencedors potser també nosaltres  
d'una ignota batalla,



drets en la nostra **voluntat indòmita**, com t'agrada de dir.

He pensat de

vegades  
posar-me la roba d'un esclau teu, o d'un palafrener, per venir amb tu a la  
caça  
i poder-te conèixer al teu terreny, saber com corres, com apuntes, com  
mates,  
seguir de prop els teus moviments, lliures i bells, integrats  
en un objectiu determinat, en una intenció, amb aquella precisió i facilitat  
que donen l'exercici i l'experiència. M'agradaria molt  
conèixer-te en una concentració total, en allò  
que va més enllà de la disciplina i que s'acosta a l'èxtasi.

Segur

que deus ser com un ballarí, quan es llança i s'atura un instant a mig aire  
alentint la seva davallada, abolint la llei de la gravetat.

Com un ballarí, sí,

quan eleva  
enlaire, ben enlaire, amb una sola mà, una aèria ballarina; aleshores  
se'ns talla l'alè, no fos cas que posés unes ales a la ballarina i que ella volés  
al costat d'un núvol blanquíssim, per sempre, o s'estimbés  
en un abisme sense fons, aquell que sempre tenim  
davant dels nostres peus; i potser per això els enamorats, als vespres,  
caminen tan a poc a poc, amb tant de compte, agafats per la cintura,  
a la vora del mar o per sota dels arbres.

No t'ho nego:

moltes vegades he somiat amagar-me entre la brolla, al bosc,  
fer bellugar el brancom com una salvatgina, perquè em fletxessis  
i ser així la teva singular peça de caça; quan m'agafessis en braços per dur-  
me al carro  
tindria damunt els ulls dues fulles verdes perquè et poguessis ajupir  
fins ben a tocar del meu rostre.

Digue-m'ho de debò, què caces?

Totes les peces les ofrenes a Àrtemis? A mi m'agradaria molt  
una ploma d'un color blau profund per al meu capell; potser podries  
ofrenar-me també alguna cosa a mi.

Blau profund, sí,

com els meus ulls, i com els teus també, de fet; recordes?  
El teu pare va ser el primer que ens ho va dir. Em vaig sentir afalagada,  
llavors,

i potser tu també. Et vas posar vermell; aquella nit  
 a fora al pati, amb els llums penjats de l'emparrat, quan acabaves d'arribar  
 a Atenes  
 camí d'Eleusis. Dies inoblidables.

Així doncs,

una ploma de color blau profund; la sento com oneja  
 a sobre del meu front amb murmuris secrets, que em transmeten  
 missatges del bosc, de les fonts, de les arrels,  
 de l'assemblea dels ocells. Somnis i més somnis. Tot sovint ho pensava:  
 cada ploma cobreix una ferida sagnant; o potser  
 cada ploma ens obre a la carn una sagnant ferida? D'altres vegades  
 penso que les plomes són la florida del nostre cos; que només  
 si el pensament en treu els pètals, s'obre  
 aquell trau roig que ja no es pot tancar.

Per això

et demano una ploma blava; no et pensis que la vull per a les meves  
 espatlles, no,  
 és només per al capell. Potser tu, de tant en tant,  
 ho penses així. Potser tu també ho saps:  
 Les coses més boniques tot sovint les diem  
 per evitar de dir una veritat; i és possible  
 que aquesta veritat silenciada sigui allò que dona  
 aquella gran bellesa i imprecisió  
 a les paraules banals dels altres; l'eterna llei  
 de la bellesa, segons diuen.

La imprecisió sempre

és testimoni d'una cosa fonda i precisa —probablement tràgica o brutal—  
 d'un desig sacrificat,  
 hidra de Lerna del desig; que es diverteix amagant entre núvols roses o  
 daurats  
 els caps brotats de nou; que es diverteix jugant  
 amb un cordill vermell entre les ungles; col·locant  
 els caps tallats a la safata d'argent decorada amb cintes de colors;  
 arrencant els claus de la paret, plantant-los drets al llit, jugant així  
 amb el nostre únic cap, la de molts caps. I ves, què hi podem fer?  
 Aquest joc ens agrada. Fins i tot, de vegades,  
 el juguem a risc nostre (per pròpia iniciativa, de vegades):  
 el mateix cordill vermell, els caps a la safata amb cintes bigarrades,  
 els claus al llit.

«L'únic consol

(acostuma a dir la meva Dida) és pensar tant de nit com de dia en la nostra mort». Molt bé, però quan, la mort?

La certesa tranquil·litzadora que vindrà pertany al nostre futur, en canvi el més mínim instant del nostre present, en la seva exigència, és més absolut que no la mort.

No havíem d'haver vingut a Trezen de cap manera. Tot és teu, aquí. Els ulls de Piteu m'aguaiten des de l'ombra no fos cas que t'arrenqués cap tros de la teva castedat,

un de blau, com la ploma que dèiem. A Atenes era diferent; era el meu territori.

I tu eres maldestre llavors; terriblement vergonyós i educat alhora. No obries mai tot sol la nevera per agafar dues cireres, un préssec, mitja presa de xocolata...

La teva

manera de parlar, encara era com encongada, et menjaves unes quantes vocals com si volguessis dir les paraules a mitges, acabar més de pressa i callar; com si esperessis la resposta d'un altre, i no la d'aquell a qui miraves.

M'agradava molt

aquella ignorància teva, i aquella espera. Pensava que m'anava adreçada. I potser sí. Un vespre que et vaig rebre a l'escala, abans d'encendre els llums, les mans et tremolaven

i per un moment vas recolzar el cap damunt la meva espatlla.

Aquí

ets tu qui mana, amb els teus criats, els teus gossos, els teus cavalls, les estàtues dels teus déus. Aquest teu trobar-t'hi de gust a mi m'ofega. Sóc jo qui no gosa obrir la nevera. Quan paro taula penso que tapo un mort amb un llençol blanc; i que no tinc dret ni al mort ni al llençol.

Aquesta casa

és plena de la teva ombra. La casa és un cos; la toco, em toca, se m'enganxa a la pell, a les nits sobretot. Les flames dels llums em llepen les cuixes, la cintura; s'entretenen amb breus estrebaments a la meva orella esquerra; em mosseguen els mugrons; brilla la seva saliva, em crema, em refresca, em marca.

Ja no sé on amagar-me. Acluco els ulls ben fort  
i tota jo refulgeixo i em veig  
tota lluent, relliscosa, immòbil.

La casa és un cos;  
és el teu cos, i el meu també. Em poso a caminar  
i els llençols s'arrosseguen sota els meus peus com després de l'acte; faig el  
gest de posar  
un got, un plat a taula; dels meus dits  
penja aquella cadeneta teva, amb la creu, (aquella que diuen  
que et va donar la deessa), aquella  
que duies penjada al pit, que s'entelava  
tocant la teva carn (sí, jo te la vaig robar).

Recordo  
el teu neguit infantil quan la vas perdre, la teva sensació de culpabilitat, la  
teva ràbia;  
com et guspirejaven els ulls, com la sang et va pujar a les galtes; jo la veia,  
la sang  
corrent sota la pell blanca, enfilant-se des dels peus fins al teu pit,  
ensopegant als genolls, baixant de retorn per la panxa i les cuixes,  
pels braços, per la ratlla del coll, inflant-se i enrojolant-te  
els mugrons i els llavis —com si tot el teu cos estigués en erecció—; encara  
te n'ha quedat  
una clapa vermella a la barbeta

La vam buscar junts, tu, i jo, i la vella  
dida.  
Vam regirar de dalt a baix les cambres, el pati, la cuina, l'estable. Jo et  
mirava  
agenollat buscant sota les taules, sota els llits, allà,  
als meus peus, rendit; mirava les línies del teu cos,  
com mudaven de forma amb cada moviment. Jo també em vaig agenollar,  
així, al costat teu, tots dos de genollons, de quatre grapes com dos nens  
petits,  
maldestres, extasiats davant d'una feta nova, previsible,  
o com animals primitius que busquen el menjar en una brolla traïdora,  
ensalvatgits per la fam, i amb una segona fam més poderosa;  
jo, l'experimentada, turmentada,  
i tu, l'ignorant, altiu, graciosament innocent,  
adorablement innocent.

Una i altra vegada

ajagut, de panxa a terra, busques per sota dels armaris,  
 profund, intranquil, penetrant, com si fessis l'amor  
 i fos jo el terra que sota teu s'eixamplava, i et sentia dins meu  
 mentre, alhora, dreta, observava cadascun dels teus moviments  
 i l'inscrivia en el meu tacte i en el meu gust. No la vam pas trobar  
 la cadena, és clar.

La porto jo a les nits, al meu llit, quan Teseu no hi és,  
 l'estrenyo damunt del pit.

No veus

aquestes marques, amb totes les anelles, una per una, gravades a la meua  
 carn?

I el petit crucificat, imprès  
 entremig dels meus pits. Em sembla que si el besaves  
 ressuscitaria de debò; i això que,  
 ho tinc molt ben après: la resurrecció no és  
 més que un acte solitari d'abnegació, i no un acte d'unió.

Doncs, com et deia,

aquesta cadena robada penja dels meus dits  
 quan poso els plats a taula. Pica amb els ganivets, amb les forquilles  
 amb petits drings traïdors; de vegades  
 es fica a dins d'una copa amb vi,  
 es remulla sencera la creu i el Crucificat;  
 enretiro la mà; gotes vermelles  
 taquen les tovalles; hi poso a sobre les llesques de pa;  
 gotes vermelles damunt del pa també. Ja no sé cap a on mirar.  
 Les cares, les mans, els cabells, el mirall, les parets,  
 esquitxades de sang.

Per fortuna

la sang és invisible; em tranquil·litzo; no la veu ningú més;  
 ni la cadeneta tampoc; encara mengen (i potser, per alguna raó  
 desconeguda,  
 amb més bona gana i tot). Mentre que aquelles taques vermelles  
 a mi no em toquen, no em taquen la pell, perquè tota jo  
 sóc vermella de sang, per dins i per fora  
 d'aquesta sang invisible; la meua porpra secreta. Només em sap greu  
 (i potser alhora me n'alegro) que tu tampoc no em pots veure  
 –per més que jo t'ho digui– amb aquesta meua superba,  
 gloriosa, universal túnica de porpra. Però crec

que encara que m'hi poguessis veure  
pensaries que vaig pintada de cap a peus  
de roig, de roig encès per a algun cerimonial pagà.

Oh, sí, és clar,

cadascú veu les coses amb els seus propis ulls;  
i jo amb els meus, és clar. Però hi ha una cosa que és encara pitjor:  
ni la més fonda comprensió de la nostra diferència  
no facilita les coses; no aboleix  
ni les nostres diferències ni les nostres diverses pretensions.

No; no em queixo de tu ni del meu destí. De vegades  
només el coneixement de la nostra pròpia desgràcia ens pot sostenir  
per sobre de la desgràcia, en un lloc profund i elevat; un aire tranquil bufa  
allí dalt,  
els cabells em colpegen molt suaus les espatlles  
com dues mans amistoses, com dues ales  
transparents, tranquil·litzadores, aprovadores.

Al meu voltant

s'estén la compassió d'una claror intemporal d'estrelles; la nostra compassió  
envers tothom i envers nosaltres mateixos, naturalment. Aleshores  
no he de menester per a res volar  
allà, al capdamunt del somni i de la meva voluntat última, sola amb mi  
mateixa,  
alliberada de mi, separada  
de les meves diferències, unida amb el món. I les cordes que em lligaven  
les mans, els peus, el coll, tallades,  
ara també són ales —les sento com s'agiten  
i, les seves puntes, tocar suaument el cel i la terra.

Recordo un cavall salvatge blanquíssim, lligat a un arbre per una pota.

Com es removia  
com li escumjava la cua, la crinera; com  
li onejaven els músculs per tot el cos  
per sota del pelatge blanc llustrós. Vaig pensar  
que s'arrencaria la pota de soca-rel, i que, només amb les altres tres,  
galoparia ranquejant orgullós cap al desconegut; (potser  
no es pot guanyar cap llibertat sense algun sacrifici). I, en canvi,  
es va trencar la corda i no la pota; i quan jo esperava, atònita,  
el llampec de la seva fugida, ell

va fer lentament cinc llargues passes, i es va aturar mirant seriós i trist la samuga tallada. No m'ho esperava així.

O potser sí. No ho sé. Des d'allà a dalt mirava com a baix s'encenien els fanals d'un en un (devia passar el fanaler ambla seva escala a coll). De mica en mica anava reconeixent aquells carrers tristos, tancats, que giren al voltant d'ells mateixos, aquells per on caminava jo (i per això tristos) i que m'entristia haver deixat. Per dintre mormolava els seus noms: carrer Akadimías, carrer Panepistimíu, Stadíu, Carrer Eólu. Els llums s'encenien a les cases, brillaven les portes, les finestres: la ciutat estrellada, un cel damunt la terra.

Vaig reconèixer

casa nostra: l'escala de marbre il·luminada pels dos fanals de les estàtues nues. Aquella és —mormolava jo— la meua finestra, aquella la de Teseu; i **jo no sóc allà a dintre, jo no sóc allà a dintre** —repetia— he fugit, m'he tornat a escapar d'aquell lloc resclosit, mortal. M'imaginava les vostres mirades; m'imaginava potser la vostra tristesa (sí, sí, vosaltres també estaríeu tristos); els meus esplèndids vestits buits, penjats a l'armari o llançats a sobre de les cadires o al llit; les meves sandàlies a sota del llit; en una hi reposa una arna morta; no me les tornaré a posar mai més.

I just en

aquell moment,  
quan sentia que els pulmons se m'eixamplaven, lliures, en una fonda inspiració, un nus em va aturar; aquell petit Crucificat amagat al meu pit, i el fet de saber que **tornaria enrere**; que ja estava **allà a dins, aquí a dins** al meu lloc a sota de la làmpada, a taula mirant més enllà dels vasos, per sobre de les vostres espatlles i els vostres ulls indiferents, a través del gran finestral, la nit transparent a la qual feia un moment havia fugit i d'on havia tornat més trista, envellida i humiliada,

embolcallada en un orgull ferit, per controlar i mesurar  
amb les vostres mesures els meus moviments, per tallar  
el pa amb el gran ganivet, amb molta cura,  
sense esgarrapar les tovalles ni la fusta  
sense esgarrinxar el teu dit menovell, ni el meu tampoc.

Déu meu, ja no el suportó més aquest fingiment. Sento  
que cada gest que faig projecta al sostre, a terra, a la paret  
o bé damunt dels mobles una ombra monstruosa; que l'ombra es multiplica,  
s'escampa,  
creix sense parar i reflecteix tots els meus moviments més íntims i secrets.

Ja no sé on posar-me  
assetjada comestic per les meves ombres, ara més a la vista,  
dreta, penso, al bell mig de la gent, traïda, descoberta,  
objectiu dels criats, dels gossos, de qui mana, de tu, veig  
les metamorfosis constants de les meves ombres; més aviat semblen  
animals:  
un lleó esquinça amb les urpes la manta vermella;  
un tigre mossega el vellut del sofà; un dofi  
salta a dins del mirall amb un arpó a l'esquena; una cérvola  
arrossega amb les banyes la cortina com un vel de núvia que tapés sencera  
tota la plana, les fonts, els vinyets i els peus vermells dels veremadors; un  
búfal  
tragina la taula del menjador al jardí; cau un got,  
els dos criats es miren; agafo les tisoires,  
provo de tallar una capa del teixit; pel so m'adono  
queestic tallant la pell d'una ombra meva. A la cantonada  
aquell que ven cistells es tomba i mira.

Tot el dia

espero la nit per si les meves ombres s'assimilen amb la fosca  
per poder ocupar menys lloc, tancar-me al meu pinyol, ser com  
un gra de blat al ventre de la terra. No ho aconsegueixo,  
les meves ombres no són absorbides per la foscor; més aviat, al contrari,  
acaben dominant tota la nit sencera.

I aleshores

també jo m'eixemplo amb elles, confusa, silenciosa, enfonsada,  
amb tota la meva superfície tesada per la densitat de la fondària, mentre  
el meu desig nu, brillant, blanquíssim, sura



damunt de la foscor com una dona ofegada, amb la panxa inflada com un  
 timbal,  
 i el cony botit —una dona amb els ulls clucs, il·luminada per la lluna—  
 no ofegada, senzillament flotant de cap per avall, una dona prenyada.

I torno a esperar, afanyosament, que es faci de dia, que cantin  
 els galls a les tanques, que a fora al carrer se sentin  
 les passes de l'esmolet, del gerrer, del marmanyer, del peixater,  
 les martellades als obradors dels marbristes o a cal fuster, que es vagin  
 separant  
 una rere l'altra les meves ombres, i es vagin repartint,  
 i que així no estigui tan sola.

No les suportó aquestes nits de primavera. Els vapors brollen de la terra, es  
 fan espessos  
 t'oprimeixen blanament, com carn amb carn. Un calfred  
 recorre l'aire, passa d'una estança a una altra, penetra  
 a la tercera cambra, la de color de rosa, allà on tu dorms. Les potes dels  
 cavalls  
 ressonen a l'estable obert; potser és aquell  
 cavall blanquíssim que et deia, ara coix (no sento la potada que fa quatre);  
 quines paraules silenciades se senten, quins crits continguts,  
 ressons de flutes, de guitarres, estrelles.

Un rem únic a l'aigua, que

m'excava  
 a intervals regulars, fins a l'espasme del plaer i més enllà encara  
 fins a un nou espasme, i un altre, inesgotable.

I els llençols mullats de líquids tebis, d'esperma i de suor,  
 i els vestits, i la roba interior, amuntegats per terra,  
 i la resta, encongida a dintre dels baguls o dels armaris, regalimant,  
 regalimant  
 minúscules gotes que de seguida quallen, cristallitzen, estalactites,  
 estalagmites  
 en profunds avencs al nostre interior —boscós estranys de vidre,  
 estàtues de vidre d'ocells, d'homes, d'arbres, d'animals,  
 grups eròtics de vidre en una febrós humitat subterrània.

De vegades passa per allà a dins arrossegant-se una sargantana verda amb els ulls sobtadament esbatanats; uns ulls verdíssims que deixen un reflex verd als vidres blanquinosos, als miralls verticals, allargats, tèrbols. La sargantana observa amb un èxtasi perplex, amb una precaució malfiada, i es queda quieta, petrificada, perdent el seu color verd. Altres vegades

un insecte negre, rodó, apareix d'algun lloc a la impensada amb les ales plegades sota la closca dura; acaricia amb un miler de potes delicades la superfície relliscosa; no tira endavant; es queda quiet allà; un ull negre, no pas de cec; un ull arrencat, tallat dels seus nervis personals; un ull corbat, que ho inspecciona tot.

Allà s'està, mira, es conté: un nus  
com aquell de la gola, que no et deixa enraonar,  
que no et deixa ni veure-hi —com una mena  
de síncope cardíaca— i és el final que veu el final.

Oh, la por i l'alegria del final! Que tot s'acabi,  
tu, i jo, i les nostres diferències. Quins sentiments tan estúpids, déu meu,  
exagerats, que no ens deixen ni un mínim espai lliure que sigui nostre, per  
fer un pas  
si no és cap a la pròpia mort. Quina estúpida història, estranya, estranya.

Quina culpa en tenim, veritablement, de tot això? Qui ho ha volgut així?  
En tot cas, no pas nosaltres. Insuportables, déu meu, tant les nits com els  
dies. Al matí,

tot just en despertar-nos (més cansats que abans d'anar a dormir)

el primer

moviment que fem,  
abans i tot de rentar-nos, abans de fer el cafè, és allargar la mà  
per agafar de la tauleta de nit la nostra màscara resseca,  
aferrar-nos-la com culpables a la cara,  
de vegades amb engrut o amb cola de peix, de vegades  
amb aquella pega llefiscosa amb què enganxen les pells els sabaters. I tot el  
dia

vas sentint com la cola s'asseca, com se't desaferra  
a poc a poc de la pell; tens por que et toquin directament  
la llum, l'aire, l'aigua, una mà, la teva mateixa mà; i encara

tens més por que es desenganxi la màscara sencera  
 per la involuntària contracció d'un somriure, no sigui cas  
 que et caigui al plat amb el pollastre amb salsa, just al moment  
 que dius "no tinc gens de gana»; i que es vegi  
 ben nua la teva fam salvatge, la teva fam inexhaurible.

Aquest desenganxar-se de la màscara el notem sempre  
 no tant per fora com per dintre  
 com un dentat d'or a la boca, i tota l'estona tenim por que ens caigui  
 aquella dentadura, que no ens deixa ni cridar ni riure, i ens conté  
 l'expressió dins la mesura corrent i convenient. Beneïda sigui. Què hem de  
 dir si no?

S'ha fet de nit. És fosc. No veig les teves formes. Millor. No veig  
 la teva màscara (perquè tu també portes —digue'n santedat, digue'n  
 puresa— una màscara).

Val més així. Endevino dins l'ombra  
 la teva repugnància. Oh, guapo estúpid; tingues-ho ben clar:  
 aquells que han patit molt saben com venjar-se, encara que coneguïn  
 la seva irresponsabilitat i la dels altres.

Que amargament que es fa de nit.  
 Han sortit les estrelles. Punxen com espines. No és  
 aquella compassió de la claror intemporal de les estrelles; ja l'he oblidada.

Potser també  
 era una màscara; més grossa, això sí, daurada com les de les tombes, que  
 convertia  
 el to vermellós de la nostra sang en una fredor dubtosa. Pot durar gaire?

Triguem ben poc  
 a tornar a sentir la sang més ardent, més vermella, que puja  
 i enrojola no solament la pell, sinó també la màscara,  
 que forada el metall, fins que  
 la nostra cara ensangonada brolla de la màscara, la recobreix sencera  
 un rostre turmentat amb l'extremada arrogància dels indefensos, amb  
 l'atreviment  
 d'existir un instant per sobre de la seva màscara, si més no  
 l'últim instant abans de morir o potser després de morir.

He vist sovint rostres de morts, escorxats,  
 ja no vermells de sang, sinó d'allò més pàl·lids,

rostres de pecadors, ara indiferents, que se superposen a la seva freda màscara daurada. Aquells, que han patit molt i han dit moltes mentides (potser per evitar d'haver de confessar el seu patiment), aquells, crec jo, són els rostres dels Sants.

Ah, no et pensis que jo vulgui formar part del seu nombre, i que per això els alabo. No, no. Jo ja ho he confessat. La falsa santedat, la falsa modèstia, no me les vaig quedar. Aquesta màscara la vaig esquinçar i la vaig llançar als teus peus; jo no la vaig perforar, no la vaig recobrir amb el meu rostre. Però ara, igualment, t'ho vull tornar a dir: la santedat que ignora el pecat, jo no me la crec.

No res no crec. No entenc res. Cadascun de nosaltres està sol, tots estem proscrits, marcats amb el segell vermell al front o a l'espatlla.

Escolto lluny les meves passes, per camins en espiral amb vells fanals rovellats, amb portes escrostades, amb pous eixuts. Els finestrons es recolzen a l'espatlla del destí. Una serp al carrer. Dos gats malalts. Un rètol a punt de caure —amb els claus a l'aire— una imatge descolorida sobre el rètol: un pa i al seu voltant una cadena; de lluny sembla una testa llardosa i calba coronada de llorer. Algú puja les escales del campanar; la campana no sona.

Hi ha també una vella mil·lenària, va teixint una mitja negra, enorme. La mitja penja de la finestra del castell fins a la falda de la vella. Alguna cosa em recorda aquesta mitja, aquesta vella. No seré jo? Vigila que no se t'escapi cap punt; mentrestant, a la part alta del raval se sent el so d'una flauta, la mateixa melodia de sempre; i de sobte s'acaba; i la coneixes.

Algú gesticula a baix al soterrani —l'ombra de la seva mà li cau damunt del cos com una mà tallada. Algú altre encén un misto, mira el rellotge: el rellotge no té agulles. Algú truca al picaporta del jardí. El jardiner és mort. El seu gos s'esmuny per sota dels arbres. Un gerro de flors cau

al corredor a les fosques, i el moviment per aturar-lo arriba tard;  
i la consciència d'aquest retardament es difon per l'aire. Després,  
un aroma d'esperma tèbia omple tota la nit. Jo no entenc res.

I aquella estúpida provatura de ficar-nos en un forat de la paret,  
el forat minúscul d'un clau caigut; i aquell clau  
el portem sempre entre les dents, amb aquell gust particular  
de rovell, d'arrebossat i de temps. Què hem d'entendre, doncs? Què hem de  
dir?

Potser tu també l'has vist alguna tarda, ja entrada l'hora, cap al vespre,  
aquell de la maleta buida, que fa veure que és coix (i que potser ho és),  
aquell que a cada moment s'atura pel pes de la buidor,  
deixa la maleta a la vorera o en un graó,  
s'eixuga la suor amb el revés de la mà, i altra vegada  
torna a alçar la maleta, sentint, al seu interior, el repicar  
de dues bales de vidre (l'una verda, l'altra de color blau cel)  
que rodolen i topen.

Aquest repicar

se sent d'una manera tan senzilla i convincent que sembla fàcil  
ser mort o bé morir-se. Per una porta, que coneixes perfectament,  
surts de sobte a un balcó desconegut  
per sobre dels arbres més alts, de teulades, xemeneies,  
per sobre dels amples finestrals; rere els seus vidres il·luminats  
passen les ombres d'aquells que ballen en una casa estranya  
mentre la música se sent, sense cap relació, des d'un altre lloc, deshabitat,  
allà  
on les muntanyes s'enfosqueixen i fuig el carruatge amb els dos assassins  
exactament a sota de l'estel més solitari.

Aleshores jo també m'apropio apressadament de la meua mort; m'allunyo,  
observo des de dins d'una gàbia de vidre, sense calefacció,  
els còmics moviments i les ganyotes dels qui tenen por, els desesperats, els  
furiosos,  
els de Teseu, els teus, els dels esclaus; còmics, sí, perquè no sento cap veu,  
cap soroll, només el d'aquelles dues bales de vidre  
a dins de la maleta buida, de lona. Tot roman  
completament separat de l'atmosfera i de tota causa, dividit,  
isolat, desconnectat, sense cap conseqüència, sense cap relació.

Formosa mort. El silenci que mira i escolta el silenci. M'entretinc una mica.  
 Observo inobservada. Celebro la meva absència.  
 Ja no he de menester cap màscara, perquè ningú no em veu.  
 M'estic quieta en la meva llibertat de bellugar-me. Em veig sola  
 morta arran de mar, arran mateix de mar.

Fins que

sospito que no estic morta. Endeveno el meu estratagema. Sé  
 que la mort de debò ni observa ni jutja.  
 La mort perfecta, serena, definitiva,  
 és cega, sorda i muda, com el blanc absolut. Prou que ho sé.

Aleshores em forado el capciró de l'índex de la mà dreta amb l'agulla de  
 pit,  
 em xuclo la sang fent el posat, deliberadament,  
 d'aquells bebès que saben que no han de cridar, no han de plorar, no han  
 de desitjar,  
 reclosa així, encongida, amb els ulls clucs, dins el meu cos asfixiat  
 per un mortal onanisme. I es fa de nit més fonament encara, més endins.

La nit s'escampa com un suïcidi general; lliura  
 els cossos nus a un enorme dipòsit de cadàvers de marbre. Als morts  
 ja tant se'ls en dóna d'amagar-se; aquest, amb el penis inflat i podrit;  
 aquell amb la berruga al nas; les dues dones  
 de les panxes grasses i toves, amb la pengeroïlla dels pits; un noi  
 amb els testicles tallats; un rengle de vells calbs, pansits,  
 boques esdentegades amb la ganyota cobejosa; i, a sobre,  
 una lluna immensa que fumeja com una patata bullida  
 acabada de pelar per les mans totes ossos i nusos  
 de l'última vella. Ah, aquesta fam indòmita,  
 aquesta fastigosa fam, fins i tot davant la nostra pròpia mort.

Com és que et quedes així, petrificat en un gest de desaprovació  
 i potser amb un posat de burla i de puresa deshonrada? Au, vés  
 a netejar-te la pols i la suor de les teves caceres brillants i solitàries.

El llum,

no l'encenc. Au, vés. Oh, sí, i aquesta nit, com sempre,  
 m'agradaria molt acompanyar-t'hi jo, al bany, rentar-te  
 amb les meves pròpies mans, que les meves mans et coneguessin. El teu cos  
 me'l sé molt bé, com un poema après de memòria

que constantment oblidat. La cosa més desconeguda del món,  
la més inconstant i inaferrable és el cos humà; qui se'l podria aprendre?

Fins i tot les estàtues, tot i que s'estan quietes, tot i que  
tantes i tantes vegades les has vistes i tocades, et sembla que són  
fluïdes, oscil·lants; que se t'escapen. Quan acluques els ulls  
no te les pots imaginar amb precisió, no les pots reconstruir.

La Dida

m'ha descrit mil vegades el teu cos amb tot detall. Tot sovint, despistada,  
et dibuixo despullat a la part de sota dels meus paquets de cigarrets.

Després

ompló el dibuix de tot de margarides, per tapar-te,  
i és com si cobrés amb flors un bell cadàver.

Oh, té raó, què he d'amagar primer? El perfil? Les mans? La boca?

Els ulls?

Sempre el mateix desig,

el mateix pecat impossible; el revés del joc: El mateix cordill  
els mateixos caps tallats a la safata, els mateixos claus, i el paraigües  
negre a dalt de l'escala des d'on es van estimbar les cinc criatures. A fora al  
carrer

els ciutadans s'empentegen, criden, corren, porten banderes,  
hi ha soldats que avancen per les cantonades, que desapareixen. I jo a la finestra

veig el riu vermell que corre arran de la vorera i estic molt afligida  
no tant pels morts com per aquell paraigua dalt de l'escala  
i aquells cinc fills, els meus fills imaginaris  
més meus que aquells que jo he parit. No és  
parir, el destí de la dona?

I el de qui no té desig, no és l'amor? Martiri i gloria de l'home. Ja pots  
marxar.

Escolta les granotes a l'estanyol de baix. S'han tornat boges; saben alguna  
cosa.

Potser algun dia tu també sabràs (però quin valor tindrà, aleshores?);  
que el nostre dolor, fins el més mínim, ens turmenta  
molt més que no el dolor de tot el món. D'altra banda, quin dolor  
és petit? No t'ho han ensenyat.

Bé doncs,

t'ho ensenyaré jo, ni que en diguin injustícia. La injustícia d'un home envers els altres es pot combatre, i de vegades es guanya. Però la injustícia de la naturalesa —com t'ho diré?— és invencible, inútil i injustificada (per què en diem injustícia, doncs?). L'única injustícia és la mateixa vida. I la mort és l'única justícia definitiva, que ni que sigui tard arriba sempre. I potser això és també un artifici nostre, una falsa raó de consol, l'últim consol per a aquells que ja no en necessiten cap.

Vés-te'n, doncs. Què hi fas aquí parat? Vés-te'n al bany, vés a treure't de sobre les meves paraules impures, els meus ulls impius, els meus ulls envermellits, tèrbols.

Potser allà a dintre  
et trauràs una estona la teva màscara, la teva armadura de vidre,  
la teva glaçada santedat, la teva criminal covardia. Et dic que marxis. No  
suporto  
l'insult del teu silenci. La revenja, ja la tinc preparada. Ja ho veuràs.  
Llàstima  
que no podràs recordar-te'n gaire estona.

Què tenen les granotes aquesta nit?  
Criden, criden i criden. Què volen dir? A qui? Què volen amagar?  
Quina embriaguesa? Quin dolor? Quina veritat? Quina nit més bonica,  
més justa. Justa, justa, justa.

Quina nit més bonica!

*(És la primera d'aixecar-se. Va cap a la porta del mig, l'obre, desapareix. La foscor no ens permet discernir l'expressió del seu gest, del seu rostre. El jove se'n va per l'esquerra, probablement cap al bany. La sala ben buida, muda. De sobte s'omple d'una remor d'aigua que no para de créixer, com si algú, a prop, a tocar, fes un bany de purificació. Aquest soroll subratlla encara més el silenci de la porta del mig, que ha quedat oberta. Al cap de poc se senten, com si fos a dins mateix de l'estança, els raucs exaltats de les granotes: una cosa elàstica, llefiscosa, sensual, dolorosa i fastigosa al mateix temps. Novament silenci. Només el so de l'aigua que cau, ara afeblit. Poc després, a fora al pati, soroll de rodes de carro i potades de cavalls. Entra un home per la dreta. Estatura imponent, morè. No hi ha ningú? Encén un misto. Il·lumina la barba serrada, curta, arrissada. Encén el llum. S'acosta a la porta del mig. Il·lumina l'interior. De la biga del sostre, la dona penjada. Un gran full de paper al seu cinturó. L'agafa. Llegeix. «El teu fill, el fill d'Antío-*



*pe, m'ha volgut violar». Crit. No pas lament. Maledicció. L'ordre terrible. Compareixen esclaus, cotxers, la vella Dida, serventes. El jove torna del bany, despullat, tot regalimós, amb la tovallola lligada a la cintura. Escolta en silenci la seva sentència. Cau de genolls. A fora, al pati, els fars dels dos cotxes, el que acaba d'arribar i l'altre que ha estat preparat ràpidament per a la deportació, projecten creuades les ombres de les dues estàtues, d'Afrodita i d'Àrtemis, sobre el cos de la dona penjada.)*

*Atenes, Karlovassi i Atenes. Abril de 1974 – juliol de 1975*





Quadern de dansa.



# IT Dansa Jove Companyia: Voluntat política i qualitat artística. Un tàndem fructífer al llarg d'una dècada

*Ester Vendrell i Sales*

El present de la dansa a Catalunya és fruit de la breu història i de la construcció succeïda des de l'arribada de la democràcia a casa nostra i respon a la política cultural de les arts escèniques desenvolupada durant aquests anys democràtics. Basada essencialment en el suport a grups i companyies, únicament a partir d'una línia de subvencions públiques (govern central, govern autonòmic, govern local), la política cultural estava en consonància amb la política desenvolupada de suport a la producció i l'exhibició.

El context cultural i el model de la dansa al començament de l'etapa democràtica del nostre país es caracteritzaven per la inexistència de companyies, per la manca de suport institucional, de política i de planificació, i per l'absència de distribució de cap mena de realitat palpable, més enllà de l'escenari del Liceu, restringit a grans companyies internacionals, així com d'algun teatre privat on es programava de manera continuada dansa local.

L'educació i formació dels ballarins també havia quedat obsoleta i caduca. L'iniciativa privada i l'impuls i el dinamisme de la societat civil van ser els qui van donar els primers signes de vida i de seguida, entre els anys setanta i vuitanta, l'Institut del Teatre va transformar els seus plans d'estudis.

De fet, la dansa es va modernitzar amb la introducció de noves tècniques i amb la penetració d'influxos gràcies al contacte internacional, una necessitat vital per a la bona salut i evolució de la realitat local i present.

Així doncs, amb el nou desplegament de les polítiques culturals i de la dansa, iniciades el 1978 des del govern central i el Ministeri de Cultura amb les dues companyies nacionals, i amb l'inici d'unes "accions" i "subvencions" (no se'n pot dir polítiques) des del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, amb una transferència de les competències en matèria de cultura a partir del 1981, es podria començar a entendre l'evolució i l'existència d'una realitat coreogràfica contemporània.

Va ser a partir de la segona meitat dels anys vuitanta quan el govern socialista del PSOE i el govern de CIU van fer realitat certes accions per a un impuls de la creació i l'exhibició de les arts escèniques i de la dansa. Per a soldre el model cultural de sequera existent es van impulsar tres grans eixos

d'actuació: estimular la jove creació, propulsar tota una sèrie de mostres, festivals i fires d'arts escèniques, emprendre la reconstrucció o construcció d'una nova xarxa de teatres i auditoris al llarg de la geografia, tant de Catalunya com de tot l'estat, així com provar d'establir una xarxa o circuit teatral —que com a tal mai ha funcionat, i ha acabat per imposar-se la programació individual de cada municipi.

Al llarg de més de vint anys (1981-2003), el model polític també es va caracteritzar per un desacord polític i institucional entre les Administracions autonòmiques, central i sobretot l'Administració municipal de Barcelona i la Diputació, uns organismes amb competències culturals i accions directes en el desenvolupament de la cultura i de les arts escèniques.

Durant aquests primers vint anys la Generalitat per un costat i el Ministeri de Cultura per l'altre es van dedicar a subvencionar un conjunt de grups i companyies que van anar en augment des del 1982 fins a l'actualitat. Es van subvencionar de manera irregular espais per a la creació, es van concedir beques per a l'ampliació d'estudis de dansa i es va donar suport a l'exhibició a partir de noves plataformes que anaven sorgint, traçant un pla de ruta no gaire clar i sense cap mig i llarg termini concrets. Malgrat aquesta precarietat i dispersió, al llarg d'aquests anys van despuntar tot un seguit de grups, començant pel pioner BCB, passant per Heura, Mudances, Gelabert/Azzopardi, Metros, Mal Pelo, Danat, Nats Nus, Lanònima Imperial i un llarguíssim etcètera que es van constituir el vaixell insígnia de la contemporaneïtat coreogràfica, no només de Catalunya sinó de tot el país, servint sovint de referent a grups de la resta de la geografia, que venien a Barcelona a formar-se —ja fos a l'Institut del Teatre o a La Fàbrica.

Mentrestant, l'Ajuntament de Barcelona, liderant els espais públics d'exhibició com el Mercat de les Flors (un referent per a les arts escèniques entre els anys 1985-1995 i des de l'any 2005 fins avui), així com la programació del Festival Grec, com a grans plataformes, va anar impulsant i coproduint les noves generacions de creadors que s'anaven juxtaposant entre els períodes 1984-1992, 1993-2000, 2001 fins a l'actualitat.

El Departament de Cultura va inaugurar l'any 1992 l'Espai de Música i Dansa per donar aixopluc a la dansa de manera desigual i equiparar-la així amb al teatre, que comptava amb un Centre Dramàtic propi i era un centre de producció institucional.

Malgrat les protestes inicials, les queixes continuades i el desencís final tant de defensors com de detractors, L'Espai de dansa va servir de plataforma per a la professió i per a moltes petites companyies al llarg dels seus tretze anys de vida, i així ho testifica el catàleg publicat, «L'Espai 10 anys».

En tot aquest context polític i social, des de l'any 1975 al 2000, durant l'època de construcció de la planificació teatral i coreogràfica de l'etapa democràtica i la consolidació del país i la seva equiparació amb Europa, la cultura ha passat de ser concebuda com un bé social i des d'una política democratitzadora, a ser considerada un àmbit important de l'economia, un mercat que genera treball i mou diners. La creació s'ha hagut d'adaptar a les noves estructures empresarials i de mercat al mateix ritme que els joves creadors s'han construït una professió, han fet de la dansa una realitat professional i molt sovint han servit per presentar la imatge d'un país modern, d'avantguarda i molt dinàmic.

En el context d'aquests darrers trenta anys, la creació coreogràfica catalana ha donat molts noms i satisfaccions, i essencialment ha estat presidida per un conjunt de companyies d'autor que han vist condicionades la seva creació, estructura i continuïtat així com la viabilitat dels seus projectes als pressupostos públics de Cultura, que van ser congelats a partir de l'any 1992. Moltes són les accions que han demostrat que cal un binomi clar: voluntat política i projectes artístics definits.

Mentre això passava a Barcelona, durant els anys noranta es va viure a Espanya la consolidació del projecte coreogràfic de la CND de Nacho Duato a Madrid (no exempt de qüestionaments i conflictes estètics i organitzatius tant amb les institucions polítiques com amb la pròpia professió), malgrat la mirada europeïsta de Catalunya, que sovint ha volgut eclipsar el que succeïa a la resta del país sense qüestionar res ni arribar a alçar-se com a capdavantera. També aquests anys noranta van servir per despertar i donar contemporaneïtat a la concepció coreogràfica d'una nova generació de ballarins i creadors procedents del flamenc que, amb més força que la creació catalana, es van erigir en una realitat contundent.

En aquest context va néixer la IT Dansa Jove Companyia, un projecte pedagògic i artístic vinculat per un costat a una institució educativa com l'Institut del Teatre —dependent de la Diputació de Barcelona— i, per l'altre, com un ens propi d'una institució política que no tenia les competències culturals del govern del país i que, per tant, podia actuar de manera bastant autònoma i incidir des del terreny de la formació artística, de la qual en tenia i en té l'exclusiva.

Els grans projectes polítics es porten a terme sempre i quan existeixi una ferma voluntat. Aquest cop fou per la decisió, l'impuls i la constància d'un polític vinculat a l'art i la dansa com en Joan Francesc Marco.<sup>1</sup>

1. Joan Francesc Marco fou director del INAEM durant els anys que van ser

Amb l'antecedent del fracàs de la Companyia de l'Institut del Teatre, que es va intentar portar a terme a principis dels anys vuitanta però que va fallar per la manca d'un bon projecte artístic, econòmic i polític seriós, aquest cop la conjunció política, artística i contextual fou més òptima i va permetre fer realitat un projecte somniat feia temps: una jove companyia vinculada a una escola que servís de pont entre les aules i l'escenari. Indirectament va equilibrar la realitat coreogràfica de Catalunya, condicionada per una política de subvencions que limitava projectes i horitzons coreogràfics a projectes anuals, amb pocs recursos, insuficients per vehicular companyies estables de més de 5 o 6 intèrprets i que per tant, també per qüestió de pressupost i posicionament estètic dels creadors, es limitava a una dansa d'autor, impeding en certa manera al ballarí desenvolupar una versatilitat artística i permetre gaudir d'un repertori internacional de dansa.

IT Dansa suposava un projecte clar de Jove Companyia de dansa, un pont entre les aules i l'escenari, a semblança d'altres plataformes ja existents a Europa com el Nederlands Dans Theater II, la companyia The Place 4th Year de Londres, i moltes altres que van anar apareixent amb els anys.

En aquest sentit, representava la primera companyia "junior" que apareixia al nostre país, amb un suport institucional fort i una qualitat artística assegurada. Un model que en poc temps fou reproduït per la CND 2, també a càrrec del Ministerio de Cultura i tutelada per Nacho Duato, apareixent més tard la Cèl·lula d'inserció professional del Centre coreogràfic de Burjassot a la Comunitat Valenciana.

Com molt bé van apuntar les paraules d'Anna Maleras durant la presentació del llibre del cinquè aniversari d'IT Dansa:

Finalment arriba la presentació pública de la Jove Companyia amb expectacions molt diverses per part dels professionals de la dansa de Catalunya. La polèmica estava servida: massa contemporani per a uns, poc innovadora per a d'altres... Opinions per a tots els gustos. Però la realitat és que l'Institut dóna l'oportunitat als estudiants que acaben la carrera de preparar-se pel món laboral i obrir-se camí professionalment.<sup>2</sup>

---

ministres de Cultura Jordi Solé Tura i Carmen Alborch. La seva gran aportació a la dansa fou la contractació de Nacho Duato per dirigir la CND.

2. Ana MALERAS, pròleg a: AAVV: *De les aules a l'escenari. IT Dansa Jove Companyia de l'Institut del Teatre. V Aniversari*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2003.

## Context pedagògic

Cal ubicar també IT Dansa en el context pedagògic de l'Institut del Teatre, l'única escola a Espanya que fins llavors i des de l'any 1980 havia desenvolupat les tres especialitats de dansa clàssica, contemporània i espanyola (flamenc, bolera, estilitzada).

Els directors d'aquells temps, que també estaven dissenyant l'aplicació dels nous plans d'estudis despresos de la LOGSE —Pau Monterde al capdavant de l'Institut del Teatre i Barbara Kasproicz al capdavant de l'escola de dansa—, van optar per una companyia vinculada a l'escola —IT Dansa Jove Companyia— que servís de pont entre les aules i l'escenari. Havia d'acollir el màxim d'alumnes sorgits de tots els departaments, però sobretot els de clàssic i contemporani, perquè quedava clar que la realitat coreogràfica internacional venia presidida per la creació contemporània en totes les seves manifestacions i que en temps de globalització calia apostar per ballarins altament competents i amb una versatilitat de tècniques i estils, capaços d'adaptar-se al món professional.

Aquests paràmetres d'obertura, versatilitat i adaptabilitat foren també els punts de partida del projecte de Catherine Allard.

A hores d'ara no cal la presentació d'aquesta ballarina, pedagoga i directora artística que, després d'una dilatada carrera al Nederlands Dans Theater al costat de Jiří Kylián des de meitats dels anys vuitanta, no va dubtar en agafar les maletes i donar suport a un engrescador projecte de Companyia Nacional al costat de Nacho Duato, des de l'inici de la seva carrera com a creador, descobert i ovacionat a Barcelona amb l'estrena del memorable *Jardí tancat* al Festival Grec (1988).

En un temps rècord al front de la CND, Nacho Duato va donar un gir de 180 graus a l'estètica i reputació de la Compañía Nacional de Danza alhora que va batre rècords d'audiència a tots els teatres del país. Criticat pels clàssics per excessivament modern i pels contemporanis per excessivament conservador, en menys de deu anys Nacho Duato va transformar el panorama de la creació, la tècnica i la coreografia.

De la seva mà van arribar al nostre país referents coreogràfics de qualitat inqüestionable com J. Kylián, Mats Ek, W.Forsythe, etc., ampliant el concepte de contemporaneïtat coreogràfica i sumant-li el valor afegit de virtuosisme tècnic i professionalitat màxima.

Malgrat la internacionalitat coreogràfica dels grups d'avantguarda de Barcelona, el projecte de Duato semblava haver eclipsat el liderat de la contemporaneïtat que aparentment ostentava Catalunya des de l'any 1975.



La creació d'IT Dansa i, sobretot, el nom de Catherine Allard, van suposar una esperança de renovació de qualitat i de fet diferencial que el context coreogràfic necessitava per establir un bon pont entre públic i escenari, completant també el ventall d'estètiques i llenguatges.

El mes d'abril de 1998 es va fer realitat el somni i tingué lloc l'estrena del primer programa d'IT Dansa, presidit per una varietat i equilibris estètics on van destacar les signatures de Nacho Duato amb *Jardí Tancat*, Ramon Oller amb *Violeta II*, i *Via Durga* de Jennifet Hanna entre d'altres.

Aquest projecte també s'orientava, com deia Catherine Allard, com la punta d'iceberg d'una futura escola integrada que tingués al final del trajecte educatiu una companyia que servís de referent, i on els estudiants poguessin fer palesa una realitat professional propera i alhora factible.

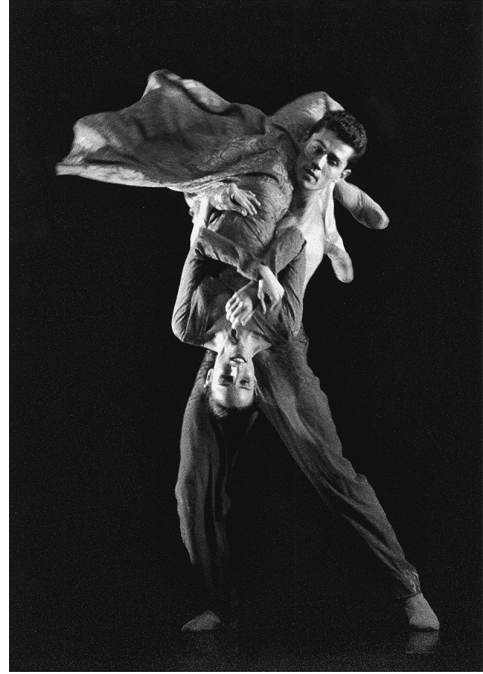
## Objectius

Malgrat la forma final de companyia de dansa amb un nivell absolutament professional, IT Dansa fou i està concebuda fonamentalment com un projecte pedagògic. Un període de formació pràctic de dos anys, dirigit per professionals, on l'alumne entra en contacte amb creadors internacionals que vénen a realitzar peces —algunes de repertori, d'altres de creació inèdita. La professionalitat existeix des de la posada a punt de les classes de tècnica clàssica, contemporània, d'interpretació, el funcionaments dels assaigs, així com el treball d'escena, estrenant en els mateixos escenaris professionals que les altres companyies.

El procés pedagògic i d'aprenentatge rau en la capacitat d'assaig i error, i en les possibilitats de creixement del ballarí al llarg dels dos anys d'oportunitats treballant al costat de coreògrafs internacionals de referència. De fet, un dels objectius i metodologies de la companyia consisteix a ensenyar a tot el grup de ballarins tot el material coreogràfic i, a partir d'aquí, decidir el "cast" de cada coreografia, la qual cosa permet també als ballarins descobrir el seu potencial físic, expressiu i estètic, afavorint per tant una sortida i orientació futura en el món professional.

Amb un horari intensiu i un suport econòmic a semblança d'una beca d'estudis, els dos anys de trànsit per IT Dansa —segons ens ha demostrat l'experiència— han servit per transformar joves graduats en excel·lents i maders ballarins, tant físicament com artísticament i interpretativament.

El pas per IT Dansa permet entrar en contacte amb les diferents estètiques de la contemporaneïtat coreogràfica, fet que queda evidenciat en un repertori format per unes trenta peces de vint-i-quatre creadors diferents.



*Complices. Coreògraf: Toni Fabre. Estrenada per IT Dansa el 16 d' abril de 1998 al Teatre Adrià Gual.*

*Cor Perdut. Coreògraf: Nacho Duato. Estrenada per IT Dansa el 9 de març de 2002 al Centre Cultural de la Caixa Terrassa.*

Fotografies: Ros Ribas.

## Mestres i repertori

A hores d'ara, i al cap de 10 anys, es pot afirmar que IT Dansa és una gran família formada per directors, mestres, creadors i ballarins, tots ells dirigits i seleccionats per Catherine Allard i la seva mà dreta, Guillermina Coll. La part pedagògica ha anat a càrrec de mestres de referència internacional com Rodolfo Castellanos, Lázaro Carreño, Mirta Pla, Carlos Iturrioz, Carmen Rotenstraten, Jeanne Solan, Mathilde van der Meerendonk i tots aquells que han estat convidats de manera més puntual juntament amb els professors estables.

Després d'aquests deu anys d'activitat, IT Dansa ha aportat un repertori no només per a l'aprenentatge i versatilitat dels ballarins sinó pel públic espectador de Catalunya i la resta del país, però sobretot de casa nostra, amb el que s'han eixamplat els horitzons estilístics, estètics i tècnics. Així doncs, començant pel conegut i líric *Jardí Tancat* i *Cor perdut* de Nacho Duato, passant per l'emotiva *Violeta II* del creador català Ramon Oller, a l'espiritualitat

Jardí tancat.  
Coreògraf: Nacho  
Duato. Estrenada  
per IT Dansa el 16  
d'abril de 1998 al  
Teatre Adrià Gual.



Hands. Coreògraf:  
Wim Vandekeybus  
i Eduardo Torroja.  
Estrenada per IT  
Dansa el 3 de juliol  
de 2000 al Centre de  
Cultura Contempo-  
rània de Barcelona  
dins del Festival Grec  
2000.

Fotografies: Ros Ribas.

de *Via Durga* de Jennifer Hanna, la formalitat i tecnicisme de *Insert/Incert* de Carlos Iturrioz, la velocitat i contemporaneïtat de *Monocroma Oscuro* de Jacoppo Godani (ballarí i col·laborador de Bill Forsythe), fins a peces mestres de J. Kylián com *Sechs Tänze*, *Evening Song*, i *Un Ballo*, al costat d'un seguit de creadors nascuts sota la seva empremta com Tony Fabre amb *Complices*, Patrick Delcroix amb *Terre à Terre*, Ohad Naharin amb *Passomezzo*, i d'altres creadors contemporanis com Wim Wandekeybus amb *Hands*, Alexander Ekman amb *WHIM:Fractured Fairytale*, i els creadors catalans formats dins o fora de la nostra geografia com Rafael Bonachela<sup>3</sup> amb *Naked Thoughts*,

3. Recentment nomenat director de la Sydney Dance Company.



*Fièvre. Coreògraf: Jo Stromgren. Estrenada per IT Dansa el 9 de març de 2002 al Centre Cultural de la Caixa Terrassa. Fotografia: Ros Ribas.*

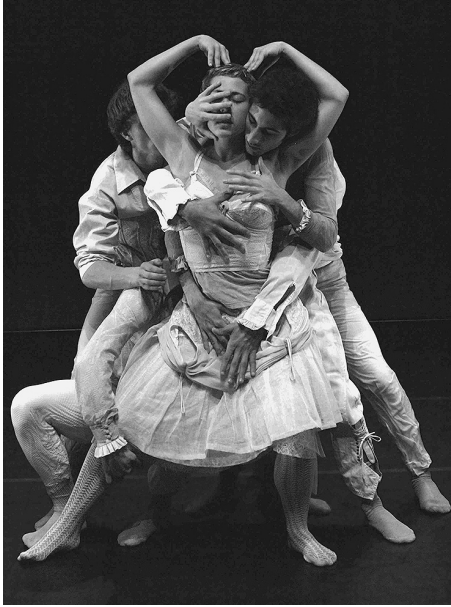
Joaquim Sabaté amb *Remugant s'entenen*, Toni Mira amb *Jump Start/Jazz. Six Syncopated Movements*, o Montse Sánchez i Ramón Baeza amb la repoció del seu *Wad Ras*.

La diversitat de la procedència d'aquests creadors, així com les diferents tendències de la dansa, que abracen peces abstractes, teatrals, còmiques o líriques, donen fe de la proposta, ampla i oberta dins la contemporaneïtat, d'abordar el fet coreogràfic, el moviment i la interpretació, amb l'objectiu de formar ballarins en la versatilitat, oferint una gran possibilitat d'exploració de les seves capacitats físiques, interpretatives i afinitats estètiques, a la vegada que pel públic d'IT Dansa suposa una varietat de propostes en un mateix programa que potencia la seducció i la promoció de la dansa com un art comunicatiu i ampli de registres.

Tot aquest seguit d'adjectius qualificatius i objectius assolits no són tan sols una llista de mots fruit de la convicció personal d'un projecte necessari i encertat sinó la resposta de la crítica envers el treball d'IT Dansa, una evidència social i una realitat artística.

El triomf de la dansa [...] On s'ha de reivindicar la dansa és sobre els escenaris i això ho demstren els deu ballarins i tot l'equip d'IT Dansa.<sup>4</sup>

4. «El triunfo de la danza [...] Donde tiene que reivindicarse la danza es sobre los escenarios y eso demuestran los diez bailarines y todo el equipo de IT Dansa». Marjolijn VAN DER MEER, *La Vanguardia*, 21.4.1998.



*4 Legs. Coreògraf: Uri Ivgi. Estrenada per IT Dansa al Teatre Ovidi Montllor dins del Festival Grec 2006.*

*Naked Thoughts. Coreograf: Rafael Bonachela. Estrenada per IT Dansa al Teatre Ovidi Montllor dins del Festival Grec 2007.*

Fotografies: Ros Ribas.

«It's danza»: (...) Sí senyors: això és dansa! La Jove Companyia de l'Institut del Teatre barreja components realment engrescadors: un gran nivell tècnic combinat amb la millor forma física per poder canalitzar-lo. Expressivitat, frescor i unes coreografies de creadors-amb-nom (Ramon Oller, Tony Fabre, Ohad Naharin, i Nacho Duato) que no s'han limitat a complir l'encàrrec, sinó que han proporcionat a la companyia unes peces que seran clarament una de les principals palanques. Es clar que si els seus intèrprets no haguessin estat a l'altura encara hagués estat pitjor.<sup>5</sup>

Aquestes paraules són una petita mostra de com va ser rebuda la companyia però, per no caure en l'autocomplaença de la feina ben feta i elogiada per la complicitat de la professió, cal contrastar-les amb els comentaris rebuts a la resta del país, on IT Dansa s'ha presentat també en programacions, festivals i plataformes importants.

«Repertori sublim». Una dotzena de ballarins va executar amb gran rigor i sentiment un programa variat en estils i sensacions. L'esforç no fou en

5. Joaquim NOGUERO, *Avui*, 12.7.1998.



WHIM Fractured  
Fairytale. Coreògraf:  
Alexander Ekman.  
Estrenada per IT  
Dansa al Teatre  
Ovidi Montllor dins  
del Festival Grec  
2007.

Ilike five. Coreògraf:  
Stijin Celis.  
Estrenada al Teatre  
del Mercat de les  
Flors el 7 de juliol de  
2009 dins del  
Festival Grec 2009.  
Fotografies: Ros Ribas.



va: un pati de butaques a vessar va aplaudir d'allò més el desfet d'art i d'energia.<sup>6</sup>

La millor fornada [...]. Probablement el bon resultat sigui conseqüència de les coreografies escollides per la seva directora, molt properes a l'estètica i l'esperit dels joves que algun dia hauran de començar a engruixir les companyies de tot el món.<sup>7</sup>

6. «Sublime Repertorio». Una decena de bailarines ejecutó con gran rigor y sentimiento un programa variado en estilos y sensaciones. El esfuerzo no fue en balde: un rebotante patio de butacas aplaudió a rabiar el arte y energía derrochados». Iratxe DE ARANTZIBIA, *Diario Vasco*, 19.2.2001.

7. Marta PORTER, *Avui*, 17.7.2003.

Per no allargar el discurs però per constatar el reiterat encert, reconeixement i suport a aquest projecte, tan sols es remarcaran alguns dels titulars apareguts en la premsa al llarg d'aquests deu anys de trajectòria: «Una generació que promet»<sup>8</sup>; «Nivell aclaparador»<sup>9</sup>; «Transmetre la saviesa, tot un art»<sup>10</sup>; «L'herència d'un estil»<sup>11</sup>. Aquestes han estat les valoracions unànimes per part de la crítica des del primer moment de la seva presentació i han marcat el segell de la casa, la petja d'IT Dansa, alhora que ha estat una eina molt positiva i engrescadora per divulgar la dansa i apropar-la a públics nous, joves i adults.

## El públic

Quin paper ha jugat el públic en això? Magnetisme! Qui diu que la dansa no té públic? Des del primer moment l'entusiasme i les entrades esgotades han estat una constant per veure i gaudir d'aquesta jove formació que, mentre convenia el públic, alhora li feia qüestionar el fet de ser una companyia jove o una veritable formació professional. Els alts nivells d'audiència han acompanyat també, des del primer moment, aquest projecte. El caliu del públic ha ajudat a créixer els ballarins, la confiança de la crítica ha ajudat a la direcció a refermar-se en el seus objectius i decisions, i els satisfactoris resultats de la inserció professional dels ballarins han avalat el projecte de cara a la seva rendibilitat política en termes d'inversió econòmica.

8. «Una generación prometedora». José A. GÓMEZ MUNICIO, *El Norte de Castilla*, 1.8.1999.

9. «Nivel apabullante». Carmen DEL VAL, *El País*, 23.2.1999.

10 «Transmitit la sabiduría, todo un arte». Marta CARRASCO, *ABC Sevilla*, 12.06.2003.

11. «La herencia de un estilo». Està clar que el fet que Catherine Allard en sigui la directora obre unes portes i ofereix uns avantatges que altrament serien molt difícils d'aconseguir. La seva qualitat com a ballarina i la seva professionalitat en tot allò que emprèn és de sobres coneguda. Kilián, Duato o Naharin ni més ni menys, han confiat alguna de les seves obres a aquesta gran jove companyia, desplaçant-se fins i tot a Barcelona per a treballar directament amb ells. Cristina MASJUÁN, [www.fotoescena.net/IT08htm](http://www.fotoescena.net/IT08htm).

## Els ballarins

El nivell exigít als ballarins pel seu ingrés a la companyia així com els miraculosos resultats han convençut cada cop més ballarins catalans i estrangers de la necessitat de passar per IT Dansa i de la “plataforma” que suposa. Alhora, amb el canvi cap al definitiu edifici de l’Institut del Teatre a la Plaça Margarita Xirgu, la jove Companyia ha establert un pont pedagògic important amb l’escola integrada de l’EESA/CPD, obrint les portes als seus estudiants, i encomanant l’entusiasme i professionalitat dels ballarins als joves estudiants. Deu anys després de l’inici de la primera temporada d’IT Dansa el 1997, són molts els ballarins que han passat a incorporar-se a les plantilles de companyies internacionals de primera fila i que alhora han estat alumnes de l’escola integrada. Així doncs, des dels 12 anys, quan van ingressar, fins a la seva sortida d’IT Dansa, un grup cada cop més nombrós de ballarins ha pogut compaginar els seus estudis reglats obligatoris de secundària, estudiar el grau professional de dansa i, fins i tot, —no sense esforços— aprovar el batxillerat i la selectivitat. Alguns d’ells, amb idees de futur a llarg termini, han pogut gaudir d’IT Dansa mentre es mantenien matriculats a distància en alguna facultat per seguir cultivant el seu intel·lecte i alimentant la seva formació integral.

## La professió

Deu anys són pocs en la història d’un projecte però molts els fruits sorgits d’IT Dansa.

Només parlant de xifres podríem dir que ronden el centenar els ballarins que han passat ja per les files d’IT Dansa.

De tots ells, tret de la generació actual, uns seixanta o més s’han incorporat professionalment en companyies internacionals prestigioses, trobant el seu lloc i espai en estètiques tant variades com el Nederlands Dans Theater, la Galili Dance, Tanztheater de Nurenberg, Stadtheater de Berna, Ensemble Batsheva, la Bonachela Dance Company, el Ballet de l’Òpera de Lió, la Companyia do Bailado, i un llarg etcètera. Altres han optat per companyies catalanes com Lanònima Imperial, Companyia Metros, Gelabert/Azzopardi, el Ballet de Víctor Ullate, o fins i tot projectes personals com la creació de la Companyia Plan B, Contrapuncuts danceport i els projectes del coreògraf *free lance* Iker Gómez.

Deu anys després de la primera generació, alguns ballarins d’IT Dansa



també han penjat les sabatilles i han optat per dedicar-se a la coreografia, com recentment varem evidenciar a l'estrena del Gran Teatre del Liceu de la peça *Canela Fina* de Cayetano Soto amb la companyia Ballet De Cidade de Sao Paulo.

Òbviament, el resultat no podia ser més satisfactori en el temps rècord de 10 anys, als que cal sumar les batalles guanyades amb el públic català, que es demostra amb rècords d'audiència en programacions locals essent-ne el Festival Grec, el Teatre Nacional de Catalunya i el Mercat de les Flors veritables testimonis, així com diferents teatres de la xarxa de Barcelona.

Satisfactori també és el segell i marca de qualitat —ben merescuda— que s'ha forjat la companyia i que li serveix com a pedrera per nodrir companyies internacionals vinculades als creadors que passen per IT Dansa i que cal mantenir per no trencar aquest vincle amb la creació internacional.



# Jiří Kylián & IT Dansa

## Presentació

Jordi Fàgrega

Presentem aquí una semblança molt completa, per situar al lector, del gran coreògraf txec, feta per Raimon Àvila, que publicà el novembre del 2003 *Jiří Kylián, somniador de danses*, dins de la col·lecció dels Premis d'Honor de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. A continuació presentem una entrevista amb Jiří Kylián realitzada al Teatre Nacional de Catalunya amb motiu de l'estrena a Barcelona de la coreografia *Sechs Tänze* amb IT Dansa Jove Companyia de l'Institut del Teatre, el 24 de maig de 2005.

IT Dansa ja havia estrenat dues coreografies de Kylián a Barcelona: *Evening songs*, l'1 de juliol de 1999 al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona dins del Festival Grec 99, i *Un ballo*, el 29 de maig de 2002 al Teatre Lliure de Barcelona. La vinculació de la seva directora artística, Catherine Allard, amb Jiří Kylián ve de lluny, de quan, al 1980, entrà al Junior Ballet del Nederlands Dans Theater (NDT 2) de l'Haia, i dos anys més tard, a la companyia principal, el Nederlands Dans Theater (NDT 1), sota la direcció de Kylián —a qui considera el seu gran mestre. A final de 1990 però, a petició de Nacho Duato —també exballarí del NDT 1—, ingressà com a ballarina principal a la Companyia Nacional de Danza, que deixà finalment per iniciar la creació i la direcció artística de la Jove Companyia de l'Institut del Teatre IT Dansa l'any 1997.

Si, com diu Catherine Allard, ella va néixer amb Maurice Béjart, indubtablement, va créixer amb Jiří Kylián, la influència del qual ha deixat empremta en el seu treball amb la companyia, tal com palesa Maryse Badiou en un article publicat a *Serra d'Or* l'any 2006:

L'objectiu no és aquí el de formar tècnics de la dansa, sinó de fer néixer i revelar creadors. Tot fent-los apropar a la realitat de l'ofici, es tracta de donar-los una educació que resulti ser l'aprenentatge d'un coneixement d'un mateix i una lliçó de vida. Tot comença amb el nostre cos, entès com un conjunt indissociable de món orgànic i de món sensible. Així, si en un primer moment les coreografies són abordades en el pla de la tècnica, el segon pas ha de portar-les a fer el salt decisiu al món de l'emoció. En aquest sentit, com diria Catherine Allard, no podem quedar-nos amb la idea que un *port*

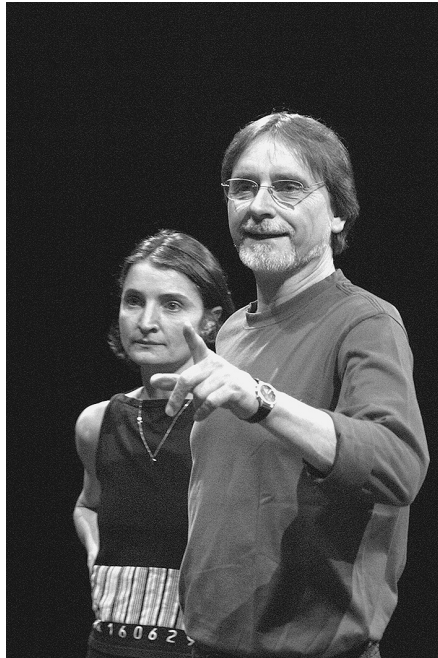
*de bras* és únicament una posició corporal, com ho pot pensar un alumne; encara queda molta feina per fer i demostrar que un *port de bras* és, per sobre de tot, una respiració i una mirada.

Vet aquí un dels enfocaments essencials d'IT Dansa, que permet a un ballarí de distingir-se dels altres aprenent a fer descloure el sentiment del seu propi cos, a fer-lo existir en el moviment i, amb això, exterioritzar tota la naturalesa que porta a dintre. El cos, a la vegada objecte material i essència immaterial, el cos viu, fet d'intel·ligència, d'ànima i de consciència, s'implica en una experiència de vida que les coreografies d'IT Dansa tradueixen de manera suggestiva. [...] Vet aquí un treball d'artesanía que necessita temps, la sedimentació del temps que va dipositant la llavor de la qualitat, vet aquí una línia de treball honest que ha sabut guanyar-se un *label* de categoria europea amb una excel·lent imatge tant a l'exterior com a l'interior del país.<sup>1</sup>

La llavor de Kilyán que feu créixer Catherine Allard, al seu torn ha germinat en molts treballs que es fan ja al nostre país i arreu del món.

*Jiří Kylián i  
Catherine Allard  
durant els assajos  
de la coreografia  
Sechs Tänze al  
Teatre Nacional de  
Catalunya.*

Fotografia: Ros Ribas.



1. Maryse BADIOU: «IT Dansa: 'Label' Europa. De la necessitat d'una companyia estable». *Serra d'Or*, núm. 5, 2006, p. 76.

## Jiří Kylián, somniador de danses<sup>2</sup>

Raimon Àvila

El setembre de 1980 Jiří Kylián viatja a Austràlia per tal d'assistir a un festival de danses aborígens. Queda sorprès per l'actitud de respecte i veneració que observa en els ballarins que hi participen, i s'adona de la transcendència que té la dansa per a la seva cultura. Els aborígens que s'han reunit allí, la supervivència dels quals està greument amenaçada per la civilització moderna, són nòmades, no posseeixen, per tant, el sentit de pertinença a un territori concret, i es desplacen amb un equipatge mínim. No tenen cases, ni cinemes, ni llibreries, ni biblioteques, ni museus, ni teatres, ni tan sols disposen de cap llenguatge escrit. Però posseeixen unes danses. Aquestes danses constitueixen el seu patrimoni, expliquen les seves llegendes, sintetitzen la seva mitologia, les seves creences, el seu coneixement. Són allò que dóna sentit a la seva existència. Així doncs, les tracten amb molta cura, amb el zel dels qui veneren les coses sagrades. Les transmeten de pares a fills, sense canviar-les, perquè les han rebut directament dels déus, a través de somnis reveladors.

Els aborígens miren, per tant, amb molt d'interès i curiositat les danses dels altres grups tribals. I, finalment, també dirigeixen la seva curiositat cap als visitants europeus. S'apropen a Jiří Kylián i li demanen que els mostri les seves creacions. Aleshores ell connecta un aparell de vídeo i els ensenya les darreres coreografies del seu repertori. Els aborígens les observen amb atenció. Després, sense dir res, se'n van. L'endemà tornen i li diuen: «Ets un bon somniador».

Per als aborígens les danses no es fan, se somnien. Ser un bon somniador vol dir, en conseqüència, ser un artista inspirat, un mèdiu, algú que ha tingut el privilegi de poder materialitzar un determinat somni que li han fet arribar els déus.

Kylián és, efectivament, un bon somniador. Només així s'entén la seva extraordinària capacitat creativa. *Sinfonietta*, per exemple, l'obra que el va llançar a la fama internacional, va ser creada en tres setmanes, durant una gira de la companyia Nederlands Dans Theater per Israel.

El cas és que aquest bon somniador, aquest home d'imaginació desbordant i discurs fluid, s'havia d'anar convertint, amb el pas dels anys, en un

2. Extret del llibre *Jiří Kylián, somniador de danses*, de Raimon Àvila, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (2003), publicat amb motiu de la concessió del Premi d'Honor de l'Institut del Teatre 1998 a Jiří Kylián.

punt de referència obligat per entendre la història de la dansa de finals del segle xx.

Jiří Kylián va néixer a Praga el 1947. El seu avi havia estat director d'orquestra, la seva mare ballarina i el seu pare cantava en un cor. Envoltat, per tant, d'un ambient favorable al cultiu de les arts, estudia piano a partir dels sis anys i, a partir dels nou, dansa clàssica a l'escola del Teatre Nacional. Als quinze anys entra al Conservatori de Praga per continuar els estudis de dansa. És en aquest context on aviat realitzarà les seves primeres composicions coreogràfiques. Durant aquests anys, a més d'estudiar ballet pren classes de dansa moderna, concretament de tècnica Graham, veu per primera vegada les primeres pel·lícules de Bergman, Fellini i Buñuel, així com un curtmetratge que, segons explica, li influeix profundament, en el qual es pot veure Maurice Béjart dansant la *Symphonie pour un homme seul*, amb música de Pierre Henry.

El 1967 obté una beca del British Council per estudiar a l'escola del Royal Ballet, a Londres. Amb vint anys, doncs, aterra en un Londres en plena ebullició cultural, on té l'oportunitat d'assistir a tota mena de concerts, exposicions i espectacles, i descobrir coreografies més clàssiques, menys clàssiques i decididament modernes; o sigui, des de treballs de Frederik Ashton i Kenneth MacMillan fins a coreografies de George Balanchine, Jerome Robbins, Maurice Béjart o Martha Graham.

L'any següent, quan se li acaba la possibilitat de continuar estudiant a la Royal Ballet School, John Cranko l'agafa per a l'Stuttgarter Ballett sense ni tan sols haver-lo vist dansar. I és en aquesta companyia que Cranko dirigeix des del 1961 i que ha convertit en un dels grups més prestigiosos del moment, on coincideix amb John Neumeier i William Forsythe, entre d'altres.

Cranko era una persona molt dinàmica i entusiasta, que mantenia un tracte humà molt estret amb els ballarins i les ballarines de la companyia. Se'n preocupava i els ajudava a desenvolupar els seus talents i capacitats. En aquesta companyia és on Kylián crea, assaja i presenta els seus primers treballs professionals. També és aquí on coneix la seva dona, la ballarina Sabine Kupferberg, que, a partir d'aleshores, l'acompanyarà en la seva llarga i prolífica carrera artística.

El 1973 Cranko mor en ple vol de retorn d'una gira pels Estats Units. A més d'una terrible tragèdia humana, la mort de Cranko suposa un cop molt fort per a la brillant trajectòria de l'Stuttgarter Ballett; cop del qual la companyia trigaria anys a recuperar-se.

Poc abans d'aquest lamentable fet, però, Jiří Kylián havia rebut una oferta per coreografiar per al Nederlands Dans Theater, una companyia formada



Evening songs.  
Coreògraf: Jiří  
Kylíán. Estrenada  
per IT Dansa l'1 de  
juliol de 1999 al  
Centre de Cultura  
Contemporània de  
Barcelona dins del  
Festival Grec 1999.

Un ballo. Coreògraf:  
Jiří Kylíán.  
Estrenada per IT  
Dansa el 29 de maig  
de 2002 al teatre  
Fabià Puigserver del  
Teatre Lliure de  
Barcelona  
Fotografies: Ros Ribas.



el 1959 per un grup de ballarins dissidents del Het National Ballet que, malgrat haver obtingut un important reconeixement gràcies al treball de coreògrafs com Hans van Manen i Glen Tetley, es troba sumida en uns moments d'una certa decadència.

El 1973, doncs, prepara i estrena el que constituirà la seva primera coreografia per a l'NDT; la primera d'una llarga sèrie de prop de seixanta. La titula d'entrada *Pictures Turned Round*, i, després, *Viewers*. Un dels ballarins que hi participen, Gérard Lemaître, l'acompanyarà en la seva trajectòria artística a partir d'aleshores, dansant en moltes de les seves creacions fins a la data actual. Lemaître forma part de la companyia que Kylíán va crear el 1991 per a ballarins majors de quaranta anys amb el nom de NDT III.

Sense deixar de coreografiar per a l'Stuttgarter Ballett, el 1974 munta dues peces més per a l'NDT: *Blue Skin* i *Stoolgame*. La bona acceptació que

obtenen les seves obres fa que, el 1975, Jiří Kylián sigui nomenat codirector de l'NDT.

Després d'un parell d'anys difícils, durant els quals la companyia passa tota mena de dificultats a causa de les rivalitats internes, el 1978, n'assumeix, finalment, la plena direcció artística. A partir d'aquest moment, la companyia assoleix de nou un lloc destacat en el panorama internacional.

Durant el 1978 Kylián estrena *Kinderspelen*, *Sinfonietta*, *Intimate Pages*, *Rainbow Snake* i *Symphony of Psalms*. Tant *Sinfonietta* com *Symphony of Psalms* es consideren dues de les seves obres mestres. Cal assenyalar, en tot cas, que en aquest moment ja han passat a formar part del repertori de l'NDT coreografies de Kylián tan significatives com *Return to a Strange Land* (1974), *Stoolgame* (1974), *Verklärte Nacht* (1975), *La Cathédrale Engloutie* (1975), *Torso* (1975), *Symfonie in D* (1976) o *Ariadne* (1977).

*Symphony of Psalms*, amb música de Stravinsky i escenografia de William Katz, és una coreografia que cal destacar molt especialment. Hi trobem algunes de les característiques més celebrades del discurs artístic de Kylián: domini magistral de l'espai escènic; precisió, intensitat i velocitat en el gest dels ballarins; treball coral molt afinat; fusió sense fissures del llenguatge clàssic i el llenguatge contemporani; contrapunts rítmics i musicalitat exquisida. A tot això cal afegir una gran cohesió de tots els components de l'espectacle: música, llum, escenografia, vestuari. En les obres de Kylián tot encaixa, res no és sobrer, hi ha una especial atenció a tots i cadascun dels detalls. A més d'un bon somniador és un bon observador, i sap treballar a fons els punts de partida fins a arribar al resultat desitjat. *Symphony of Psalms* permet, com la majoria de les creacions de Kylián, més d'una lectura. El fet que el teló de fons estigui format per estores, per exemple, fa que el retaule al qual s'adrecen les pregàries d'aquesta dansa sigui justament el terra o, si ho preferiu, la Terra. L'espiritualitat d'aquesta obra no exclou, per tant, un cant a l'home en totes les seves dimensions.

A partir del 1981 Kylián col·labora amb l'escenògraf John F. Macfarlane en treballs tan memorables com *Forgotten Land* (1981), *Svadebka* (1982), *Dreamtime* (1983), *L'enfant et les sortilèges* (1984), *L'Histoire du soldat* (1986) o *Tantz-Schul* (1989). Macfarlane ajudarà a donar a les produccions de Kylián un alt nivell des del punt de vista estètic i visual. *L'enfant et les sortilèges*, amb una excel·lent escenografia seva, és guardonada amb el Hans Christian Andersen Ballet Award, de Copenhaguen. La llista de premis que Kylián rep al llarg de la seva carrera artística és, d'altra banda, inacabable: el Westend Theatre Award, de Londres; el Nederlandse Choreografie Prijs; el Grand Prix International Vidéo-Danse, de Nimes; el Premio Danza&Danza,

de Milà; el Benois de la dansa, de Moscou; el Premio di Teatro di Roma; l'Angel Award, del Festival d'Edimburg; tres premis Nijinsky de Mònaco, sense oblidar, evidentment, el Premi d'Honor de Dansa de l'Institut del Teatre, del 1998.

Jiří Kylián és un home del Renaixement en ple segle xx: a més de coreografiar compon, si cal, la música, toca el piano, dissenya les escenografies, el vestuari o les llums. Fins i tot acompanya les classes de dansa amb el piano quan no hi ha pianista. Li agrada llegir, aprendre constantment, anar al teatre, assistir a concerts i exposicions, parlar amb altres artistes, viatjar. Segurament per això la seva obra és tan diversa. El seu esperit inquiet el porta a crear peces de plantejaments molt diferents. Val a dir que sovint aquestes peces tan diferents han estat creades d'una manera simultània, la qual cosa no deixa de resultar, fins a un cert punt, sorprenent. Coincideixen en el temps, per exemple: *Overgrown Path* (1980), un poema coreogràfic d'un gran lirisme, creat a partir de la música de piano que Janáček va compondre amb motiu de la mort de la seva filla, i *Nomaden* (1981), on incorpora la gestualitat dels aborígens australians; *Torso* (1975), molt més dramàtica, i *Symphony in D* (1976), una paròdia sobre la dansa clàssica; *Evening Songs* (1987), envoltada d'una delicada aura d'espiritualitat, i *Frankenstein!!* (1987), amb escenes i gags propis del llenguatge dels còmics. Compon, per tant, en terrenys sempre diversos. La seva curiositat és inacabable; la seva capacitat de crear, també. «Procuro treballar en dues obres a la vegada», ens explica, «quan estic acabant-ne una ja estic començant la següent». Kylián necessita expressar al mateix temps, per tant, aspectes diversos del seu jo. Li agraden els contrastos i, si no els pot incloure en una mateixa obra, ho fa en dues que compon al mateix temps. En algunes de les seves creacions s'apropa al llenguatge teatral incloent-hi gags còmics (*Piccolo Mondo*, *Sechs Tänze*, *Arcimboldo*) o bé abordant ballets narratius com *L'Histoire du soldat* o *L'enfant et les sortilèges*, en d'altres es recrea en un discurs molt més poètic, hermètic o formal. En algunes es fa present una certa expressivitat oriental (*Kaguyahime*, *Dreamtime*, *November Steps*, *One of a Kind*), en d'altres se'ns mostra, en canvi, a través un barroquisme sensual i festiu (*Arcimboldo*). En algunes s'hi respira un fort sentiment de vitalitat (*Sinfonietta*), en d'altres es pot sentir la presència tràgica de la mort (*Overgrown Path*, *Heart's Labyrinth*, *Half Past*). Algunes creen atmosferes intensament eròtiques (*Petite Mort*, *Bella Figura*, *Sweet Dreams*), mentre d'altres, però, interpretades enmig d'un espai fosc, sense límits, adquireixen una estranya profunditat filosòfica (*Whereabouts Unknown*, *Stepping Stones*) i sembla que l'escena es torni aleshores un microscopi que Kylián enfoca sobre la vida.



## Jiří Kylián al TNC

*Entrevista realitzada per Mariana Jaroslavski*

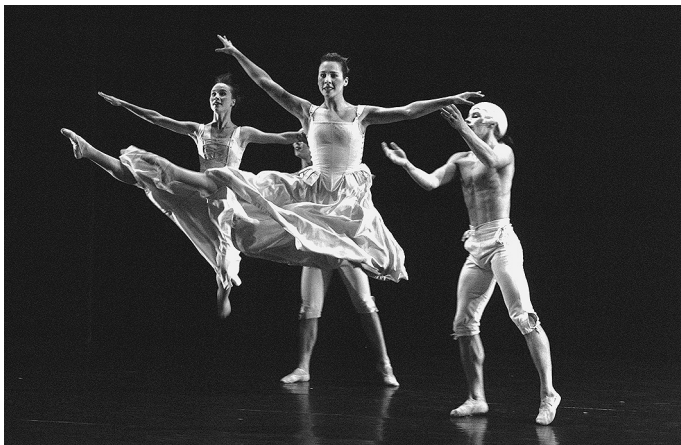
M. JAROSLVASKI: *Aquesta ha estat la primera vegada que ha assajat amb la companyia. Com ha anat?*

J. KYLIÁN: Bé, esperava que els ballarins tinguessin un molt bon nivell, perquè fa anys que conec Catherine Allard. Era un membre brillant de la nostra companyia i no m'ha decebut. Crec que el nivell és excel·lent i que els ballarins són receptius, no els falta fantasia i formen un grup molt animat de ballarins plens de vida i talent. O sigui, que ha estat una grata sorpresa, tot i que no podria dir-se que hagi estat ben bé una sorpresa, perquè ja m'esperava que fossin bons.

*La coreografia que estan assajant... Parli'm de la peça [Sechs Tänze], del que tracta. Bé, ja sé que és difícil d'explicar.*

No és que sigui difícil d'explicar: és que és impossible. Per això fem coreografies, i no escrivim poemes o novel·les. Per això ens dediquem a la dansa. La va compondre Mozart, com és sabut. La va compondre a Praga, que és la ciutat on vaig néixer. A Praga Mozart era molt famós, i tenia reconeixement de geni. Era l'única ciutat del món on llavors deien «té un talent fantàstic; li hauríem de donar el nostre suport». I mentre acabava l'òpera *Don Giovanni*, durant el temps lliure —s'ho pot creure?, escrivia una altra gran òpera i encara li quedava prou temps lliure!—, componia les *Danses alemanyes*. En aquell temps va produir-se el setge de Viena a mans de l'exèrcit turc i l'estil turc, l'estètica turca i la música turca van tenir una influència en la moda de Viena d'aquells temps; d'aquesta manera, quan es començaven a portar barrets estrafolaris turcs, la música de Mozart, de manera paral·lela, adoptava un aire marcadament turc, especialment en els *Concerts per a violí* i les *Sechs Tänze*. Així, pel sentit de l'humor de Mozart i per la turbulència de la Guerra dels Balcans de 1787 i l'agressió de l'Imperi Otomà, he creat una peça que té a veure amb la diversió i la mort, i el resultat és una barreja estranya i explosiva, plena de l'humor típic del meu país. És un cas clar d'humor negre. M'agrada, aquest tipus d'humor, i al meu país es conrea molt.

*He vist moltes representacions d'aquesta obra al llarg de la meua vida... m'han agradat totes. Però penso que la seva és una de les millors, i no ho dic perquè el tingui davant. Ho penso de debò. Crec que dona molta importància a la musicalitat en la dansa. Què explica a la gent perquè senti la musicalitat? Com els explica què és una frase en dansa? Perquè, com passa amb la música, la dansa també consisteix en frases i cadències.*



*Sechs Tänze. Coreògraf: Jiří Kylián. Estrenada per IT Dansa el 24 de maig de 2005 al Teatre Nacional de Catalunya.*

Fotografies: Ros Ribas.

La música és el nostre pa de cada dia. Hem d'entendre la música, i crec que els coreògrafs haurien d'estudiar música. Això no significa que els coreògrafs hagin de ser esclaus de la música, però és que encara que vulguis fer una coreografia que no vagi de la mà de la música has d'entendre el que la música et diu. Si vols contradir algú, primer l'has de comprendre, l'has d'escoltar: has d'entendre la llengua de l'altra persona. I penso el mateix pel que fa a la música, o almenys trobo que és molt important per a la dansa. No has de ser-ne un esclau, has de decidir. Durant la meva formació al Conservatori de Praga havíem d'estudiar música, havíem de conèixer els instruments, saber tocar-ne algun i estudiar composició, i tot el que vaig estudiar es reflecteix en la meva feina d'una manera o una altra, m'agradi o no. És així. La meva família ja tenia una formació musical. El meu avi era director d'orquestra i la meva mare ballarina, així que podríem dir que la tradició musical ja era ben viva dins casa nostra. Sigui com sigui, recomanaria als joves coreògrafs que estudiïn música. Encara que després decideixin anar en contra de la música.

*Ja ho entenc. Què busca en un ballarí? Què és per a vostè un bon ballarí?*

Bé, em planteja una d'aquelles preguntes impossibles. Un ballarí ha de tenir moltes qualitats, sap? Però la més important de totes és, potser, la integritat, perquè amb el que realment m'interessa treballar és amb la personalitat del ballarí. El més important no és que tingui un cos bonic, un somriure esplèndid o un sentit de la musicalitat i el fraseig. Aquests elements hi han de ser, és clar, però la integritat del ballarí, la individualitat... penso que aquests són els millors dons amb els quals ens agrada treballar als coreògrafs. I també hi ha la comprensió, sap? Com més gran em faig, més espero que els ballarins participin de manera creativa en la creació de la coreografia, que no es limitin a repetir el que els demano que facin. A mesura que em vaig fent gran, em costa més moure'm, també, ja no ho faig com quan tenia vint o vint-i-cinc anys. O sigui, que compto amb la fantasia dels ballarins perquè em donin el moviment, però no només això: també n'espero sentiment, caràcter i totes aquelles coses que donen forma a una coreografia. Després descarto el que no vull, trio el que m'agrada. Dic «no necessito això; necessito això altre». Això em permet fer més feina amb els ballarins i aconseguir que el treball que faig sigui més creatiu, més interessant i més divertit també per a ells. Senten que realment participen en la creació, en lloc de limitar-se a fer el que dicta el coreògraf.



*Sechs Tänze. Coreògraf: Jiří Kylián. Estrenada per IT Dansa el 24 de maig de 2005 al Teatre Nacional de Catalunya.*

Fotografies: Ros Ribas.

*I amb el llenguatge? Fa una cosa diferent per a cada creació?*

Bé, normalment cada creació empra una música diferent, és a dir, que no es pot fer servir el mateix vocabulari per a Anton Webern que per a Mozart. És impossible. Això és el que penso... m'agradaria inventar un nou vocabulari per a cada obra que faig. Ja sé que és impossible, però ho intento, i de vegades me'n surto. Però només de vegades. És com l'escriptura, sap? Jo tinc la meua, com vostè i la resta de gent tenen la seva, però amb la meua puc escriure moltes novel·les diferents i molts poemes diferents, puc crear molts personatges. Ho descriuria així: l'escriptura pot ser la mateixa però escric paraules diferents cada vegada que em poso a escriure.

*Què pensa de la dansa a l'actualitat? Què li semblen els projectes com el Nederlands Dans Theater 2 per a la gent jove?*

Trobo que és un projecte molt important perquè avui al món de la dansa ja no hi ha cap cor de ballet en el sentit tradicional. Hi ha una aproximació a la dansa i a la coreografia molt més individualista. Quan surts de l'escola et trobes que has de ser capaç d'estar dalt de l'escenari tot sol. I això és molt i molt difícil. Has de fer de solista quan amb prou feines acabes de treure els peus de l'escola. I això fa molta por. Per això, a Holanda el NDT2 fa de pont entre qualsevol companyia de dansa estàndard i el sistema escolar, i el NDT2 ajuda els ballarins a fer el pas decisiu per poder creuar el pont. Penso que això és el que la Catherine prova de fer i crec que se'n surt la mar de bé. És un moment en què el ballarí és d'allò més vulnerable, és com l'ocell que vola fora del niu per primera vegada. Ho aconseguirà? Cal acompanyar aquest pas amb molta prudència perquè en aquesta edat es pot fer molt mal als ballarins. De vegades, els ballarins que no s'ha acompanyat de manera prou adequada durant aquest període tan vulnerable pateixen danys permanents. Jo li agraeixo molt a la Catherine que faci aquesta feina i penso que les institucions públiques li haurien de donar un suport important, tant polític com financer.

*L'obra que veurem aquesta nit, a part de la musicalitat i el treball musical que tots els ballarins hi duen a terme, és un altre repte per als joves que hi prenen part?*

Sí, és un repte, en certa manera. És una comèdia, i fer bona comèdia és molt complicat. No hi ha res més difícil de fer que la comèdia, i el gust per la comèdia és un do que Déu dóna a algunes persones. Uns el tenen i altres n'han d'aprendre. Amb els ballarins joves costa molt menys fer coses serioses que divertides. Fins i tot en una obra com aquesta, que és una comèdia exagerada totalment hiperbòlica, cal tenir un cert límit, un cert gust i un cert sentit de la realitat, i cal projectar un cert sentit de la credibilitat. No és anglès, però has de ser creïble. Ho has de representar de manera que la gent s'ho cregui, fins i tot sabent que és extremadament exagerat. I això, per als ballarins, és un repte.

*I com se'n surten?*

Alguns molt bé, altres no tant, encara, però quan arriba l'hora de l'estrena seran excel·lents.

*Quins són els seus somnis?*

Malsons! Somnis, pregunta? No ho sé. M'agradaria fer pel·lícules. M'agraden les pel·lícules i en faré. També m'agradaria saber què diuen els ani-

mals, m'agradaria entendre'ls. Voldria poder parlar amb un cavall, o amb un gat o amb una cabra.

*Gràcies, i que tingui sort!*

Gràcies!



# Laban Movement Analysis.<sup>1</sup>

## Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment

Agustí Ros

Parlar del moviment és com parlar d'allò que ens diferencia de les coses inanimades. Al cos humà li és estranya la immobilitat. Vivim constantment en moviment per assolir les nostres necessitats tal com deia Laban «Man moves in order to satisfy a need. He aims by his movement at something of value to him».<sup>2</sup>

Però com arribem a ser-ne conscients? Fonamentalment pels sentits del tacte i de la vista i per l'esquema mental que es configura en el nostre cervell en forma de patrons neuromusculars. També la reflexió i el pensament sobre el fenomen del moviment acaben per articular un tot que permet fer-nos-en una representació global.

El fenomen del moviment ha estat tractat al llarg de la història del pensament per filòsofs, pensadors, astrònoms, teòlegs i físics. Posem per cas Heràclit, Plató, Aristòtil, Ptolomeu, Copèrnic, Tomàs d'Aquino, Galileu, Newton, Einstein, Merlau Ponty, entre d'altres. La visió del moviment segons l'etapa històrica ha afectat d'una manera decisiva la concepció del món.

La teoria de Laban recollida en la seva globalitat pels seus deixebles, en el *Laban Movement Analysis (LMA)*, és una eina poderosa per analitzar i comprendre el moviment, per aprofundir les nostres reaccions en la interacció constant amb l'entorn, així com també per a la seva pràctica.

L'estructura del nostre cos està feta per moure'ns. Els ossos, els músculs, els tendons, els nervis, etc s'articulen entre ells com una gran varietat de palanques. No obstant, de quina manera es connecten? Quina és l'organització corporal? Quins són els esquemes de funcionament? Amb quina qualitat de moviment agafem un llapis o enrosquem un tirabuixó en el tap de l'ampolla de vi? Quina forma pren el cos quan ens movem per abraçar algú? Quina direcció pren el braç per agafar una maleta del terra?

1. <http://upload.wikimedia.org>

2. «L'home es mou per satisfer una necessitat. Amb el seu moviment, té per objectiu trobar alguna cosa de valor per a ell mateix». LABAN, *The Mastery of Movement*, (1988) Plymouth, Northcote House.

El *Laban Movement Analysis (LMA)* és un llenguatge per entendre, observar, descriure i anotar totes les formes de moviment. A partir de les bases teòriques creades per Rudolf Laban com foren la *Kinetography/Labanotation*: notació del moviment; l'*Effort Shape*: estudi de la dinàmica del moviment, i el *Choreutics*: estudi de l'espai. Els deixebles de Laban van aprofundir i ampliar molts dels conceptes creats per ell. En destaquen les figures d'Irmgard Bartenieff i Warren Lamb.

El *Laban Movement Analysis (LMA)* és un sistema capaç de descriure les connexions del cos, la dinàmica del moviment produït per l'esforç muscular, la forma, la interpretació i la documentació del moviment humà.

És una eina usada per ballarins, atletes, fisioterapeutes i és un dels sistemes més usats en l'anàlisi del moviment del cos humà d'una manera parcial o global.

Estès pel treball de Irmgard Bartenieff, el sistema és conegut també com a *Laban/Bartenieff Movement Analysis* o *Laban Movement Studies*. Hi comprèn:

Bartenieff Fundamentals

1. Laban Movement Analysis
2. Anatomia i Kinesiologia
3. Kinetography/Labanotation

El *Laban Movement Analysis (LMA)* té quatre categories.

## 1. Cos

Aquesta categoria descriu les característiques físiques del moviment del cos humà. És la responsable de la descripció de les parts del cos en moviment: quines parts estan connectades, quines parts estan influenciades per d'altres així com els principis generals sobre l'organització del cos.

La majoria d'aquestes categories no van ser desenvolupades pel mateix Laban, però sí que van ser determinades pels seus estudiants. El treball d'Irmgard Bartenieff va ser decisiu en la creació d'aquesta categoria.

S'hi inclouen encara diverses subcategories:

1. Iniciació del moviment començant des d'una part específica del cos (conduccions).
2. Connexió entre les diferents parts del cos.
3. Seqüenciació del moviment entre les parts del cos.



4. Esquemes d'organització del cos i de la seva connectivitat, anomenat també *Patterns of Total Body Connectivity, Developmental Movement Patterns*, o *Neuromuscular Patterns*.

Seguint els principis generals d'organització corporal es pot veure com la iniciació del moviment és un concepte que explica l'encadenament de parts del cos que es posen en funcionament quan responen a un determinat estímul. Moltes vegades quan agafem un objecte, és la mà qui pren la iniciativa i la resta del cos segueix. No obstant la conducció implica que les parts del cos estan connectades entre elles.

En aquestes conduccions és possible descobrir patrons d'organització corporal. Peggy Hackney<sup>3</sup> que ha recollit el treball d'Irmgard Bartenieff, planteja les connexions fonamentals següents: connexió respiratòria (interior, intercel·lular), connexió centre-extremitats (radial, del centre cap a les extremitats), connexió cap-sacre (a través de la flexibilitat de la columna vertebral), connexió dalt-baix (homòloga, del cap i peus), connexió entre parts del mateix costat (homolateral), connexió creuada lateral (contra lateral, oposició).<sup>4</sup>

## 2. Esforç

Esforç, o allò que Laban havia descrit com a dinàmica del moviment, és un sistema per observar, analitzar i entendre les qualitats més subtils respecte a la intenció interior del moviment. Laban va definir quatre factors que són sempre presents en tot moviment. Els factors són: temps, pes, espai i flux. A cada factor corresponen dues polaritats. El sistema, definit així, és força eficaç ja que és capaç de valorar el grau de qualitat del factor.

Les polaritats són:<sup>5</sup>

Temps: sobtat / sostingut

Pes: fort / suau

3. Peggy Hackney va ser convidada a l'Institut del Teatre per fer un curs sobre les connexions corporals, el setembre del 2006.

4. HACKNEY: *Making connections, total body integration through Bartenieff Fundamentals*. Nova York: Routledge, 2002.

5. La traducció dels termes anglesos a les llengües llatines, sovint no s'han ajustat gaire a l'original. Per aquest motiu tradueixo al català a partir de la traducció al francès. Vegeu LABAN: *La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud, 1994.

Espai: directe / flexible

Flux: controlat /lliure

El *temps* és el factor que descriu la nostra actitud interior respecte a la durada o la continuació del moviment. Les qualitats són les de sobtat (urgència, sorpresa), i sostingut (allargament, continuïtat, persistència).

El *pes* mostra l'actitud interior del qui es mou amb la gravetat o contra. No es tracta de mesurar el pes en termes quantitativus sinó qualitativus. Les qualitats són les de ferm (fort, resistent) o bé suau (delicat, lleuger).

L'*espai* descriu l'actitud interior del qui es mou envers l'entorn. Les qualitats de l'espai són les de directe (direcció rectilínia), o bé flexible (direcció ondulada).

El *flux*, és el responsable de la continuïtat dels moviments. Sense el flux, els moviments contindrien simples indicacions de l'esforç. Les qualitats del flux són controlat (tens) o bé lliure (fluid, relaxat).

Sorgeixen així diverses possibilitats de catalogar la qualitat de l'esforç segons la combinació dels elements.

Tot moviment es produeix amb els quatre factors però sovint n'hi ha un o varis que hi tenen més relleu.

Quan l'esforç és producte d'una combinació de dos factors s'anomena «estat» (*state*). Aquesta categoria és molt comuna en el moviment quotidià. Se'n consideren sis caràcters: *despert* i *somidor*; *llunyà* i *proper*, i *estable* i *mòbil*.

Quan l'esforç és producte de tres factors es tracta d'«elements motors»<sup>6</sup> (*drive*). Els elements motors produeixen estats altament expressius. Es consideren quatre categories d'estats: *acció*, *apassionat*, *embriuat* i *visionari*.

Els «elements motors de l'acció» (*action drive*) donen peu als famosos vuit esforços producte dels tres factors (temps, pes i espai) i s'anomenen: picar, fuetejar, picar lleugerament, sacsejar, prémer, retòrcer, relliscar i flotar.<sup>7</sup>

Els «elements motors de l'apassionat» (*passion drive*), és la combinació dels factors del temps, pes i flux.

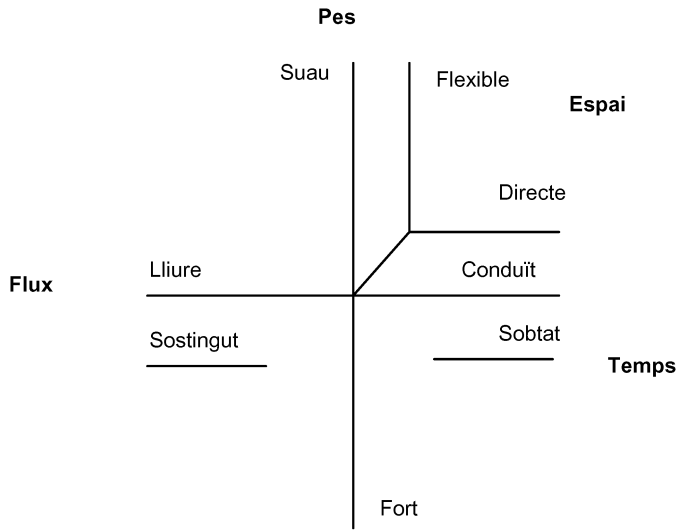
Els «elements motors de l'embriuat» (*spell drive*) és la combinació del pes, espai i flux.

Els «elements motors del visionari» (*vision drive*) és la combinació del temps, espai i flux.

És conegut el gràfic creat per Laban per explicar la teoria de l'esforç:

6. Vegeu nota 5.

7. Ídem.



A cada una de les combinacions els correspon un gràfic determinat. Per exemple els gràfics de dos factors o estats:



Moviment flexible i fort.

Moviment directe i fort.

Moviment flexible i suau.

Moviment flexible i sostingut.

Les accions de l'esforç han estat usades extensivament en moltes escoles de teatre i dansa, a fi de formar l'habilitat de canviar ràpidament entre les manifestacions físiques de l'emoció. El procés es basa en desenvolupar una acció física amb la característica corresponent per així ser receptiu al tipus d'emoció que genera. La possibilitat de seguir un guió a partir de considerar les qualitats contràries de cada un dels factors, facilita la mesura de l'esforç muscular i en conseqüència el canvi d'emoció mitjançant el canvi de l'activitat física. Aquest procés genera un canvi de color en el moviment.

### 3. Forma

Així com la categoria del cos és responsable de les parts del cos i de les connexions internes, també és possible parlar de la manera com el cos canvia de forma durant el moviment. La categoria de l'anàlisi de la forma té a veure

amb aquesta qüestió. La forma, mostra el cos quan aquest adopta una o altra posició. Les qualitats de la forma, descriuen la manera com el cos canvia (d'una manera activa) cap a algun punt de l'espai. Es poden descriure d'una manera senzilla els termes que fan referència a les accions específiques del canvi com ara obrir (extensió, ampliar) o tancar (flexió, reduir). Hi ha termes més específics com ara: alçar-se/enfonsar-se, estendre's/flexionar-se, envoltar/retrocedir.<sup>8</sup>

A la categoria de la forma s'inclouen diferents subcategories:

### *Figura*

Descriu les posicions estàtiques que el cos pot adoptar. Aquestes posicions segons si són d'una, dues o tres dimensions són catalogades com a forma llapis, forma paret o forma bola. El cos pot transitar d'una forma a l'altra, estirant-se o encongint-se, a la vegada que crea espais buits entre les seves parts.

Es pot descriure la figura a partir de la manera com canviem d'una a l'altra. Aquests canvis tenen a veure amb la manera amb què el cos interactua amb l'entorn. És el que s'anomena «modes de canvi de figura». N'hi ha tres.

#### – Figura *flux*

Representa la relació del cos amb ell mateix. Són figures que varien amb la simple acció del respirar, o bé a partir del plegar i desplegar els membres del cos. Poden ser moviments d'accions quotidianes com encongir-se, tremolar, fregar-se, estirar-se, etc. Són figures que tenen a veure amb un mateix i no amb l'entorn.

#### – Figura *direccional*

Representa un tipus de figura, en què el cos es dirigeix cap a alguna part de l'entorn seguint una direcció determinada, amb la intenció d'arribar a una destinació. Aquesta categoria es divideix en: figura direccional de radi (punxar, assenyalar, etc.) i figura direccional d'arc (balancejar una raqueta de tennis, fer esgrima). Les diferències entre aquestes dues categories rau en la forma del trajecte que fa la part del cos a l'aire. En el primer cas el trajecte és

8. La dansa moderna localitzava un punt del cos com a suport del canvi de la figura. Aquest lloc era el tors que suporta els moviments de la resta del cos. El tors era considerat com la part central on s'insereixen els membres superior i inferiors. Això es veu clarament en les tècniques de dansa moderna de Doris Humphrey, Mary Wigman, Martha Graham, José Limon, Karin Waener, entre d'altres.

clarament recte. En el segon cas és corbat. Els trajectes en l'espai van ser anomenats per Laban *formes-traç*.

– Figura *modelada*

Representa la relació en la qual el volum del cos interacciona activament amb les tres dimensions i amb l'entorn. Un exemple pot ser pastar la massa de pa o escórrer una tovallola. En aquesta categoria el moviment fa canviar la figura del cos sense una destinació concreta. El cos va passant d'una forma a l'altra com si esculpís l'espai. Podem observar com les mans en pastar la massa del pa, van canviant de forma. En aquest cas el moviment no busca una destinació, sinó que l'objectiu està en el procés.

Amb termes *labanians*, es parla de *motion* en contraposició a *destination*. La distinció radica en la definició del mode com el moviment s'executa, ja sigui en funció del procés *moció*,<sup>9</sup> o de l'objectiu final *destinació*.

#### 4. Espai

Una de les principals contribucions de Laban al *Laban Movement Analysis* és l'anàlisi de l'espai. Aquesta categoria inclou el moviment del cos en connexió amb l'entorn: esquemes espacials, recorreguts i línies de tensió espacial.

El trajecte que realitza el cos o una part del cos a l'aire, són línies de tensió que si bé estan en el pensament de l'executor també poden estar en la de l'espectador. Tanmateix són recorreguts inexistents. Apareixen a la ment de l'espectador gràcies a la memòria. Quan el trajecte ha estat realitzat per un mòbil, aquest ha deixat d'existir. El trajecte, com el moviment, només existeix en el present.

Per descriure els trajectes, Laban defineix una sèrie de figures geomètriques al voltant del cos humà, basades en formes cristal·logràfiques dels sòlids platònics: l'octaedre, el cub, l'icosaedre i l'esfera.

Així assenyala una sèrie de punts coincidents amb els vèrtexs dels cossos. La xarxa de punts organitzats successivament fan de referents de la forma dels *traç-forma*.

En organitzar el moviment en funció dels punts situats a l'entorn del cos humà, Laban considera que la forma del *traç-forma* és forçosament harmònica, plaent i té efectes terapèutics pel cos ja que els vèrtexs dels cossos platònics són equidistants.

9. «Moció: acció de canviar de lloc o posició (oposat a repòs)», *Diccionari de la Llengua Catalana*, Institut d'Estudis Catalans, Barcelona, Ed. 62, 1995.

No només això, sinó que la successió de punts pot ser entesa com una escala musical. Considerant una escala de vint-i-set punts, el cos pot moure's d'una manera refinada seguint patrons específics com és el cas de l'escala dimensional inscrita en un octaedre, o bé les escales A o B inscrites en un icosaedre.

L'abstracció i la profunditat teòrica d'aquesta part dels sistema *LMA*, és considerada molt més gran que la resta.

En aquesta categoria apareixen, doncs, els conceptes de *kinesfera*, que és la suma de tots els punts i que forma una àrea volumètrica dins la qual el cos es mou.

La teoria de l'espai es fonamenta en l'organització de la forma dels traços en l'espai de les parts del cos en moviment. Segons si els *traç-forma* són rectes o corbats, van cap endarrere, o cap a la dreta-baix, per exemple, l'expressió del moviment serà diferent.

Catherine Allard diu que el moviment és com si els dits dels peus i de les mans del ballarí fossin pinzells que pintessin en l'espai.

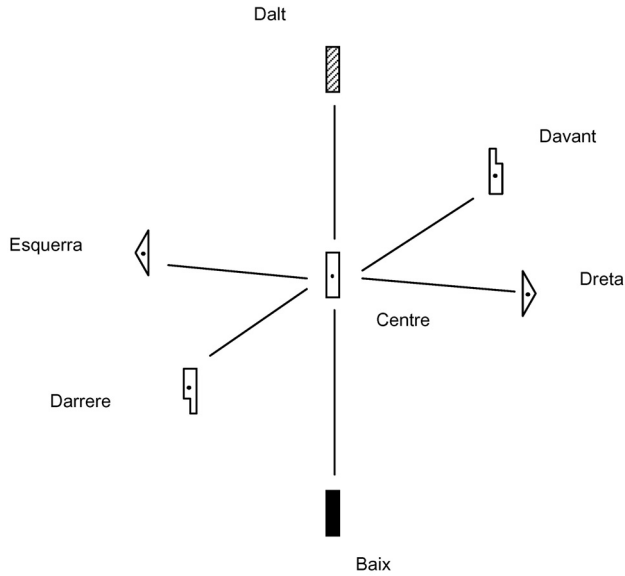
Són aquestes pinzellades les que configuren la forma del moviment (*traç-forma*).

La forma del *traç-forma*, però, és efímera ja que només existeix en la intenció de qui l'executa i en la memòria de qui ho mira. És per això que l'executant necessita imprimir una intenció o caràcter determinat (esforç, dinàmica), a fi que el moviment quedi dibuixat en l'espai, com a mínim durant una fracció mínima de temps perquè sigui recordada.

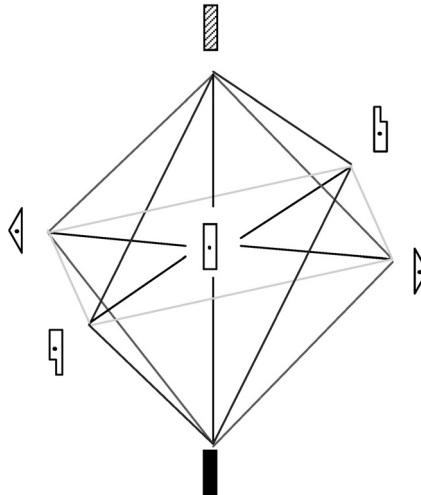
L'associació de la teoria de l'esforç amb la teoria de la *kinesfera*, dona com a resultat la *dinamosfera*, que és el conjunt de totes les dinàmiques possibles de l'esforç muscular d'acord amb les direccions en l'espai. A cada esforç li correspon una direcció afí.

Per arribar a estructurar la *kinesfera* Laban comença per definir la creu dimensional, en la qual tres eixos conflueixen en un punt i que coincideix amb el centre del cos. Aquesta creu està formada per tres dimensions: dalt-baix, dreta-esquerra, davant-darrere.<sup>10</sup>

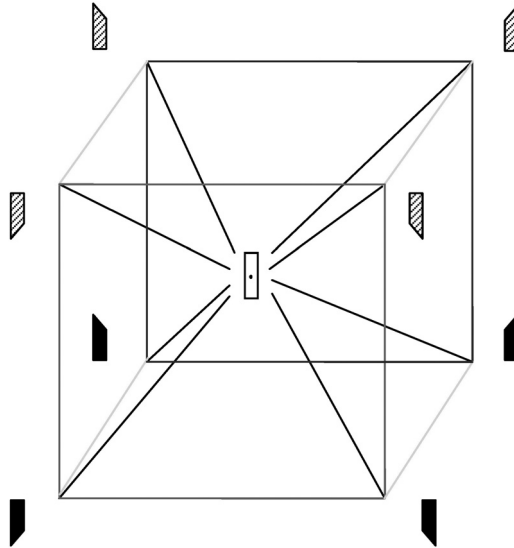
10. A cada direcció li correspon una forma pictòrica que apunta cap a la direcció a la qual fa referència.



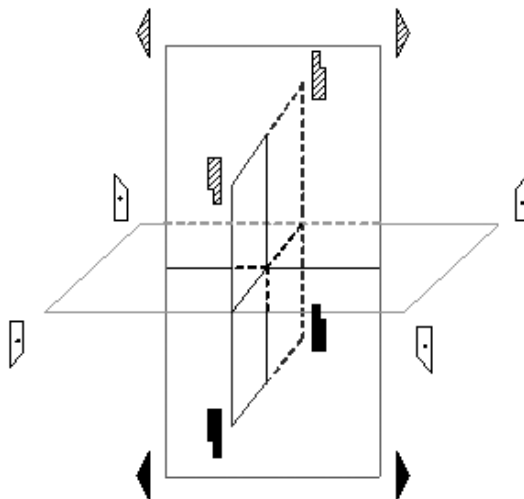
Si s'uneixen els sis punts, s'obté un primer cos platònic: l'octaedre. La unió dels punts ens dóna els recorreguts en l'espai que poden ser recorreguts que passin pel centre (moviment central) o per la perifèria (moviment perifèric).



De la mateixa manera, si imaginem els eixos que, passant pel centre del cos, s'inclinen cap als vèrtexs d'un cub imaginari que conté el cos i fem que els moviments tinguin aquesta direcció podrem construir un tipus de moviment menys estable que l'anterior:

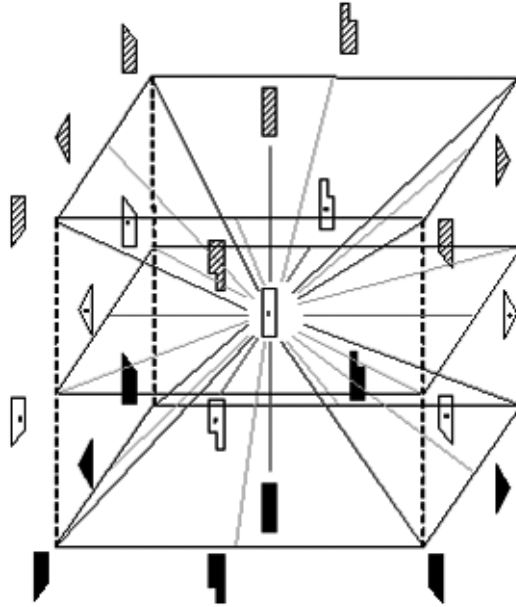


Si a partir dels tres eixos inicials imaginem que hi passen tres plans (vertical, sagital i horitzontal), i que són els referents dels moviments bidimensionals (paret), n'obtidrem una sèrie de punts nous que podrem afegir als punts que ja teníem:

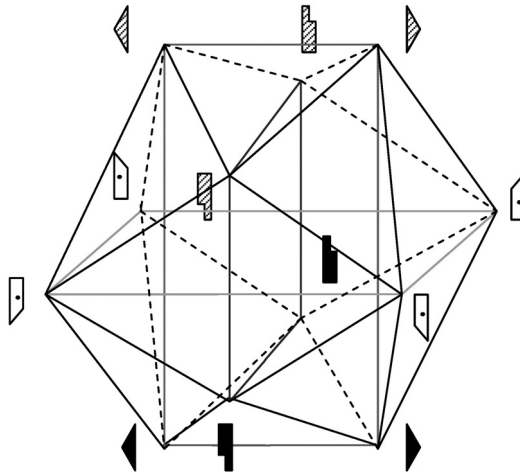




Ajuntant tots els punts: els set de la creu dimensional, els nou del cub, i els tretze dels tres plans, arribem a sumar un total de vint-i-set punts que formen el cub següent:



Finalment escollint aquells punts que conformen l'icosaedre, tindrem el dibuix següent:



A tall d'exemple, si imaginem una seqüència que segueix els punts de l'icosaedre, podem tenir el següent:



Aquests serien els punts per on transcorreria el *traç-forma* del moviment als quals caldria sumar els esforços dinàmics afins, per tal de crear la seqüència amb les qualitats corresponents.

## Conclusió

En un moment de replantejament dels Estudis Superiors de Dansa de l'Estat espanyol, de canvi del pla d'estudis per adequar-nos a la confluència europea, em sembla important no perdre de vista el *Laban Movement Analysis (LMA)* com a pedra de toc. El *Laban Movement Analysis (LMA)*, és una eina teòrica i pràctica que permet abordar la qüestió del moviment des de múltiples facetes. Sabem que una de les característiques dels ensenyaments artístics és l'equilibri entre la teoria i la pràctica. El sistema d'anàlisi del moviment segons Laban, ens ofereix i potencia aquesta doble opció. No és en va que en algunes escoles superiors de dansa hagin adoptat el sistema amb resultats òptims des del punt de vista pedagògic, interpretatiu i creatiu.

Són moltes les referències directes o indirectes al *Laban Movement Analysis (LMA)*. Són molts els fragments teòrics que es fan servir en els àmbits on el moviment és l'objecte d'estudi. Són moltes les persones com ara actors, ballarins, coreògrafs, mestres de dansa, mestres d'expressió corporal, preparadors físics que han adoptat els seus conceptes teòrics i que no han deixat de trobar-hi noves aplicacions i nous mètodes. La teoria de Laban reunida en el *Laban Movement Analysis (LMA)* ha sabut inspirar a especialistes i a més profans. Per què no dotar els Estudis Superiors de Dansa d'una pedra fonamental que aglutini sense embuts tots els fragments teòrics de Laban escampats dins del nostre entorn educatiu com ho és el *LMA*?

El sistema, lluny de tancar-se en una visió monolítica, unilateral, propicia un diàleg obert i transversal entre tècniques, disciplines, estils, mètodes, processos compositius i processos d'ensenyament basats en el moviment. Gràcies a les categories definides en la *Kinetografia/Labanotation* (escriptura del moviment), en la teoria del cos, en la teoria dels esforços, en la teoria de la forma i en la teoria de l'espai, el sistema d'anàlisi es fa útil per la seva versatilitat.

El moviment, com que és una matèria efímera, és difícil dotar-lo d'unes categories que el puguin definir en tota la seva complexitat. Sovint s'escapa a un estudi analític.

L'anàlisi del moviment (*LMA*) obre la porta per observar-lo amb mirada científica. Els conceptes que s'hi fan servir s'adapten amb amplitud de criteris a qualsevol tècnica o estil.

En prendre com a objecte d'estudi el moviment del cos humà i no la dansa, la coreografia, el ballet o el ball (termes massa particulars), és a dir: el material sobre el qual treballa la dansa; s'obre una perspectiva transversal que ajuda a trobar els denominadors comuns de les tècniques o estils, ja siguin propis o genèrics, així com les propietats de cada un d'ells. De la mateixa manera com la música és el territori del so, la pintura del color i la forma de l'escultura; el moviment marca el territori de la dansa i totes aquelles disciplines artístiques o científiques que tenen a veure amb el moviment.

El *Laban Movement Analysis (LMA)* no és una tècnica determinada, com tampoc un estil. Mitjançant l'anàlisi es busca explicar el fenomen del moviment. Els encadenaments lògics que es deriven d'aquest procés metòdic, són aplicables a qualsevol territori on el moviment hi és present. No obstant, lluny de cercar una posició dogmàtica o universal, les categories de pensament generades pel *Laban Movement Analysis (LMA)* no deixen d'inspirar i fecundar noves aplicacions del sistema. No és un camp de treball exclusiu, sinó que obre opcions a múltiples perspectives.

El programa del *Laban Movement Analysis (LMA)* és senzill: crea una taxonomia del moviment a partir de l'observació sistemàtica i d'aquesta manera idea les categories que se'n dedueixen. A partir d'aquí, l'aplicació dels conceptes genera una anàlisi que en revela el major nombre possible d'aspectes i endega amb facilitat una línia de treball basada en la pràctica. Un cop feta la dissecció del moviment, com que s'hi revelen els elements i les connexions, es poden desenvolupar noves tècniques, nous estils o noves línies de recerca ja sigui en la dansa, en el teatre, la música, la robòtica, la *kinesiologia*, l'esport, la creació cinètica, l'animàtica, el cinema, etc.

Cada un dels camps del *Laban Movement Analysis (LMA)* pot donar peu a un programa d'estudis capaç d'alimentar un treball en profunditat, basat en la teoria i la pràctica, en el diàleg permanent amb d'altres matèries afins.

## Bibliografia

- DELL, Cecily: *A primer for movement description*. Nova York: Dance Notation Bureau, 1977.
- *Space Harmony*. Nova York: Dance Notation Bureau, 1977.
- HACKNEY, Peggy: *Making Connections Total body integration through Barteneff Fundamentals*. Nova York: Routledge, 2002.
- LABAN, Rudolf: *The Mastery of Movement*. Plymouth Northcote House, 1988.
- *La maîtrise du mouvement*, Arles: Actes Sud, 1994.
- *Choreutics*, Londres: MacDonald & Evans, 1966.
- CASCIERO, Thomas: *Laban Movement for the actor*. Baltimore: Towson University, 1998.



# Somnis d'artista. El paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica a les litografies del segle XIX

*Roberto Fratini Serafide*

## Preàmbul

L'estudi següent té per objecte l'articulació d'una possible «iconologia» del ballet romàntic basada en alguns testimonis litogràfics que, per abundància i regularitat, suggereixen més que d'altres una operació comparativa. El qui escriu no pretén de cap manera exhaurir la complexitat del tema per dos motius: en primer lloc, les reflexions contingudes aquí, per més que hagin estat dictades per l'estudi comparatiu de prop de dues-centes imatges, fan referència a un repertori de vora 3000 (a jutjar només pels catàlegs de les col·leccions més representatives) que, per motius obvis, no han estat totes consultables. En segon lloc, perquè l'interès d'aquesta anàlisi no requeria especialment en reconstruir idealment una «filologia de la litografia de ballet», sinó més aviat en articular-ne les problemàtiques iconogràfiques en un horitzó més ampli de constants teòriques relatives al complex ballet romàntic, des d'un punt de vista poètic, estètic i pragmàtic; unes constants que, segons ens sembla, troben en la praxi de la litografia comercial una ocasió excel·lent de confirmació dialèctica. Més a prop, en aquest sentit, de les orientacions de la mitoanàlisi, l'estudi que presentem aquí renuncia en part a l'avantatge d'una exposició simplement diacrònica del material per concentrar-se més aviat en les constants sincròniques de la iconografia, sense deixar d'assenyalar-hi, allà on fos oportú, una evolució del paradigma en el temps.

Per motius d'espai hem decidit circumscriure l'anàlisi al període estrictament romàntic (en dansa, un conjunt de dècades que va del 1830 al 1870), excloent-ne el material que pertany a la producció posterior (per tant, no hi hem inclòs l'amplíssima producció litogràfica relativa a les obres mestres del postromanticisme rus, que mereixerien un estudi a part). Igualment, per economia en l'exposició o per la no disponibilitat de reproduccions satisfactòries des d'un punt de vista tècnic, només s'ha inclòs al treball una quarantena de les litografies consultades. Hem triat, per tant, les imatges més emblemàtiques, i les més representatives de les «tendències» o dels «protocols de la

representació» tractats contextualitzadament, tot esperant que l'excelsitud d'algunes es jutgi no com un *hàpax*, sinó com la punta d'un iceberg.

El fet que la major part de les litografies estudiades pertanyi a la producció francesa no és l'indici de cap tria de camp, sinó simplement el símptoma de la gran disparitat estadística, considerada en la pràctica, entre França (seu principal de la revolució romàntica en dansa) i els altres països europeus.

La dificultat principal del treball rau en l'escassa accessibilitat d'un material artístic que, en virtut d'un perfil formal sovint baix o ínfim més que no pas excels, i en virtut d'una prevenció general respecte a un gènere l'aliança del qual amb els criteris de mercat va ser evident des del primer moment, rarament forma part del repertori museístic, si no es tracta de museus «específics» com el de l'Opéra Garnier de París, o el Museo del Teatro de la Scala de Milà. La litografia de dansa és per vocació un objecte de col·leccionista, per això apareix més sovint en fons privats (no n'és una excepció la Fondazione Sowell, de la qual provenen gairebé el 50% de les imatges utilitzades aquí, ni la col·lecció Cia. Fornaroli, continguda a la Jerome Robbins Dance Division de l'ABT, totes dues producte de donacions i, sens dubte, les col·leccions més àmplies del món) o en biblioteques.

Les notes relatives als intèrprets, les obres i els creadors de l'època són a peu de pàgina quan el discurs fa directament referència als personatges en qüestió. S'ha creat també un grup especial de notes a les il·lustracions, on també es donen informacions relatives als intèrprets i a les llegendes si això no s'ha fet al cos de l'estudi.

## 1. Introducció

### 1.1. La dona del retrat

*Elssler as The Artist's Dream* (L'Elssler com al Somni de l'Artista) és el títol de la litografia anònima en blanc i negre (fig. 1) destinada a obrir aquesta reflexió del tot provisional sobre la iconografia del ballet romàntic i els motius del tot peculiars de la seva relació amb la moda coetània de les litografies temàtiques.

Amb la força d'allò que Benjamin definiria només un segle més tard com a «imatge dialèctica», però també amb la candidesa específica i clarivident de la civilització americana del segle passat —Henry James ens l'ensenya— a l'hora de simplement restituir els complexos culturals més vertiginosos de la vella Europa, la imatge és en cert sentit el resum eloqüent dels temes que tra-



1. Elssler as the artist's dream, *lit. b/n*, Nova York 184-? (col. Sowell, Nova York).

vessaran aquest estudi. Editada a Nova York als anys quaranta per motius totalment ocasionals (com és freqüent a les litografies de dansa) —en aquest cas específic, la primera gira americana de la mítica Fanny Elssler (1842),<sup>1</sup> destinada com altres ballarines de la mateixa generació a difondre als Estats Units una mitologia superficial però de llarga vida de l'academicisme europeu— tènicament pobra i, per tant, consagrada amb tota probabilitat a un ús popular (és a dir, a completar el parament domèstic de la petita burgesia amb què s'anava forjant l'*american way of life* de les cròniques), arribada finalment a les col·leccions actuals amb pocs exemplars, la imatge que proposa és, en la seva simplicitat aparent, misteriosa i composta com un enigma.

A diferència de moltes il·lustracions coetànies, no representa cap escena coneguda del repertori de ballet produït al vell continent entre els anys vint i quaranta del segle XIX (l'època daurada del romanticisme pel que fa a la dansa). L'explicació és simple: per motius obvis de gestió i d'organització, les es-

1. Fanny (Francisca) Elssler (1810-1884), ballarina austríaca i una de les estrelles més representatives de la poètica del proromanticisme, celebrada per T. Gautier com a prototipus de la *soubrette* per la seva habilitat en els papers dramàtics, i com a exponent no superada d'aquest estil *tacqueté*, va brillar principalment en papers còmics com *Lisa* a *La fille mal gardée*, *Esmeralda*, *La chatte*, i es va especialitzar en danses típiques com la *Cachucha* de *Le Diable Boiteux*. Gautier la va definir també, per la proverbial sensualitat i pel caràcter marcadament *terre à terre* de les seves variacions, com a «ballarina pagana per excel·lència». Als anys quaranta, quan va ballar sobretot a Anglaterra, va interpretar amb èxit papers seriosos del calibre de *Giselle* o *La Sylphide*. La gira americana va durar de l'any 40 al 43.

trelles europees prou cèlebres per decidir tard o d'hora viatjar a ultramar (fins a final de segle, l'Elssler i poquíssimes més) no ho feien envoltades de l'impressionant aparell escènic i corèutic amb què s'investien habitualment les acadèmies franceses, russes i italianes perquè no faltés a les temporades anuals un nombre adequat de *Grands Ballets* o *Ballets à Grand Spectacle*; viatjaven més aviat soles, sense escenografia (encara que amb un limitat vestuari, ja llavors mític) i sense cos de ball; les seves *performances* americanes es limitaven gairebé sempre a una *suite* més o menys inconnexa de variacions cèlebres o de danses dramàtiques (en el cas de Fanny Elssler, gairebé invariablement la *Cachucha* de *Le Diable Boiteux*<sup>2</sup> que l'havia fet famosa), prou deslligades de qualsevol context narratiu i prou àgils de format per seduir més fàcilment les platees nord-americanes, el gust teatral de les quals, una mica circense, era més sensible a un «muntatge d'atraccions» que a les tres hores d'un *ballet d'action* complet. Destinades a ser exhibides als mateixos teatres en els quals arrasaven les naixents *Variety*, i sovint incloses sense escrúpols en un programa format per alguna *Varietat*, o *Vaudeville* o *Extravaganza* (denominacions variables d'un gènere únic i proteïforme que anava del circ Barnum a les *Follies* de David Belasco, les grans ballarines europees eren apreciades més per la perícia tècnica —sobretot pel que fa a la dansa *sur pointes*— que per la subtileza estilística. Envoltades d'una aura mítica, el mateix públic preparat per considerar-les veritablement uns *personatges* (Fanny Elssler abans que *Giselle*<sup>3</sup> o *Trilby*,<sup>4</sup> o *Natalie*<sup>5</sup>) era procliu, d'altra banda, a veure-hi l'encarnació genèrica i miraculosa d'un virtuosisme aeri i vaporós segons el qual els americans es van anar fent una idea seductora però sintèti-

2. *Le Diable Boiteux*, Ballet-pantomima en tres actes i deu escenes, llibret de H. Burat de Gurgy i A. Nourrit (a partir de la novella de G. Cazotte), coreografia de Mazilier, coreografia de J. Coralli, música de T. Gide, estrena a l'Opéra de París l'1 de juny de 1836.

3. Protagonista del ballet homònim, *Giselle, ou les Willis*, ballet-pantomima en dos actes, llibret de T. Gautier i H. de Saint Georges, coreografia de J. Coralli i J. Perrot, música d'A. Adam, estrena a l'Opéra de París al juny de 1840.

4. El nom donat convencionalment a la protagonista de *La Sylphide* (per ser un ballet lleugerament inspirat en el conte de C. Nodier *Trilby ou le lutin d'Argail* de 1826). *La Sylphide*, ballet-pantomima en dos actes, llibret d'A. Nourrit, coreografia de F. Taglioni, música de H. Schneitzhoeffter, estrena a l'Opéra de París el 12 de març de 1832.

5. Protagonista del ballet homònim *Natalie, ou la laitière suisse*, ballet en dos actes i tres escenes, coreografia de F. Taglioni, música d'A. Gyrowetz i M. Carafa, estrena a l'Opéra de París el 7 de novembre de 1832.



ca del romanticisme occidental, ignorant durant dècades què era un ballet complet o quina diferència hi havia, en dansa, entre intèrpret i personatge. Així, a l'hora de retratar Fanny Elssler, l'artista desconegut no podia tenir present cap ballet específic, sinó només un conjunt confús de *romantiqueries* en sentit estricte (un testimoni més literari o periodístic que ocular) i alguna cosa molt semblant a una *summa* temàtica de l'imaginari romàntic, rica, com tots els records d'aquesta mena, en anacronismes il·luminadors; o prou il·lustratius per justificar l'extensió d'aquest preàmbul.

Va ser tot renunciant a retratar l'Elssler en aquesta o aquella altra escena com l'artista d'una icona literal i telescòpica del ballet romàntic (el seu *somni* objectivat) va voler celebrar-ne el talent, celebrant al mateix temps, sense voler-ho, una llarga història d'aliances poètiques entre ballet i estètica figurativa.

Descrivim la imatge: un artista rep de genolls, al seu estudi atapeït d'obres acabades i d'esbossos, la visita d'una «dona del quadre», figura encarnada en una ballarina en tutú de campana que baixa fins a ell des de la tela on ha viscut fins ara envoltada per un paisatge pintat inconfusiblement romàntic (s'hi intueixen els declivis herbacis d'un parc, arbres escampats i un temple circular a la moda europea al fons). La ballarina —l'Elssler mateixa del títol, tot i que retratada amb trets més aviat estàndards— baixa del quadre recolzant només la punta del peu: la imatge de fet atrapa l'instant en què és a punt de tocar a terra i la transmutació de la seva naturalesa de l'estat de simple imatge al de dona de carn i ossos. A l'esquerra del quadre, cobrint-ne parcialment la tela (de fet encarnant-se amb el cos de la ballarina) hi pengen unes cortines que serien del tot incongruents amb el paisatge si no fos evident que *també* són una escenografia de ballet (i per ser precisos, un assaig d'aquells paisatges per a l'Acte Blanc romàntic que, en aquells anys i als escenaris europeus, passaven desimboltament d'un ballet a un altre), i que, baixant de la imatge, la protagonista defuig dos mons de ficció diferents: la figura fluctuant que, deixant de sublimar el sortilegi de la *illusion comique* i de la dansa, pren cos en aquesta terra; la figura pintada que, en prendre vida, suggereix a l'artista que l'espera tota la felicitat amorosa possible (l'artista l'espera de genolls, com un veritable príncep *petipiano* esperaria la seva Giselle). Per tancar el cercle d'aquesta il·lustració perfecta d'allò que Stoichita<sup>6</sup> anomena «síndrome de Pigmalió» —és a dir, el protocol de la representació quan intervé per in-

6. Cf. STOICHITA: 2006 : 34. L'assaig de Stoichita analitza en detall les recurrències pictòriques de la iconografia relativa al mite de Pigmalió i a l'animació de l'inanimat, parant especial atenció al tractament romàntic del tema.

validar-la un curtcircuit de desig entre l'autor i l'obra— s'hi afegeixen altres elements: l'artista que n'és el protagonista observa, de fet, un quadre recolzat a la paret del qual és probablement l'executor (Elssler seria per tant la projecció d'un gest artístic inspirat així per convocar l'encarnació del material figurat i la seva *intercessió*); i a més, l'artista porta un vestit d'època: potser el d'un pintor renaixentista (un detall que, en la mentalitat de l'època, seria suficient per fer-ne un representant general de la casa dels Artistes), i potser el d'un príncep de ballet —malles i cosset amb mànigues bufades—, la qual cosa el ficaria directament a l'escena dansada que està observant, transformant tota la litografia en la representació ideal d'un ballet que no va existir mai.

Formulat en termes ansiosos i vagament histèrics, el tema de l'animació d'allò que és inanimat és el d'una conquesta eròtica de la realitat per part del simulacre, que en premedita la fascinació. Són motius que travessen amb força tota la història de la poètica del ballet.

Abans i tot que els ballets d'inspiració hoffmanniana (de *Coppélia*<sup>7</sup> al *Trencanous*<sup>8</sup>) demostressin, amb el *topos* directe de l'autòmat, l'aspiració d'allò que és fals a ser més veritable que allò que és veritable, tota la civilització romàntica havia cultivat, en el caràcter *no natural* i *sobrenatural* de la tècnica clàssica madura, fonamentada en el treball de puntes, l'aspiració atàvica de la veritat a semblar un artefacte, tot edificant el mite de la ballarina com a dona de carn i ossos transfigurada així per les *figures* de la dansa fins a assolir, per una mena de *Gràcia* (que és el sentit de la gràcia mateixa com a virtut literària de la ballarina), l'estatut de pur artefacte.

Caldrà parar atenció en aquesta manipulació constant i mítica del referent en el context de la reciprocitat entre ficció i realitat cada vegada que es busquin, als repertoris iconogràfics del segle XIX, les traces «documentals» d'una pràctica real. Perquè el vincle de realitat entre la història de les pràctiques de dansa i el seu testimoni figuratiu no és menys constant ni fidedigne en aquesta època que les cròniques sobre ballet i les novel·les de Théophile Gautier<sup>9\*</sup> com a periodista, o els relats gòtics de Charles Nodier com a fic-

7. *Coppélia, ou la fille aux yeux d'émail*, ballet en dos actes i tres escenes, llibret de C. Nuittier (a partir de E.T.A. Hoffmann), coreografia d'A. Saint-Léon, música de L. Delibes, estrena el 25 de maig de 1870.

8. *Casse-Noisette*, ballet en dos actes i tres escenes, coreografia d'A. Ivanov, música de P. I. Txaikovski, estrena al teatre Marinski de Sant Petersburg el 24 de desembre de 1892.

9. T. Gautier (1811-1872), poeta, narrador, dramaturg, llibretista, assagista, periodista, probablement va ser el polígraf més fecund de França de la seva època, i

ció.<sup>10</sup> A cadascun d'aquests àmbits, la imatge d'una dansa *que es pot somniar* però amb prou feines es pot predir, substitueix insensiblement qualsevol intent de representació natural del fet pròpiament dansat. Però per motius obvis, en suport dels quals es pot invocar tota la mitoanàlisi del segle següent (de Durand a Bachelard i a Didi-Huberman), no és erroni sostenir que la prò-

---

segurament l'escriptor més significatiu, amb C. Nodier (vegeu la nota 10), pel que fa a l'elaboració literària d'un paradigma de la dansa romàntica. Actiu principalment com a periodista (a *Le Moniteur Universel*, a *Le Journal Officiel* i a *La Gazette de Paris*), són seves les recensions més detallades de la major part dels ballets citats en el decurs d'aquest estudi. Bona part dels escrits ocasionals sobre la dansa van confluïr al seu torn en una *Histoire de l'art dramatique en France* (1838), a cura del mateix autor en col·laboració amb G. De Nerval. Va desenvolupar un rol cabdal en el complex itinerari inventiu que va portar a la creació de *Giselle* (1844), i en tota la seva producció narrativa (ho recorden sobretot les novel·les *Ines de la Sierra* i *Jettatura*) es nota poderosament la proximitat poètica i pràctica amb el mitjà del ballet francès i internacional coetani.

\* L'edició consultada de totes les referències de Gautier és la de 1995, amb el títol *Écrits sur la danse*, que és un recull d'articles publicats per primer cop en diversos anys de mitjan segle XIX. Sempre que ha estat possible, es menciona l'any de la primera edició de cada article i es manté la referència a les pàgines de l'edició consultada.

10. C. Nodier (1780-1844), narrador i assagista, figura entre els testimonis més actius del trànsit violent de la Il·lustració (en l'ambient del qual es va formar) al proto-romanticisme francès (va formar part del cercle de l'Arsenal amb V. Hugo i Dumas fill). Element actiu de la Revolució, es va convertir després, per mitjà de l'estudi de la tradició folklòrica europea i d'un interès precoç pels aspectes més morbosos de la tradició gòtica (probablement generat indirectament per l'experiència traumàtica del Terror), en un protector implacable de les poètiques noves. Tot i que els seus contactes amb el teatre es limiten a la redacció d'alguns escrits sobre el teatre de marionetes, en tota la seva producció narrativa es nota una *sensiblérie* (i a cops una ambivalència) destinada a confluir amb força amb les poètiques del primer ballet romàntic (*La Sylphide* de l'any 32 s'inspirava de fet en un conte seu del 22, *Trilby ou le lutin d'Argail*). Altres textos narratius dignes de ser esmentats per les evidents resonàncies de ballet són *Les démons de la nuit* de l'any 21 i la novel·la *La Fée aux miettes* del 32. Són testimonis posteriors del seu interès pels aspectes més onírics de la poètica romàntica una producció assagística no àmplia però sí de gruix conceptual que inclou estudis com *Du fantastique en Littérature* (aparegut a la *Revue de Paris* el 1830) i *De quelques phénomènes du sommeil* (editat a la mateixa revista el 31). Tots els textos citats, tret de *La Fée aux miettes*, estan inclosos a l'edició en castellà de *Los demonios de la noche* (vegeu bibliografia).

pia història del ballet romàntic va ser, almenys fins al postromanticisme (quan la fotografia va alçar despietadament el vel de damunt de l'obesitat real d'aquelles ballarines que, a la literatura secundària, encara eren celebrades com a sílfides), la història d'un trencament constant entre projecte poètic i pràctica escènica, i tot i així l'única veritat apreciable sobre el romanticisme, que fins i tot havia fet d'aquella distància la seva raó de ser. Documents de l'imaginari, per tant, o transfiguracions d'una realitat, la de la dansa *sur pointes*, a la qual, en el fons, durant gairebé un segle, només van demanar que fos exquisidament fictícia amb l'únic propòsit de somiar-la exquisidament real. Documents d'un imaginari, per tant, però també mentides simptomàtiques, perquè per la mena de relació que mantenien amb els seus referents, i que no eren en cap cas lineals, la seva «versió dels fets» acabava oferint, a banda d'una impagable collita d'informacions subreptícies sobre la pràctica real, un veritable tresor de pressentiments o de profecies poètiques sobre la història del gènere.

## 1.2. Simulacres

Aquesta imatge, *Elssler as the Artist's Dream*, no n'és cap excepció. Al ballet romàntic de les dècades anteriors a la gira transoceànica de l'Elssler, el motiu de l'animació de l'inanimat i de la vivificació del simulacre ja s'havia anat definint amb lletres clares. Al llibret de *Robert le Diable*,<sup>11</sup> la descripció del ballet del II Acte (la sinopsi de tots els *ballet blanc* posteriors), el mateix intermedi dansat que havia consagrat Maria Taglioni com a ballarina símbol de la seva època, ja descrivia, amb certa ambigüïtat, la terrorífica sortida dels espectres de les monges dels seus sarcòfags, sense deixar-hi entendre amb exactitud si les monges en qüestió apareixien com a cadàvers alliberats del seu sudari, com a simples espectres, o com a monuments fúnebres animats miraculosament. Ja llavors era de fet una confusió poèticament estratègica entre l'estatut del simulacre plàstic o figuratiu i el del fantasma, el protocol d'una contradicció que tornava a ser coherent només en l'estatut superior de

11. *Robert le Diable, grand opéra* en 5 actes, música de G. Meyerbeer, llibret d'E. Scribe, coreografia de F. Taglioni, estrena a l'Opéra de París el 21 de novembre de 1831. Basada en una llegenda medieval, l'obra va tenir sobretot el mèrit, amb el cèlebre *divertissement* ballat del II Acte (la bacanal de les monges mortes entre les ruïnes d'un antic monestir), d'oferir un prestigiós debut parisenc a Maria Taglioni, que hi interpretava el paper de l'abadessa.



2. J. Templeton (or. Chalon), Maria Taglioni in *La Sylphide*, lit. col., París 1832 (*Musée de L'Opéra de Paris*).

la figura en tant que model general de la poètica romàntica, en la qual la dansa occidental tornava a objectivar-se en un desig atàvic del cos d'abandonar la seva literalitat per *representar-se* i *representar-se* en la seva, o en les seves allegories possibles.

Ja en aquest nivell, era evident que la dona en tutú del ballet clàssic deixava de ser la simple protagonista de carn i ossos d'un esdeveniment espectacular per arribar a la condició única i metamòrfica, capaç de viatjar amb la mateixa enganyosa autenticitat de l'escena a la literatura, a la figuració *tout court* —cos i ídol en sentit propi, *eïdolon*, il·lusió, reflex. Doble i simulacre.

Aquesta ambivalència es va tornar a proposar, abans dels anys quaranta, amb una regularitat sorprenent. Al I Acte de *La Sylphide* (1832) la protagonista obria el *pas à deux* apareixent al marc de la finestra de James (fig. 2), i a punt de baixar-ne per ballar, com a la tela d'un quadre. El moment va ser immortalitzat i reproduït contínuament com a ansiós serial, perquè confirmava un cop més que, nimfa, sílfide, fantasma o al·lucinació, la protagonista-tipus de qualsevol *ballet blanc* no deixava de ser, en contra dels fets, la versió canviant d'un «somni d'artista».

Una situació que es tornava a repetir, subliminalment, a l'apoteosi gòtica de *Giselle* (1841), un ballet que en aparença, com ja ho feia *La Sylphide*, no implicava cap referència directa a les arts figuratives. Nogensmenys, a la memorable seqüència del II Acte en la qual Giselle rediviva apareix sobre la seva tomba, encara embolicada amb el sudari, i descobrint-se màgicament, en un descens controlat per la voluntat màgica de Myrtha, és encara possible deixar entreveure per mitjà del ball, en la dona amb els peus coberts damunt la làpida de la tomba (placa sepulcral), alguna cosa així com la involuntària reproducció d'un estàtua de dona a punt de ser inaugurada (no Giselle, sinó el seu monument fúnebre misteriosament animat); i en el moviment vagament mecànic de Giselle cap al centre, l'estil dels moviments dels autòmats femenins que, en ben poc temps, ompliran els llibrets romàntics (de *Copélia* al *Trepanous*). Així, al mateix ballet que constitueix l'expressió més completa

de la poètica a què pertany, la protagonista travessa en només un minut tots els estadis del *simulacre*, de cadàver a estàtua, a autòmat, a espectre, a la dona rediviva només provisionalment que ballarà amb Albrecht el *Grand pas à deux* de l'Acte.

Per això no és sorprenent que el repertori dels anys quaranta, en bona part perdut, anés practicant amb formes cada cop més arbitràries, però també més il·lustratives, el mateix complex cultural, que oscil·lava amb desimbol·tura de les manifestacions nímfiques (*La fille du Danube*,<sup>12</sup> *La filleule des fées*,<sup>13</sup> *Eoline*<sup>14</sup>), a les metamòrfiques (*La chatte métamorphosée en femme*,<sup>15</sup> *Le papillon*<sup>16</sup>), a les fantasmals (*L'ombre*,<sup>17</sup> *La Peri*<sup>18</sup>) i a les més directament *simulacrals* (*La fille de marbre*).<sup>19</sup> Quan ja l'obsessió pel simulacre va haver abandonat, cap a final del segle XIX, el temari del ballet europeu, la fascina-

12. Ballet pantomima en dos actes i quatre escenes, llibret d'A. Desmares, coreografia de F. Taglioni, música d'A. Adam, estrenada a l'Opéra de París el 21 de setembre de 1836.

13. Ballet pantomima en tres actes i set escenes, llibret de V. de Saint-Georges, coreografia de J. Pierrot, música d'A. Adami A. de Saint-Julien, estrena a l'Opéra de París el 8 d'octubre de 1849.

14. *Eoline, ou la Driade*, gran ballet fantàstic en quatre actes i cinc escenes, coreografia de J. Pierrot, música de C. Pugni, estrena al teatre Bolxoi de Sant Petersburg el 16 de novembre de 1858.

15. Ballet en tres actes i set escenes, llibret de M. Duveyrier, coreografia de J. Coralli, música de H. Montfort, estrena a l'Opéra de París el 16 d'octubre de 1837.

16. Ballet en dos actes, coreografia de M. Taglioni, música de J. Offenbach, estrena a l'Opéra de París el 26 de novembre de 1860.

17. Ballet pantomima en dos actes, llibret i coreografia de F. Taglioni, música de C. Pugni, estrena al teatre Bolxoi de Sant Petersburg el 4 de desembre de 1839.

18. Ballet fantàstic en dos actes, llibret de T. Gautier, coreografia de J. Coralli, música d'A. Burgmuller, estrena a l'Opéra de París el 17 de juliol de 1843.

19. Ballet pantomima en dos actes i tres escenes, coreografia d'A. Saint-Léon, música de C. Pugni, estrena a l'Opéra de París el 20 d'octubre de 1847. Precisament en relació amb *La fille de marbre* que tractava de forma directa el tema tractat fins aquí, Gautier va escriure el 47: «Cela dit, un truc tournant sur lui-même avec la rapidité de l'éclair substitue à la femme de marbre une femme de chair, qui bondit aussitôt, et en deux ou trois élans traverse le théâtre. C'est Cerrito, toute joyeuse d'avoir ses petits pieds dégagés du socle...» (Dit això, una cosa girant sobre si mateixa amb la rapidesa del llampec substitueix la dona de marbre per una dona de carn, que salta immediatament i en dos o tres impulsos travessa el teatre. És la Cerrito, tota feliç de tenir els seus peuetts alliberats del pedestal...). (GAUTIER : 1995, primera ed. 1847 : 205).

ció que els americans li deuriem tenir, i de la qual *The Artist's Dream* és un testimoni entre d'altres, era encara plenament vigent.<sup>20</sup>

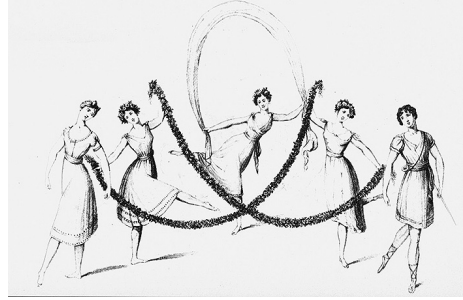
Si aquesta supremacia de la imatge per damunt de la carn, que va concedir, en la història dels documents, una innegable supremacia a l'imaginari per damunt de la matèria, explica per una banda l'aliança durant dècades, i mai tan estesa com en el romanticisme, entre dansa teatral i arts gràfiques, la seva naturalesa ambigua explica, per una altra banda, per quin motiu les segones no es van limitar en cap cas a *documentar* lúcidament la substància concreta de la primera, sinó que la van deformar per aquell mateix miracle de la percepció que, a les platees de l'època, empenyia a idealitzar sistemàticament la prestació d'una dansa la pràctica de la qual encara era tècnicament immadura. De nou la idealització s'hi palesava en dos fronts: el públic de l'època exigia a la indústria de les arts gràfiques no el retrat fidel d'allò que havia literalment vist en escena, sinó una cristallització de tot el que havia *desitjat* veure-hi; i amb relació a aquest alliberament del desig, el fet real se situava, més que com a pretext, com a l'ocasió material d'una transfiguració, imprescindible en la mesura que només si era concreta podia ser l'objecte d'un *réfoulement* tan sistemàtic. Més encara, la història del ballet romàntic va saber, ocasionalment, renunciar-hi: per a molts dels usuaris coetanis (que freqüentaven poc o gens els teatres de l'aristocràcia), com també per a l'exegesi del segle xx, aquell ballet va ser *només* un conjunt de litografies. La imatge havia allunyat definitivament els fets.

### 1.3. «Pàl·lides filles de Grècia»

Un últim aspecte que, a tall d'introducció, val la pena subratllar, i que se suma puntualment a l'enigma de la litografia examinada, és el paper assignat al neoclassicisme en aquesta dialèctica de la imatge que ha aparegut fins ara tan exquisidament, tan exclusivament «romàntica». Tornem al nostre estudi d'artista: després d'observar que l'artista en qüestió s'assembla més a un prín-

20. Pionera d'una primeríssima dansa moderna que, des dels Estats Units, havia de conquerir Europa ideològicament, Ruth St. Denis va posar el tema al nucli del solo que la va fer famosa: *Radha (la dansa dels cinc sentits)* tornava a ser el retrat dansat d'una estàtua de deessa (aproximadament hindú, aquest cop) que, desvetllada per les oracions dels seus sacerdots, baixa de l'altar per convertir-se provisionalment en una dona durant la dansa. El romanticisme, en un cert sentit, no havia decaigut mai.

cep de faula que a un pintor modern, és evident que l'autor de la imatge volia remarcar-ne la professió envoltant-lo de les eines de la seva feina. Així, a l'estança envaïda per la ballarina feta dona i pels rams de flors que sembla fins i tot que creixin des de l'interior del quadre, no hi falten altres teles (en blanc o començades), una paleta, un



3. TAV. III, (*Théleur* 1832: 42), lit. b/n.

escalpel (que, penjat de la paret, més aviat sembla un punyal —però no cal que ens en sorprenguem!) i, per testimoniar la versatilitat d'aquest mestre escrupolós, escultures variades. Ara bé, les escultures en qüestió són nus clàssics. Estranyes, per no dir anacròniques en aquest escenari melindrós, en el fons no són pas més incongruents que el temple circular al fons del paisatge pintat, ni més anacròniques que allò que apareix, a les taules litografiades dels tractats tècnics de l'època (Blasis<sup>21</sup> i Théleur<sup>22</sup> per començar), (fig. 3) l'obstinada tendència a il·lustrar els passos de la dansa protoromàntica amb figurins d'estil neoclàssic que ceneixen clarament la mirada a l'estil de l'estatuària grecoromana, i que semblen contradir amb força una estètica cada cop més dominada pel caràcter *bouffant* de les pompes de ballet.

Recordem que, tant a la dansa com en altres àmbits d'expressió, el roman-

21. Ballarí, coreògraf, pedagog i teòric, el napolità Carlo Blasis, format a París amb Jean Dauberval, va debutar a l'Opéra de París el 1817. A la dècada següent va ballar a Milà (va participar, entre d'altres, a les obres mestres de S. Viganò), Roma, Livorno i Florència (on va fer parella amb Amalia Brugnoli). La seva activitat de coreògraf es va centrar sobretot a Londres i Venècia. Relativament mediocre com a autor de ballets i *divertissements*, Blasis va ser sobretot un teòric i pedagog no superat. El seu primer tractat, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* va ser publicat a Milà el 1820. L'últim i definitiu, *The code of Terpsichore* va veure la llum a Londres el 1830. Pertanyen també a la seva producció diversos escrits ocasionals sobre la pantomima, la música i la relació entre dansa i arts figuratives.

22. E. A. Théleur, nascut Taylor (1817-1844), coreògraf i pedagog. El seu tractat il·lustrat en forma epistolar (seguint l'estil inaugurat per Noverre), *Letters on dancing, reducing this elegant and healthful exercise to scientific principles* (1832) és considerat tradicionalment com el més representatiu de l'estil romàntic incipient. El tractat en qüestió incloïa també un resum d'història del ballet i una àmplia secció dedicada als balls socials. Théleur va ser també l'inventor d'un primer sistema vuitcentista d'anotació del moviment.



ticisme no va ser simplement un moviment espontani de refús ideològic dels valors racionals promoguts per la il·lustració, o de refús estilístic de les línies depurades promogudes pel neoclassicisme, sinó més aviat una sàvia perversió de tots dos. Si la literatura protogòtica de Charles Nodier (un exemple clamorós d'un fill de la il·lustració convertit amb ardor salvatge a les noves poètiques del romanticisme) s'explica només per la deriva de l'esperit republicà cap a la violència del terror, és igualment creïble que, passats els temps heroics i estrictament neoclàssics del ballet d'acció proposat per Jean-Georges Noverre,<sup>23</sup> l'estètica del romanticisme que naixia necessités, més que repudiar el classicisme, rellegir-lo sota una llum espectral. Des de la fi del segle XVIII les excavacions de Pompeia van permetre a un *enverinament* progressiu del record, tot inaugurant, amb el signe d'una blancor fantasmal, aquell curt-circuit sorprenent entre calcs de la catàstrofe, estatuària antiga i espectres moderns que a la llarga s'hauria de focalitzar en l'espectralitat cànida i torbadora del *ballet blanc* d'estricta inspiració romàntica.<sup>24</sup> Un malentès poètic encoratjat també per la constatació que la immensa majoria de testimonis clàssics inherents a la dansa pertanyia als baixos relleus dels sarcòfags antics; que, en definitiva, a la blancor tranquil·litzadora de les làpides s'hi arrelava una obscura relació entre gràcia i *cadaveritat*, entre dansa i mort, i que una reformulació general de l'art del ballet no podia prescindir d'un cert anhel per fer reviure allò que no era només «antic», sinó, de fet, mort, i la presència

23. J. G. Noverre, coreògraf, pedagog i teòric, inventor del concepte de «Ballet d'Action» i reformador radical de l'art de la dansa al principi de l'era romàntica. Després d'un debut fulgurant el 1742, va treballar a París, Berlín, Estrasburg i Lió fins al 1752. Va col·laborar amb David Garrick a Londres. El seu primer ballet, *Les fêtes chinoises*, és de 1754. Les seves *Lettres sur la danse et les ballets* es van imprimir el 1860 i van ser objecte de diverses correccions i reedicions durant les dècades següents, convertint-se de fet en el text teòric més significatiu de la seva època. Cridat per la reina Maria Antonieta el 1775, va passar els últims anys de la vida a París, on es va dedicar gairebé exclusivament a perfeccionar l'obra teòrica i a redactar un pioner *Dictionnaire de la Danse*. Va morir el 1810.

24. Emblemàtic d'aquesta percepció «tergiversada» dels llegats antics és el parió, segons Gautier (que hi recorre amb obsessió), entre el caràcter «cristià» de l'estil de M. Taglioni i el presumptament «pagà» de l'estil de l'Elssler (cf. Gautier 1995: 78). Va ser, d'altra banda, pensant en la segona que, al poemeta *Ines de las Sierras* de l'any 34, Gautier va escriure: «Elle danse, morne bacchante / la cachucha sur un viel air, / d'une grace si provocante / qu'on la suivrait même à l'enfer...» (Dansa, bacant apagada / la cachucha en una vella melodia / amb una gràcia tan provocadora / que la seguiries fins i tot a l'infern...) (GAUTIER 1838 : 78).

del qual a l'imaginari sociocultural era, a més, prou forta per justificar que París mateix fos celebrada pels balletòmans com a «cette Athènes moderne, ce centre 'des beaux arts et des belles manières'». («Aquesta Atenes moderna, aquest centre 'de les belles arts i les bones maneres'»). (GAUTIER, 1838 : 203). Encara en plena efervescència romàntica, era freqüent topar, com a la litografia dels anys quaranta, amb casos de cohabitació miraculosa entre figures romàntiques i referents clàssics.<sup>25</sup> No hi ha un comentari més eloqüent sobre aquest estatut de les idees que l'exclamació de C. Nodier referida a l'aparició d'un cor de noies en un dels molts malsons de la protagonista de *Les démons de la nuit*: «No t'ha d'espantar que apareguin més pàl·lides que altres filles de Grècia. Amb prou feines pertanyen a la terra, i sembla que s'hagin despertat ara mateix d'una vida anterior.» (NODIER, 2003 : 26)

I allà on, per exemple, el paisatgisme romàntic havia trigat a imposar el seu gust, encara eren d'estrictíssima observança neoclàssica els escenaris que albergaven les vicissituds més gòtiques. N'és un exemple (fig. 4) el decorat d'A. de Boschi (1846) pintat en un context napolità probablement per a l'enèsima edició italiana de *Roberto il Diabolo*, en la qual el claustre que fa de fons a la dansa de les monges mortes, il·luminat per una lluna pàl·lida i banyat



4. E. De Boschi, Scena di balletto, lit. col., Nàpols, 1856 (Archivio del Teatro San Carlo, Nàpols).

25. Aquesta declinació sistemàtica d'un paradigma ja romàntic sobre objectes encara clàssics és gairebé una constant en T. Gautier, a l'obra assagística i periodística del qual els cànons de bellesa aplicats a aquesta o aquella altra intèrpret vénen motivats puntualment per exemples antics i per un ús pertorbador: «Si Mlle Elssler ressemble à autre chose qu'à elle-même, c'est assurément au fils d'Hermès et d'Aphrodite, à l'androgyné antique, cette ravissante chimère de l'art grec» («Réflexions sur Fanny Elssler», a GAUTIER, 1838 : 56); «Si tu savais avec quel chaste embarras Carlotta se débarrasse de son long volie blanc; comme sa pose, alors qu'elle est agenouillée sous les plis transparents, rappelle la Vénus antique souriante dans sa conque de nacre». (ibid., 141). («Si la senyoreta Elssler s'assembla a alguna altra cosa tret d'ella mateixa, segurament és al fill d'Hermes i Afrodita, a l'andrògin antic, aquella encantadora quimera de l'art grec». «Si sabessis amb quina mena de vergonya casta la Carlotta es desempallega del llarg vel blanc; com el seu posat, quan és agenollada sota els plec transparents, recorda la Venus antiga somrient dins la petxina de nacre»).

oportunament en una solució blavosa (que a l'escenografia de l'època servia per fer ressaltar la blancor dels tutús de campana) és definitivament la reproducció *nocturna* d'una necròpoli clàssica.

Aquest record tergiversat del classicisme tampoc no serà estrany al nostre breu itinerari analític en el qual, en més d'una ocasió, la imatge de la ballarina, en contra de qualsevol historicisme i censura, reapareix en la seva veritat poètica de nimfa i sílfide mitològica; i en el qual, també, es trobaran analogies sorprenents entre la manera romàntica de celebrar el repertori dels passos i les figures que componen el vocabulari, i la mena de gust gràfic que, a cavall dels dos segles, reeditava l'antic ús de les decoracions «*grotesques i arabesques*» conferint-los una inquietud totalment moderna.

Baixant amb gràcia fora del quadre que l'ha vista néixer, l'Elssler dels artistes és, en un cert sentit, *tant l'estàtua que va ser com el fantasma que serà*.

Si s'analitza, per tant, la iconografia de la ballarina romàntica al segle dels retrats i dels records litogràfics, que és el que es proposa aquest estudi, d'alguna manera estarem recurrent-ne la *fenomenologia* en sentit estricte: és a dir, assignarem un protocol d'*aparició* a allò que va tenir per acció essencial, per vocació bàsica, abans i després de qualsevol dansa, precisament i principalment aparèixer.

## 2. Mercats de l'imaginari

### 2.1. Una primera indústria de la imatge

La litografia va ser inventada a final del segle XVIII per l'estampador d'origen bavarès Alois Senefelder, que declarava també haver-ne descobert casualment el secret, i que fixava oficialment el naixement de la nova tècnica al 1796 (quan va utilitzar per primera vegada com a suport d'impressió una pedra de les coves de Solenhofen, a prop de Munic), tot i que la història de les tècniques gràfiques atesti l'existència d'estudis i de proves anteriors. Al voltant de 1806 el mateix Senefelder va començar a practicar la reproducció seriada de litografies comercials. Va ser un èxit comercial sense parió, si es considera que ja al 1818 hi havia a París cinc tallers de litografia en actiu, i el al 1831 ja n'eren 59. Una difusió molt comprensible si considerem l'extrema simplicitat de la tècnica: una mena particular de pedra calcària, oportunament polida amb pedra tosca o sorra i després dibuixada amb un llapis gras o amb una tinta particularment oliosa, té la peculiaritat de mantenir a les

parts no dibuixades (anomenades «contragrafismes») una fina capa d'aigua, que el signe gras (anomenat «grafisme») tendeix a expulsar. Passant la tinta per la pedra, aquesta es veu a la inversa expulsada per les parts humides i retinguda per les grasses. El full (passat pel tòrcol) paper (premsat) només rep, per tant, la tinta dipositada a les parts dibuixades. Un cop feta la reacció entre àcid nítric (el «preparat» que s'escampava sobre el dibuix acabat) i carbonat de calci, la impressió pot fer-se de manera ràpida i seriada, sense danys ni deterioraments de la matriu (a diferència del que passa amb totes les tècniques de gravat, aiguafortis o punta seca). Batejada pel seu inventor com a «impressió química sobre pedra», i perfeccionada posteriorment per ell mateix amb l'anomenat «mètode autogràfic» que evitava l'obligació de dibuixar del revés (una altra facilitat respecte de les tècniques de gravat) i amb la variant del color, la litografia va ser, sens dubte, la primera tècnica gràfica que va emprendre amb facilitat les prerrogatives funcionals de la tecnologia naixent i que es va aplicar amb facilitat als modes industrials de producció (el 1840 es van inventar les primeres impremtes planocilíndriques). La cronologia del seu èxit va coincidir precisament amb les avinences d'aquell desconcert en els modes de producció que va subvertir les disposicions socials a la primera meitat del segle XIX, ratificant el poder de la burgesia ascendent i sumant, al prestigi econòmic de la producció en sèrie pel que fa als béns de consum, el prestigi estètic inaudit de la re-producció en sèrie pel que fa al consum artístic (inaugurant, en definitiva, aquella «era de la reproductibilitat» que, segons Benjamin, va ser el principal punt de gir estètic de l'Occident contemporani). Es consignava així, a la mitjana i alta burgesia, un instrument importantíssim de consum i d'encàrrecs a bon preu dels fenòmens figuratius: la nova tècnica s'aplicava impassiblement tant a la publicitat comercial com a la comercialització (i banalització) massiva d'aquelles obres mestres pictòriques que, fins llavors, havien estat restringides a l'aristocràcia. I si és veritat que el ballet «real» constituïa un luxe només accessible encara a uns pocs membres de l'alta burgesia i a tota la casta d'una aristocràcia cada cop menys significativa políticament, també és veritat que el fenomen del romanticisme (i per consegüent la poètica del ballet que se'n divulgava) era l'expressió d'una *Weltanschauung* generalment burgesa, les recaigudes de la qual en l'imaginari ètic i poètic, en termes de *sensiblerie*, sentimentalisme i intimisme, implicaven l'espectre sencer de la burgesia europea, sense grans diferències de classe. «Litomania», en definitiva, paral·lela cronològicament als excessos d'aquella «balletmania» que va ser un aspecte de l'era romàntica, la «idolatria» de la qual era però, sens dubte, més democràtica perquè permetia als menys afortunats, a tots els qui en definitiva només tenien un coneixement

secundari i «mític» del ballet, colleccionar els retrats somiadors de les estrelles de moda amb la mateixa obsessió amb què els grans emprenedors i els últims grans ducs mantenien relacions més o menys venals amb les ballarines que es trobaven després de l'espectacle del *Foyer de la Danse* a l'Opéra (un fanatisme simple, si es vol, com el que a la postmodernitat ha regit les col·leccions de cromos de futbol).

Aliada fidel de la dansa i de les seves modes poètiques (com en altres camps de la moda en general i dels seus «figurins»), i precursora per excel·lència de la fotografia, que n'heretaria les funcions socials i estètiques a final de segle, la litografia va ser, en definitiva, un vehicle transversal insubstituïble del record (en forma de *souvenir* de dansa) i del desig (en forma de projecció), però també l'escenari d'una distribució infatigable de fantasmes a bon preu que acabaria influenciant els cursos i recursos de les poètiques amb la mateixa força que en rebia la influència; per establir, en definitiva, una autèntica supremacia de la imatge per damunt de la dansa mateixa, el dictat de la qual va ser des del primer moment rivalitzar en lleugeresa i vaporositat amb la insuportable lleugeresa de la dansa pintada, dibuixada, litografiada. Un vehicle, parafrasejant una expressió agradable a l'Escola de Frankfurt, d'una reconversió sistemàtica de la il·lustració en mite.

## 2.2. Encàrrecs i estils

Es deu precisament a l'àmplia difusió i transversalitat d'aquella «tecnologia de l'imaginari» que va ser la nova moda gràfica entre els anys deu i els anys seixanta del segle XIX, entre altres coses, l'enorme varietat d'encàrrecs, estils, expressions tècniques i tractaments iconogràfics en el propi context de la litografia de ballet.

Les litografies que examinem anaven destinades invariablement a un ús privat (cap no es va exposar als *salons* parisencs ni a les acadèmies d'Europa —no oblidem que la casta acadèmica va cultivar un menyspreu regular per qualsevol forma d'industrialització de la imatge). Quan no es tractava d'obres «originals» (és a dir, de retrats escènics de ballarines concebuts d'entrada en format litogràfic), eren la versió litogràfica, en color o en blanc i negre, d'obres pictòriques del mateix tema. A més, algunes van convertir-se, gràcies a l'insospitable poder divulgador de la litografia, en autèntiques «icones» del ballet (un cop més, l'amplitud de la popularització era proporcional a l'èxit de la ballarina en qüestió: reimpresses fins a l'extenuació, imatges com la litografia de G. Bouvier de Carlotta Grisi al II Acte de *Giselle* (figures 5 i 6), o

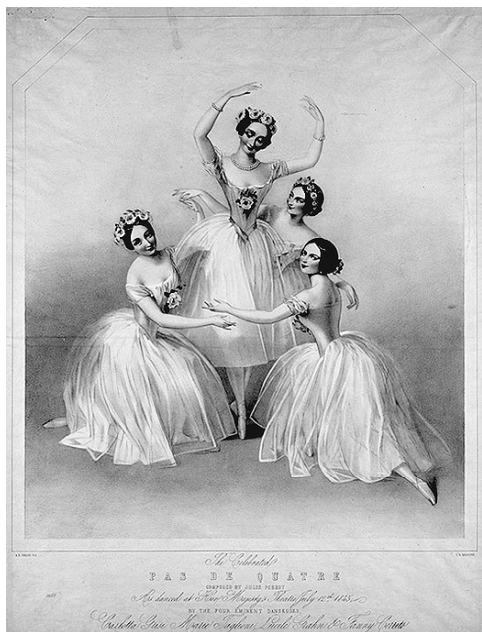
5. J. Brandard, Carlotta Grisi dans *Giselle Act II*, lit. col., París 1841 (*Musée de l'Opéra de París*).
6. J. Chalon (da J. Brandard), Carlotta Grisi dans *Giselle Act II*, lit. col., París 1843 (col. Sowell, Nova York).
7. J. Chalon, Maria Taglioni dans *La Sylphide*, lit. col., París 1833 (*Musée de l'Opéra de París*).

les del mateix J. Brandard<sup>26</sup> de Maria Taglioni fent de sílfide al I Acte del ballet homònim (fig. 7), van ser, a jutjar per la seva incidència ens els fons arxivístics i museístics actuals, veritables *atouts* editorials).

Encara és més interessant constatar com, en l'àmbit del consum artístic, la litografia va constituir el primer exemple clamorós d'una desproporció sistemàtica entre consum primari i encàrrec. Exceptuant els casos relativament rars en què la ballarina o el seu protector pagaven explícitament un artista per aconseguir-ho (i en aquest cas l'execució era, d'entrada, pictòrica), en general la

26. J. Bouvier, J. Brandand, H. Chalán i H. De Paulle (autor, aquest últim, del cèlebre oli que retrata la Taglioni a l'inici de *La Sylphide*, i que no hem inclòs en aquesta ressenya) van ser alguns dels artistes més actius en el camp de la litografia, i, de fet, autèntics especialistes del sector que ens interessa. (Cf. TWYMAN, 1972 i TWYMAN, 2001.) Va ser paral·lelament abundant la producció escultòrica: es tractava en general d'estatuetes commemoratives d'una o altra funció, que també van obtenir un cert prestigi en l'àmbit comercial de la balletomia, i els exponents més significatius dels quals eren fonadors del calibre de J. A. Barre (autor entre altres de la versió escultòrica de la litografia de la fig. 7) i P. Maréchal.





8. T. H. Maguire (dib. or. A. E. Chalon), Pas de quatre, lit. col., Londres 1845 (col. Sowell, Nova York).

♣ La llegenda diu: «The celebrated Pas de quatre, composed by Jules Perrot and danced at Her Majesty's Theatre 12th July 1845 by the four eminent danseuses Carlotta Grisi Maria Taglioni Lucile Grahn and Fanny Cerrito». L. Grahn (1819-1907) va ser sens dubte la més gran ballarina danesa del segle XIX. Alumna d'A. Bournonville, va ballar en les creacions més importants d'aquest i va brillar especialment en la seva versió de *La Sylphide* (Copenhagen 1836) i a *Le Diable Amoureux* de Mazilier (1847). La napolitana F. Cerrito (1817-1909), es va formar al S. Carlo de Nàpols i va anar perfeccionant-se successivament amb Pierrot i Saint Léon (amb qui es va casar), entre el 1847 i el 1851 va ser l'estrella absoluta del Her Majesty's

Theatre de Londres. Durant els anys següents va conquerir l'Opéra de París, encetant-hi una rivalitat que duraria decennis amb Mara Taglioni. Es va donar a conèixer sobretot per les seves dots com a mim en els rols de mig caràcter i va ser especialment cèlebre en els rols d'*Alma ou la fille du feu* (1842), i *Eoline* (1843).

lliure iniciativa dels editors o dels teatres garantia, com a complement de les temporades de ballet, un subministrament regular d'imatges que n'anticipessin, celebressin o commemoressin els preparatius, ja fos a títol simplement publicitari o per obsequiar la clientela il·lustre, o, també, per entrar al mercat un producte artístic fàcilment accessible i que optimitzés els beneficis econòmics de l'espectacle, tal vegada en favor de l'artista mateixa (en qualsevol cas la comercialització d'aquestes imatges tenia el mateix marge de benefici econòmic, per a la ballarina, que qualsevol *soirée d'honneur* o *bénéfices* —una circumstància en la qual la caixa es lliurava íntegrament a la intèrpret).

Les llegendes gairebé invariables afegides al marge de les estampes han estat un instrument impagable a l'hora de situar l'estampa en el temps, de conèixer-ne el referent escènic i de reconstruir el perfil ocasional, de comprendre per tant si es tractava d'una edició especial lligada a actes únics —és el cas del retrat col·lectiu executat el 1845 a Londres per *Pas de quatre* (fig. 8)<sup>27</sup>

27. Ballet *divertissement* en un acte, coreografia de J. Perrot, música de C. Pugni. Estrenat al Her Majesty's Theatre de Londres el 18 de setembre de 1845. La lle-

o, com gairebé sempre, d'un tiratge entre tants en el marc d'una sèrie homogènia.

No és sorprenent que la immensa majoria de les litografies conservades pertanyessin de fet a una «sèrie», és a dir, a un cicle d'estampes executades a l'època i que obsequiaven un intent catalogador respectant un determinat protocol estilístic en el color i el disseny, sovint seguint de prop la successió dels preparatius però en algun cas desvinculant-se'n, segons si l'edició era un encàrrec d'un teatre o la lliure iniciativa comercial d'un estampador. Que, en conjunt, el *target* de les litografies de dansa fos en certa mesura, i des del primer moment (una altra novetat estètica) del tipus col·leccionista. Entre les sèries històriques cal recordar en l'àmbit francès la sèrie *Théâtre illustré* (de l'editor Maret), la *Galérie Dramatique* del Théâtre de la Nation, l'*Album de Théâtre* de l'editor Dupuy, encara que la col·lecció més prestigiosa fos de llarg *Beautés de l'Opéra*, coordinada directament des de la Rue Lepeletier (antiga seu de l'Académie Royale de Musique), inaugurada amb catàlegs en blanc i negre sobre *La Sylphide*, i que va seguir amb una certa constància de disseny i de poètica fins a final dels anys quaranta.<sup>28</sup> Una sèrie emblemàtica d'un cert gust fins i tot en el títol, que jugava amb l'ambigüitat de la paraula «beauté» (bellesa), no se sap si feia referència als cims artístics reunits per la dansa francesa durant el romanticisme tardà, o si feia referència directa a l'encant de les ballarines que havien estat bandera d'aquell romanticisme.

Vagament metalingüístiques ja del del títol, les sèries litogràfiques eren de fet el *penchant* directe d'un culte pels paral·lelismes entre ballet i arts, el vessant literari del qual tenia el màxim prestigi. El mateix T. Gautier, especialment avesat a establir una correspondència directa entre la figura humana de les ballarines i el seu correlatiu ideal o realment figuratiu, va redactar entre l'octubre de 1817 i el gener de 1818 les primeres «entregues» d'una sèrie de peces monogràfiques amb el títol *Galérie des belles actrices* (un escrit sobre Fanny Elssler inaugurava aquesta sèrie).<sup>29</sup>

---

genda de la litografia en qüestió diu: «The celebrated *Pas de quatre*, composed by Jules Perrot and danced at Her Majesty's Theatre 12th July 1845 by the four eminent danseuses Carlotta Grisi, Maria Taglioni Lucile Grahn and Fanny Cerrito. (El celebrat *Pas de quatre*, compost per Jules Perrot i estrenat al Majesty's Theatre el 12 de juliol de 1845 per les quatre eminents ballarines Carlotta Grisi, Maria Taglioni Lucile Grahn i Fanny Cerrito.)

28. En aquesta publicació, il·lustrada en un primer moment amb gravats i, ja a partir del 1834, per motius econòmics, amb litografies, hi van col·laborar com a il·lustradors principalment J. Collignon i M. Alophe.

29. «Pendant une actrice est une statue ou un tableau qui vient poser devant



### 2.3. Tècniques i estils

La varietat de la prestació tècnica i estilística no era menys impressionant. Segons el prestigi de l'encàrrec, la litografia es podia confiar a artistes de fama declarada (que en qualsevol cas, però no sempre, simplement supervivien l'edició litogràfica d'obres elaborades prèviament sobre tela), alguns dels quals estaven especialment avesats a manejar la nova tècnica, o a artesans d'una habilitat desigual, molts dels quals surten només citats al marge de les imatges (la litografia ja era, per ella mateixa, un sabotatge del concepte d'autoritat), quan no restaven totalment anònims: un ventall d'opcions als dos extrems del qual se situaven les petites obres mestres de Bouvier i els grisos figurins anònims de la producció napolitana coetània.

Per descomptat que del mateix tema iconogràfic se'n podien fer, fins i tot amb anys de distància, tiratges tècnicament escrupolosos o execucions maldestres o puerils, probablement realitzades als límits de la clandestinitat i per a un mercat menys ric que l'habitual. Hem advertit tant casos de simple degradació progressiva, en la genealogia dels plagis, de la qualitat del dibuix, com litografies originals però increïblement bastes en l'execució (és el cas sorprenent de la litografia (fig. 9) d'Emma Livry a *Le Papillon*, que ens ha arribat absolutament anònima i amb tot el candor estilístic, i el tema de la qual s'ha pogut reconstruir només gràcies a les fonts literàries i a les peculiaritats iconogràfiques).<sup>30</sup>

Aquesta mateixa oscil·lació entre anonimat i prestigi, entre refinament

---

vous, et l'on peut la critiquer en toute sûreté de conscience, lui reprocher sa laideur comme on reprocherait à un peintre une faute de dessin, et la louer pour ses charmes, avec le même sang froid qu'un sculpteur qui, placé devant un marbre, dit: Voici une belle épaule ou un bras bien tourné». (Malgrat tot, una actriu és una estàtua o un quadre que es ve a posar davant vostre, i la podem criticar amb tota tranquil·litat, retreure-li la lletjor com li retrauríem a un pintor un error de dibuix, i lloar-la per les seves gràcies, amb la mateixa sang freda que un escultor que, plantat davant del marbre, diu: Vet aquí una espatlla bonica o un braç ben acabat.) (GAUTIER, 1995 : 48). Interrompuda la publicació de la *Galérie* esmentada, Gautier hauria inaugurat una *Galérie des actrices d'esprit*, destinada a aturar-se al segon número.

30. Tot i que les ales de papallona fossin, com veurem, un accessori gairebé imprescindible de la protagonista romàntica, en el cas del ballet *Le papillon*, que va ser el cavall de batalla de la Livry fins a l'incident que li va costar la vida, la ballarina dansava durant uns minuts sense recolzament damunt la gran corolla d'una flor, com testimonia Gautier que va formar l'estrella Maria Taglioni i en va escriure fins i tot la necrològica.

executor i derives formals, dóna fe de l'extensió del fenomen figuratiu que examinem, i de com podia ser-hi susceptible la societat de l'època, a tots nivells (prou per justificar-ne l'existència d'un submercat artístic).

Per tots els motius tractats fins aquí, seria inútil esperar, en les litografies que eren simples reproduccions de *highlights* escènics (per exemple, totes les estampes que ens han arribat de *Les Beautés de l'Opéra*), i en aquelles que amb diversos títols eren el retrat explícit d'aquesta o aquella intèrpret, la mena de versemblança fisonòmica que, ja des de feia alguns segles, formava part de l'estètica del retrat pròpiament dit. Encarnada per la identitat perfecta de les professionals del *Ballet Blanc* (el prestigi formal del qual també era deutor d'aquesta simetria definitiva), destres totes elles en l'art de la semblança mútua i de la sincronia, l'estètica romàntica només tenia en ment un model «únic» de ballarina, al qual les estrelles singulars es podien aproximar indefinidament, però que les superava totes, i que per tant no es podia «personalitzar» massa sense risc de comprometre'n l'encant vendible. Cos general, fisonomia general (el prototipus de la qual es va anar definint ja als anys trenta a partir dels retrats de Maria Taglioni), la ballarina immortalitzada pels testimonis litogràfics és, en essència, sempre la mateixa (no seria immortalitzable de cap altra manera). N'és un exemple la semblança fisonòmica allucinant entre les intèrprets de *Pas de quatre*, al dibuix de Chalon, i a la litografia derivada de Maguire, totes dues realitzades a Londres el 1845, per celebrar l'esdeveniment de ballet gairebé únic que reunia Fanny Cerrito, Maria Taglioni, Carlotta Grisi i Lucile Grahn en una única funció (fig. 8). Una semblança a la qual ni tan sols el concurs artístic de les quatre personalitats més fortes de la dansa europea d'aquella època va saber imposar una derogació.



9. Emma Livry, *lit. col.*, Londres 186- (Col. Sowell, Nova York).

✦ E. Livry (1842-1863), va ser l'alumna més prometedora de M. Taglioni i per a qui va fer especialment la coreografia de *Le papillon* (1857) a partir de la música de J. Offenbach, i també les danses de Fenella de *La muette de Portici* de Meyerbeer (1835), justament mentre recitava aquesta darrera obra, es va desprendre accidentalment un dels grans canelobres que il·luminava l'escenari i va provocar-li cremades greus arran de les quals va morir al cap d'uns mesos.



10. Fanny Elssler in *La Sylphide*, lit. b/n, Nova York 1842 (Col. Sowell, Nova York).

1842, en ocasió de la gira americana de l'Elssler, quan es va imprimir una litografia commemorativa que la representava a *La Sylphide*, però en la qual, excepte per algunes modificacions sensibles en la posada en escena (i principalment pel fet que la ballarina del retrat fes puntes anant descalça), es plagava clamorosament el cèlebre retrat que Chalon havia dedicat el 1833 a Maria Taglioni per al mateix paper, assignant a les dues estrelles rivals gairebé la mateixa fisonomia, i en definitiva, fent de l'Elssler una autèntica «doble» del mite Taglioni (fig. 7-10).

Precisament pel que fa a les estratègies que guiaven aquella selecció dels detalls, sigui dit que la moda naixent de la litografia no va eclipsar el prestigi commemoratiu de tècniques més antigues: i ja que la possibilitat d'encarregar un retrat pintat encara constituïa, a l'Europa de la Restauració, un signe de distinció social, les poques ballarines que van arribar a merèixer-ne un per mèrits artístics o per polítiques matrimonials, el van obtenir de l'execució segura i convencional d'aquells artistes d'acadèmia que, especialitzats ja en el retrat, van crear amb el temps l'autèntic nínxol de gènere del «retrat d'escena»: és a dir, representar la ballarina no simplement com a dama del gran món, sinó amb el vestit i la parafernàlia del seu personatge més destacat, jugant en definitiva i un cop més amb la contínua indefinició de la frontera entre ficció i realitat. És el cas dels retrats de Maria Taglioni *com a Sylphide* o

### 3. Estratègies de la imatge

#### 3.1. *Lapsus i semblances*

Ara bé, precisament la regla tàcita però fèrria de l'homologia explica, a la història de la litografia de dansa, la verbositat d'algunes llegendes massa detallades, o l'abundància d'aquells detalls simptomàtics, al vestuari, a la posada en escena, a l'atmosfera, que eren l'única manera d'identificar la imatge, de restituir-la enganyosament a la seva natura circumstancial o ocasional només per denegar-la en el miratge d'una repetició indefensa del mateix personatge (la ballarina), en migració constant d'una litografia a l'altra.

I sovint, aquest maximalisme fisonòmic arribava a produir situacions paradoxals, autèntics lapsus iconogràfics. És el que va passar el

de Carlotta Grisi *com a Giselle* (fig. 5-6-7); és el cas, tot i que en termes del tot fantasmals, de Fanny Elssler *as the artist's dream* de la nostra litografia de l'exordi.

El sentit d'aquesta ambigüitat, especificada invariablement a l'epígraf a peu de plana que acompanyava cada litografia, s'ha de buscar, més enllà del protocol allegòric de l'estètica de ballet ja esmentada, en la peculiar situació de les mateixes ballarines: es tractava gairebé sempre de noies d'origen humil la professió teatral de les quals no estava exempta d'una certa sospita d'immoralitat, agreujada a més pel fet que l'art en el qual brillaven, la dansa, no deixava de ser una exhibició de les prestacions del cos (la qual cosa explicaria perfectament l'analogia submergida, altrament localitzable a les poètiques de l'època, entre ballarina i prostituta); al mateix temps, aquestes noies emancipades, *grisettes* redimides pel foc de l'art, fins i tot per aquell art que les puntes verticalitzaven, es van convertir en poc temps i en l'efímer de l'espectacle (però també en l'efímer de les seves carreres brevíssimes), en figures sublimes d'una invariable castedat, d'una incorporeïtat vertiginosa. Protagonistes en definitiva de la més radical polarització representativa del cos femení des del temps de l'*stilnovisme*, sospeses entre la hipercorporeïtat de les meuques i la transparència del fantasma, era impensable pintar-les sense mantenir en la imatge aquells elements ficcionals que, protegint-ne la situació entre la gran aristocràcia i el poble ras, també en protegien els vincles indissolubles amb la imatge escènica a la qual ho devien tot.

És del tot peculiar el protocol d'ús d'aquelles litografies que reproduïen de forma directa, en benefici del comprador, allò que en origen havia estat simplement un esbós d'un vestuari. És el cas d'una litografia comercial (fig. 11) que l'editor Martinet va imprimir el 1841 i que tenia per tema, com indica la llegenda, no Carlotta Grisi pròpiament, sinó el seu vestit de l'Acte I,<sup>31</sup>



11. Costume de Mme Carlotta Grisi, Role de Giselle, dans la pièce de ce Nom, Acte Ier, Académie Royale de Musique, *lit. Col.*, Paris 1841 (Musée de l'Opéra de Paris).

31. D'altra banda, aquesta mateixa litografia, *Costume de Mme Carlotta Grisi, Rôle de Giselle, dans la pièce de ce Nom, Acte Ier, Académie Royale de musique* ha proporcionat la prova, juntament amb el cèlebre retrat litogràfic de la mateixa



12. G. Severin, *Jeune fille napolitaine*, lit. col., París 1847 (*Musée de l'Opéra de París*).

13. L. Gowan (or. E. Kulbach), *Mademoiselle Cerrito St Léon dans Stella*, lit. col., Roma 184-? (*Museo del Teatro alla Scala, Milà*).

(tot i que, en el tortuós títol de l'òpera, tots aquests elements hi fossin enunciats puntualment). Un cas emblemàtic, perquè denunciava, en el gust per les litografies de dansa, una certa ànsia per desentranyar la vida entre caixes de l'espectacle dansat, de difondre'n la tècnica i les condicions preparatòries; en definitiva, de fer de l'acotació la seu d'un metadiscurs tou però precís, en el qual un cop més no es tractava ni del personatge ni de la persona de la ballarina, sinó precisament del lloc «imaginari» en el qual s'esdevenia la seva osmosi mútua. Penjar obres d'aquesta mena al saló de casa se sostenia, potser, en la mateixa idolatria que empenyia els fans a homenatjar les estrelles directament al camerino.

La norma general era clarament una representació monòtona de la intèrpret en la mera evidència del seu vestuari (fig. 12 i 13) —especialment si es tractava de *danseuses de caractère* o *demi-caractère*, intèrprets de ballets anecdòtics i amb un final feliç, psicològicament elementals i poc dinàmics, i en definitiva poc útils per a les finalitats d'una certa mena de «projecció». Força diferent és el protocol de la representació pel que fa al *Ballet Blanc*, un gènere tràgic i fantasmagòric, la restitució litogràfica del qual no estava exempta d'un cert enigma.

Prenguem com a exemple el retrat que J. Brandard va dedicar a Carlotta Grisi-Giselle el 1841 (fig. 14): la Grisi hi apareix amb el vestit del I Acte. En concret, porta al cap una corona de pàmpols (ja que en aquella època el *divertis-*

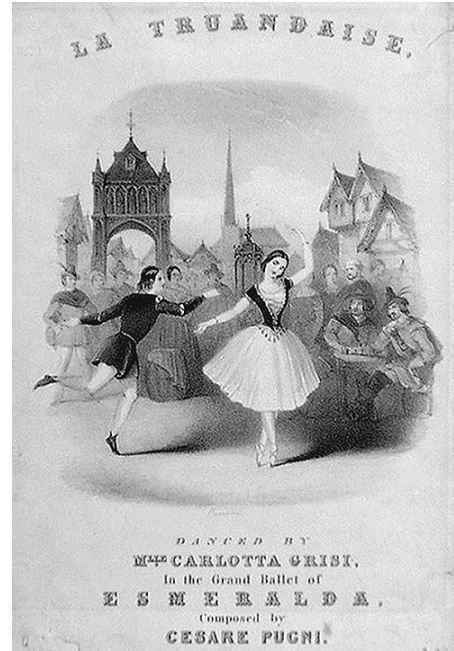
Grisi imprès per J. Brandard aquell mateix any (que va ser l'any de l'estrena de *Giselle* a l'Opéra de la Rue Lepeletier), que el vestuari original de la protagonista no era blau cel com a tots els muntatges successius, sinó groc.

sement de l'Acte I, esmenat posteriorment en moltes versions, encara es feia sencer, i al final d'aquell *divertissement*, titulat convencionalment *Grand Pas des Vendanges* —Gran Pas de les Veremes— Giselle era coronada reina de la festa bàquica). És per tant la Giselle del final de l'Acte. No porta el collaret que la princesa Batilde li regala a la meitat del mateix Acte, i del qual Giselle s'allibera tradicionalment abans de la famosa escena de la follia. Si forçant el sentit d'aquesta plàcida imatge de la Grisi («que clarament posa» per a un retrat commemoratiu, amb els accessoris de Giselle que fan el paper de les insígnies nobiliàries de qualsevol retrat oficial de l'època), volguéssim atribuir-li un sentit diacrònic, hauríem de dir que la Giselle que retrata com una duquessa *d'antan*, és exactament la mateixa noia que en breu es llançarà a terra presa pels espasmes de la demència. Però això no és tot: la Grisi sosté, com un ceptre, un ram florit. Deu ser un ram de *romaní*: la mateixa planta que al II Acte és vicària dels poders màgics i fúnebres de Myrtha, i que la reina de les Willi agita com una vareta màgica per despertar l'espectre de Giselle a la dansa.<sup>32</sup> Així no només la Giselle del retrat és alhora aquella del I i



14. J. Brandard, Carlotta Grisi, lit. col., París 1841 (Col. Sowell).

32. El diccionari floral de Giselle és del més complexos: pàmpols (una planta dionisiàca), lliris (una planta virginal), romaní (una planta fúnebre). No valdria la pena citar-ne la complexitat si no fos perquè, en alguns aspectes, també ha condicionat, a la història de la litografia, una certa «eufòria floral». Avançada per un autèntic arquetip literari, el de la *jeune fille en fleur*, destinat a una longevitat sorprenent dins l'àmbit mateix de la cultura francesa, la icona entre fúnebre i mítica de la ballarina envoltada de flors, que escampa flors, o que fins i tot s'hissa sense esforç sobre la corol·la d'una flor, en el fons només era una restitució fictícia de la imatge més comú de l'experiència teatral de l'època, la d'una estrella sepultada, durant els aplaudiments, per un diluvi d'homenatges també florals: «Rappelée après la chute du rideau, Mlle Taglioni a été accueillie par un ouragan de bouquets, par une trombe de fleurs. Un instant on a pu craindre pour sa vie, tant le bombardement parfumé a été dur, intense et prolongé. La toile ne pouvait pas descendre, tant la litère de roses, de camélias, de violettes de Parme, était épaisse». (Reclamada després de caure el teló, la senyoreta Taglioni ha estat acollida per un huracà de rams, per una trom-



15. La Truandaise danced by Mlle Carlotta Grisi in the Grand Ballet of *Esmeralda*, composed by Cesare Pugno, *lit. col.*, Londres 184-? (Col. Sowell).

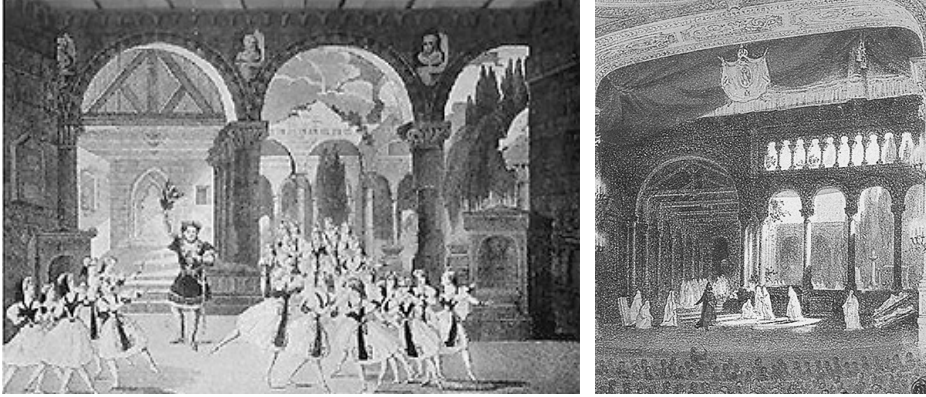
16. J. Bouvier, Carlotta Grisi et Jules Perrot dans *Esmeralda*, *lit. col.*, París 184-? (*Musée de l'Opéra de París*).

la del II Acte (la viva i la morta) –l'espessíssima corona de pàmpol·s es recolza tradicionalment, al II Acte, sobre la làpida de la difunta, (v. fig.): sinó que també és la fedatària iconogràfica d'un objecte *no seu*, personatge i ballet en un tot indissoluble.

### 3.2. Fons i marcs

No és menys simptomàtic, en el paradigma iconogràfic de la ballarina romàntica, el tractament del context, o del fons, o del marc. És obvi que, ja sigui només com a inventari, moltes de les litografies estudiades han desenvolupat un paper fonamental en la reconstrucció filològica dels contextos escènics als quals es referien. És el cas sobretot de les estampes que no són retrats, que tenien per objecte una escena de ballet en la qual la ballarina no

ba de flors. Per un instant hem pogut témer per la seva vida, de dur, intens i prolongat que ha estat el bombardeig. El teló no podia abaixar-se, d'espès que era el llit de roses, camèlies i violetes de Parma). (GAUTIER, 1844 : 155).



17. A. Geiger, *Robert le Diable* Act II, lit. b/n, London 1830? (Col. Sowell).

18. J. Arnout, *La danse des nonnes*, lit. col., París 183- (Musée de l'Opéra de París).

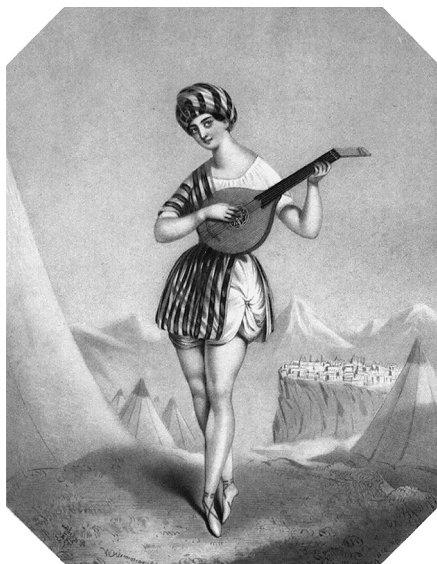
apareixia sola, quan la sort ha volgut que una mateixa escena fos reproduïda per diferents estampadors (és el cas de les imatges que reproduïm d'*Esmeralda*<sup>33</sup> i de *Robert le Diable* —fig. 15-16-17-18).

En aquest cas es pot plantejar la hipòtesi que el fons fos el de l'escenografia real. I no ens ha de sorprendre que, en qualsevol cas, el fons desplegués una profunditat volumètrica o arquitectònica grandiloqüent: es tractava gairebé sempre de decorats pintats que el recurs a la perspectiva feia especialment creïbles, i que passaven de l'escenari al full estampat sense grans «salts de dimensió», acceptant com a molt inserir la ballarina o el cos de ball en la perspectiva pintada com no hauria estat possible al teatre, on la tècnica de la dansa imposava com a dictat que el terra de l'escenari estigués perfectament despejat (fig. 19).

És només un detall, però va en la direcció del paradigma que estem provant d'articular: perquè si a nivell de l'espectacle hi havia encara un salt de dimensió entre cos real i fons pintat (un salt que només la imaginació del públic estava cridada a omplir), a la transfiguració literal de la imatge litogràfica, i a la infinita llibertat d'invenció que aquesta concedia, la ballarina tornava a ser allò que idealment ja era, un cos en efígie orgànicament homogeni amb una efígie de paisatge. Seria però erroni exaltar, entre els altres, aquest valor documental afegit d'algunes litografies. Certament, comparacions entre litografies produïdes en contextos diferents han permès deduir una certa ad-

33. Ballet en cinc quadres, coreografia de J. Perrot, música de C. Pugni, estrenat al Her Majesty's Theatre el 9 de març de 1844.





19. W. Drummond, Madame Céleste as the Arab boy in the ballet *Victoria!*, *lit. col.*, Londres 1838 (Col. Sowell, Nova York).

§ Madame Celeste (1815-1882), va formar-se a l'Opéra de París i va especialitzar-se en els rols *en travesti*. Gran part del seu èxit internacional va ser degut a l'admiració que li professava el públic americà. Quan va tornar a Europa, va deixar la dansa per dedicar-se de ple a l'art del teatre.

elemental, la protagonista del *Ballet Blanc* (era més estrany que una intèrpret *de caractère* fos dibuixada sobre un fons paisatgístic) encara era una emissària de la natura salvatge, la representant d'una alteritat pertorbadora el paradigma de la qual es referia més a allò sobrenatural o hipernatural que a l'univers civilitzat. Se l'havia de retratar en el context d'aquells escenaris nocturns, salvatges, obsolets, d'aquell «potencial infinit» que, en definitiva, també era el cronotòpic més comú de l'Acte Blanc del ballet que les veia en acció (ja fos el rierol de la Sílfide i de James, la riba del llac de Giselle i Albrecht, la deu de *La source*,<sup>34</sup> el prat florit de *Le papillon*, el cementiri abandonat etc.);

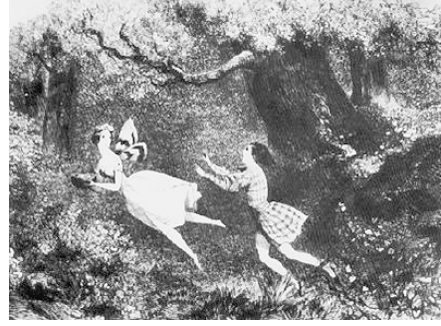
herència entre el fons pintat de l'estampa i la que deuria ser l'escenografia real de les òperes retratades, com en el cas de les il·lustracions *Robert le Diable* (fig.17 i 18) o *Esmeralda* (fig.15 i 16).

Però en general, i atesa la llibertat esmentada en el tractament del fons (aquella certa tendència de la imatge litogràfica de dansa, no tant a simplement idealitzar, sinó a «perfeccionar» una aspiració imaginària), l'aberració vencia la fidelitat. En aquest cas, ja fos només amb resultats banals o amb un cert ensucrat difús (còmplice també de la limitació poètica d'aquells litògrafs que, tret de comptades excepcions, no pertanyien als grans corrents de l'art oficial), el fons dels retrats obeïa a les normes generals del paisatge romàntic: vaporositat, profunditat, indefinició i aquella superabundància de l'element natural (del caprici de les ruïnes a l'escena boscana) que era, en aquestes litografies, l'únic feble homenatge a l'estètica d'allò sublim elaborada a final del segle XVIII per Burke i Kant. Nimfa boscana, espectre del folklore o esperit

34. Ballet en tres actes i quatre escenes, llibret de C. Nuitter, coreografia d'A. Saint-Léon, música de L. Minkus i F. Delibes, estrenat a l'Opéra de París el 20 de novembre de 1866.

i, aprofitant-se de la llicència compositiva oferta pel mitjà gràfic, exaltar fins al deliri el romanticisme d'un escenari ja romàntic: això és el que passa regularment a l'esmentada sèrie *Les Beautés de l'Opéra* (fig. 20-21-22), en la qual s'aplica als escenaris la regla general d'un luxe fabulós i incompatible del tot amb qualsevol exigència pràctica de la dansa, i en la qual, realment, la petitesa relativa de la figures serveix per exaltar al màxim possible la immensitat intricada del context natural o sobrenatural que s'hi representa.<sup>35</sup>

35. Caldria una anàlisi a part de la profunda analogia entre l'estil il·lustratiu del recull en qüestió i la coetània il·lustració per a la infància. *Les Beautés de l'Opéra* de fet no es va limitar en cap cas a documentar els esdeveniments de la Rue Lepeletier, sinó que en va oferir constantment una contrapartida narrativa articulada, transfigurant les situacions reals del ballet en un context més visiblement fantàstic i acompanyant-les de llegendes (sovint en vers) que no tenien res a veure ni amb el text del llibret ni, òbviament, amb l'acció escènica, que era forçosament muda. Però per donar una idea de com la percepció coetània es deixava condicionar, en la lectura de les escenografies reals, per l'estètica d'allò *sublim*, n'hi ha prou amb aquesta breu descripció de Gautier: «Tout un monde chimérique se meut devant vous. Des perspectives azurées s'ouvrent dans l'infini; des montagnes, des plaines, des villes, des châteaux, des forêts, se succèdent sans interruption. Là où la mer déroulait tout à l'heure ses volutes d'écumes, s'étend un parterre de fleurs. L'arbre se change en colonne, les lis s'évasent en urnes



20. J. Collignon, James et La Sylphide Act II, (TAV. III a Les Beautés de l'Opéra, vol. I La Sylphide), lit. b/n Paris 1832 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

21. J. Brandard, Carlotta Grisi dans La Péri, lit. b/n, Paris 1844. (*Musée de l'Opéra de Paris*).

¶ Ballet Fantàstic en dos actes, amb llibret de T. Gautier, coreografia de J. Coralli i música de T. Burgmuller, va debutar a l'Opéra de París el 17 de juliol de 1843.



22. *M. Alophe*, Undine Acte I (TAV. I a Les Beautés de l'Opéra, vol. VII Undine) *lit. b/n*, Paris 1856 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

✂ Així els versos anònims que acompanyen la litografia: «Peu de traditions sourient à l'imagination plus [...] que celle-ci: tous les lacs allemands sont peuplés d'Ondines, de belles Ondines, jolies, [...] bienveillantes ou malveillantes, mais toujours malines.»

D'una altra mena, però encara més emblemàtica per altres aspectes, era la tendència a restituir l'alteritat espiritual de la ballarina, la seva raresa respecte del món civil i de l'època real, pintant-ne la transició d'aquell a aquest món (que era, al capdavall, el mòbil eròtic de la immensa majoria dels ballets de l'època, implacables variacions del tema de la nimfa enamorada que accepta des-figurar-se en dona real). En el fons no era una síndrome diferent de la que l'any 42 va empènyer un estampador americà desconegut a retratar la sortida de Fanny Elssler d'un marc de paisatge. De tota manera, per comprendre aquesta estranya fenomenologia, partim del cas més elemental: el de la ballarina retratada al grau zero de la contextualització, és a dir, sense cap fons pictòric. En realitat, és el cas més freqüent, sobretot a les imatges de col·lecció, en les quals l'absència d'un fons anecdòtic (i la seva substitució freqüent per un ombrejat genèricament romàntic) era garantia d'una certa homogeneïtat formal i d'una certa continuïtat de la *série* de retrats.

Així i tot, una meitat ben bona de les litografies que han estat objecte d'aquesta mostra, conservava algun «marc intern» (ja fos un simple requadre, com en aquest cas, o un requadre múltiple (fig. 11-12-13), o una garlanda (fig. 23). Un doble enquadrament de la imatge que feia segles que era una constant en gairebé totes les arts grà-

---

de marbre, les jets d'eau lancent leur fusée d'argent dans le feuillage bleuâtre; puis, tout cela s'écroule». (Un món quimèric sencer es mou davant nostre. Perspectives atzurades s'obren a l'infinit; muntanyes, planes, ciutats, castells, boscos, se succeeixen sense interrupció. Allà on el mar ara mateix desplegava les seves volutes d'escuma, s'hi estén un parterre de flors. L'arbre es converteix en columna, els lliris es transformen en urnes de marbre, els dolls d'aigua llancen els seus coets d'argent sobre el fullatge blavenc; després, tot això s'enruna). (GAUTIER, 1848 : 222).

fiques, però que aconseguia l'efecte metalingüístic de restituir no una imatge primària, sinó una imatge secundària a la litografia, és a dir, la imatge d'una imatge, la reproducció, per dir-ho així, d'una pintura (era una estratègia descoberta quan la litografia en qüestió reproduïa una obra pictòrica anterior, i era el que passava regularment amb els gravats d'obres mestres pictòriques).

D'aquesta manera, la ballarina retratada a la litografia apareixia com el retrat d'aquell retrat d'ella mateixa que havia existit gràcies al misteri figuratiu de la *performance*. Descobria, per dir-ho així, la seva essència exquisidament pictòrica d'efígie, atorgant al marc tot el prestigi imaginari d'un veritable i autèntic *limen*,

la porta o finestra o obertura per on consumir un ritus de pas efectiu, de la figura a la carn (que era tot el que passava per raons de trama als ballets), o de la carn a la figura (que era tot el que tematitzava implícitament aquesta pràctica litogràfica dels marcs de ficció). I així com no es podia dir que la ballarina, quan li tocava el torn, «entrés» pròpiament a escena (ja que tot era fet perquè semblés que es materialitzava o com a molt que «aterrava» a les taules de l'escenari), tampoc no es podia dir que les seves vies d'accés fossin «regulars»: tant si es tractava d'una finestra com d'un retrat, la ballarina era encara

«la dona que surt d'un marc», el «somni de l'artista», la vicària d'una illimitació passada pel filtre dialèctic d'una delimitació que és la de la ficció (quadre escènic o quadre en sentit estricte). Així, l'aparició mateixa de la Sílfide al marc d'una finestra que s'obria al seu reialme boscà (fig. 2), reproduïda en litografia infinitament, va acabar creant a la pràctica litogràfica curtcircuits sorprenents entre finestres reals i marcs gràfics, un exemple clamorós dels quals el tenim



23. N. Sanesi, Sofia Fuoco nella Tarantella, *lit. col.*, Florència 185- (Col. Sowell).

✦ Maria Brambilla (nom artístic: Sofia Fuoco, 1830-1916). Alumna de Blasis. Sofia Fuoco va debutar a la Scala quan només tenia tretze anys i ràpidament va assolir el rang de *prima ballerina assoluta* (va representar la primera *Giselle* a l'escena milanesa l'any 1843). Per la perfecció de l'estil en el mig caràcter, va guanyar-se a França l'admiració de molts balletòmans que la van rebatejar amb el nom de *La Pointue* atesa la seva brillant tècnica *sur pointes*, entre els seus admiradors, s'hi comptava Théophile Gautier qui en va elogiar en més d'una ocasió el gran temperament.



24. Cerrito as Undine, lit. b/n, Londres 185- (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nova York).

en la litografia londinenca anònima dedicada a Fanny Cerrito per *Undine* (fig. 24).<sup>36</sup>

La Cerrito apareix aquí enquadrada en un marc gràfic d'estil floral o grotesc (prou difós, d'altra banda, en les modes litogràfiques de l'època) que dobla, superposant-s'hi, el requadre d'una finestra o porta vidriera. Al fons es desplega a l'infinit un paisatge aquàtic, l'element de la protagonista, que d'altra banda mira l'espectador des de la finestra, com si en cert sentit el paisatge fos el seu domini privat, casa seva, perquè els batents són oberts cap a l'interior del quadre, és a dir, paradoxalment cap al paisatge exterior, i es diria que la protagonista els sobrepassa, en definitiva, que està «entrant», que està «obrint» la porta de la imatge.

Es tracta d'una imatge, en tots els sentits, «excepcional», però denuncia una tendència no aïllada a «capgirar» la regla dels marcs neutres per fer del marc mateix un lllindar dialèctic. És el que passa en una altra bella litografia de Marietta Baderna de 1846 (fig. 25). Un cop més, les convencions gràfiques i les obsessions poètiques semblen anar de bracet. La idea d'un requadre-marc sobreviu en els signes de caràcter grotesc distribuïts pels angles de la imatge. Però per la resta, el marc mateix és una garlanda vaporosa (els núvols són un recurs prou comú en aquest gènere de litografia, una cosa així com un «grau zero del paisatge romàntic»), en la qual, per «desfer-se» de marc, hi ha la pròpia Baderna, retratada en la miniatura múltiple dels seus passos, dels seus posats i de les seves interpretacions ja cèlebres, una fantasia dinàmica de la Baderna-*étoile*, criatura múltiple, en el centre de la qual sembla materialitzar-se mirant l'espectador la Baderna-dona, única i plàcida, del retrat. El requadre es declara, aquí, com a allò que implícitament sempre havia estat: un recurs metadiscursiu extraordinari.

36. La Cerrito va interpretar *Undine* a Londres entre el 1844 i el 1846. A aquest període cronològic pertany també, amb tota probabilitat, la litografia en qüestió.

### 3.3. Coreografies de l'imaginari: les fluctuacions de la figura

És innegable que l'infinít repertori litogràfic relatiu al ballet romàntic ha constituït, durant tot el segle XX, una important font d'informació sobre els aspectes tècnics i la substància escènica de ballets amb el temps eclipsats o trets de repertori. Però la substància de retrat o de celebració d'aquestes imatges, i el seu posicionament dialèctic pel que fa a l'imaginari de l'època, ens haurien de posar en guàrdia sobre la veracitat de posats i passos. Una interpretació massa literal d'algunes imatges també s'hauria de posar en qüestió per la idealitat evident d'algunes altres, que no tenen possibilitats de ser aplicades a la reconstrucció filològica, i que per això han estat ignorades, per ser incompatibles amb les lleis de la gravetat o amb la fisiologia de la dansa. Un exemple: hi ha dues imatges fonamentals de *Pas de Quatre*: l'una és el cèlebre retrat col·lectiu de 1845 (un posat estàtic de les quatre estrelles implicades, que reproduït fins a la sacietat va fer, en substància, la volta al món; fig.8); l'altra és una litografia semiclandestina dels mateixos anys, la imatge de la qual apareix més dinàmica (fig.26).

Quan al segle XIX es va reeditar diverses vegades i en diverses seus nacionals l'obra mestra de Perrot, es va donar per descomptat que el posat del primer retrat era també l'inici de la coreografia, i que la dinamització del segon es referia necessàriament al primer moviment del grup de ballarines, mentre que no hi havia elements per refusar la hipòtesi que les imatges en qüestió reproduïen un posat fictici, inspirat en la jerarquia implícita de les estrelles (del qual Maria Taglioni havia de ser necessàriament, per edat, el vèrtex) i perfectament homòleg als posats convencionals que, sense haver-los



25. A. Giuliani, Marietta Baderna, lit. b/n, Milà 1846? (Museo del Teatro alla Scala, Milà).

✦ Marietta Baderna (1828-1870), va ser una altra de les joves estrelles formades a la Scala de Blasis i que després va guanyar fama internacional. El seu mestre va fer que s'exhibís al Drury Lane de Londres l'any 1847 i va fer que l'acompanyés després en els seus viatges a Amèrica Llatina.



26. Pas de quatre, lit. b/n, Londres, 1846 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nova York).

pensat útils per a la reconstrucció, apareixien amb regularitat durant el segle dels retrats individuals; la hipòtesi que, en definitiva, no tenia res a veure amb el ballet real.

La desconfiança que apliquem a la veracitat escènica d'aquestes imatges (on, per exemple, les masses i el cos de ball tendeixen a agèntar-se respecte de la pràctica i on, com hem vist, tot el context escenogràfic es troba com transfigurat per exigències iconogràfica-ment més complexes que la simple documentació) ha de ser aplicada a la seva fisiologia petita, en altres paraules, a la modalitat de representació del cos i del seu moviment.

El problema secular de la figuració, en dansa, ha estat sempre restituir-ne el caràcter dinàmic a través d'una representació estàtica. Una qüestió vella que només la fotografia, i encara només a partir d'una certa fase de la seva maduració tecnològica, va poder resoldre. Es podria dir que la solució més simple era representar únicament el *posat*, els moments estàtics, les paràlisis del temps en la dansa. Però no la podia satisfer, perquè si no era conferint a aquell posat un alt marge d'autonomia respecte dels *schémata* o de les *Pathosformeln* de les arts contigües, com l'escultura o el teatre (un procés d'hiperdefinició i especialització del cos dansat que es va iniciar a principi del segle XIX), els posats mateixos no tenien el poder de representar la dansa per allò que era sobretot perceptible en època romàntica, quan es va suplantat qualsevol estètica precedent amb la idea que un cos real havia i podia moure's d'una manera «eficaçment» irreal.

Així, si ja la fisonomia de les ballarines havia passat a segon pla en favor d'una obsessió iconogràfica per la repetició d'una certa «idea» de ballarina, la fisiologia realista va anar lligada a la doble exigència d'una imatge hiperdinàmica del propi dinamisme i d'una imatge extrema i fantasmal del cos involucrat en aquell dinamisme.

Més senzillament, podríem dir que, en la tradició litogràfica, moltes d'aquelles ballarines van ser efectivament les criatures alades que no havien estat sinó maldestrament en escena o que, *tout court*, van ser més bones ballarines del que suggeria la pràctica o del que permetia la pedagogia de l'època.

I precisament el *vol* és en cert sentit l'únic paràmetre que, en termes fenomenològics, es pot aplicar infaliblement a la sèrie completa d'aquestes lito-

grafies, on un fons neutre o absent cedeix sovint i de bon grat a la fantasia d'un joc de núvols, i en el qual gairebé tot sembla estudiat per vehicular, amb la ballarina, una icona de dona literalment «aerostàtica» (perquè queda fixada invariablement a l'aire pel retrat o pel posat, amb el consentiment de qualsevol principi gravitacional).

### 3.4. Coreografies de l'imaginari: vol i envol

El vol, o més exactament, aquell *envol par la danse* que ja als anys trenta Gautier<sup>37</sup> assenyalava com el caràcter tècnico-poètic més emblemàtic del nou estil: «envol» és una paraula agafada del francès “*vol*”, que no indica simplement la fluctuació, sinó més aviat la facultat d'«enlairar-se» (contigua, en aquest cas, a l'àrea semàntica del furt, o del «rapte») i que en dansa clàssica defineix amb exactitud la sensació, vehiculada amb força per la tècnica *sur pointes*, que la ballarina està separant-se del terra en tot moment: «Quelle danse merveilleuse! Je voudrais bien y voir les Péris et les fées véritables! Comme elle rase le sol sans le toucher! On dirait une feuille de rose que la brise promène: et pourtant, quels nerfs d'acier dans cette frêle jambe, quelle force dans ce pied... comme elle retombe sur le bout de ce mince orteil ainsi qu'une flèche sur sa pointe!» (Quina dansa meravellosa! Hi voldria veure les Péris i les fades veritables! Com acaricia el terra sense tocar-lo! Diries que és una fulla de rosa enduta per la brisa i, amb tot, quins nervis d'acer en la cama fràgil, quina força en el peu... com torna a caure so-

37. Així, a GAUTIER, 1995 : 121-122: «Les roseaux s'écartent et l'on voit paraître d'abord une petite étoile tremblante, puis une couronne de fleurs, puis deux yeux doucement étonnés dans un ovale d'albâtre, et enfin tout ce beau corps élancé, chaste et gracieux, digne de la Diane antique, et que l'on nomme Adèle Dumilâtre; c'est la reine des Wilis. Avec cette grâce mélancolique qui la caractérise, elle folâtre à la lueur pâle des étoiles qui glissent sur les eaux comme une blanche vapeur se balance aux branches flexibles, voltige sur la pointe des herbes comme la Camille de Virgile qui marchait sur les blés sans les courber.», p. 121-122. (Les canyes se separen i veiem aparèixer una petita estrella tremolosa, després una corona de flors, després dos ulls dolçament sorpresos en un oval d'alabastre, i finalment tot aquest bell cos esvelt, cast i graciós, digne de la Diana antiga, i que s'anomena Adèle Dumilâtre; és la reina dels Wilis. Amb aquella gràcia melancòlica que la caracteritza, jogueja sota la claror pàl·lida de les estrelles que llisquen sobre les aigües tal com un vapor blanc es gronxa a les branques flexibles, gira sobre la punta de les herbes com la Camilla de Virgili que caminava per damunt del blat sense vinclar-lo).



bre la punta del seu dit minúscul igual que una fletxa sobre la seva punta!), (GAUTIER, 1843 : 141).

Lluny de constituir simplement la prestació atlètica d'un cos real, justament en l'equilibrisme de les puntes era on es resumia amb més autoritat, en alguns aspectes, el manament poètic del ballet romàntic: perquè limitant a un punt únic la superfície de contacte entre el cos i el terra, representava la ballarina al moment precís que abandonava la terra, retardant *ad infinitum* el seu vol impossible, però imaginable (desplegant en resum en el cos que dansa la tensió mateixa de tot el romanticisme, la seva frustració fonamental); o també perquè aquesta ascensió del cos femení, pintat com una transfiguració efectiva, constituïa també l'instant crític, l'objectivació en què el cos «qualsevol» de la ballarina es convertia, per sublimació, en la figura d'ell mateix i de totes les possibles «figures del cos» (el fantasma, l'ombra, la il·lusió, l'espectre, el simulacre, la nimfa o la deessa).<sup>38</sup>

La insistència d'aquesta analogia, abans fins i tot a la pràctica que a la iconografia, és sorprenent. Començant amb *La Sylphide*, va ser una convenció gairebé indestructible afegir unes ales al vestuari (cada vegada més atròfiques, tot sigui dit, a mesura que un atletisme creixent a la pedagogia imposava una agilitat del vestuari), no sempre justificades per la trama. Fins que les ales, una mica com els núvols de la iconografia, es van anar transformant en una lliurea de la ballarina com a tal ballarina, més que com a personatge. La tècnica escènica de l'època va gastar moltes energies per tal que als *Ballets Blancs* de les temporades no hi faltés un determinat nombre de «vols» (apa-

38. Pel mateix motiu no ens ha de sorprendre que un sector abundant del *balletisme* romàntic, a partir de la *Giselle* de l'any 41, cultivés amb obstinació els temes fúnebres. La mort física del personatge va ser durant tota la dècada dels quaranta pràcticament el mitjà més eficaç narratològicament per vehicular la transfiguració esmentada. Una transfiguració el domini de la qual a l'imaginari de la literatura és innegable, considerant que la mateixa fascinació morbosa reservada en primera instància a la mort del personatge es va traslladar, no sense un cert cinisme cultural, a la mort mateixa de la intèrpret com a via de perfeccionament d'una essència *tersicorea* a la qual la ballarina, mentre fos real i viva, no podia pertànyer de ple dret. Gautier mateix es va transformar així en un especialista del «necrologisme». Per això són emblemàtiques les seves commemoracions en la mort de Clara Webster (GAUTIER 1844 : 174) i d'Emma Livry (ibíd. p. 309), com també el seu homenatge a Maria Taglioni en ocasió de la retirada dels escenaris (ibíd. p. 77): «tout à l'heure c'était une vraie Sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde si vous voulez, mais rien de plus». (fa un moment era una veritable Sílfide, ara només és una ballarina, la primera ballarina del món, si volem, però res més).

ricions dels personatges o de grups sencers en suspensió, travesses aèries de l'espai escènic, etc.), que havien de correspondre salvatgement a una exigència de l'imaginari improrrogable i poderosa, considerant que, per motius obvis d'ordre tecnològic, aquests vols transcorrien maldestrament amb el grinyolar de la maquinària de l'època, com precisament lamenta diverses vegades Gautier: «Nous prenons occasion de ceci pour nous récrier contre *les vols* qui sont une tradition du vieil opéra. Nous ne trouvons rien de bien gracieux à voir cinq ou six malheureuses filles qui se meuvent de peur suspendues en l'air par des fils de fer qui peuvent fort bien se rompre...» (Aprofitem aquesta ocasió per indignar-nos contra *els vols* que són una tradició de l'òpera vella. No hi trobem res de graciós en veure cinc o sis noies malaurades que es moren de por penjades enlaire d'uns filferros que poden trencar-se fàcilment...) (GAUTIER, 1838 : 80).

Aspectes d'una «fenomenologia de la fluctuació» que, com era imaginable, les arts gràfiques van fer fructificar, encarint-ne el potencial iconogràfic.

Començant per les puntes: recordem que, durant tota la dècada dels anys trenta i bona part dels quaranta, primer Maria Taglioni (fig. 27) i després Carlotta Grisi van ser gairebé les úniques ballarines europees amb capacitat de dominar la tècnica de les puntes amb desimboltura i durant tot un ballet. Per aquest motiu, les primeres sabatilles eren força lleugeres (la Taglioni ballava *literalment* de puntes, és a dir alçant-se sobre els polzes —una operació que per a qualsevol altra *performer* hauria resultat dolorosa i precària). La punta clàssica a la qual ens ha habituat la pràctica neix, per tant, de l'exigència d'estendre a la majoria de solistes, i a tot cos de ball, un privilegi que les pioneres del romanticisme posseïen a força de virtuts naturals extraordinàries. La sabatilla de puntes, quan se'n va fer el prototipus rígid cap als anys quaranta, era en definitiva la pròtesi que feia de totes les ballarines futures una còpia homologada de Maria Taglioni.

Així, no ens hem d'enganyar amb la proliferació i la perfecció dels posats *sur pointes* a la iconografia de l'època (no més del que ens enganyen les puntes mateixes a les representacions en ceràmica de la dansa grega antiga). Gai-



27. Maria Taglioni dans *Flore et Zéphyr*, lit. a col., Londres 183-? (Col. Sowell, Nova York).



28. R. Focosi, Maria Taglioni nel ballo la Gitana, lit. b/n, Milà, 1841. (Museo del Teatro Alla Scala, Milà).

29. B. Marcovich, Amalia Ferraris, lit. b/n, Vicenza 1853 (Coll. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, New York).

✦ Deixeble de Carlo Blasis a Milà, Amalia Ferraris va debutar com a *prima ballerina di mezzo carattere* (o *demi-caractère*) a la Scala el 1841 a l'obra *La Sylphide*. Després d'una fulgurant carrera a Itàlia, va ser l'estrella de l'Opéra de París entre el 1856 i el 1863, però l'èxit més aclaparador, i que va fer-la més famosa, el va aconseguir amb la interpretació de *Sacountala* (1858) de Lucine Petipa.

rebé sempre era l'objectivació del desig suggestiu i prepotent que tota la dansa fos efectivament el miracle tècnic que no era.

Pel mateix motiu, que és la tendència a la verticalització del cos, els testimonis litogràfics de l'època juguen volgudament amb l'ambigüitat a l'hora de dibuixar un recolzament a terra. L'àrea de contacte entre el peu i el terra és en general objecte d'un autèntic degradat (fig. 28), o d'un tractament figurativament poc clar (fig. 29). Quan a la inversa el contacte s'enuncia amb claredat, s'enriqueix la il·lustració amb una ombra que té per finalitat estratègica declarar amb força que la zona de contacte entre cos i el terra ferm és puntiforme (fig. 30 i 31).

La idea implícita que la punta, responsable de les sensacions d'*envol* en la ficció dansada, sigui *tout court* la causa d'un vol real en la ficció litogràfica ens porta a autèntiques extravagàncies de la representació.

Són els casos, no del tot infreqüents, en els quals la ballarina, hissada sobre les puntes, també levita a alguns centímetres de terra (fig. 32), on una ombra ve a subratllar-ne la prodigiositat, o aquells en què, miraculosament alleugerida del misteri de la dansa, se sosté (com per exigències del llibret a *Le papillon* de 1846, o a *L'Ombre* de 1843) sobre el suport improbable d'una flor (fig. 33 i 9).

Idealment aquest curtcircuit semàntic que relaciona el recurs de les puntes amb l'envol, i tots dos amb l'ombra, es tancaria quan una ballarina ballés amb la seva ombra i n'obtingués l'efecte de fer-la fluctuar quan ella mateixa se'n separa per saltar. És el que passa puntualment a *Ondine* del 49, a la qual una variació remarcada *Pas de l'Ombre* (fig. 34) consisteix justament en aquest joc de levitacions i preses de contacte recíproques entre la protagonista i el seu doble fantasmal, projectat a terra pel pleniluni.<sup>39</sup>

Si insistim en aquest nus simbòlic, i en la centralitat de l'Ombra a la iconografia de ballet és perquè, més enllà de representar un útil instrument d'il·lustració del vol, l'Ombra (amb la complicitat de la literatura en autors com Chamisso o Brentano) solia encarnar als llibrets de l'època el símptoma d'una aspiració general de les protagonistes per convertir-se, de les nimfes o espectres o fades que eren, en dones reals. Perquè l'ombra era en ella mateixa, segons el folklore, el privilegi exclusiu dels cossos de carn i ossos. I, en el cas específic del cos femení, també era el primer indicatiu de la seva fecunditat i capacitat reproductiva: l'únic mitjà que tenia tradicionalment la nimfa boscana per accedir a la immortalitat era unir-se sensualment amb un humà i, metamorfitzada en dona mortal, tenir-ne fills.<sup>40</sup> Com a *Ondine*, l'ombra era el



30. Maria Taglioni dans *Le Dieu et la Bayadère*, lit. col., París 184- (Col. Sowell, Nova York).

39. El *Pas de l'Ombre* d'*Undine* va ser, d'altra banda el ressò en ballet de la celeberrima *Aria dell'Ombra* (*Ombra leggera*, rondó de l'Acte II) de la *Dinorah* de Meyerbeer del 39: una gran escena en la qual la protagonista, embogida per amor i delirant en veure la pròpia ombra projectada a les roques, vocalitza llargament i fa tota sola de ressò al propi cant, persuadida que qui l'emula en el seu rellar és l'ombra mateixa.

40. El tema de l'Ombra com a símbol de fecunditat es troba també al centre de *La dona senz'ombra* (*Die Frau ohne Schatten*) de H. von Hoffmannsthal.



31. J. Bouvier, Mlle Adèle Dumilatre comme Myrtha dans *Giselle* Act II, *lit. col.*, París 1842? (*Musée de l'Opéra de Paris*).

✧ A. Dumilatre (1818-1890), va ser una de les primeres ballarines franceses que va dominar la tècnica *sur pointes*, i per això se li va assignar el paper de Myrtha a *Giselle* (1841). De fet, va ser una intèrpret secundària molt estimada per les dots que posseïa per al *ballon*. Va interpretar bona part dels rols principals del repertori romàntic francès.

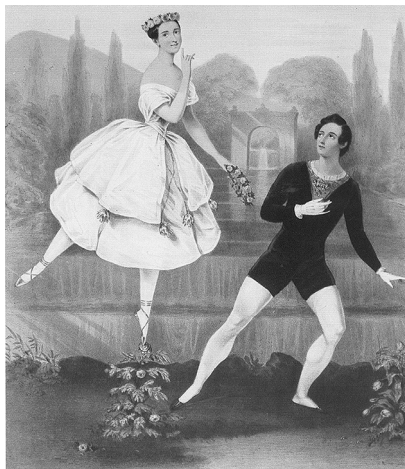


32. G. Somariva (Or. R. Focosi), Giovannina King, *lit. b/n*, Milà 1844? (*Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nova York*).

✧ G. King (1823-1897), es va formar a Nàpols, on havia nascut, amb Pietro Hus, i va perfeccionar-se a Milà amb Carlo Blasis. Va debutar el 1841 a la Scala com a *prima ballerina*. L'any 1842 ja rep la nominació especial de «Primera ballarina francesa» a l'obra *La Sylphide*. Durant els anys cinquanta va ser la primera ballarina absoluta de l'Opera de Roma.

33. J. Bouvier, *L'ombre*, *lit. col.*, París 1845 (*Coll. Sowell*).

primer indici de l'anhelada transmutació. Ho hauria estat també a *L'Ombre*,<sup>41</sup> a *Le*



41. Tots dos motius (el de la dansa amb l'Ombra i el de caminar damunt de flors) es retroben a la fantasmagòrica pàgina escrita per Gautier (1844) per comentar la presentació de Maria Taglioni al ballet d'aquest títol: «Mlle Taglioni s'évapore, se condense en vapeur, glisse sur le lac comme un flocon de brume promené par le vent, et déploie tant de séductions, que son amant la suit sous l'écume de la cascade, sans penser que le corps, si léger qu'il soit, ne peut suivre un esprit; et si l'on croyait fermement marcher sur les eaux, on y marcherait. [...] La fée voltige sur ses tulipes peintes par un décorateur qui les aura sans doute taillées à la mesure de son pied», (*La se-*

*Papillon*, a *La filleule des Fées* i en incomptables ballets més del repertori. Però a banda de les contingències de les trames de ballet, ens interessa subratllar aquí la prodigiosa parado-

nyoreta Taglioni s'evapora, es condensa en vapor, llisca per damunt del llac com un borralló de boira endut pel vent, i desplega tantes seduccions que el seu amant la segueix sota l'escuma de la cascada, sense pensar que el cos, per lleuger que sigui, no pot seguir un esperit; i si creguéssim fermament en caminar sobre les aigües, ho faríem. [...] La fada giravolta sobre les tulipes pintades per un decorador que les deu haver tallat, sens dubte, a la mida del seu peu). (GAUTIER, 1995 : 164). D'un to anàleg són els referents florals de l'homenatge pòstum a Emma Livry del mateix autor: «on eût dit une ombre heureuse, une apparition élyséenne jouant dans un rayon bleuâtre: elle en avait la légèreté impondérable et son vol silencieux traversa l'espace sans qu'on entendît le frisson de l'air. [...] elle faisait le rôle du papillon, et ce n'était pas là une banale plaisanterie chorégraphique. Elle pouvait imiter ce vol fantas-tique et charmant qui se pose sur les fleurs et ne les courbe pas». (ibíd. p. 309). (hauries dit una ombra feliç, una aparició elísia actuant sota un raig blau-venc: ella en tenia la lleugeresa imponderable i el seu vol silencios travessava l'espai sense que sentíssim el frec de l'aire. [...] feia el paper de la papallona, i no era en aquest cas una broma coreogràfica banal. Ella podia imitar aquest vol fantàstic i encantador que es posa damunt les flors i no les fa vinclar).



34. Fanny Elssler in the shadow dance, *lit. col.*, Londres 1849 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nova York).

35. J. Brandard, Carlotta Grisi in *Giselle*, Act II (*in Album du théâtre n. 1*) *lit. col.*, Paris 1843 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division).



36. E. Morton (or. S.M. Joy),  
Lucile Grahn in Eoline ou La  
Dryade, lit. col., Londres 1843  
(Col. Sowell).

xa que va permetre a l'ombra mateixa, encarregada a la ficció escènica de denunciar una materialitat conquerida, ser a la ficció figurativa la primera fedatària de la incorporèitat ideal dels subjectes retratats.

Subratllem també que, precisament perquè estaven suggerides morfològicament per un talent natural (per a alguns, una autèntica malformació del peu de Maria Taglioni), les sabatilles de puntes van ser objecte, durant algun temps, d'un emblemàtic desplaçament cultural. Es volia, en definitiva, que fossin ni més ni menys el propi peu de la ballarina, i que la ballarina, calçant-se-les, anés simbòlicament descalça. Allò que encara no es podia veure al teatre per motius de censura evidents va refluir amb una certa regularitat per la

representació figurativa, en la qual la poètica del romanticisme retia homeatge un cop més a les seves arrels neoclàssiques, reverberant esporàdicament pel repertori litogràfic sencer dels anys trenta i quaranta (fig. 35 i 36),<sup>42</sup> fills de la mateixa deformació semàntica per la qual sovint i de bon grat el tutú romàntic de reglament era reemplaçat, a les versions figuratives, per una túnica d'aires més antics.

Com era de preveure, passada una primera fase d'implicació dialèctica de l'envol en la restitució per mitjà d'imatges del treball *sur pointes*, el gust litogràfic per la superfetació va assolir una força d'inspiració bastant marcada per consentir la inclusió del *vol tout court*. Litografies aerostàtiques d'aquesta mena són més aviat freqüents (fig. 35-36-37-38).

Celebració definitiva d'un triomf simbòlic per damunt de qualsevol força de gravetat, i entelèquia figurativa d'aquells vols la realització tècnica dels quals no era mai silenciosa com a la literatura que els comentava, la imatge de la ballarina volant sobre les aigües, els núvols, les flors, les branques (fig. 39), volant i proveïda tot i així d'ales (també als retrats dels personatges per als quals no estava previst que volés, com al retrat de Maria Taglioni a *La*

42. A la litografia de la Grisi (fig.33) no són els peus descalços de la protagonista l'únic lapsus de regust clàssic. Del tot incongruent amb el context escenogràfic, es deixa intuir entre el brancatge del fons un monòlit antic.

37. G. Sarony, Cerito (*Cerrito*) in the *Sylphide.*, *lit. col.*, Londres 1846 (*Col. Sowell, Nova York*).
38. Carlotta Grisi comme *Giselle*, *lit. col.*, París 184- (*Museo del Teatro alla Scala, Milà*).
39. Maria Taglioni dans *La Sylphide*, *lit. col.*, París 183-? (*Col. Sowell, Nova York*).

*Gitane*, fig. 40) per alguns aspectes constitueix la causa final del paradigma de la dansa tal com el restitueix la tradició litogràfica. I si parlem d'«aerostàtica» és perquè a la mena de vol invocat per aquella tradició només hi ha un pàl·lid intent de restituir, amb la fluctuació de la ballarina, el moviment real de la roba amb què va vestida. Fins i tot en la levitació, aquestes imatges no deixen de ser retrats «estàtics», representacions d'un «vol immòbil» que és la condició simbòlica de l'estrella, el seu estat de «suspensió en la figura».

El millor, l'efecte de dinamisme del moviment, vehiculat de forma totalment arbitrària pel dibuix i confiat a la lleugeresa del vestuari, torna a obeir regles no realistes. Absent del tot en alguns casos, o en canvi exaltat a la recerca d'un resultat pintoresc en els retrats més estàtics (fig. 28), en els quals l'agitació dels vels a l'entorn del cos de la ballarina no era més estranya i irreal del que resultaria, a les primeres fotografies de dansa de final del segle XIX, el costum de retre el dinamisme de la dansa alçant amb fils invisibles la vora de la túnica o del tutú, a despit d'un temps d'exposició massa llarg per capturar el moviment del teixit.







40. Maria Taglioni dans *La Gitane*, lit. col., París 1844 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

### 3.5. Coreografies de l'imaginari: cap a l'arabesc

Un imperatiu de la «tendència a la levitació» de la figura orienta igualment les modalitats de tractament dels posats i dels passos en la tradició que ens ocupa. Per motius d'espai, seria impensable analitzar aquí la varietat infinita de passos (variants clàssiques de figures folklòriques) lliurats al record pels retrats litogràfics de les més grans *danseuses de caractère* i *de mi-caractère*. Però un cop més, per justificar la desconfiança que els tècnics de la dansa haurien de nodrir sobre la veracitat d'aquest vocabulari figuratiu, són suficients algunes observacions sobre el paradigma dels mateixos elements, posats i

passos, a la tradició litogràfica inspirada en el *Ballet Blanc*.

Podent triar entre incomputables lemes d'un llenguatge que, almenys fins a tota la dècada dels anys trenta, s'havia nodrit principalment de petites bateries i de treball *terre à terre*, la figuració va intuir precoçment que representar qualsevol moment del *tricotage* (és a dir, de l'hàbil entramat de petits passos a terra que era l'orgull de les *danseuses nobles* fins a tot el postromanticisme, inclosa la *Sylphide*) no hauria realitzat l'aspiració de representar el caràcter específicament *tersicori* de la dansa, el seu dinamisme, el seu grafisme peculiar. En altres paraules, congelat per la pintura estàtica, qualsevol pas hauria estat només un «pas qualsevol». Així, per una felix convergència entre motius iconogràfics i història de les tècniques, els artistes van triar com a posat gairebé únic el que, mentrestant, s'anava convertint en el posat de tot el ballet romàntic: l'*arabesque*. Compatible amb el treball *sur pointes*, que n'era com exaltat; compatible també amb l'exigència estètica de transformar el cos sencer de la ballarina, verticalitzant-lo, en un fenomen lineal, l'arabesc romàntic, l'origen mateix del qual era figuratiu (i ja veurem de quina manera), donava de l'escena la figuració que la perfeccionava amb la força d'un emblema.

Però pensant en l'arabesc del primer romanticisme seria erroni imaginar la mena d'equilibri perfecte obtingut tècnicament molt més endavant, en la distribució del pes entre la cama de recolzament, la cama alçada i el braç. Un

cop més, aquell arabesc, ja conceptualment claríssim, era menys una conseqüència atlètica que una figura de la tendència de la dansa. Aquesta «tendència», aquesta idea d'un arabesc possible és traduïda perfectament en imatges per la litografia.

Al ballet dels anys trenta es tractava per força d'un arabesc «baix» (fig. 27-32-33-25). Ja als anys quaranta, gràcies a un progrés vertiginós de la tècnica i de la poètica, es van produir els primers arabescos alts o arabescos pròpiament dits (fig. 29-31-36-41).

Però com semblen suggerir moltes de les imatges que ens han arribat, l'energia necessària, tant en arabesc com en actitud, per obtenir l'alçament temporal de tot el cos sobre una única punta depenia de l'impuls que la ballarina acostumava a agafar alçant tots dos braços (fig. 29-31-36-41-42). Per aquest motiu, a la història de l'estil, l'arabesc romàntic és encara l'únic arabesc en el qual s'estenen els dos braços endavant. Posteriorment aquesta exigència d'un *élan* serà abolida per la tendència a estendre un braç al costat dret o esquerre per equilibrar, físicament i visiblement, el posat. Fins llavors l'arabesc es manté en un equilibri efímer que només el paper imprès aconseguia pintar com un prodigi de suspensió durador.

Però fins i tot així la figura femenina sencera era dibuixada com a l'acte d'alçar el vol. Pel mateix motiu, l'única font d'estabilitat possible i de levitació real del posat era la presència d'un acompanyant masculí. Arabesc en soledat i arabesc *soutenu* (que es podia convertir fàcilment en un arabesc *penché*, és a dir, en un posat a dos en el qual el bust de la dona es llançava endavant i lleugerament fora de l'eix respecte de les cames, fig. 41 i 42), de fet es van desenvolupar paral·lelament. Però els testimonis figuratius semblen suggerir que la diferència entre el posat del *pas à deux* i el de la variació era, en realitat, més aviat fantasmagòrica perquè no hi havia una diferència substancial d'aspecte físic entre la figura femenina alçada en un arabesc *soutenu* o *porté* (quan de fet l'home l'alçava de terra amb un *lift*, fig. 43) i la mateixa figura retratada en l'esplendor de l'arabesc en soledat (i n'hi hauria hagut d'haver, per raons evidents d'equilibri). Era com si, en un cert sentit, l'arabesc de les litografies fos, d'alguna manera, la representació d'un arabesc *soutenu* (en cas de recolzar a terra) o *porté* (en cas de levitació) en el qual faltés l'element masculí. Un cop més, un vol de la figura (figs. 44 i 45), de la que, per cert, la parella del sexe oposat podia absentar-se a favor de la il·lusió visual, i la fascinació del qual es devia en bona part a la idea que les ballarines només es deixessin restituir per mitjà de la remuntada de l'*arabesque* a una lleugeresa fabulosa lliurant-se contextualment, de la presa de la parella (fig. 20) amb l'agilitat de la nimfa que les precedia, realitzant en definitiva un protocol dels



41. Veg. fig. 5.



42. Veg. fig. 6.

desigs que gairebé un segle més tard seria resumit eloqüentment per Proust: «A ces êtres là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquiétude attachent des ailes. Et même auprès de nous, leur regard semble nous dire qu'ils vont s'envoler. La preuve de cette beauté, surpassant la beauté, qu'ajoutent les ailes, est que bien souvent pour nous un même être est successivement sans ailes et ailé». (A aquests éssers, a aquests éssers fugitius, la seva natura, la nostra inquietud els posen unes ales. I fins i tot al costat nostre, la seva mirada sembla dir-nos que volen enlairar-se. La prova d'aquesta bellesa, que ultrapassa la bellesa, que afegeixen les ales, és que tot sovint per a nosaltres un mateix ésser és successivament sense ales i alat). (PROUST, 1923 : 84)

I és més encara, l'*arabesque*, resumint-ne la història tècnica en pocs punts, naixia a la nomenclatura de la dansa del costum, típicament proto-romàntic,<sup>43</sup> d'arranjar, amb la participació del cos de ball sencer, de grups reduïts o de parelles, un joc complex de serpentes tèxtils que si per una banda semblaven emular l'exquisida calligrafia de l'escriptura manual de l'època, per l'altra constituïen una modalitat ulterior de transmutació performativa dels llegats clàssics, ja que s'inspiraven deliberadament en aquelles decoracions «grotes-

43. Encara se'n troben exemples als ballets de Bournonville (Nàpols, de 1820, *La Sylphide* —en la nova versió amb música de Lovenskjold— del 34) i a *La fille mal gardée* de Dauberval (1789).



43. Amalia Brugnoli and Paolo Samengo in *L'anneau magique* (King's Theatre 1832), lit. b/n, Londres 1832 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division).

44. Carlotta Grisi et Jules Perrot dans *La Péri*, lit. b/n, París 184-? (Musée de l'Opéra de París).

✦ J. Perrot (1810-1892) va ser l'Albrecht a *Giselle* el 1841, en què va participar considerablement a la coreografia i per això va ser rebatejat com a «Le Sylphe». És considerat un dels màxims intèrprets i coreògrafs del romanticisme. Són seves les coreografies d'alguns dels ballets més cèlebres del repertori (*Pas de Quatre Esmeralda*, *Ondine*). Durant bona part dels anys cinquanta va ser *maître de ballet* al King's Theatre de Londres. També va elaborar coreografies per al Bolxoi de Sant Petersburg.

ques i arabesques» que, suggerides per les troballes arqueològiques, ja havien esvalotat l'estil decoratiu de la cultura del Renaixement (més enllà de formar part, en baix relleu, de la decoració bàsica d'aquells sarcòfags a la importància poètica dels quals amb relació a la dansa havíem assenyalat a la introducció). Reforçada telescòpicament pel prestigi decoratiu d'algunes serpentines arabitzants, i parenta de l'orientalisme que envaïa les poètiques de principi del XIX, filla en definitiva d'una percepció distant d'allò antic i esotèric, el costum d'«enllaçar» les figures humanes i compondre-les en un motiu lineal convivia amb l'autèntica «decoració grotesca», per tradició una creença subreptícia en el grafisme intrínsec de la figura com a tal: perquè, si el mòbil iconogràfic de la *grotesca* era vegetilitzar la figura (humana, animal o monstruosa) en un simple motiu gràfic, o a la inversa consentir que el raïm estilitzat «brotés» en la figuració, l'*arabesque* dels orígens no era menys eficaç en suggerir una ambigüïtat intrigant entre motiu lineal i postura corpòria. Es podrien dir moltes coses sobre quines implicacions tindria a l'«escriptura de figures» amb relació a una possible autoconstitució de la dansa com a llenguatge substitutiu (però el tema mereixeria un espai menys exigü que aquest).

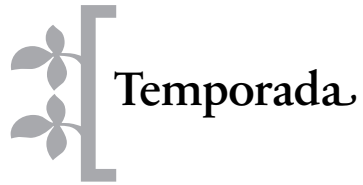
Basti per ara subratllar que quan l'*arabesque* va passar, de «situació escènica col·lectiva» (trampa de llaços de seda), a ser «figura individual» de la dansa *tout court*, ja s'havia consumat un curtcircuit emblemàtic en el concepte d'«estil» pròpiament dit (és a dir, de persistència sistemàtica del cos de l'autor en el text de l'obra) entre el cos de la ballarina i el llenguatge del qual era portadora; que també, quan això es va esdevenir, la paraula *Figura* gaudia en dansa de moltes simpaties conceptuals, que anaven de l'àmbit retòric al pictòric; que, en definitiva, més proteïforme, més fugissera, més fantasmal que mai, la ballarina ja podia coincidir amb el somni somiat pels artistes i ser amb la mateixa desimboltura la dona real, la ballarina ideal i (fig. 25), declinada en les mil variants gràfiques del seu cos, el marc de totes dues.

### Referències bibliogràfiques

- DIVERSOS AUTORS (2007): *Il balletto romantico. Tesori della collezione Sowell*. Palerm: L'Epos.
- F. ANDREELLA (1994): *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*. Venècia: Il Cardo.
- R. ARGULLOL (1984): *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- C. BEAUMONT (1944): *The ballet called Giselle*. Londres: Dance Books, (rep. 1996).
- (1945): *The Romantic Ballet in lithographs of the time*. Londres: Routledge, (rep. 1987).
- J. BERCHOUX (1806): *La danse ou les dieux de l'Opéra*. París: Gignet et Michaud.
- C. BLASIS (2007): *Traité de l'Art de la danse*. Milà: Gremese.
- C. CELI (1995): «Percorsi romantici nell'Ottocento Italiano», *L'arte della danza e del balletto, Musica in scena*, vol. 5. Torí: UTET, p. 117-138.
- (1995): «L'epoca del coreodramma (1800-1830)», *L'arte della danza e del balletto. Musica in scena*, vol. 5. Torí: UTET, p. 89-116.
- M. CLARKE, D. VAUGHAN (ed. 1977): *The Encyclopedia of Dance and Ballet*. Londres: Routledge.
- D. CRANE, J. MACKRELL (ed. 2004): *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- J. E. DESPREAUX (1806): *Mes passe-temps. Chansons suivies de l'Art de la Danse, Poème en quatre Chants, calqué sur l'Art Poétique de Boileau*. París: Defrelle.
- G. DURAND (1994): *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. París: Hatier.

- F. FALCONE, I. MINAFRA, B. SHAPIRO (1996): «The Arabesque: A Compositional Design», *Dance Chronicle*, vol. 19, núm. 3, p. 231-253.
- L. GARAFOLA (ed. 1997): *Rethinking the Sylph*. Londres: Dance Books.
- T. GAUTIER (1995): *Écrits sur la danse*. París: Actes Sud.
- I. GUEST (2001): *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. París: Flammarion-Opéra Nationale.
- (1966): *The Romantic Ballet in Paris*. Londres: Routledge.
- H. HONOUR (2007): *Il Romanticismo*. Torí: Einaudi.
- J. JANIN, T. GAUTIER (1845): *Les Beautés de l'Opéra*. París: Soulié.
- C. LEE (1998): *Ballet in western culture*. Londres: Dance Books.
- F. H. MAN (2001): *150 Years of artists' lithographs. 1803-1953*. Londres: Routledge.
- C. NODIER (1821): *Los demonios de la noche*. Barcelona: Abraxas, 2003
- M. NORDERA (2004): «Au fil de l'exposition», *La Construction de la féminité dans la danse (XV-XVIIIe siècle)*. Pantin: Centre National de la Danse, p. 6-39.
- (2001): *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna* (tesi doctoral). Florència: Istituto Universitario Europeo.
- J. G. NOVERRE (1977): *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. París: Librairie Théâtrale.
- W. SORELL (1971): *The Dancer's image*. Nova York: Harvard University Press.
- F. PAPPACENA (2005): *Il trattato di danza di Carlo Blasis (1820-1830)*. Lucca: LIM.
- M. PASI (ed. 1993): *Danza e Balletto (Enciclopedia Tematica Aperta)*, vol. IV. Milà: Jaca Book.
- D. PORZIO, R. TABANELLI (ed. 1982): *La litografia: duecento anni di storia, arte, tecnica*. Milà: Electa.
- M. PROUST (1923): *La prisonnière*. París: Gallimard, 1993.
- R. ROSEMBLUM (1997): *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra neoclassicismo e Romanticismo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- L. ROSSI (1972): *Il ballo alla Scala 1778-1970*. Milà: Edizioni della Scala.
- V. STOICHITA (2006): *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
- G. THELEUR (1827): *Letters on dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. Londres: Sidney.
- M. TWYMAN (2001): *Breaking the mould: the first hundred years of lithography. The Panizzi Lectures for 2000*. Londres: British Library.
- (1972): «Lithographic stone and the printing trade in the nineteenth century», *Journal of the Printing Historical Society*, núm. 8.









# Temporada 2008 / 2009: davant la crisi, més compromís

Eduard Molner

Començo el comentari allà on el va deixar el meu predecessor en aquesta mateixa publicació, i voldria corroborar el seu argument: les produccions foranes varen guanyar per golejada al Festival Grec 2008, molt especialment *Dido and Aeneas* el muntatge de Sasha Waltz a partir de l'òpera de Henry Purcell. Però jo sí que crec que hi va haver un espectacle creat i produït aquí a l'alçada de les importacions, *Pinsans i cadernerres*, l'espectacle de Xavier Albertí amb textos de Narcís Comadira, que feia un repàs a la música catalana des de la segona meitat del segle XIX a la primera meitat del segle XX. Un repàs dramatitzat, que deia molt sobre l'aspiració nacional, la projecció ideològica i l'ambició cultural del nostre país i també, no cal dir-ho, sobre la desfeta de tot plegat el 1939. I tot això amb la recuperació d'una música escènica, òpera, sarsuela i cuplet, d'extraordinari valor artístic: un patrimoni ignorat, una música insospitada, que dormia el son dels justos en arxius del país. Es tractava d'una coproducció entre El Canal-Centre d'Arts Escèniques de Girona i el Festival Grec, que al Romea només es va poder veure en cinc funcions, a final de juliol.

## Retorn del teatre polític?

Hi havia missatge polític en l'espectacle de Xavier Albertí, però d'una manera més explícita en una bateria d'espectacles que s'han pogut veure en els primers mesos de la temporada 2008/2009: *Rock'n'Roll*, de Tom Stoppard, dirigida per Àlex Rigola; *El bordell*, de Lluïsa Cunillé, dirigida per Xavier Albertí; *La Ruïna* de Jordi Casanovas, dirigida per ell mateix; *Demà coneixeràs en Klein*, de Toni Cabré, dirigida per Ever Blanchet; i *Mefisto forever* de Tom Lanoye, dirigida per Guy Cassiers. Esmento, de passada, la reposició de *Terror y miseria del primer franquismo*, un text de José Sanchís Sinisterra, dirigit per Pepa Calvo en aquesta ocasió, que es va poder veure al Tantarantana. Òbviament entra dins d'aquest grup de teatre polític. La seva programació no és aliena al debat que la memòria històrica ha generat arreu de l'estat espanyol, en els darrers temps.

Però a banda d'aquest últim exemple de recuperació, la resta de produccions que esmento són un seguit de dramaturgies molt recents que demostren una voluntat d'intervenció social, d'aportació al debat polític, al marge dels resultats concrets. El món està convuls i el teatre hi vol dir la seva. *Rock'n'Roll* és un text molt ben trenat dramàticament en què es critica l'opressió totalitària dels antics règims de l'Est, però també la ceguesa de bona part de l'esquerra intel·lectual a Occident. A la segona part l'obra parla, malauradament només de resquitllada, de l'empobriment del debat al Regne Unit, per culpa d'una premsa bolcada en el sensacionalisme, allunyada de la reflexió i de la mirada crítica. Aquesta és, segurament, la part més interessant de la peça. Atacar els règims anomenats comunistes sembla una empresa caducada avui. En canvi, sí que té sentit preguntar-se per la derrota cultural de l'esquerra, per la crisi del sentit col·lectiu del pensament i l'acció humanes. Malgrat això, sempre que parlem de Stoppard parlem de gran espectacle teatral i al *Rock'n'roll* del Lliure es varen veure trajectòries vitals intenses servides per interpretacions d'alçada.

Més profunda i menys discursiva, *El bordell* de Lluïsa Cunillé, estrenada al Lliure al novembre, aborda la transició política a l'estat espanyol però sense optar per recreacions històriques, més aviat encarant la via de la metàfora. El text basteix uns personatges que es belluguen entre l'esperpent valleinclanesc i la volada d'uns referents shakespearians que enrobusteixen els seus diàlegs. Tot plegat per assignar a cadascun d'ells un rol que es correspon amb els principals actors polítics de la nostra història recent, sense reproduir-los, però assenyalant-ne els principals trets i permetent-ne la identificació, sobretot a partir de la caricatura de les seves accions i actituds. Ha estat una proposta arriscada del tàndem Albertí-Cunillé, amb una recepció freda per part d'una crítica que sembla com més va més decidida a jutjar el teatre únicament en funció de la seva capacitat d'entreteniment.

Faig entrar també en aquest grup divers a Jordi Casanovas, l'autor de la *Trilogia dels videojocs* (*Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity*) qui estrenava al setembre *La ruïna* a la Sala Villarroel, que l'ha convertit en el seu dramaturg resident. L'obra, que planteja una ensulsiada general del sistema financer mundial, s'anticipava a les notícies que d'ençà de final de l'estiu del 2008 omplen un dia rere l'altre tots els mitjans de comunicació. Teatre polític? Bé, potser el millor de l'obra de Casanovas —més enllà de l'encert dels seus *MacGuffin* i la repetició d'uns «cops de teatre» que comencen a erosionar la seva capacitat de sorprendre—, és l'habilitat per construir personatges i situacions pròpies de la seva generació. Jordi Casanovas connecta amb un públic nou, fins ara poc interessat en el teatre, i això té un valor.

Allunyat de tot això, Toni Cabré (Mataró, 1957) és un dramaturg que aborda directament els conflictes que ens envolten, tractant de presentar personatges i situacions dramàtiques perfectament identificables. Cabré va estrenar al desembre *Demà coneixeràs en Klein* (Teatre Gaudí), dirigida per Ever Blanchet, on s'explica el cas d'una executiva bandejada per l'empresa, un episodi de *mobbing*. La interpretació d'un repartiment cohesionat va servir l'obra amb molta solvència, proporcionant credibilitat a personatges un punt massa funcionals, que, malgrat tot, aconseguen de traslladar-nos una veritat del món de l'empresa.

Finalment no es podria tancar aquest capítol de teatre més manifestament polític sense la dramatització de la novella de Klaus Mann *Mefisto* a càrrec de Tom Lanoye. *Mefisto for ever*, dirigida per Guy Cassiers, és un magnífic muntatge de la Toneelhuis d'Anvers, que va arribar al Lliure per posar damunt l'escenari el vell dilema de la relació entre poder i art, la integritat de l'artista i la voluntat de manipulació de la creació per part del poder. *Mefisto for ever* feia evident la diferència entre servir el teatre i servir-se del teatre, a través de la història d'un primer actor, promocionat a director pel nou règim nazi, més tard llastimosament condicionat pels capricis del poder.

## Temporada Alta

De l'amplíssima oferta del Festival Temporada Alta d'aquest any 2008, val la pena destacar tres muntatges que segurament han planat per damunt de la resta de propostes presentades a l'esdeveniment gironí: *Dybbuk*, una obra de Szymon Anski i Hanna Krall, dirigida per Warlikowski; *La pesca* de Ricardo Bartís; i *Il ritorno d'Ulisse* dirigida per William Kentridge.

El polonès Krzysztof Warlikowski (Szczecin, 1962) és un capítol més d'una de les tradicions teatrals més importants d'Europa. Amb *Dybbuk* manté el nivell d'excel·lència del seu mentor Krystian Lupa, no només per la qualitat de la interpretació sinó, sobretot, per la reeixida operació d'enllaçar passat i present, a través de la recuperació d'elements de la tradició judaica, un dels basaments de la cultura polonesa, com a mínim fins a l'esclat de la Segona Guerra Mundial. Els *dybbuk* són ànimes que tenen assumptes pendents i tornen per mirar de resoldre'ls tot ficant-se en els cossos de persones vives, només això les deixarà descansar eternament. Una situació dramàtica útil per abordar la memòria: recuperar la tradició jueva a Polònia significa parlar del que ha estat el país, del que és, del que va passar i del que de cap manera es pot oblidar. Més enllà de la fe i de les religions, cal ser conscients d'una pre-

sència espiritual del passat que ateny la nostra responsabilitat i el deure que tenim envers les generacions que han de venir. *Dybbuk* és una contribució a tot això.

També la proposta de Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1949), *La pesca*, funciona des de la memòria. En aquest cas la memòria de la història recent argentina. Tres homes pesquen en un riu subterrani de Buenos Aires, un riu que discorre dins d'un tub. Magnífica metàfora de la història argentina, els tres personatges, dos homes madurs i un de vell, recorden altres temps, des de la idealització o des del desengany més absolut, però, en qualsevol cas, impeditos per transformar el present en què viuen. Un espectacle genuïnament argentí, però també molt universal pel que té de dramatització de la renúncia i d'acusació contra l'esterilitat de l'escepticisme.

I per acabar, una de les darreres ofertes del festival, *Il ritorno d'Ulisse*, òpera de Monteverdi escenificada amb els titelles de la prestigiosa Hand-spring Puppet Company sud-africana i el magistral Ricercar Consort de Philippe Pierlot, tot plegat a les ordres de William Kentridge, un artista plàstic que ha fet diverses incursions en el món de l'escena. Els titelles de fusta, la qualitat de les veus i dels instrumentistes i la intel·ligència de les projeccions de les imatges generades per l'imaginari de Kentridge, converteixen aquesta òpera de petit format en una exquisidíssima, però també en un espectacle profund sobre el sentit de la vida en el moment del comiat definitiu.

### **L'amor i la passió, la parella, la família i la mort**

Mereix ser esmentada *Búfals* de Pau Miró, primera peça d'una trilogia que integraran també *Girafes* i *Lleons*. Estrenada a Temporada Alta, després ha vingut a Barcelona al Versus. Si la darrera peça estrenada de Miró, *Singapur*, parlava de la desaparició inesperada dels éssers estimats, aquesta també aborda l'absència, però no des de l'amistat sinó des del vincle familiar. La família, en l'entorn urbà d'avui, no és un blindatge contra l'agressivitat o la violència. L'obra de Miró, des de la seva celebrada *Plou a Barcelona*, ha intentat encarar repetidament l'empobriment de les relacions humanes.

*Jugar amb un tigre*, peça de Doris Lessing dirigida per Carlota Subirós també encara les relacions afectives, però des de l'univers de la parella. Contra els que creuen que el temps ha passat factura al text de Lessing, sóc dels que penso que segurament hem de reprendre el debat de la parella —que vol dir també el debat sobre els rols d'homes i dones— allà on es va quedar als anys setanta i seixanta, en termes teatrals. I això vol dir mirar-nos amb ulls

d'ara textos que encara ens poden dir força coses (de Bergman a Albee, de Lessing a Tennessee Williams). Que potser hem fet passes decisives per superar el conflictes que afecten la parella d'avui, per tal de deixar de parlar d'aquestes qüestions? Fa tres anys el muntatge de Lurdes Barba sobre l'obra de Lars Norén, *Dimonis*, va ser una contribució en aquest sentit. *Jugar amb un tigre*, presentada a l'Espai Lliure, planteja el dilema d'una dona jove entre la realitat dels seus sentiments i el desig d'independència emocional. És un teatre d'idees, que configura personatges sòlids, entre els quals destaquen la proposta de diferents models de dona, configurats a partir de trajectòries i decisions determinants.

Decisions que atenyen les dones. Com la protagonista de *La dama de Reus* d'Ambrosi Carrión al Teatre Nacional, un text de 1949, sepultat com tants d'altres per l'oblit de la pròpia tradició. Ramon Simó encapsulava l'obra, estèticament desfasada, però amb missatges llibertaris per a l'època, en l'assaig d'una companyia d'aficionats a la Barcelona dels anys quaranta del segle xx, quan el teatre català estava proscrit. La peça planteja el xantatge d'un tirà (el Capitel·lo) a una dona jove (la Dama), consistent en una nit de sexe, a canvi de la vida del marit d'aquesta. Però tirà i dona no podien comptar amb l'aparició de l'amor entre ells que els enfronta a la comunitat a la qual pertany ella, però també a les forces repressores que comanda ell. La fórmula de Simó, teatre dins del teatre, intentava recuperar la, teòricament, primera intenció de l'autor, reivindicar les opcions individuals davant del gregarisme, sense patir el llast de la factura d'un text escrit en vers que difícilment hauria connectat amb l'espectador d'avui.

Inclassificable de totes totes, acabo amb la que considero la proposta més interessant del Teatre Nacional en aquesta primera meitat de temporada: *Mort de dama*, dramatització de la novel·la homònima de Llorenç Villalonga a càrrec de Marc Rosich i Rafel Duran, dirigida per aquest últim. Si als anys trenta del segle xx Villalonga es va proposar de retratar sense compassió la seva Palma de Mallorca natal, en un passar comptes que ens deixava una de les millors novel·les de la literatura catalana contemporània, ara la posada en escena de la parella Duran-Rosich ha estat d'una intel·ligència evident, emprant-hi recursos teatrals per activar un argument narratiu poc dinàmic, sense perdre però, el sentit de fresc social. Però, sobretot, sense perdre la incisiva mirada crítica sobre les classes benestants mallorquines, que el temps ha demostrat que només han canviat per empitjorar en la seva corrupció, avarícia i hipocresia. Així doncs, una recuperació encertada sobre la nostra tradició literària, sobretot perquè ajuda a entendre el nostre present.





Ressenyes





## Revistes

*DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, núm. 11

La revista d'abril de 2008 del Teatre Lliure està dedicada íntegrament a la segona edició dels Radicals Lliure, un format d'espectacles experimentals amb creadors que podríem considerar poc convencionals, si calgués posar-los alguna una etiqueta. Una primera introducció de Víctor Molina ens presenta cada un dels Radicals i dóna pas als onze articles que signen diversos autors en referència als onze espectacles, uns articles que sovint estan escrits en formats també poc convencionals, si calgués per segona vegada posar-los una etiqueta: presentació de l'artista o de la companyia, relació d'espectacles o de currículums, reflexions, fragments d'entrevistes, fotografies, etc. Un seguit de propostes, de provocacions, de reflexions sobre la pràctica del fet teatral i escènic, on les fronteres entre ficció i realitat, entre percepció i emoció, o entre espectador i espectacle, o fins i tot entre preguntes i respostes queden voluntàriament desdibuixades. I tot —o gairebé tot— en català, castellà i anglès.

*DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, núm. 12

El Teatre Lliure ens presenta en el número de juny de la revista una panoràmica sobre els diversos espectacles de la temporada 2007-08, que recull materials dels corresponents programes de mà i n'aporta de nous i de diversa naturalesa, en funció del tipus d'espectacle: entrevistes amb directors, notes de col·loquis amb el públic i altres textos de reflexió. En un epíleg de la revista podem trobar les breus biografies de tots els autors, directors i coreògrafs que han passat per les sales del Lliure. Un cop més, l'actor —l'únic que, com recordava Boadella fa més de vint anys, «se les heu cada dia amb el toro, és a dir, amb el públic»— no és considerat artista i pare compartit de la criatura.

*Assaig de Teatre*, núm. 62-63-64

Aquest número triple de la revista *Assaig de Teatre* centra el seu contingut en un extens monogràfic sobre la XXVIII Muestra Nacional de Teatro de Zacatecas, a Mèxic, en què es recullen entrevistes —en directe o redactades

amb posterioritat— a diversos dels creadors mexicans presents en aquell festival, a més d'assaigs sobre la dramaturgia mexicana de la segona meitat del segle xx, que mostra l'enorme i interessant evolució de la creació escènica, fa a miques molts dels motlles establerts i s'acosta al fenomen internacional del trencament del teatre aristotèlic. La mundialització —en definitiva, l'harmonització a escala mundial de tot tipus de productes i de referents, inclosos els artístics i culturals— també ha arribat en aquest país que potser no és tan llunyà com ens pensem. Completa aquesta monografia l'edició de dues obres: *Odio a los putos mexicanos*, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio i *Rashid 9/11*, de Jaime Chabaud, aquesta última traduïda al català. S'inclou en aquest número triple l'habitual apartat d'actualitat, on es ressenyen algunes de les estrenes teatrals catalanes i també d'altres indrets.

#### *Assaig de Teatre*, núm. 65

El número de juny de la revista retorna al format simple i reprèn les seccions sobre el I Simposi de Teatre no Aristotèlic amb dues noves ponències: Sabry Hafez dona a conèixer les tendències modernistes en el teatre àrab i Tania Brandão revisa Beckett i la inversió del classicisme que va fer aquest autor. La revista també recull una monografia sobre l'autor anglès John Webster i publica en català una de les dues tragèdies que se'n conserven: *La duquessa de Malfi*, traduïda per Rosa-Victòria Gras. El número es completa amb la transcripció de la taula rodona dedicada a la *Primera Història d'Esther* que es va fer arran de la seva estrena al TNC i reprèn les àmplies seccions de ressenyes nacionals i internacionals, on podem trobar les opinions signades de tot tipus d'espectacles escènics, des dels més comercials fins als més «off».

#### *Teatre BCN*

Seguint amb la seva línia de donar compte mensual de l'actualitat escènica del nostre país, la revista *Teatre BCN* torna a aportar una sèrie de reportatges i articles, breus i gràficament documentats, dels que destaquem la memòria històrica d'alguns muntatges que han passat a la història i a la memòria col·lectiva: Iago Pericot trenca espais escènics en una boca de metro en construcció amb *Rebel Delirium* i reprèn vint anys després el seu impactant *Mozart Nu*; o José Luis Gómez que estrena Peter Handke a l'històric teatre Capsa. També hi volem destacar el reportatge sobre la presentació del llibre de Gonzalo Pérez de Olaguer —del qual fem ressenya en aquest mateix apar-

tat— i un altre sobre la creació de la companyia Joglars el 1962, que ja va començar a utilitzar les tècniques de Marcel Marceau per carregar tant com es podia contra els poders. Celebrem també els àlbums que periòdicament van apareixent d'actors i actrius de tots els estils, juntament amb breus notícies o entrevistes d'altres creadors com ara coreògrafs, directors i dramaturgs. Tanca aquest recordatori dels principals articles el que fa referència als quinze anys del Teatre Tantarantana, al record del Llantiol i de la Marató de l'Espectacle, dos centres on moltes companyies ara consolidades van poder debutar i, finalment, l'article dedicat als projectes empresarials destinats a recuperar tots els teatres i sales històriques del Paral·lel barceloní. Sense oblidar, és clar, l'actualitat d'assaigs, d'estrenes i de novetats editorials i virtuals.

## Llibres

### El crític treballa per a la història

Joan Casas

Gonzalo Pérez de Olaguer: *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*.  
Tarragona: Arola Editors, 2008

Henning Rischbieter, un dels fundadors de la prestigiosa revista alemanya *Theater Heute*, quan fa quaranta anys responia en una enquesta sobre el paper i els principis de la crítica deia, entre altres coses, això que segueix:

És molt més important una altra classe de mediació: aquella que [el crític] realitza entre l'actualitat pura del teatre —una vegada cada nit, seqüència d'instants no repetibles— i la seva historicitat. Els materials de la història del teatre, almenys si parlem dels d'aquest segle, han estat aportats en la seva immensa majoria pels crítics teatrals. És la seva paraula la que uneix i fa reviure la resta de material existent, les fotografies, els esbossos de decorats, els llibres de direcció, els balanços de taquilles, les memòries de gent de teatre. [...] Només si comprenc el teatre des del punt de vista històric, amb el segell del passat, fracassant o acomplint-se en el present, tancat o obert al futur, només amb aquest requisit previ puc fer comprendre el teatre com aquell art que és més públic que qualsevol altre art: perquè fa referència a la societat.<sup>1</sup>

1. A Peter Hamm (ed.), *Crítica de la crítica*, Barral Editores, 1971. L'edició ori-

El text de Rischbieter sembla fet a mida per glossar el llibre que avui tenim entre mans, i que recull els articles que mes rere mes, des de gener de 2003 i fins que la salut li ho va permetre, Gonzalo Pérez de Olaguer va anar publicant a la revista *Teatre BCN* amb la rúbrica general de «Memòria crítica».

La memòria crítica és un acte de rebellia contra la dictadura de la virtualitat dels mitjans i la condició efímera de l'espectacle, que semblen conduir necessàriament a la volàtil memòria de peix que avui predomina en aquests oficis de l'escenari, i per a la qual els esdeveniments són èxits o fracassos, però no dibuixen cap propòsit ni cap acompliment; s'insereixen en el present, però no en la història. En un altre extrem, igualment perniciosos, els estudis acadèmics toquen sovint d'oïda i, a manca d'estudiosos de l'experiència vital que dona gruix a les coses, arrepleguen material d'hemeroteca i d'entrevistes, i proposen valoracions tot sovint pintoresques. El crític es rebella contra aquest estat de coses i prova de fer transmissible aquella part de la seva experiència que apunta brins de sentit, que diu «va passar això, perquè passava això altre», o diu, «l'intent era fer això, i va sortir malament, o bé, o a mitges», que sap que el context i l'escala del temps són el marc de les accions dels homes i allò que les explica. El crític pot fer-ho perquè ha viscut, com a espectador amb informació privilegiada, allò de què parla. El crític pot fer-ho i és una de les seves obligacions fer-ho. I Gonzalo Pérez de Olaguer va considerar que havia arribat a una edat i havia acumulat una experiència —i una documentació!— que l'empenyien a complir amb aquesta obligació. I ho va fer d'una manera admirable.

En el camp de la història del teatre contemporani a Catalunya, tan mancat d'anàlisi històrica, el treball modest i discret de Gonzalo Pérez de Olaguer ja s'ha convertit en una referència imprescindible. De la mateixa manera que el seu somriure i el seu tarannà generós són per a molts que el vam conèixer una dolorosa manca irremeiable.

---

ginal d'aquest llibre-enquesta, que recull opinions dels crítics culturals alemanys més prestigiosos de l'època, és de 1968.

## Un llibre per donar cos al pensament de l'actor

Jordi Fàbrega i Górriz

Étienne Decroux: *Paroles sobre el mim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col·lecció «Escrips Teòrics», núm. 12, 2008

«Escric per fer pensar, no per dispensar-ne, i moriré jove al peu del Gran Projecte». Étienne Decroux

Com deia Decroux, «quan l'actor s'abstingui d'aparèixer en escena acompanyat del seu cos, podrà abstenir-se d'estudiar l'art del cos». Tanmateix, fa temps que en els nostres escenaris no sovinteja la interpretació basada en el treball corporal; ara, per tornar a despertar la consciència —adormida o inexistent— sobre els fonaments de l'art de l'actor, apareix la primera traducció al català d'aquesta obra cabdal de la segona meitat del segle XX. Hem hagut d'esperar quaranta anys des de la seva publicació! Per tant, benvinguda sigui, com ho són totes les grans obres que es tradueixen al català, la llengua d'un país que pateix una llarga sequera de publicacions de les arts escèniques.

Decroux va ser el fundador del Mim modern, el creador d'una nova forma d'art: el Mim corporal. Però també va dur a terme una de les recerques més importants de la tradició teatral occidental sobre l'art de l'actor. La seva obra possibilita la presa de consciència d'una nova manera d'enfocar el treball actoral, així com l'aparició de recerques i creacions tan importants com les de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Living Theater, San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet, Bob Wilson, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Peter Brook, el Théâtre du Mouvement o el Théâtre de L'Ange Fou, entre altres.

*Paroles sur le mime* va ser el primer llibre que un mim va escriure sobre el seu art. És un recull de textos escrits entre 1931 i 1962; conferències pronunciades a Europa i als Estats Units, articles publicats en revistes, assaigs, notes de classe, pròlegs, presentacions d'espectacles i la descripció d'una peça de Mim. En aquesta obra, l'autor exposa la seva concepció sobre els fonaments, els orígens i els camps d'aplicació del Mim corporal, el nou llenguatge que desenvolupà i codificà. Un nou llenguatge que, a diferència de la tradició pantomímica del segle XIX, és autònom, capaç de donar significats propis i intradueïbles a altres llenguatges específics, és a dir, que no és un succedani ni un substitutiu de la paraula. Però Decroux, a més, també explica la seva concepció del teatre i de l'art de l'actor: un quaranta per cent dels textos es refereixen al teatre i al treball actoral.

Ara bé, no és un manual pràctic, és un llibre clau, perquè obre portes a tots aquells que es dediquen a l'art de l'escena; l'objectiu és, segons l'autor, pertorbar les ments tranquil·les i no aclarir-les i, adverteix, qui vulgui la llum haurà d'estudiar. S'haurà de dedicar a la recerca, és a dir, s'haurà de comprometre amb el seu art. Una obra, com diu Patrice Pavis, escrita com un poema, que potser no hem sabut llegir més que com un tractat normatiu, un llibre ple de metàfores poètiques a voltes tan impenetrables com les seves actituds corporals i del qual, potser, encara no hem sabut extreure'n totes les conseqüències per a la teoria de l'actor del segle XXI.

La primera edició aparegué l'any 1963. André Veinstein, que en va fer el pròleg, va ser l'encarregat de seleccionar els textos i de definir el contingut del volum sota la supervisió de l'autor. La traducció que ara es presenta és de l'edició de 1994, que resta igual que la segona edició de l'any 1977 —revisada i augmentada en vida de l'autor— però a la de 1963 s'afegí un article de Decroux, «Pour le pire et pour le meilleur», de 1956, publicat per primera vegada en el llibre de Jean Dorcy *À la rencontre de la Mime et des mimes*, l'any 1958. Havia de ser la primera edició d'un seguit de textos de l'autor, però no fou així. Segons Thomas Leabhart —deixeble del mestre—, la present edició aplega quasi la meitat dels textos escrits per Decroux, la resta es troba a la Biblioteca de l'Arsenal de París i el drets no són disponibles.

Decroux va continuar treballant, gairebé fins als seus darrers dies, però poca cosa més s'ha publicat, potser perquè, com Meyerhold amb els seus estudis sobre la biomecànica, estava en contínua recerca, no la donava mai per acabada i dubtava de l'ús que se'n podia fer. Així doncs, tot el que disposem de l'autor és aquest llibre que ara presentem, diversos escrits, algunes pel·lícules, un ampli conjunt d'exercicis i un extens repertori transmès fonamentalment pels seus deixebles. D'aquí, la importància cabdal de l'aparició d'aquesta traducció al català de *Paroles sur le mime*, que, a més a més, representa un pas en la necessària reparació d'una de les grans injustícies teatrals del segle XX: la manca de coneixement i de reconeixement de l'obra de Decroux.

Antoni Escudé Dalmases

*Els inicis teatrals d'Àngel Guimerà. Edició i estudi de «La mitja cana».*

Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008

En els inicis teatrals d'Àngel Guimerà es basa el contingut de la tesi que prepara l'autor d'aquest llibre. Aconseguir editar en forma de llibre la prime-

ra fase del treball de recerca és tot un èxit, més encara si l'edició inclou el que el mateix autor anomena «una perla»: l'edició de l'obra en vers *La mitja cana*, l'única que es conserva íntegra d'aquest primer període de l'autor més conegut del repertori català i que ocupa la segona meitat del llibre. En la primera, l'autor ens aproxima als passos inicials de Guimerà com a autor teatral, bàsicament com a testimoni històric però sense oblidar l'anàlisi dramaturgic que situa *La mitja cana* dins la tradició de la comèdia d'embolics i, sobretot, del sàinet.

Francesc Foguet i Boreu (coordinació i edició)

*Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*.

Punctum i Generalitat de Catalunya, 2008

Francesc Foguet va publicar el 1999 el llibre *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, editat per l'Institut del Teatre i l'Abadia de Montserrat, i l'any 2005 el llibre *Teatre, guerra i revolució. Barcelona, 1936-1939*, també editat per l'Abadia de Montserrat. En el primer, feia l'anàlisi del període a partir de les revistes *Mirador* i *Meridià*, setmanaris de literatura, art i política, que abraçaven ambdues gran part del període de la guerra civil. En el segon, centra la seva anàlisi en la ciutat de Barcelona i en la interrelació entre els àmbits sindicals, polítics i específicament teatrals. És amb aquests antecedents —i amb el d'altres llibres històrics que recentment s'han publicat— que coordina el llibre que ressenyem: un recull de diversos articles signats pels historiadors, filòlegs, dramaturgs i/o professors, però tots ells experts en història del teatre, que desgranen el que fou el fenomen teatral català des de diversos punts de vista, no sempre coincidents en la seva valoració. Així, tracten la socialització del teatre (Xavier Diez), la política escènica del govern català (Jordi Coca), els repertoris de la dramaturgia catalana (Francesc Foguet) o castellana (Manuel Aznar), l'activitat teatral del Paral·lel barceloní (Joan Martori), el teatre amateur (Jordi Lladó), els dramaturgs absents (Núria Santamaria), el teatre al País Valencià (Josep Lluís Sirera), i el teatre a les Illes, sota el domini feixista (Antoni Nadal). Finalment, l'últim article no és un article pròpiament sinó una peça curta, *Un vol de coloms*, escrita *ex professo* pel dramaturg valencià Manuel Molins. Aquest llibre ha estat escrit i editat amb motiu de l'exposició itinerant que amb el mateix títol es va inaugurar el 14 d'abril de 2008, i que suposa un pas endavant en la recuperació de la memòria històrica d'un període que actualment molts partits i personalitats polítiques s'esforcen per esborrar.



Francesc Foguet i Biel Sansano (eds.)

*Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins.*  
València: Universitat de València, Col. «Teatro Siglo XX», Sèrie Crítica 16, 2008

La Universitat de València ha tingut l'encert de dur a terme una extensa publicació que se centra en l'estudi de l'obra de Manuel Molins, un dels dramaturgs més prolífics del País Valencià. Francesc Foguet de la Universitat Autònoma de Barcelona i Biel Sansano de la Universitat d'Alacant són els responsables de l'edició de les intervencions al I Simposi Internacional d'Arts Escèniques que es va celebrar a Alacant el novembre de 2006. Els setze articulistes són d'àmbits ben diversos: investigadors teatrals (Sharon Feldman i Dominic Keown), historiadors (Ricard Salvat, Francesc Foguet, Isabel Marcillas, Núria Santamaria, Lluís Meseguer, Martí March, Magí Sunyer, Jordi Lladó, Enric Ciurans, Ramon X. Rosselló i Josep-Lluís Sirera), crítics (Maria Josep Ragué i Irène Sadowska) i dramaturgs (Albert Mestres), tots ells de reconeguda solvència. Una suma eclèctica i necessàriament parcial que permet un bon coneixement de l'obra editada de Molins i que es complementa amb una àmplia entrevista de Francesc Calafat al mateix autor.

## Textos teatrals

Relació de textos teatrals en català editats al 2008

AGRÀS, Jordi. *Allioli*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

AMORÓS, Xavier. *Pompes fúnebres*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

AYMAR, Àngels. *Entre el dubte i el matís*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

BACH, Josep-Ramon. *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*

Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199) Premi Recull de Teatre Josep Ametller

— La botiga del desig

Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)

- Camí del paradís  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)
- Carta a un primer ministre  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)
- Les dues germanes  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)
- Enterrament en fila índia  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)
- La feina de riure  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)
- El futbolista imaginari  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)
- L'home que remena la cua  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre ; 199)
- Una llista fatídica  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre ; 199)
- El món s'acaba  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)
- La perla del barri  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)
- El plaer de llegir  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre ; 199)
- Romaní contra farigola  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre ; 199)
- El sopar dels invisibles  
Dins: *Diàlegs morals sobre la felicitat: (catorze peces de teatre de mirall)*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 199)

- BAIXERES, Josep A. *Arseni o l'Uxoricida frustrat*  
Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)
- BARCELÓ, Marta. *Control de passaports*  
Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.
- BARBANY, Damià. *Arnau, el mite: la llegenda catalana*  
Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 49)
- BALLESTER, Alexandre. *Velles i noves converses*  
Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.
- BARRA, Jordi. *Hi ets?*  
Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- BATLLE, Carles. *Canguro*  
Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- BE, Carlos. *Sant Sebastià Superficial, manifest gai*  
Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- BENACH I TOTOSAUS, Albert. *Mascles!*  
Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 56)
- BENET I JORNET, Josep M. *Soterrani*  
Barcelona: Edicions 62 (El Galliner/Teatre; 200)
- *Tovallols de platja*  
Barcelona: Edicions 62 (El Galliner/Teatre; 200)
- BERTOMEU I MERCÉ, Josep. *Tot ens va de cara*  
Deltebre: Ajuntament. Àrea de Cultura. (Textos teatrals d'autors locals; 2)
- BLANCHET, Ever. *Setembre quasi acabat*  
Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- BONMATÍ, Ricard. *Hem inventat el motor d'aigua*  
Dins: *Ens entenem: sis obres de teatre de petit format*. Vic: Eumo. (Didàctiques i complements; 31)
- BRECHT, Bertolt. *El Cercle de guix caucasià*  
(Títol original en alemany: *Kaukasische Kreidekreis*). Traducció de Feliu Formosa. Barcelona: Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 68)

- BROSETA, Teresa. *No pugés a l'andana*  
 Alzira: Bromera. (Micalet Teatre; 31) Premi de Teatre Infantil Xaro Vidal – Ciutat de Carcaixent 2007
- BRUCH, Araceli. *A traïció*  
 Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- BROSSA, Joan. *El Dia del profeta*  
 Barcelona: Edicions Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 67)
- BUCHACA, Marta. *Plastilina*  
 Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 201) Premi de Teatre Ciutat d'Alcoi
- *Última escena de «plastilina»*  
 Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- BURGAS, Àngel. *Una peça de Jenny Hollan*.  
 Juntament amb *Cabaret diabòlic* de Beth Escudé i Gallés. Berga: Edicions de l'Albí. Teatre; 1) II Premi Ramon Vinyes de Teatre, 2004
- CABRÉ, Toni. *Demà coneixeràs en Klein*  
 Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 48)
- *Viatge a Califòrnia*  
 Barcelona: Edicions 62
- *Vladimir*  
 Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- CANALS, Quim. *Rei-Sol i l'eclipsi*  
 Dins: *Ens entenem: sis obres de teatre de petit format*. Vic: Eumo. (Didàctiques i complements; 31)
- CANO, Carles. *La Gallina que pogué regnar*  
 Alzira: Bromera. (Micalet teatre; 30)
- CARRION, Ambrosi. *La Dama de Reus*  
 Barcelona: Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 72)
- CASANOVAS, Jordi. *La Ruïna*  
 Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 202)
- CASASSES FIGUERES, Enric. *Do'm: drama en tres actes*  
 Girona: Accent. (Accent; 6)
- CAVALLÉ, Joan. *Delícies*  
 Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

— *Per què?*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola : Centre d'Arts Escèniques de Reus (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

CERRO, Francesc. *Efecte immediat*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

CERVERA, Jordi. *Moleskine*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

CLEMENTE, Cristina. *Submissa*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

COLLADO, Joan ; MUÑOZ, Jesús ; PONS, Pau. *Com a pedres*

València: Teatres de la Generalitat Valenciana. (Max Aub de Premis de Teatre; 11)

COLLELL, Dolors. *Quan el sol es pon*

Dins: *Ens entenem: sis obres de teatre de petit format*. Vic: Eumo. (Didàctiques i complements; 31)

CORNEILLE, Pierre. *El Cid*

(Títol original en francès: *Le Cid*) Traducció de Jordi Parramon i Blasco. Dins: *Tragèdies selectes*. Barcelona: Edicions de 1984. (Teatre; 1)

— *Cinna*

(Títol original en francès: *Cinna*) Traducció de Jordi Parramon i Blasco. Dins: *Tragèdies selectes*. Barcelona: Edicions de 1984. (Teatre; 1)

— *Horaci*

(Títol original en francès: *Horace*) Traducció de Jordi Parramon i Blasco. Dins: *Tragèdies selectes*. Barcelona: Edicions de 1984. (Teatre; 1)

— *Polieucte*

(Títol original en francès: *Polyeucte*) Traducció de Jordi Parramon i Blasco. Dins: *Tragèdies selectes*. Barcelona: Edicions de 1984. (Teatre; 1)

— *Rodoguna*

(Títol original en francès: *Rodogune*) Traducció de Jordi Parramon i Blasco. Dins: *Tragèdies selectes*. Barcelona: Edicions de 1984. (Teatre; 1)

— *Nicomedes*

(Títol original en francès: *Nicomède*) Traducció de Jordi Parramon i Blasco. Dins: *Tragèdies selectes*. Barcelona: Edicions de 1984. (Teatre; 1)

CLUA, Guillem. *Gust de cendra*

Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre Contemporani; 52)

CUNILLÉ, Lluïsa. *Après moi, le déluge*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *Atlàntida*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *Barcelona, mapa d'ombres*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *Cel*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *La Cita*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *L'estany on els ànecs eren més bells que els cignes*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *Et diré sempre la veritat*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *Illusionistes*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *La nit*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

— *Occisió*

Dins: *Deu peces*. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 203)

DÈNIA, Noé. *Llibres del futur*

Dins: *Material acústic antiàllant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*.

Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

DIÉGUEZ, Josep M. *Balada de l'indesitjable*

Dins: *Dramatúrgies breus*. Premi i accèssits del Premi de Teatre Breu Inicia't 2007 de Badalona. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte: 74) Accèssit del Premi de Teatre Breu Inicia't 2007

— *L'home que feia pets*

Pollença: El Gall Editor (Fundació Teatre Principal de Palma; 8)

— *Retorn al centre de la terra*

València: Tabarca Llibres. (Tabarca teatre; 1). Premi de Teatre «Ciutat de Torrent»

— *Un cas molt -- rany ;*

Pollença: El Gall Editor (Fundació Teatre Principal de Palma; 8)

DÍEZ, Jesús. *El Show de Kinsey*

Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre Contemporani; 51) Premi Born de Teatre 2007

DOSTOIEVSKI, Fiódor. *El Gran inquisidor*

(Títol original en rus: Великий инквизитор, fragment de capítol cinquè del llibre cinquè de Братья Карамазов, *Els germans Karamàzov*). Traducció de Nina Avrova Raaben i Anna Soler Horta. Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre clàssic; 1)

DURAN DOMENGE, Rafel: *Seqüències, 4 ficcions d'avui*

Palma: Fundació Teatre del Mar (Teatre del mar; 6)

ESCODÉ I GALLÉS Beth. *Cabaret diabòlic*

Juntament amb *Una peça de Jenny Hollan* de Àngel Burgas. Berga: Edicions de l'Albí. (Teatre; 1) I Premi Ramon Vinyes de Teatre, 2002

ESPRIU, Salvador: *Antígona*

Juntament amb *Fedra* i *Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Editorial labutxaca

— *Fedra*

Juntament amb *Antígona* i *Una altra Fedra, si us plau*. Barcelona: Editorial labutxaca

— *Una altra Fedra, si us plau*

Juntament amb *Antígona* i *Fedra*. Barcelona: Editorial labutxaca

FAURA, Jordi. *Democràcia salvatge (i tothom content)*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 78)

— *Hikikomori (l'era del buit)*

Alzira: Bromera. (Bromera Teatre; 43). Premi de Teatre Ciutat de València 2007

— *La Sala d'espera*

Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 47) Premi de Teatre Joaquim M. Bartrina 2006

FERNÀNDEZ, Pilar. *Atrinxerats*

Dins: *Dramatúrgies breus*. Premi i accèssits del Premi de Teatre Breu Inicia't 2007 de Badalona) Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte: 74) Accèssit del Premi de Teatre Breu Inicia't 2007

FERRER, Vicent. *Cafè i formigues*

Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

FERRER GRÀCIA, Jordi. *Cafè*

València: Denes. (Teatre; 11) Premi Micalet 2007

FRANCH LÓPEZ, Octavi: *El dilema de la màscara*

Barcelona: Maikalili Ediciones, SL

- *Flors i capolls*  
 Barcelona: Maikalili Ediciones, SL
- *La sogra*  
 Barcelona: Maikalili Ediciones, SL
- *Misèries urbanes*  
 Barcelona: Maikalili Ediciones, SL
- *Moltes desgràcies*  
 Barcelona: Maikalili Ediciones, SL
- GALLART I RABERT, Joan. *La Síndrome de Bucay*.  
 Juntament amb *Cercle* de Joan Rosquellas i Gil. Ontinyent: Caixa d'Estalvis  
 d'Ontinyent. Premi de Teatre Ciutat de Gandia
- GALCERAN, Jordi. *El Mètode Grönholm*  
 Barcelona: Proa. (La butxaca)
- GARCIA I BARBA, Ignasi. *La finestra*.  
 Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 55)
- Mars de gesta  
 Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 55)
- Sota terra  
 Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 55)
- El xip experimental  
 Barcelona: AADPC. (Col·lecció Teatre-Entreacte; 73)
- GARRIDO I VALLS, Josep-David: *El naixement de Jaume I: drama històric  
 amb pròleg, quatre actes i epíleg*  
 Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. (Publicacions de la Presidència; 29)
- GÁZQUEZ, Ricard. *Una nit*  
 Dins: *Off cartell*, núm. 3. Barcelona: Re & Ma 12
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust*  
 (Títol original: *Faust*) Traducció de Josep Leonart. Barcelona: Proa. (Les eines;  
 61)
- GOMBROWICZ, Witold. *Yvonne, princesa de Borgonya*  
 (Títol original en Polonès: *Iwona, księżniczka Burgunda*). Traducció Ferran  
 Toutain i Maga Díaz Mrugasiewicz. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- GOMILA, Joan. *Davant el mar*  
 Dins: *Material acústic antiàillat. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*.  
 Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.
- GOMIS, Ramon *Second life*  
 Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèn-  
 niques de Reus; 9)



GONZÁLEZ, Óscar. *La meditació*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

GUASP, Joan. *El centaure sense dents*

Dins: *Material acústic antiàillat. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

GUIMERÀ, Àngel: *La filla del mar*

Barcelona: Edicions 62. (Educació 62; 35)

— *Maria Rosa*

Barcelona: Castellnou Edicions

GUIX, Pau. *Capvespre*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

HARE, David. *El Meu llit de zinc*

(Títol original en anglès: *My Zinc Bed*). Traducció de Joan Sellent. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 11)

HERRANZ, Albert. *El jugador de triquet*

Dins: *Material acústic antiàillat. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

HIBERNIA, Eva *Una mujer en transparencia*

Juntament amb *Singapur* de Pau Miró. Barcelona: Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 66. Projecte T-6; vol.10)

HUB, Ulrico. *A l'Arca a les vuit: (peça infantil)*

(Títol original en alemany: *An der Arche um acht*) Traducció d'Eduard Bartoll. Juntament amb: *Reacció: (obra de teatre juvenil)* de Lutz Hübner. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 77)

HÜBNER, Lutz. *Reacció: (obra de teatre juvenil)*

(Títol original en alemany: *Aussetzer*) Traducció d'Eduard Bartoll. Juntament amb: *A l'Arca a les vuit: (peça infantil)* de Ulrico Hub. Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 77)

ISART, Rosa M. *Paumanok, en indi la llarga illa*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

JELINEK, Elfriede. *Què va passar quan la Nora va deixar el seu home o els pilars de les societats*

(Títol original en alemany: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte*). Traducció de Ramon Farrés i Theres Moser. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 10)

JOAN I MARÍ, Bernat: *L'amor que necessites*

Eivissa: Editorial Mediterrània-Eivissa

JORDÀ, Biel. «*Spring affair*»

Dins: *Material acústic antiaïllant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears.*

Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

JULIEN, Josep. *Hong Kong Haddock*

Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 54) Premi Fundació Romea de Textos Teatral 2008

JUSTAFRÉ, Roger. *No us quedeu muts*

Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte; 76) Premi Carlos Arniches de Teatre 2007

LABUTE, Neil. *La forma de les coses*

(Títol original en anglès: *The shape of things*). Traducció de Cristina Genebat.

Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

LIDDELL, Angélica. *Abans dels tretze anys ja hauré llegit Wittgenstein*

Dins: *Off cartell*, núm. 3. Barcelona: Re & Ma 12

LÓPEZ, Sergi ; PICÓ, Jorge. *Non solum*

Barcelona: Columna. (Col·lecció clàssica; 769)

LÓPEZ Crespí, Miquel. *Disbauxa*

Dins: *Material acústic antiaïllant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears.*

Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

MALLOL QUINTANA, Carles. *Les nenes mortes van en cotxe*

Dins: *Off cartell*, núm. 3. Barcelona: RE & Ma 12

MARÍ TORRES, Antoni: *Cap a L'Havana*

Eivissa: Editorial Mediterrània-Eivissa

MAS, Montserrat: *Fàbrica de núvies*

Vic: Emboscall

MCPHERSON, Conor. *Dublin carol*

Dins: *En cartell*, núm. 23. Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional.

Barcelona: Re & Ma 12

— *Una ciutat brillant*

Dins: *En cartell*, núm. 23. Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional.

Barcelona: Re & Ma 12

— *El mariner*

Dins: *En cartell*, núm. 23. Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional.

Barcelona: Re & Ma 12

MALGRAT, Lurdes. *Veus*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

MALLAFRÈ, Joaquim. *La Dona*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

MALLOL QUINTANA, Carles. *L'home perseguit*.

Dins: *En cartell*; núm. 22. Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional. Barcelona: RE & Ma 12

— Neurones

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

MARCHI, Miquel de *Breu 6*

Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

MAURE, Mercè. *Gustos nous*

Dins: *Ens entenem: sis obres de teatre de petit format*. Vic: Eumo. (Didàctiques i complements; 31)

MERCADAL, Josep. *Una primavera a Mallorca*

Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

MESTRES, Albert. *Dos de dos*

Juntament amb *Un fill, un llibre, un arbre* de Jordi Silva. Barcelona: Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 69. Projecte T-6; vol.11)

MESTRE, Miquel. *El darrer tren*

Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

MIRÓ, Jaume. *Homenatge a Welles*

Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

MIRÓ, Pau. *Singapur*

Juntament amb *Una mujer en transparencia* d' Eva Hibernia. Barcelona: Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 66. Projecte T-6; vol.10)

— Teseo

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

MIRÓ COROMINA, Josep M. *Estimat senyor Puigdollers*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

— *Quan encara no sabíem res: poema dramàtic per a sis veus urbanes i un músic*.

Tarragona: Arola. Premi de Teatre 50è Aniversari Crèdit Andorra 2007

MOLINS, Manuel. *La bona educació*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

— Un vol de coloms

Dins: *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)* coordinació i edició a cura de Francesc Foguet i Boreu. Barcelona: Punctum: Departament d'Interior i Relacions Institucionals i Participació.

MONTALBÁN, Pedro. *L'Últim vol*

Dins: *Dramatúrgies breus*. Premi i accèssits del Premi de Teatre Breu Inicia't 2007 de Badalona) Barcelona: AADPC. (Teatre-Entreacte: 74) Premi de teatre Breu Inicia't 2007

MUS, Antoni. *Vida i miracles de n'Aineta dels matalassos*

Palma: Consell Insular de Mallorca.

OLESTI, Isabel. *Que complicat és morir!*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

OLIVER, Joan. *Allò que tal vegada s'esdevingué*

Barcelona: Proa (Les Eines; 58)

ORENSANZ, Toni. *L'Homenatjat*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

ORDÍ, Jordi. *El dia més feliç*

Dins: *Material acústic antiaïllant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

ORIOI, Jordi. *La flor al cul o la clau del paradís*

Dins: *Off cartell*, núm. 3. Barcelona: RE & Ma 12

OTERO BLASCO, Genari de: *A l'ombra del iogurt*

Barcelona: Maikalili Ediciones, SL

— Llums, càmera i acció

Barcelona: Maikalili Ediciones, SL

PAGÈS, Rosa. *L'error*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

PALERM, Antoni. *La porta*

Dins: *Material acústic antiaïllant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura

PANIZZA, Oskar. *Concili de l'Amor: una tragèdia celestial en cinc actes*

(Títol original en alemany: *Das Liebeskonzil und andere Schriften*). Traducció

- de Josep Murgades. Dins: *Teatre borgià*. València: Tres i Quatre. (Biblioteca Minor Borja; 1)
- PEYRÓ, Josep Pere. *Pega'm*  
Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.
- PIRANDELLO, Luigi. *L'Home de la flor a la boca*  
(Títol original en italià: *L'uomo dal fiore in bocca*). Traducció de Carlota Subirós. Barcelona: Biblioteca Catalunya. (Mínima; 9)
- *L'Home, la bèstia i la virtut*  
(Títol original en italià: *L'uomo, la bestia e la virtù*). Traducció de Josep Maria Fulquet. Barcelona: Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 70)
- *Un dia*  
Traducció de l'italià de Carlota Subirós. Barcelona: Biblioteca Catalunya. (Mínima; 9)
- *Al vespre, un gerani*  
Traducció de l'italià de Carlota Subirós. Barcelona: Biblioteca Catalunya. (Mínima; 9)
- PLANA, David. *Dia de partit*  
Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- PLANELLS, Carme. *Ben decidit*  
Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.
- PUIG I FERRATER, Joan: *Aigües encantades*  
Barcelona: Edicions 62
- RACINE, Jean. *Berenice*  
(Títol original en francès: *Bérénice*). Traducció d'Albert Mestres. Martorell: Adesiara. (D'ací i d'allà; 4)
- ROCHE, Jesús. *La Guerra dels fràgils*  
Barcelona: AADPC (Teatre-Entreacte; 75)
- RODOREDA, Mercè. *Aloma*  
Adaptació teatral de Lluís Arcarazo; lletres de les cançons d'Alfons de Vilallonga. Barcelona: Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 71)
- RODRÍGUEZ, Anna. *Sandra Miller*  
Dins: *Ens entenem: sis obres de teatre de petit format*. Vic: Eumo. (Didàctiques i complements; 31)
- ROIG, Albert: *La mort i la primavera, de Mercè Rodoreda. Versió dramàtica*.  
Palma: Lleonard Muntaner SL.

ROSQUELLAS I GIL, Joan. *Cercle*

Juntament amb *La Síndrome de Bucay* de Joan Gallart i Rabert. Ontinyent: Caixa d'Estalvis d'Ontinyent. Accèssit del Premi Teatre Ciutat de Gandia.

ROSTAND, Edmond. *Cyrano de Bergerac*

Adaptació de Jaume Policarpo. Alzira: Bromera. (Micalet teatre; 32)

SABRAFÍN, Gabriel. *Requiem*

Dins: *Material acústic antiaïllant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura

SALA, Jordi. *Puzle*

València: Brosquil Edicions. Premi Alba de Teatre – Ciutat de Sagunt 2007

SANS, Sebastià. *Come di...*

Dins: *Material acústic antiaïllant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

SANCHIS SINISTERRA, José. *El Setge de Leningrad: història sense final*

(Títol original en castellà: *Cerco de Leningrado*). Traduída per tx (Meritxell Cucurella Jorba). Tarragona: Arola. (Textos a part. Teatre contemporani; 50)

SARRIAS, Mercè. *Discurs d'un cap de departament al seu subordinat*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

SEGURA, Andrea. *Take away*

Dins: *Off cartell*, núm. 3. Barcelona: RE & Ma 12

SERÉS, Francesc. *Llull*

Dins: *Caure amunt: Muntaner, Llull, Roig*. Barcelona: Quaderns Crema. (Biblioteca mínima; 170)

— *Muntaner*

Dins: *Caure amunt: Muntaner, Llull, Roig*. Barcelona: Quaderns Crema. (Biblioteca mínima; 170)

— *Roig*

Dins: *Caure amunt: Muntaner, Llull, Roig*. Barcelona: Quaderns Crema. (Biblioteca mínima; 170)

SHAKESPEARE, William. *El Rei Lear*

(Títol original: *King Lear*) Traducció de Joan Sellent. Barcelona: Biblioteca de Catalunya. (Mínima; 12)

— *Hamlet*

(Títol original: *Hamlet*) Traducció de Joan Sellent. Barcelona: Quaderns Crema. (Quaderns; 3)

— *La Tragèdia del rei Lear*

(Títol original *King Lear*) Traducció de Lluís Soler i Auladell. Lleida: Edicions i publicacions de la Universitat de Lleida. (Sèrie teatre; 9)

- SILVA, Jordi. *Un fill, un llibre, un arbre*  
Juntament amb *Dos de dos* d'Albert Mestres. Barcelona: Proa. (Teatre Nacional de Catalunya; 69. Projecte T-6; vol.11)
- SOLER, Esteve. *Monòleg*.  
Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- SOLÉS, Pere. *Ieti*  
Dins: *En cartell*; núm. 22. Sala Beckett. Obrador de Dramatúrgia Internacional. Barcelona: RE & Ma 12
- SONDHEIM, Stephen. *Boscòs endins*  
(Títol original: *Into the woods*) Traducció de Joan Vives. Barcelona: Edicions 62. (El Galliner/Teatre; 198)
- SUNYER, Magí. *Acte gratuït*  
Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)
- SWINBURNE, Algernon Charles. *El Duc de Gandia*  
(Títol original en anglès: *The duke of Gandia*) Traducció d'Alexandre Ibarz Blatchford. Dins: *Teatre borgià*. València: Tres i Quatre. (Biblioteca Minor Borja; 1)
- SZPUNBERG WITT, Victoria. *La memòria d'una Ludisia*  
Dins: *Off cartell*, núm. 3. Barcelona: RE & Ma 12
- TEIXIDOR, Jordi. *El retaule del flautista*  
Barcelona: Edicions 62
- TOMÀS, Raquel. *Fortyfive Roqueforts*  
Dins: *Off cartell*, núm. 3. Barcelona: RE & Ma 12
- TORNERO, Helena. *Gloriós estiu*  
Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)
- TORREÑO I MATEU, Antoni. *Deesses per nassos*  
Alzira Bromera. (Bromera. Teatre; 42)
- TUR, Vicent. *El doble blanc*  
Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura
- URIZ, Xavier. *Humit*  
Dins: *Material acústic antiàillant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura
- VALLEJO, Juan Pablo. *Ellipsi*  
Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

VALLVÉ, Joan Andreu: *Gulliver al país de Lilliput*

Leida: Pagès Editors (Teatre de titelles; 5)

VEIGA, Manuel. *Cine*

Dins: *Monòlegs per a audicions: vint-i-dues propostes inèdites*. Barcelona: AA-DPC. (Teatre-Entreacte; 78)

VERNE, Jules. *Alexandre VI*

(Títol original francès: *Alexandre VI*. 1503). Traducció de Joan Iborra i Vicent Riera. Dins: *Teatre borgià*. València: Tres i Quatre. (Biblioteca Minor Borja; 1)

VERNETTA, Xavier. *Mag-nífic*.

Dins: *Ens entenem: sis obres de teatre de petit format*. Vic: Eumo. (Didàctiques i complements; 31)

VIDAL, Miquel Àngel. *Atrapats*

Dins: *Material acústic antiàllant. Teatre radiofònic d'autors de les Illes Balears*. Palma: Govern de les Illes Balears. Conselleria d'Educació i Cultura.

XIRINACS, Sergi. *Paquita*

Dins: *El Mort: 15 monòlegs*. Tarragona: Arola. (Textos del Centre d'Arts Escèniques de Reus; 9)

— *Ignició*

Pollença: El Gall Editor. Premi Teatre Principal de Textos Dramàtics – Premis Mallorca 2008







## Col·laboradors d'aquest número

### Raimon Àvila

Barcelona, 1962. És llicenciat en dansa contemporània per l'Institut del Teatre de Barcelona. El 1983 completa els seus estudis a l'escola Mudra, de Maurice Béjart, a Brussel·les i, novament a Barcelona, actua en diversos espectacles. Des de 1988 imparteix classes de tècniques de coneixement corporal a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de l'Institut del Teatre i a l'Escola Superior de Música de Catalunya. Ha escrit, estrenat i publicat diverses obres de teatre i guanyat els següents premis de poesia: premi Viola d'Argent als Jocs Florals de Barcelona 1997, premi Vicent Andrés Estellés 1997, Flor Natural Jocs Florals de Barcelona 1999.

### Joan Casas

Va néixer el 1950 a l'Hospitalet del Llobregat. Format en el Teatre Independent, va acabar llicenciant-se en Arts Escèniques a l'Institut del Teatre de Barcelona, on fa anys que és professor de Teoria i Història del Teatre. Paral·lelament ha desenvolupat una densa carrera com a crític, traductor, dramaturg i escriptor.

### Boris Daussà-Pastor

En Boris Daussà-Pastor és actor, creador, pedagog i acadèmic teatral. Llicenciat en Art Dramàtic (Interpretació) per l'Institut del Teatre de Barcelona, obtingué un Màster en Teatre al Hunter College de Nova York. Actualment segueix basat a Nova York cursant estudis de Doctorat en Teatre al Graduate Center (CUNY). A banda del mim corporal i el teatre físic, les seves àrees d'especialització inclouen el teatre Asiàtic (en especial, el Kathakali del sud de la Índia), el teatre Caribeny (en especial, Cuba), i teories de deterritorialització en la

formació d'identitats culturals. En Boris Daussà ha publicat articles en revistes acadèmiques i de divulgació teatral, i recentment publicà a l'Índia un llibre pràctic sobre entrenament de Kathakali. Actualment dóna classes d'interpretació al Brooklyn College de Nova York. Contacte: boris@lactalba.com

### Jordi Fàbrega

Titulat en Mim i Pantomima i llicenciat en Art Dramàtic en l'especialitat d'Interpretació per l'Institut del Teatre de Barcelona, Diploma d'Estudis Avançats —suficiència investigadora— i Màster en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona, Fundador de Mim-Gest, la Cuina de les Arts i el Teatre de la Bohèmia. Ha treballat com a mim, actor, director i autor. Des del 1997 és professor de l'Institut del Teatre de Barcelona. Darrerament ha prologat la traducció en català de *Paroles sur le Mime*, d'Étienne Decroux que publica l'Institut del Teatre dins la col·lecció d'Escrits Teòrics. Actualment treballa en la seva tesi de doctorat sobre la interpretació en la dansa.

### Josette Féral

Josette Féral es professora a L'École Supérieure de Théâtre de la Université du Québec à Montréal des del 1981. Diplomada per la universitat Paris VII (doctorat en ciències dels textos i documents, tesi dirigida per Julia Kristeva), ha publicat diversos llibres d'entre els quals *Teorica y practica: más allá de las fronteras* (2004), *Trajectoires du Soleil* (1998), *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995) i *La culture contre l'art* (1991), així com la sèrie *Mise en scène et jeu de l'acteur* (1997, 1998, 2007) el tercer volum de la qual (*Voix de femmes*) s'ha publicat en 2007 a Québec-Amérique. Di-

rectora de diverses obres collectives, les més recents de les quals són *The creative processes* (*Theatre Research International*, 2008); *The transparency of the text : Contemporary Writing for the Stage* (coedició amb Donia Mounsef, *Yale French Studies*, 2007); *L'École du jeu* (2003); *Theatricality* (2003); *Les chemins de l'acteur* (2001). També és autora de nombrosos articles sobre teoria teatral, especialment en *Théâtre/public*, *Yale French Studies*, *Substance*, *Investigation Teatral*, *L'Annuaire théâtral*, *New Theater Quarterly*, *Teatro XXI*, *The Drama Review*, *The French review*, *Cahiers de théâtre Jeu*, *Maska*, *Poétique*, etc. Ha impartit nombroses conferències a Canadà, Estats Units, Europa i Amèrica llatina. Ha estat presidenta de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT) de 1999 a 2003. Les seves investigacions se centren en la performativitat i la performace; les noves formes escèniques; la interdisciplinarietat i el multiculturalisme. També ha produït (amb Paul Tana) les sèries documentals *Paroles d'artistes* et *Mémoire du théâtre*.

### Roberto Fratini

Roberto Fratini Serafide (Milano 1972) és professor de Teoria de la Dansa a la Universitat de Pisa des del 2001, i al Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre de Barcelona des del 2002. També ha ensenyat metodologia crítica a la Universitat de L'Aquila. És autor de conferències, articles, projectes de recerca i assessorament dramàtic a diverses entitats de recerca i creació entre Itàlia, França i Espanya. Diversos cicles de masterclasses sobre teoria de la Dansa al CCCB de Barcelona i a la Universidad Internacional de Sevilla. Els seus poemes (*Nodo Parlato*) han estat publicats per l'editorial Crocetti el 2000. Des de l'any 2001 és dramaturg i autor dels textos per a la Caterina Sagna Dance Company (*Sorelline*, *Rélation Publique*, *Heil Tanz*, *Basso Ostinato*, *P.O.M.P.E.I.*). Les peces realitzades amb

Caterina Sagna han guanyat el Prix de la SFDA i el Grand Prix de l'Associació de crítics de dansa francesos. També ha col·laborat com a assessor amb diverses companyies italianes i espanyoles. Ha col·laborat com a dramaturg amb les companyies Malqueridas (cor. Lipi Hernandez), Lanónima Imperial (cor. Juan Carlos García) i Inesperada (cor. Germana Civera). La peça escrita per a G. Civera *Fuero(n)* ha guanyat el premi Ciutat de Barcelona 2009 per a la dansa. Ha tingut cura d'escenificacions per a l'Accademia Perduta Romagna Teatri. És conductor del programa de ràdio *Ombre Bianche* a la RTC de Florència.

### Jaume Melendres

Es dóna 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* i, 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/exprés*, *Fotogramas*), alhora 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 de Direcció i Dramatúrgia. Darre-rament hi ha exercit el càrrec de director de Serveis Culturals. També és autor del llibre *La direcció dels actors. Diccionari mínim*.

**Eduard Molner**

Barcelona, 1968. És periodista i programador cultural. Col·labora habitualment en el suplement *Cultura-s* de *La Vanguardia* i en les revistes *Avenç* i *BCN Metròpolis*, també ha col·laborat en altres mitjans com la revista *Serra d'Or*, el diari *Avui* o la revista *Altair*. Ha participat en projectes editorials d'Enciclopèdia Catalana i de l'Institut Ramon Llull i ha col·laborat en l'elaboració de continguts per al Festival de Jazz de Terrassa o el Festival Temporada Alta de Girona. Ha estat productor de dues edicions del Festival de Músiques Contemporànies organitzat per l'Auditori i responsable de continguts al departament de comunicació del Teatre Lliure. Des de l'any 2005 és el programador del cicle de tertúlies sobre el llibre i la lectura *Vine a fer un cafè amb...* i programa també el cicle de teatre de petit format *Juliol a la Cuina*.

**Agustí Ros**

Titulat en Art Dramàtic i Dansa per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona i en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. També és diplomad en *Labanotation* pel Dance Notation Bureau (escriptura del moviment segons el sistema Laban, branca anglosaxona). En la seva experiència professional ha estat actor, ballarí, coreògraf i assessor de moviment per a actors. Ha creat coreografies en els àmbits de la dansa, el teatre, el cinema, la televisió i l'òpera. També ha realitzat tasques en l'administració cultural i educativa i n'ha ocupat alguns càrrecs. Actualment és professor de kinetografia Laban al Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre i al Conservatorio Superior de Danza d'Alacant. També és professor del Màster en Teràpia mitjançant el Moviment i la Dansa de la Universitat de Barcelona.

**Ixiar Rozas**

Sant Sebastià, 1972. Escriptora i directora artística de Periferiak, encontres interdisciplinars que s'han celebrat a Itàlia (2003) i al País Basc (2004-07). Publica narrativa, teatre i poesia. La seva novella més recent *Negutegia* (Pamiela, 2006) es publicarà ben aviat en italià a l'editorial Le Nubi. En el context de Periferiak edita la publicació *Begiradak/ Glances and memories from the fringes* (que recull entrevistes i conferències, entre altres, de John Berger, Paolo Virno, Joaquim Jordà i Lidye Salvayre), i realitza els documentals *Laberinto de mentira* i *Humano caracol*.

**José A. Sánchez**

Catedràtic d'història de l'art a la Universitat de Castilla-La Mancha on imparteix docència d'història de les arts escèniques, de la literatura i del cinema. Ha publicat els llibres *Brecht y el Expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994, 1999 y 2002), *La escena moderna* (1999), *Cuerpos sobre blanco* (2003), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (2006) i *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007). Va participar a l'organització de trobades com *Desviaciones* (1997-2001), *Situaciones* (1999-2002) i diversos projectes culturals. Director de *Cairon. Revista de Estudios de Danza*. Actualment dirigeix el grup de recerca ARTEA, en el que participen investigadors de set països iberoamericans, Eslovènia i Turquia. És editor de l'Arxiu Virtual de les Arts Escèniques [www.artescenicas.org](http://www.artescenicas.org)

**Christine Schmutz**

Va cursar la carrera de ciències econòmiques i la de filologia. L'any 1998 va arribar a Barcelona amb una beca per fer una tesi doctoral sobre dramaturgia contemporània. Va aprendre direcció i dramaturgia al teatre nacional a Stuttgart (Staatstheater).

A Barcelona representa textos contemporanis d'autors alemanys, com Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg (Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Festival Grec, etc.). A partir de 1999 apareixen cartells i fotografies seves a Barcelona i altres llocs: Projecte cartellístic al Festival Panorama (Olot, 2006); instal·lació i exposició amb fotos i cartells a la Galeria h2o (Barcelona 2006). Al principi de 2006 inicia conjuntament amb el director de teatre Frithwin Wagner-Lippok (amb qui col·labora des del 1998) un projecte d'investigació i creació sobre teatre postdramàtic amb textos de l'autora alemanya Kathrin Röggla. El 2008 segueix la recerca sobre noves formes teatrals amb un projecte que combina la teoria i la pràctica a Berlín i Barcelona *invasió de la realitat – formes performatives en el teatre contemporani*. Alterna la direcció de teatre amb dramaturgia i assessorament artístic de muntatges teatrals. També treballa com a traductora i professora de teatre. Va cursar el doctorat d'Arts Escèniques a l'Institut de Teatre. Contacte: cschmutz@telefonica.net

### Ester Vendrell

Titulada en dansa Contemporània per l'Institut del Teatre (1989), becada per ampliar estudis «One year special course» a la London Contemporary Dance School «The Place» (1989-90). Llicenciada en Història de l'Art per la Universitat de Barcelona (1993), Postgrau en «Gestió i Polítiques Culturals» per la UB (1999) i Suficiència Investigadora per la UB (2000). Ha treballat com a Ballarina en diferents formacions de dansa contemporània de Barcelona (1991-1998) combinant la seva tasca artística amb la docència del treball corporal fins l'actualitat. Des de 1998 és docent del Conservatori Professional de dansa de

l'Institut del teatre on imparteix Història de la dansa. Des de 1996 col·labora en diferents publicacions: Escena, Revista Musical Catalana, Revista Assaig de teatre, així col·laboracions per algun llibre monogràfic de dansa.

### Frithwin Wagner-Lippok

Director de teatre. Llicenciat en ciències naturals, psicologia i filosofia. Docència a l'acadèmia professional i escoles superiors tècniques. Autor i traductor literari per a les editorials alemanyes Beltz i Klett-Cotta. Formació d'interpretació i direcció en el Drama Department, Universitat Brock, Ontario, Canadà. 1990: Fundació del teatre d'avantguarda «Tantalus». 1990-93: Projecte d'investigació a la Universitat de Friburg. Ajudant de direcció amb Wolfram Mehring per la òpera europea *The Maltese Cross*, Malta (1995); Òpera *Ach, diese Wege sind sehr dunkel* en el teatre estatal Staatstheater Karlsruhe (1996). 1998-2000: director artístic titular del Teatre Freie Kammerspiele a Colònia: Muntatges, entre altres, de Friedrich Schiller i Sarah Kane. 2000-2001: treballa en el teatre nacional Staatstheater Kassel. 2002: postdrama. workshop.exp – projecte amb adolescents i alumnes en Colònia i Saint-Malo, França. Altres: muntatges, per exemple, de Volker Braun, Bernard-Marie Koltès, Thomas Bernhard, Sòfocles, Kathrin Röggla. 2006: inicia un treball d'investigació i creació sobre teatre postdramàtic amb Christina Schmutz. 2008: segueix la recerca sobre noves formes teatrals amb un projecte que combina la teoria i la pràctica a Berlín i Barcelona *invasió de la realitat – formes performatives en el teatre contemporani*. 2008: Cursos a l'Institut del Teatre sobre teatre postdramàtic. Contacte: himmelschwarz@hotmail.com

## EDITORIAL

279 *Joan Casas*

## ESTUDIO

280 *Ixiar Rozas*

Itinerarios en presente dilatado

288 *Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok*

Invasión de la realidad. Formes performativas en el teatro contemporáneo. Notas para un proyecto teórico-práctico

## DOSIER: LA HERENCIA DE DECROUX

309 *Boris Daussà-Pastor*

Decroux y su legado: Faltan todavía palabras sobre el mimo

## DOSIER SCANNER

320 *Jaume Melendres*

Dos aportaciones a las jornadas «Scanner: investigación y creación»

321 *Josette Féral*

Investigación y creación

327 *José Antonio Sánchez*

Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas

## CUADERNO DE DANZA

336 *Ester Vendrell i Sales*

ITDansa Jove Companyia: Voluntad política y calidad artística. Un tándem fructífero a lo largo de una década

343 *Jiří Kylián & IT Dansa*

– *Jordi Fàbrega*. Introducción.

– *Raimon Àvila*. Jiří Kylián, soñador de danzas.

– *Mariana Jaroslavsky*. Jiří Kylián al TNC.

Entrevista.

350 *Agustí Ros*

Laban Movement Analysis (una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento)



- 357 *Roberto Fratini Serafide*  
Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la  
bailarina romántica en las litografías del siglo xx

TEMPORADA

- 392 *Eduard Molner*  
Temporada 2008/2009: ante la crisis, más  
compromiso

RESSENYAS

- 396 *Revistas*  
398 *Libros*  
403 Colaboradores de este número  
407 Abstracts in English

## Editorial

Joan Casas

Tras el anterior número doble nos habíamos propuesto preparar otro número más ligero. Y eso era así, entre otras razones, para podernos centrar un poco más en mejorar el rigor de la periodicidad y para añadir resúmenes traducidos al inglés de aquellos artículos que así lo exigieran.

A la vista del grosor del ejemplar que tienen en sus manos, se diría que sólo lo hemos logrado a medias. Y esto seguramente es una buena señal. Un indicio de que hay una gran presión de materiales de estudio que requieren difusión y debate, y que la revista, por lo tanto, responde a una necesidad real y creciente.

Los dos estudios que publicamos en el primer apartado tienen en común el hecho de proponerse como prólogo o prolongación de un trabajo de creación artística, y se vinculan por lo tanto, directamente, con el espacio de reflexión de las dos ponencias de las jornadas sobre investigación y creación que publicamos también. Es decir, ¿cuál es la relación entre creación e investigación? ¿El hecho de que las escuelas superiores de estudios artísticos se planteen la investigación, no propone acaso nuevos horizontes al trabajo académico? ¿Otras exigencias? Es un ámbito que seguiremos explorando en números sucesivos, con más aportaciones a un debate que nos parece central.

En el Institut del Teatre acabamos de editar, en catalán, las *Paraules sobre el mim*, de Etienne Decroux, y ello nos obligaba a incluir alguna forma de homenaje a este pionero del arte del mimo corporal. Con el

trabajo que le dedica Boris Daussà-Pastor incorporamos además a la revista un brillante ex alumno del Institut que ha proseguido, tras su graduación, un peculiarísimo recorrido académico, que le ha llevado a estudiar el teatro Kathakali con un maestro de Kerala y a preparar al mismo tiempo un doctorado universitario en Nueva York. Daussà ha entrevistado a algunos de los herederos de Decroux y nos proporciona elementos, con su análisis, para que nos formemos una idea del alcance actual de su legado.

¿El mundo poético de Yannis Ritsos puede aportar algo al teatro? Quien firma estas líneas, que trabaja desde hace tiempo en la traducción al catalán de los poemas dramáticos del gran poeta griego, considera que la respuesta a la pregunta anterior es afirmativa, enfáticamente afirmativa. Pero un artículo introductorio y los textos de dos poemas dramáticos pondrán al lector en condiciones de formarse su propia opinión.

El Quadern de Dansa incluye un apasionante trabajo de investigación del profesor Roberto Fratini sobre la iconografía de la danza romántica, la nueva publicación del artículo de Agustí Ros sobre el método Laban (que había salido en el número anterior con errores en la parte gráfica) y tres piezas que presentan un balance del trabajo de más de una década de la compañía de posgraduados IT Dansa, y la figura del coreógrafo Jiří Kylián, que tanta influencia tuvo en su formación.

Completan el número una visión crítica panorámica de media temporada barcelonesa, que nos ha preparado Eduard Molner, y las habituales secciones que recogen la actualidad hemerográfica y bibliográfica.

Buena lectura.





## Itinerarios en presente dilatado

Ixiar Rozas



Este artículo fue escrito para el libro *4 itinerarios y otras fotos*, editado por la autora y publicado por L'animal a l'esquena y Moaré Danza.

«Lugares de imaginación» es un proyecto internacional llevado a cabo por cinco equipos artísticos de diferentes ámbitos (artes visuales, artes escénicas, arquitectura y dramaturgia), que han trabajado conjuntamente en la investigación sobre la ciudad mediterránea y en el proceso y creación de diferentes propuestas artísticas en torno a la relación cuerpo/ciudad. El proyecto ha sido producido por una red de cinco organizaciones de cinco países europeos, cada uno de los cuales apoyó a un equipo artístico: Alkántara (Lisboa), Bunker (Ljubljana), Carovana (Cagliari), L'animal a l'esquena (Celrà, Girona) y L'Officina (Marsella).

«Sites of imagination» ha tenido como objetivo la construcción de un diálogo cultural sobre «los lugares imaginarios» del cuerpo humano y la ciudad mediterránea. A lo largo de un año, cada equipo trabajó en la elaboración y la creación de un proyecto sobre el tema cuerpo/ciudad en dos ciudades de un país no europeo del Mediterráneo: Beirut y Estambul.

En un mundo que sigue estando definido por el eje geográfico norte-sur, «Sites of imagination» crea vínculos de colaboración entre artistas y público de una región semi-periférica donde la cultura ha sido moneda de intercambio y diálogo.

Idoia Zabaleta, Elena Albert, Ixiar Rozas y German Jáuregui formaron el equipo artístico de L'animal a l'esquena.



## [ mapa plegado... ]

En Ersilia, para establecer las relaciones que rigen la vida de la ciudad, los habitantes tienden hilos entre los ángulos de las casas, blancos o negros o grises o blanqui-negros según indiquen relaciones de parentesco, intercambio, autoridad, representación. Cuando los hilos son tantos que ya no se puede pasar entre medio, los habitantes se van: se desmontan las casas; quedan sólo los hilos y los soportes de los hilos. (CALVINO, 1993)

Beirut es en un comienzo la ciudad en la que pasaremos unos días, el inicio de un proceso de creación abierto que tal vez culmine en una pieza escénica. Beirut es todavía un mapa sin desplegar sobre el que acumulamos lecturas, largas horas de conversaciones, textos y ejercicios que generamos para que nuestras mentes y cuerpos se vayan conociendo.

Somos conscientes de que la brevedad de la estancia (nueve días) nos obliga a ser turistas en una ciudad que conocemos principalmente por su pasado en guerra y por su continuada presencia en los *mass media*. Teniendo en cuenta la complejidad del contexto que nos acoge, optamos por trazar itinerarios temáticos, esperando que nos permitan transitar por las calles de Beirut y por las biografías de las personas que encontraremos.

El itinerario tiene carácter performativo, es decir, caminar por lo urbano con una apertura a lo imprevisible es ya una puesta en situación. Recorrer a pie calles desconocidas permite tejer y destejer situaciones que conforman una espacialidad sin límites, una coreografía móvil. Nuestros itinerarios se inician con una pregunta o con un tema, y trazarlos acompañados por las personas que ya conocen Beirut nos parece una buena manera de conseguir que los cuerpos, las historias individuales y las colectivas se vayan contaminando.

Hay muchas maneras de caminar por una ciudad, tantas como cuerpos. Frente a las

ciudades europeas, cada vez más domesticadas por los urbanistas, se encuentran las ciudades de la cuenca suroeste del mediterráneo, que por su historia y su situación geopolítica tienen una lectura más compleja. Sin embargo, en ambas, siguiendo lo que el antropólogo Manuel Delgado apunta en *Sociedades movedizas*, el espacio vivido y percibido de lo urbano se opone al espacio concebido en las ciudades por urbanistas, políticos y promotores de inmobiliarias.

Por espacio urbano se entiende aquí el espacio que genera y donde se genera la vida urbana como experiencia masiva de la dislocación y del extrañamiento, en doble sentido del desconocimiento mutuo y de los resortes siempre activados de la perplejidad y de la estupefacción. (DELGADO, 2007 : 12)

Lo urbano no responde a una puesta en escena, al contrario de lo que suele pensarse o de lo que el espectáculo de poder de la metrópoli impone en el pensamiento cotidiano; tampoco sigue un guión preestablecido. La esencia de lo urbano se acercaría más a una puesta en situación, a la apertura de significado y de posibilidad que propone la performance.

No es un lugar donde en cualquier momento puede acontecer algo, puesto que ese lugar se da sólo en tanto ese algo acontece y sólo en el momento mismo en que lo hace. Ese lugar no es un lugar, sino un tener lugar de los cuerpos que lo ocupan en extensión y en tiempo. (DELGADO, 2007 : 12-13)

En un trayecto o itinerario una serie espacial de puntos es sustituida por una articulación temporal de lugares. Retomando a Jean-François Augoyard, Delgado explica la actividad diagramática, esas líneas temporales que sigue un cuerpo que va de aquí allá. «El paseante hace algo más que ir de un sitio a otro. Haciéndolo *poetiza* la trama ciudadana.» Caminar sería como hablar,

emitir un relato. Cuando caminamos por lo urbano, pensamos.

Ya en el año 1958 Guy Debord y los situacionistas ponían en práctica la *Teoría de la deriva*, técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. Consistía en el desplazamiento de algunas personas, durante un tiempo más o menos largo, dejándose llevar por el lugar y por los encuentros que en él acontecían.

Una o varias personas que se abandonan a la deriva renuncian durante un tiempo más o menos largo a los motivos para desplazarse o actuar normales en las relaciones, trabajos y entretenimientos que les son propios, para dejarse llevar por las solitaciones del terreno y los encuentros que a él corresponden. La parte aleatoria es menos determinante de lo que se cree: desde el punto de vista de la deriva, existe un relieve psicogeográfico de las ciudades, con corrientes constantes, puntos fijos y remolinos que hacen difícil el acceso o la salida a ciertas zonas. (DEBORD, 1999)

Podría decirse que *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino representa una de las grandes derivas urbanas de la narrativa contemporánea. Calvino nos sumerge en un gran mosaico de urbes imaginarias con nombres de mujer y cuando llegamos a Berenice, en las últimas páginas del libro, todas las ciudades se han convertido en una especie de matriuska: una ciudad nos lleva a otra, pero todas acogen en su seno las anteriores. Gianni Celati escribe sobre la multiplicidad en esta novela.

La invisibilidad de Calvino viene de la no-identidad, de la multiplicidad que logra a través de las paradojas y las imágenes, y precisamente esto impide llegar a una identidad fija, algo que no sucede en la literatura tradicional. (CELATI, 1973)

Durante el primer encuentro entre las personas que participamos en el proyecto, que tiene lugar a principios de mayo en otra ciudad, Lisboa, nos preguntamos sobre

identidad, sobre nuestras ciudades invisibles y la relación con nuestras propias ciudades. El mapa de Beirut empieza a desplegarse por las orgánicas y sinuosas calles de Lisboa, que también recorreremos siguiendo la práctica de las *derivadas*. Empezamos a imaginar recorridos que aún no conocemos.

### [ las ruinas... ]

Desde la ladera de un monte, acampados con sus trastos, los prófugos de Ersilia miran la maraña de los hilos tendidos y los palos que se levantan en la llanura. Y aquello es todavía la ciudad de Ersilia, y ellos no son nada. Vuelven a edificar Ersilia en otra parte. Tejen con los hilos una figura similar que quisieran más complicada y al mismo tiempo más regular que la otra. Después la abandonan y se trasladan aún más lejos con sus casas. (CALVINO, 1993)

En mayo de 2007 los campamentos de refugiados palestinos en Naher el Bared se convierten en foco de tensión por el combate entre el ejército libanés y el grupo Fatah el Islam. Aún no ha pasado un año desde la guerra de los 34 días contra los suburbios del sur de la capital: entre julio y agosto de 2006 las Fuerzas Armadas israelíes asesinaron a 1.147 personas en Beirut (la mayoría civiles) y 1.000.000 de personas se vieron obligadas a buscar refugio dentro y fuera del país. El ataque contra la población chií recordaba a Gernika, primer bombardeo masivo contra civiles de la historia, pero con una diferencia: en Gernika los aviones fascistas lanzaron papeles encomiando a la población a que se rindiera si quería volver al calor de sus hogares, mientras que en Beirut, casi 70 años después, los cazas israelíes dejaron caer del cielo octavillas que anunciaban una nueva acción «fuerte y dolorosa» contra los que se quedarán en sus casas.

Unos días antes de nuestra partida, a principios de junio, Líbano vuelve a ocupar las portadas de los periódicos de occidente.

Nuestro viaje coincide, pues, con un periodo de gran inestabilidad en la región y casi cada día hay explosiones en algún barrio de la capital. Beirut continúa siendo el tablero de ajedrez donde se dirimen los enfrentamientos de Oriente Medio. Las elecciones presidenciales deberían realizarse en noviembre, fecha en que expira el mandato de Emile Lahoud. Y en septiembre se cumplirán 25 años de las matanzas de palestinos en Sabra y Chatila. Extracto del estremecedor relato *Cuatro horas en Chatila* de Jean Genet:

¿Qué ganaba Israel con la masacre de Chatila? Respuesta: ¿Qué ganaba con entrar en Líbano? Bombardear durante dos meses a la población civil: expulsar y destruir a los palestinos. ¿Que qué quería ganar en Chatila? Destruir a los palestinos. Mata hombres, mata muertos. Derriba Chatila. No está ausente de la especulación inmobiliaria que se hará en el terreno: vale cinco millones de francos antiguos el metro cuadrado de terreno arrasado. Pero ¿cuánto valdrá limpio y saneado?... Escribo en Beirut donde, tal vez debido a la vecindad de la muerte que todavía aflora, todo es más verdadero que en Francia: todo parece suceder como si, cansado, abatido de ser ejemplar, de ser intocable, de explotar lo que cree haber llegado a ser: la santa inquisitorial y vengativa Israel hubiera decidido dejarse juzgar fríamente. (GENET, 2002 : 34)

La sensación de repetición, la destrucción y la reconstrucción que acontecen simultáneamente en Líbano y su capital, es paralizante. Sin embargo, el proceso de creación que iniciamos no busca (re)presentar las consecuencias de la guerra. Nuestro viaje se limita a adentrarse en un territorio desconocido, a tratar de acercarse a su complejidad y, posteriormente, a hacer una propuesta creativa con una apertura de significado. Los itinerarios que planteamos, como se ha indicado, son un intento de acercamiento a la complejidad de las biografías y a la ciudad que nos acoge.

Qué provinciano sería el Beirut de 1992 si no fuera por sus ruinas bélicas y de la Guerra Civil... Al convertirse en ruinas, algunos edificios que eran hitos del Beirut de preguerra constituyen ahora su zona laberíntica. ¿Qué es específico del lugar en el Líbano? El laberíntico espacio tiempo de sus ruinas es lo que elimina lo específico del tiempo y del lugar. (TOUFIC [et al.], 2002 : 20)

En un artículo titulado *Ruinas*, Jalal Toufic relata la amnesia postraumática colectiva que produce el mecanismo destrucción-reconstrucción que marca la historia contemporánea del Líbano.

Es demasiado peligroso, después de una guerra civil o cualquier guerra, que genera tantos asuntos inacabados y pendientes, que no haya fantasmas en la realidad y en la ficción. (TOUFIC [et al.], 2002 : 25)

Toufic se refiere a la operación de *lifting* urbano llevada a cabo por *Solidere* en el Distrito Central, zona devastada por la Guerra Civil que finalizó en los años noventa. En el centro de la ciudad las ruinas se han convertido en edificios que emulan artificialmente al Beirut de cuento de hadas. Según el autor libanés, la ficción tiene que revelar el espacio/tiempo anómalo de las ruinas y si no subsiste ninguna ruina para que aparezca el fantasma sería necesario, «complementar la realidad como lugar de retorno de los espectros».

Años antes Walter Benjamin escribía que el mundo está lleno de anodinos fantasmas, pero que se trata de buscar los fantasmas esenciales. Yo decido buscarlos en Beirut y lo hago a través de las personas que deciden acompañarme y responder a la pregunta: «¿Puedes mostrarme tus fantasmas en esta ciudad?».

## [...la piedra...]

Viajando así por el territorio de Ersilia encuentras las ruinas de las ciudades abandonadas, sin los muros que no duran, sin los huesos de los muertos que el viento hace rodar: telarañas de relaciones intrincadas que buscan una forma. (CALVINO, 1993)

La palabra Beirut escrita con ramas de boj a la salida del aeropuerto parece más propia de una aldea francesa que de una ciudad en la que existe el temor al estallido de una Guerra Civil que reproduzca la ya vivida entre 1975-1990.

En esta ciudad se pasa continuamente de la calma aparente a su repentina interrupción: el bocinazo de un *service* que va cogiendo y dejando personas en su trayecto, edificios abandonados, ruinas, tiendas de refugiados chiitas frente al reconstruido centro de la ciudad, tanquetas, fachadas con impactos de balas, un check point nocturno, tiros aislados de kalashnikov. Y la posibilidad de que algo suceda de un momento a otro es latente; se esconde bajo sus calles, a la vuelta de la esquina y el rumor de que «basta que alguien lance una piedra para que todo estalle de nuevo», ha pasado a ser temor.

Incorporar el miedo es ya un mecanismo de supervivencia para los beirutíes, es la posibilidad de apostar por la cotidianidad, de creer en el día siguiente. El miedo se diluye en encuentros con los amigos, vasos de whisky, innumerables cajetillas de tabaco, vida nocturna, baile, muchas dosis de ironía y continuas apuestas (por puro descarte) sobre dónde estallará el próximo coche bomba. «*Live it and leave it*», vívela y déjala vivir, dicen algunos beirutíes.

A pesar de las dificultades cotidianas, las personas que conocemos desafían, además, su propio contexto sumergiéndose en procesos creativos, proponiendo piezas escénicas, escribiendo, sacando fotografías, filmando. Es decir, reinventándose continuamente.

Recorrer la capital del Cedro con Lamia

Azar, Juneid Sareddeen, Omar Azar (actores de Zoukak) y Mazen Kerbaj (músico y dibujante) me permite esbozar un mapa en el que van apareciendo fantasmas individuales, familiares, arquitectónicos y colectivos que más adelante transformaré en narración. A través de preguntas como, «¿cuál es el lugar de tu ciudad en el que nunca has estado? y ¿dónde te gustaría morir en tu ciudad?», Germán Jáuregui busca los lugares que tienen una relación emocional significativa para sus acompañantes. Sin duda, sus fotografías rescatan lo no dicho durante esos itinerarios. Idoia Zabaleta indaga en las relaciones amorosas de algunas personas, los movimientos hormonales y los procesos adrenalíticos que desencadena la espera en un contexto de conflicto permanente. También nos acompañan durante nuestra estancia Danya Hammoud, Toni Cots, Randa Mirza, Rabih Mroué, Omar Rajeh, Alia Hamdan, Roy Dito y Zico.

Mientras estamos en Beirut Elena Albert trabaja, desde Barcelona, la idea de la ciudad ausente. La unión de las cuatro voces dará lugar a la pieza escénica *4 itinerarios y otras fotos*.

Vivir Beirut es adentrarse en un presente dilatado y anómalo. El tiempo suele estar relacionado con la experiencia de la intensidad. Una experiencia muy intensa puede añadir velocidad y hacer que el tiempo se escape de las manos. Pero la intensidad también ralentiza el tiempo, lo dilata, y unos pocos días pueden parecer semanas.

En estas calles la sensación de presente suspendido se convierte, además, en anómala por la presencia de las ruinas, edificios semiderruidos y edificios inacabados; por el centro urbano reconstruido millonariamente con la intención de recuperar el Líbano antiguo. Sin embargo, la anomalía se debe a la perpetuación del mecanismo destrucción-construcción y, como consecuencia, a la continua mutación del tiempo y del espacio, condiciones de sensibilidad de las personas que habitan una ciudad.

Vivir Beirut es adentrarse en un entramado de operaciones urbanas similares a las

que se han llevado a cabo en ciudades occidentales. Toufic propone una distinción entre las ruinas arqueológicas y las laberínticas:

Los que están reconstruyendo el Distrito Central de Beirut bajo el lema «Ciudad antigua del futuro» olvidan que las ruinas destilan y, sobre todo, olvidan que esas ruinas existen en un pasado artificial, que no pertenece a la historia, ni fue producido gradualmente por ella. Todo discurso sobre la autenticidad implica una sospecha y prepara el terreno para un ataque a las ruinas recientes, aceptando sólo las ruinas antiguas, arqueológicas y restauradas, que en su mayoría ya no son probablemente ruinas ya que han dejado de ser laberínticas en su temporalidad y espacio. (TOUFIC [et al.], 2002 : 21)

En la conferencia «El tiempo y el espacio de la catástrofe», impartida en Lisboa en el contexto de «Sites of imagination», Toni Chakar reflexionaba sobre la condición alegórica de la catástrofe. Según el arquitecto libanés con el ataque del verano de 2006 contra Hezbollah los israelíes quisieron recordar a la población lo que significa habitar la catástrofe. «Experimentamos el tiempo y el espacio de la catástrofe en el sentido de fragmentación, en el sentido de diferentes temporalidades, en el sentido de que todo es una alegoría». Chakar ha seguido la reconstrucción urbana del devastado barrio Hret Hreik y afirma que mediante el control del proyecto arquitectónico Hezbollah tendría como objetivo mantener la estructura social y el consenso actuales.

Salvando las distancias, estas operaciones de supresión de la memoria y de creación de consenso recuerdan a las transformaciones urbanas de ciudades como Bilbao (que ha pasado de ser una ciudad-fábrica a una ciudad-marca con el Guggenheim como edificio fetiche y con el único objetivo de recuperar protagonismo y atraer inversiones) o Barcelona (con la creación de la marca Barcelona y del «civismo» como nuevo modo de dominación política).

Podría decirse que la dislocación, experiencia de lo urbano en las ciudades citadas, se multiplica en Beirut debido al continuo transitar de la normalidad a la anomalía. Y a una le resulta difícil escapar de la sensación desestabilizadora que provocan la discontinuidad espacial y el tiempo dilatado.

### [...la presencia...]

Recorro la ciudad siguiendo el itinerario que marcan mis acompañantes tras la formulación de mi pregunta. Juntos vamos trazando un archipiélago de lugares que han dejado de ser lugares, de memorias que no se han suprimido, de recuerdos que emergen en forma de palabra, mirada, vibración, gesto. Voy grabando en vídeo, mecanismo que también dilata el momento. Por un lado, lo que capta mi ojo en el visor; por otro, lo que sucede fuera del visor e intento no perderme. Palabra e imagen forman una cartografía que después retomaré a la hora de narrar esta experiencia.

A ratos buscamos refugio en el parque de Sanayeh, pequeño oasis en medio del caos circulatorio. Camino por el parque con una mirada flotante que trata de no detenerse en nada. Me siento a escribir en un banco de la plaza circular, esperando el *ezzán* de la mezquita más cercana. Escribo listas de palabras, frases inconexas, para captar las situaciones con más rapidez. El canto del muhecín sobrevuela el parque y se aleja el ruido de fondo. Empieza a caer la luz y vuelven las sombras a un parque que también acogió a los refugiados de los suburbios del sur durante la guerra de los 34 días.

Vuelven a mí las imágenes del documental *Massacre* de Monika Borgmann y los testimonios que la realizadora alemana ha logrado extraer a los verdugos de Sabra y Chatila, militares falangistas y mercenarios de extrema derecha. No puedo desprenderme de la confesión de uno de los militares que aún continúa impune: «El día que murió mi presidente lloré más que cuando mu-

rió mi madre», dice, y asegura que llevaron a cabo la masacre para vengar esa muerte.

Al igual que en otros lugares, los distintos niveles de realidad se simultanean en Beirut y tras ver el estremecedor documento, la noche finaliza en el bar-restaurante Barometre y con *dabke*, baile en el que una imagina que los hombres se convierten en caballos y las mujeres en *lamias* que abren sus manos para agarrarte más fuerte. Vuelven el placer de la música y la compañía en una ciudad en la que los bares acogen como una gran boca mientras suena la voz de Om Kolthoum, diva de la música egipcia que abría su garganta para cantar ininterrumpidamente durante horas.

Vivir Beirut es experimentar la dislocación, la grieta, la superación de límites. Un coche recorre la ciudad de noche. Está a punto de cruzar la *green-line*. El fantasmagórico edificio Tour el-murr sigue vigilado pero sus ventanas ya no están ocupadas por francotiradores. En el coche suena la canción «*Así pasan los días, quizá, quizá...*» Quizá mañana en este barrio explote un coche bomba, eso dicen las apuestas. En momentos así, puede asaltarte una repentina pérdida de equilibrio, una fractura por la que el yo corre el riesgo de escaparse. El coche cruza la *green-line* y se dirige al aeropuerto. Llega el momento de la despedida.

Los bordes y el umbral del mapa se han diluido. De alguna manera, el entramado de líneas, rostros y biografías han difuminado los límites entre el yo y el otro.

La distancia es deseo. En este espacio que abre la distancia ella quiere construir una ciudad de ruinas, quiere acortar la distancia que les separa. Ella cree que las ruinas le permitirán seguir recorriendo esa distancia con la imaginación.

### [... la ausencia]

El proceso de creación continúa en Girona. Decidimos incluir en nuestros itinerarios recortes de fotografías de prensa del perió-

dico libanés *As Safr* (Arabic political daily) en las que, al igual que en occidente, las consecuencias de la guerra se muestran directamente y, cabría añadir, con más crudeza.

A ratos nos sentimos como los «sepultureros de periódicos que trabajan el alfabeto» de John Hejduk; a ratos, buscamos en las páginas de los *Fragmentos del discurso amoroso* de Roland Barthes. Y vamos llegando a 4 itinerarios y otras fotos, pieza que consiste en la imbricación de movimiento, palabra e imágenes filmadas y proyectadas en directo. La mirada se mueve por las imágenes grabadas en directo, por el movimiento de los cuatro intérpretes en escena y los objetos que estos van trasladando. En algunos momentos, la percepción se traslada hacia los textos que se leen o se narran.

Beirut se ha convertido en el contexto de la pieza, en ningún momento mencionamos el nombre de la ciudad, pero las imágenes recrean destrucción, guerra, un país árabe y también situaciones de juego e ironía.

Las fotografías de prensa han sido extraídas de su contexto, Líbano, y situadas en un escenario. En este sentido, las imágenes que la cámara va grabando y proyectando en directo están descontextualizadas. Todas fueron escogidas al azar y durante la pieza se combina el uso de las imágenes de destrucción con primeros planos de rostros mezclados de manera aleatoria. Sin embargo, podría decirse que la propuesta escénica las resitúa en un espacio-tiempo autónomo, el de la duración de la pieza, y vuelve a contextualizarlas. Retomamos lo que John Berger escribe a partir del ensayo *Sobre la fotografía* de Susan Sontag.

El objetivo ha de ser construir un contexto para cada fotografía en concreto, construirlo con palabras, construirlo con otras fotografías, construirlo por su lugar en un texto progresivo compuesto de fotografías e imágenes [...] Si queremos restituir una fotografía al contexto de la experiencia, de la experiencia social, de la memoria

social, hemos de respetar las leyes de la memoria. (BERGER, 2001 : 64-65)

Berger explica que la memoria no es unilineal, sino que funciona de manera radial, con innumerables asociaciones que conducen hacia el mismo acontecimiento. En *4 itinerarios y otras fotos* nos encontraríamos, entonces, con una recreación de contexto que sitúa las imágenes en un tiempo narrado, no lineal, en otra temporalidad. La imagen, los cuerpos, las cuatro voces, es decir, las múltiples narratividades que la pieza propone, siguen el funcionamiento radial de la memoria y, añadiría, de la imaginación.

Los textos parten de los cuatro itinerarios individuales pero, evidentemente, se han contaminado durante el proceso. Imagen y palabra se simultanean en algunos casos, aunque ésta toma distancia de aquélla: el texto se aleja de lo que estamos viendo porque a veces dice lo contrario, pero también por el extrañamiento que genera lo narrado.

Imagen, texto y movimiento articulan una atmósfera ligera de formas pero densa de contenidos, densidad que es interrumpida cuando la imagen propone juego o el texto busca alejarse de la imagen.

Rotuladores, tijeras, celo, lámparas, dibujos, fotografías, papeles, una pantalla, una cámara y un proyector situados en el suelo componen el espacio escénico. Se trata de un lugar acogedor, íntimo, pero distante a la vez: una invitación a pasar a un lugar donde se mostrarán imágenes, como cuando enseñamos las fotografías de un viaje reciente a nuestros amigos. La frontalidad de la pantalla en el espacio se rompe por el movimiento de los intérpretes y los objetos que estos desplazan.

Como todo suele ser cuestión de tiempo, el *tempo* de la pieza funciona cuando se suspende y se dilata, pero también en los momentos en los que se acelera. Se ralentiza cuando la mano dibuja los contornos de los rostros, cuando Germán e Idoia se están cosiendo las bocas, con el movimiento de

la cámara sobre las imágenes en el relato de Elena o en el instante en que la noria se aleja de la imagen. Nos encontramos ante un *tempo* más acelerado en esa boca que parece que se aplasta contra sí misma y se proyecta en la pantalla y cuando Idoia presenta su relato adrenalínico con la música de Bikya.

En una de las escenas de la presentación, un ojo toma la pantalla y una mano dibuja lentamente sus contornos. Podría evocarnos al ojo en primer plano que abre y cierra *Film* de Samuel Beckett y hacer que nos cuestionemos cómo hacernos imperceptibles. Sin embargo, cuando el ojo aparece en la pantalla nos está recalcando su presencia.

El ojo aparece como órgano que media entre el interior y el exterior, entre cuerpo y mundo, entre lo animal y lo humano, entre la cosa y su representación [...] La función del ojo deviene múltiple. El ojo se despliega en devenires inimaginables. (LEPECKI, 2006)

En escena, la mano sigue trazando líneas sobre el ojo hasta provocar su desaparición total bajo el negro. Ese ojo que tal vez se ha abierto para estar más atento, sabe el momento en que tiene que cerrarse para desentensar sus nervios ópticos; conoce el momento preciso para la presencia y la ausencia; ha dejado de operar como organizador de la visión.

En ese instante ella pensó en las ruinas como el lugar de la imaginación: un lugar vaciado de todo, desplazado, donde todo está por hacer, lugar de los sueños e imposibles. Ella pensó que las ruinas eran el único lugar de toda la ciudad en el que algo nuevo podía nacer. Las ruinas, los agujeros de los muros y todo ese silencio le permitirían designar la ausencia, le permitirían alimentar el deseo en muchas direcciones, hacerlo delirar.



## Referencias

- AUTORES VARIOS (2002): *Tamáss 1. Representaciones Árabes Contemporáneas. Beirut*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies.
- AUTORES VARIOS (2004): *Informe Barcelona 2004: El fascismo postmoderno*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- ATXAGA, Bernardo (2007): *Markak*. Pamplona: Pamiela.
- BARTHES, Roland (1993): *Fragmentos de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI.
- BERGER, John (2001): *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BUCK-MORSS, Susan (2001): *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La balsa de la medusa.
- CALVINO, Italo (1993): *Le città invisibili*. Milán: Mondadori.
- CELATI, Gianni (1973): «Il racconto di Superficie» en *Il verri*.
- CHAKAR, Tony (2005): *A window to the world*. Beirut: The Lebanese Association for Plastic Arts, Ashkal Alwan.
- CHAKAR, Tony: en <http://www.partizanpublik.nl/catastrophicspace>
- DAL LAGO, Alessandro (2006): *Mercanti d'Aura. Logiche dell'arte contemporanea*. Bolonia: Il Mulino.
- DEBORD, Guy (1999): *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*. Madrid: Literatura Gris.
- (2002): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre- Textos.
- DELEUZE, Gilles (1984): *La imagen- movimiento*. Barcelona: Paidós.
- DELGADO, Manuel (1999): *El animal público*. Barcelona: Anagrama.
- (2007): *Sociedades movedizas*. Barcelona: Anagrama.
- GENET, Jean (2002): *Cuatro horas en Chatila*. Madrid: Ediciones Nación Árabe.
- HEJDUK, John (1993): *Víctimas*. Murcia: Caja Murcia.
- KASSIR, Samir (2006): *La desgracia de ser árabe*. Córdoba: Almuzara.
- KERBAJ, Mazen (2006): *Beiryouth, juillet-août 2006*. París: L'Association.
- LEPECKI, André (2006): *The body in expanded field: perception, collective and*

*image in Heine Avdal and Deep Blue*. Oslo: Spartacus/Norwegian Cultural Council.

SAID, Edward (2002): *Orientalismo*. Barcelona: Mondadori.

SONTAG, Susan (2003): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.



## Invasión de la realidad. Formas performativas en el teatro contemporáneo<sup>1</sup>

Notas para un proyecto teórico-práctico

Christina Schmutz  
y Fritwith Wagner-Lippok



I

a

Al final de la representación los espectadores no sabían si podían aplaudir o no. Al fin y al cabo en todo el rato no había aparecido ningún actor en el escenario, sólo unas máquinas que se movían de vez en cuando profiriendo ruidos. Ahora estaban todas en el fondo del escenario y parecían esperar los aplausos por su «representación». Tras un breve silencio, los espectadores empezaron a aplaudir. Entonces una de las máquinas avanzó hacia la rampa para convertirse en la receptora del aplauso. Fue un instante emotivo y conmovedor como pocos habíamos presenciado antes con actores auténticos.

b

Subimos en ascensor hasta la octava planta de un rascacielos berlinés, en la Kottbusser Tor. Vamos a ser testigos de una representación teatral en un domicilio privado del

barrio de Kreuzberg, junto con la especialista en artes escénicas Sabine Schouten, de la Freie Universität de Berlín, que utiliza esta experiencia para introducir la edición de su doctorado de 2007. Ya en la entrada del edificio, sito en un barrio con zonas degradadas, tres tipos con muy mala pinta y con un perro nos cortan el paso: «¡Aquí no hay teatro para vosotros! ¡Como mucho una representación privada hecha por nosotros!», eso por si se nos ocurre no pagar el «peaje» que nos exigen... Por supuesto pagamos, y a continuación entramos en un piso donde experimentamos algo absolutamente inesperado: hundidos en blandos almohadones de color rosa pastel escuchamos los poemas de una señora mayor que versan sobre su gato muerto.

En comparación, nuestra retirada tiene lugar ordenadamente: los tipos con «mala pinta» todavía están ahí, pero nos devuelven el dinero y se revelan como tres actores más que confieren al montaje su toque especial...

c

Acudís a una representación teatral, pero no hay obra. Parece que la mayoría de los actores están enfermos. Todo el mundo da por hecho que la obra se suspende puesto que un hombre vestido con un traje negro –¿y si ha ocurrido alguna desgracia?– está explicando a grandes rasgos su contenido a los espectadores. A medida que avanza se va perdiendo cada vez más en los detalles, e incluso empieza a reproducir pequeñas escenas entre los personajes. Tampoco vemos una escenografía reconocible, tal vez el director y el escenógrafo también estén enfermos. Sea como sea, el escenario está vacío salvo en el fondo, donde hay un grupo de mesas que parecen pertenecer a otro montaje teatral. La sala está iluminada con focos de ensayo colgados sin ton ni son y una cegadora luz de trabajo. Empiezan a producirse pequeñas descoordinaciones; empieza a sonar, por ejemplo, una música

que no debería sonar, el narrador reacciona haciendo algunas observaciones críticas sobre los técnicos; incluso se produce una pequeña discusión entre él y la asistente técnica. Entremedio, él asegura al público de forma poco creíble que todo ha sido «ensayado» y «preparado», es decir, «grabado» o «registrado». Entretanto, al lado del hombre del traje negro, ha aparecido, como perdida, una actriz que representa, como si viniera de otro mundo, fragmentos de un último «papel» que todavía debe ser ejecutado.

Entonces la historia se interrumpe, se pide de forma poco delicada al narrador que se detenga, la «segunda parte» debe empezar. El hombre, furioso, abandona la sala. Alguien le sigue para calmarlo. El hombre vuelve, quiere seguir explicando, se le ve muy nervioso. La chica joven, que mientras tanto ha ido poniendo, muy decidida, bolígrafos y libretas encima de las mesas del otro escenario, no cesa de exigir que dejen libre el espacio «para la siguiente escena». Él, perplejo, insiste en la importancia de la historia, ella le responde a gritos que debe respetar los tiempos acordados. Pero el hombre no permite que lo echen. Preso del pánico, intenta soltar rápidamente el resto de la historia («¡para que sepan ustedes más tarde de qué trata!»), mientras no cesan de increparle para que abandone el escenario –una escena realmente patética. Finalmente, la historia, de la cual sólo se han oído fragmentos, se ha acabado de explicar, el hombre abandona el lugar y cae desplomado en una butaca que hay a un lado.

Entonces entra en escena una técnica y os ruega que os acerquéis hasta las mesas y os sentéis. Nadie se niega, nadie quiere causar más escándalo. Tú, como un niño bueno, te sientas en uno de los pupitres escolares. La actriz de antes, que mientras ha durado el cambio de localización ha provocado un ruido ensordecedor detrás de las cortinas, entra en escena con un vestido ondulado de color rojo y anuncia en un estilo revolucionario: «¡Dictado!». Todo el mundo asiente

con la cabeza. Ahora vas a tener que escribir un dictado. No en la escuela, sino en el teatro. En calidad de espectador. Pero se le parece mucho; también ahora preferirías consumir la «historia» sentado en la butaca, de forma pasiva y relajada. Y en cambio resulta que debes hacer bien los deberes y concentrarte. Al cabo de poco te invade un sentimiento parecido al que tenías siendo estudiante, empiezas a «copiar», y te entran ganas de hacer el animal, pero al mismo tiempo quieres sacar buena nota, probablemente os corregirán el ejercicio... Efectivamente: hacia el final de la representación uno de los actores lee en voz alta los nombres de todos los presentes y hace públicas las notas del dictado, las cuales han sido obtenidas poco antes tirando los dados públicamente. «Las mismas oportunidades para todos», reza un graffiti.

Desgraciadamente, la casualidad ha querido que sacaras muy mala nota. Sabes perfectamente que se trata únicamente de un juego, que tu nota nada tiene nada que ver con tus méritos, y sin embargo estás molesto. Pero ahora se servirá champaña, y además dispones de la posibilidad de enseñar, en un rincón justo detrás del telón dispuesto a tal efecto, «algo tuyo» que se retransmitirá por vídeo en la sala del teatro; en otro rincón, detrás del telón, ante el cual se acaba de situar un monje con su hábito y una máscara extraña, puedes, si te apetece, «confesar algo». Te decantas por la segunda oferta y, efectivamente, una especie de padre confesor (se trata de una mujer) te aconseja, te consuela y te pregunta, según sea el caso, sobre lo que te preocupa. Se respeta el secreto de confesión pero, por descontado, no te fías ni un pelo.

Fuera, mientras tanto, las cosas han tomado un cariz turbulento. El narrador del comienzo también lleva puesta una máscara y explica en un tono conspirador todas las acciones en las que se supone que puedes participar. Pero al cabo de un rato te das cuenta enseguida que hay alguien representando todo lo que describe; ¿son también de actores? ¿O es que el hombre de la más-

cara va describiendo lo que va encontrando?

## II

Las tres escenas descritas son ejemplos del «hundimiento de tierra» que afecta al teatro desde los años noventa y que tanto se presenta como teatro «postdramático» y como «teatro performativo». En todos estos casos el visitante experimental de forma inevitable un conflicto personal que le afecta y que implica tomar decisiones. ¿Irse o quedarse? ¿Responder o callar? ¿Intervenir o hacerse responsable de una situación insostenible o irresponsable? ¿Ver cómo se da a conocer al público cosas de uno mismo o preferir el anonimato? El visitante (ya que «espectador» ha dejado de ser probablemente el término adecuado) siempre dispone de diferentes opciones, pero no dispone de la siguiente: *no* comportarse. Pese a no acabar de entender lo que está pasando, se ve absorbido por los acontecimientos y debe tomar decisiones, como por ejemplo cuando se le ruega que cambie de sitio o se le ofrece una bebida.

### X – *el caso habitual*

Tú eres ese visitante. Vas al teatro. Sólo te apetece pasarlo bien, dejar que por una vez sean los otros los que trabajen por ti, quieres distraerte... Esta semana ya has ido al cine, ir a ver una exposición te da pereza; de hecho, lo que te apetece es sentarte tranquilamente con una copa delante. Pero parece que vas a tener que renunciar a ello. A cambio te darás un buen baño de cultura y podrás huir de la rutina. No eres un especialista en teatro, pero te sientes capacitado para valorar el buen teatro y el que no vale nada. Cuando salgas, te gustaría ir a comer algo, ir al teatro sólo es, en realidad, el inicio de la velada, por eso preguntas en taquilla cuánto va a durar la función.

Te responden que no se sabe con certeza,

que eso depende de ti también. Qué raro: ¿por qué de ti? Tú sólo eres un espectador. Por supuesto, en el cartel decía algo de «performance», ¡pero justamente se espera que una cosa así esté bien planificada!

A partir de ahora, deberás enfrentarte a acontecimientos poco habituales: no se representará ninguna historia sino que sucederá algo donde posiblemente sí que se explicarán historias, pero en el fondo no parece tener nada que ver con una narración o con una representación. A diferencia de lo habitual, no te sentirás emocionalmente implicado sino que de algún modo participarás directamente, poniéndote incluso en peligro; en otras circunstancias puedes estar escuchando «por encima» mientras prestas atención a otros sucesos que ocurren simultáneamente, pero aquí, según parece, todo eso no está nada claro, y tú mismo deberás sacar tus propias conclusiones.

También a diferencia de lo que ocurre normalmente, teijas claramente en el espacio que te rodea y en los demás visitantes. Posiblemente sea por esta atmósfera especial, que más tarde recordarás, pero apenas podrás decir sobre que trataba el montaje. Te resulta imposible comprender la conexión entre los acontecimientos, o sólo puedes ver/oir una parte de lo que ocurre, en resumidas cuentas: te están ocultando información, y te asalta la sensación de incertidumbre parecida a la de llegar a una ciudad nueva o presentarte por primera vez en tu nuevo lugar de trabajo...

A continuación, hablas con otros visitantes que han experimentado más o menos lo mismo que tú, tomáis juntos unas cervezas, ya es demasiado tarde para ir a comer algo. Vuelves a casa con una sensación: lo que acabas de experimentar no tiene nada que ver con el teatro, más bien tiene mucho que ver CONTIGO...

### III

En otoño de 2008, los directores de teatro Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Li-

ppok, llevamos a cabo un proyecto teórico-práctico patrocinado por la Generalitat de Catalunya.<sup>2</sup> Este proyecto se compone de diferentes módulos entrelazados entre sí que giran entorno a la cuestión de la autenticidad teatral y que pretenden arrojar luz a una pregunta que se plantean los actuales estudios de las artes escénicas:<sup>3</sup> ¿en qué consiste la función estética y el significado social de la tendencia *performativa*<sup>4</sup> en el teatro contemporáneo?

Dado que disponemos de buenas razones prácticas y teóricas para no ignorar este desarrollo, y dado que nosotros mismos hemos incluido en antiguos montajes elementos que, como hoy sabemos, se les otorga la etiqueta de «postdramáticos» y/o «performativos», deseábamos rastrear con más detalle las huellas y los efectos de dicho desarrollo, y para ello iniciamos el proyecto citado más arriba.

El planteamiento inicial debía focalizar el discurso general sobre el «teatro postdramático»<sup>5</sup> en un concepto relacionado con éste de forma difusa pero que resulta mucho más productivo en lo referente a su contenido: *performatividad*.

### *Postdramático - performativo*

Los ejemplos descritos más arriba<sup>6</sup> pueden fácilmente clasificarse como «*postdramáticos*», con lo que hemos llegado a una definición en negativo que determina lo que este teatro ya *no* es, entendiéndose «teatro dramático», en tanto que rompe de diversas maneras con las leyes del género dramático: usurpando al texto su centralidad, renunciando a una fábula (cerrada), destruyendo la identidad de los *dramatis personae* o bien dejando de «poner en escena» un texto ya dado para pasar a presentar en escena acontecimientos desarrollados propiamente, situaciones lúdicas, determinadas atmósferas u otros.<sup>7</sup> El abanico de posibilidades de alejarse del concepto *dramático* es tan amplio como la variedad de formas *postdramáticas*. Es por ello que el concepto postdramá-

tico expresa en el mejor de los casos una delimitación más o menos clara en oposición al concepto «dramático»; y en el peor de los casos sirve para contribuir a la delimitación de una determinada *escena* teatral en oposición a un teatro «establecido».<sup>8</sup>

Por el contrario, el concepto performatividad hace alusión a un fenómeno que se debe considerar positivo, extremadamente revelador y desde el punto de vista heurístico muy valioso, dada su capacidad de generar hipótesis; un fenómeno cuya potencia dialéctica y propiedades paradójicas ha generado un paisaje entero de nuevas cuestiones, así como un deseo de respuestas. En este concepto se pone de manifiesto que nos hallamos ante algo en lo que penetramos, algo que vamos moldeando, remodelando una y otra vez, proporcionándole fuerza, devastando, esculpiendo; se trata claramente de un proceso cargado de poder y resultados, y que en consecuencia permite ser observado y formulado conceptualmente. Más allá, si el término «postdramático» representa *lo otro* en relación con el género dramático, el concepto «performativo» permite delimitar su definición en oposición a *lo semiótico* característico del teatro tradicional, lo que nos permite dirigir nuestra atención hacia lo esencial: el abandono de los significantes (lingüísticos), junto con la especulación acerca de sus significados y la observación de fenómenos formales, más «silenciosos»,<sup>9</sup> lo que llevado al extremo conduce a limitarse a la forma, a la performance pura.

¿Cuál es, entonces, el significado de *performativo*? La propia palabra está compuesta por *forma* y el prefijo *per*, que *grosso modo* significa «a través»: hacer que una cosa pase por el interior de la forma, o que la forma pase por el interior de una cosa, modelarla, filtrar su expresión. Tal vez también el fenómeno en el que la forma se modela a sí misma, y se autoexpresa. Originalmente el concepto «performativo» procede de la lingüística: John L. Austin,<sup>10</sup> en su teoría de los actos del habla, lo describe junto con los enunciados «constatativos»

(aquellos que describen estados de cosas o afirman hechos, también enunciados «performativos»), con los cuales *se llevan a cabo* acciones: «Yo os declaro marido y mujer» es menos una frase que la ejecución de un acto que «cambia el mundo».<sup>11</sup> La señora X y el señor Y constituyen a partir de ahora un matrimonio. Las oraciones performativas significan aquello que realizan, es decir, son *autorreferenciales*; y son creadoras de la realidad social de la que habla su contenido; son *constituidoras de realidad*.

Pese a todo, sólo se llega a la consumación de un acto cuando se cumplen determinadas condiciones extralingüísticas: el sacerdote o el funcionario correspondiente deben pronunciar esta oración, y deben hacerlo ante unos testigos que acrediten que esta oración fue efectivamente formulada de ese modo. La simple expresión de tales enunciados no basta: «El enunciado performativo se dirige siempre a una comunidad que está representada cada vez por los individuos presentes. En ese sentido significa la representación de un acto social. Gracias a él no sólo se lleva a cabo (se consuma) el enlace matrimonial, sino que al mismo tiempo se representa».<sup>12</sup> Esta representación pública, aunque sea sólo ante los testigos, se convierte, por lo tanto, en *condición* para el *éxito* de la consumación de un acto.

Austin sentía justamente un interés especial por aquellos casos en los que los actos de habla *topan* con la realidad y debido a este encuentro surge una tercera posibilidad. Los actos de habla performativos se pueden caracterizar claramente también por su capacidad de «desestabilizar dicotomías conceptuales, y aún más, provocar su colisión».<sup>13</sup> En oposición a los dos primeros rasgos –autorreferencialidad y constitución de realidades– resulta posible aplicar a una representación de *teatro*, no sin problemas, la condición institucional que según Austin es decisiva para determinar si un acto de habla performativo tiene éxito o no (y por lo tanto si en tanto que enunciado es *cierto* o *falso*). En el ejemplo de la performance

*Lips of Thomas*, de Marina Abramović, de 1975, se demuestra que el marco institucional de una representación teatral no es en absoluto claro. La actriz desnuda de la performance, que reproducía un pentagrama en su barriga con una maquinilla de afeitar, se azotaba a sí misma con un látigo y se echaba sobre un bloque de hielo situado bajo un módulo de calefacción, con lo que la herida empezaba a sangrar con más fuerza todavía, se vio liberada de esa situación al cabo de media hora por los propios espectadores furiosos. Ahora bien, ¿contravinieron esos espectadores las condiciones institucionales de aquella representación o más bien al revés, las cumplieron con su acción? ¿Se puede considerar que la performance fue un éxito gracias, sólo, a su colaboración, o más bien la estropearon? En definitiva, ¿cuál es el marco de una representación como esa y de qué modo se puede garantizar su éxito?

En contraste con el rito social de un enlace matrimonial, en el caso de una representación artística cuesta definir las condiciones institucionales que determinan el éxito o el fracaso de los actos (de habla) que deben ser consumados. A diferencia de los actos de habla *llevados a buen puerto* («Yo os declaro marido y mujer» como sacerdote en presencia de los contrayentes y los testigos, y cumpliendo con determinadas condiciones previas, como por ejemplo que quede excluida la bigamia, que la publicación de las amonestaciones se haya realizado con tiempo suficiente, etc.), y en claro contraste con las representaciones teatrales *convencionales* (donde no se cuestiona la distinción entre parecer y ser, entre actor y espectador, responsables y visitantes, productor y consumidor, entre el que ofrece y el que recibe, etc., ni a través de la disposición del espacio, ni de la «escenografía», ni del comportamiento del personal del teatro, ni de «la manera de actuar» de los actores, ni a través de ninguna otra alternativa ofrecida a los visitantes de la representación), a diferencia de todo ello, *lo performativo* de las representaciones de Marina Abramović

y de muchos montajes postdramáticos –no todos, véase más arriba– se asegura que se produzca la colisión en algún aspecto, por ejemplo, que se desmonte la tradicional bipartición entre actor–espectador, y, con ella, la de productor–consumidor.

En realidad, el cambio de rol de espectador a colaborador activo (que en el fondo ya fue provocado por Brecht con el efecto de extrañamiento) representa un vehículo corriente del arte performativo para poner en marcha una oscilación de interpretaciones y de este modo hacer posible *experiencias en el umbral*: éstas se distinguen de las experiencias del teatro convencional en que lo que «uno interpreta como frontera (incluso insalvable), es percibido por el otro como un umbral que invita a traspasar al otro lado». <sup>14</sup> Lo que se traspasa entonces son «las fronteras entre escenario y espectadores, individuo y colectividad o bien entre arte y vida» <sup>15</sup>, y se traspasan justamente como fronteras, es decir, como nuevas vías de transformación donde se puede experimentar nuevos enfoques, nuevas formas de reacción. «Una estética de lo performativo tiene como objetivo este arte del cruce de fronteras. [...] La frontera se convierte en un umbral que no separa sino que une». <sup>16</sup> Gracias a este cambio de rol queda establecido y al mismo tiempo «se hace evidente que el proceso estético de la representación se lleva a cabo siempre en tanto que auto-creación, como un *lazo* autopoiético que interactúa entre público y actores (*lazo interactivo autopoiético*), permanentemente cambiante. Con auto-creación nos referimos a que si bien todos los implicados la llevan a cabo conjuntamente, es imposible que sea planificada, controlada, y en este sentido producida completamente por una única individualidad, que la auto-creación rehuye de forma permanente el poder de disposición de la individualidad». <sup>17</sup> La pareja de conceptos productor–receptor se disgrega. Actores y espectadores aparecen gracias a su comportamiento como colaboradores en una representación que ya no puede ser entendida, consecuentemente, como expresión

de un sentido preexistente. Se convierte, más bien, en un acontecimiento en último término no disponible, no controlable.

Con el traspaso de umbrales, el teatro performativo no pretende en ningún caso actuar indiferenciadamente, negar diferencias o nivelar. Eso llevaría sin remedio –de acuerdo con la teoría del sacrificio de René Girard– a la irrupción de violencia.<sup>18</sup> La producción de «víctimas conciliatorias» (escenificadas por ejemplo en la encarnación del «chivo expiatorio», al que la tradición hebrea carga ritualmente todos los pecados de la colectividad, y a continuación «es mandado al desierto», en oposición a un segundo chivo que es la víctima real, es decir, que se sacrifica) se puede entender, tal como expone Girard, como mecanismo para mantener a raya y suavizar el potencial de agresividad del grupo entero. Las reglas sociales, diferencias y fronteras, en cuya forma persiste lo religioso y en las que la religión desea conjurar y suavizar la violencia inmanente del grupo, se ven sacudidas por el arte, no sin riesgo: pues la propia ley, su violencia «religiosa» sobrepasa a veces la medida y se agudiza en exceso. Por ello lo performativo debe centrarse más bien en la «superación de rígidas contraposiciones, de su transformación en diferenciaciones dinámicas»<sup>19</sup>, debe llevar a cabo «un intento de volver a un estado de encantamiento del mundo», el cual, tras la Ilustración ha sido víctima de las «dicotomías conceptuales»<sup>20</sup> de los procedimientos racionales, y lo ha sido porque ha provocado la colisión de dichas dicotomías.

En la *superación* de la concepción tradicional de los roles (con la mano en el corazón, al principio, ¿quién, como espectador, desea participar activamente en una representación teatral?) radica el sentido social, lo político del teatro: «Que en el escenario aparezcan víctimas de la persecución política no convierte el teatro en político.<sup>21</sup> Lo político, en tanto que fija reglas y fronteras ordenadoras, y como 'ley socio-simbólica', se encarga de fijar la medida colectiva, de la cual el arte es 'siempre la excepción': [...]

el teatro, como comportamiento estético, es por lo tanto impensable sin el momento de la trasgresión de la norma, de la *superación*».<sup>22</sup> El propio teatro no habría nacido sin el acto de superación de una barrera mágica en el momento en que «un individuo se separó del colectivo»<sup>23</sup>, avanzó un paso y se situó ante el grupo para interpretar un papel (especial). Cuando el teatro abre el concepto logocéntrico del mundo, «en el que domina el proceso identificativo»,<sup>24</sup> y la función semiótica se interrumpe, se suspende, es cuando se convierte en político: rompe las categorías de lo político, afirma la existencia de la grieta y escenifica su interés por todo lo que se puede hallar entre las reglas, detrás de lo que está ya asentado, más allá del significado codificado.

Debemos entender los «roles», cuya separación rígida el teatro performativo hace entrar en colisión, en un doble sentido, uno interno y otro externo: como corresponsables en el interior de una acción que se está constituyendo en el «presente de la performance», y en el sentido del análisis de marco, según Erving Goffman, como parte del entorno social que constituye el marco. Evidentemente es esta diferenciación racional-jerárquica entre *exterior* e *interior* la responsable de crear identidad social –mediante la integración y la exclusión–, y la que se encuentra ahora en una difícil situación por las desconcertantes paradojas de la autorreferencialidad y la autopoiesis.

Con el cambio de roles, tal como es capaz de provocarlo el marco performativo, a menudo se tambalean otras convenciones «inamovibles»: así, el espectador tradicional confía en la trabajada perfección de la *obra de arte* que le está esperando y que él ha venido a admirar; se alegra de ir a ver la *pieza*, el montaje, «el Hamlet» que un actor determinado –conocido– le ofrecerá, le servirá. Es *él* el auténtico rey, y ante sus ojos se deberán ir desgranando unos hechos que, entre otras cosas, están fijados bajo la forma de unos roles siempre reconocibles y siempre reutilizables (cfr. la afirmación del

actor en el ejemplo C) y que siempre tenemos a nuestra disposición. Si el «lazo interactivo autopoiético» performativo se encarga ahora de que lo esencial, lo propio, no pueda ser controlado en su transcurso,<sup>25</sup> la indisponibilidad se convierte en principio: entonces es cuando al rey cliente se le escapa el poder de recurrir a algo seguro, cuando puede pasar en cualquier momento que el actor cause la decepción del público o que la representación no provoque la risa, pese a que se haya «pedido» una comedia. Las exigencias de consumo de un público aristócrata-burgués, acomodado en su butaca, se ven violentadas por lo performativo del mismo modo que desaparecen las dicotomías entre los conceptos actor-espectador o *rol* en relación a *privado*.

La desjerarquización empieza ya con el autor (y con el «dramaturgo», figura que en el teatro de habla alemana se ha ido situando desde mediados del siglo XX como perfil profesional de nueva creación entre el autor y el director) y con su texto, esa instancia incuestionable desde los trágicos griegos que, hasta hoy (con razón), se ha seguido respetando fundamentalmente y que desde una perspectiva jurídica sólo puede ser modificado restrictivamente y en la medida en que lo permitan las editoriales teatrales. Las formas de teatro postdramáticas y performativas asaltan ese bastión, y allá donde topan con menos problemas es donde no se utiliza ningún texto o bien se lo inventan.<sup>26</sup>

Lo sólido, lo palpable y con ello también *manipulable*, desaparece gracias a la acción corrosiva de lo performativo y se ve arrebatado de las manos de un público deseoso que se aferra a ello. En lugar de eso, permanecen la fugacidad, lo transitorio y el recuerdo de un hecho que sólo flota en algún lugar del tiempo como suceso, como proceso, y de ese modo, aunque representa realmente de forma central la esencia de lo teatral, su presencia infringe al mismo tiempo una exigencia aceptada tácitamente para la «obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica»<sup>27</sup>: que esté bien fijada, pro-

tegida y que jamás sea incómoda. Y en este sentido se puede aventurar que es precisamente lo performativo lo que amenaza la sustancia dramática del teatro, pero que por otro lado conserva la esencia de lo teatral, y tal vez lo salve.

De lo dicho se desprende que, gracias al poder autorreferencial, constructor de realidad, destructor de dicotomías que define el *lazo interactivo* autopoiético de la performatividad, se ve invertida otra característica esencial del teatro dramático, la «representación»: no se imita, «interpreta» una «presencia» existente en otro lugar (la obra, la fábula, la figura, etc.), sino que se produce un suceso, un montaje que *ocurre*, aquí y ahora, de forma individual, imprevisible e irrepetible –el fugaz *producto* instantáneo de una combinación y una combinatoria cada vez distintas de invitados, artistas y factores espacio-temporales, incluso de la temperatura y de todos los demás elementos casuales, y de las molestias que forman parte del acontecimiento del mismo modo que las acciones planeadas y previstas.<sup>28</sup> Sobre todo lo que cambia en cada representación es el público, e incluso si se tratase del mismo sería diferente del de día anterior en su experimentación y en sus reacciones debido a la diferencia de los momentos puntuales y de las circunstancias privadas cambiantes que aquí se relacionan, pero sobre todo a causa de la misma repetición y del recuerdo que ella misma origina.<sup>29</sup>

La performatividad no es por lo tanto nada nuevo, sino la expresión reforzada del *carácter intrínseco de acontecimiento* propio del teatro, carácter que igualmente –por suerte o por desgracia para el artista implicado– planea por encima de toda representación significativa y la convierte en imposible *per definitionem* porque es irrepetible, y de ese modo la convierte en una utopía. El prefijo *re* de la palabra representación es su propio enemigo: en tanto que *re* reflexivo, como *referencia* por tanto, se ve relativizado (si no anulado) por el *re* de la *repetición* temporal. En la medida en que exige igualdad, *re*-producción, su mismo carácter



efímero lo convierte en absurdo. Tal vez se pueda adivinar en el teatro burgués el intento desesperado, condenado al fracaso, de esta utopía, tal como Adorno la reconoció en la figura de Ulises.<sup>30</sup> La realidad es o bien incontrolable o bien inexperimentable: a Ulises sólo se le hace *partícipe* de la belleza del canto de las sirenas a costa de la fascinación, de ser encadenado al mástil, al *fascinum*: al palo mágico-defensivo del barco que pasa remando, febril. Los remeros libres no lo oyen, llevan los oídos tapados preventivamente. La realidad o bien huye o bien penetra en el interior tan pronto como se la recluye o se la limita. Es imposible retenerla, y su goce sólo sería posible, obviamente, si dejáramos de proponernos controlarla y domesticarla. Una sociedad (burguesa) que fija y canoniza su arte ya lo ha perdido o lo ha hecho enmudecer. Por encima de los cadáveres avanzan inconscientemente los auténticos «performadores», los espectadores, y se celebran a sí mismos y a sus trajes de noche. Lo que permanece del viejo drama es la vanidosa autoafirmación de los visitantes que acuden paseando al teatro en parejas: «pene y vagina, pene y vagina, pene y vagina, siempre el uno al lado de la otra», dice Pollesch citando a Brecht, a quien se atribuye este comentario malicioso, realizado al presenciar la afluencia de público hacia el interior del Berliner Ensemble.<sup>31</sup> El teatro performativo es el intento de hacer saltar por los aires esa fatalidad y que el arte sea cercano y disponible; sin embargo sólo como captación del momento, como experiencia transitoria, por un lado como acontecimiento irrepetible pero por el otro como hecho históricamente *confeccionable colectivamente*.

Con «representación» expresamos la reproducción de una pre-sencia (a la que suponemos en otro lugar) que no está aquí por sí misma sino que se ve «representada» a través del significante del teatro semiótico. ¿Dónde se encuentra esta ausencia? Si se quiere evitar la metafísica de este (no-)lugar, de esta utopía, es inevitable definir la representación en su totalidad como empre-

sa imposible y en consecuencia a ella misma como *utopía*. Descubrimos una dialéctica muy interesante, y todavía no agotada en la idea de que la sociedad burguesa, con su búsqueda eterna de este (no-)lugar (bajo la forma de las imposibles *obras* de arte y su repetición destinada al fracaso), es seguramente más revolucionaria, precisamente por la conservación de esas utopías, que la post-postmoderna en su intento de deshacerse de estas utopías y en su fe en instalarse en una inmanencia pura del aquí y ahora.<sup>32</sup>

Una vez determinada la noción de «performatividad» de la siguiente manera: como estructura constructora de realidad, autorreferencial y desjerarquizadora, de las representaciones teatrales, que manifiesta su carácter intrínseco de acontecimiento traspasando como lazo interactivo paradójico y autopoietico definiciones de teatro ya fijadas, provocando oscilaciones entre las interpretaciones y desestabilizando dicotomías, ya es posible tratar de aclarar la esencia de lo *auténtico* en el escenario y la cuestión central acerca del *sentido estético* y del *significado social* de la performatividad.

Tal y como ha quedado aclarado, del carácter intrínseco de acontecimiento del hecho teatral se desprende, como consecuencia estética esencial, la desestabilización del reparto de roles y de la claridad, a menos que ese carácter no se vea domesticado y desactivado (como ocurre en el caso de Ulises) por las fijaciones de rol canonizadas. En la medida en que el teatro (dramaturgia, dirección, actores) está ahora dispuesto a relativizar lo semiótico y a abrirse a lo «imaginativo», de su carácter de acontecimiento puede llegar a extraer *autenticidad*: reproduciendo mejor y de forma más completa «todo lo que es el caso»<sup>33</sup> y el «mundo», o tal vez inventándose uno nuevo en contraposición a lo que desde fuera (desautorizado ya hace tiempo por las autoridades intelectuales y/o desautorizado históricamente) se supone que es el caso, o debería ser el caso.

Roland Barthes es el autor que, en el mar-

co de su teoría lingüística, atribuye al signo una significación que va mucho más allá de su mera consideración como significante, y de ese modo emancipa no sólo el aspecto material de las personas y cosas, los colores y sonidos que conforman una representación teatral, sino también el difícilmente comprensible valor propio de las ideas y de las imágenes imaginadas por los sujetos, en oposición a la primacía de la significación (objetiva), de lo semiótico: «Son preferibles los espejismos de la subjetividad antes que el engaño de la objetividad; es preferible lo imaginativo del sujeto antes que su censura».<sup>34</sup> Por ello lo invitamos, en el marco de nuestro proyecto, a participar en la segunda jornada de nuestras charlas (esta parte de la entrevista, así como el esbozo de nuestro propio ejercicio práctico llevado a cabo en el marco de este proyecto, es decir, la «performance escénica» que se presentó los días 28 de febrero y 1 de marzo de 2009 en la Sala Obradors se publicarán más adelante).

Sin querer (llegados a este punto) seguir desarrollando la teoría,<sup>35</sup> a continuación mencionaremos todavía dos puntos clave en nuestra investigación que arroja luz, aunque dispersa, en el ámbito que abarca el espacio entre representación, performatividad y autenticidad de las representaciones teatrales. Al extracto de la entrevista realizada en noviembre de 2008 con el jefe de redacción de la revista de teatro alemana *Theater der Zeit* le sigue el breve esbozo de un taller llevado a cabo por el grupo de performances *She She Pop* durante el mes de febrero de 2009 en el Institut del Teatre.

#### IV

##### *La crisis de la representación*<sup>36</sup>

En la entrevista con Frank-M. Raddatz tratamos la relación entre Brecht y el teatro performativo en ocasión de su propia obra *Hysteria oder Brechts LAB*.<sup>37</sup> En ella se enlaza una historia de doble fondo con la

teoría de Brecht y un suceso real. Dos actores procedentes de dos escuelas interpretativas opuestas actúan en diferentes niveles de realidad: la actriz brechtiana Claudia Burckhardt, del Berliner Ensemble, y el actor norteamericano Harold Kennedy German, procedente del teatro de representación clásico.

FRANK-M. RADDATZ: Sí, la historia es más o menos que ellos dos participan en un acto en el que se habla del teatro de Brecht, y los protagonistas intercambian sus opiniones al respecto. Las citas de Brecht se pueden combinar de manera que den como resultado diálogos bastante opuestos. Eso es posible gracias al hecho de que Brecht formuló fragmentos y posiciones realmente diferentes; y después hay una historia que cuenta Harold y en la que él participa, y en la que Claudia representa diferentes personajes, el de esposa y el de amante, etc. Durante todo el rato ellos van interpretando fragmentos, y después justamente están esos pasajes de transición en los que discuten sobre cuestiones de estética y que acaban desembocando en una pelea entre marido y mujer.

Se trata de la historia documentada de un estafador que se hace pasar por médico –también ante su mujer y sus parientes–, y que efectivamente conoce a fondo la profesión médica, pero que no llegó a presentarse nunca al examen final y que simula trabajar en Suiza para la Organización Mundial de la Salud, cuando en realidad vivía de depositar en Suiza, supuestamente, los ahorros de sus padres o parientes, utilizándolos para su manutención; eso le funciona más o menos durante unos diecisiete años y cuando se destapa todo, liquida a sus padres y a su esposa e intenta matar también a su amante. En realidad este hombre existe, está preso en Francia y ahora se ha convertido al cristianismo. Pero eso ya no aparece en la obra.

CHRISTINA SCHMUTZ: Y los pasajes de transición...

RADDATZ: Bueno, él se construye un

mundo de ficción a su alrededor, y lo hace, de hecho, en nombre del consumo. Para nosotros es importante el hecho de que los médicos tengan un determinado nivel de vida. La amante también debe ser mantenida, por ejemplo cuando viajan... Se trata de una buena representación de la burbuja de la especulación. En ese momento yo todavía no lo sabía.

En el teatro de Brecht se trata precisamente de la ilusión teatral, y ésta es la historia de alguien que también ha vivido la ilusión y de alguien que ha existido realmente. Con un final que pone los pelos de punta...

FRITHWIN WAGNER-LIPPOK: La ilusión, de hecho, se rompe varias veces en el escenario; en el momento en que ella cree que él la va a matar, la cosa de repente se pone seria, se produce un grito y él le pone algo alrededor del cuello que parece una cadena, de modo que ella cree de verdad ahora –y con «ella» me estoy refiriendo a la actriz–, yo también tuve realmente esa sensación, de que la iba a matar, pese a que yo evidentemente sabía que eso no iba a pasar aquí, en Dusseldorf, y lo sabía con la seguridad con la que se puede saber estas cosas; pero la interpretación era tan absolutamente dramática, era tan absolutamente antibrechtiano el modo en que la realidad hacía acto de presencia cuando la actriz de golpe tenía miedo de que la matasen. Y, como decía, la actriz lo hizo muy bien.

RADDATZ: Ella está sentada al lado de él, se dirigen en coche hacia alguna parte, todo muy brechtiano, no se trata de un coche como en la vida real; entonces se bajan de los respectivos asientos que, según dicen, son un coche y después viene esta historia en la que él la intenta matar, me refiero a su amante. Y de hecho, él lleva una cadena e intenta estrangularla, y al mismo tiempo la intenta dejar fuera de combate con un electrodoméstico y rociándola en la cara con gas lacrimógeno para que no se pueda defender. Y pese a de todo ella consigue zafarse de él, de modo que sobrevive y él la lleva a casa con el coche, y él afirma más

tarde que ha sido ella quien le ha atacado.

Resulta que el día anterior él ya había asesinado a su familia y a sus hijos, y entonces la acompaña en coche a su casa y le dice: «No creas que quería matarte, te hubiese podido matar en tu casa junto con sus hijos». Y entonces se citan para el día siguiente para comer. Él le dice que le devolverá entonces el dinero de Suiza que ella le había entregado. Por supuesto él no lo hace sino que intenta quemarla en la casa, pero tampoco lo consigue.

Bien, que se trata de esta pareja está relativamente bien indicado, de hecho posiblemente a ti te resulte difícil sólo porque se van produciendo estos cambios todo el rato: entre el *entertainer*, Harold, es decir, este personaje o no-personaje en el escenario, y de golpe otra vez esta escena.

Y lo más gracioso es que pese a que todo el mundo sabe que se trata de un asesino, de un criminal, siempre es capaz de captar a su favor, gracias a la extrema simpatía que irradia como actor, las emociones de los espectadores. Entonces lo ves allí en medio totalmente afligido por haber matado a sus hijos, y de inmediato capta las simpatías del público –pese a que esta máquina de Brecht no deja de funcionar en ningún momento, y se va explicando cómo se crea la ilusión teatral. Y luego hay también momentos muy angustiosos, como cuando él habla (no recuerdo a quien acaba de matar), y Claudia está a su lado con un puro muy grueso y dice: «disculpa que te interrumpa ahora, eso es típico en este tipo de teatro, ahora va pasar esto y lo otro. Aquí se fabrican emociones, y ya tienes nuestro cerebro dejando de funcionar. ¡Adelante, pues!».

Y entonces él vuelve a empezar y es su turno otra vez, y se pone a hablar como si tuviese niños delante, y uno no puede sustraerse. Y luego ella le vuelve a interrumpir y cuenta lo que ocurre –y de este modo el espectador, el verdadero protagonista, se encuentra siempre con este conflicto.

SCHMUTZ: Es decir una alternancia entre un manera de representar ilusionista, psicológica, que te implica en los aconteci-

mientos, y por otro lado una forma distanciada [...]

Estos cambios son muy interesantes. Ya he visto cómo debe funcionar el conjunto y qué es lo que se pretende, pero también me he dado cuenta, pese a que los niveles estaban claramente denotados, que sin embargo me emocionaban. Esta oscilación, pues, funciona sin la intervención de elementos postdramáticos, incluso con Brecht o con lo que tú has hecho: ahora se interpreta sin distancia, ahora se interpreta con distancia. Sobre todo era Harold quien iba alternando, con Claudia tuve la impresión de que lo interpretaba todo más bien con una cierta técnica distanciadora, pero Harold de vez en cuando nos ofreció auténtico teatro de la ilusión. ¿Era eso intencionado, o más bien tenía que ver con el origen de los actores?

RADDATZ: No, por un lado tenemos el teatro de la ilusión, ciertamente. Al fin y al cabo, él trabaja como actor, ¿no? Y no sólo trabaja para Brecht, sino que también debe trabajar con otros directores, y por decirlo así, en este caso cuenta además que está rodando también una especie de película, porque curiosamente existen dos películas sobre esta historia que en Alemania no es demasiado conocida, pero en Francia más, y él siempre se mete en la historia como un actor de cine o bien como un actor emocional; este tipo [representativo] de interpretación consiste en que, aunque conoces el truco, siempre acaba uno confrontado con sus esquemas emocionales, para entendernos, esos que siempre te hacen reaccionar ante este modelo. Se trata casi de un impulso biológico, es por ello que este teatro, pese a que Brecht u otros lograran analizarlo, sigue siendo extremadamente apreciado. Y continúa reproduciéndose en el cine y en la televisión.

WAGNER-LIPPOK: Sobre todo esta escena «de la bombilla»<sup>38</sup> recuerda a la oscilación entre diferentes realidades interpretativas. Tengo la impresión que allá una realidad pasa a la otra sin interrupción, y creo que eso tiene lugar en el sentido de la cinta de

Möbius, que se puede describir matemáticamente. Una cinta normal tiene dos caras, si la cortas y giras 180° uno de los extremos resultantes y vuelves a pegar los dos extremos, obtienes una cinta de Möbius, que tiene sólo una cara. Y eso es terriblemente enigmático. Si digo que me encuentro en uno de los planos (de la realidad) y miro hacia arriba, entonces me encuentro simultáneamente también en el otro plano, desde donde miro hacia abajo. De hecho, sólo necesito caminar «unos cuantos» metros y ya llego a la parte de abajo, ahora mismo no lo puedo demostrar, pero cuando uno va andando por esa cinta acabas llegando, por decirlo de algún modo, al mismo sitio pero por debajo de ti mismo, y miras hacia abajo. Ello significa por lo tanto que nos encontramos ante dos realidades en una superficie normal; uno cree estar totalmente sólo ahí arriba, y está el otro, y ambos se encuentran en las antípodas. En lo que respecta a nosotros: yo me encuentro en la «realidad», ahora, y el otro plano es lo interpretado. Y que vayan pasando del uno al otro es, me parece, como un sueño para el artista que trabaja performativamente. Tal y como Marina Abramović hace en sus performances, en las que ella misma se provoca dolores corporales extremos y provoca emocionalmente a los espectadores hasta hacerlos subir al escenario para interrumpir la historia. Y de ese modo se crea la situación en la que ellos ya no saben si continúan siendo espectadores o si ya forman parte de la performance. Dicho de forma más taxativa, si no es justamente porque quieren interrumpir la performance por lo que participan en ella. Bueno, esta es la idea con la que estamos trabajando nosotros, en el sentido de la cinta de Möbius. ¿Existe una estructura de este tipo en tu caso, también?

RADDATZ: En este último ejemplo también queda muy claro lo forzado de esa categoría: lo que hace ella es claramente una performance artística, eso no tiene nada que ver con el teatro. Teatro significa reflexión, de hecho. Por supuesto podemos

encontrar puntos de contacto. En el teatro romano se sacrificaba gente, eso es conocido, se les cortaba las manos, etcétera. Pero ese no es nuestro caso, y por lo tanto, y eso lo conté también en relación con Romeo Castellucci,<sup>39</sup> yo más bien expresaría mi rechazo cuando en el escenario se destroza gente o se le ataca con pastores alemanes. Personalmente no lo consideraría teatro. Si yo sé que voy a la performance de la señora X, y que allí se descuartizan cuerpos y que también hay perros que les atacan, entonces me puedo plantear si me apetece verlo o no, si me interesa. Por decirlo de algún modo, nos deja este margen de libertad. Por eso el tema me parece algo difícil.

Es evidente que existen dos sistemas de referencias diferentes, por un lado estos actores que en el Brecht Lab discuten acerca de Brecht, y luego este plano interpretativo con esta línea argumental del estafador. Y al principio los pasajes transitorios se muestran de una forma clara. Entonces ella dice: ¡vamos!, intérpretenos algo, y más tarde dice: vuelve a hacerlo, ¡va!, y entonces él se pone una nariz roja; ahí hay algo de extrañamiento, es decir, para el espectador resulta relativamente fácil seguir el hilo. Esta es la situación de partida, y alguien va contando como actor lo que él está interpretando, y lo interpreta un rato. Bueno, y en la siguiente escena ella también participa, y él retorna al plano de actor, y estos pasajes transitorios se vuelven cada vez más fluidos y rápidos porque ella trabaja, por decirlo así, con la inteligencia del espectador. Cuando llega el punto en el que el espectador ya ha entendido el esquema básico, no hace falta repetirlo eternamente, sino que se puede dar por entendido, de modo que el programa arranca entonces de forma más dinámica. Esto implica un trabajo cognitivo por parte del espectador.

Y, efectivamente, después está la discusión que tú has descrito; los dos se pelean sobre la estética, y ella dice: tú crees que yo no sé lo que sucede en la cabeza del espectador, y él responde: exactamente, dime tú entonces qué sucede en la cabeza del espec-

tador, y entonces él se sienta y ella dice: «distorsión» –entonces él se pone a reír, y ella empieza a hablarle como personaje escénico, para entendernos, como personaje de película: «Por cierto, mi padre ha llamado y quiere que le devuelvas su dinero», y así todo el rato, y otra vez se encuentran en la otra historia. Este es, por decirlo así, el punto de inflexión donde esta cinta de Möbius da la vuelta, gira.

WAGNER-LIPPOK: Sí, eso me recuerda a Harold Pinter, que en los años setenta utilizaba estas cosas en sus obras. También allí la realidad se transformaba bajo mano, por decirlo así, en una realidad escénica, en una irrealidad. Escritores como Harold Pinter lo abordaron de forma lógica, mientras tú, en realidad, llegas ahí a través de dos líneas argumentales (*storylines*) claramente definidas, y gracias a que se van entrelazando estrechamente se acaba produciendo de repente este pasaje transitorio. No se produce de forma lógica. Pero de algún modo surge de la *experiencia*, pues no hay ya instancia alguna que pueda decir: ahora Claudia se dirige a él en calidad de tal, ahora Harold se siente de tal modo –o bien: ahora el espectador ya lo sabe, ¡ah! Ahora es... En realidad ya nadie puede decidir lo que es el caso, o tal como lo expresó maravillosamente Thomas Bernhard en una de sus obras: «el niño no sabe qué está pasando aquí».

RADDATZ: Bueno, pero no es así. Se da por hecho que nos encontramos ante personas inteligentes.

SCHMUTZ: Pero sí que se les acaba llevando hasta un extremo, de otro modo, estas personas inteligentes no sacan ningún provecho de todo esto; o sea, sí se les exige un esfuerzo, sí que deben implicarse...

RADDATZ: Veamos, con «inteligente» me refiero a que es necesario que la lógica de la identidad se transforme en lógica de fábula. Y esto lo puede entender una persona sin dificultad.

WAGNER-LIPPOK: Eso lo dices tú. Pero es cierto que no sólo hay crisis matrimoniales que empiezan así, cuando de repente la

comunicación se transforma en malentendidos, incluso guerras matrimoniales y guerras auténticas, hay gente que desde fuera quieren interrumpirlo o reconducirlo y dicen: bueno, ahora en serio, de verdad, entre nosotros, hablando como actores. Pero entonces hay uno de ellos que sigue interpretando el papel, y en ese momento nos encontramos ya ante una situación paradójica de esas en las que puede suceder cualquier cosa.

RADDATZ: Sí, claro, pero entonces eso es ya la vida. Lo de aquí es teatro, quiero decir que aquí yo también tengo una lógica de la imitación, la tengo en la cabeza.

WAGNER-LIPPOK: Lo que quiero decir es que si el teatro tiene que imitar el mundo, entonces también debe representar estas estructuras paradójicas, también tenemos fuera del teatro estos distintos roles: o bien estamos dentro o estamos fuera...

RADDATZ: No puedes quedarte atrapado en esta lógica mimética. En realidad el intento consiste en desprenderse de la estructura mimética, debemos afirmar estos espacios artísticos como realidad propia; que los espacios artísticos también afirmen otras realidades distintas a la realidad en la que nos movemos, y que justamente *eso*, por decirlo de alguna manera, represente la calidad del arte, que no hacemos un doble de aquello que igualmente ya conocemos. Y en este desdoblamiento, o en este otro espacio que se abre aquí es donde yo experimento.

Yo ya había hecho otra obra que aparentemente no tiene nada que ver con todo esto, de hecho. Se trata de la historia de un soldado que quedó traumatizado por los acontecimientos de la guerra del Vietnam y que le cuenta a una psiquiatra lo que pasó en la guerra. Su amigo fue atropellado después de haber saltado de una torre, y en realidad le hubiese tocado *a él* saltar de esa torre. Por esa razón él tiene mala conciencia y empieza a cargarse a mucha gente para vengar a su amigo. Tras haber asesinado a alguien siente cada vez una necesidad mayor de venganza, etcétera, y al final los

muertos lo persiguen, y él abusa de los cadáveres de la gente que ha matado y les arranca el corazón, es una historia terrible.

Y de vez en cuando se producen interrupciones y aparecen citas de la *Ilíada* de Homero, y entonces uno se da cuenta de que en la *Ilíada* se describe exactamente lo mismo: sobre Aquiles, que pierde a su amigo Patroclo, cuando le dice: hazlo tú. Y Patroclo lleva a cabo ese desgraciado intento de atacar Troya, y en el intento pierde la vida por culpa de la intervención de los dioses. Entonces Aquiles inicia su campaña de venganza, y tras causar la muerte de unos cuantos, necesita más, y al final le toca el turno a Héctor, y con eso no le basta, entonces arrastra el cadáver hacia lo alto y celebra un gran funeral, y lo que se describe es eso: un funeral en Vietnam, los rituales que se celebran allá para despedirse de la gente y todo eso.

Y sigue hacia delante de forma paralela, y lo que hace que sea tan inquietante es que ambos hechos sucedan con miles de años de distancia entre sí, y en unos planos de lenguaje completamente diferentes, de modo que se produce un eco muy extraño. Sin embargo en *La Ilíada*, y ese es el gran mérito de Homero, se consigue una superación de la venganza cuando el padre de Héctor, Príamo, se introduce secretamente en el campamento de Aquiles y exige que le devuelvan a su hijo. Y entonces empiezan ambos a llorar y se cuentan lo horrible que es la guerra, y se dan la mano, y Príamo, cosa que aún no ha pasado nunca –un padre a quien el otro ha matado los hijos– le coge la mano, y se ponen a comer juntos, y Aquiles ordena secretamente que limpien el cadáver que él ha maltratado brutalmente, y que lo envuelvan en sábanas limpias, etcétera. De golpe, retornan a una idea humanística y dicen: ahora disfrutamos de una tregua, ¿para qué seguir luchando? Significa que, sea como sea, aquí tiene lugar por primera vez la civilización de la guerra. Y ese es el sentido último de *La Ilíada* de Homero, en ningún caso la exaltación de diez

años de guerra, sino, por decirlo de algún modo, el pensamiento «Canta, oh Musa, la ira de Aquiles» –y al final muestra cómo se supera esta ira.

En esto último no veo correspondencia alguna; todo lo demás pude identificarlo perfectamente, pero ¿dónde encuentro yo un ejemplo en el que dos generales de los Estados Unidos y el Vietcong se abrazan? ¿O en alguna otra guerra comparable del siglo XIX o XX? Y ahí se abre de golpe un abismo.

Curiosamente ahora no puedo establecer un enlace o conectar las cintas [Möbius] (si parto ahora de dos cintas), sino que aquí hay una que se rompe. Y eso que antes quedaba todo tan bonito: al montaje iba llegando una película como si fuese en off. Y entonces la psiquiatra cuenta de golpe dos historias cotidianas en las que, por ejemplo, los padres de un niño palestino, víctima de los soldados israelíes, han dado permiso para llevar a cabo un trasplante de órganos del niño, también para niños israelíes. Entonces se oye la afirmación del padre que dice: de esta manera mi hijo sigue viviendo en cinco niños israelíes. Se trata de la misma actitud. Hubo también un intento de un representante de la Iglesia Anglicana que deseaba que los padres de los terroristas y los padres de las víctimas de los ataques con bomba de Londres celebrasen conjuntamente la misa, por supuesto hubo protestas por parte de los cristianos, de modo que el acto no pudo celebrarse porque de algún modo la vigilancia no hubiese funcionado, pero en realidad es justamente este gesto el que desgraciadamente no se produce.

Ambos narran estos hechos, de repente se sientan y empiezan a interpretar a Príamo y Aquiles y recitan estos textos. De este modo una de las historias penetra en la otra porque no puede funcionar de otro modo, porque aquí ya no dispongo de ninguna pieza complementaria.

Pero una estructura es algo así, con la que me gusta trabajar y que me interesa, contrariamente a estas historias lineales. Eso hay otros que lo hacen mejor.

## V

Por un terco camino a través del terreno de la representación, la performatividad y la autenticidad de los montajes teatrales, avanzan los seguidores del *Institut für Angewandte Theaterwissenschaften* de la ciudad de Gießen (Instituto de ciencias teatrales aplicadas), cuyo director, Heiner Goebbels, es el creador de la performance con máquinas citada al principio (cfr. I.A). De esta institución proceden también las (casi exclusivamente) mujeres del grupo de performances *She She Pop* (SSP). En el taller preparado por los directores del proyecto, *True Fiction – Performing the Self*, llevado a cabo en el Institut del Teatre de Barcelona entre el 2 y el 5 de febrero de 2009, que fue grabado en directo y emitido tanto por los colaboradores en el proyecto (Josep Gifreu y Laia Rodrigues) como por la cadena de televisión BTV, el grupo demostró (representado por Sebastian Bark y Lisa Lucassen) de qué modo crean autenticidad en el escenario.

El «trabajo del actor sobre sí mismo» y –para citar el segundo título conocido de Stanislavski– el «trabajo del actor sobre el papel» coinciden aquí: los miembros del grupo SSP emplean para sus representaciones y talleres elementos de la propia biografía como material y paradigma para la construcción del rol del yo, que ahora ha dejado de ser ya una dimensión fija para convertirse en una función constituida por las atribuciones realizadas por uno mismo y por los otros, por el conglomerado diario hecho de creencias y prejuicios, recuerdos e ideas, emociones actuales y percepciones como las que ahora mismo asaltan al «propietario» de ese yo efímero, que de esta manera se aproxima tanto a un *dramatis personae* como lo hace aproximadamente una cara dibujada en la arena a una estatua de mármol: se desintegra ante el asalto de cuestiones críticas relativas a fragmentos que se van agregando, según las circunstancias, a figuraciones cada vez nuevas.

El grupo SSP coloca en el centro de su

atención el destino del individuo y su subjetividad. En el escenario se elabora una identidad polifacética, cambiante, a menudo contradictoria consigo misma, que se puede llamar *estrategia*. El material interpretativo del grupo SSP son *estrategias para la autorrepresentación*. Se parecen esencialmente a las estrategias artísticas: los miembros del grupo SSP se escenifican a sí mismos y a su público en el proceso recíproco entre espacio libre y delimitación que tiene lugar en el montaje, y de ese modo invierten y dan la vuelta a la duda en la autenticidad del sujeto: en lugar de deconstruir el propio papel, se construyen una biografía instantánea en cada show, hecha por las atribuciones, prejuicios, éxitos y fracasos, y la ofrecen para que sea identificada. Eso significa que construyen un sujeto relativo, una identidad relativa que cada noche surge de las condiciones existentes.

La exigencia de ser *auténtico* deja de ese modo de dirigirse al individuo para ser llevada a cabo por la situación. El individuo debe aprovechar al máximo lo que se le ofrece y para ello necesita una estrategia. En el marco de las *condiciones y reglas* los participantes actúan de forma auténtica en la medida en que siguen esa estrategia.

Para el taller se construyeron situaciones interpretativas que obligaban a recorrer a tales estrategias de autorrepresentación. Dado que en un entorno como el que utiliza el grupo SSP también los no-actores pueden desarrollar auténticas estrategias de rol, el taller estaba abierto a todos los miembros del Institut del Teatre. Nuestro interés<sup>40</sup> se centraba en el estilo interpretativo de la inmediatez, que el grupo SSP propaga en sus trabajos y que también fue practicado en el taller a través de numerosos ejercicios relativos a identidades interpretativas cambiantes: ¿son estas representaciones más «auténticas» por su dependencia a una situación? ¿Les pueden hacer la competencia las cualidades de los actores profesionales o son en este caso superiores los no profesionales? ¿Existe alguna diferencia entre performadores y actores profesionales? Dicho de otro

modo: «¿Dónde está la diferencia entre autenticidad e interpretación?»<sup>41</sup>

El performador es, en el grupo SSP, creador y protagonista de su acción en el escenario; no existe la autoría previa, tampoco dramaturgia ni dirección. Se «interpreta la autoescenificación». De este modo mencionamos un aspecto esencial de la autenticidad: en el caso del grupo SSP, la autenticidad es el resultado de la relación del actor con el público a partir de su biografía; sólo él *puede*, en relación al *contenido*, ser auténtico porque no existe ninguna relación ajena previa (procedente de un texto ajeno y de las indicaciones que contiene o de las acotaciones hechas por el director al actor durante los ensayos). Puesto que por otro lado depende de él el modo y la medida en que aporta elementos de su propia biografía a la estrategia interpretativa, le queda un espacio creativo para su interpretación.

En las performances del taller se empleó una cámara que a menudo estaba instalada en la habitación de al lado y que retransmitía en directo. Se usaban como «texto» «situaciones» preparadas y material propio improvisado con el que cada cuál se construía su «biografía instantánea», su «papel» para el ejercicio. Hasta qué punto aportaba cada uno de sí mismo era una cuestión personal. Al final del taller tuvo lugar una performance de dos personas alrededor del tema *The world we live in*. Esta fue a su vez la escena de la representación con la que concluimos el taller.

Los directores del proyecto valoraron como observación decisiva la constatación que una situación interpretativa bien definida (*game*) puede dar pie a improvisaciones interesantes y fascinar a un público actual, conocedor de los medios, por lo menos del mismo modo que las inflexiones «sorprendentes» de una acción dramática (*play*). Es interesante que esta observación nos conduzca al concepto de sorpresa, de lo imprevisible, con lo que hace aparición un nuevo aspecto de la «autenticidad»: verosimilitud en el sentido de *ausencia de planificación* del transcurso de la acción o



de la interpretación. Los miembros del grupo SSP destacan la diferencia entre *game* y *play*: un *play* tiene (gracias al texto dramático) un hilo argumental ya dado que en la segunda lectura o visión no sorprende por los acontecimientos que contiene sino porque él mismo es casi increíble (no trivial o banal) y porque esconde en su interior algo indeterminable, incomprensible, un enigma, la decisión inexplicable de uno de los responsables de la acción (del carácter dramático) o bien el misterio del mundo mismo y su autoría (en el caso de *personae* tipificados o alegóricos), dimensiones que siguen sorprendiendo como la primera vez, independientemente de las veces que se hayan visto, en el caso de las grandes obras dramáticas incluso más y de un modo más profundo. En contraposición, un *game* es superior gracias al transcurso abierto de la acción: en este sentido mantiene constantemente la intriga porque uno no sabe *qué* pasará cuando performers con talento se ponen a trabajar con ideas siempre nuevas y con nuevos elementos de intriga.

A la intriga de la representación extrema cabe oponer, en el *game*, la calidad (del mismo modo poco previsible) de la actuación. Una performance interpretativa, como ocurre con las del grupo SSP, puede representar, pese a ser auténtica en el sentido de la imprevisibilidad de decisiones interpretativas, una repetición banal o trivial de experiencias cotidianas y, en su calidad de copia, convertirse sólo moderadamente en «auténtica». La diferencia entre dos caras del aspecto «imprevisibilidad» de la autenticidad (la novedad de un procedimiento como *hecho* y su novedad de *contenido*) también quedó clara en el taller: especialmente en las performances del final hubo momentos sorprendentes, de gran valor, sin embargo el grueso de las representaciones se orientó a menudo hacia «formatos» de autointerpretación conocidos y previsible.

De este modo se adivina una diferencia esencial entre arte dramático y performativo, y al mismo tiempo su dilema, que formularemos de forma provisional así: el pri-

mero de ellos tiene la tendencia a sufrir una carencia de representación sorprendente y espontánea, y en este sentido auténtica, y asimismo de *desarrollo en la escena* de la acción –el último sufre a menudo por la ausencia de *procedimientos* o de *acciones* que tengan un contenido interesante, que valga la pena ver y que en ese sentido sean «auténticos», es decir: nuevos, o representados de *esa manera*. Actores con garra o bien performers con talento pueden compensar en gran medida, por supuesto, la debilidad del género en el que trabajan, de modo que en ambos casos se puede ofrecer al público distracción de calidad.

Para acabar no queremos dejar de mencionar un aspecto relacionado con las estrategias donde se utiliza material autobiográfico (como en el caso del grupo SS): ¿cómo se soluciona el problema de la representación escénica auténtica cuando se plantea la cuestión «es verosímil o no» o cuando la «autenticidad [...] no es realidad pura sino un efecto de la representación, una estrategia especial de la escenificación»<sup>42</sup> y en consecuencia se necesitan sentimiento e intimidad para «acreditar lo que se representa»? ¿Se convierte entonces la verosimilitud *irradiada* en el nuevo criterio pragmático de lo «auténtico» para el intérprete, que debe respetar tanto el aficionado del grupo SSP como el profesional? Y a tal efecto, ¿no se encuentra en mejor disposición de acometerlo el actor formado cuando sólo asume el marco performativo, la interpretación con la propia autobiografía?<sup>43</sup> En este contexto merece la pena reproducir un pequeño extracto de la entrevista entre el catedrático de teatro y dramaturgo Samule Weber y Kathrin Tiedemann<sup>44</sup>, directora del *Forum Freies Theater* FTT de Düsseldorf, que también ha participado activamente en el proyecto:

KATHRIN TIEDEMANN: Tal vez haya oído hablar del *Rimini Protokoll*. [...] Suelen desarrollar sus ideas teatrales a partir de las narraciones biográficas de la gente con la que trabajan como actores. Otros directores

[...] hacen que los papeles de bombero en la escena sean representados por bomberos de verdad.

SAMUEL WEBER: Desconozco estos montajes. Pero el concepto de realidad que se esconde detrás de la idea de «bombero de verdad» me parece sospechoso. Un concepto general se representa aquí como realidad. Pero la realidad de la que hablamos en este caso es el mundo del consumo, que aparentemente se desarrolla a través de categorías aparentemente autoidénticas, como los nombres de las marcas, pero al mismo tiempo devalúa a las personas como productos de marca hipostasiados y de ese modo los desprende de su singularidad. La realidad me parece mucho más ambivalente y heterogénea. [...] Por eso la tendencia a llevar al escenario [a un bombero] como ejemplar de los *bomberos en general* puede representar al fin y al cabo la cumbre de la estetización.

## Conclusión

Las interpretaciones «auténticas» sin dimensión performativa, y que por lo tanto se pueden describir íntegramente como representaciones, aluden necesariamente a una «presencia» metafísica que «representan». Esta posición no está ya garantizada desde principios de la era moderna (Descartes). Por eso los modelos más críticos, los que cuestionan esa presencia, van un paso más allá pese a no ofrecer una respuesta materialista (como hace Brecht). Los modelos puramente representativos son deudores de esta perspectiva crítica y en este aspecto son más incompletos que aquellos que tematizan, cuestionan, analizan la condición tácita previa de una presencia fuera de la acción escénica del ahora y aquí.

Sin embargo, es posible pensar en interpretaciones representativas «auténticas», por ejemplo cuando los niños representan «personajes» de modo verosímil en el escenario. Mediante ello el concepto de «auténtico» se desvincula del observador y se con-

vierte en un atributo del intérprete. En resumen: cuando *él* sabe o puede saber que el «personaje» representado por él es cuestionable por su existencia o, dicho de otro modo, es dudoso en su calidad, entonces deja de ser «auténtico». Más bien está ocultando entonces una parte de la «verdad», independientemente de si el espectador se da cuenta o no.<sup>45</sup>

Por esta razón se ha definido «autenticidad» como la calidad de la relación entre el actor y el público. Si es cierto que en el teatro se ven reflejadas y previamente modeladas las acciones de la sociedad, cabe deducir de ello el «sentido social» de la performatividad teatral: el actor «auténtico» ofrece bajo la máscara del paradigma escénico un modelo de rol, cuya cualidad esencial es la relación auténtica y fiel a la verdad entre él y el observador. El espectador puede contrastar y examinar en este modelo de rol sus modelos y otros modelos de rol.

Como resultado se ha ganado una asociación del concepto de autenticidad en el actor y en la escena: no es una mera cuestión de gustos qué tipo de representación cabe considerar como «auténtica», sino que este rasgo tiene que ver de forma pragmática con las relaciones interpersonales (válidas u opinables) y con las expectativas respecto a la forma que a partir de aquí han cristalizado.

## Notas

1. Este texto se corresponde en sus partes esenciales a las conclusiones del proyecto teórico-práctico que lleva el mismo nombre que llevaron a cabo Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok durante el otoño de 2008, y que recibió el apoyo de la Generalitat de Catalunya, del Institut del Teatre, del Institut Goethe, del Internationales Theaterinstitut (ITI), de la Allianz, del Departamento de Alemán de la Universidad de Barcelona y de la Sala Beckett.

2. El proyecto lleva el mismo título que el presente artículo. Fue asimismo patrocinado por el Instituto Goethe, por el Internationales Theaterinstitut (ITI), el Institut del Teatre, la Sala

Obradors, la Allianz y la Universitat de Barcelona.

3. En Alemania el término es «ciencia del teatro»: igual que se habla de la ciencia de la literatura, de la lengua, etc.

4. «Performativo» y «performatividad» son extranjerismos en alemán y como *termini technici* hacen referencia a determinados procedimientos de presentación teatral; en el este contexto significan una *no* alusión mera y general a «representación».

5. Hans-Thies LEHMANN: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main : Verlag der Autoren, 1999. Con este concepto genérico se designan, desde la aparición del ensayo de Lehmann, las formas de presentación y producción que rompen con las leyes y reglas teatrales «dramáticas» y tradicionales, por ejemplo la centralidad del texto, la separación entre actores y espectadores o bien la clara identificación actor – personaje.

6. El ejemplo a alude a la performance de Heiner Goebbels de 2007, un montaje auditivo y visual en un escenario vacío de gente, con sonidos e imágenes creados en directo; puede verse, por ejemplo, un piano sólo interpretando Bach mientras llueve. A Goebbels le interesa alejarse del teatro centrado en el texto y en los personajes para dejar paso a otros aspectos, como las cosas que Adalbert Stifter trata con tanto cariño. El ejemplo b es un breve montaje de la directora de cine turca Ayşe Polat y forma parte del proyecto teatral X *Wohnungen Berlin 2004. Theater in privaten Räumen* (Viviendas X Berlín 2004. Teatro en espacios privados). Sabine Schouten recurrió a esta experiencia para introducir su tema *Sinnliches Spüren – Wahrnehmung und Erzeugung von Atmosphären im Theater* (Observación sensible – percepción y creación de atmósferas en el teatro); la atmósfera de la entrada al edificio, con los tres matones, en contraste con la atmósfera *kitsch* de los almohadones en el sofá del piso de la señora mayor. El ejemplo c es la descripción detallada de nuestra «performance escénica», que tuvo lugar en el Obrador de la Sala Beckett de Barcelona el 28 de febrero y el 1 de marzo de 2009, y que forma parte del proyecto mencionado en el título.

7. Por ejemplo las *lecturas-performance* de los años noventa en las que se cruzaban ponencia y performance, como las presentaciones privadas de diapositivas (aparentemente) improvisadas de Lili Fischer, o la conferencia de microbiología acerca del crecimiento de las células y

los tumores, que Xavier Le Roy combinó en 1998 en Viena con una exposición en vivo de un torso desnudo auténtico puesto de espaldas.

8. Que el concepto «postdramático» no es adecuado para la distinción entre producciones de teatro establecido y teatro libre lo demuestran montajes de teatro establecido como los de la berlinesa *Volksbühne*, que por muchas razones hay que clasificar bajo esa etiqueta, en oposición a algunas producciones «libres» que basan su innovación, por ejemplo, en mostrar por partida doble una parte de lo que ocurre en el escenario gracias al uso del vídeo. Igualmente cuestionable es un criterio de edad según el cual directores como Frank Castorf o Jürgen Kruse ya no son percibidos como «postdramáticos» pese a que ambos rompen, con su estética, muchas más reglas «dramáticas» que muchos de sus epígonos.

9. «Efectivamente se puede desviar, si se logra, la atención de los espectadores hacia el ruido de una piedra que se desplaza lentamente, descubrir ‘cosas’ que tal vez no estén tan alejadas de una experiencia con la naturaleza –o que de esta manera se descubren a sí mismas en otra dimensión». Heinrich Goebbels en una entrevista con Peter Laudenbach en ocasión de su instalación «Cosas de Stifter», en: *Tip*, Berlín, 10 de abril de 2007.

10. John L. Austin introdujo en 1955 el concepto «performativo» en la filosofía del lenguaje en el marco de su ciclo de conferencias en Harvard «How to do things with words».

11. Erika FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 2004, p. 32.

12. *Ibíd.*

13. En el transcurso de sus clases, por ejemplo, Austin presenta el fracaso de la pareja de conceptos «constatativo» – «performativo» como ejemplo modélico, y de ese modo demuestra que es precisamente ese lazo con la realidad, en último término, el causante de la poca precisión de la oscilación de las dicotomías antitéticas.

14. Erika FISCHER-LICHTE, *Ibíd.*, p. 358.

15. *Ibíd.*

16. *Ibíd.*, p. 356.

17. *Ibíd.*, p. 80-81.

18. «Lo religioso intenta incansablemente suavizar la violencia y procura evitar su desencadenamiento. Lo religioso y el comportamiento moral tienen como objetivo [...] la renuncia a la violencia, y para llegar a él cuentan de forma paradójica con la mediación de la violencia». René GIRARD: *La violence et le sacré*, Grasset

et Fasquelle, 1972; cast. *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, 1983.

19. Erika FISCHER-LICHTE, *Ibid.*, p. 357

20. *Ibid.*

21. Hans-Thies LEHMANN, *Ibid.*, p. 456 y sig.

22. *Ibid.*, p. 457

23. *Ibid.*, p. 459

24. *Ibid.*

25. Una cita cogida al vuelo, nos parece que es de Roland Barthes, se convirtió en el lema del proyecto: «Lo esencial es desconocido, lo esencial no se puede controlar: el punto exacto de la muerte».

26. Podría ser que el boom de la danza/teatro tuviese algo que ver con esto: coinciden el carácter performativo con la renuncia o la imposibilidad del texto, y al mismo tiempo se evita un problema con el que se debe enfrentar el «teatro hablado», y no en última instancia, en términos de derechos de autor.

27. Cfr. el artículo de Walter Benjamin que lleva ese mismo nombre, aparecido en 1936, primero en una versión abreviada en francés, en la *Zeitschrift für Sozialforschung*.

28. De este hecho se desprende lógicamente que el teatro performativo no esté necesariamente sujeto a unos espacios teatrales concretos con unas condiciones externas determinadas, sino que da la bienvenida a la influencia casual del viento y de las condiciones climáticas, de la luz, de los ruidos, etc. en «localizaciones» poco habituales y difícilmente controlables, como parte del acontecimiento teatral –condiciones que en una medida limitada son también válidas para las representaciones al aire libre; lo que demuestra que el teatro convencional, en parte, también se contenta, e incluso coquetea, con los riesgos y los imponderables (performativos).

29. Jérôme Brel parodia este efecto y la aporía de «repetición» que contiene (que «afecta de lleno» no sólo a los espectadores que vuelven a acudir al montaje sino a los actores que vuelven a actuar) en su montaje de danza *The last performance* (representado en 1999 el día de la danza en el *Theater am Halleschen Ufer Berlin*), en el que los actores realizan y repiten varias veces acciones parcialmente vacías de sentido, cada vez más fragmentariamente, hasta llegar finalmente a insinuados gestos residuales, a través de los que los espectadores recuerdan las partes vistas al principio, y sin quererlo se disponen a (re)-construir mentalmente «toda la escena» -aquí ya como participantes activos. Al final no queda literalmente nada, ni de la «obra»

ni de los bailarines: todo desaparece del escenario. Su última acción consiste en dejar un aparato reproductor de sonido en el escenario vacío, que al final va nombrando en voz alta y de forma algo fantasmal los nombres de los espectadores presentes. Citamos esta escena en nuestra «performance escénica» *perform 13*, donde después del dictado de la tercera parte leemos los nombres de los espectadores junto con sus «notas» del dictado y les devolvemos sus libretas. En relación con *The last performance* de Jerome Bel cfr. Peter Stamer: *Ich bin nicht Jerome Bel – Überlegungen zum Verhältnis von Figuration/Räpresentation im Tanztheater* en: Bettina Brandl-Rissi, Wof-Dieter Ernst, Meike Wagner (editores): *Figuration – Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. ePODIUM Verlag, Mainz 2000, serie INTERVISIONEN, Texte zu Theater und anderen Künsten (vol. 2).

30. Cfr. Max HORKHEIMER y Theodor ADORNO: *Dialektik der Aufklärung* (Dialéctica de la Ilustración), 1947.

31. En la entrevista con René Pollesch, en: Frank-M RADDATZ: *Brecht frisst Brecht. Neues Episches Thetaer im 21. Jahrhundert*. Henschel Verlag: Berlín, 2007, p. 205.

32. No podemos seguir desarrollando aquí el pensamiento políticamente incorrecto de que eso también es inherente al teatro postdramático / performativo en tanto que ideario, pero deseamos mencionar el hecho de que nuestro proyecto y nuestros propios montajes trabajan también por ello tomando como base los textos de autor; es el intento, por así decirlo, de recuperar el drama postdramáticamente, y al mismo tiempo repararlo tal como se «repara» el coche en un taller, dejándolo completamente nuevo para poder llevarlo otra vez, mejorado, a escena. El drama ha muerto, ¡viva el (nuevo) *drama!* (y no sólo el *teatro*, como podrían llegar a afirmar ciertos postdramáticos empedernidos. Es por ello que un antiguo montaje llevaba por título la críptica frase *no dormim* – d<sup>4</sup> sesiones postdramáticas, donde d<sup>4</sup> se refería a «drama después del drama». Hans-Thies Lehmann dice al respecto: «Políticamente pensado: se trata al mismo tiempo del destino de los errores de la imaginación dramática». (cfr., p. 463)

33. «El mundo es todo lo que es el caso» reza la proposición I de Ludwig Wittgenstein en su *Tractatus logico-philosophicus* de 1918. En una representación teatral, el caso es no sólo sus significantes y sus significados pretendidos o analizados, sino también, por ejemplo, todos los

otros fenómenos percibidos o provocados o producidos por reacción tales como ruidos secundarios, asociaciones, humores, etc., y todos sus efectos retroactivos.

34. Citado por Christian LINDER: *Fragmente der Wollust. Außenseiter und Verführer – Über Leben und Werk von Roland Barthes*. Lettre, Herbst 2008, p. 98.

35. Hay un aspecto central de nuestra investigación, entre otros, que no puede ser mencionado aquí: nuestra tesis de que lo «performativo» infiltrado en los teatros es una consecuencia de la «teatralización» de las relaciones sociales que ha sido observada por numerosos teóricos del teatro, entre ellos Boris Groy.

36. Extractos de la entrevista de dos días entre el jefe de redacción de la revista teatral *Theater der Zeit*, Frank-M. Raddatz, y los directores del proyecto que se realizó en el Institut del Teatre los días 24 y 25 de noviembre de 2008, Christina Schmutz y Frithwin Wagner-Lippok. En la «Entrevista con un fantasma» también participó Roland Barthes, en la figura de la actriz Christine Petzold, que escogió algunas de sus citas de un conjunto de fichas preparadas a tal efecto. Esta entrevista se publicará más adelante. Por decirlo de algún modo constituye una situación de representación performativa inversa, ya que Roland Barthes existe realmente como *Texto* y como inversión del título del proyecto «Invasión de la realidad», y en tanto que (ir)realidad corporal influye y modifica la realidad de la entrevista.

37. *Hysteria oder Brechts LAB* fue estrenada en Dusseldorf en septiembre de 2008 en el *Forum Freies Theater*. Asistimos a dos ensayos así como a la última representación en el BAT, el Studiotheater de la Ernst-Busch-Theaterhochs-

chule de Berlín, el día 30 de septiembre de 2008.

38. En el montaje de Frank Raddatz el actor pisa una bombilla que está en el suelo, ¿se trata de un accidente o está hecho a propósito?

39. Romeo Castellucci es cofundador y director artístico de la compañía de teatro Societas Raffaello Sanzio, conocida por la fuerza visual y la radicalidad de sus performances.

40. También tomaron parte los directores del proyecto y de ese modo pudieron examinar introspectivamente, y de algún modo en el tubo de ensayo, ciertos aspectos de la temática gracias a la colaboración conjunta.

41. Mieke Matzke, miembro del grupo SSP: *Spiel-Identitäten und Instant-Biographien*. En: Gabriele Klein y Wolfgang Sting (editores): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Transcript, 2006, p. 96.

42. Hajo Kurzenberg, profesor de artes escénicas y práctica teatral en la universidad de Hildesheim: *Theatralität und populäre Kultur*. En: Gabriele Klein y Wolfgang Sting (editores): *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Transcript, 2005, p. 111.

43. Precisamente por esa sospecha trabajamos nosotros mismos con textos dramáticos y en general con actores profesionales.

44. En: *Reality strikes back – Tage vor dem Bildersturm*. Verlag Theater der Zeit, Recherchen 47, 2007, pp. 37-38.

45. Esta «verdad» es el saber común potencial entre la escena y el público, que es el compromiso básico y constitutivo de la interpretación teatral—una interpretación lingüística y de papeles que sólo puede ser interpretada *conjuntamente* y donde actores y espectadores asumen diferentes cometidos (complementarios).

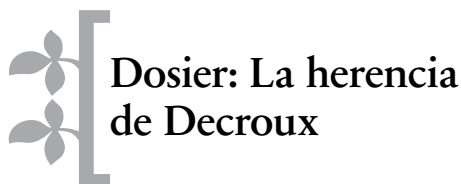


## Decroux y su legado: Faltan todavía palabras sobre el mimo\*

Boris Daussà-Pastor

En 1963 el mimo dejó de ser un arte silencioso: Étienne Decroux publicó ese año en París su libro *Paroles sur le mime*.<sup>1</sup> En una prosa ora poética, ora errática como hilos de pensamiento quebrados, ora exaltada como si de un manifiesto revolucionario se tratara, ora aséptica y precisa en la descripción del movimiento, Étienne Decroux daba voz con su libro a un arte que con el tiempo se conocería como mimo corporal.<sup>2</sup> Un arte teatral que ha tardado cuarenta y cinco años en recibir en Cataluña una voz propia para su texto fundacional. Fue el año pasado, en 2008, cuando finalmente *Paraules sobre el mim* se publicó en lengua catalana.<sup>3</sup> Y no es que el mundo teatral catalán haya sido mucho más desconsiderado que otros a la hora de rendir homenaje al legado de Decroux. Curiosamente, y aunque para muchos artistas de todo el mundo Decroux ha sido una influencia determinante para su carrera, la atención que el mundo académico le ha dedicado es todavía escasa. La influencia que el trabajo de Decroux ha tenido y sigue teniendo en la formación de actores y en la creación teatral es más importante de lo que la poca literatura existente sobre el tema nos haría pensar.<sup>4</sup> Quizás ha llegado el momento, aprovechando la ocasión de la reciente publicación en catalán del mencionado texto fundacional, de repasar y definir brevemente las distintas líneas de trabajo que los discípulos de Decroux han ido desarrollando y que todavía existen en la actualidad.

En este proyecto me he limitado a examinar discípulos directos de Étienne Decroux. Todos los artistas aquí considerados estudiaron y trabajaron con Decroux durante años; son sus herederos directos, conocedores y parte de su legado, y no obstante cada uno de ellos aporta su particular experiencia y comprensión del trabajo con el maes-



Dossier: La herencia  
de Decroux

tro. Distingo cuatro aproximaciones distintas, proporcionando ejemplos en cada caso: primero, aquellos que utilizan su formación y experiencia con Decroux como herramienta de trabajo y entrenamiento para sus actores, como en el caso de Jean Asselin y Denise Boulanger en Montreal. Segundo, aquellos que han desarrollado su propio método de trabajo influenciados por los principios aprendidos con Decroux, como sería el caso de Kari Margolis en el estado de Nueva York. Tercero, aquellos que pretenden preservar y transmitir el legado del mimo corporal tal como lo creó Decroux, como Corinne Soum y Steven Wasson en Londres. Finalmente, discípulos de Decroux que han documentado y teorizado, o que han escrito textos pedagógicos a partir de las enseñanzas de Decroux, como Thomas Leabhart en Estados Unidos, o Anne Dennis en Londres y Barcelona.

Sin embargo, en todos los casos se trata de artistas, creadores y pedagogos con intereses diversos y capacidades que no se pueden reducir a una única línea de trabajo. Por lo tanto, la responsabilidad de vincularlos a una u otra tendencia representativa de las corrientes actuales dentro del mimo corporal es mía, y un estudio en profundidad de cualquiera de los artistas tratados revelaría que presentan afinidades complejas con múltiples intersecciones. Hay que añadir que en todos los casos he hallado una actitud muy respetuosa hacia los otros, incluso entre aquéllos con líneas de trabajo antagónicas. Para llevar a cabo este estudio he tenido la oportunidad durante el último año de realizar numerosas entrevistas personales con la mayoría de las personas mencionadas.

### Los asistentes de Decroux

Durante toda su carrera Decroux trabajó estrechamente con varios colaboradores para desarrollar su técnica de mimo corporal. Primero experimentando con compañeros, como en el caso de Jean-Louis Ba-

rrault entre 1931 y 1933 (BARRAULT, 1949).<sup>5</sup> A partir de aquellos primeros pasos con Barrault para la creación de un arte corporal del actor, Decroux siguió investigando mientras formaba a los miembros de su primera compañía, *Une Graine*, entre 1931 y 1937, y posteriormente con los de la segunda compañía, 1789, formada por Decroux, su esposa Suzanne, Julien Verdier y Pierre Burin, entre 1937 y 1938.<sup>6</sup> Aparentemente, en 1938 Decroux fundó su primera escuela –aunque otras fuentes sitúan esta primera escuela en el año 1941.<sup>7</sup> A partir de ese momento Decroux empezó a experimentar con sus alumnos para mejorar la técnica. El rigor y la exigencia de la formación con Decroux crecían con el tiempo, provocando numerosas deserciones tras periodos relativamente cortos de estudio. No obstante, el grado de complejidad hacia el que se dirigía su trabajo requería colaboradores aptos y dedicados, dispuestos a invertir un tiempo sustancial y adquirir una formación básica para continuar con Decroux el trabajo de análisis y articulación del movimiento y el arte del actor. La perseverancia de personas como Éliane Guyon o Maximilien Decroux (su propio hijo), con los que también creó piezas que se ajustaban a su concepción teatral, llegaría a ser un elemento importante para el avance del mimo corporal.<sup>8</sup> La figura del asistente empezó a tomar forma a partir del establecimiento de una clara división entre Decroux como maestro y sus estudiantes como alumnos en lugar de colaboradores.

Desde la fundación de su escuela hasta 1957, Decroux siguió trabajando como actor en películas y montajes teatrales, mientras desarrollaba el mimo corporal en sus clases y creaba espectáculos con su compañía de actores-alumnos, presentándolos en funciones privadas o en pequeñas giras internacionales, principalmente por Europa. En 1957, Decroux realizó una primera estancia en Estados Unidos, invitado a dar clases en el Actors Studio de Nueva York, y posteriormente en el Dramatic Workshop y en la Universidad de Waco (Texas), regre-

sando a Francia a mediados de 1958. El 12 de enero de 1959, Decroux volvió a Nueva York, donde permanecería hasta el año 1962, ofreciendo conferencias y demostraciones en varias universidades, dando clases en lugares como la New York University y The New School, y finalmente creando su propia escuela y compañía. A partir del interés que despertó durante su estancia en Estados Unidos, antiguos alumnos de Decroux fundaron varias escuelas en Nueva York, así como en Suecia, Israel e Italia. En Nueva York, Decroux, que nunca llegó a hablar inglés, aprovechaba la ayuda de sus alumnos más aventajados para ilustrar y traducir sus demostraciones y asistirlo en las clases.

Cuando Decroux regresó a París en 1962 dispuesto a formar una escuela estable, la práctica de adoptar asistentes ya estaba muy establecida en su dinámica de trabajo. Por otro lado, con la publicación de *Paroles sur le mime*, en 1963, considerado por Decroux su testamento vital para las nuevas generaciones (BENHAÏM, 2003 : 267), la escuela empezó a recibir más alumnos, muchos de ellos extranjeros, y la figura del asistente o pareja de asistentes tomó fuerza. Los asistentes de Decroux se convirtieron no sólo en transmisores de su conocimiento dando clases en la escuela, sino también en piezas fundamentales de la evolución del mimo corporal en manos de Decroux. El maestro modelaba e investigaba según los asistentes que tenía. Por lo tanto, la experiencia de los primeros y de los últimos asistentes de Decroux puede haber sido muy distinta a nivel técnico. Cabe decir que desde su retorno a París, los esfuerzos de Decroux se dirigieron a perfeccionar la formación, eliminando finalmente la idea de una compañía que actuase de cara al público. Sus esfuerzos creativos se mantuvieron siempre presentes en el contexto de la escuela, creando piezas nuevas junto con sus asistentes y alumnos aventajados. Estas piezas se presentaban a estudiantes y espectadores escogidos en funciones privadas. Sin

embargo, Decroux abandonó la creación teatral abierta al público en general.

La escuela que Decroux estableció en el sótano de su casa familiar de Boulogne-Billancourt, en las afueras de París, se mantuvo abierta desde 1962 hasta 1985. Durante más de veinte años, generaciones de estudiantes y asistentes se sucedieron en los sótanos de Billancourt construyendo los fundamentos de lo que Decroux llamaba la «Catedral del Mimo Corporal» (LEABHART, 2007). Junto con la personalidad, la pasión y el rigor del maestro, centenares de estudiantes de todo el mundo, incluyendo cerca de una decena de asistentes y numerosos alumnos aventajados, hicieron de la escuela de Billancourt un centro de formación irrepetible.

Las personas que a continuación consideraré fueron asistentes de Decroux o figuras importantes en su compañía, a excepción quizás de Kari Margolis, que estudió con Decroux cuando Jean Asselin y Denise Boulanger eran sus asistentes. Presentaré brevemente cuatro actitudes distintas en relación con el legado artístico adquirido con Decroux, ofreciendo en cada caso el nombre de algún discípulo representativo pese a las limitaciones ya mencionadas. Parte de las diferencias en la aproximación al legado de Decroux tienen relación con la etapa en la cual cada asistente o alumno pasó por la escuela. Cabe decir que cada una de las categorías presentadas merecería un estudio en profundidad en sí misma, y que en este breve repaso omito nombres muy relevantes tanto por limitaciones de espacio como por el hecho de que este artículo es parte de un proyecto todavía en fase de trabajo. Entre los nombres que deberían ser considerados en un estudio más extenso encontramos a Yves Lebreton, actualmente en Italia; Claire Heggen e Yves Marc del Théâtre du Mouvement, en Francia; Gilles Maheu de Carbone 14, en Canadá; Dulcinea Langfelder, en Canadá; Leonard Pitt, en Estados Unidos; y Daniel Stein, también en Estados Unidos.



### Jean Asselin y Denise Boulanger: El mimo corporal como herramienta de trabajo y lenguaje de creación

Jean Asselin y Denise Boulanger estudiaron con Étienne Decroux entre los años 1972 y 1977, convirtiéndose en sus asistentes durante los últimos tres años, desde 1974 hasta 1977.<sup>9</sup> Cuando Jean Asselin llegó a la escuela de Étienne Decroux ya había tenido contacto con el mimo corporal y tenía experiencia como actor y profesor de teatro en Canadá. En 1964, Jean Asselin ya había pasado una temporada en París, estudiando en la escuela que Maximilien Decroux, hijo de Étienne Decroux, había abierto en 1960.<sup>10</sup> Asselin siguió trabajando en su formación como actor y en técnicas corporales, y en 1968 empezó a dar clases de mimo en Montreal a estudiantes de bachillerato. Denise Boulanger era alumna de Asselin antes de que se marcharan juntos a estudiar con Decroux. Ya en la escuela de Billancourt, Jean Asselin asistió a Decroux dando clases y ayudándole a desarrollar y estructurar una parte importante de los conceptos del mimo corporal. Denise Boulanger contribuyó a este trabajo, y en los últimos años también dio clases en la escuela de Decroux. En 1977, Jean Asselin y Denise Boulanger regresaron a Montreal donde establecieron definitivamente la escuela de mimo y la compañía Ómnibus, que sigue activa en la actualidad en sus instalaciones del Espace Libre, inauguradas en 1980.

Denise Boulanger ha seguido trabajando como actriz y dando clases de mimo y teatro físico en Ómnibus y otras escuelas, trabajando también con otros directores y coreógrafos de renombre internacional. Desde su retorno a Canadá ha seguido explorando otras aproximaciones al movimiento, y en especial la técnica Feldenkrais. Para Denise Boulanger el mimo es un vehículo de trabajo y una técnica de formación para el actor, una herramienta que puede ser utilizada en una gran variedad de estilos teatrales.

Jean Asselin sigue dando clases en la es-

cuela Ómnibus y mantiene una carrera tremendamente activa como director y creador teatral. La técnica del mimo corporal se convierte en sus manos en la metodología para formar actores en una forma particular de teatro físico que él llama mimo, un teatro que destila la esencia del contenido y de la emoción en una fisicalidad que no necesita palabras. Para Jean Asselin, el mimo es un teatro en el que el signo expresivo no necesita el habla, sino el cuerpo, el espacio, la imagen y el movimiento. El mimo de Jean Asselin es un mimo silencioso.

No obstante, el texto hablado puede aparecer en sus espectáculos. Asselin hace una clara distinción entre la compañía y la escuela. La escuela Ómnibus sigue en su opinión lo que él denomina mimo ortodoxo, con la intención de ofrecer una formación clara y rigurosa. La compañía Ómnibus es más libre en su proceso de creación, y Jean Asselin divide sus producciones en tres estilos diferentes: el mimo puro, el mimo impuro y las producciones híbridas. El mimo puro se refiere a los espectáculos que siguen la ortodoxia propia de la formación: movimiento puro como expresión de la esencia teatral. El mimo impuro incluye la palabra, en montajes que pueden ser eminentemente textuales aunque en ellos encontremos una estética y una conciencia corporal ligada indudablemente a los principios del mimo. Las creaciones híbridas combinan ambas aproximaciones al teatro en el mismo montaje, con personajes o secciones trabajadas en un registro puramente gestual, y otras que no.

Tanto para Jean Asselin como para Denise Boulanger, el mimo corporal es una herramienta de trabajo para el actor que puede adaptarse a cada estilo o proyecto teatral. Sin embargo, como técnica de formación, el mimo corporal debe mantener una clara ortodoxia para ser asimilado adecuadamente.

### **Kari Margolis: un método propio tomando prestados principios de Decroux**

Kari Margolis estudió con Étienne Decroux en París entre los años 1975-1978.<sup>11</sup> En la escuela de Decroux, Kari Margolis conoció a Tony Brown, su compañero artístico y personal hasta la actualidad. Tras más de tres años de formación con Decroux, Kari Margolis y Tony Brown se marcharon a Montreal para unirse a Omnibus, la por entonces recién creada compañía de Jean Asselin y Denise Boulanger. El trabajo conjunto con Omnibus continuó hasta el año 1982, cuando Kari Margolis decidió regresar a Nueva York y establecer su propio estudio y compañía teatral, The Adaptors. Desde entonces, Kari Margolis ha ido definiendo y refinando con el apoyo de Tony Brown su aproximación al entrenamiento actoral y la dramaturgia escénica, desarrollando el Margolis Method. Tras unos años en Minneapolis, Kari Margolis y Tony Brown se establecieron en Barryville, en el estado de Nueva York, en el año 2005. En la actualidad, el Margolis Method cuenta con cuatro profesores titulados que imparten cursos y talleres tanto en la escuela y centro de investigación de Kari Margolis como en otras escuelas y universidades.

La trayectoria inicial de Kari Margolis está ligada a la realidad teatral de Nueva York, el entorno en el que creció. Su primera aproximación al teatro estuvo marcada por el intenso trabajo de la emoción, con maestros que insistían en la importancia de una conexión interna con la emoción sin prestar demasiada atención a la expresión externa de ese mundo interior. Fue un trabajo de entrada insatisfactorio porque no ofrecía herramientas específicas para la práctica y mejora de las cualidades actorales. En San Francisco, Kari Margolis empezó a asistir a clases de mimo corporal con una ex estudiante de Decroux, Anne Dennis. La estructura y claridad de la técnica ofrecida por el mimo corporal aparecieron como el complemento ideal al trabajo de

interiorización poco estructurado que Kari Margolis había hallado con anterioridad. Kari Margolis pronto decidió continuar esa línea de formación y, animada por Anne Dennis, se marchó a la escuela de Étienne Decroux en París.

El énfasis de Étienne Decroux en la articulación y la claridad, y en la expresión y el control del movimiento y del cuerpo del actor contrastaban enormemente con el trabajo que había realizado anteriormente. Kari Margolis quiso investigar un término medio, en el que el mundo interior no fuera excluido del trabajo exterior articulado, y en el que la mirada interior no olvidase el control y la articulación de la herramienta del actor. El Margolis Method se fue desarrollando a lo largo de años de trabajo y experimentación en el estudio, dando clases a la vez que creaba, dirigía y actuaba en espectáculos.

Los principios básicos del Margolis Method mantienen una clara relación con la técnica del mimo corporal, ya que en cierto modo se reducen a leyes simples de la física, como por ejemplo las leyes del peso y la gravedad, o las fuerzas de atracción y repulsión. Sin embargo, el trabajo del Margolis Method se articula de forma un poco distinta ya que no empieza necesariamente vinculando las leyes de la física a la corporalidad del actor. Va más allá de la corporalidad, trasladando las leyes físicas a la situación en el espacio escénico, las relaciones entre personajes o con objetos en escena, las intenciones, los impulsos, la voz y también la emoción. En realidad no se trata de una diferencia fundamental con los principios del mimo corporal, pero la diferencia principal aparece en la aplicación práctica y el tipo de ejercicios. La técnica del mimo corporal generalmente aceptada empieza con un trabajo escolar basado en el cuerpo, y en la relación entre distintas partes del cuerpo, que más adelante se puede aplicar a relaciones con el espacio, con los otros, con el pensamiento, etc. Pero la comprensión del mecanismo es siempre inicialmente a partir del cuerpo del actor. En

el Margolis Method no siempre es así. De hecho, los ejercicios se pueden realizar sin necesidad de tener una formación o comprensión corporal muy desarrollada. A diferencia de la técnica del mimo corporal, el Margolis Method llega a la virtuosidad corporal como consecuencia de un trabajo que crece en complejidad, pero que no precisa de forma inicial una gramática corporal codificada. Aunque para adquirir niveles similares de destreza se requiere probablemente una dedicación similar, aparentemente el Margolis Method proporciona de entrada herramientas más fáciles de entender y de aplicar en situaciones diversas. Sin embargo, debido a la facilidad inicial del Margolis Method se puede correr el peligro de abandonar el entrenamiento demasiado pronto y quedarse en la superficie sin alcanzar un nivel realmente idóneo.

El Margolis Method genera actores y directores de estilos y estéticas teatrales muy distintos. Aunque Kari Margolis no llama a su método mimo corporal, el resultado de sus montajes como creadora teatral es a menudo comparable a la estética gestual de aquellos que sí se consideran seguidores del mimo corporal. Kari Margolis trabaja principalmente en Estados Unidos, pero su trabajo puede ser apreciado ocasionalmente en Barcelona, ya que en los últimos años se han realizado esfuerzos para traer sus nuevos espectáculos a Cataluña y organizar talleres de formación con actores catalanes.<sup>12</sup>

### **Corinne Soum y Steven Wasson: preservar el repertorio y transmitir el mimo corporal de Étienne Decroux**

Corinne Soum y Steven Wasson estudiaron con Étienne Decroux desde 1978 hasta 1984, convirtiéndose en sus últimos asistentes.<sup>13</sup> En 1984 Steven Wasson y Corinne Soum abrieron su escuela de mimo corporal y la compañía teatral Ange Fou en París, donde permanecieron hasta el año 1995, cuando se trasladaron a su sede actual en

Londres. Con un Decroux ya envejecido y sin ánimo para formar nuevos asistentes, la escuela cerró definitivamente en 1985. Étienne Decroux murió en 1991, a los 92 años de edad.

Al ser los últimos asistentes de Étienne Decroux, accedieron a la técnica del mimo corporal en un estadio muy distinto que los otros artistas aquí considerados. Es probable que este hecho determinara la actitud de Steven Wasson y Corinne Soum respecto al camino que debían tomar en el mundo del mimo corporal. Étienne Decroux se fue centrando cada vez más en el desarrollo de una técnica corporal analítica que proporcionase principios claros que se pudieran estudiar y transmitir. Hacia el final de su vida se dedicó sobre todo a conservar, clasificar y perfeccionar con claridad escolástica los elementos de la técnica del mimo corporal. Incluso las piezas que se trabajaban en la escuela de Billancourt tendían a ser analizadas en relación con elementos escolares que contenían. Así, por ejemplo, *La Factoria* se convertía no sólo en una pieza de repertorio decrouxiano, sino también en un ejemplo ideal para el trabajo de varios contrapesos y dinamo-ritmos. Hacia el final de su vida, Decroux era consciente de que había que preparar el material de forma que se pudiera transmitir sin equívocos cuando él hubiera fallecido.

Corinne Soum y Steven Wasson han dedicado parte de sus esfuerzos a mantener esta parte del espíritu y del proyecto de Decroux. Su escuela está generalmente considerada la más purista y técnica entre los estudiantes de mimo corporal. Corinne Soum y Steven Wasson se hallaron ante un Decroux con una técnica ya muy codificada, con nombres, definiciones y respuestas a un gran número de preguntas que Decroux se había ido planteando a lo largo de su carrera junto con sus colaboradores y asistentes. Allí donde anteriores discípulos de Decroux habían sido un elemento básico para la formación de una idea, Steven Wasson y Corinne Soum encontraron aquellas ideas ya depuradas en la forma que De-

croux consideraba más adecuada. La técnica en los últimos años de la vida de Decroux tendió a osificarse y consolidarse para mantenerse fiel al espíritu de Decroux cuando él ya no estuviera.

Parte del esfuerzo de Corinne Soum y Steven Wasson ha consistido en mantener vivo el repertorio de Decroux y recuperar algunas piezas casi olvidadas. Este aspecto ha sido en ocasiones celebrado y en otras criticado. Celebrado por la posibilidad de acceder al repertorio de Decroux que de no ser así no existiría. Criticado por la posibilidad de convertir el mimo corporal en una técnica y un estilo teatral museísticos.

Sin embargo, en los últimos años, con más de veinte años de experiencia al frente de su escuela y compañía, Corinne Soum y Steven Wasson han ido más allá de la recuperación del repertorio, llevando a cabo creaciones originales de estilo propio y poniendo en marcha proyectos nunca pensados en vida de Decroux. Su esfuerzo pedagógico se centra en reproducir y transmitir de la forma más fiel al original la técnica del mimo corporal que recibieron de Étienne Decroux, con las pequeñas mejoras debidas al paso del tiempo y la mayor experiencia. Sin embargo, el esfuerzo de mantener una compañía teatral viva es ya una diferencia sustancial con el proyecto de los últimos años de Decroux, y es en este terreno donde quizás están aportando más innovación.

Sus espectáculos mantienen un peculiar parecido con el estilo corporal del repertorio decrouxiano pero incluyen aspectos muy distintos. La integración de la palabra, por ejemplo. O, últimamente, el interés por otros medios para el trabajo del actor. Uno de los proyectos más recientes de la compañía Ange Fou que dirigen Corinne Soum y Steven Wasson es la creación de una película realizada a partir de la técnica actoral del mimo corporal. Es un proyecto lento, que requiere dedicación y recursos económicos, pero que en la actualidad está ya bastante avanzado. Ciertamente, Steven Wasson y Corinne Soum se han comprome-

tido a preservar el repertorio de Decroux y transmitir su mimo corporal, pero sin querer limitar su creatividad como artistas.

### **Anne Dennis: teorizando la pedagogía teatral a partir de Decroux.** **Thomas Leabhart: documentando y estudiando al maestro**

Anne Dennis estudió con Étienne Decroux por primera vez en Nueva York, durante dos años y medio entre 1959 y 1962, hasta que Decroux regresó a Francia.<sup>14</sup> Al cabo de un año, Anne Dennis fue a la escuela de Billancourt en París donde permaneció durante otro periodo de dos años, hasta 1965. Previamente a su trabajo con Decroux, Anne Dennis se había formado como bailarina y desde muy joven trabajó como actriz y bailarina profesional, tanto en Nueva York como en otros países, estableciendo una especial relación con Yugoslavia. Anne Dennis había participado en los esfuerzos de Decroux para formar una compañía en Nueva York, y estuvo también involucrada en el último intento de Decroux de formar compañía en París, que finalmente fue abandonado por completo en 1965. A partir de aquel momento se produjo un cambio en la forma de trabajar de Decroux. Hasta entonces, Decroux acostumbraba a crear nuevas piezas con sus alumnos como parte del proceso de aprendizaje, revisitando sólo en algunas ocasiones piezas antiguas como materiales didácticos. Posteriormente, Anne Dennis explica que Decroux se concentró en estructurar la metodología del mimo corporal sin mostrar intención de crear espectáculos para la escena. Las creaciones de Decroux serían a partir de entonces parte del proceso de investigación y en el contexto de la escuela, rescatando a menudo piezas creadas en épocas anteriores de su carrera como elementos de trabajo y análisis.

Parte de la contribución de Anne Dennis al mimo corporal ha consistido en la publicación de un libro que replantea y analiza

el trabajo físico del actor (DENNIS, 1995). Su contribución no documenta el trabajo de Decroux sino que teoriza sobre las bases del trabajo físico del actor en clave decrouxiana, presentando unos ejercicios simples que persiguen objetivos comunes a Decroux pero aplicables al entrenamiento físico de actores en general. Anne Dennis abre algunos fundamentos del mimo corporal a la comunidad teatral en general.

Anne Dennis ha actuado, dirigido y enseñado teatro durante más de cuarenta años. En su aproximación al mimo corporal se detecta claramente una orientación hacia la creación, dirección y trabajo profesional del actor. En las primeras páginas de su libro escribe: «Lights go up, the actor takes the space and is perceived by the audience, and theatre begins».<sup>15</sup> La posición de Anne Dennis parece pensada para desarrollar un actor articulado y con presencia, capaz de llevar a cabo un trabajo profesional impecable. A diferencia de otros discípulos de Decroux, parece menos preocupada por el trabajo investigador y de creación de una gramática corporal. En este sentido, parece una actitud consecuente con la etapa que Anne Dennis vivió con Decroux, una etapa dirigida todavía hacia la creación teatral.

Thomas Leabhart estudió con Étienne Decroux en París durante el periodo 1968-1972, convirtiéndose durante aquella época en su asistente (LEABHART, 2007 : XV). Igual que Anne Dennis, Thomas Leabhart también ha basado gran parte de su trayectoria profesional en la pedagogía teatral y, además de realizar talleres de mimo corporal con regularidad en Estados Unidos y en París, desde 1982 tiene una plaza de profesor y artista en residencia en el Pomona College de California. No obstante, su contribución más singular es de carácter académico, con la publicación de varios libros dedicados a Decroux y al mimo en general, y como editor e impulsor de la revista *Mime Journal*, que fundó en 1974. Desde *Mime Journal*, Thomas Leabhart ha realizado esfuerzos para promover y divulgar las enseñanzas de Decroux. Parte de sus iniciativas

han consistido en documentar su propio trabajo con Decroux, al mismo tiempo que daba voz a su versión de la experiencia en la escuela de Billancourt. Sin embargo, su celo por mostrar una historia siempre positiva y su aparente veneración por Decroux han sido problemáticos en el contexto del mundo académico. Ciertamente, su insistencia en proporcionar una única versión, silenciando voces críticas, ha provocado en ocasiones tensiones importantes en los círculos académicos del mimo. Afortunadamente, antiguas confrontaciones entre lo que aparentemente eran dos bandos opuestos en el mundo del mimo —y que en realidad no respondían al sentir general de los artistas profesionales del teatro de gesto— han quedado hoy en día atrás como anécdota absurda del pasado. La crítica que en un momento dado se hubiese podido hacer a Thomas Leabhart de un excesivo proteccionismo en torno a la figura de Decroux es actualmente injustificada. Los escritos más recientes de Leabhart reflejan con claridad una actitud crítica amplia, capaz de documentar aspectos positivos y negativos de la historia del mimo corporal.<sup>16</sup> La tarea de Leabhart recogiendo y organizando información y poniéndola al alcance del mundo académico y artístico es inestimable y digna de aplauso. Ante la renovada actitud crítica y la aceptación de una pluralidad de voces, se puede afirmar que Thomas Leabhart ha hecho una contribución fundamental para el estudio de la historia del mimo corporal.

Cabe decir que pese a los problemas que se puedan hallar en una actitud inicialmente aparentemente proteccionista, es probable que Leabhart respondiera al sentir general que de forma irracional planeaba entre la comunidad teatral del mimo. El panorama actual, con una creciente distancia crítica, es favorable a la revisión de los materiales existentes y ofrece una excelente oportunidad para evaluar tanto la carrera de Étienne Decroux como la de sus discípulos inmediatos. El trabajo de documentación y teorización que Thomas Leabhart y Anne

Dennis han realizado (así como también los demás discípulos, como Corinne Soum y Guy Benheim), procura material suficiente para afrontar esta tarea en buenas condiciones.

## Conclusión

Este breve repaso de las líneas de trabajo de algunos de los discípulos de Decroux que siguen en activo, sugiere que el legado del «padre del mimo moderno»<sup>17</sup> es amplio, complejo, rico y variado, y que merece una renovada atención desde el mundo académico. Desde aquellas primeras *Paroles sur le mime* que Decroux publicó en 1963, hasta las *Paraules sobre el mim* aparecidas en Cataluña el año pasado, el mimo corporal ha seguido creciendo. Parte de mi proyecto académico de futuro es continuar la investigación en el campo de los artistas, creadores y pedagogos influidos por el mimo corporal, yendo más allá de los discípulos directos de Decroux para explorar el trabajo de sus herederos indirectos. En el mundo teatral contemporáneo, en el que la división entre el teatro de texto y el teatro visual (de gesto, de objetos, etc.) es con frecuencia difícil de mantener, la llamada de Decroux por un teatro basado en el actor, un actor física y mentalmente articulado y con cosas que decir, parece sonar con fuerza. El mimo corporal está proporcionando mecanismos interesantes para llevar a cabo este proyecto. Un mimo que no está condenado al silencio encima del escenario, que utiliza la palabra cuando le es necesario. Y no obstante, un mimo que parece silenciado en el discurso académico. *Paraules sobre el mim* se ha publicado finalmente en Cataluña. Quizás empiece a ser hora de publicar aquí más palabras sobre el mimo; el mimo Decroux, y el mimo corporal que surgió a partir de él. Ciertamente es que todavía faltan palabras sobre el mimo.

Nueva York, febrero de 2009

## Referencias

### Páginas web

- Jean Asselin & Denise Boulanger: <http://www.mimeomnibus.qc.ca/index.html>  
 Kari Margolis: <http://www.margolismethod.org/Center/Home.html>  
 Corinne Soum & Steven Wasson: <http://www.angefou.co.uk/>  
 Thomas Leabhart: <http://research.pomona.edu/thomas-leabhart/>

### Bibliografía

- BARRAULT, Jean-Louis (1949): *Reflections on the Theatre*. Translated by Barbara Wall. Londres: Rockliff, 1951.  
 BENHAÏM, Guy (2003): «Étienne Decroux ou la chronique d'un siècle». En *Étienne Decroux, mime corporel: Textes, études et témoignages*, editado por Patrick Pezin. Saint-Jean-de-Védas, Francia: L'Entretemps éditions.  
 DENNIS, Anne (1995): *The Articulate Body: The Physical Training of the Actor*. Londres: Nick Hern Books.  
 DORCY, Jean (1962): *J'aime la Mime*. Con fotografías de Monique Jacot. Lausanne: Éditions Rencontre.  
 FELNER, Mira (1985): «Étienne Decroux». En: *Apostles of silence*. Cranbury (USA): Fairleigh Dickinson.  
 LEABHART, Thomas (1989): *Modern and Postmodern Mime*. Nueva York: McMillan Press Ltd.  
 — (1978) «Introduction». En *Mime Journal* 7-8 (*Étienne Decroux 80th Birthday Issue*).  
 — (2007): *Étienne Decroux*. Londres y Nueva York: Routledge.  
 — (2009): *The Decroux Sourcebook*. Londres y Nueva York: Routledge.  
 LEBRETON, Yves (1990): «Decroux, In Poverty at 91, Needs Your Help». En *TDR* 34, pp. 35-37.  
 LUST, Annette (1974): «Étienne Decroux: Father of Modern Mime». En *Mime Journal* 1, pp. 14-25.  
 RUDLIN, John (2000): «Jacques Copeau, the Quest for Sincerity». En *Twentieth Cen-*

*tury Actor Training*, editado por Alison Hodge, pp. 55-78. Nueva York: Routledge.

### Entrevistas grabadas

Soum, Corinne, y Wasson, Steven. Entrevista personal. 26 de mayo de 2008, Londres.

Dennis, Anne. Entrevista personal. 26 de mayo de 2008, Londres.

Asselin, Jean. Entrevista personal. 30 de febrero y 1 de marzo de 2009, Montreal.

Boulanger, Denise. Entrevista personal. 5 de abril de 2008, Montreal.

Margolis, Kari. Entrevista personal. 29 de abril de 2008, Barryville (Nueva York).

### Selección cronológica de ediciones de *Paraules sobre el mim*:

— *Paraules sur le mime*. París: Éditions Gallimard, 1963.

— *Words on Mime*. Traducción de Mark Piper. Claremont, California: Pomona College Theatre Dept., 1985.

— *Paraules sur le mime*. París: Librairie Théâtrale, 1994. (Nueva edición revisada y comentada).

— *Palabras sobre el mimo*. Traducción de César Jaime Rodríguez, con introducción de Corinne Soum. México: Ediciones El Milagro/CNCA, 2000.

— *Paraules sobre el mim*. Traducción de Mariana Miracle y Maria Zaragoza, con prólogo de Jordi Fàbrega. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 2008.

### Notas

\* Este artículo se enmarca en el contexto de un proyecto más amplio sobre «Los Herederos de Decroux», en fase de preparación, que pretende proporcionar una visión general de las líneas de trabajo surgidas a partir de Decroux y sus discípulos, incluyendo los principales recursos, escuelas, grupos y creadores actualmente en activo.

1. Étienne DECROUX: *Paraules sur le mime*. París: Éditions Gallimard, 1963.

2. La denominación de mimo corporal res-

ponde al hecho de que la técnica está viva y en evolución constante más allá del trabajo fundacional de Étienne Decroux y, por tanto, no puede ser simplemente denominada «técnica Decroux» (Corinne Soum y Steven Wasson, entrevista personal, mayo de 2008). Pese a que la expresión «mimo corporal» fue introducida por Étienne Decroux ya en *Paraules sur le mime*, algunos de sus discípulos prefieren actualmente hablar simplemente de mimo (Jean Asselin, entrevista personal, 2009).

3. Étienne DECROUX: *Paraules sobre el mim*. Traducción de Mariana Miracle y Maria Zaragoza, con prólogo de Jordi Fàbrega. Barcelona: Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 2008.

4. Existe en la actualidad en Barcelona una escuela internacional de Mimo Corporal Dramático, y el Mimo Corporal también está presente en la formación de actores en el Institut del Teatre y en otras escuelas. Un repaso de los profesores de teatro de gesto en el ámbito catalán de los últimos veinte años demostraría una importante cantidad de profesionales familiarizados con la técnica del Mimo Corporal. Cataluña presenta también un número inusual de grupos y festivales de teatro de gesto, ámbito en el cual el Mimo Corporal suele ser conocido.

5. Jean-Louis Barrault comenta: «Each performed in turn in front of the other, who criticized. We were complementary to each other. Decroux, with his sure analytical sense and exceptional creative intelligence, could pin down the improvised variations that I executed more spontaneously». [Cada uno de nosotros actuaba por turnos frente al otro, que le criticaba. Éramos complementarios. Decroux, con la seguridad de su sentido analítico y con su excepcional inteligencia creativa, era capaz de fijar las variaciones improvisadas que yo ejecutaba de forma más espontánea] (BARRAULT, 1949).

6. Véase BENHAÏM, 2003 : 247-248.

7. Leabhart y Benhaïm ofrecen información discordante. Leabhart se basa en sus entrevistas con Decroux realizadas años más tarde, y Benhaïm se refiere a los escritos de Jean Dorcy (1958), más cercanos a los hechos.

8. Thomas Leabhart proporciona información de algunas de aquellas piezas, y de algunos de los alumnos y miembros de su compañía en aquella época (LEABHART, 1989).

9. La mayor parte de la información de esta sección está basada en entrevistas personales a Jean Asselin (febrero, marzo 2009) y Denise Boulanger (abril 2008).

10. Para referencias generales sobre la escuela de Maximilien Decroux, y también las escuelas de Marcel Marceau y Étienne Decroux, véase DORCY, 1962.

11. La mayor parte de la información de esta sección está basada en una entrevista personal formal con Kari Margolis (abril 2008), además de conversaciones informales con Kari Margolis y con Tony Brown desde que los conocí en el año 2006.

12. Los espectáculos de Kari Margolis se han presentado en varias ocasiones en el festival COS de Reus, donde también ha llevado a cabo talleres de formación. La Associació d'Actors i Directors Professionals de Catalunya (AADPC) también ha invitado a Kari Margolis a realizar talleres de formación, en los años 2008 y 2009.

13. Una parte importante de la información de esta sección está basada en una entrevista personal con Corinne Soum y Steven Wasson (mayo 2008), pero también en textos publicados de Corinne Soum.

14. La mayor parte de la información de esta sección está basada en una entrevista personal con Anne Dennis (mayo 2008), además de conversaciones en otras ocasiones.

15. «Los focos se encienden, el actor ocupa el espacio y es percibido por el público, y el teatro empieza.» (DENNIS, 1995).

16. Véase por ejemplo su más reciente publicación en LEABHART, 2009.

17. Un gran número de académicos y artistas han atribuido el apelativo de “padre del mimo moderno” a Étienne Decroux. Por ejemplo, véase LEABHART, 1978; Mira Felner le llama: “the creator of the modern mime form” (FELNER, 1985 : 51); Yves Lebreton dice de Decroux que es “the master of contemporary mime.” (LEBRETON, 1990 : 35); John Rudlin afirma: “Étienne Decroux became the father of the modern corporeal mime.” (RUDLIN, 2000: 75). Para una justificación de dicha atribución, véase LUST, 1974 : 14-25.





## Dos aportaciones a las jornadas «Scanner: investigación y creación»

Jaume Melendres

¿La investigación tiene algo que ver con el teatro y la danza? Sí: en todas las investigaciones hay una *mise en scène*, un vestuario, una utilería minuciosamente estudiada, un vocabulario, un presupuesto, una coreografía, una intención estética y ética.

¿El teatro y la danza también son investigación? Sí: en cualquier creación hay una voluntad de saber, una curiosidad, unas presuposiciones morales, un presupuesto, una imagen del futuro y un léxico que, no por azar, a menudo recurre a términos como ‘laboratorio’, ‘taller’, ‘teatro experimental’ o ‘work in progress’ –sinónimo perfecto de trabajo de investigación.

Así pues, investigación y creación están estrechamente unidas. Ni son antagónicas, ni paralelas, sino que a menudo convergen, se entrecruzan.

Desde esta convicción, el Institut del Teatre, en el marco de actividades de la asociación europea de escuelas de teatro «École des écoles», organizó los días 27, 28 y 29 de octubre de 2008 unas jornadas que, bajo el título de «Scanner: investigación y creación», ponían sobre la mesa estas cuestiones, esenciales para una institución que desde sus orígenes, hace casi cien años, ha asociado la pedagogía y la investigación y que ahora, como la mayoría de centros pedagógicos superiores del continente, está en las puertas de la integración en un espacio de estudios superiores que instaurará unas nuevas relaciones entre la docencia, el aprendizaje y la investigación.

En el *sky line* de este Scanner se perfilaba un objetivo: ¿podemos legitimar social y académicamente la creación escénica como una herramienta de exploración, de producción de nuevos saberes, de posicionamiento ideológico? ¿Puede aceptar la Universidad



del nuevo espacio europeo la entrada de los creadores en el territorio hasta ahora reservado a la investigación convencional –humanística o científica–, con sus exhaustivas bibliografías, con sus considerandos y sus ergos escolásticos? ¿Cuáles son las condiciones –legales, culturales– para conseguir esta legitimación? ¿Pina Bausch, Peter Brook (o Stanislavski, Brecht, Kantor, Grotowski si todavía estuvieran vivos) podrían recibir ayudas públicas para la investigación y no sólo para la creación? ¿Se puede concebir una investigación no decimonónica –no anclada en rutinas que, a menudo, esconden intereses estrechamente corporativos–, capaz de instaurar nuevas metodologías, nuevos criterios de evaluación?

Las jornadas «Scanner» han sido un primer paso en Europa en el planteamiento de estas cuestiones que, como las muñecas rusas, esconden una serie de otros interrogantes. Han participado en ellas unas sesenta personas –artistas, profesores, estudiantes e investigadores de diversos países– que, bajo la forma de ponencias, interpelaciones o comentarios, han aportado una rica gama de puntos de vista que pretendemos desarrollar y profundizar en nuevos encuentros.

Publicamos ahora dos importantes aportaciones al Scanner: la de la profesora Josette Féral (Université de Québec à Montréal, Quebec, Canadá) y la del profesor José Antonio Sánchez (Universidad de Alcalá, España). A nuestro entender, son, en este territorio, dos voces tan expertas como clarividentes.

*Estudis Escènics* publicará en los próximos números otras de las aportaciones hechas en las jornadas Scanner.

## Investigación y creación

*Josette Féral*

Me decía al empezar esta comunicación que si tuviera que hacerla en un contexto norteamericano, forzosamente distinto al contexto europeo, tendría que plantearla de otra forma, desde otro punto de vista, y seguramente no diría las mismas cosas, porque las relaciones entre práctica y teoría y entre investigación y creación no se viven del mismo modo a ambos lados del Atlántico. La relación se invierte, por lo menos en el contexto universitario norteamericano: se sobrevalora la práctica en relación a la teoría, aunque sea necesario pasar por ésta de forma obligatoria, aunque no prioritaria, durante la formación, con ciertos matices según el nivel de estudios. La teoría encuentra más fácilmente su sitio en los estudios superiores, pero figura en todos los programas tanto de diplomaturas como de licenciaturas y postgrados.

### Contextualización

Quisiera empezar por algunos puntos de contextualización importantes que nos permitirán entender mejor el entorno en el que se inscriben las modalidades de investigación-creación que encontramos en la institución de la UQAM (Universidad de Quebec en Montreal).

1. *La emergencia del teatro como práctica en el seno de la Universidad y la creación de departamentos para la formación de artistas* con la intención de verlos incorporarse a la profesión –algo más común en América del Norte que en Europa– son fenómenos relativamente recientes: hace apenas treinta años que sucede en Quebec, y poco más en Estados Unidos. Esta apertura a la práctica en el marco de la Universidad ha correspondido, claramente, a un desa-

rrollo de las mentalidades, que reconocen la posibilidad de enseñar dentro de la institución las diversas expresiones artísticas (teatro, música, danza, artes visuales, artes mediáticas y creación literaria) y, en especial, la creación. Esta formación práctica que se impartía en las universidades, menos común en Europa, y muy discutida por las escuelas profesionales aguerridas (conservatorios y escuelas nacionales de teatro), respondía a la convicción de que la Universidad podía prestarse a una formación práctica y enseñar creación, pero que era necesario reforzarla sumándole una formación teórica, que conferiría originalidad y legitimidad al proceso. Así, se contrataron artistas para que ejercieran de profesores habituales –a menudo no tenían doctorado y en ocasiones ni siquiera licenciatura; podía pasar que les obligaran a obtener dichos diplomas a lo largo de los años– basándose en la equivalencia entre su trayectoria profesional y la investigación que este recorrido conllevaba de forma implícita. Los comités de contratación valoraban las competencias profesionales pero también las competencias de dichos artistas para enseñar en niveles superiores, o incluso para dirigir memorias y tesis. Así, la tarea de los creadores era reconocida al mismo nivel que la de sus colegas no-artistas. Añadiría también que, del mismo modo que se tiene en cuenta la capacidad para efectuar investigaciones, un artista recién contratado debe demostrar que puede mantener su trayectoria artística profesional y llevar a cabo trabajos de investigación. Con todo, la noción de investigación en este contexto está mal definida o es, cuando menos, movediza.<sup>1</sup>

2. Los vínculos entre investigación y creación en Canadá, y de forma más general en Norteamérica (e incluso podríamos ampliar la afirmación a los países anglosajones), *están determinados por los vínculos entre la teoría y la práctica* y, más especialmente, por un antiintelectualismo en receso, afortunadamente (aunque sigue teniendo, con todo, mucha importancia), que hace que la práctica esté sobrevalorada a todos

los niveles, tanto por parte de los docentes (directores, escenógrafos y encargados de los cursos) como de los estudiantes, aunque la teoría sea obligatoria y que ello justifique que todas estas formaciones tengan lugar en un contexto universitario. La práctica parece clara. Su necesidad es una evidencia, puesto que tiene por objetivo una formación profesional. Así, la práctica absorbe lo esencial de los presupuestos de los departamentos y se beneficia de derogaciones en lo relativo al número de estudiantes de los cursos y la asignación de locales y servicios técnicos.

A pesar de esta evidencia, hace unos años (dos o tres) que se observa una presión muy clara por parte de la institución para conseguir que los docentes artistas desempeñen un componente de investigación como parte de su tarea, y que este componente no sea simplemente el trabajo previo al de creación (que, con todo, se les pide que mantengan).

Pero, ¿cómo podemos definir esta investigación? La Universidad evitó a conciencia dar pautas de referencia, y solamente pedía a unos y otros que describieran, de forma regular, las tareas de investigación y creación que efectuaban en el marco de la institución. Algunos colegas directores estiman que llevan a cabo su investigación en el seno de la creación y que cualquier realización implica necesariamente efectuar investigación, y no están del todo equivocados. ¿Pero se trata realmente de investigación? Del mismo modo, algunos colegas actores afirman, por su parte, que la preparación para los papeles que interpretan comporta un trabajo de investigación previa. Tampoco están del todo equivocados. No obstante, es evidente que se trata, cada vez más, de una visión limitada de la investigación, y que el concepto de investigación-creación quiere ir más allá. La Universidad pretende que se lleven a cabo de forma real proyectos de investigación-creación.

3. Hay que entender que las escuelas de formación en artes (en el marco de las estructuras universitarias) sufren cambios

radicales que, aunque no cuestionan su existencia, plantean en otros términos la cuestión de su legitimidad en el seno de la institución. Este movimiento fue impulsado por los organismos de subvención (CAC, FQRSC) presionados por los artistas, que quedaban sistemáticamente excluidos de los programas que estos organismos administraban para ayudar a los profesores en su trabajo. De esta forma, los organismos crearon, tras consultarlo con comisiones y comités formados por artistas, programas a medida llamados programas de investigación-creación, destinados a los artistas de las Universidades, que les permitían proponer proyectos mixtos, teoricoprácticos, solos o en equipo, sobre cuestiones relacionadas con la investigación sobre creación.<sup>3</sup>

Así, el concepto de investigación-creación se impuso en los textos, y también en los convenios colectivos, aplicando una equidad –y una equivalencia– entre la tarea de investigación y la de creación para todos los profesores (artistas, no-artistas y todos los estudiantes de los programas artísticos).

¿Definía esto la naturaleza de la investigación-creación? En absoluto. El concepto permanece voluntariamente abierto, y engloba y es objeto de diversas combinaciones que varían según los sectores y los individuos.

El objetivo que se persigue con esta nueva forma de investigación es:

- ampliar y, si es necesario, redefinir lo que entenderemos por investigación.
- precisar mejor los vínculos entre investigación y práctica.
- encontrar una finalidad que no sea la investigación clásica, una finalidad que se centre más en el talante de la práctica, es decir, en la creación en sí misma, y que también permita comprender mejor las etapas y los modos de funcionamiento (los procesos de creación, por ejemplo, pasan a ser objeto de estudio) de la creación.
- en el contexto anglosajón, en el que la noción de investigación-creación está mucho mejor definida pero es también más

radical (podremos hablar de ello eventualmente), el objetivo es revisar la investigación tal y como está formulada ahora, dominante, estéril y unívoca. Dicho de otra forma, se trata de hacer sitio a la palabra del artista en el terreno del saber y permitir que participe, a su vez, en la construcción de este saber global pero también que cree otro saber, un saber práctico, informado, a partir de su propia experiencia.

En el texto titulado *Arts-based research*, Suzan Finley escribe:

¿Qué es investigación? ¿Cómo podemos hacer que haya participantes que se impliquen en la investigación? ¿Cómo tendrían que explicarse los resultados de las investigaciones? ¿Cómo puede producirse cambio social a través de la investigación? ¿Cómo podemos convertir la investigación basada en el arte en una acción social progresiva, en una teoría y un método que conecten la política, la pedagogía y la ética a la acción en el mundo? (DENZIN & LINCOLN, 2005 : X)

Quisiera tratar de presentar de forma sumaria, y como punto de partida para una discusión, lo que puede ocultar el concepto en el marco de la Escuela superior de teatro para nuestros estudiantes.

### **Abanico de proyectos de investigación-creación**

El tipo de investigación e investigación-creación que se lleva a cabo en nuestra escuela cubre todo el abanico de posibilidades. Va desde la investigación teórica pura hasta la investigación-creación en su sentido radical anglosajón (*arts-based research* –investigación basada en artes– y *practice as research* –práctica como investigación), pasando por lo que se ha dado en llamar investigación-creación.

*La investigación*

La investigación clásica ocupa un lugar razonable en nuestra escuela, y digo razonable porque no es dominante. Tan sólo afecta a cerca de un 25% de los estudiantes que eligen este tipo de memorias. Los estudiantes que se dedican a ella eligen efectuar investigaciones de naturaleza teórica en el sentido más clásico del término. Algunas son de naturaleza estética, histórica, antropológica o psicoanalítica, y otras se acercan a los *cultural studies*, *performance studies* o a los *post-colonial studies*. Pueden basarse en la interculturalidad, en el payaso, en la teatralidad del ritual o en la interdisciplinariedad, pero, la mayoría de veces, incluso cuando son de naturaleza de «investigación», los temas tratados se basan en la práctica. Así, las distintas memorias se proponen estudiar las teorías de la interpretación de tal pensador, las técnicas de voz de tal tipo de formación, las técnicas de la risa en determinados actores, realizar una historia del payaso, establecer una tipología de las iluminaciones, etc. A veces, y cada vez más a menudo, estos informes tratan los procesos de creación o la genética de la representación: ensayos de un espectáculo a los que asisten, teorías de la interpretación (A Yandl, Ur-faust de Marleau).

Así que ya tenemos el trabajo escrito. Ocupa de cien a doscientas páginas, pero puede darse en forma de conferencia-demostración en la que una parte es escrita y otra montada y presentada en un espacio.

El método de trabajo es claro: implica recogida de datos, recensión de la literatura que existe sobre el tema, definición de una problemática, recurso a una metodología y a conceptos definidos, utilización de un protocolo de análisis que permita la interpretación de datos, etc. El modelo, que proviene de las ciencias sociales, no siempre está adaptado a las realidades de las prácticas escénicas, pero sigue estando presente en tanto que horizonte de espera, como posibilidad.<sup>2</sup>

*Investigación-creación*

Incluye necesariamente una parte de creación y una reflexión escrita que acompaña el trabajo de creación. La existencia de esta categoría rinde cuentas del deseo manifiesto de ofrecer un aprendizaje mixto a los estudiantes y combinar práctica y teoría (una combinación que se pone en práctica con más o menos éxito en cursos, talleres, memorias, tesis y prácticas profesionales). Estas memorias precisan una metodología todavía más rigurosa y, en primer lugar, identificar una problemática clara: esto es, a menudo, la parte más importante de la tarea. Es necesario plantear una hipótesis de partida, experimentar y extraer conclusiones.

Esta reflexión de orden práctico puede ser de dos tipos. Puede basarse *en la práctica*. En este caso, el estudiante se concentrará en una problemática específica en la que profundizará, y paralelamente realizará una labor de creación y exploración: redacción de una obra y reflexión sobre el proceso de teatralización de los personajes; reflexión general sobre el teatro documental experimentando sobre el terreno; reflexión sobre lo grotesco acompañada de una puesta en escena de *La Tempestad* (con Próspero y Calibán); redacción de una obra acompañada de una reflexión sobre la noción de presencia como la presentaban Artaud y Barba. Se aceptan todas las propuestas, siempre que se hayan justificado y detallado claramente al presentar el proyecto.

La segunda opción es que esta reflexión se haga *en la práctica*. A partir de esta práctica, el estudiante comprueba en el laboratorio el fundamento de su hipótesis: estudia, por ejemplo, la forma en que los efectos de la iluminación modifican los efectos escénicos aplicándolo a una obra de Ionesco; la aleatoriedad del juego escénico cuando un guión deja lugar al azar; exploración de la incidencia de este aprendizaje sobre la interpretación de los actores occidentales formados con los métodos de J. Lecoq en el laboratorio con técnicas de interpretación

orientales; experimentación sobre cómo un entrenamiento corporal influye en la voz del actor y establece, consiguientemente, una pedagogía propia.

En todos los casos, el objetivo perseguido es siempre combinar teoría y práctica, para permitir un aprendizaje mixto a los estudiantes; la práctica podrá estudiarse tanto desde el punto de vista teórico como práctico.<sup>3</sup>

Evidentemente, estas memorias invitan, incluso más que las demás, a identificar una problemática precisa. A veces las relaciones entre la parte teórica y la parte práctica son vagas, algo forzadas. En ocasiones, los dos universos se yuxtaponen, no están perfectamente integrados pero la iniciación al desarrollo de esta doble mirada está presente, formadora y constrictora.

Es también la oportunidad que se ofrece a los estudiantes de trabajar más cerca de la creatividad, de interesarse por los procesos, por los distintos modos de obrar; de esperar la inspiración, de buscar cómo estructurar una práctica, una investigación y elaborar un escrito sobre esta práctica. La información obtenida es, a menudo, distinta a la que los estudiantes obtendrían en una investigación más clásica. El riesgo forma parte integrante del proceso.

### *Práctica como investigación*

Esta última categoría merecería ser tratada extensamente, porque sus fundamentos epistemológicos ponen en evidencia un deseo profundo de modificar la visión dominante de la investigación más común en el Reino Unido y en Estados Unidos. Va acompañada por un objetivo político, radical, con la voluntad de intervenir en la sociedad. Consiste en una investigación completamente distinta a las dos anteriores. Sus objetivos, métodos y finalidad modifican nuestra mirada sobre la investigación y su papel. Tiene por objetivo subvertir la investigación tal y como suele efectuarse, y hasta modificar nuestra visión de lo que debe ser la

investigación para concebirla de otra forma. Quiere recuperar el poder para restituirse al artista. Reivindica su derecho a contribuir al saber, a todo el saber, práctico y no práctico, con la misma legitimidad que la investigación más clásica. Se esfuerza por hacer cohabitar así, sin división, práctica y discurso, por convertir la práctica en un modo de investigación. Esta investigación, poco frecuente en la UQAM, aunque en el mundo anglosajón hace unos 20 años que se estila, es profundamente subversiva porque pone en el centro del trabajo al sujeto con su sensibilidad y su individualidad, y lo pone a la escucha de las obras y el mundo.

Esta última categoría marca el deseo de salir de las referencias habituales de la investigación, insistiendo en la necesidad de sustituir aproximaciones múltiples, híbridas y no legitimadas, replanteando la veracidad de las aproximaciones científicas; introduce la palabra del sujeto artista, sujeto sumido en la acción e importa toda su subjetividad pero también sus límites. Busca promover la idea de que toda obra artística se inscribe, en primer lugar, en un contexto (un terreno) que hay que tener en cuenta en el análisis, aunque hacerlo lleve a una verdad parcial, en los dos sentidos de la palabra.

No creo que los discursos de estos dos días hayan reflexionado sobre este tipo de investigación, mas es importante saber que existe y que también puede constituir una de las formas de investigación relacionadas con la creación. Así, implica un cambio en nuestras mentalidades, un cambio de nuestra idea de investigación. Algunos pueden considerar que este tipo de investigación coarta su amplitud de miras, pese a que su misma existencia ya nos plantea preguntas.

### **Conclusión**

Si, de forma provisional, tuviera que llegar a una conclusión en este punto, diría que el éxito de la investigación-creación está rela-

cionado con la insuficiencia de los demás tipos de investigación. Esta insuficiencia está relacionada, en primer lugar, con el tema, las características epistemológicas del cual están mal definidas por las teorías existentes, como si la teoría se obstinara en perseguir un tema que la rehúye constantemente (interpretación, proceso de creación, creatividad), temas nebulosos que dejan siempre un «resto», un «sobrante» del que nunca puede rendir cuentas.

Tiene que ver también con los *métodos tradicionales*, que a menudo imponen una visión única, englobante, y que tiene fuerza de verdad, lo que explica el deseo de revisar un discurso único combinándolo con la práctica (que es el mismo deseo de hacer coexistir discurso y práctica en un tejido de hilos fuertemente entrelazados en el que resulta imposible discernir qué tiene presencia por encima de qué). Finalmente, tiene que ver con el deseo cada vez más firme, no tan sólo por parte de los artistas sino también de los mismos investigadores, de orientar los estudios al proceso más que al producto, como si consistiera en remontarse a la función primera de la teoría, la de acompañar al artista y ayudarle a comprender mejor los caminos que llevan a la práctica, una función que se ha perdido con la división de los campos disciplinarios que la modernidad ha instituido.

En cuanto a los estudiantes, les permite aproximarse a la obra artística sin ignorar su propia creatividad y la de la obra en sí. Se niegan a cerrarse en un discurso único demasiado discursivo, y encuentran otras formas de vehicular ideas, sensaciones y su propia sensibilidad. Se abren a la utilidad de los discursos teóricos, y escapan así al discurso único, aglutinador y algo intimidatorio de la teoría, e instauran una palabra más dinámica –aunque también más parcelaria– que consigue conciliar la objetividad de la observación con la subjetividad que comporta cualquier obra centrada en sí misma.

## Notas

1. ¿Qué entenderemos por esto? No está demasiado claro y las respuestas que se ofrecen a la pregunta son diversas. Algunos colegas directores estiman que efectúan la investigación en el seno de su creación y que toda puesta en escena implica necesariamente investigación, y no se equivocan demasiado. Tal y como señalaba Picasso al afirmar «no hago nunca una obra de arte. Siempre es una búsqueda». Algunos colegas actores aseguran que la preparación para los papeles que interpretan conlleva una labor de investigación previa. Tampoco se equivocan demasiado. No obstante, es normal que, además, la Universidad quiera ver un desarrollo real de proyectos de investigación-creación.

2. Ejemplos de temas de memorias teóricas: YANICK AUER (2000): *L'union des artistes : analyse critique d'un syndicalisme d'affaires (Montréal, 1937-1980)*; MATILDE BAISEZ (1986): *Le rire du diable*: estudio histórico del payaso desde una perspectiva social.

3. Ejemplos de temas de memorias de investigación-creación: ADAM (1992): *Análisis comparativo de la interpretación del titiritero/manipulador en el teatro de títeres tradicional del siglo XIX y de la interpretación del manipulador/actor en el nuevo teatro de títeres del siglo XX*. Memoria-creación+ vídeo; ALEPIN (1999): *Reflexión sobre la integración de la mímica corporal en la formación del actor*; ASSAYAG (2006): *Niños y niñas directores: estudio de una experiencia de puesta en escena llevada a cabo por niños y niñas de 9 a 12 años con actores y diseñadores adultos*; AUCOIN (1992): *La práctica de la imaginería mental en la enseñanza del arte dramático: estudio y análisis a partir del Rutgers Imagination Method (RIM)*; BEAUSOLEIL (2000): *Escritura de un texto dramático titulado Voyage d'hiver –Viaje de invierno– acompañado por una reflexión sobre el erotismo a partir de los escritos de Georges Bataille*. Memoria-creación; Fr. BOUDREAULT (2001): *Integración de la acrobacia a la presentación de un extracto de la obra Le héron bleu –La garza azul–, seguida por una reflexión sobre la teatralidad en la acrobacia aérea*. Memoria-creación + vídeo; FRÉCHETTE (1986): *Baby Blues: Escritura, sonorización y reflexión sobre el texto dramático y sobre el paso a la oralidad*. Memoria-creación + vídeo.

## Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas

*José Antonio Sánchez*

La creación artística es resultado de un proceso singular e irreplicable. La generación de lo artístico (sea obra, imagen, proceso, situación o momento) escapa a la sistematización y a la generalización. En cambio, la práctica artística no: la práctica artística se deja situar, analizar, fijar. Cuando hablamos de docencia de las artes o investigación en artes hablamos de una práctica y no del acto creador mismo.

En el campo de la investigación en artes caben multitud de enfoques: desde la gestión cultural, la pedagogía, la tecnología, la filología, la musicología, la historia del arte... Si atendemos a los campos de investigación más próximos a la práctica, podríamos distinguir al menos tres grandes bloques: el de las metodologías de investigación sobre los oficios de la escena; el de las metodologías de investigación sobre prácticas aplicadas (docentes, terapéuticas, creativas...) y el de las metodologías de documentación creativa. Este último bloque se sitúa en un espacio intermedio entre el interés práctico (fijación de los procesos con finalidades de uso) y el interés documental (fijación de los procesos con finalidades historiográficas). Y ambas líneas se inscriben en un mismo movimiento: el de la digitalización de la cultura y la gestión de archivos, en el que se inscribe el proyecto de investigación que he dirigido en los últimos años.

Desde ese proyecto, hemos planteado diversas reflexiones sobre metodologías de investigación relacionadas con la gestión de archivos y metodologías de investigación relacionadas con lo historiográfico. Aunque no es el tema de hoy, me gustaría únicamente apuntar que no sólo la investigación práctica, sino también la historia de las artes escé-

nicas dispone de un corpus parangonable al de la historia de la literatura o al de la historia del cine. Por lo que incluso a propósito de la historiografía de las artes escénicas resulta difícil proponer una reflexión metodológica similar a la de la historia del arte. Y es que en muchos casos esas metodologías son prestadas: mayoritariamente, de la historia y la teoría de la literatura; en segundo lugar, de la historia del arte y de los medios audiovisuales; y finalmente, atravesada por metodologías muy diversas surgidas en el interior de éstos: estructuralismo, semiótica, crítica textual, etc. Esa situación se debe a diversos factores: 1) La consideración de las artes escénicas como oficio o artesanía; 2) El carácter efímero de la obra escénica; 3) Los muy diversos anclajes de los estudios sobre artes escénicas en la Universidad. Cada uno de estos modelos ha enfatizado aspectos de la obra o de la producción escénica como objeto privilegiado de análisis: Texto, Visualidad, Contexto, Comunicación, Pensamiento, Proceso cultural, Forma-discurso, etc.

Pero, aunque con dificultades, la historiografía de las artes escénicas cuenta con más recursos académicos que la investigación práctica. Y es sobre ésta sobre la que se debe centrar nuestra reflexión.

Lo específico de la investigación artística está asociado inevitablemente a la creatividad. Habitualmente, observamos con recelo la posibilidad de que la creatividad pueda enseñarse. Si no puede enseñarse, ¿cómo se va a investigar sobre ella? Sin embargo, olvidamos que lo que entendemos por artístico no es una sustancia, sino un adjetivo que por tanto afecta a las prácticas y a las experiencias humanas en muy diversos grados. Ninguna escuela enseñará a ser artista genial como lo fueron Tadeusz Kantor o Merce Cunningham. Sin embargo, las escuelas sí pueden enseñar metodologías de la práctica artística que van más allá del aprendizaje de las técnicas. Y la docencia de esas metodologías de la práctica artística sólo puede ser fijada desde la investigación sobre los procesos de creación.



La investigación en las artes debe servir para superar el nivel de la transmisión de la técnica (sin que ésta sea por ello desplazada) al nivel de la transmisión de las metodologías creativas.

En la ubicación de la práctica artística en el ámbito de las actividades sociales con el fin de situar el campo de la investigación sobre la misma puede resultar interesante recuperar el pensamiento del filósofo norteamericano John Dewey, que en 1934 publicó un texto recientemente reeditado en castellano con el título *El arte como experiencia*.

En esta obra anticipadora, Dewey insistía en situar el arte en su contexto social, no con el fin de privarlo de su autonomía, pero sí con el fin de evitar el riesgo de la absolutización y del autismo. Y ello tanto para una correcta comprensión del arte del pasado (especialmente aquel producido en épocas premodernas) como para la correcta comprensión de la práctica artística.

Que el arte es en primer lugar experiencia y no lenguaje lleva a primer término la cuestión de la relación que la práctica artística facilita, una relación que no es primariamente unívoca (en términos de emisor-receptor), sino más bien multilateral: una obra de arte es sólo un momento de un complejo entramado de relaciones que se establecen entre el individuo, la institución artística y el contexto social, así como entre los referentes (pasado), la situación efectiva (presente) y las lecturas posteriores (futuro).

Los museos y los teatros-museo instituyeron durante el siglo XIX la idea de que cualquier obra podía ser considerada de manera autónoma. El arte modernista surgió de la creación de ese contexto aislado de la experiencia cotidiana llamado museo. El teatro se mantuvo, por su carácter performativo, más próximo a la experiencia social y condicionado por ella; sin embargo, en las últimas décadas, paradójicamente, al mismo tiempo que los teatros tendían a la disolución de sus muros, el teatro parecía más bien tender a la solidificación de los suyos.

Pero el arte no puede ser aislado de los espacios de convivencia y de negociación de la convivencia. Dewey lo ejemplifica de manera contundente (1934 : 4-5):

el Partenón es una gran obra de arte. Sin embargo, sólo tiene un rango estético cuando la obra llega a ser la experiencia de un ser humano. [...] debemos aceptar desviar la reflexión hacia los ciudadanos atenienses [...] con el sentido cívico identificado con la religión cívica, de cuya experiencia el templo era una expresión y que lo construyeron no como obra de arte, sino como conmemoración cívica.

Esta consideración no resta artisticidad al *Partenón*, pero evita la absolutización del arte y el olvido de los condicionantes y funcionalidades no artísticas de una obra, que forman parte indisoluble de la experiencia estética. Lo que podemos pensar respecto a la arquitectura helénica, lo podemos igualmente afirmar respecto a la pintura renacentista, el drama romántico, el cine neorrealista o el teatro radical. Podemos recuperar las formas, podemos incluso tener una experiencia artística de ellas, pero nunca la misma experiencia que tuvieron los contemporáneos de quienes crearon los productos que la generaron.

Arthur Danto se refiere a ello igualmente para rebatir la posibilidad de que después del fin de la historia del arte cualquier práctica artística sea posible (1997 : 228):

*Nosotros* podemos saber acerca del período barroco como estudiosos o, usando las románticas palabras de Feyerabend, como «solitarios *outsiders*», pero no es para nosotros algo que podamos vivir. [...] El paradigma de alguien esforzándose en vivir un período de esta manera es, por supuesto, Don Quijote, quien es burlado o explotado por individuos que no comparten su forma de vida (dado que nadie puede), pero que llegaron a conocerla externamente, de la misma manera que muchos de nosotros alcanzamos a conocer las vidas que se vivían en otros tiempos.

La contestación irónica a esto es el *Pierre Menard, autor de El Quijote* de J. L. Borges. Efectivamente, para crear en la actualidad *El Quijote* sería preciso recrear con exactitud las condiciones de vida de Cervantes en su momento: sólo viviendo exactamente como Cervantes se puede crear de nuevo *El Quijote*.

El callejón sin salida al que abocó el modernismo fue el de un individualismo extremo en la práctica artística, posible gracias a la protección paternalista de las instituciones. Ya en 1934, Dewey se quejaba de la distancia entre la producción artística, la experiencia ordinaria y la experiencia estética (1934 : 10-11):

Los artistas encuentran pertinente dedicarse a su trabajo como un medio aislado de «autoexpresión», y a fin de no participar en las tendencias de las fuerzas económicas, se sienten a menudo obligados a exagerar su separación hasta la excentricidad. [...] Si se junta la acción de todas esas fuerzas, las condiciones que crean el abismo entre el productor y el consumidor en la sociedad moderna operan para crear *también una separación entre la experiencia ordinaria y la experiencia estética*.

Desde entonces, numerosos artistas intentaron romper esa brecha y propusieron reiteradamente una devolución del arte a la vida o del arte a la cotidianidad, con un radicalismo irrepetible que se situó en la década de los sesenta y que encontró su ubicación en ciertas propuestas del arte pop (que sirvieron a Arthur Danto precisamente para situar históricamente el fin del arte) como en el contemporáneo arte anarquista y muy especialmente en Fluxus. Aunque fracasaron en términos absolutos en sus tentativas, tanto el pop como el Fluxus aportaron a la creación contemporánea la disolución del concepto de obra artística (y por tanto la tiranía de la obra cerrada que responde a leyes de composición interna necesarias) y el desplazamiento de la creación a la práctica.

El arte es una cualidad del hacer y de lo que ya se ha hecho. Sólo exteriormente puede ser designado con un sustantivo. En realidad es de naturaleza adjetiva, puesto que se adhiere a la manera y contenido del hacer. [...] El *producto* del arte –templo, pintura, estatua, poema– no es la *obra* de arte, sino que ésta se realiza cuando el ser humano coopera con el producto de modo que su resultado sea una experiencia gozada a causa de sus propiedades liberadoras y ordenadas. (DEWEY, 1934 : 241)

### Disciplina, indisciplina, transdisciplina

En la reflexión de Dewey, la adjetivación del concepto arte y su transformación por tanto en «artisticidad» tiene como consecuencia la conversión en adjetivos del resto de los conceptos que el arte mismo abarca. Es decir, lo que propone Dewey es una conversión en adjetivos de conceptos tales como Pintura, Música, Drama, Teatro o Danza.

Si la sustitución del Arte por lo artístico tiene como consecuencia un borrado de los bordes entre experiencia estética y experiencia cotidiana, la sustitución de las disciplinas por adjetivos tiene como consecuencia un borrado de los bordes entre las mismas y la posibilidad por tanto de concebir la creación como en mayor o menor medida transdisciplinar.

En suma, lo que yo quisiera mostrar es que palabras tales como poético, arquitectónico, dramático, escultórico, pictórico, literario –en el sentido de designar la cualidad mejor realizada por la literatura– señalan *tendencias* que pertenecen, en cierto grado, a todo arte, porque califican cualquier experiencia completa, mientras que, sin embargo, un medio particular se adapta mejor para darle énfasis. (DEWEY, 1934 : 259)

Con ello no se trata de borrar los límites. Por más que practiquemos la borradora, y apliquemos los calificativos que Dewey su-

giere, sólo en muy raras ocasiones dejaremos de saber si una determinada experiencia estética tiene un soporte literario, musical o teatral, que podremos analizar de acuerdo a códigos propios de cada uno de esos medios. Pero lo importante es que la experiencia estética está más allá de esos límites.

La reflexión de Dewey apunta en el sentido de devolver la teoría a la realidad cotidiana. Existen pintores que sólo piensan en términos de formas plásticas, encerrados en su estudio y aislados del mundo. Pero la mayoría de los pintores leen, escuchan música, beben, van al cine, comen, practican sexo, viajan, hablan, duermen... Y todo ello en mayor o menor medida se traslada a la experiencia de creación pictórica. Del mismo modo que en la recepción de una obra pictórica pueden concurrir condiciones que afecten a la experiencia misma. Algunos de esos factores pueden ser lo suficientemente poderosos como para afectar de una manera decisiva a la creación y/o a la recepción y en ese momento podemos reconocer una dimensión transdisciplinar en la obra.

Diversas circunstancias pueden hacer que una pieza escénica sea más o menos plástica, musical, dramática, arquitectónica, política, íntima, etc. Y ello nada tiene que ver con la técnica, es decir, con la disciplina en un sentido estrictamente técnico. La investigación debe situarse en la dimensión de la experiencia o en la dimensión de las prácticas.

Hablar de prácticas no es hablar de técnicas. La práctica artística engloba un proceso de límites borrosos en el que los aspectos de la personalidad, del contexto geográfico, cultural e histórico interactúan con las destrezas propias y las de quienes intervienen en un proceso creativo. La disciplina de cada artista o de cada uno de los colaboradores en un proceso artístico es sólo una dimensión de lo que denominamos práctica artística. Y, aunque ésta pueda ser abordada desde lo disciplinar, no siempre resulta la opción más interesante.

Consideremos el caso de La Ribot en relación con la danza.

a) Partimos de que La Ribot se instala en el interior de una disciplina, que implica: una determinada formación técnica y lingüística, un contexto institucional y económico, un marco de recepción determinado.

b) La práctica conduce el trabajo hacia lo indisciplinar, es decir, hacia una negación de la disciplina en todos los sentidos: técnico (se abandonan las técnicas corporales aprendidas), lingüístico (se alteran los códigos internos y relacionales –con la música, con el espacio, con la dramaturgia, etc.), institucionales (se abandonan los espacios escénicos, las programaciones teatrales y se desarrollan estrategias de producción ajenas a los modos económicos propios de las artes escénicas) y receptivo (presentaciones en galerías de arte, museos, etcétera ante un público que no espera ver danza).

c) Sin embargo, esa indisciplina no destruye la disciplina, sino que más bien genera un diálogo con ella. Categorizaciones como «non-dance» o estudios como «Exhausting dance» no desplazan este tipo de producciones fuera del espacio de la danza, sino que apuntan a la existencia de una tensión entre lo disciplinar y lo indisciplinar. Finalmente, el trabajo de La Ribot se sigue presentando en teatros, es producido por instituciones teatrales y sigue teniendo una recepción desde la disciplina de la danza, aunque también se presente en museos, sus obras sean vendidas en galerías de arte y sea recibido por un público ajeno al gremio de la danza.

El acto indisciplinar conduce a un ejercicio transdisciplinar. Es en este lugar donde debe situarse la investigación sobre el proceso creativo si se quiere abordar en su complejidad.

El caso de La Ribot puede ser contemplado como un caso extremo. Pero en mayor o menor medida cualquier proceso creativo

comprometido e interesante incluye una componente indisciplinar. Y por tanto obliga a una investigación desde lo transdisciplinar.

Fernando Pinheiro Villa y José Da Costa lo exponían del siguiente modo en la introducción a su grupo de investigación «Territorios y Fronteras» (2004):

Intensas reterritorializaciones, desterritorializaciones, desfronterizaciones, reformulaciones conceptuales y nuevas líneas de fuga a las ideas hegemónicas sobre el acontecimiento escénico configuran una red rizomática de objetos de investigación o deseo del GT [Grupo de Trabalho Territorios e Fronteiras]. Esta red incluye para-teatralidades, intermedias, nuevas tecnologías, teorías de recepción, el cuerpo en escena, oralidades y dramaturgias, la deconstrucción de identidad(s) y género(s), performatividades artísticas, bricolajes y veladuras escénicas, mediaciones telemáticas, la telepresencia, virtualidades, los espacios escénicos, rituales, el performer(a), el figurín, el trabajo en progreso, el entrenamiento y gramáticas artísticas. En un topos postestructuralista, otro objeto de estudio sigue siendo la búsqueda de una epistemología de la acción artística y del cuerpo en acción artística testimoniada. Se privilegia el estudio de experiencias artísticas inter y trans culturales (disciplinares, textuales y espaciales...) que apuntan para otros territorios, objetos, poéticas y lenguajes originados por la colaboración artística.

La investigación transdisciplinar se impone en el ámbito artístico. Ahora bien, del mismo modo que la llegada de La Ribot al ejercicio transdisciplinar parte de una reflexión sobre la propia disciplina, también la investigación sobre el proceso artístico debe partir de una cierta disciplina.

Quiero decir con esto que siendo lo deseable una práctica indisciplinar o transdisciplinar, no es posible una formación así. La formación no puede ser indisciplinar, sólo puede ser disciplinar o multidisciplinar. Y la formación del investigador debe

ser necesariamente multidisciplinar y nunca, en ningún caso, indisciplinar.

### Tradición y genealogía

La cuestión de la disciplina remite al anclaje de los procesos en un determinado campo artístico, pero también en un sentido más amplio, a la inscripción del trabajo de un individuo en una tradición no necesariamente definida por lo disciplinar. En la genealogía de La Ribot puede ser más importante Erik Satie que Martha Graham, Joan Brossa que Merce Cunningham o Piero Manzoni que Pina Bausch. Es decir, la genealogía de un artista puede estar fuera de su propia disciplina. Pero lo que resulta inconcebible es un artista sin genealogía. Y, por otra parte, también resulta difícilmente imaginable un artista del que no se puedan hallar referentes en el interior de su propia disciplina.

Es decir, que si bien la creación artística es singular, la práctica que la hace posible no sólo tiene un contexto disciplinar o transdisciplinar, sino también una genealogía reconocible. He utilizado el término genealogía y no el término historia, porque a diferencia de la historia, la genealogía responde a asociaciones accidentales, excepcionales o incluso caprichosas. Pero esa genealogía permite una lectura diferente de la historia, una lectura artística de la historia.

Comentando a T. S. Elliot, Artur Danto apuntaba la posibilidad de concebir la percepción artística como histórica (1997 : 189). Ya Baudelaire en el siglo XIX llamó la atención sobre la dimensión histórica de la belleza. E, inversamente, Norbert Lynton explicitó de qué modo el arte contemporáneo condiciona el modelo historiográfico con el que se relata la historia del arte de tiempos pasados. Si esto es así, el artista-investigador no puede situarse al margen de la historia, como no puede situarse por completo al margen de la disciplina, sino que más bien debe reconocer de manera

crítica su posición en una tradición, aunque ésta no sea necesariamente definida por la historiografía vigente.

Es decir, respecto a la cuestión de lo histórico se plantea una dialéctica similar a la que se plantea respecto a lo indisciplinar. Ni siquiera el estudio de la práctica artística supuestamente más ahistórica puede hacerse desde planteamientos ahistóricos, sino en todo caso recurriendo a un cruce de lo histórico y lo genealógico que permita su situación en el mapa diacrónico.

### Obra, proceso, situación, momento

La experiencia artística es temporal. No es estática, sino dinámica. No es simultánea, sino procesual. También lo es la creación misma. La investigación, para ser coherente con la experiencia y con la práctica, debe concebirse como una investigación sobre el proceso y nunca sobre un objeto cerrado. En otros términos, el campo de la investigación artística es el proceso de creación. La investigación será tanto más interesante cuanto mayor el grado en que el proceso desborde su concreción en un resultado previo. ¿Por qué? Cuando la investigación se identifica con un proceso que conduce, por ejemplo, a una puesta en escena o a una acción, es de esperar que esa acción o esa puesta en escena en sí mismas satisfagan las necesidades de investigación de ese momento y, por tanto, la investigación sobre ese proceso no dejaría de ser una paráfrasis de la puesta en escena o la acción misma.

Cuando en cambio la investigación se identifica con un proceso de creación que excede la producción de una pieza artística en un formato determinado, la investigación puede entonces aportar algo que cada una de las producciones artísticas individualmente no aporta.

La investigación en artes debe ser concebida como un proceso que trasciende los resultados puntuales. Algunos temas de investigación en la creación contemporánea

reciente que podrían ser considerados como proyectos de investigación:

a) La investigación sobre lo animal y lo íntimo en el trabajo reciente de Mal Pelo. En este caso se trata de una reflexión nuclear para la compañía, pero que comenzó a convertirse en muy urgente a partir de 1999, cuando produjeron *L'animal a l'esquena*. Se podría decir que Mal Pelo creó en su centro de Celrà un laboratorio para investigar sobre la cuestión de la animalidad en lo humano. La existencia del laboratorio permite que pasen por él personas que contribuyen con sus reflexiones y sus propuestas al enriquecimiento del proceso; entre ellos y de forma muy especial Lisa Nelson, Steve Paxton, John Berger, además de Toni Serra, Scott de Lahunta, etc.

b) La investigación sobre el «fuera de campo» aplicado a la escena en el trabajo de Olga Mesa, algo que comenzó en un momento de *Más público, más privado*, cuando el «fuera de campo» era visualizado paradójicamente mediante el registro videográfico de una acción en el camerino, que continuó en *Suite au dernier mot* (2003) y que animó diversas propuestas de carácter expositivo, discursivo y escénico en los últimos años. La investigación es de carácter lingüístico y se trata sobre todo de localizar aquellos elementos del lenguaje cinematográfico que pueden ser aplicados al lenguaje escénico, partiendo de unas premisas teóricas o intelectuales que tienen que ver con la invisibilidad, con la comunicación no verbal, con la limitación. El resultado no es una pieza, sino una serie de piezas, talleres e instalaciones que surgen de una preocupación.

La investigación no debe concluir en la presentación de un producto, sino en la adquisición de conocimiento. Obviamente, hay piezas escénicas que implican una adquisición de conocimiento. Pero el conocimiento adquirido no se hace visible en una pieza escénica, la desborda y la trasciende.

Es el conocimiento lo que debe ser enfatizado en un trabajo de investigación y no la creación misma.

Hay procesos de investigación que incluyen una presentación escénica de los resultados sólo como una parte del proceso, que puede ser mostrado en diferentes estados y en diferentes formatos. Podríamos recordar el proceso desarrollado por Àngels Margarit durante la producción de *Urbs*. Se trata de una exploración de lo que podríamos denominar las coreografías urbanas. Al igual que La Ribot en su pieza *40 espontáneos*, de lo que se trata es de encontrar un método. El final, la presentación pública, es sólo una excusa para la realización de un trabajo de investigación multidisciplinar en colaboración con urbanistas y antropólogos. De qué modo las habilidades del coreógrafo-a se pueden aplicar a la comprensión de la comunicación urbana.

### La investigación en el campo expandido

La democratización de las prácticas artísticas, la asunción de una perspectiva globalizada y el impacto de las nuevas tecnologías nos abocan a una mirada diferente sobre la definición de los límites de los medios, pero también sobre las relaciones entre los medios artísticos y los contextos sociales e institucionales en que se inscriben.

El proyecto *C'úndua*, que podríamos observar igualmente como un ejemplo de investigación en cuanto proceso, planteó la necesidad de incorporar el arte y la memoria a las políticas públicas de renovación urbana, específicamente a aquella llevada a cabo desde el año 1998 por la Alcaldía de Bogotá en la zona centro de la ciudad. Surgido de un seminario interdisciplinar en la Universidad Nacional de Colombia, la voluntad de llevar las reflexiones de este grupo de artistas, sociólogos y urbanistas al ámbito de la acción se concretó en una serie de propuestas de trabajo con los habitantes del barrio de Usaquén primero y del Cartucho después, que se concretaron en insta-

laciones, exposiciones, actuaciones, etc. (SÁNCHEZ, 2007 : 266-275).

En una línea similar, con un perfil más activista que estético, podríamos considerar el trabajo de Jesusa Rodríguez, que inserta su investigación simultáneamente en el ámbito de lo político y en lo que cabría denominar “estudios culturales”. Un ejemplo muy claro fue su colaboración con la Compañía de Comedia Mexicana La chinga (1997) y el trabajo realizado en colaboración con María Alicia Martínez Medrano en el Pedregal de Santo Domingo, Coyoacán. El trabajo sobre los tipos de la comedia popular mexicana se combinaba con una investigación previa de Jesusa Rodríguez sobre las litografías mexicanas de fines del siglo XIX y principios del XX. Su objetivo:

Un teatro que puedan hacer todos, «con participación directa tanto de actores como de público y donde las exclusiones no quepan», un arte que opere contrario a lo que se observa en el país: una nación contaminada, cuyo verdadero experimento es saber cuánto resiste la sociedad con todas estas políticas xenofóbicas, chauvinistas y genocidas, indicó la artista. Las litografías parlantes en escena, provistas de sendas máscaras, «nos sirven como puentes de comunicación con el público», pues más que un escudo liberan tanto a los que las portan como a los que las observan.<sup>1</sup>

Dos años más tarde, Jesusa convocó a un grupo de jóvenes de edades comprendidas entre los 15 y los 25 años, habitantes de Iztapalapa (Ciudad de México) a participar en un proyecto titulado *Prometeo* (2000). El punto de partida eran la tragedia de Esquilo, la adaptación en dos actos de José Ramón Enríquez titulada *El fuego* y el *Prometeo sifilítico* del escritor y poeta mexicano Renato Leduc. Pero el objeto de la actuación era un acto de memoria: la vindicación de las cuarenta y cinco víctimas de la masacre de Acteal, asesinadas el 22 de diciembre de 1997 por el gobierno federal, el gobierno de Chiapas y paramilitares priistas. Cincuenta personas participaron

en este ejercicio escénico en el que la actualización del pasado reciente volvía a convertirse en acto de intervención.

El artista libanés Rabih Mroué trabaja con archivos, archivos personales y archivos preexistentes, trabaja también con imágenes de archivo, con documentos de archivo para generar nuevos archivos escénicos que permiten la intersección de Biografía e Historia, de Arte y Política. ¿Dónde acaba el trabajo de investigación y dónde comienza el de creación? Los límites son borrosos. Ninguna pieza de Mroué podría ser considerada un trabajo de investigación en sí mismo, pero es evidente que Mroué investiga. Ahora bien, su trabajo sobre los archivos, sobre la identidad y sobre la memoria nada tiene que ver con el trabajo de los colectivos que persiguen un objetivo político o histórico. En su investigación siempre hay un elemento lúdico, un elemento de libertad sin el cual la creación artística no existiría. (SÁNCHEZ, 2007 : 218-223)

La disolución del arte en distintas formas de artes aplicadas: arte-terapia, arte para la comunidad, arte-animación, etcétera permite desde el punto de vista teórico, el desarrollo de campos de investigación temática invertidos. Es decir, si se puede usar la práctica escénica con fines políticos, terapéuticos, festivos, etc., ¿por qué no aplicar los instrumentos teóricos y analíticos desarrollados para el estudio de la teatralidad al ámbito de lo social, de la política, etc.

Lo que propongo, pues, es que los académicos no tratemos de inventar nuevas metodologías que enseñar a los artistas, sino que busquemos en el trabajo de los artistas que han investigado en su creación para encontrar las metodologías adecuadas a aplicar en la academia. Es la academia la que debe desplazarse al terreno artístico y no a la inversa. De este modo, podemos localizar algunas propuestas concretas, derivadas de los ejemplos que he situado antes:

*a)* Estudios genealógicos. Relectura del arte del pasado no desde el punto de vista

de la historia, sino desde una nueva iluminación de la historia propuesta desde una práctica artística particular. Ejemplo: «la bufonería», a partir del trabajo de Leo Bassi.

*b)* Estudios sobre elementos propios de la teatralidad: la experiencia del cuerpo, la memoria del cuerpo, las tecnologías de improvisación, la interrelación entre los lenguajes del cuerpo y los lenguajes de la imagen, etc.

*c)* Estudios sobre lo social y lo político desde la subjetividad de un creador o la intersubjetividad de un grupo de creadores.

En cada caso, las metodologías cambian o bien se combinan con distintos énfasis:

*a)* La investigación genealógica y las propuestas de «revisitación» y «reconstrucción».

*b)* Cuerpo y contexto. Variaciones y transformaciones de un mismo material: movimiento, emoción, memoria, discurso...

*c)* La traducción de los lenguajes y los ejercicios de «transcreación».

*d)* El trabajo de archivo: búsqueda, interpretación, asociación. La generación de archivos.

Finalmente, deberíamos aceptar que en la medida en que en toda investigación artística se pone en juego la subjetividad del investigador, el formato final de la investigación tendrá más un carácter ensayístico que un carácter científico. El ensayo sería pues el género literario deseable en este tipo de trabajos, que, no obstante, no tendrían por qué tener un formato exclusiva ni siquiera prioritariamente literario.

## Resumen

La creación artística es resultado de un proceso singular e irrepetible. La generación de lo artístico (sea obra, imagen, proceso, situación o momento) escapa a la sistema-

tización y a la generalización. En cambio, la práctica artística no: la práctica artística se deja situar, analizar, fijar. Cuando hablamos de docencia de las artes o investigación en artes nos referimos al arte no como acto de creación, sino como práctica. La relectura de *El arte como experiencia* de John Dewey puede ayudar para redefinir la definición y la situación del arte en la actualidad. Y así, podremos definir la práctica artística como procesual, abierta, transdisciplinar, participativa y compleja, para desde ahí proponer algunos modelos de investigación basados en experiencias concretas en el interior o en el desarrollo de diferentes procesos de creación.

## Bibliografía

- DANTO, Arthur C. (1997): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós, 1999.
- DEWEY, John (1934): *El arte como experiencia*. Traducción de Jordi Claramonte. Barcelona: Paidós, 2008.
- PINHEIRO VILLA, Fernando y José DA COSTA (2004): “Grupo de Trabalho Territórios e Fronteiras”. En: *Jornal Informativo de ABRACE* n.º 2. Florianópolis: ABRACE.
- SÁNCHEZ, José A. (2007): *Prácticas de lo real*. Madrid: Visor.

## Notas

1. Citado en Gastón A. ALZATE: «La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe» en: *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*, Gestos, Revista de Teoría y Práctica del Teatro. Irvine: Department of Spanish and Portuguese, University of California, 2002. <http://artesecenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=118>. Véase también: Roselyn CONSTANTINO, «Visibility as Strategy: Jesusa Rodríguez's Body in Play», en Coco Fusco (ed.), *Corpus Delecti. Performance art of the Americas*. Londres: Routledge, 2000, p. 68.





## IT Dansa Jove Companyia: Voluntad política y calidad artística. Un tándem fructífero a lo largo de una década

*Ester Vendrell Sales*

El presente de la danza en Cataluña es fruto de la corta historia y de la construcción acaecida desde la llegada de la democracia y responde a la política cultural de las artes escénicas desarrollada durante estos años democráticos. Basada esencialmente en el apoyo a grupos y compañías, sólo a partir de una línea de subvenciones públicas (del gobierno central, el gobierno autonómico y el gobierno local), la política cultural estaba en consonancia con la política desarrollada en ayuda a la producción y la exhibición.

El contexto cultural y el modelo de la danza en el inicio de la etapa democrática de nuestro país se caracterizaban por la inexistencia de compañías de danza, por la falta de apoyo institucional, de política y de planificación, y de una distribución y una realidad palpable, más allá del escenario del Liceu, restringido a grandes compañías internacionales, así como de algún teatro privado donde se programaba de manera continuada danza local.

La educación y formación de los bailarines –¿cómo no?– también había quedado obsoleta y caduca. La iniciativa privada y el impulso y dinamismo de la sociedad civil dieron los primeros signos de vida y enseguida, entre los años setenta y ochenta, el Institut del Teatre transformó sus planes de estudios.

De hecho, la danza se modernizó gracias a la introducción de nuevas técnicas y a la penetración de influencias debida al contacto internacional, una necesidad vital para la buena salud y evolución de la realidad local presente.

Así pues, con el nuevo despliegue de las políticas culturales y de la danza, iniciado en 1978 desde el gobierno central con el Ministerio de Cultura y las dos compañías



Cuaderno de danza.

nacionales, y la aplicación de unas “acciones” y “subvenciones” (no se pueden llamar políticas) desde el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, con una transferencia de las competencias en materia de cultura a partir de 1981, se podría empezar a entender la evolución y la existencia de una realidad coreográfica contemporánea.

Fue a partir de la segunda mitad de los años ochenta cuando el gobierno socialista del PSOE y el gobierno de CIU hicieron realidad ciertas acciones para impulsar la creación y la exhibición de las artes escénicas y de la danza. Para resolver el árido modelo cultural existente se impulsaron tres grandes ejes de actuación: estimular la nueva creación, propulsar toda una serie de muestras, festivales y ferias de artes escénicas, reconstruir o construir una red de teatros y auditorios a lo largo de la geografía, tanto en Cataluña como en todo el país, así como tratar de establecer una red o circuito teatral –que como tal nunca ha funcionado, con lo que se ha acabado por imponer la programación individual de cada municipio.

A lo largo de más de veinte años (1981-2003), el modelo político también se ha caracterizado por un desacuerdo político e institucional entre las Administraciones autonómicas, la Administración central y sobre todo la Administración municipal de Barcelona y la Diputació, unos organismos con competencias culturales y acciones directas en el desarrollo de la cultura y las artes escénicas.

Durante estos primeros veinte años, la Generalitat por un lado y el Ministerio de Cultura por el otro se dedicaron a subvencionar un conjunto de grupos y compañías que fueron en aumento desde 1982 hasta nuestros días. Se subvencionaron de manera irregular espacios para la creación, se concedieron becas para la ampliación de estudios de danza y se ofrecieron ayudas a la exhibición a partir de las nuevas plataformas que iban surgiendo, trazando un plan de ruta no muy claro y sin un medio y

largo plazo concretos. Pese a esta precariedad y dispersión, a lo largo de estos años despuntaron una serie de grupos, empezando por el pionero BCB, pasando por Heura, Mudances, Gelabert/Azzopardi, Metros, Mal Pelo, Danat, Nats Nuts, Lanònima Imperial y un larguísimo etcétera que se convirtieron en el buque insignia de la contemporaneidad coreográfica, no sólo de Cataluña sino de todo el país, sirviendo a menudo de referente a grupos del resto de la geografía, que iban a Barcelona a formarse –ya fuera al Institut del Teatre o a La Fàbrica.

Mientras tanto, el Ayuntamiento de Barcelona, liderando los espacios públicos de exhibición como el Mercat de les Flors (un referente para las artes escénicas entre 1985-1995 y desde el año 2005 hasta hoy), y la programación del Festival Grec, como grandes plataformas, fue impulsando y coproduciendo el trabajo de las nuevas generaciones de creadores que se iban yuxtaponiendo entre los periodos 1984-1992, 1993-2000, 2001 hasta la actualidad.

El Departamento de Cultura inauguró en 1992 L’Espai de Música i Dansa para dar cobijo a la danza de manera desigual y equipararla así con en el teatro, que contaba con un Centro Dramático propio y de producción institucional.

Pese a las protestas iniciales, las quejas continuadas y el desencanto final tanto por parte de sus defensores como de sus detractores, L’Espai de Dansa sirvió de plataforma para la profesión y para muchas pequeñas compañías a lo largo de sus trece años de vida, y así lo testifica el catálogo publicado, «L’Espai 10 anys».

En todo este contexto político y social entre los años 1975 y 2000, durante la época de construcción de la planificación teatral y coreográfica de la etapa democrática y la consolidación del país y la equiparación con Europa, la cultura ha pasado de ser concebida como un bien social y desde una política democratizadora, a ser considerada un ámbito importante de la economía, un mercado que genera trabajo y mueve dinero.

La creación se ha tenido que adaptar a las nuevas estructuras de la empresa y de mercado al mismo ritmo que los jóvenes creadores se han construido una profesión, han hecho de la danza una realidad profesional y muy a menudo han servido para representar a un país moderno, de vanguardia y muy dinámico.

En estos últimos treinta años la creación coreográfica catalana ha producido muchos nombres y satisfacciones, y ha estado esencialmente presidida por un conjunto de compañías de autor que han visto condicionadas su creación, estructura y continuidad así como la viabilidad de sus proyectos a los presupuestos públicos de Cultura, congelados a partir del año 1992. Muchas son las acciones que han demostrado la necesidad de un binomio claro: voluntad política y proyectos artísticos definidos.

Mientras esto pasaba en Barcelona, durante los años noventa se vivió en España la consolidación del proyecto coreográfico de la CND de Nacho Duato en Madrid (no exento de cuestionamientos y conflictos estéticos y organizativos tanto con las Instituciones políticas como con la propia profesión), pese a la mirada europeísta de Cataluña, que a menudo ha querido eclipsar lo que sucedía en el resto del país sin cuestionar nada o llegar a alzarse como abanderada. Los años noventa también sirvieron para despertar y contemporaneizar la concepción coreográfica de una nueva generación de bailarines y creadores procedentes del flamenco que, con más fuerza que la creación catalana, se erigió como una realidad contundente.

En este contexto nacía la IT Dansa Jove Companyia, un proyecto pedagógico y artístico vinculado a una institución educativa como el Institut del Teatre –dependiente de la Diputació de Barcelona– pero también como un ente propio de una institución política sin las competencias culturales del gobierno del país y que, por lo tanto, podía actuar de manera bastante autónoma e incidir desde el terreno de la formación artística, de la cual tenía y tiene la exclusiva.

Los grandes proyectos políticos se llevan a cabo siempre que exista una firme voluntad. Esta vez fue gracias a la decisión, el impulso y la constancia de un político vinculado al arte y la danza como Joan Francesc Marco.<sup>1</sup>

Con el antecedente del fracaso de la Companyia de l'Institut del Teatre, que se intentó llevar a cabo a principios de los años ochenta pero que falló por falta de un buen proyecto artístico, económico y político serio, esta vez la conjunción política, artística y contextual fue más óptima y permitió hacer realidad un proyecto soñado desde hacía tiempo: una joven compañía vinculada a una escuela que sirviera de puente entre las aulas y el escenario. Indirectamente equilibró la realidad coreográfica de Cataluña, condicionada por una política de subvenciones que limitaba los proyectos y horizontes coreográficos a proyectos anuales, con pocos recursos, insuficientes para vehicular compañías estables de más de cinco o seis intérpretes y que, por lo tanto, también por cuestión de presupuesto y posicionamiento estético de los creadores, se limitaba a una danza de autor, impidiendo en cierto modo al bailarín desarrollar una versatilidad artística y disfrutar de un repertorio internacional de danza.

IT Dansa suponía un proyecto claro de Joven Compañía de danza, un puente entre las aulas y el escenario, a semejanza de otras plataformas ya existentes en Europa, como el Nederlands Dans Theater II, la compañía The Place 4th Year de Londres, y muchas otras que fueron surgiendo.

En este sentido, representaba la primera compañía “junior” que aparecía en nuestro país, con un apoyo institucional fuerte y una calidad artística asegurada. Un modelo que en poco tiempo fue reproducido por la CND 2, también a cargo del Ministerio de Cultura y tutelada por Nacho Duato, y más tarde por la Célula de inserción profesional del Centro coreográfico de Burjassot en la Comunitat Valenciana.

Como muy bien apuntaron las palabras de Anna Maleras durante la presentación

del libro del quinto aniversario de IT Dansa:

Finalmente llega la presentación pública de la Joven Compañía con expectativas muy diversas por parte de los profesionales de la danza de Cataluña. La polémica estaba servida: demasiado contemporánea para unos, poco innovadora para otros... Opiniones para todos los gustos. Pero la realidad es que el Institut ofrece una oportunidad a los estudiantes que acaban la carrera para prepararse para el mundo laboral y abrirse camino profesionalmente.<sup>2</sup>

### Contexto pedagógico

Hay que ubicar también IT Dansa en el contexto pedagógico del Institut del Teatre, la única escuela en España que hasta entonces y desde el año 1980 había desarrollado las tres especialidades de danza clásica, contemporánea y española (flamenco, bolero, estilizada).

Los directores de entonces, que también estaban diseñando la aplicación de los nuevos planes de estudios derivados de la LOGSE –Pau Monterde al frente del Institut del Teatre y Barbara Kasprovicz al frente de la escuela de danza–, optaron por una compañía vinculada a la escuela –IT Dansa Jove Companyia– que sirviera de puente entre las aulas y el escenario. Debía acoger el máximo de alumnos surgidos de todos los departamentos, pero sobre todo de los de clásico y contemporáneo, porque estaba claro que la realidad coreográfica internacional venía presidida por la creación contemporánea en todas sus manifestaciones, y que en tiempos de globalización había que apostar por bailarines altamente competentes y con una versatilidad técnica y de estilos, capaces de adaptarse al mundo profesional.

Estos parámetros de apertura, versatilidad y adaptabilidad serían también los puntos de partida del proyecto de Catherine Allard.

A estas alturas no es necesario presentar a esta bailarina, pedagoga y directora artística que, tras una dilatada carrera en el Nederlands Dans Theater con Jiri Kylián desde mitad de los años ochenta, no dudó en coger las maletas y apoyar un estimulante proyecto de Compañía Nacional junto a Nacho Duato, desde el inicio de su carrera como creador, descubierto y ovacionado en Barcelona tras el estreno del memorable *Jardí tancat* en el Festival Grec (1988).

En un tiempo récord al frente de la CND, Nacho Duato dio un giro de 180 grados a la estética y reputación de la Compañía Nacional de Danza a la vez que batió récords de audiencia en todos los teatros del país. Criticado por los clásicos por excesivamente moderno y por los contemporáneos por excesivamente conservador, en menos de diez años Nacho Duato transformó el panorama de la creación, la técnica y la coreografía.

De su mano llegaron a nuestro país referentes coreográficos de calidad incuestionable como J. Kylián, Mats Ek, W. Forsythe, etc., ampliando el concepto de contemporaneidad coreográfica y sumándole el valor añadido de virtuosismo técnico y máxima profesionalidad.

Pese a la internacionalidad coreográfica de los grupos de vanguardia de Barcelona, el proyecto de Duato parecía haber eclipsado el liderazgo de la contemporaneidad que aparentemente ostentaba Cataluña desde el año 1975.

La creación de IT Dansa y, especialmente, el nombre de Catherine Allard, supuso una esperanza de renovación de calidad y de hecho diferencial que el contexto coreográfico necesitaba para establecer un buen puente entre público y escenario, completando también el abanico de estéticas y lenguajes.

En el mes de abril de 1998 el sueño se hizo realidad y se estrenó el primer programa de IT Dansa, presidido por una variedad y un equilibrio estéticos en el que destacaron las firmas de Nacho Duato con *Jardí tancat*,

Ramon Oller con *Violeta II* y *Via Durga* de Jennifer Hanna, entre otras.

Este proyecto también se orientaba, como decía Catherine Allard, como la punta de iceberg de una futura escuela integrada que tuviera al final de su trayecto educativo una compañía que sirviera de referente, y donde los estudiantes pudieran poner de manifiesto una realidad profesional cercana y a la vez factible.

## Objetivos

Pese a la forma final de compañía de danza con un nivel absolutamente profesional, IT Dansa fue y está concebida fundamentalmente como un proyecto pedagógico. Un periodo de formación práctico de dos años, dirigido por profesionales, donde el alumno entra en contacto con creadores internacionales que vienen a dirigir piezas –algunas de repertorio, otras de creación inédita. La profesionalidad existe desde la puesta a punto de las clases de técnica clásica, contemporánea, de interpretación, el funcionamiento de los ensayos, así como el trabajo de escena, estrenando en los mismos escenarios profesionales que las demás compañías.

El proceso pedagógico y de aprendizaje radica en la capacidad de ensayo y error, y en las posibilidades de crecimiento del bailarín a lo largo de los dos años de oportunidades trabajando con coreógrafos internacionales de referencia. De hecho, uno de los objetivos y metodologías de la compañía consiste en enseñar al grupo de bailarines todo el material coreográfico y, a partir de aquí, decidir el “cast” de cada coreografía, lo cual permite también a los bailarines descubrir su potencial físico, expresivo y estético, favoreciendo por lo tanto una salida y orientación futura en el mundo profesional.

Con un horario intensivo y un apoyo económico parecido al de una beca de estudios, los dos años de tránsito por IT Dansa –según nos ha demostrado la experiencia– han

servido para transformar jóvenes graduados en excelentes y maduros bailarines, tanto física como artística e interpretativamente.

El paso por IT Dansa permite entrar en contacto con las diferentes estéticas de la contemporaneidad coreográfica, hecho que queda evidenciado en un repertorio formado por unas treinta piezas de veinticuatro creadores diferentes.

## Maestros y repertorio

A estas alturas, y después de diez años, se puede afirmar que IT Dansa es una gran familia formada por directores, maestros, creadores y bailarines, todos ellos dirigidos y seleccionados por Catherine Allard y su mano derecha, Guillermina Coll. La parte pedagógica ha ido a cargo de maestros de referencia internacional como Rodolfo Castellanos, Lázaro Carreño, Mirta Pla, Carlos Iturrioz, Carmen Rotenstraten, Jeanne Solan, Mathilde van der Meerendonk y todos los que han sido invitados de manera más puntual junto con los profesores estables.

Tras estos diez años de actividad, IT Dansa ha aportado un repertorio no sólo para el aprendizaje y versatilidad de los bailarines sino para el público de Cataluña y el resto del país, pero sobre todo para el espectador local, ampliando los horizontes estilísticos, estéticos y técnicos. Así pues, el repertorio incluye desde el conocido y lírico *Jardí tanca*t y *Cor perdut* de Nacho Duato, pasando por la emotiva *Violeta II* del creador catalán Ramon Oller, a la espiritualidad de *Vía Durga* de Jennifer Hanna, la formalidad y tecnicismo de *Insert/Incert* de Carlos Iturrioz, la velocidad y contemporaneidad de *Monocroma Ocul*to de Jacoppo Godani (bailarín y colaborador de Bill Forsythe), hasta piezas maestras de J. Kylián como *Sechs Tänze*, *Evening Song* y *Un Ballo*, junto con una serie de creadores nacidos bajo su estela como Tony Fabre con *Cómplices*, Patrick Delcroix con *Terre à Terre*, Ohad Naharin con *Passomezzo*, y otros

creadores contemporáneos como Wim Wandekeybus con *Hands*, Alexander Ekman con *WHIM: Fractured Fairytale*, y los creadores catalanes formados dentro de o fuera de nuestra geografía como Rafael Bonachela<sup>3</sup> con *Naked Thoughts*, Joaquim Sabaté con *Remugant s'entenen*, Toni Mira con *Jump Start/Jazz. Six Syncopated Movements*, o Montse Sánchez y Ramón Baeza con la reposición de su *Wad Ras*.

La diversidad de la procedencia de estos creadores, así como las diferentes tendencias de la danza, que abrazan piezas abstractas, teatrales, cómicas o líricas, dan fe de la propuesta, amplia y abierta dentro de la contemporaneidad, de abordar el hecho coreográfico, el movimiento y la interpretación, con el objetivo de formar bailarines en la versatilidad, ofreciendo una gran posibilidad de exploración de sus capacidades físicas, interpretativas y afinidades estéticas, a la vez que para el público de IT Dansa supone una variedad de propuestas en un mismo programa que potencia la seducción y la promoción de la danza como un arte comunicativo y de registros amplios.

Toda esta serie de adjetivos calificativos y objetivos alcanzados no son tan sólo una lista de palabras fruto de la convicción personal de un proyecto necesario y acertado sino la respuesta de la crítica hacia el trabajo de IT Dansa, una evidencia social y una realidad artística.

El triunfo de la danza. [...] Donde tiene que reivindicarse la danza es sobre los escenarios y eso demuestran los diez bailarines y todo el equipo de IT Dansa.<sup>4</sup>

«It's dansa»: [...] Sí señores: ¡esto es danza! La Joven Compañía del Institut del Teatre mezcla componentes realmente estimulantes: un gran nivel técnico combinado con la mejor forma física para poder canalizarlo. Expresividad, frescura y unas coreografías de creadores-con-nombre (Ramon Oller, Tony Fabre, Ohad Naharin y Nacho Duato) que no se han limitado a cumplir el encargo, sino que han proporcionado a la compañía unas piezas que se-

rán claramente una de las principales palancas. Claro que si sus intérpretes no hubieran estado a la altura hubiera sido peor.<sup>5</sup>

Estas palabras son una pequeña muestra de cómo fue recibida la compañía pero, para no caer en la autocomplacencia del trabajo bien hecho y elogiado por la complicidad de la profesión, hay que contrastarlas con los comentarios recibidos en el resto del país, donde IT Dansa se ha presentado también en programaciones, festivales y plataformas importantes.

Sublime Repertorio. Una decena de bailarines ejecutó con gran rigor y sentimiento un programa variado en estilos y sensaciones. El esfuerzo no fue en balde: un rebotante patio de butacas aplaudió a rabiar el arte y energía derrochados.<sup>6</sup>

La mejor promoción. Probablemente el buen resultado sea consecuencia de las coreografías escogidas por su directora, muy próximas a la estética y el espíritu de los jóvenes que algún día pasarán a engrosar las compañías de todo el mundo.<sup>7</sup>

Para no alargar el discurso pero para constatar el reiterado acierto, reconocimiento y apoyo a este proyecto, tan sólo se destacarán algunos de los titulares aparecidos en la prensa a lo largo de estos diez años de trayectoria: «Una generación prometedora»;<sup>8</sup> «Nivel apabullante»;<sup>9</sup> «Transmitir la sabiduría, todo un arte»;<sup>10</sup> «La herencia de un estilo».<sup>11</sup> Estas han sido las valoraciones unánimes por parte de la crítica desde el primer momento de su presentación y han marcado el sello de la casa, la huella de IT Dansa, a la vez que ha sido una herramienta muy positiva y estimulante para divulgar la danza y acercarla a públicos nuevos, jóvenes y adultos.

## El público

¿Qué papel ha desempeñado el público en ello? ¡Magnetismo! ¿Quién dice que la danza no tiene público? Desde el primer momento el entusiasmo y las entradas agotadas han sido las constantes para ver y disfrutar de esta joven formación que, mientras convenía al público, cuestionaba al mismo tiempo el hecho de ser una compañía joven o una verdadera formación profesional. Los altos niveles de audiencia han acompañado también, desde el primer momento, este proyecto. El apoyo del público ha ayudado a los bailarines a crecer, la confianza de la crítica ha ayudado a la dirección a reafirmarse en sus objetivos y decisiones, y los satisfactorios resultados de la inserción profesional de los bailarines han avalado el proyecto de cara a su rentabilidad política en términos de inversión económica.

## Los bailarines

El nivel exigido a los bailarines para ingresar en la compañía así como los milagrosos resultados obtenidos han convencido cada vez más a bailarines catalanes y extranjeros de la necesidad de pasar por IT Dansa y de la “plataforma” que supone. Al mismo tiempo, con el cambio hacia el definitivo edificio del Institut del Teatre en la plaza Margarida Xirgu, la joven Compañía ha establecido un puente pedagógico importante con la escuela integrada del EESA/CPD, abriendo las puertas a sus estudiantes, y contagiándoles el entusiasmo y profesionalidad de los bailarines. Diez años después del inicio de la primera temporada de IT Dansa en 1997, son muchos los bailarines que han pasado a incorporarse a las plantillas de compañías internacionales de primera fila y que al mismo tiempo han sido alumnos de la escuela integrada. Así pues, desde los doce años, cuando ingresaron, hasta su salida de IT Dansa, un grupo cada vez más numeroso de bailarines ha podido compaginar sus estudios reglados obligato-

rios de secundaria, estudiar el grado profesional de danza e, incluso, –no sin esfuerzos– aprobar el bachillerato y la selectividad. Algunos de ellos, con ideas de futuro a largo plazo, han podido disfrutar de IT Dansa mientras seguían matriculados a distancia en alguna facultad para seguir cultivando su intelecto y alimentando su formación integral.

## La profesión

Diez años son pocos en la historia de un proyecto pero muchos los frutos surgidos de IT Dansa.

Sólo hablando de cifras podríamos decir que rondan el centenar los bailarines que ya han pasado por las filas de IT Dansa.

De todos ellos, excepto la generación actual, unos sesenta o más se han incorporado profesionalmente a compañías internacionales prestigiosas, encontrando su lugar y espacio en estéticas tan variadas como el Nederlands Dans Theater, la Galili Dance, Tanztheater de Nuremberg, Stadtheater de Bern, Ensemble Batsheva, la Bonachela Dance Company, el Ballet de la Ópera de Lyon, la Companyia do Bailado, y un largo etcétera. Otros han optado por compañías catalanas como Lanònima Imperial, Compañía Metros, Gelabert/Azzopardi, el Ballet de Víctor Ullate, o incluso proyectos personales como la creación de la Compañía Plan B, Contrapunctus danceport y los proyectos del coreógrafo *free lance* Iker Gómez.

Diez años después de la primera generación, algunos bailarines de IT Dansa también han colgado las zapatillas y han optado por dedicarse a la coreografía, como recientemente pudimos comprobar en el estreno en el Gran Teatro del Liceu de la pieza *Canela Fina* de Cayetano Soto con la compañía Ballet De Cidade de Sao Paulo.

Obviamente, el resultado no podía ser más satisfactorio en el tiempo récord de diez años, a los que hay que sumar las batallas ganadas al público catalán, que se demuestra con récords de audiencia en pro-

gramaciones locales siendo el Festival Grec, el Teatre Nacional de Catalunya y el Mercat de les Flors verdaderos testimonios, así como los diferentes teatros de la red de Barcelona.

Satisfactorio también es el sello y marca de calidad –bien merecida– que se ha forjado la compañía y que le sirve como cantera para alimentar compañías internacionales vinculadas a los creadores que pasan por IT Dansa y que hay que mantener para no romper este vínculo con la creación internacional.

## Notas

1. Joan Francesc Marco fue director del INAEM durante los años en que fueron ministros de Cultura Jordi Solé Tura y Carmen Alborch. Su gran aportación a la danza fue la contratación de Nacho Duato para dirigir el CND.

2. Ana MALERAS, prólogo en: AAVV: *De les aules a l'escenari. IT Dansa Jove Companyia de l'Institut del Teatre. V Aniversari*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2003.

3. Recientemente nombrado director de la Sydney Dance Company.

4. Marjolijn VAN DER MEER, *La Vanguardia*, 21.4.1998.

5. Joaquim NOGUERO, *Avui*, 12.7.1998.

6. Iratxe DE ARANTZIBIA, *Diario Vasco*, 19.2.2001.

7. Marta PORTER, *Avui*, 17.7.2003.

8. José A. GÓMEZ MUNICIO, *El Norte de Castilla*, 1.8.1999.

9. Carmen DEL VAL, *El País*, 23.2.1999.

10. Marta CARRASCO, *ABC Sevilla*, 12.06.2003.

11. «Está claro que el hecho de que Catherine Allard sea su directora abre unas puertas y ofrece unas ventajas que de otra forma sería muy difícil conseguir. Su calidad como bailarina y su profesionalidad en todo lo que emprende es sobradamente conocida. Kylián, Duato o Naharin, nada más y nada menos, han confiado alguna de sus obras a esta gran joven compañía, desplazándose incluso a Barcelona para trabajar directamente con ellos» Cristina MASJUÁN, [www.fotoescena.net/ITo8htm](http://www.fotoescena.net/ITo8htm).

## Jiří Kylián & IT Dansa

### Introducción

Jordi Fàbrega

Presentamos aquí una entrevista con Jiří Kylián realizada en el Teatre Nacional de Catalunya con motivo del estreno en Barcelona de la coreografía *Sechs Tänze* con la IT Dansa Jove Companyia de l'Institut del Teatre, el 24 de mayo de 2005. Antes, sin embargo, Raimon Àvila, que publicó en noviembre de 2003 *Jiří Kylián, somniador de danses*, dentro de la colección de los Premios de Honor del Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, realiza una semblanza muy completa del gran coreógrafo checo para situar al lector.

IT Dansa ya había estrenado dos coreografías de Kylián en Barcelona: *Evening songs*, el 1 de julio de 1999 en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona en el marco del Festival Grec 99, y *Un ballo*, el 29 de mayo de 2002, en el Teatre Lliure de Barcelona. La vinculación de su directora artística, Catherine Allard, con Jiří Kylián es lejana, cuando, en 1980, entró en el Junior Ballet del Nederlands Dans Theater (NDT 2) de La Haya, y dos años más tarde en la compañía principal, el Nederlands Dans Theater (NDT 1), bajo la dirección de Kylián –a quien considera su gran maestro. A finales de 1990, sin embargo, a petición de Nacho Duato —también ex bailarín del NDT 1—, ingresó como bailarina principal en la Compañía Nacional de Danza, que dejó finalmente para iniciar la creación y la dirección artística de la Jove Companyia de l'Institut del Teatre IT Dansa en 1997.

Si, como dice Catherine Allard, ella nació con Maurice Béjart, indudablemente, creció con Jiří Kylián, cuya influencia ha dejado huella en su trabajo con la compañía, tal como manifiesta Maryse Badiou en un artículo publicado en *Serra d'Or* en el año 2006:



El objetivo aquí no es formar técnicos de la danza, sino hacer nacer y revelar creadores. Mientras les acercamos a la realidad del oficio, procuramos darles una educación que sea el aprendizaje de un conocimiento de uno mismo y una lección de vida. Todo empieza con nuestro cuerpo, entendido como un conjunto indisociable de mundo orgánico y mundo sensible. Así, si en un primer momento las coreografías son abordadas desde la técnica, el siguiente paso debe llevarles a dar el salto decisivo al mundo de la emoción. En este sentido, como diría Catherine Allard, no podemos quedarnos con la idea de que un *port de bras* es únicamente una posición corporal, como puede pensar un alumno; todavía queda mucho trabajo por hacer y demostrar que un *port de bras* es, por encima de todo, una respiración y una mirada.

He aquí uno de los enfoques esenciales de IT Dansa, que permite a un bailarín distinguirse de los demás aprendiendo a hacer eclosionar el sentimiento de su propio cuerpo, a hacerlo existir en el movimiento y, con eso, exteriorizar toda la naturaleza que lleva dentro. El cuerpo, a la vez objeto material y esencia inmaterial, el cuerpo vivo, hecho de inteligencia, de alma y de conciencia, se implica en una experiencia de vida que las coreografías de IT Dansa traducen de manera sugestiva. [...] He aquí un trabajo de artesanía que necesita tiempo, la sedimentación del tiempo que va depositando la semilla de la calidad, he aquí una línea de trabajo honesto que ha sabido ganarse un *label* de categoría europea con una excelente imagen tanto en el exterior como en el interior del país.<sup>1</sup>

La semilla de Kilyán que hizo crecer a Catherine Allard, ha germinado a su vez en muchos trabajos que se realizan ya en nuestro país y por todo el mundo

## Jiří Kylián, soñador de danzas<sup>2</sup>

Raimon Àvila

En septiembre de 1980 Jiří Kylián viaja a Australia para asistir a un festival de danzas aborígenes. Le sorprende la actitud de respeto y veneración que observa en los bailarines participantes, y se da cuenta de la trascendencia que tiene la danza para su cultura. Los aborígenes allí reunidos, cuya supervivencia está gravemente amenazada por la civilización moderna, son nómadas, y no poseen, por lo tanto, el sentido de pertenencia a un territorio concreto, se desplazan con un equipaje mínimo. No tienen casas, ni cines, ni librerías, ni bibliotecas, ni museos, ni teatros, ni siquiera disponen de ningún lenguaje escrito. Pero poseen unas danzas. Estas danzas constituyen su patrimonio, explican sus leyendas, sintetizan su mitología, sus creencias, su conocimiento. Son aquello que da sentido a su existencia. Así pues, las tratan con mucho cuidado, con el celo de quien venera las cosas sagradas. Las transmiten de padres a hijos, sin cambiarlas, porque las han recibido directamente de los dioses, a través de sueños reveladores.

Los aborígenes miran, por lo tanto, con mucho interés y curiosidad las danzas de los otros grupos tribales. Y, finalmente, también dirigen su curiosidad hacia los visitantes europeos. Se acercan a Jiří Kylián y le piden que les muestre sus creaciones. Entonces él conecta un aparato de vídeo y les enseña las últimas coreografías de su repertorio. Los aborígenes las observan con atención. Después, sin decir nada, se van. Al día siguiente vuelven y le dicen: «Eres un buen soñador».

Para los aborígenes las danzas no se hacen, se sueñan. Ser un buen soñador significa, en consecuencia, ser un artista inspirado, un médium, alguien que ha tenido el privilegio de poder materializar un determinado sueño que le han hecho llegar los dioses.

Kylián es, efectivamente, un buen soñador. Sólo así se entiende su extraordinaria

capacidad creativa. *Sinfonietta*, por ejemplo, la obra que lo lanzó a la fama internacional, fue creada en tres semanas, durante una gira de la compañía Nederlands Dans Theater por Israel.

El caso es que este buen soñador, este hombre de imaginación desbordante y discurso fluido, se convertiría, con el paso de los años, en un punto de referencia obligado para entender la historia de la danza de finales del siglo xx.

Jiří Kylián nació en Praga en 1947. Su abuelo había sido director de orquesta, su madre bailarina y su padre cantaba en un coro. Rodeado, por lo tanto, de un ambiente favorable al cultivo de las artes, estudia piano a partir de los seis años y, a partir de los nueve, danza clásica en la escuela del Teatro Nacional. A los quince años entra en el Conservatorio de Praga para continuar los estudios de danza. En este contexto pronto realizará sus primeras composiciones coreográficas. Durante estos años, además de estudiar ballet, recibe clases de danza moderna, concretamente de técnica Graham, ve por primera vez las primeras películas de Bergman, Fellini y Buñuel, así como un cortometraje que, según explica, le influye profundamente, en el cual se puede ver a Maurice Béjart danzando la *Symphonie pour un homme seul*, con música de Pierre Henry.

En 1967 obtiene una beca del British Council para estudiar en la escuela del Royal Ballet, en Londres. Con veinte años, pues, aterriza en un Londres en plena ebullición cultural, donde tiene la oportunidad de asistir a todo tipo de conciertos, exposiciones y espectáculos, y descubrir coreografías más clásicas, menos clásicas y decididamente modernas; o sea, desde trabajos de Frederik Ashton y Kenneth MacMillan hasta coreografías de George Balanchine, Jerome Robbins, Maurice Béjart o Martha Graham.

El año siguiente, cuando se le acaba la posibilidad de continuar estudiando en la Royal Ballet School, John Cranko lo coge para el Stuttgarter Ballett sin ni siquiera

haberlo visto bailar. Es en esta compañía, que Cranko dirige desde 1961 y que ha convertido en uno de los grupos más prestigiosos del momento, donde coincide con John Neumeier y William Forsythe, entre otros.

Cranko era una persona muy dinámica y entusiasta, que mantenía un trato humano muy estrecho con los bailarines y las bailarinas de la compañía. Se preocupaba por ellos y los ayudaba a desarrollar sus talentos y capacidades. Es esta compañía donde Kylián crea, ensaya y presenta sus primeros trabajos profesionales. También es aquí donde conoce a su mujer, la bailarina Sabine Kupferberg, que, a partir de entonces, le acompañará en su larga y prolífica carrera artística.

En 1973, Cranko muere en pleno vuelo de regreso de una gira por Estados Unidos. Además de una terrible tragedia humana, la muerte de Cranko supone un golpe muy fuerte para la brillante trayectoria del Stuttgarter Ballett; un golpe del cual la compañía tardaría años en recuperarse.

Poco antes de este lamentable hecho, sin embargo, Jiří Kylián había recibido una oferta como coreógrafo para el Nederlands Dans Theater, una compañía formada en 1959 por un grupo de bailarines disidentes del Het National Ballet que, pese haber obtenido un importante reconocimiento por el trabajo de coreógrafos como Hans van Manen y Glen Tetley, está viviendo unos momentos de cierta decadencia.

En 1973, pues, prepara y estrena lo que constituirá su primera coreografía para el NDT; la primera de una larga serie de cerca de sesenta. La titula de entrada *Pictures Turned Round*, y, después, *Viewers*. Uno de los bailarines que participan en ella, Gérard Lemaître, le acompañará en su trayectoria artística a partir de entonces, bailando en muchas de sus creaciones hasta la actualidad. Lemaître forma parte de la compañía que Kylián creó en 1991 para bailarines mayores de cuarenta años con el nombre de NDT III.

Sin dejar de coreografiar para el Stuttgar-

ter Ballett, en 1974 monta dos piezas más para el NDT: *Blue Skin* y *Stoolgame*. La buena aceptación que obtienen sus obras hace que, en 1975, Jiří Kylián sea nombrado codirector del NDT.

Tras un par de años difíciles, durante los cuales la compañía pasa todo tipo de dificultades a causa de rivalidades internas, en 1978, Kylián asume finalmente la plena dirección artística. A partir de este momento, la compañía alcanza de nuevo un lugar destacado en el panorama internacional.

Durante 1978 Kylián estrena *Kinderspelelen*, *Sinfonietta*, *Intimate Pages*, *Rainbow Snake* y *Symphony of Psalms*. Tanto *Sinfonietta* como *Symphony of Psalms* son actualmente consideradas dos de sus obras maestras. Hay que señalar, en todo caso, que en este momento ya han pasado a formar parte del repertorio del NDT coreografías de Kylián tan significativas como *Return to a Strange Land* (1974), *Stoolgame* (1974), *Verklärte Nacht* (1975), *La Cathédrale Engloutie* (1975), *Torso* (1975), *Symfonie in D* (1976) o *Ariadne* (1977).

*Symphony of Psalms*, con música de Stravinsky y escenografía de William Katz, es una coreografía que cabe destacar muy especialmente. En ella encontramos algunas de las características más celebradas del discurso artístico de Kylián: dominio magistral del espacio escénico; precisión, intensidad y velocidad en el gesto de los bailarines; trabajo coral muy afinado; fusión sin fisuras del lenguaje clásico y el lenguaje contemporáneo; contrapuntos rítmicos y musicalidad exquisita. A todo ello hay que añadir una gran cohesión de todos los componentes del espectáculo: música, luz, escenografía, vestuario. En las obras de Kylián todo encaja, nada sobra, hay una especial atención a todos y cada uno de los detalles. Además de un buen soñador es un buen observador, y sabe trabajar a fondo los puntos de partida hasta llegar al resultado deseado. *Symphony of Psalms* permite, como la mayoría de las creaciones de Kylián, más de una lectura. El hecho de que el telón de fondo esté formado por esteras, por ejem-

plo, hace que el retablo al cual se dirigen las plegarias de esta danza sea justamente el suelo o, si se prefiere, la Tierra. La espiritualidad de esta obra no excluye, por lo tanto, un canto al hombre en todas sus dimensiones.

A partir de 1981 Kylián colabora con el escenógrafo John F. Macfarlane en trabajos tan memorables como *Forgotten Land* (1981), *Svadebka* (1982), *Dreamtime* (1983), *L'enfant et les sortilèges* (1984), *L'Histoire du soldat* (1986) o *Tantz-Schul* (1989). Macfarlane ayudará a dar a las producciones de Kylián un alto nivel desde el punto de vista estético y visual. *L'enfant et les sortilèges*, con una excelente escenografía suya, es galardonada con el Hans Christian Andersen Ballet Award de Copenhague. La lista de premios que Kylián recibe a lo largo de su carrera artística es, por otra parte, interminable: el Westend Theatre Award, de Londres; el Nederlandse Choreografie Prijs; el Grand Prix International Vidéo-Danse, de Nimes; el Premio Danza&Danza, de Milán; el Benois de la danza, de Moscú; el Premio di Teatro di Roma; el Angel Award, del Festival de Edimburgo; tres premios Nijinsky de Mónaco, sin olvidar, evidentemente, el Premio de Honor de Danza del Institut del Teatre, en 1998.

Jiří Kylián es un hombre del Renacimiento en pleno siglo xx: además de coreografiar compone, si hace falta, la música, toca el piano, diseña las escenografías, el vestuario o las luces. Incluso acompaña las clases de danza con el piano cuando no hay pianista. Le gusta leer, aprender constantemente, ir al teatro, asistir a conciertos y exposiciones, hablar con otros artistas, viajar. Seguramente por eso su obra es tan diversa. Su espíritu inquieto le lleva a crear piezas de planteamientos muy diferentes. Cabe decir que a menudo estas piezas tan diferentes han sido creadas de forma simultánea, lo cual no deja de resultar, hasta cierto punto, sorprendente. Coinciden en el tiempo, por ejemplo: *Overgrown Path* (1980), un poema coreográfico de gran lirismo, creado a partir de la música de piano

que Janáček compuso con motivo de la muerte de su hija, y *Nomaden* (1981), donde incorpora la gestualidad de los aborígenes australianos; *Torso* (1975), mucho más dramática, y *Symphony in D* (1976), una parodia sobre la danza clásica; *Evening Songs* (1987), envuelta en una delicada aura de espiritualidad, y *Frankenstein!!* (1987), con escenas y gags propios del lenguaje de los cómics. Compone, por lo tanto, en terrenos siempre diversos. Su curiosidad es inacabable; su capacidad de crear, también. «Procuro trabajar en dos obras a la vez», nos explica, «cuando estoy acabando una ya estoy empezando la siguiente». Kylián necesita expresar al mismo tiempo, por lo tanto, aspectos diversos de su yo. Le gustan los contrastes y, si no los puede incluir en una misma obra, lo hace en dos que compone al mismo tiempo. En algunas de sus creaciones se acerca al lenguaje teatral incluyendo gags cómicos (*Piccolo Mondo*, *Sechs Tänze*, *Arcimboldo*) o bien abordando ballets narrativos como *L'Histoire du soldat* o *L'enfant et les sortilèges*, en otros se recrea en un discurso mucho más poético, hermético o formal. En algunas se percibe una cierta expresividad oriental (*Kaguyahime*, *Dreamtime*, *November Steps*, *One of a Kind*), en otros se nos muestra, en cambio, a través un barroquismo sensual y festivo (*Arcimboldo*). En algunas se respira un fuerte sentimiento de vitalidad (*Sinfonietta*), en otras se puede sentir la presencia trágica de la muerte (*Overgrown Path*, *Heart's Labyrinth*, *Half Past*). Algunas crean atmósferas intensamente eróticas (*Petite Mort*, *Bella Figura*, *Sweet Dreams*), mientras otras, sin embargo, interpretadas en un espacio oscuro, sin límites, adquieren una extraña profundidad filosófica (*Whereabouts Unknown*, *Stepping Stones*) y parece que la escena se vuelva entonces un microscopio que Kylián enfoca sobre la vida.

## Jiří Kylián al TNC

Entrevista realizada por Mariana Jaroslavsky

M. JAROSLAVSKY: *Ésta ha sido la primera vez que ha ensayado con la compañía. ¿Qué tal ha ido?*

J. KYLIÁN: Bien. Ya esperaba que los bailarines tuvieran un nivel muy alto, porque hace años que conozco a Catherine Allard. Era un miembro brillante de nuestra compañía y no me ha decepcionado. Creo que el nivel es excelente y que los bailarines son receptivos, no les falta fantasía y forman un grupo muy animado de bailarines que rebotan vida y talento. O sea que ha sido una grata sorpresa, aunque no puede llamarse sorpresa, porque ya me esperaba que fueran buenos.

*La coreografía que están ensayando... Hábleme de la pieza [Sechs Tänze], de qué trata. Bueno, ya sé que es difícil de explicar.*

No es que sea difícil de explicar: es que es imposible. Por eso escribimos coreografías, y no poemas o novelas. Por eso nos dedicamos a la danza. La compuso Mozart, como es sabido. La compuso en Praga, que es mi ciudad. Mozart era muy famoso allí, donde era reconocido como un genio. Era la única ciudad del mundo que decía «tiene un talento fantástico; tendríamos que darle nuestro apoyo». Y mientras terminaba la ópera *Don Giovanni*, durante su tiempo libre —¿se lo puede creer? ¡escribía una gran ópera y todavía le quedaba tiempo libre!—, componía las *Danzas alemanas*. Por aquellos tiempos se produjo el sitio de Viena a manos del ejército turco, y la estética, la música y el estilo turcos influyeron en la moda de Viena de aquella época; así, cuando empezaban a usarse gorros turcos estrafalarios, la música de Mozart, paralelamente, adoptaba un aire marcadamente turco, especialmente en los *Conciertos para violín* y los *Sechs Tänzes*. De esta forma, por el sentido del humor de Mozart y por la turbulencia de la Guerra de los Balcanes de 1787 y la agresión del Imperio Otomano, he creado una pieza relacionada con

la diversión y la muerte, y el resultado es una extraña mezcla explosiva, rebosante del humor típico de mi país. Es un caso claro de humor negro. Me gusta este tipo de humor, y en mi país es muy cultivado.

*He visto muchas representaciones de esta obra a lo largo de mi vida... me han gustado todas, pero pienso que usted es uno de los mejores, y no lo digo porque le tenga delante. Lo pienso de verdad. Creo que da mucha importancia a la musicalidad en la danza. ¿Qué le explica a la gente para que sienta la musicalidad? ¿Cómo les explica qué es una frase en danza? Porque, como sucede con la música, la danza también consiste en frases y cadencias.*

La música es el pan nuestro de cada día. Debemos entender la música, y creo que los coreógrafos deberían estudiar música. Esto no significa que los coreógrafos deban ser esclavos de la música, pero es que aunque quieras hacer una coreografía que no vaya de la mano de la música tienes que entender lo que la música te dice. Si quieres llevarle la contraria a alguien, primero tienes que entender lo que te dice, escucharle: debes entender la lengua de la otra persona. Y pienso que lo mismo sucede con la música, o por lo menos creo que es muy importante para la danza. No debes ser un esclavo, tienes que decidir. Durante mi formación en el Conservatorio de Praga teníamos que estudiar música, teníamos que conocer los instrumentos, saber tocar alguno y estudiar composición, y todo lo que estudié se refleja en mi trabajo de una forma u otra, me guste o no. Es así. Mi familia ya tenía una formación musical. Mi abuelo era director de orquesta y mi madre bailarina, así que podríamos decir que la tradición musical ya vivía en mi familia. Sea como fuere, recomendaría a los jóvenes coreógrafos que estudien música. Aunque después decidan ir en su contra.

*Ya veo. ¿Qué busca en un bailarín? ¿Qué es para usted un buen bailarín?*

Bueno, me plantea una de esas preguntas imposibles. Un bailarín tiene que tener mu-

chas cualidades, sabe. Pero la más importante de todas tal vez sea la integridad, porque con lo que realmente me interesa trabajar es con la personalidad del bailarín. Lo más importante no es que tenga un cuerpo bonito, una sonrisa espléndida o un sentido de la musicalidad y el fraseo. Estos elementos deben estar presentes, claro, pero la integridad del bailarín, la individualidad... pienso que estas son las mejores cualidades con las que nos gusta trabajar a los coreógrafos. Y también está la comprensión, ¿sabe? Cuanto mayor me hago, más espero que los bailarines participen de forma creativa en la creación de la coreografía, que no se limiten a repetir lo que les pido que hagan. Conforme me hago mayor me cuesta más moverme, también, ya no lo hago como cuando tenía veinte o veinticinco años. O sea que cuento con la fantasía de los bailarines para que me den el movimiento, pero no sólo eso: también espero que impriman sentimiento, carácter y todas esas cosas que conforman una coreografía. Después descarto lo que no quiero, elijo lo que me gusta. Digo «no necesito esto; necesito aquello». Y esto me permite hacer más trabajo con los bailarines y conseguir que el trabajo que llevo a cabo sea más creativo, más interesante y más divertido para los bailarines. Se sienten parte de la creación, en lugar de limitarse a hacer lo que el coreógrafo dicta.

*¿Y con el lenguaje? ¿Hace una cosa distinta para cada creación?*

Bueno, normalmente cada creación requiere una música distinta, o sea que no puede utilizarse el mismo vocabulario para Anton Webern que para Mozart. Es imposible. Esto es lo que pienso... me gustaría inventar un nuevo vocabulario para cada obra que creo. Ya sé que es imposible, pero lo intento, y a veces lo consigo. Pero sólo a veces. Es como la escritura, ¿sabe? Yo tengo la mía, como usted y el resto de gente tiene la suya, pero con la mía puedo escribir muchas novelas distintas y muchos poemas diferentes, puedo crear muchos personajes. Lo describiría así: la escritura puede ser la

misma pero escribo palabras distintas cada vez que me pongo a escribir.

*¿Qué piensa de la danza en la actualidad? ¿Qué opinión tiene de los proyectos como el Nederlands Dans Theater 2 para la gente joven?*

Creo que es un proyecto muy importante porque hoy en el mundo de la danza ya no hay un coro de ballet en el sentido tradicional. Hay una aproximación a la danza y a la coreografía mucho más individualista. Cuando terminas la escuela te encuentras con que debes ser capaz de estar en el escenario solo. Y eso es sumamente difícil. Tienes que actuar como solista cuando apenas has salido de la escuela. Y da mucho miedo. Por eso, en Holanda el NDT2 es como un puente entre cualquier compañía de danza estándar y el sistema escolar, y el NDT2 ayuda a los bailarines a dar el paso decisivo para cruzar el puente. Pienso que es lo que Catherine trata de hacer y creo que lo consigue fantásticamente. Es un momento en el que el bailarín es de lo más vulnerable, es como un pájaro que sale del nido por primera vez. ¿Lo conseguirá? Esto debe ir de la mano de mucha prudencia porque se puede hacer mucho daño a los bailarines de edades tempranas. A veces, los bailarines a los que no se ha acompañado adecuadamente durante este período tan vulnerable sufren daños permanentes. Yo estoy muy agradecido a lo que Catherine hace y pienso que se le debe ofrecer un apoyo muy importante desde las instituciones públicas. Debería recibir apoyo tanto político como financiero.

*La obra que veremos esta noche, a parte de la musicalidad y el trabajo musical que todos los bailarines desempeñan, ¿supone otro reto para los jóvenes que participan?*

Sí, es un reto, en cierto modo. Es una comedia, y hacer buena comedia es muy complicado. No hay nada más difícil que la comedia, y el gusto en la comedia es un don que Dios da a algunas personas. Unos lo tienen y otros deben aprenderlo. Con los bailarines jóvenes cuesta mucho menos hacer cosas serias que divertidas. Incluso en

una obra como ésta, que es una comedia exagerada totalmente hiperbólica, hay que tener un cierto límite, un cierto gusto y un cierto sentido de la realidad, y es necesario proyectar un cierto sentido de la credibilidad. No es inglés, pero debe ser creíble. Tienes que representarlo para que la gente se lo crea, aun sabiendo que es sumamente exagerado. Y eso, para los bailarines, es un reto.

*¿Y cómo lo hacen?*

Algunos muy bien, otros no tanto, todavía, pero para el momento del estreno serán excelentes.

*¿Cuáles son sus sueños?*

¡Pesadillas! ¿Sueños, pregunta? No lo sé. Me gustaría hacer películas. Me gustan las películas y voy a hacer alguna. También me gustaría saber qué dicen los animales, me gustaría entenderlos. Quisiera poder hablar a un caballo, o a un gato o a una cabra.

*Muy bien. ¡Que tenga suerte!*

¡Gracias!

## Notas

1. Maryse BADIOU: «IT Dansa: 'Label' Europa. De la necessitat d'una companyia estable». *Serra d'Or*, núm. 5, 2006, p. 76.

2. Extraído del libro *Jiří Kylián, somniador de danses*, de Raimon Àvila, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona (2003), publicado con motivo de la concesión del Premio de Honor del Institut del Teatre 1998 a Jiri Kylián.

## Laban Movement Analysis (Una herramienta para la teoría y la práctica del movimiento)

Agustí Ros

Hablar del movimiento es como hablar de lo que nos diferencia de las cosas inanimadas. La inmovilidad es algo extraño para el cuerpo humano. Vivimos constantemente en movimiento para alcanzar nuestras necesidades, tal y como decía Laban «Man moves in order to satisfy a need. He aims by his movement at something of value to him...»<sup>1</sup>

¿Pero, cómo llegamos a ser conscientes de ello? Fundamentalmente por los sentidos del tacto y de la vista, y por el esquema mental que se configura en nuestro cerebro mediante patrones neuromusculares. La reflexión y el pensamiento sobre el fenómeno del movimiento también acaban por articular un todo que nos permite hacer una representación global.

El fenómeno del movimiento ha sido tratado a lo largo de la historia del pensamiento por filósofos, pensadores, astrónomos, teólogos y físicos. Pongamos por caso Heráclito, Platón, Aristóteles, Ptolomeo, Copérnico, Tomás de Aquino, Galilei, Newton, Einstein, Merlau Ponty, entre otros. La visión del movimiento en cada etapa histórica ha afectado de forma decisiva la concepción del mundo.

La teoría de Laban recogida en su globalidad por sus discípulos, en el *Laban Movement Analysis (LMA)*, es una poderosa herramienta para analizar y comprender el movimiento, para profundizar nuestras reacciones en la interacción constante con el entorno, así como para su práctica.

La estructura de nuestro cuerpo está hecha para movernos. Los huesos, los músculos, los tendones, los nervios, etc. se articu-

1. «El ser humano se mueve para satisfacer una necesidad, con el fin de alcanzar, con su movimiento, algo valioso para él».

lan entre ellos en una gran variedad de palancas. No obstante, ¿de qué manera se conectan? ¿Cuál es la organización corporal? ¿Cuáles son los esquemas de funcionamiento? ¿Con qué calidad de movimiento cogemos un lápiz o enroscamos un sacacorchos en el tapón de la botella de vino? ¿Qué forma toma el cuerpo cuando nos movemos para abrazar a alguien? ¿Qué dirección toma el brazo para coger una maleta del suelo?

El LMA es un lenguaje para entender, observar, describir y anotar todas las formas de movimiento. A partir de las bases teóricas creadas por Rudolf Laban, como fueron la Kinetography/Labanotation: anotación del movimiento, el Effort Shape: estudio de la dinámica del movimiento, y el Choreutics: estudio del espacio; los discípulos de Laban profundizaron y ampliaron muchos de los conceptos creados por él. De entre éstos destacan las figuras de Irmgard Bartenieff y Warren Lamb.

El LMA es un sistema capaz de describir las conexiones del cuerpo, la dinámica del movimiento producido por el esfuerzo muscular, la forma, la interpretación y la documentación del movimiento humano.

Es una herramienta usada por bailarines, atletas, fisioterapeutas y es uno de los sistemas más utilizados en el análisis del movimiento del cuerpo humano de una manera parcial o global.

Divulgado por el trabajo de Irmgard Bartenieff, el sistema es conocido también como *Laban/Bartenieff Movement Analysis* o *Laban Movement Studies*. Incluye:

Bartenieff Fundamentals

1. Laban Movement Analysis
2. Anatomía y Kinesiología
3. Kinetography/Labanotation

El LMA tiene cuatro categorías:

### 1. Cuerpo

Esta categoría describe las características físicas del movimiento del cuerpo humano.

Es la responsable de la descripción de las partes del cuerpo en movimiento: qué partes están conectadas, qué partes están influenciadas por otras, así como los principios generales sobre la organización del cuerpo.

La mayoría de estas categorías no serían desarrolladas por el mismo Laban, pero sí serían determinadas por sus estudiantes. Irmgard Bartenieff fue decisiva en la creación de esta categoría.

Diversas subcategorías incluyen:

1. Iniciación del movimiento empezando desde una parte específica del cuerpo (conducciones).

2. Conexión entre las diferentes partes del cuerpo.

3. Secuencialización del movimiento entre las partes del cuerpo.

4. Esquemas de organización del cuerpo y de su conectividad, llamado también *Patterns of Total Body Connectivity, Developmental Movement Patterns*, o *Neuromuscular Patterns*.

Siguiendo los principios generales de organización corporal se puede ver cómo la iniciación del movimiento es un concepto que explica el encadenamiento de partes del cuerpo que se ponen en funcionamiento cuando responden a un determinado estímulo. Muchas veces, cuando cogemos un objeto, es la mano la que toma la iniciativa y el resto del cuerpo la sigue. Sin embargo, la conducción implica que las partes del cuerpo están conectadas entre ellas.

En estas conducciones es posible descubrir patrones de organización corporal. Peggy Hackney, que ha recopilado el trabajo de Irmgard Bartenieff, plantea las conexiones fundamentales siguientes: conexión respiratoria (interior, intercelular), conexión centro-extremidades (radial, del centro a las extremidades), conexión cabeza-sacro (a través de la flexibilidad de la columna vertebral), conexión arriba-abajo (homóloga, de la cabeza y los pies), conexión entre partes del mismo lado (homo-

lateral), conexión cruzada lateral (contra lateral, oposición).

## 2. Esfuerzo

Esfuerzo, o aquello que Laban había descrito como dinámica del movimiento, es un sistema para observar, analizar y entender las cualidades más sutiles con respecto a la intención interior del movimiento. Laban definió cuatro factores, siempre presentes en todo movimiento. Los factores son: tiempo, peso, espacio y flujo. A cada factor le corresponden dos polaridades. El sistema así definido es bastante eficaz en tanto que es capaz de valorar el grado de calidad del factor.

Las polaridades son:

Tiempo: repentino/sostenido

Peso: fuerte/suave

Espacio: directo/flexible

Flujo: controlado/libre

El tiempo es el factor que describe nuestra actitud interior con respecto a la duración o a la continuación del movimiento. Las cualidades son lo repentino (urgencia, sorpresa) y lo sostenido (alargamiento, continuidad, persistencia).

El peso muestra la actitud interior del que se mueve con o contra la gravedad. No se trata de medir el peso en términos cuantitativos sino cualitativos. Las cualidades son lo firme (fuerte, resistente) o lo suave (delicado, ligero).

El espacio describe la actitud interior del que se mueve hacia el entorno. Las cualidades del espacio son lo directo (dirección rectilínea), o lo flexible (dirección ondulada).

El flujo es el responsable de la continuidad de los movimientos. Sin el flujo, los movimientos tendrían simples indicaciones del esfuerzo. Las cualidades del flujo son lo controlado (tenso) o lo libre (fluido, relajado). Surgen así diversas posibilidades de catalogar la calidad del esfuerzo según la combinación de los elementos.



Todo movimiento se produce con los cuatro factores, pero a menudo hay uno o varios que tienen más relevancia.

Cuando el esfuerzo es producto de una combinación de dos factores se denomina estado (*state*). Esta categoría es muy común en el movimiento cotidiano. Se consideran seis caracteres: despierto y soñador; lejano y próximo, y estable y móvil.

Cuando el esfuerzo es producto de tres factores se trata de elementos motores (*drive*). Los elementos motores producen estados altamente expresivos. Se consideran cuatro categorías de estados: acción, apasionado, embrujado y visionario.

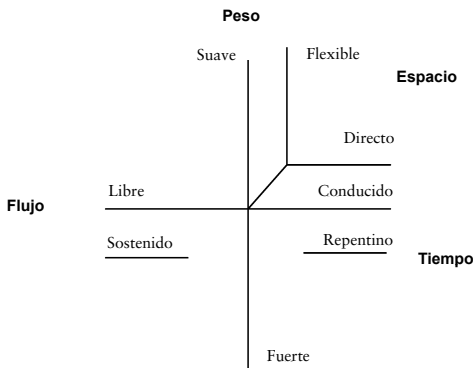
Los elementos motores de la acción (*action drive*) dan pie a los famosos ocho esfuerzos producto de los tres factores del tiempo, el peso y el espacio y se denominan: golpear, azotar, golpear ligeramente, sacudir, apretar, retorcer, resbalar y flotar.

Los elementos motores del apasionado (*passion drive*) es la combinación de los factores de tiempo, peso y flujo.

Los elementos motores del embrujado (*spell drive*) es la combinación del peso, espacio y flujo.

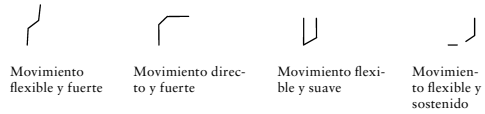
Los elementos motores del visionario (*vision drive*) es la combinación de tiempo, espacio y flujo.

Es conocido el gráfico creado por Laban para explicar la teoría del esfuerzo:



A cada una de las combinaciones le corresponde un gráfico determinado.

Por ejemplo los gráficos de dos factores o estados:



Las acciones del esfuerzo han sido usadas extensamente en muchas escuelas de teatro y danza para formar la habilidad de cambiar rápidamente entre las manifestaciones físicas de la emoción. El proceso se basa en desarrollar una acción física con la característica correspondiente y así ser receptivo al tipo de emoción que genera. La posibilidad de seguir un guión desde la consideración de las cualidades contrarias de cada uno de los factores facilita la medida del esfuerzo muscular y, en consecuencia, el cambio de emoción a través del cambio de la actividad física. Este proceso genera un cambio de color en el movimiento.

### 3. Forma

Así como la categoría del cuerpo es la responsable de las partes del cuerpo y de las conexiones internas, también es posible hablar de cómo el cuerpo cambia de forma durante el movimiento. La categoría del análisis de la forma tiene que ver con esta cuestión. La forma muestra el cuerpo cuando éste adopta una u otra posición. Las cualidades de la forma describen la manera en que el cuerpo cambia (de una manera activa) hacia algún punto del espacio. Se pueden describir de una manera sencilla los términos que se refieren a las acciones específicas del cambio, como son abrir (extensión, ampliar) o cerrar (flexión, reducir). Hay términos más específicos como por ejemplo: levantarse/hundirse, estirarse/flexionar, rodear/retroceder.

En la categoría de la forma hay varias subcategorías. La categoría de la figura es la más importante de ellas. Ésta describe las posiciones estáticas que el cuerpo puede adoptar. Estas posiciones según si son de una, dos o tres dimensiones son catalogadas como forma lápiz, forma pared o forma

bola. El cuerpo puede transitar de una forma a la otra, estirándose o encogiéndose, a la vez que crea espacios vacíos entre sus partes.

Se puede describir la figura a partir de la manera en que cambiamos de una a otra. Estos cambios están relacionados con la manera en la que el cuerpo interactúa con el entorno. Es lo que se denomina Modos de cambio de figura. Son tres:

– Figura *flujo*

Representa la relación del cuerpo con sí mismo. Son figuras que varían con la simple acción de respirar, o bien a partir de doblar y desdoblarse los miembros del cuerpo. Pueden ser movimientos de acciones cotidianas como encogerse, temblar, frotarse, estirarse, etc. Son figuras que tienen que ver con uno mismo y no con el entorno.

– Figura *direcciona*

Representa un tipo de figura en la que el cuerpo se dirige hacia alguna parte del entorno siguiendo una dirección determinada, con la intención de llegar a un destino. Esta categoría se divide en: Figura direccional de radio (pinchar, señalar, etc.) y Figura direccional de arco (balancear una raqueta de tenis). Las diferencias entre estas dos categorías están en la forma del trayecto que dibuja la parte del cuerpo, en el aire. En el primer caso el trayecto es claramente recto. En el segundo caso es curvado. Los trayectos en el espacio serían llamados por Laban formas-trazo.

– Figura *modelada*

Representa la relación en la que el volumen del cuerpo interacciona activamente con las tres dimensiones y con el entorno. Un ejemplo puede ser amasar la masa de pan o escurrir una toalla. En esta categoría el movimiento hace cambiar la figura del cuerpo sin un destino concreto. El cuerpo va pasando de una forma a otra como si esculpiera el espacio. Podemos observar como las manos, al amasar la masa del pan, van cambiando de forma. En este caso el movimiento no busca un destino, sino que el objetivo está en el proceso.

En términos labanianos, se habla de *mo-*

*tion* en contraposición a *destination*. La distinción radica en la definición del modo en que se ejecuta el movimiento, ya sea en función del proceso *moción*, o del objetivo final, destino.

#### 4. Espacio

Una de las principales contribuciones de Laban al *Laban Movement Analysis* es el análisis del espacio. Esta categoría incluye el movimiento del cuerpo en conexión con el entorno: esquemas espaciales, recorridos y líneas de tensión espacial.

El trayecto que realiza el cuerpo o una parte del cuerpo en el aire son líneas de tensión que, si bien están en el pensamiento del ejecutor, también pueden estar en la del espectador. Sin embargo son recorridos inexistentes. Aparecen en la mente del espectador gracias a la memoria. Cuando el trayecto ha sido realizado por un móvil, éste ha dejado de existir. El trayecto como el movimiento sólo existe en el presente.

Para describir los trayectos, Laban define una serie de figuras geométricas en torno al cuerpo humano, basadas en formas cristalográficas de los sólidos platónicos: el octaedro, el cubo, el icosaedro y la esfera.

Así señala una serie de puntos coincidentes con los vértices de los cuerpos. La red de puntos organizados sucesivamente sirven de referentes de la forma de los trazo-forma.

Al organizar el movimiento en función de los puntos que estaban situados en torno al cuerpo humano, Laban considera que la forma del trazo-forma es forzosamente armoniosa, placentera y tiene efectos terapéuticos para el cuerpo, ya que los vértices de los cuerpos platónicos son equidistantes. No sólo eso sino que una sucesión de puntos puede ser entendida como una escala musical. Considerando una escala de veintisiete puntos, el cuerpo puede moverse de una manera refinada siguiendo patrones específicos como es el caso de la escala dimensional inscrita en un octaedro, o bien

las escalas A o B inscritas en un icosaedro.

La abstracción y la profundidad teórica de esta parte del sistema LMA se considera mucho mayor que el resto.

En esta categoría aparecen pues los conceptos de Kinesfera, que es la suma de todos los puntos y que forma un área volumétrica en cuyo interior el cuerpo se mueve.

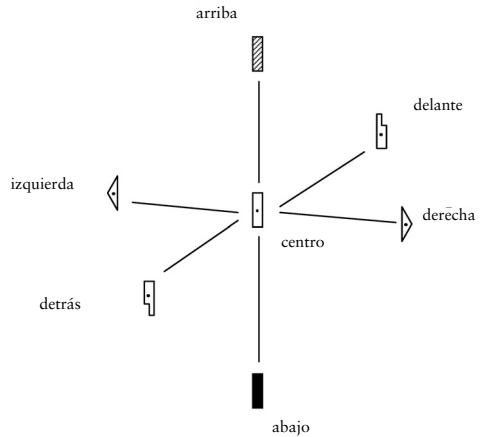
La teoría del espacio se fundamenta en la organización de la forma de los trazos en el espacio de las partes del cuerpo en movimiento. Según si los trazo-forma son rectos o curvos, van hacia atrás, hacia la derecha-debajo por ejemplo, la expresión del movimiento será diferente.

Catherine Allard dice que el movimiento es como si los dedos de los pies y de las manos del bailarín fueran pinceles que pintaran en el espacio. Son estas pinceladas las que configuran la forma del movimiento (trazo-forma).

Pero la forma del trazo-forma es efímera ya que sólo existe en la intención de quien lo ejecuta y en la memoria de quien lo mira. Es por eso que el ejecutante necesita imprimir una intención o carácter determinado (esfuerzo, dinámica) para que el movimiento quede dibujado en el espacio como mínimo durante una fracción muy breve tiempo para que sea recordada.

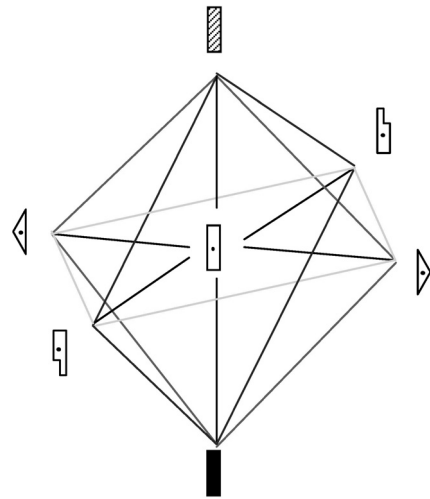
La asociación de la teoría del esfuerzo con la teoría de la kinesfera da como resultado la dinamosfera, que es el conjunto de todas las dinámicas posibles del esfuerzo muscular según las direcciones en el espacio. A cada esfuerzo le corresponde una dirección afín.

Para llegar a estructurar la kinesfera, Laban empieza por definir la cruz dimensional, en la cual tres ejes confluyen en un punto, que coincide con el centro del cuerpo. Esta cruz está formada por tres dimensiones: arriba-abajo, derecha-izquierda, delante-detrás.

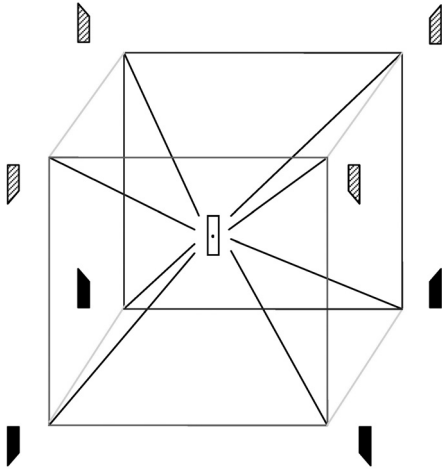


**Atenció  
llegendes  
compostes  
de nou**

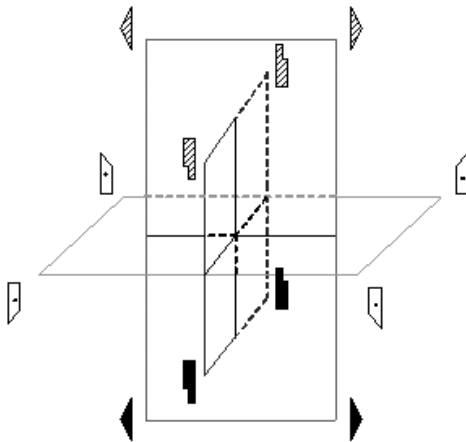
Si se unen los seis puntos, se obtiene un primer cuerpo platónico: el octaedro. La unión de los puntos nos da los recorridos en el espacio. Pueden ser recorridos que pasen por el centro (movimiento central) o por la periferia (movimiento periférico).



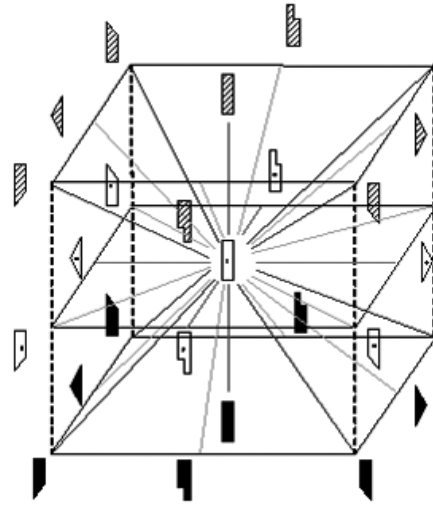
De la misma manera, si imaginamos los ejes que, pasando por el centro del cuerpo, se inclinan hacia los vértices de un cubo imaginario que contiene el cuerpo y hacemos que los movimientos tengan esta dirección, podremos construir un tipo de movimiento menos estable que el anterior:



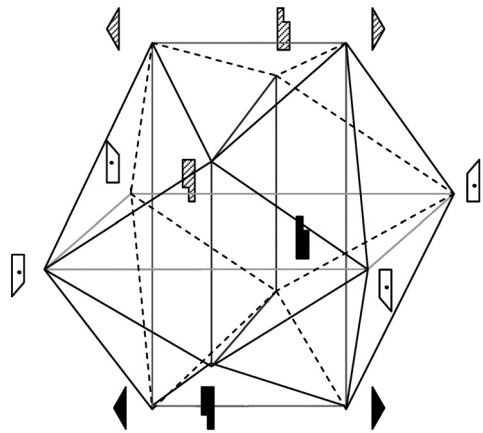
Si a partir de los tres ejes iniciales imaginamos que pasan tres planos (vertical, sagittal y horizontal), y que son los referentes de los movimientos bidimensionales (pared), obtendremos una serie de puntos nuevos que podremos añadir a los puntos que ya teníamos:



Juntando todos los puntos: los siete de la cruz dimensional, los nueve del cubo, y los trece de los tres planos, llegamos a sumar un total de veintisiete puntos que forman el cubo siguiente:



Finalmente, escogiendo aquellos puntos que conforman el icosaedro, tendremos el siguiente dibujo:



Como ejemplo, si imaginamos una secuencia que sigue los puntos del icosaedro, podemos obtener lo siguiente:



Éstos serían los puntos por los cuales transcurriría el trazo-forma del movimiento, a los que habría que sumar los esfuerzos dinámicos afines, con el fin de crear la secuencia con las cualidades correspondientes.

## Conclusión

En un momento de replanteamiento de los Estudios Superiores de Danza de España, del cambio del plan de estudios para adecuarnos a la confluencia europea, me parece importante no perder de vista el *Laban Movement Analysis* (LMA) como piedra de toque. El LMA es una herramienta teórica y práctica que permite abordar la cuestión del movimiento desde múltiples facetas. Sabemos que una de las características de las enseñanzas artísticas es el equilibrio entre la teoría y la práctica. El sistema de análisis del movimiento de Laban nos ofrece y potencia esta doble opción. No en vano en algunas escuelas superiores de danza han adoptado el sistema con resultados óptimos desde el punto de vista pedagógico, interpretativo y creativo.

Son muchas las referencias directas o indirectas al LMA. Son muchos los fragmentos teóricos que se utilizan en los ámbitos en los que el movimiento es objeto de estudio. Actores, bailarines, coreógrafos, maestros de danza, maestros de expresión corporal, preparadores físicos han adoptado sus conceptos teóricos y no han dejado de encontrar nuevas aplicaciones y nuevos métodos. La teoría Laban reunida en el LMA ha sabido inspirar a propios y extraños. ¿Por qué no dotar los Estudios Superiores de Danza de una base fundamental como el LMA, que aglutine sin más todos los fragmentos teóricos de Laban dispersos en nuestro entorno educativo?

El sistema, lejos de encerrarse en una visión monolítica, unilateral, propicia un diálogo abierto y transversal entre técnicas, disciplinas, estilos, métodos, procesos compositivos y procesos de enseñanza basados en el movimiento. Gracias a las categorías definidas en la Kinetografía/Labanotation (escritura del movimiento), en la teoría del cuerpo, en la teoría de los esfuerzos, en la teoría de la forma y en la teoría del espacio, el sistema de análisis se hace útil por su versatilidad.

Al ser una materia efímera es difícil dotar

el movimiento de unas categorías que lo puedan definir en toda su complejidad. A menudo no es posible realizar un estudio analítico.

El análisis del movimiento LMA permite observarlo con una mirada científica. Los conceptos que se utilizan se adaptan con amplitud de criterios a cualquier técnica o estilo.

Al tomar como objeto de estudio el movimiento del cuerpo humano y no la danza, la coreografía, el ballet o el baile (términos demasiado particulares), es decir, el material sobre el que trabaja la danza, se abre una perspectiva transversal que ayuda a encontrar los denominadores comunes de las técnicas o estilos, sean propios o genéricos, así como las propiedades de cada uno de ellos. De la misma manera que la música es el territorio del sonido, la pintura del color, y la forma lo es de la escultura, el movimiento marca el territorio de la danza y todas aquellas disciplinas artísticas o científicas que están relacionadas con el movimiento.

El LMA no es una técnica determinada, como tampoco un estilo. Es un análisis que busca explicar el fenómeno del movimiento. Los encadenamientos lógicos que se derivan de este proceso metódico son aplicables a cualquier territorio donde el movimiento está presente. No obstante, lejos de buscar una posición dogmática o universal, las categorías de pensamiento generadas por el LMA no dejan de inspirar y fecundar nuevas aplicaciones del sistema. No es un campo de trabajo exclusivo sino que abre opciones a múltiples perspectivas.

El programa del LMA es sencillo: crear una taxonomía del movimiento a partir de la observación sistemática y así idear las categorías que se deducen de ésta. A partir de aquí, la aplicación de los conceptos genera un análisis que revela el mayor número posible de aspectos e inicia con facilidad una línea de trabajo basada en la práctica. Una vez diseccionado el movimiento, al ser revelados los elementos y las conexiones, se pueden desarrollar nuevas técnicas, nuevos

estilos o nuevas líneas de investigación ya sea en la danza, el teatro, la música, la robótica, la kinesiología, el deporte, la creación cinética, la animática, el cine, etc.

Cada uno de los campos del LMA puede dar pie a un programa de estudios capaz de alimentar un trabajo en profundidad, basado en la teoría y la práctica, en diálogo permanente con otras materias afines.

## Bibliografía

- DELL, Cecily: *A primer for movement description*. Nueva York: Dance Notation Bureau, 1977.
- Space Harmony*. Nueva York: Dance Notation Bureau, 1977.
- HACKNEY, Peggy: *Making Connections. Total body integration through Bartenieff Fundamentals*. Nueva York: Routledge, 2002.
- LABAN, Rudolf: *The Mastery of Movement*. Plymouth: Northcote House, 1988.
- La maîtrise du mouvement*. Arles: Actes Sud, 1994.
- Choreutics*. Londres: MacDonald & Evans, 1966.
- CASCIERO, Thomas: *Laban Movement for the actor*. Baltimore: Towson University, 1998.

## Sueños de artista. El paradigma iconográfico de la bailarina romántica en las litografías del siglo XX

Roberto Fratini Serafide

### Preámbulo

El siguiente estudio tiene por objeto la articulación de una posible «iconología» del ballet romántico basada en algunos testimonios litográficos que, por su abundancia y regularidad, sugieren más que otros una operación comparativa. Quien escribe no pretende de ningún modo agotar la complejidad del tema por dos motivos: en primer lugar, las reflexiones aquí contenidas, aunque hayan sido dictadas por el estudio comparativo de cerca de doscientas imágenes, se refieren a un repertorio de casi 3.000 (a juzgar sólo por los catálogos de las colecciones más representativas) que, por razones obvias, no todas han sido consultables. En segundo lugar, porque el interés de este análisis no residía especialmente en reconstruir idealmente una «filología de la litografía del ballet», sino más bien en articular sus problemáticas iconográficas en un horizonte más amplio de constantes teóricas relativas al complejo ballet romántico, desde un punto de vista poético, estético y pragmático; constantes que, en nuestra opinión, hallan en la praxis de la litografía comercial una excelente ocasión para su confirmación dialéctica. Más cerca, en este sentido, de las orientaciones del mitoanálisis, el estudio que aquí se presenta renuncia en parte a la ventaja de una exposición simplemente diacrónica del material para más bien concentrarse en las constantes sincrónicas de la iconografía, sin dejar de señalar, ahí donde era oportuno, una evolución del paradigma en el tiempo.

Por razones de espacio se ha decidido circunscribir el análisis al periodo estrictamente romántico (en danza, un clúster de

décadas que va de 1830 a 1870), excluyendo de él el material perteneciente a la producción posterior (por lo tanto no incluye la amplísima producción litográfica relativa a las obras maestras del postromanticismo ruso, que merecerían un estudio aparte). Del mismo modo, por economía en la exposición o por la falta de disponibilidad de reproducciones satisfactorias desde un punto de vista técnico, sólo han sido incluidas en este trabajo cerca de cuarenta litografías de entre todas las consultadas. Hemos elegido, por lo tanto, las imágenes más emblemáticas y las más representativas de las «tendencias» o de los «protocolos de la representación» tratados contextualizadamente, esperando que la rareza de algunas de ellas sea juzgada no como un *hápax*, sino como la punta de un iceberg.

El hecho de que la mayoría de las litografías estudiadas pertenezcan a la producción francesa no es indicio de haber elegido un determinado campo, sino simplemente el síntoma de la gran disparidad estadística, considerada en la praxis, entre Francia (sede principal de la revolución romántica en la danza) y los demás países europeos.

La principal dificultad de este trabajo radica en la escasa accesibilidad de un material artístico que, en virtud de un perfil formal a menudo menor o ínfimo más que excelso, y en virtud de una prevención general con respecto a un género cuya alianza con los criterios de mercado fue evidente desde el primer momento, raramente forma parte del repertorio museístico, si no se trata de museos «específicos», como el de la Opéra Garnier de París o el Museo del Teatro de la Scala de Milán. La litografía de danza es por vocación un objeto de coleccionista, por eso aparece más a menudo en fondos privados (no es ninguna excepción la Fondazione Sowell, de donde procede casi el 50% de las imágenes aquí utilizadas, ni la colección Cia. Fornaroli, contenida en la Jerome Robbins Dance Division del ABT, ambas producto de donaciones y, sin lugar a dudas, las colecciones más extensas del mundo) o en bibliotecas.

Las notas relativas a los intérpretes, obras y creadores de la época se encuentran al pie de página cuando el discurso se refiere directamente a los personajes en cuestión. Se ha creado además un grupo especial de notas a las ilustraciones, en las que también se ofrece información relativa a los intérpretes y a las acotaciones cuando no se ha realizado en el cuerpo del estudio.

## 1. Introducción

### 1.1. *La mujer del retrato*

*Elssler as the artist's dream* (Elssler como el sueño del artista) es el título de la litografía anónima en blanco y negro (fig. 1) destinada a abrir esta reflexión totalmente provisional sobre la iconografía del ballet romántico y los motivos absolutamente peculiares de su relación con la coetánea moda de las litografías temáticas.

Con la fuerza de lo que Benjamin definiría sólo un siglo después como «imagen dialéctica», pero también con el específico y clarividente candor de la civilización americana del pasado siglo –nos lo muestra Henry James– a la hora de simplemente restituir los complejos culturales más vertiginosos de la vieja Europa, la imagen es en cierto sentido el elocuente resumen de los temas que atravesarán este estudio. Editada en Nueva York en los años cuarenta por motivos puramente ocasionales (como es habitual en las litografías de danza) –en este caso específico, la primera gira americana de la mítica Fanny Elssler (1842),<sup>1</sup> destinada como otras bailarinas de su misma generación a difundir en los Estados Unidos una mitología superficial pero de larga vida del academicismo europeo–, técnicamente pobre y, por lo tanto, consagrada con toda probabilidad a un uso popular (es decir, a completar el ajuar doméstico de la pequeña burguesía con el que se iba forjando la *american way of life* de las crónicas), llegando por fin a las actuales colecciones en pocos ejemplares, la imagen que

propone es, en su aparente simplicidad, misteriosa y compleja como un enigma.

A diferencia de muchas ilustraciones coetáneas, no representa ninguna escena famosa del repertorio de ballet producido en el viejo continente entre los años veinte y cuarenta del siglo XIX (la época dorada del romanticismo en la danza). Su explicación es simple: por razones obvias de gestión y organización, las estrellas europeas lo bastante célebres para decidir tarde o temprano viajar a ultramar (hasta finales de siglo, Elssler y poquísimas más) no lo hacían rodeadas del impresionante aparato escénico y coréutico con que habitualmente se investían las academias francesas, rusas e italianas para que no faltara en las temporadas anuales un adecuado número de *Grands Ballets* o *Ballets à Grand Spectacle*; viajaban más bien solas, sin escenografía (aunque con un limitado vestuario, ya por entonces mítico) y sin cuerpo de baile; sus *performances* americanas se limitaban casi siempre a una *suite* más o menos inconexa de variaciones célebres o de danzas dramáticas (en el caso de Fanny Elssler, casi invariablemente la *Cachucha* de *Le Diable Boiteux*<sup>2</sup> que la había hecho famosa), lo bastante desvinculadas de cualquier contexto narrativo y suficientemente ágiles de formato para seducir más fácilmente a las plateas norteamericanas, cuyo gusto teatral, un poco circense, era más sensible a un «montaje de atracciones» que a las tres horas de un *ballet d'action* completo. Destinadas a ser exhibidas en los mismos teatros en los que arrasaban las nacientes *Variety*, y a menudo incluidas sin escrúpulos en un programa formado por alguna Variedad, o *Vaudeville* o *Extravaganza* (denominaciones variables de un único y proteiforme género que iba del circo Barnum a las *Follies* de David Belasco), las grandes bailarinas europeas eran apreciadas más por su pericia técnica –sobre todo en cuanto a la danza *sur pointes*– que por su sutileza estilística. Rodeadas de un aura mítica, el mismo público preparado para considerarlas verdaderamente unos *personajes* (Fanny Elssler antes que Giselle<sup>3</sup> o Trilby,<sup>4</sup> o Natalie<sup>5</sup>) era proclive, por otro lado, a ver en ellas a la encarnación genérica y milagrosa de un virtuosismo aéreo y vaporoso en cuya virtud los americanos se fueron haciendo una seductora pero sintética idea del romanticismo occidental, ignorando durante décadas qué era un ballet completo o qué diferencia había, en la danza, entre intérprete y personaje. De este modo, a la hora de retratar a Fanny Elssler, el artista desconocido no podía tener en mente ningún ballet específico, sino sólo un confuso conjunto de *romantiqueries* en sentido estricto (un testimonio más literario o periodístico que ocular) y algo muy parecido a una *summa* temática del imaginario ro-



1. Elssler as the artist's dream, lit. b/n, Nueva York 184-? (col. Sowell, Nueva York).



mántico, rico, como todos los recuerdos de este tipo, en iluminadores anacronismos; o lo bastante ilustrativos como para justificar la extensión de este preámbulo.

Fue renunciando a retratar a Elssler en esa o aquella otra escena como el artista de un icono literal y telescópico del ballet romántico (su *sueño* objetivado) quiso celebrar el talento de ella, celebrando a su vez, sin querer, una larga historia de alianzas poéticas entre ballet y estética figurativa.

Describamos la imagen: un artista recibe arrodillado, en su estudio repleto de obras acabadas y bocetos, la visita de una «mujer del cuadro», figura encarnada en una bailarina en tutú de campana que desciende hasta él desde la tela en la que ha vivido hasta ahora rodeada de un paisaje pintado inconfundiblemente romántico (se intuyen en él los declives herbáceos de un parque, árboles diseminados y un templete circular a la moda europea al fondo). La bailarina –la propia Elssler del título, aunque retratada con rasgos más bien estándares– desciende del cuadro apoyando sólo la punta del pie: la imagen atrapa, de hecho, el instante en el que está a punto de tocar el suelo y la transmutación de su naturaleza del estado de simple imagen al de mujer de carne y hueso. A la izquierda del cuadro, cubriendo parcialmente su tela (encarnándose de hecho con el cuerpo de la bailarina) penden unas cortinas que serían totalmente incongruentes con el paisaje si no fuera evidente que *también* son una escenografía de ballet (y para ser precisos, un ensayo de aquellos paisajes para el Acto Blanco romántico que, en aquellos años y en los escenarios europeos, pasaban con desenvoltura de un ballet a otro), y que, al bajar de la imagen, su protagonista rehuye dos mundos ficcionales diferentes: la figura fluctuante que, dejando de sublimar el sortilegio de la *illusion comique* y de la danza, se encarna en esta tierra; la figura pintada que, al tomar vida, sugiere al artista que le espera toda la felicidad amorosa posible (el artista la espera arrodillado tal como un verdadero príncipe *petipiano* esperaría a su Giselle).

Para cerrar el círculo de esta ilustración perfecta de lo que Stoichita<sup>6</sup> denomina «síndrome de Pigmalión» –es decir, el protocolo de la representación cuando interviene para invalidarla un cortocircuito de deseo entre el autor y su obra– se añaden otros elementos: el artista que es su protagonista observa un cuadro apoyado en la pared cuyo ejecutor es probablemente él (Elssler sería, por lo tanto, la proyección de un gesto artístico inspirado entonces para convocar la encarnación del material figurado y su *intercesión*); y además, el artista lleva un vestido de época: quizá el de un pintor renacentista (un detalle que, en la mentalidad de la época, sería suficiente para convertirlo en un representante general de la casa de los Artistas), y quizá el de un príncipe de ballet –mallas y corpiño con mangas abombadas–, lo que le introduciría directamente en la escena danzada que está observando, transformando toda la litografía en la representación ideal de un ballet que nunca existió.

Formulado en términos ansiosos y vagamente histéricos, el tema de la animación de lo inanimado, o el de una toma erótica por parte del simulacro de la propia realidad que premedita su fascinación son motivos que cruzan intensamente la historia entera de las poéticas del ballet.

Incluso antes de que los ballets de inspiración hoffmanniana (de *Coppélia*<sup>7</sup> a *Lo Schiaccianoci*<sup>8</sup>) pusieran sobre la mesa, con el *topos* directo del autómatas, la aspiración de lo falso por ser más verdadero que lo verdadero, la civilización romántica entera había cultivado, en el carácter *no natural* y *sobrenatural* de la técnica clásica madura, fundamentada en el trabajo de puntas, la aspiración atávica de la verdad por parecer un artefacto, edificando el mito de la bailarina como una mujer de carne y hueso transfigurada de este modo por las *figuras* de la danza hasta conseguir, por una especie de *Gracia* (que es el sentido de la gracia en sí como virtud literaria de la bailarina), el estatuto de puro artefacto.

Habrà que poner atención en esta cons-

tante y mítica manipulación del referente en el contexto de la reciprocidad entre ficción y realidad cada vez que se busquen, en los repertorios iconográficos del siglo XIX, las huellas «documentales» de una práctica real. Porque el vínculo de realidad entre la historia de las prácticas de la danza y su testimonio figurativo no es menos constante ni fidedigno en esta época que las crónicas sobre ballet y las novelas de Théophile Gautier<sup>9\*</sup> a nivel periodístico, o los relatos góticos de Charles Nodier<sup>10</sup> como ficción. En cada uno de estos ámbitos, la imagen de una danza «soñable» y apenas futurible ha substituido insensiblemente a cualquier intento de representación natural del hecho danzado en sí. Pero por obvias razones, en cuyo apoyo se puede invocar todo el mitoanálisis del siglo siguiente (de Durand a Bachelard y a Didi-Huberman), no es erróneo sostener que la propia historia del ballet romántico fue, por lo menos hasta el postromanticismo (cuando la fotografía alzó despiadadamente el velo que tapaba la obesidad real de aquellas bailarinas que, en la literatura secundaria, aún eran celebradas como sílfides), la historia de una ruptura constante entre proyecto poético y práctica escénica, y aun así la única verdad apreciable sobre el romanticismo, que incluso había hecho de esa distancia su razón de ser. Documentos del imaginario o transfiguraciones de una realidad, la de la danza *sur pointes*, a la que, en el fondo, durante casi un siglo, sólo pidieron que fuera exquisitamente ficticia con el único propósito de soñarla exquisitamente real. Documentos de un imaginario, por lo tanto, pero también mentiras sintomáticas, porque por el tipo de relación que mantenían con sus referentes, y que no eran en ningún caso lineales, su «versión de los hechos» acababa ofreciendo, además de una impagable recolecta de informaciones subrepticias sobre la práctica real, un verdadero tesoro de presentimientos o de profecías poéticas sobre la historia del género.

## 1.2. Simulacros

Esta imagen, *Elssler as the artist's dream*, no es ninguna excepción. En el ballet romántico de las décadas precedentes a la gira transoceánica de Elssler, el motivo de la animación de lo inanimado y de la vivificación del simulacro ya se había ido definiendo claramente. En el libreto de *Robert le Diable*,<sup>11</sup> la descripción del ballet del segundo acto (la sinopsis de todos los posteriores *ballet blanc*), el mismo intermedio danzado que ya había consagrado a Maria Taglioni como bailarina símbolo de su época describía ya, con cierta ambigüedad, la terrorífica salida de los espectros de las monjas de sus sarcófagos, sin dejar entender con exactitud si las monjas en cuestión aparecían como cadáveres liberados de su sudario, simples espectros, o como monumentos fúnebres milagrosamente animados. Ya entonces era de hecho una confusión poéticamente estratégica entre el estatuto del simulacro plástico o figurativo y el del fantasma, el protocolo de una contradicción que volvía a ser coherente sólo en el estatuto superior de la figura en cuanto a modelo general de la poética romántica, en la que la danza occidental volvía a objetivarse en un atávico deseo del cuerpo por abandonar su literalidad para representarse y representarse en su o sus posibles alegorías.

Ya en este nivel, era evidente que la mujer en tutú del ballet clásico dejaba de ser la simple protagonista de carne y hueso de un suceso espectacular para alcanzar la condición única y metamórfica, capaz de viajar con la misma engañosa autenticidad de la escena a la literatura, a la figuración *tout court* –cuerpo e ídolo en sentido propio, *eidolon*, ilusión, reflejo. Doble y simulacro.

Esta ambivalencia se volvió a proponer, antes de los años cuarenta, con una sorprendente regularidad. En el primer acto de *La Sylphide* (1832) la protagonista abría el *pas à deux* apareciendo en el marco de la ventana de James (fig. 2), y a punto de bajar de ella para bailar, como en la tela de un



2. J. Templeton (or. Chalon), Maria Taglioni in *La Sylphide*, lit. col., París 1832 (*Musée de L'Opéra de Paris*).

3. TAV. III, (*Théleur* 1832 : 42), lit. b/n.

cuadro. El momento fue continuamente inmortalizado y reproducido con una ansiosa serialidad, porque confirmaba una vez más que, ninfa, sílfide, fantasma o alucinación, la protagonista-tipo de cualquier *ballet blanc* no dejaba de ser, en contra de los hechos, la versión cambiante de un «sueño de artista».

Una situación que se volvía a repetir, subliminalmente, en la apoteosis gótica de *Giselle* (1841), un ballet que en apariencia, como ya lo hacía *La Sylphide*, no implicaba referencia directa alguna a las artes figurativas. Del mismo modo, en la memorable secuencia del segundo acto en la que Giselle rediviva aparece sobre su tumba, envuelta aún en su sudario, y descubriéndose mágicamente, desciende de ella controlada por la voluntad mágica de Myrtha, aún es posible dejar entrever mediante el baile, en la mujer con los pies cubiertos sobre la lápida de su tumba (placa sepulcral), algo así como la involuntaria reproducción de una estatua de mujer a punto de ser inaugurada (no Giselle, sino su monumento fúnebre misteriosamente animado); y en el proceder vagamente mecánico de Giselle hacia el centro, el estilo de los movimientos de los autómatas femeninos que, en muy poco tiempo, llenarán los libretos románticos (de *Copélia* a *Schicciannoci*). De este modo, en el propio ballet que constituye la más completa expresión de la poética a la que pertenece, en un solo minuto la protagonista cruza todos los estadios de la simulacridad, de cadáver a estatua, a autómata, a espectro, a la mujer sólo provisionalmente rediviva que bailará con Albrecht el *Grand pas à deux* del acto.

De este modo, no es sorprendente que el repertorio de los años cuarenta, en buena medida perdido, fuera practicando con formas cada vez más arbitrarias, pero también más ilustrativas, el mismo complejo cultural, oscilando con desenvoltura de las manifestaciones ninficas (*La fille du Danube*,<sup>12</sup> *La filleule des fées*,<sup>13</sup> *Eoline*<sup>14</sup>), a las metamórficas (*La chatte métamorphosée en femme*,<sup>15</sup> *Le papillon*<sup>16</sup>), a las fantasmales (*L'ombre*,<sup>17</sup> *La Peri*<sup>18</sup>) y a las más directamente de simulacro (*La fille de marbre*).<sup>19</sup> Cuando ya la obsesión por el simulacro hubo abandonado, hacia finales del siglo XIX, el temario del ballet europeo, la fascinación que los americanos sentían por él, y de la que *The artist's dream* es un testimonio entre otros, aun estaba plenamente vigente.<sup>20</sup>

Si esta supremacía de la imagen por encima de la carne, que concedió, en la historia de los documentos, una innegable superioridad de lo imaginario sobre lo material, explica, por un lado, la alianza durante décadas, y jamás tan extendida como en el romanticismo, entre danza teatral y artes gráficas, su naturaleza ambigua explícita, por otro

lado, por qué las segundas no se limitaron en ningún caso a *documentar* lúcidamente la sustancia concreta de la primera, sino que la deformaron por ese mismo milagro de la percepción que, en las plateas de la época, impulsaba a idealizar sistemáticamente la prestación de una danza cuya práctica aún era técnicamente inmadura. De nuevo, la idealización era evidente en dos frentes: el público de la época exigía a la industria de las artes gráficas no el fiel retrato de lo que había literalmente visto en escena, sino una cristalización de todo lo que había *deseado* ver; y en relación con esa liberación del deseo, el hecho real se situaba, más que como pretexto, como la ocasión material de una transfiguración, imprescindible en la medida en que sólo siendo concreta podía ser el objeto de un *réfoulement* tan sistemático. La historia del ballet romántico supo renunciar a él ocasionalmente: para muchos de los usuarios coetáneos (que frecuentaban poco o nada los teatros de la aristocracia), como para la exégesis del siglo xx, ese ballet fue *sólo* un conjunto de litografías. La imagen había alejado definitivamente a los hechos.

### 1.3. «Pálidas hijas de Grecia»

Un último aspecto que a modo de introducción merece la pena subrayar, y que se suma puntualmente al compuesto enigma de la litografía examinada, es el papel asignado al neoclasicismo en esta dialéctica de la imagen que ha aparecido hasta ahora tan exquisita, tan exclusivamente «romántica». Volvamos a nuestro estudio de artista: habiendo observado que el artista en cuestión se parece más a un príncipe de fábula que a un pintor moderno, es evidente que el autor de la imagen quería destacar su profesión rodeándolo de los instrumentos propios de su labor. De este modo, en la habitación invadida por la bailarina convertida en mujer y los ramos de flores que parece incluso que crezcan desde el interior del cuadro, no faltan otras telas (en blanco o empezadas), una paleta, un escalpelo (que,

colgado en la pared, más bien parece un puñal –pero por qué sorprenderse) y, para atestiguar la versatilidad de este maestro escrupuloso, varias esculturas. Ahora bien, las esculturas en cuestión son desnudos clásicos. Extrañas, por no decir anacrónicas en este melindroso escenario, en el fondo no son más incongruentes que el templete circular al fondo del paisaje pintado, ni más anacrónicas que lo que aparece en las tablas litografiadas de los tratados técnicos de la época (Blasis<sup>21</sup> y Thélour,<sup>22</sup> por ejemplo, fig. 3), la obstinada tendencia a ilustrar los pasos de la danza protoromántica con figurines de estilo neoclásico que estriñen claramente la mirada al estilo de la estatuaria grecorromana, y que parecen contradecir fuertemente una estética cada vez más dominada por el carácter *bouffant* de las pompas de ballet.

Recordemos que, tanto en la danza como en otros ámbitos de expresión, el romanticismo no fue simplemente un movimiento espontáneo de rechazo ideológico a los valores racionales promovidos por la Ilustración, o de rechazo estilístico a las líneas depuradas promovidas por el neoclasicismo, sino más bien una sabia perversión de ambos. Si la literatura protogótica de Charles Nodier (un clamoroso ejemplo de hijo de la Ilustración convertido con salvaje ardor a las nuevas poéticas del romanticismo) sólo se explica por la deriva del espíritu republicano hacia la violencia del Terror, también es creíble que, pasados los tiempos heroicos y estrictamente neoclásicos del ballet de acción propuesto por Jean-Georges Noverre,<sup>23</sup> la estética del incipiente romanticismo necesitara, más que repudiar al clasicismo, releerlo bajo una luz espectral. Ya a finales del siglo xviii las excavaciones de Pompeya autorizaron a un *envenenamiento* progresivo del recuerdo, inaugurando, con el signo de una blancura fantasmal, ese cortocircuito sorprendente entre calcos de la catástrofe, estatuaria antigua y espectros modernos que a largo plazo debería focalizarse en la cándida, turbadora espectralidad del *ballet blanc* de estricta inspiración



4. E. De Boschi, Scena di balletto, lit. col., Nápoles, 1856 (Archivio del Teatro San Carlo, Nápoles).

romántica.<sup>24</sup> Un malentendido poético animado también por la constatación de que la inmensa mayoría de los testimonios clásicos inherentes a la danza pertenecían a los bajorrelieves de los sarcófagos antiguos; que, en definitiva, en la blancura tranquilizadora de las lápidas medraba una oscura relación entre la gracia y lo cadavérico, entre danza y muerte, y que una reformulación general del arte del ballet no podía prescindir de cierto anhelo por hacer revivir lo que no sólo era «antiguo», sino que de hecho estaba muerto, y cuya presencia en el imaginario sociocultural era, además, lo suficientemente fuerte para justificar que el propio París fuera celebrado por los aficionados al ballet como «cette Athènes moderne, ce centre 'des beaux arts et des belles manières'» (Esa Atenas moderna, ese centro «de las de las artes y las buenas maneras») (GAUTIER 1995 : 203). Aún en plena efervescencia romántica, era frecuente toparse, como en la litografía de los años cuarenta, con casos de milagrosa cohabitación entre figuras románticas y referentes clásicos.<sup>25</sup> No existe un comentario más elocuente sobre este estatuto de las ideas que la exclamación de C. Nodier referente a la aparición de un coro de chicas en una de las muchas pesadillas de la protagonista de *Les démons de la nuit*: «No debe asustarte que aparezcan más pálidas que otras hijas de Grecia. Apenas pertenecen a la tierra, y parece que se hayan despertado ahora mismo de una vida anterior». (NODIER 1821 : 26)<sup>26</sup>

Y ahí donde, por ejemplo, el paisajismo romántico había tardado en imponer su gusto, aún eran de estrictísima observancia neoclásica los escenarios que albergaban las vicisitudes más góticas. Encontramos un ejemplo en la escena (fig. 4) de A. De Boschi (1846) pintada en un contexto napolitano probablemente para la enésima edición italiana de *Roberto il Diabolo*, en la que el claustro que sirve de fondo a la danza de las monjas muertas, iluminado por una pálida luna y bañado oportunamente en una solución azulada (que en la escenografía de la época servía para resaltar la blancura de los tutús de campana) es definitivamente la reproducción *nocturna* de una Necrópolis clásica.

Este tergiversado recuerdo del clasicismo tampoco será extraño en nuestro breve itinerario analítico en el que, en más de una ocasión, la imagen de la bailarina, en contra de cualquier historicismo y censura, reaparece en su verdad poética de ninfa y sílfide mitológica; y en el que también se hallarán sorprendentes analogías entre la manera romántica de celebrar el repertorio de los pasos y las figuras que conforman el vocabulario, y el tipo de gusto gráfico que, a caballo entre los dos siglos, reeditaba el antiguo uso de las decoraciones «grotescas y arabescas» confiéndoles una inquietud totalmente moderna.

Bajando graciosamente fuera del cuadro que la ha visto nacer, la Ellsler de los artistas es en cierto sentido *la estatua que fue y el fantasma que será*.

Analizar, por lo tanto, la iconografía de la bailarina romántica en el siglo de los retratos y los recuerdos litográficos, que es lo que este estudio se propone, será de algún modo como recorrer su «fenomenología» en sentido estricto: es decir, asignar un protocolo de *aparición* a lo que tuvo por acción esencial, por vocación básica, antes y después de cualquier danza, precisa y principalmente, aparecer.

## 2. Mercados del imaginario

### 2.1. Una primera industria de la imagen

La litografía fue inventada a finales del siglo XVIII por el estampador de origen bávaro Alois Senefelder, que también declaraba haber descubierto su secreto casualmente, y que fijaba oficialmente el nacimiento de la nueva técnica en 1796 (cuando usó por vez primera como soporte de estampa una piedra de las cuevas de Solenhofen, cerca de Múnich), aunque la historia de las técnicas gráficas atestigüe la existencia de estudios y pruebas anteriores. En torno a 1806 el propio Senefelder empezó a practicar la reproducción seriada de litografías comerciales. Fue un éxito comercial sin parangón, si se considera que ya en 1818 había en París cinco talleres litográficos en activo, y que el número de establecimientos se había elevado a 59 en 1831. Una difusión tanto más justificada si se considera la extrema simplicidad de la técnica: un tipo particular de piedra calcárea, oportunamente pulida con pómez o arena y luego dibujada con un lápiz graso o con un tinta particularmente oleosa, tiene la peculiaridad de mantener en las partes no dibujadas (llamadas «contragrafismos») una delgada capa de agua, que el signo graso (llamado «grafismo») tiende a expulsar. Pasando la tinta por la piedra, ésta se ve a la inversa expulsada por

las partes húmedas y retenida por las grasas. El papel de carta prensado sólo recibe, por lo tanto, la tinta depositada en las partes dibujadas. Cumplida la reacción entre ácido nítrico (el «preparado» que se esparcía sobre el dibujo acabado) y carbonato de calcio, la impresión puede ejecutarse rápida y seriadamente, sin daños ni deterioros de la propia matriz (a diferencia de lo que ocurre con todas las técnicas de grabado, agua-fuertes o punta seca). Bautizada por su inventor como «impresión química sobre piedra», y posteriormente perfeccionada por él mismo con el llamado «método autográfico» que evitaba la obligación de dibujar al revés (otra facilidad con respecto a las técnicas de grabado) y con la variante del color, la litografía fue, sin duda, la primera técnica gráfica en emprender con facilidad las prerrogativas funcionales de la naciente tecnología y en aplicarse con facilidad a los modos industriales de producción (en 1840 se inventaron las primeras imprentas planocilíndricas). Su cronología del éxito coincidió precisamente con las avenencias de ese desconcierto en los modos de producción que subvirtió las disposiciones sociales en la primera mitad del siglo XIX, ratificando el poder de la ascendente burguesía y sumando, al prestigio económico de la producción en serie en cuanto a los bienes de consumo, el inaudito prestigio estético de la reproducción en serie en cuanto al consumo artístico (inaugurando, en definitiva, esa «era de la reproducibilidad» que, según Benjamin, fue el principal punto de inflexión estética del Occidente contemporáneo). De este modo se consignaba a la media y alta burguesía un instrumento importantísimo de consumo y encargos a buen precio de los fenómenos figurativos: la nueva técnica se aplicaba impasiblemente tanto en la publicidad comercial como en la comercialización (y banalización) masiva de aquellas obras maestras pictóricas que, hasta entonces, se habían restringido a la aristocracia. Y si es verdad que el ballet «real» constituía un lujo aún sólo accesible a unos pocos miembros de la alta burguesía y a



5. J. Brandard, Carlotta Grisi dans *Giselle* Act II, lit. col., París 1841 (*Musée de l'Opéra de París*).

6. J. Chalon (de J. Brandard), Carlotta Grisi dans *Giselle* Act II, lit. col., París 1843 (col. Sowell, Nueva York).

7. J. Chalon, Maria Taglioni dans *La Sylphide*, lit. col., París 1833 (*Musée de l'Opéra de París*).

toda la casta de una aristocracia cada vez menos significativa políticamente, también es cierto que el fenómeno del romanticismo (y por consiguiente la poética que se divulgaba de su ballet) era la expresión de una *Weltanschauung* generalmente burguesa, cuyas recaídas en el imaginario ético y poético, en términos de *sensiblerie*, sentimentalismo e intimismo, implicaban al espectro entero de la burguesía europea, sin grandes diferencias de clase. «Litomanía», en definitiva, paralela cronológicamente a los excesos de aquella «balletmanía», que fue un aspecto de la era romántica, cuya «idolatría» era, sin embargo y sin duda, más democrática porque permitía a los menos afortunados, a todos los que en definitiva sólo tenían un conocimiento superficial y «mítico» del ballet, coleccionar los soñadores retratos de las estrellas de moda con la misma obsesión con la que los grandes empresarios y los últimos grandes duques mantenían relaciones más o menos venales con las bailarinas con las que se daban cita después del espectáculo del *Foyer de la Danse* en la Opéra (un fanatismo simple, si se quiere, como el que en la posmodernidad ha regido la colección de figurillas futbolísticas).

Fiel aliada de la danza y sus modas poéticas (como en otros campos de la moda en general y de sus «figurines»), y precursora por excelencia de la fotografía, que a finales de siglo heredaría de ella las funciones sociales y estéticas, la litografía fue, en definitiva, un vehículo transversal insustituible del recuerdo (en forma de *souvenir* de danza) y del deseo (en forma de proyección), pero también el escenario de una distribución infatigable de fantasmas a buen precio, que acabaría influyendo en los cursos y recursos de las poéticas con la misma fuerza con que recibía su influencia; para establecer, en definitiva, una auténtica supremacía de la imagen por encima de la propia danza, cuyo dictado fue desde el primer momento rivalizar en levedad y vaporosidad con la insoportable levedad de la danza pintada, dibujada, litografiada. Un vehículo, parafraseando una expresión agradable a la Escuela de Frankfurt, de una reconversión sistemática de la ilustración en mito.

## 2.2. Encargos y estilos

Precisamente se debe a la amplia difusión y transversalidad de esa «tecnología del imaginario» que fue la nueva moda gráfica entre los años diez y los sesenta del siglo XIX, entre otras cosas, la enorme variedad de encargos, estilos, expresiones técnicas y tratamientos iconográficos en el propio contexto de la litografía de ballet.

Las litografías que examinamos estaban invariablemen-

te destinadas a un uso privado (ninguna fue expuesta en los *salons* parisinos ni en las academias de Europa –no hay que olvidar que el círculo académico cultivó un desprecio regular por cualquier forma de industrialización de la imagen). Cuando no se trataba de obras «originales» (es decir, de retratos escénicos de bailarinas concebidos de entrada en formato litográfico), eran la versión litográfica, en color o en blanco y negro, de obras pictóricas con el mismo tema. Además, algunas de estas obras se convirtieron, gracias al insospechable poder divulgador de la litografía, en auténticos «iconos» del ballet (una vez más, la amplitud de su popularización era proporcional al éxito de la bailarina en cuestión: reimpresas hasta la extenuación, imágenes como la litografía de G. Bouvier de Carlotta Grisi en el acto segundo de *Giselle* –figuras 5 y 6–, o las del propio J. Brandard<sup>27</sup> de Maria Taglioni haciendo de Sílfide en el primer acto del ballet homónimo –fig. 7– fueron, a juzgar por su incidencia en los actuales fondos archivísticos y museísticos, verdaderos *atouts* editoriales).

Es aún más interesante constatar como, en el ámbito del consumo artístico, la litografía constituyó el primer clamoroso ejemplo de una desproporción sistemática entre consumo primario y encargo. Exceptuando los casos relativamente raros en los que la bailarina o su protector pagaban explícitamente a un artista para conseguirlo (y en este caso la ejecución era, de entrada, pictórica), en general la libre iniciativa de los editores o de los teatros garantizaba, como complemento a las temporadas de ballet, un suministro regular de imágenes que anticiparan, celebraran o conmemoraran sus preparativos, ya fuese a título simplemente publicitario o para obsequiar a su ilustre clientela, o también para introducir en el mercado un producto artístico fácilmente accesible y que optimizara los beneficios económicos del espectáculo, tal vez a favor de la propia artista (en cualquier caso la comercialización de esas imágenes tenía el mismo margen de beneficio económico, para la bailarina, que cualquier *soirée d'honneur* o *bénéfices* –en cuya circunstancia la recaudación se devolvía íntegramente a la intérprete).

Las acotaciones casi invariables añadidas al margen de las estampas han sido un impagable instrumento a la hora de situar esas imágenes en el tiempo, conocer su referente escénico y reconstruir su perfil ocasional, de comprender por lo tanto si se trataba de una edición especial relacionada con actos únicos –como en el caso del retrato colectivo ejecutado en 1845 en Londres por *Pas de quatre* (fig. 8)–<sup>28</sup> o, como casi siempre, de una tirada entre tantas en el marco de una serie homogénea.

No es sorprendente que la inmensa mayoría de litografías



8. T. H. Maguire (dib. or. A.E. Chalon), *Pas de quatre*, lit. col., Londres 1845 (col. Sowell, Nueva York)

La didascalia recita: «The celebrated Pas de quatre, composed by Jules Perrot and danced at Her Majesty's Theatre 12th July 1845 by the four eminent danseuses Carlotta Grisi Maria Taglioni Lucile Grahn and Fanny Cerrito». L. Grahn (1819-1907) fue sin duda la bailarina danesa más grande del siglo XIX. Alumna de A. Bournonville, bailó en las creaciones más importantes de éste y brilló especialmente en su versión de *La Sylphide* (Copenhague 1836) y en *Le Diable Amoureux* de Mazilier (1847). La napolitana F. Cerrito (1817-1909) se formó en el S. Carlo de Nápoles y fue perfeccionándose sucesivamente con Pierrot y Saint Léon (con quien se casó), entre 1847 y 1851 fue la estrella absoluta del Her Majesty's Theatre de Londres. Durante los siguientes años conquistó la Opéra de París, iniciando una rivalidad que duraría decenios con Mara Taglioni. Se dio a conocer sobre todo por sus dotes como mimo en los papeles de medio carácter y fue especialmente célebre en la interpretación de *Alma ou la fille du feu* (1842) y *Eoline* (1843).





9. Emma Livry, *lit. col.*, Londres 186- (Col. Sowell, Nueva York).

E. Livry (1842-1863) fue la alumna más prometedora de M. Taglioni y para quien realizó especialmente la coreografía *Le papillon* (1857) a partir de la música de J. Offenbach, y también las danzas de Feneila de *La muette de Portici* de Meyerbeer (1835), precisamente mientras recitaba esta última obra, se desprendió accidentalmente uno de los grandes candelabros que iluminaba el escenario provocándole graves quemaduras que le provocaron la muerte unos meses después.

conservadas pertenecieran de hecho a una «serie», es decir, a un ciclo de estampas ejecutadas en esa época y que obsequiaban un intento catalogador respetando cierto protocolo estilístico en el color y el diseño, a menudo siguiendo de cerca la sucesión de los preparativos pero en algún caso desvinculándose de ellos, según fuera la edición un encargo de un teatro o la libre iniciativa comercial de un estampador. Que en conjunto, el *target* de las litografías de danza fuera en cierta medida, y desde el primer momento (otra novedad estética) del tipo coleccionista. Entre las series históricas baste recordar en el ámbito francés la serie *Théâtre illustré* (del editor Maret), la *Galérie Dramatique* del Théâtre de la Nation, el *Album de Théâtre* del editor Dupuy, aunque la colección más prestigiosa fuera con diferencia *Beautés de l'Opéra*, coordinada directamente desde la Rue Lepeletier (antigua sede de la Académie Royale de Musique), inaugurada con catálogos en blanco y negro sobre *La Sylphide*, y que siguió con cierta constancia de diseño y de poética hasta finales de los años cuarenta.<sup>29</sup> Una serie emblemática de cierto gusto incluso en el título, que jugaba con la ambigüedad de la palabra «*beauté*» (belleza), quién sabe si refiriéndose a las cumbres artísticas reunidas por la danza francesa durante el romanticismo tardío, o si refiriéndose directamente al encanto de las bailarinas que habían sido bandera de dicho romanticismo.

Ya vagamente metalingüísticas en su título, las series litográficas eran de hecho el *penchant* directo de un culto por los paralelismos entre ballet y artes, cuya vertiente literaria tenía el máximo prestigio. El mismo T. Gautier, especialmente versado en establecer una correspondencia directa entre la figura humana de las bailarinas y su correlativo ideal o realmente figurativo, redactó entre octubre de 1817 y enero de 1818 las primeras «entregas» de una serie de piezas monográficas bajo el título *Galérie des belles actrices* (inauguraba la serie un escrito sobre Fanny Elssler).<sup>30</sup>

### 2.3. Técnicas y estilos

La variedad de la prestación técnica y estilística no era menos impresionante. Según el prestigio del encargo, la litografía se podía confiar a artistas de declarada fama (que en cualquier caso, pero no siempre, simplemente supervisaban la edición litográfica de obras elaboradas previamente sobre tela), algunos del cuales estaban especialmente versados en manejar la nueva técnica, o a artesanos de una habilidad discontinua, muchos de los cuales aparecían sólo citados al margen de las imágenes (la litografía ya era en

sí misma un sabotaje al concepto de autoridad), cuando no se mantenían totalmente anónimos: un abanico de opciones en cuyos dos extremos se situaban las pequeñas obras maestras de Bouvier y los grises figurines anónimos de la producción napolitana coetánea.

Por descontado que del mismo tema iconográfico se podían ejecutar, incluso con años de distancia, tiradas técnicamente escrupulosas o ejecuciones torpes o pueriles, probablemente realizadas en los límites de la clandestinidad y para un mercado menos rico que el habitual. Hemos advertido tanto casos de simple decadencia progresiva de la calidad del dibujo, en la genealogía de los plagios, como litografías originales pero increíblemente toscas en su ejecución (es el sorprendente caso de la litografía –fig.9– de Emma Livry en *Le papillon*, que ha llegado hasta nosotros en el perfecto anonimato de su candor estilístico, y cuyo tema se ha podido reconstruir sólo gracias a las fuentes literarias y a sus peculiaridades iconográficas).<sup>31</sup>

Incluso esta oscilación entre anonimato y prestigio, entre refinamiento ejecutor y derivas formales, da fe de la extensión del fenómeno figurativo que examinamos y de cómo era susceptible a él la sociedad de la época, a todos los niveles (lo bastante para justificar la existencia de un submercado artístico).

Por todos los motivos tratados hasta aquí, sería inútil esperar, en las litografías que eran simples reproducciones de *highlights* escénicos (por ejemplo, todas las estampas que han llegado hasta nosotros de *Les Beautés de l'Opéra*), y en aquellas que con varios títulos eran el retrato explícito de esa o aquella intérprete, el tipo de verosimilitud fisonómica que, ya desde hacía algunos siglos, formaba parte de la estética del retrato propiamente dicho. Encarnada por la perfecta identidad de las profesionales del *Ballet Blanc* (cuyo prestigio formal también era deudor de esta definitiva simetría), diestras todas ellas en el arte del parecido mutuo y la sincronía, la estética romántica sólo

tenía en mente un «único» modelo de bailarina, al que las estrellas singulares se podían aproximar indefinidamente, pero que las superaba a todas, y que por lo tanto no se podía «personalizar» demasiado sin correr el riesgo de comprometer su vendible encanto. Cuerpo general, fisonomía general (cuyo prototipo se fue definiendo ya en los años treinta a partir de los retratos de Maria Taglioni), la bailarina inmortalizada por los testimonios litográficos es, en esencia, siempre la misma (no sería inmortalizable de otro modo). Un ejemplo de ello es el alucinante parecido fisonómico entre las intérpretes de *Pas de quatre*, en el dibujo de Chalon y en la litografía derivada de Mauguire, ambas realizadas en Londres en 1845, para celebrar el evento de ballet casi único que reunía a Fanny Cerrito, Maria Taglioni, Carlotta Grisi y Lucile Grahn en una única función (fig. 8). Un parecido al que ni siquiera el concurso artístico de las cuatro personalidades más fuertes de la danza europea de aquella época supo imponer una derogación.

### 3. Estrategias de la imagen

#### 3.1. *Lapsos y parecidos*

Ahora bien, precisamente la tácita pero férrea regla de la homología explica, en la historia de la litografía del ballet, la verbosidad de algunas acotaciones demasiado detalladas, o la abundancia de aquellos detalles sintomáticos de vestuario, de la puesta en escena, de la atmósfera, que eran el único modo de individualizar la imagen, de restituirla engañosamente a su naturaleza circunstancial u ocasional, sólo para denejarla en el espejismo de una indefensa repetición del mismo personaje (la bailarina), en constante migración de una litografía a otra.

Y a menudo, este maximalismo fisonómico conseguía producir situaciones paradójicas, verdaderos lapsos iconográficos.

Es lo que ocurrió en 1842, en ocasión de



10. Fanny Elssler in *La Sylphide*, lit. bln, Nueva York 1842 (Col. Sowell, Nueva York).

11. Costume de Mme Carlotta Grisi, Role de Giselle, dans la pièce de ce Nom, Acte Ier, Académie Royale de Musique, lit. Col., Paris 1841 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

la gira americana de Elssler, cuando se imprimió una litografía conmemorativa que la representaba en *La Sylphide*, pero en la que, excepto por algunas modificaciones sensibles en la puesta en escena (y principalmente por el hecho que la bailarina del retrato punteara descalza), se plagiaba clamorosamente el célebre retrato que Chalon había dedicado en 1833 a Maria Taglioni en el mismo papel, asignando a las dos estrellas rivales casi la misma fisonomía, y en definitiva, convirtiendo a Elssler en un verdadero «doble» del mito Taglioni (figs. 7-10).

Precisamente en cuanto a las estrategias que guiaban esa selección de los detalles, sea dicho que la naciente moda de la litografía no eclipsó el prestigio conmemorativo de técnicas más antiguas: y ya que la posibilidad de encargar un retrato pintado aún constituía, en la Europa de la Restauración, un signo de distinción social, las pocas bailarinas que consiguieron merecer uno por méritos artísticos o políticas matrimoniales, lo obtuvieron de la ejecución segura y convencional de aquellos artistas de academia que, especializados ya en el retrato, crearon con el tiempo el género del «retrato de escena»: es decir, representar a la bailarina no simplemente como la dama del gran mundo, sino con el vestido y la parafernalia de su personaje más destacado, interpretado en definitiva, y una vez más, con la continua indefinición de la frontera entre ficción y realidad. Como en el caso de los retratos de Maria Taglioni como *Sylphide* o de Carlotta Grisi como *Giselle* (figs. 5-6-7); como en el caso, aunque en términos totalmente fantasmales, de Fanny Elssler *as the artist's dream* de nuestra litografía de exordio.

El sentido de esta ambigüedad, especificada invariablemente en el epígrafe a pie de página que acompañaba cada litografía, debe buscarse, más allá del protocolo alegórico de la estética del ballet ya mencionada, en la peculiar situación de las propias bailarinas: se trataba casi siempre de chicas de origen humilde cuya profesión teatral no estaba exenta de cierta sospecha de inmoralidad, posteriormente agravada por el hecho de que el arte en el que brillaban, la danza, no dejaba de ser una exhibición de las prestaciones del cuerpo (lo que explicaría perfectamente la analogía sumergida, y sin embargo localizable en las poéticas de la época, entre bailarina y prostituta); a su vez, estas chicas emancipadas, *grisettes* redimidas por el fuego del arte, incluso en aquel arte que las puntas verticalizaban, se convirtieron en poco tiempo y en lo efímero del espectáculo (pero también en lo efímero de sus brevísimas carreras), en figuras sublimes de una invariable castidad, de una vertiginosa incorporeidad. Protagonistas en definitiva de la más radical polarización representativa del cuerpo

femenino desde los tiempos del *estilnovismo*, suspendidas entre la hipercorporeidad de las rameras y la transparencia del fantasma, era impensable pintarlas sin mantener en la imagen aquellos elementos ficcionales que, salvaguardando su situación entre la gran aristocracia y el pueblo llano, salvaguardaban también sus vínculos indisolubles con la imagen escénica a la que todo debían.

Es totalmente peculiar el protocolo de uso de aquellas litografías que reproducían de forma directa, en beneficio del comprador, lo que de origen simplemente había sido un esbozo de vestuario. Es el caso de una litografía comercial (fig. 11) que el editor Martinet imprimió en 1841 y que tenía por tema, como indica su acotación, no propiamente a Carlotta Grisi sino a su vestido del acto primero,<sup>32</sup> (aunque en el tortuoso título de la ópera todos estos elementos fueran enunciados puntualmente). Un caso emblemático, porque denunciaba, en el gusto por las litografías de danza, cierta ansia por desentrañar los «entre bastidores» del espectáculo danzado, por difundir su técnica y sus condiciones preparatorias; en definitiva, por hacer de la acotación la sede de un metadiscursio blando pero preciso, en el que una vez más no se trataba ni del simple personaje ni de la simple persona de la bailarina, sino precisamente el lugar «imaginario» en el que se alcanzaba la mutua osmosis. Colgar obras de este tipo en el salón se sostenía, quizá, en la misma idolatría que empujaba a los fans a homenajear a las estrellas directamente en su camerino.

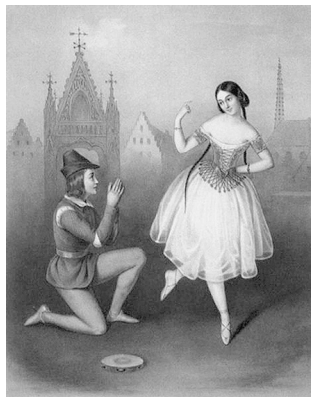
La norma general era claramente una representación monótona de la intérprete en la simple evidencia de su vestuario (figs. 12-13), especialmente si se trataba de *danseuses de caractère* o *demi-caractère*, intérpretes de ballets anecdóticos y con final feliz, psicológicamente elementales y poco dinámicos, y en definitiva poco útiles para las finalidades de cierto tipo de «proyección». Es bastante distinto el protocolo de la representación en cuanto al *Ballet Blanc*, un género trágico y fantasmagórico, cuya restitución litográfica no estaba exenta de cierto enigma.

Tomemos por ejemplo el retrato que J. Brandard dedicó a Carlotta Grisi-Giselle en 1841 (fig. 14): Grisi aparece con el vestido del primer acto. En concreto, lleva en la cabeza una corona de pámpanos (ya que, en aquella época, el *divertissement* del primer acto, enmendado posteriormente en muchas versiones, aún se representaba entero, y al final de ese *divertissement* titulado convencionalmente *Grand Pas des Vendanges* –Gran Danza de las Vendimias– se coronaba a Giselle reina de la fiesta báquica). Por lo tanto, se trata de la Giselle del final del acto. No lleva el collar que la princesa Batilde le regala a mitad de ese acto, y del que Giselle se libera tradicionalmente antes de la famosa esce-



12. G. Severin, *Jeune fille napolitaine*, lit. col., París 1847 (*Musée de l'Opéra de Paris*).

13. L. Gowan (or. E. Kulbach), *Mademoiselle Cerrito St Léon dans Stella*, lit. col., Roma 184-? (*Museo del Teatro alla Scala, Milán*).



14. J. Brandard, Carlotta Grisi, *lit. col.*, París 1841 (Col. Sowell).

15. La Truandaise danced by Mlle Carlotta Grisi in the Grand Ballet of *Esmeralda*, composed by Cesare Pugni, *lit. col.*, Londres 184-? (Col. Sowell).

na de la locura. Si forzando el sentido de esta plácida imagen de Grisi (manifiestamente «puesta en pose» para un retrato conmemorativo, con los accesorios de Giselle que hacen las veces de las que serían insignias nobiliarias en cualquier retrato oficial de la época), quisiéramos atribuirle un sentido diacrónico, deberíamos decir que la Giselle que retrata como una duquesa *d'antan* es exactamente la misma chica que en breve se lanzará por los suelos presa de los espasmos de la demencia. Pero eso no es todo: Grisi sostiene, como un cetro, un florido ramo. Debe de ser un ramo de *romero*: la misma planta que en el segundo acto es vicaria de los poderes mágicos y fúnebres de Myrtha, y que la reina de las Willi agita como una varita mágica para despertar al espectro de Giselle a la danza.<sup>33</sup> De este modo, no sólo la Giselle del retrato es a su vez la del primer y la del segundo acto (la viva y la muerta) —la espesísima corona de pámpanos se apoya tradicionalmente, en el segundo acto, sobre la lápida de la difunta, (véase fig. )— sino que también es la fedataria iconográfica de un objeto *no suyo*, personaje y ballet en un todo indisoluble.

### 3.2. Fondos y marcos

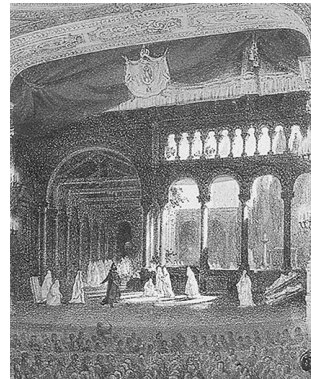
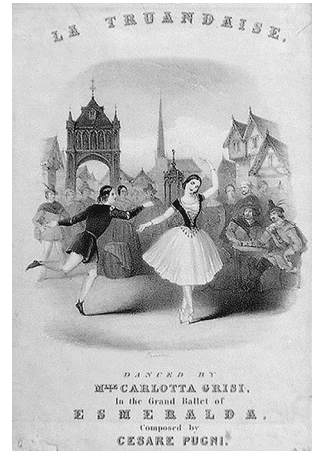
No es menos sintomático, en el paradigma iconográfico de la bailarina romántica, el tratamiento del contexto, o del fondo, o del marco. Es obvio que, aunque sea sólo como inventario, muchas de las litografías estudiadas han desarrollado un papel fundamental en la reconstrucción filológica de los contextos escénicos a los que se referían. Especialmente en el caso de las estampas que no son retratos, que tenían por objeto una escena de ballet en la que la bailarina no aparecía sola, cuando la suerte ha querido que una misma escena fuese reproducida por diferentes estampadores (como en el caso de las imágenes reproducidas aquí de *Esmeralda*<sup>34</sup> y de *Robert le Diable*; figs.15-16-17-18).

En esta ocasión se puede plantear la hipótesis de que el fondo fuera el de la escenografía real. Y no debe sorprendernos que, en cualquier caso, el fondo desplegara una grandilocuente profundidad volumétrica o arquitectónica: se trataba casi siempre de escenas pintadas que el recurso a la perspectiva hacía especialmente creíbles, y que pasaban del escenario al papel estampado sin grandes «saltos de dimensión», como mucho aceptando insertar a la bailarina o al cuerpo de baile en la perspectiva pintada como no habría sido posible en el teatro, donde la técnica de la danza imponía como un dictado que el suelo del palco estuviera totalmente derrumbado (fig.19).

Es un detalle, pero va en la dirección del paradigma que

estamos intentando articular: porque si a nivel del espectáculo aún existía un salto de dimensión entre cuerpo real y fondo pintado (salto que sólo la imaginación del público estaba llamada a llenar), en la transfiguración literal de la imagen litográfica, y en la infinita libertad de invención que ésta concedía, la bailarina era de nuevo lo que ya era idealmente, un cuerpo en efigie orgánicamente homogéneo con una efigie de paisaje. Sería sin embargo erróneo exaltar, entre los demás, este valor documental añadido de algunas litografías. Ciertamente, comparaciones entre litografías producidas en diferentes contextos han permitido deducir cierta adherencia entre el fondo pintado de la estampa y la que debió de ser la escenografía real de las óperas retratadas, como en el caso de las ilustraciones *Robert le Diable* (figs.17-18) o *Esmeralda* (figs.15-16),

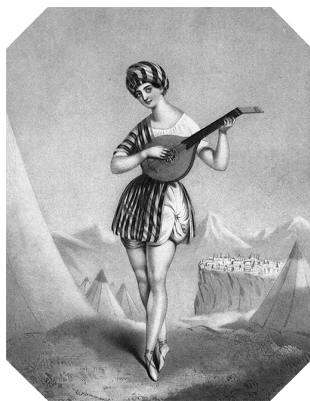
Pero en general, y dada dicha libertad en el tratamiento del fondo (esa cierta tendencia de la imagen litográfica de danza, no tanto a simplemente idealizar, sino a «perfeccionar» una aspiración imaginaria), la aberración vencía a la fidelidad. En este caso, ya fuera sólo con resultados banales o con cierta zalamería difusa (también cómplice de la limitación poética de aquellos litógrafos que, excepto en contadas excepciones, no pertenecían a las grandes corrientes del arte oficial), el fondo de los retratos obedecía a las normas generales del paisaje romántico: vaporosidad, profundidad, indefinición y esa cierta superabundancia del elemento natural (del capricho de las ruinas a la escena silvestre) que era, en estas litografías, el único débil homenaje a la estética de lo sublime elaborada a finales del siglo XVIII por Burke y Kant. Ninfa silvestre, espectro del folclore o duende elemental, la protagonista del *Ballet Blanc* (era más raro que una intérprete *de caractère* fuese dibujada sobre un fondo paisajístico) era aún una emisaria de la naturaleza salvaje, la representante de una alteridad perturbadora cuyo paradigma se refería más a lo sobrenatural o hipernatural que al universo civilizado. Debía ser retratada en el contexto de aquellos escenarios nocturnos, salvajes, obsoletos, de aquel «infinito potencial», en definitiva, que era también el cronotópico más común del Acto Blanco del ballet que las veía en acción (ya fuese la rasa de la Sílfide y de James, la ribera del lago de Giselle y Albrecht, el manantial de *La source*,<sup>35</sup> el prado florido de *Le papillon*, el cementerio abandonado, etc.); y, aprovechándose de la licencia compositiva ofrecida por el medio gráfico, exaltar hasta el delirio el romanticismo de un escenario ya romántico: eso es lo que ocurre regularmente en la citada serie *Les Beautés de l'Opéra* (figs. 20-21-22), en la que se aplica a los escenarios la regla general de un lujo fabuloso y totalmente incompatible con cualquier exigencia práctica de



16. J. Bouvier, Carlotta Grisi et Jules Perrot dans Esmeralda, lit. col., París 184-? (*Musée de l'Opéra de Paris*).

17. A. Geiger, Robert le Diable Act II, lit. b/n, Londres 1830? (*Col. Sowell*).

18. J. Arnout, La danse des nonnes, lit. col., París 183- (*Musée de l'Opéra de Paris*).



la danza, y en la que realmente la pequeñez relativa de las figuras sirve para exaltar al máximo la intrincada inmensidad del contexto natural o sobrenatural representado.<sup>36</sup>

De otro tipo, pero aún más emblemática por otros aspectos, era la tendencia a restituir la alteridad espiritual de la bailarina, su rareza con respecto al mundo civil y a la época real, pintando su transición de *ese* a *este* mundo (que era, al fin y al cabo, el móvil erótico de la inmensa mayoría de los ballets de la época, implacables variaciones sobre el tema de la ninfa enamorada que acepta des-figurarse en mujer real). En el fondo no era un síndrome diferente del que en el año 42 empujó a un desconocido estampador americano a retratar la salida de Fanny Elssler de un marco de paisaje. De todos modos, para comprender su extraña fenomenología partamos del caso más elemental: el de la bailarina retratada en el grado cero de la contextualización, es decir sin fondo pictórico alguno. En realidad, es el caso más frecuente, sobre todo en las imágenes de colección, donde la ausencia de un fondo anecdótico (y su frecuente sustitución por un sombreado genéricamente romántico) era garantía de cierta homogeneidad formal y de cierta continuidad en la *serie* de retratos.

Aun así, casi la mitad de las litografías que han sido objeto de este muestreo, conservaban algún «marco interno» (ya fuese un simple recuadro, como en este caso, o un recuadro múltiple (figs. 11-12-13), o una guirnalda (fig. 23). Un doble encuadre de la imagen que era una constante en casi todas las artes gráficas desde hacía siglos, pero que aquí conseguía el efecto metalingüístico de restituir, en la

19. W. Drummond, Madame Céleste as the Arab boy in the ballet Victoria!, *lit. col.*, Londres 1838 (Col. Sowell, Nueva York). Madame Celeste (1815-1882) se formó en la Opéra de París y se especializó en los papeles de travestí. Gran parte de su éxito internacional se debió a la admiración que le profesaba el público americano. Cuando regresó a Europa, dejó la danza para dedicarse de lleno al arte de la recitación.

20. J. Collignon, James et La Sylphide Act II, (TAV. III a Les Beautés de l'Opéra, vol. I La Sylphide), *lit. b/n* París 1832 (Musée de l'Opéra de París).

21. J. Brandard, Carlotta Grisi dans La Péri, *lit. b/n*, París 1844. (Musée de l'Opéra de París).

Ballet Fantástico en dos actos, con libreto de T. Gautier, coreografía de J. Coralli y música de T. Burgmuller, debutó en la Opéra de París el 17 de julio de 1843.

22. M. Alophe, Undine Acte I (TAV. I a Les Beautés de l'Opéra, vol. VII Undine) *lit. b/n*, París 1856 (Musée de l'Opéra de París). Así los versos anónimos que acompañan la litografía: «Peu de traditions sourient à l'imagination plus [...] que celle-ci: tous les lacs allemands sont peuplés d'Ondines, de belles Ondines, jolies, [...] bienveillantes ou malveillants, mais toujours malines.»

litografía, no una imagen primaria sino secundaria, es decir, la imagen de una imagen, la reproducción, por así decirlo, de una pintura (era una estrategia descubierta cuando la litografía en cuestión reproducía una anterior obra pictórica, y era lo que ocurría regularmente con los grabados extraídos de obras maestras pictóricas).

De este modo, la bailarina retratada en la litografía aparecía como el retrato de aquel retrato de sí misma que había existido gracias al misterio figurativo de la *performance*. Descubría, por así decirlo, su esencia exquisitamente pictórica de efigie, otorgando a su propio marco todo el prestigio imaginario de un verdadero *limen*, la puerta o ventana o apertura por donde consumir un rito de tránsito efectivo, de la figura a la carne (que era cuanto ocurría por razones de trama en los ballets), o de la carne a la figura (que era cuanto tematizaba implícitamente esta práctica litográfica de los marcos de ficción). Y del mismo modo en que no se podía decir que la bailarina, al llegar su turno, «entrase» propiamente en escena (porque todo estaba hecho para parecer que se materializaba, o como mucho «aterrizaba» en las tablas del escenario), no se podía decir que sus vías de acceso fueran «regulares»: tanto si se trataba de una ventana o de un retrato, la bailarina aún era «la mujer que sale de un marco», el «sueño del artista», la vicaria de una ilimitación pasada por el filtro dialéctico de una delimitación que es la de la ficción (cuadro escénico o cuadro en estricto sentido). De este modo, la propia aparición de la Sílfi de en el marco de una ventana que se asomaba a su reino silvestre (fig. 2), reproducida infinitamen-



23. N. Sanesi, Sofia Fuoco nella Tarantella, lit. col., Florencia 185- (Col. Sowell).

Maria Brambilla (nombre artístico: Sofia Fuoco, 1830-1916). Alumna de Blasis. Sofia Fuoco debutó en la Scala cuando sólo tenía trece años y rápidamente llegó a ser *prima ballerina assoluta* (representó la primera *Giselle* en la escena milanese en 1843). Por la perfección del estilo en el medio carácter, se ganó en Francia la admiración de muchos aficionados al ballet que la rebautizaron con el nombre de *La Pointue* dada su brillante técnica *sur pointes*, entre sus admiradores se contaba Théophile Gautier, quien en más de una ocasión elogió su gran temperamento.

24. Cerrito as Undine, lit. b/n, Londres 185- (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York).

25. A. Giuliani, Marietta Baderna, lit. b/n, Milán 1846? (Museo del Teatro alla Scala, Milán).

Marietta Baderna (1828-1870) fue otra de las jóvenes estrellas formadas en la Scala de Blasis y que después ganó fama internacional. Su maestro fue el responsable de que se exhibiera en el Drury Lane de Londres en 1847 e hizo que le acompañara sucesivamente en sus viajes a América Latina.







26. Pas de quatre, lit. b/n, Londres, 1846 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York).

te en litografía, terminó por crear en la práctica litográfica sorprendentes cortocircuitos entre ventanas reales y marcos gráficos, un clamoroso ejemplo de los cuales se encuentra en la anónima litografía londinense dedicada a Fanny Cerrito por *Undine* (fig. 24).<sup>37</sup>

Cerrito aparece en ella encuadrada en un marco gráfico de estilo floral o grotesco (bastante difundido, por otra parte, en las modas litográficas de la época) que dobla, superpuesto a él, el recuadro de una ventana o puerta-ventana. Al fondo se abre al infinito un paisaje acuático (el elemento de la protagonista), que por su parte mira al espectador desde su ventana, como si en cierto sentido el paisaje fuera su dominio privado, su casa, porque los batientes están abiertos hacia el interior del cuadro, es decir paradójicamente hacia el paisaje exterior, y se diría que la protagonista los está sobrepasando, en definitiva, que está «entrando», que está «abriendo» la puerta de la imagen.

Es una imagen, en todos los sentidos, «excepcional». Pero denuncia una tendencia no aislada a «trastocar» la regla de los marcos neutros para convertir el propio marco en un umbral dialéctico. Es lo que ocurre en otra bella litografía de Marietta Baderna de 1846. Una vez más, convenciones gráficas y obsesiones poéticas parecen ir del brazo. La idea de un recuadro-marco sobrevive en las señas de carácter grotesco distribuidas por los ángulos de la imagen. Pero por lo demás, el propio marco es una guirnalda vaporosa (las nubes son un recurso lo bastante común en este tipo de litografía, algo así como un «grado cero del paisaje romántico») en la que, para «deshacerse» del marco, está la propia Baderna, retratada en la múltiple miniatura de sus pasos, de sus poses y de sus interpretaciones ya célebres, una fantasía dinámica de la Baderna-*étoile*, criatura múltiple, de cuyo centro parece materializarse mirando al espectador la Baderna-mujer, única y plácida, del retrato. El recuadro se declara, aquí, por lo que implícitamente siempre había sido: un extraordinario recurso meta-discursivo.

### 3.3. Coreografías del imaginario: las fluctuaciones de la figura

Es innegable que el infinito repertorio litográfico relativo al ballet romántico ha constituido, a lo largo de todo el siglo xx, una importante fuente de información sobre los aspectos técnicos y la sustancia escénica de ballets eclipsados o excluidos mientras tanto del repertorio. Pero la sustancia de retrato o de celebración de estas imágenes, y su posicionamiento dialéctico en cuanto al imaginario de la

época, deberían ponernos en guardia sobre la veracidad de poses y pasos. Una interpretación demasiado literal de algunas imágenes también debería ser puesta en discusión por la idealidad desvelada de otras, que no tienen posibilidades de ser aplicadas en la reconstrucción filológica, y que por eso han sido ignoradas, por ser incompatibles con las leyes de la gravedad o con la fisiología de la danza. Un ejemplo: hay dos imágenes fundamentales de *Pas de Quatre*: una es el célebre retrato colectivo de 1845 (una pose estática de sus cuatro estrellas implicadas que, reproducido hasta la saciedad, en sustancia, dio la vuelta al mundo; fig. 8); la otra es una litografía semiclandestina de los mismos años, cuya imagen aparece más dinámica (fig. 26).

En el siglo XIX, al reeditar varias veces y en diferentes sedes nacionales la obra maestra de Perrot, se dio por descontado que la pose del primer retrato también era el inicio de la coreografía, y que la dinamización del segundo se refería necesariamente al primer movimiento del grupo de bailarinas, mientras que no había elementos para rechazar la hipótesis de que dichas imágenes reproducían una pose ficticia, inspirada en la jerarquía implícita de las estrellas (de la que Maria Taglioni debía ser necesariamente, por edad, el vértice) y perfectamente homóloga a las poses convencionales que, sin haberlas pensado útiles para la reconstrucción, aparecían con regularidad a lo largo del siglo de los retratos individuales; la hipótesis que, en definitiva, no tenía nada que ver con el ballet real.

La desconfianza que aplicamos a la veracidad escénica de estas imágenes (en las que, por ejemplo, las masas y el cuerpo de baile tienden a agigantarse con respecto a la práctica y, como hemos visto, en todo el contexto escenográfico se encuentra siendo como transfigurado por exigencias iconográficamente más complejas que la simple documentación) debe de ser aplicada a su pequeña fisiología, en otras palabras, a la modalidad de representación del cuerpo y su movimiento.

El problema secular de la figuración, en danza, siempre ha sido restituir su carácter dinámico a través de una representación estática. Una vieja cuestión que sólo la fotografía pudo resolver, y sólo a partir de cierta fase de su maduración tecnológica. Se podría decir que la solución más simple era representar sólo la «pose», los momentos estáticos, las parálisis del tiempo en la danza. Pero no podía satisfacerla, porque si no era confiando a aquella pose un alto margen de autonomía con respecto a los *schémata* o a las *pathosformeln* de artes contiguas, como la escultura o el teatro (un proceso de hiperdefinición y especialización del cuerpo bailado que se inició al umbral del siglo XIX), las propias poses no tenían el poder de representar la danza por lo que era sobre todo perceptible en época romántica, al ser suplantada toda estética precedente bajo la idea de que un cuerpo real debía y podía moverse de un modo «eficazmente» irreal.

De este modo, si ya la fisonomía de las bailarinas había pasado a un segundo plano a favor de una obsesión iconográfica por la repetición de cierta «idea» de bailarina, la fisiología realista iba unida a la doble exigencia de una imagen hiperdinámica del propio dinamismo y una imagen extrema y fantasmal del cuerpo involucrado en aquel dinamismo.

De un modo más simple, podríamos decir que, en la tradición litográfica, muchas de aquellas bailarinas fueron efectivamente las criaturas aladas que sólo habían sido torpemente en escena o que, *tout court*, fueron mejores bailarinas de lo que sugería la práctica o permitía la pedagogía de la época.

Y precisamente el *vuelo* es en cierto sentido el único parámetro que, en términos fenomenológicos, se puede aplicar infaliblemente a la serie completa de estas litografías, en las que un fondo neutro o ausente cede a menudo y de buena gana a la fantasía de un juego de nubes, y en el que casi todo parece estudiado para vehicular, en la bailarina, un icono de mujer literalmente *aereoestática* (porque queda fijada invaria-

blemente en el aire, por el retrato o por la pose, con el consentimiento de cualquier principio gravitacional).

### 3.4. Coreografías del imaginario: vuelo y envol

El vuelo, o más exactamente, ese *envol par la danse* («despegue mediante la danza») que ya en los años treinta Gautier<sup>38</sup> señalaba como el carácter técnico-poético más emblemático del nuevo estilo: «envol» es una palabra francesa que no indica simplemente la fluctuación, sino más bien la facultad de «despegar» (contigua, en este caso, al área semántica del hurto o del «rapto») y que en danza clásica define con exactitud la sensación, fuertemente vehiculada por la técnica *sur pointes*, de que la bailarina está en todo momento separándose del suelo: «Quelle danse merveilleuse! Je voudrais bien y voir les Péris et les fées véritables! Comme elle rase le sol sans le toucher! On dirait une feuille de rose que la brise promène: et pourtant, quels nerfs d'acier dans cette frêle jambe, quelle force dans ce pied... comme elle retombe sur le bout de ce mince orteil ainsi qu'une flèche sur sa pointe!» (¡Qué danza maravillosa! Me gustaría ver en ella a los Péris y las hadas verdaderas! ¡Cómo roza el suelo sin tocarlo! Se diría una hoja de rosas que lleva la brisa y sin embargo, qué nervios de acero en esta frágil pierna, qué fuerza en ese pie... cómo vuelve a caer sobre la punta de ese minúsculo dedo tal que una flecha sobre su punta!) (GAUTIER 1843 : 141).

Lejos de simplemente constituir la prescripción atlética de un cuerpo real, justamente en el equilibrio de las puntas era donde se resumía con más autoridad, en algunos aspectos, el mandamiento poético del ballet romántico: porque limitando a un único punto la superficie de contacto entre cuerpo y suelo, representaba a la bailarina en el preciso momento en el que estaba abandonando la tierra, retrasando *ad infinitum* su vuelo imposible, pero imaginable

(desplegando en definitiva en el cuerpo que danza la tensión misma del romanticismo entero, su frustración fundamental); o también porque esta ascensión del cuerpo femenino, pintada como una transfiguración efectiva, constituía también el instante crítico, la objetivación en la que el cuerpo «cualquiera» de la bailarina se convertía, por sublimación, en la figura de sí mismo y de todas las posibles «figuras del cuerpo» (fantasma, sombra, ilusión, espectro, simulacro, ninfa o diosa).<sup>39</sup>

La insistencia de esta analogía, antes incluso en la práctica que en la iconografía, es sorprendente. Empezando con *La Sylphide*, fue una convención casi inquebrantable añadir alas al vestuario de escena (cada vez más atroficas, todo sea dicho, a medida que un creciente atletismo en la pedagogía imponía una agilización del vestuario), no siempre justificadas por la trama. Hasta que las alas, un poco como las nubes de la iconografía, se fueron transformando en una librea de la bailarina como bailarina, antes incluso que como personaje. La técnica escénica de la época gastó muchas energías para que en los *Ballets Blancs* de las temporadas no faltase determinado número de “vuelos” (apariciones de los personajes o de grupos enteros en suspensión, travesías aéreas del espacio escénico, etc.), que debían corresponder salvajemente a una improrrogable y poderosa exigencia del imaginario, considerando que, por razones obvias de orden tecnológico, estos mismos vuelos transcurrían torpemente con el chirrido de la maquinaria coetánea, como lamenta precisamente varias veces Gautier: «Nous prenons occasion de ceci pour nous récrier contre *les vols* qui sont une tradition du vieil opéra. Nous ne trouvons rien de bein gracieux à voir cinq ou six malheureuses filles qui se meurent de peur suspendues en l'air par des fils de fer qui peuvent fort bien se rompre...» (Aprovechamos esta ocasión para indignarnos contra los vuelos que son una tradición de la vieja ópera. No encontramos nada gracioso en la visión de cinco o seis desgraciadas chicas que se mueren de

miedo colgando en el aire de alambres que pueden romperse fácilmente...) (GAUTIER 1838 : 80).

Aspectos de una «fenomenología de la fluctuación» que, como era imaginable, las artes gráficas hicieron fructificar, encareciendo su potencial iconográfico.

Empezando por las puntas: recordemos que, a lo largo de los años treinta y buena parte de los cuarenta, primero Maria Taglioni (fig. 27) y luego Carlotta Grisi fueron casi las únicas bailarinas europeas capaces de dominar la técnica de las puntas con desenvoltura y durante un ballet entero. Por este motivo las primeras zapatillas eran bastante ligeras (Taglioni bailaba *literalmente* en puntas, es decir, alzándose sobre los pulgares —una operación que para cualquier otra *performer* habría resultado dolorosa y precaria). La punta clásica a la que nos ha habituado la práctica nace, por lo tanto, de la exigencia de extender a la mayoría de solistas, y a todo el cuerpo de baile, un privilegio que las pioneras del romanticismo poseían a fuerza de extraordinarias virtudes naturales. La zapatilla de puntas, cuando se elaboró el prototipo rígido hacia los años cuarenta, era en definitiva la prótesis que convertía a todas las futuras bailarinas en una copia homologada de Maria Taglioni.

De este modo, no debemos engañarnos con la proliferación y la perfección de las poses *sur pointes* en la iconografía de la época (no más de lo que nos engañan las propias puntas en las representaciones en vasija de la danza griega antigua). Casi siempre era la objetivación del sugestivo y prepotente deseo de que toda la danza fuera *ya* el milagro técnico que no era.

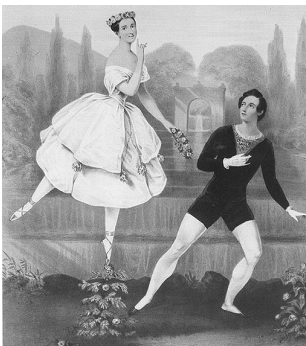
Por la misma razón, que es la tendencia a la verticalización del cuerpo, los testimonios litográficos de la época juegan de buena gana con la ambigüedad al dibujar un apoyo en el suelo. El área de contacto entre el pie y el suelo en general es objeto de un verdadero degradado (fig. 28), o de un tratamiento figurativamente difuso (fig. 29). Cuando por el contrario el contacto se enuncia con claridad, se

27. Maria Taglioni dans Flore et Zéphyr, lit. a col., Londres 183-? (Col. Sowell, Nueva York).

28. R. Focosi, Maria Taglioni nel ballo la Gitana, lit. b/n, Milán, 1841. (Museo del Teatro Alla Scala, Milán).

29. B. Marcovich, Amalia Ferraris, lit. b/n, Vicenza 1853 (Coll. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York). Discípula de Carlo Blasis en Milán, Amalia Ferraris debutó como *prima ballerina di mezzo carattere* (o *demi-caractère*) en la Scala en 1841 en la obra *La Sylphide*. Tras una fulgurante carrera en Italia, fue la estrella de la Opéra de París entre 1856 y 1863, pero el éxito más abrumador, y que la hizo más famosa, lo consiguió con la interpretación de *Sacountala* (1858) de Lucine Petipa.





enriquece la ilustración con una sombra que tiene por finalidad estratégica declarar con fuerza que la zona de contacto entre el cuerpo y el suelo firme es puntiforme (figs. 30 y 31).

La idea implícita que la punta, responsable de las sensaciones de *envol* en la ficción danzada, sea *tout court* la causa de un vuelo real en la ficción litográfica nos lleva a verdaderas extravagancias de la representación.

Son los casos, no del todo infrecuentes, en los que, izada sobre las puntas, la bailarina también está levitando a algunos centímetros del suelo (fig. 32), donde una sombra viene a subrayar su prodigiosidad, o aquellos en los que, milagrosamente aligerada del misterio de la danza, se sostiene (como por exigencias del libreto en *Le papillon* de 1846, o en *L'Ombre* de 1843) en el improbable soporte de una flor (figs. 33 y 9).

Idealmente este cortocircuito semántico que relaciona el recurso de las puntas con el *envol*, y ambos con la sombra, se cerraría cuando una bailarina bailase con su propia sombra obteniendo el efecto de hacerla fluctuar cuando ella misma se separa de ella para saltar. Es lo que sucede puntualmente en *Ondine* del 49, donde una variación destacada *Pas de l'Ombre* (fig. 34) consiste precisamente en este juego de levitaciones y tomas de contacto recíprocas entre la protagonista y su doble fantasmal, proyectado en el suelo por el plenilunio.<sup>40</sup>

Si insistimos en este nudo simbólico y en la centralidad de la sombra en la iconografía de ballet es porque, más allá de representar un útil instrumento de ilustración del vuelo, la sombra (con la complicidad de la literatura en autores

30. Maria Taglioni dans Le Dieu et la Bayadère, *lit. col.*, París 184- (Col. Sowell, Nueva York).

31. J. Bouvier, Mlle Adèle Dumilatre comme Myrtha dans *Giselle* Act II, *lit. col.*, París 1842? (*Musée de l'Opéra de París*).

A. Dumilatre (1818-1890) fue una de las primeras bailarinas francesas que dominó la técnica *sur pointes*, y por eso se le asignó el papel de Myrtha en *Giselle* (1841). De hecho, fue una intérprete secundaria muy querida por las dotes que poseía para el *ballon*. Interpretó gran parte de los papeles principales del repertorio romántico francés.

32. G. Somariva (Or. R. Focosi), Giovannina King, *lit. b/n*, Milán 1844? (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York).

King (1823-1897) se formó en Nápoles, su ciudad natal, con Pietro Hus, y se perfeccionó en Milán con Carlo Blasis. Debutó en 1841 en la Scala como *prima ballerina*. En 1842 ya recibió la nominación especial de «Primera bailarina francesa» en la obra *La Sylphide*. Durante los años cincuenta fue la primera bailarina absoluta de la Ópera de Roma.

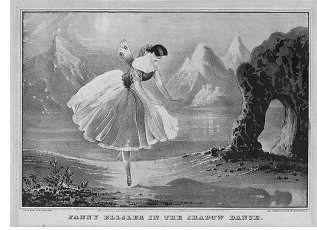
33. J. Bouvier, *L'ombre*, *lit. col.*, París 1845 (Coll. Sowell).

como Chamisso o Brentano) solía encarnar en los libretos de la época el síntoma de una aspiración general de las protagonistas por convertirse, de las ninfas o espectros o hadas que eran, en mujeres reales. Puesto que la sombra era en sí misma, según el folclore, el privilegio exclusivo de los cuerpos de carne y hueso. Y, en el caso específico del cuerpo femenino, era también el primer indicio de su fecundidad y capacidad reproductiva: el único medio que la ninfa silvestre tenía, tradicionalmente, de acceder a la inmortalidad era unirse sensualmente con un humano y, metamorfoseada en mujer mortal, tener hijos de él.<sup>41</sup> Como en *Ondine*, la sombra era el primer indicio de la anhelada transmutación. Lo habría sido también en *L'Ombre*,<sup>42</sup> en *Le papillon*, en *La filleule des fées* y en otros innumerables ballets del repertorio. Pero aparte de las contingencias de las tramas de ballet en sí, nos interesa subrayar aquí la prodigiosa paradoja que permitió a la propia sombra, encargada en la ficción escénica de denunciar una materialidad conquistada, ser en la ficción figurativa la primera fedataria de la incorporeidad ideal de los sujetos retratados.

Subrayemos también que, precisamente porque estaban sugeridas morfológicamente por un talento natural (para algunos, una verdadera malformación del pie de Maria Taglioni), las zapatillas de puntas fueron objeto, durante algún tiempo, de un emblemático desplazamiento cultural. Se quería, en definitiva, que fueran ni más ni menos que el propio pie de la bailarina, y que la bailarina, al calzárselas, fuera simbólicamente descalza. Lo que aún no se podía ver en el teatro por evidentes razones de censura refluyó con cierta regularidad en la representación figurativa, en la que la poética del romanticismo rendía homenaje una vez más a sus raíces neoclásicas, reverberando esporádicamente por el repertorio litográfico entero de los años treinta y cuarenta (figs. 35 y 36),<sup>43</sup> hijos de la misma deformación semántica por la que a menudo, y de buena gana, el tutú romántico de reglamento era reemplazado, en las versiones figurativas, por una túnica de aires más antiguos.

Como era previsible, tras una primera fase de implicación dialéctica del *envol* en la restitución mediante imágenes del trabajo *sur pointes*, el gusto litográfico por la superfección alcanzó una fuerza de inspiración marcada en gran medida por consentir la inclusión del *vol tout court*. Litografías aereoestáticas de este tipo son más bien frecuentes (figs. 35-36-37-38):

Celebración definitiva de un triunfo simbólico por encima de cualquier fuerza de gravedad, y entelequia figurativa de aquellos *vols* cuya realización técnica nunca era silenciosa como en la literatura que las comentaba, la imagen



34. Fanny Ellsler in the shadow dance, *lit. col.*, Londres 1849 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division, Nueva York).

35. J. Brandard, Carlotta Grisi in Giselle, Act II (in Album du théâtre n. 1) *lit. col.*, París 1843 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division).

36. E. Morton (or. S.M. Joy), Lucile Grahn in Eoline ou La Dryade, *lit. col.*, Londres 1843 (Col. Sowell).



37. G. Sarony, Cerito (*Cerrito*) in the *Sylphide.*, *lit. col.*, Londres 1846 (Col. Sowell, Nueva York).

38. Carlotta Grisi comme Giselle, *lit. col.*, París 184- (Museo del Teatro alla Scala, Milán).

39. Maria Taglioni dans *La Sylphide*, *lit. col.*, París 183-? (Col. Sowell, Nueva York).

de la bailarina volando sobre las aguas, las nubes, las flores, las ramas (fig. 39), volando y sin embargo provista de alas (incluso en los retratos de los personajes para los que no estaba previsto que volase, como en el retrato de Maria Taglioni en *La Gipsy*, fig. 40) constituye en algunos aspectos la causa final del paradigma de la danza tal como lo restituye la tradición litográfica. Y si hablamos de “aereoestática” es porque en el tipo de vuelo invocado por aquella tradición sólo existe un pálido intento de restituir, con la fluctuación de la bailarina, el movimiento real de la ropa con que se viste. Incluso en la levitación, estas imágenes no dejan de ser retratos «estáticos», representaciones de un «vuelo inmóvil» que es la condición simbólica de la estrella, su estado de «suspensión en la figura».

Lo mejor, el efecto de dinamismo del movimiento, vehiculado en forma totalmente arbitraria por el dibujo y confiado a la ligereza del vestuario, obedece de nuevo a reglas no realistas. Totalmente ausente por momentos, o exaltado en cambio en los retratos más estáticos en busca de un resultado pintoresco (fig. 28), en los que la agitación de los velos en torno al cuerpo de la bailarina no era más extraña e irreal de lo que resultaría, en las primeras fotografías de danza de finales del siglo XIX, la costumbre de rendir el dinamismo de la danza alzando con invisibles hilos el borde de la túnica o del tutú, a despecho de un tiempo de exposición demasiado largo para capturar el movimiento del tejido

### 3.5. Coreografías del imaginario: hacia el arabesque

Un imperativo de la «tendencia a la levitación» de la figura orienta también las modalidades en el tratamiento de las poses y los pasos en la tradición que nos ocupa. Por razones de espacio, sería impensable analizar aquí la infinita variedad de pasos (variantes clásicas de figuras folclóricas) librados al recuerdo por los retratos litográficos de las más grandes *danseuses de caractère* y *demi-caractère*. Pero una vez más, para justificar la desconfianza que los técnicos de la danza deberían nutrir acerca de la veracidad de este vocabulario figurativo, bastan algunas observaciones sobre el paradigma de los mismos elementos, poses y pasos, en la tradición litográfica inspirada en el *Ballet Blanc*.

Pudiendo elegir entre incontables lemas de un lenguaje que, por lo menos hasta toda la década de los treinta, se había nutrido principalmente de pequeñas baterías y de trabajo *terre à terre*, la figuración intuyó precozmente que representar cualquier momento del *tricotage* (es decir, del

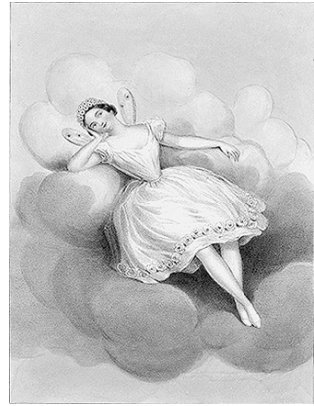
hábil entramado de pequeños pasos en el suelo que era el orgullo de las *danseuses nobles* hasta todo el postromanticismo, incluida la *Sylphide*) no habría realizado la aspiración de representar el carácter específicamente terpsícoreo de la danza, su dinamismo, su peculiar grafismo. En otras palabras, congelado por la pintura estática, cualquier paso habría sido sólo un «paso cualquiera». Así, por una feliz convergencia entre motivos iconográficos e historia de las técnicas, los artistas eligieron como pose casi única la que, mientras tanto, se estaba convirtiendo en la pose del ballet romántico entero: el *arabesque*. Compatible con el trabajo *sur pointes*, que quedaba como exaltado por éste; compatible también con la exigencia estética de transformar el cuerpo entero de la bailarina, verticalizándolo, en un fenómeno lineal, el arabesco romántico, cuyo origen era figurativo (y ya veremos de qué manera), regresaba de la escena la figuración que lo perfeccionaba con la fuerza de un emblema.

Pero pensando en el arabesco del primer romanticismo, sería erróneo imaginar el tipo de equilibrio perfecto obtenido técnicamente mucho más adelante, en la distribución del peso entre la pierna de apoyo, la pierna alzada y el brazo. De nuevo, aquel arabesco, ya conceptualmente clarísimo, era menos una consecuencia atlética que una figura de la tendencia de la danza. Esta «tendencia», esta idea de un arabesco posible es traducida perfectamente en imágenes por la litografía.

En el ballet de los años treinta se trataba a la fuerza de un arabesco «bajo» (figs. 27-32-33-25). Ya en los años cuarenta, gracias a un vertiginoso progreso de la técnica y la poética, se produjeron los primeros arabescos altos o arabescos propiamente dichos (figs. 29-31-36-41).

Pero como parecen sugerir muchas de las imágenes que han llegado hasta nosotros, la energía necesaria, tanto en arabesco como en actitud, para obtener el alzamiento temporal de todo el cuerpo en una única punta dependía del impulso que la bailarina solía tomar alzando ambos brazos (figs. 29-31-36-41-42). Por este motivo, en la historia del estilo, el arabesco romántico aún es el único arabesco en el que se tienden los dos brazos hacia adelante. Posteriormente esta exigencia de un *élan* sería abolida por la tendencia a tender un brazo en el lado derecho o izquierdo para equilibrar, física y visiblemente, la pose. Hasta entonces, el arabesco se mantuvo en un efímero equilibrio, que sólo el papel impreso consigue pintar como un prodigio de suspensión duradero.

Pero incluso así la figura femenina entera resultaba dibujada como en el acto de alzar el vuelo. Por el mismo motivo, la única fuente de posible estabilidad y levitación

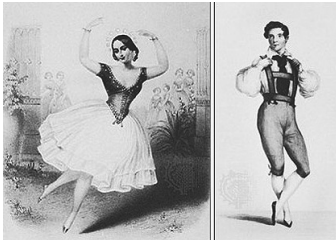


40. Maria Taglioni dans *La Gitane*, lit. col., Paris 1844 (Musée de l'Opéra de Paris).

41. Véase fig. 5.

42. Véase fig. 6.





43. Amalia Brugnoli and Paolo Samengo in *L'anneau magique* (King's Theatre 1832), lit. b/n, Londres 1832 (Col. Cia Fornaroli, Jerome Robbins Dance Division).

44. Carlotta Grisi et Jules Perrot dans *La Péri*, lit. b/n, París 184-? (Musée de l'Opéra de París).

J. Perrot (1810-1892) fue Albrecht en *Giselle* en 1841, obra en la que participó considerablemente en la coreografía y por ello fue rebautizado como «Le Sylphe». Se le considera uno de los máximos intérpretes y coreógrafos del romanticismo. Suyas son las coreografías de algunos de los ballets más célebres del repertorio (*Pas de Quatre Esmeralda*, *Ondine*). Durante gran parte de los años cincuenta fue *maître de ballet* en el King's Theatre de Londres. También elaboró coreografías para el Bolshói de San Petersburgo.

real de la pose era la presencia de un acompañante masculino. Arabesco en soledad y arabesco *soutenu* (que se podía convertir fácilmente en un arabesco *penché*, es decir, en una pose a dos en la que el busto de la mujer se tendía hacia adelante y ligeramente fuera de eje con respecto a las piernas, figs. 41 y 42) se desarrollaron, de hecho, paralelamente. Pero los testimonios figurativos parecen sugerir que la diferencia entre la pose del *pas à deux* y la de la variación era en realidad más bien fantasmagórica, porque no había una diferencia sustancial de aspecto físico entre la figura femenina alzada en un arabesco *soutenu* o *porté* (cuando de hecho el hombre le alzaba del suelo con un *lift*, fig. 43) y la misma figura retratada en el esplendor del arabesco en soledad (y debería haber habido, por razones evidentes de equilibrio). Era como si, en cierto sentido, el arabesco de las litografías fuese de algún modo la representación de un arabesco *soutenu* (en caso de apoyar en el suelo) o *porté* (en caso de levitación) en el que faltase el elemento masculino. De nuevo, un vuelo de la figura (figs. 44 y 45) cuya pareja de sexo opuesto podía ausentarse a favor de la ilusión visual, y cuya fascinación se debía en buena medida a la idea de que las bailarinas sólo se dejaran restituir por la empinada del *arabesque* a una ligereza fabulosa librándose contextualmente, con la agilidad de la ninfa que las precedía, de la presa de su pareja (fig. 20), realizando en definitiva un protocolo del deseo que casi un siglo más tarde fuera elocuentemente resumido por Proust: «A ces êtres là, à ces êtres de fuite, leur nature, notre inquietude attachent des ailes. Et même auprès de nous, leur regard semble nous dire qu'ils vont s'envoler. La preuve de cette beauté, surpassant la beauté, qu'ajoutent les ailes, est que bien souvent pour nous un même être est successivement sans ailes et ailé». (A esos seres de allá, a esos seres de fuga, su naturaleza, nuestra inquietud cierran las alas. E incluso ante nosotros, su mirada parece decirnos que quieren despegar. La prueba de esta belleza, sobrepasando la belleza, que añaden las alas, es que muy a menudo para nosotros un mismo ser es sucesivamente sin alas y alado) (PROUST 1923 : 84).

Y es más, el *arabesque*, resumiendo su historia técnica, nacía en la nomenclatura de la danza de la costumbre, típicamente protoromántica,<sup>44</sup> de preparar, con la participación de todo el cuerpo de baile, grupos reducidos o parejas, un juego complejo de serpentinas textiles que si por un lado parecían emular la exquisita caligrafía de la escritura manual de la época, por otro constituían una modalidad ulterior de transmutación performativa de los legados clásicos, ya que se inspiraban deliberadamente en aquellas decoraciones «grotescas y arabescas» que, sugeridas por

los hallazgos arqueológicos, ya habían alborotado el estilo decorativo de la cultura del Renacimiento (además de formar parte, en bajorrelieve, de la decoración básica de esos sarcófagos cuya importancia poética en relación con la danza habíamos señalado en la introducción). Reforzada telescópicamente por el prestigio decorativo de algunas serpentinas arabizantes, y pariente del orientalismo que invadía las poéticas de principios del siglo XIX, hija en definitiva de una percepción distanciadora de lo antiguo y lo esotérico, la costumbre de «enlazar» las figuras humanas y componerlas en un motivo lineal convivía con la verdadera «decoración grotesca», por tradición una creencia subrepticia en el grafismo intrínseco de la figura como tal: porque, si el móvil iconográfico de la *grotesca* era vegetarizar la figura (humana, animal o monstruosa) en un simple motivo gráfico, o viceversa consentir al racimo estilizado «brotar» en la figuración, el *arabesque* de los orígenes no era menos eficaz al sugerir una intrigante ambigüedad entre motivo lineal y postura corpórea. Se podrían decir muchas cosas sobre qué implicaciones tendría en la «escritura de figuras» en relación con una posible autoconstitución de la danza como lenguaje sustitutivo (pero el tema merecería un espacio menos exiguo que éste). Baste por ahora subrayar que cuando el *arabesque* pasó, de «situación escénica colectiva» (trampa de lazos de seda), a ser «figura individual» de la danza *tout court*, ya se había consumado un emblemático cortocircuito en el concepto de «estilo» propiamente dicho (es decir, de persistencia sistemática del cuerpo del autor en el texto de la obra) entre el cuerpo de la bailarina y el lenguaje del que era portadora; que también, cuando eso ocurrió, la palabra *Figura* gozaba en danza de muchas simpatías conceptuales, que iban del ámbito retórico al pictórico; que, en definitiva, más proteiforme, más huidiza, más fantasmal que nunca, la bailarina ya podía coincidir con el sueño soñado por los artistas y ser con la misma desenvoltura la mujer real, la bailarina ideal

y (fig. 25), declinada en las mil variantes gráficas de su cuerpo, el marco de ambas.

## Referencias bibliográficas

- VARIOS AUTORES (2007): *Il balletto romantico. Tesori della collezione Sowell*. Palermo: L'Epos.
- F. ANDREELLA (1994): *Il corpo sospeso. La danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*. Venecia: Il Cardo.
- R. ARGULLOL (1984): *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- C. BEAUMONT (1944): *The ballet called Giselle*. Londres: Dance Books, (rep. 1996).  
— (1945): *The Romantic Ballet in lithographs of the time*. Londres: Routledge, (rep. 1987).
- J. BERCHOUX (1806): *La danse ou les dieux de l'Opéra*. París: Gignet et Michaud.
- C. BLASIS (2007): *Traité de l'Art de la danse*. Milán: Gremese.
- C. CELI (1995): «Percorsi romantici nell'Ottocento Italiano», *L'arte della danza e del balletto, Musica in scena*, vol. 5. Turín: UTET, pp. 117-138.  
— (1995): «L'epoca del coreodramma (1800-1830)», *L'arte della danza e del balletto. Musica in scena*, vol. 5. Turín: UTET, pp. 89-116.
- M. CLARKE, D. VAUGHAN (ed. 1977): *The Encyclopedia of Dance and Ballet*. Londres: Routledge.
- D. CRANE, J. MACKRELL (ed. 2004): *The Oxford Dictionary of Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- J. E. DESPREAUX (1806): *Mes passe-temps. Chansons suivies de l'Art de la Danse, Poème en quatre Chants, calqué sur l'Art Poétique de Boileau*. París: Defrelle.
- G. DURAND (1994): *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. París: Hatier.
- F. FALCONE, I. MINAFRA, B. SHAPIRO (1996): «The Arabesque: A Compositional Design», *Dance Chronicle*, vol. 19, núm. 3, pp. 231-253.
- L. GARAFOLA (ed. 1997): *Rethinking the Sylph*. Londres: Dance Books.

- T. GAUTIER (1995): *Écrits sur la danse*. París: Actes Sud.
- I. GUEST (2001): *Le Ballet de l'Opéra de Paris*. París: Flammarion-Opéra Nationale.
- (1966): *The Romantic Ballet in Paris*. Londres: Routledge.
- H. HONOUR (2007): *Il Romanticismo*. Turín: Einaudi.
- J. JANIN, T. GAUTIER (1845): *Les Beautés de l'Opéra*. París: Soulié.
- C. LEE (1998): *Ballet in western culture*. Londres: Dance Books.
- F. H. MAN (2001): *150 Years of artists' lithographs. 1803-1953*. Londres: Routledge.
- C. NODIER (1821): *Los demonios de la noche*. Barcelona: Abraxas, 2003.
- M. NORDERA (2004): «Au fil de l'exposition», *La Construction de la féminité dans la danse (XV-XVIIIe siècle)*. Pantin: Centre National de la Danse, pp. 6-39.
- (2001): *La donna in ballo. Danza e genere nella prima età moderna* (tesis doctoral). Florencia: Istituto Universitario Europeo.
- J. G. NOVERRE (1977): *Lettres sur la danse et les arts imitateurs*. París: Librairie Théâtrale.
- W. SORELL (1971): *The Dancer's image*. Nueva York: Harvard University Press.
- F. PAPPACENA (2005): *Il trattato di danza di Carlo Blasis (1820-1830)*. Lucca: LIM.
- M. PASI (ed. 1993): *Danza e Balletto (Enciclopedia Tematica Aperta)*, vol. IV. Milán: Jaca Book.
- D. PORZIO, R. TABANELLI (ed. 1982): *La litografia: duecento anni di storia, arte, tecnica*. Milán: Electa.
- M. PROUST (1923): *La prisonnière*. París: Gallimard, 1993.
- R. ROSEMBLUM (1997): *Trasformazioni nell'arte. Iconografia e stile tra neoclassicismo e Romanticismo*. Roma: La Nuova Italia Scientifica.
- L. ROSSI (1972): *Il ballo alla Scala 1778-1970*. Milán: Edizioni della Scala.
- V. STOICHITA (2006): *Simulacros. El efecto Pigmalión: de Ovidio a Hitchcock*. Madrid: Siruela.
- G. THELEUR (1827): *Letters on dancing, Reducing This Elegant and Healthful Exercise to Easy Scientific Principles*. Londres: Sidney.
- M. TWYMAN (2001): *Breaking the mould: the first hundred years of lithography. The Pannizzi Lectures for 2000*. Londres: British Library.
- (1972): «Lithographic stone and the printing trade in the nineteenth century», *Journal of the Printing Historical Society*, núm. 8.

## Notas

1. Fanny (Francisca) Elssler (1810-1884), bailarina austríaca y una de las estrellas más representativas de la poética del protoromanticismo, celebrada por T. Gautier como el prototipo de la *soubrette* por su habilidad en los papeles dramáticos, y como exponente no superada de ese estilo *tacqueté*, brilló principalmente en papeles cómicos como Lisa en *La fille mal gardée*, *Esmeralda*, *La chatte*, y se especializó en danzas típicas como la *Cachucha* de *Le Diable Boiteux*. Gautier la definió también, por su proverbial sensualidad y por el carácter marcadamente *terre à terre* de sus variaciones, «bailarina pagana por excelencia». En los años cuarenta, cuando bailó sobre todo en Inglaterra, interpretó con éxito papeles serios del calibre de *Giselle* o *La Sylphide*. Su gira americana duró del año 1840 al 1843.

2. *Le Diable Boiteux*, ballet-pantomima en tres actos y diez escenas, libreto de H. Burat de Gurgy y A. Nourrit (a partir de la novela de G. Cazotte), coreografía de Mazilier, coreografía de J. Coralli, música de T. Gide, estreno en la Opéra de París el 1 de junio de 1836.

3. Protagonista del ballet homónimo, *Giselle, ou les Willis*, ballet-pantomima en dos actos, libreto de T. Gautier y H. de Saint Georges, coreografía de J. Coralli y J. Perrot, música de A. Adam, estreno en la Opéra de París en junio de 1840.

4. El nombre otorgado convencionalmente a la protagonista de *La Sylphide* (por estar el ballet ligeramente inspirado en el cuento de C. Nodier *Trilby ou le lutin d'Argail* de 1826). *La Sylphide*, ballet-pantomima en dos actos, libreto de A. Nourrit, coreografía de F. Taglioni, música de H. Schneitzhoeffter, estreno en la Opéra de París el 12 de marzo de 1832.

5. Protagonista del ballet homónimo *Natalie, ou la laitière suisse*, ballet en dos actos y tres escenas, coreografía de F. Taglioni, música de

A. Gyrowetz y M. Carafa, estreno en la Ópera de París el 7 de noviembre de 1832.

6. Cfr. STOICHITA, 2006 : 34. El ensayo de Stoichita analiza en detalle las recurrencias pictóricas de la iconografía relativa al mito de Pigmalión y a la animación de lo inanimado, poniendo especial atención en el tratamiento romántico del tema.

7. *Coppélia, ou la fille aux yeux d'émail*, ballet en dos actos y tres escenas, libreto de C. Nuittier (a partir de E.T.A. Hoffmann), coreografía de A. Saint-Léon, música de L. Delibes, estreno el 25 de mayo de 1870.

8. *Casse-Noisette*, ballet en dos actos y tres escenas, coreografía de A. Ivanov, música de P. I. Chaikovsky, estreno en el teatro Marinski de San Petersburgo el 24 de diciembre de 1892.

9. T. Gautier (1811-1872), poeta, narrador, dramaturgo, libretista, ensayista, periodista, fue probablemente el polígrafo más fecundo de la Francia de su época, y seguramente el escritor más significativo, junto a C. Nodier (véase la nota 10), en cuanto a la elaboración literaria de un paradigma de la danza romántica. Activo principalmente como periodista (en *Le Moniteur Universel*, *Le Journal Officiel* y *La Gazette de Paris*), son suyas las reseñas más detalladas de la mayoría de ballets citados en el transcurso de este estudio. Buena parte de los escritos ocasionales sobre la danza confluyeron a su vez en una *Histoire de l'art dramatique en France* (1838), curada por el propio autor en colaboración con G. De Nerval. Desarrolló un papel de primer rango en el complejo itinerario inventivo que llevó a la creación de Giselle (1844), y en toda su producción narrativa (de él se recuerdan sobre todo las novelas *Ines de la Sierra* y *Jettatura*) se nota poderosamente la proximidad poética y práctica con el medio del ballet francés e internacional coetáneo.

\* La edición consultada de todas las referencias de Gautier es la de 1995, bajo el título *Écrits sur la danse*. Se trata de una selección de artículos publicados por primera vez en varios años de mediados del siglo XIX. Siempre que ha sido posible, se menciona el año de la primera edición de cada artículo y se mantiene la referencia a las páginas de la edición consultada.

10. C. Nodier (1780-1844), narrador y ensayista, fue uno de los testimonios más activos del tránsito violento de la Ilustración (en cuyo ambiente se formó) al protoromanticismo francés (formó parte del círculo del Arsenal con V. Hugo y Dumas hijo). Elemento activo de la Revolu-

ción, se convirtió posteriormente, mediante el estudio de la tradición folclórica europea y un interés precoz por los aspectos más morbosos de la tradición gótica (probablemente generado indirectamente por la experiencia traumática del Terror), en un protector implacable de las nuevas poéticas. Aunque sus contactos con el teatro se limitan a la redacción de algunos escritos sobre el teatro de marionetas, en toda su producción narrativa se percibe una *sensibilité* (y a veces una ambivalencia) destinada a confluir poderosamente con las poéticas del primer ballet romántico (*La Sylphide* del año 1832 se inspiraba de hecho en un cuento suyo de 1822, *Trilby ou le lutin d'Argail*). Otros textos narrativos dignos de ser mencionados por sus evidentes ecos de ballet son *Les démons de la nuit* del año 1821 y la novela *La Fée aux miettes* de 1832. Son testimonios posteriores de su interés por los aspectos más oníricos de la poética romántica una producción ensayística no amplia pero sí de grosor conceptual que incluye estudios como *Du fantastique en Littérature* (aparecido en la *Revue de Paris* en 1830) y *De quelques phénomènes du sommeil* (editado en la misma revista en 1831). Todos los textos citados, excepto *La Fée aux miettes*, están incluidos en la edición en castellano de *Los demonios de la noche* (véase bibliografía).

11. *Robert le Diable, grand opéra* en cinco actos, música de G. Meyerbeer, libreto de E. Scribe, coreografía de F. Taglioni, estreno en la Ópera de París el 21 de noviembre de 1831. Basada en una leyenda medieval, la obra sobre todo tuvo el mérito, con el célebre *divertissement* bailado del segundo acto (la bacanal de las monjas muertas entre las ruinas de un antiguo monasterio), de ofrecer un prestigioso debut parisino a Maria Taglioni, que interpretaba el papel de la abadesa en el mismo ballet.

12. Ballet pantomima en dos actos y cuatro escenas, libreto de A. Desmares, coreografía de F. Taglioni, música de A. Adam, estreno en la Ópera de París el 21 de septiembre de 1836.

13. Ballet pantomima en tres actos y siete escenas, libreto de V. de Saint-Georges, coreografía de J. Pierrot, música de A. Adami A. de Saint-Julien, estreno en la Ópera de París el 8 de octubre de 1849.

14. *Eoline, ou la Driade*, gran ballet fantástico en cuatro actos y cinco escenas, coreografía de J. Pierrot, música de C. Pugni, estreno en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo el 16 de noviembre de 1858.

15. Ballet en tres actos y siete escenas, libreto de M. Duveyrier, coreografía de J. Coralli, música de H. Montfort, estreno en la Opéra de París el 16 de octubre de 1837.

16. Ballet en dos actos, coreografía de M. Taglioni, música de J. Offenbach, estreno en la Opéra de París el 26 de noviembre de 1860.

17. Ballet pantomima en dos actos, libreto y coreografía de F. Taglioni, música de C. Pugni, estreno en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo el 4 de diciembre de 1839.

18. Ballet fantástico en dos actos, libreto de T. Gautier, coreografía de J. Coralli, música de A. Burgmuller, estreno en la Opéra de París el 17 de julio de 1843.

19. Ballet pantomima en dos actos y tres escenas, coreografía de A. Saint-Léon, música de C. Pugni, estreno en la Opéra de París el 20 de octubre de 1847. Precisamente en relación con *La fille de marbre* que trataba de forma directa el tema afrontado hasta aquí, Gautier escribió en 1847: «Cela dit, un truc tournant sur lui-même avec la rapidité de l'éclair substitue à la femme de marbre une femme de chair, qui bondit aussitôt, et en deux ou trois élans traverse le théâtre. C'est Cerrito, toute joyeuse d'avoir ses petits pieds dégagés du socle...» (Dicho esto, una cosa girando sobre sí misma con la rapidez del relámpago sustituye a la mujer de mármol por una mujer de carne, que salta inmediatamente y en dos o tres impulsos cruza el teatro. Es Cerrito, feliz de tener sus pequeños pies liberados del pedestal) (GAUTIER 1995, primera edición 1847 : 205).

20. Pionera de una primerísima danza moderna que, desde Estados Unidos, debía conquistar Europa ideológicamente, Ruth St. Denis puso el tema en el núcleo del solo que la hizo famosa: *Radha (la danza de los cinco sentidos)* volvía a ser el retrato danzado de una estatua de diosa (más o menos hindú, esta vez) que, despertada por las oraciones de sus sacerdotes, desciende del altar para convertirse provisionalmente en una mujer durante la danza. El romanticismo, en cierto sentido, nunca decayó.

21. Bailarín, coreógrafo, pedagogo y teórico, el napolitano Carlo Blasis, formado en París con Jean Dauberval, debutó en la Opéra de París en 1817. En la década siguiente danzó en Milán (apareciendo entre otras en las obras maestras de S. Viganò), Roma, Livorno y Florencia (donde formó pareja con Amalia Brugnoli). Su actividad de coreógrafo se centró sobre todo en Londres y Venecia. Relativamente mediocre

como autor de ballets y *divertissements*, Blasis fue sobre todo un teórico y pedagogo no superado. Su primer tratado, *Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse* se publicó en Milán en 1820. El último y definitivo, *The code of Terpsichore*, vio la luz en Londres en 1830. Pertenecen también a su producción varios escritos ocasionales sobre la pantomima, la música y la relación entre danza y artes figurativas.

22. E. A. Thélour, nacido Taylor (1817-1844), coreógrafo y pedagogo. Su tratado ilustrado en forma epistolar (en el estilo inaugurado por Noverre), *Letters on dancing, reducing this elegant and healthful exercise to scientific principles* (1832), se considera tradicionalmente el más representativo del estilo romántico incipiente. Dicho tratado incluía también un resumen de historia del ballet y una amplia sección dedicada a los bailes sociales. Thélour fue también el inventor de un primer sistema ochocentista de anotación del movimiento.

23. J. G. Noverre, coreógrafo, pedagogo y teórico, inventor del concepto de *Ballet d'Action* y reformador radical del arte de la danza al principio de la era romántica. Tras un debut fulgurante en 1742 trabajó entre París, Berlín, Estrasburgo y Lyon hasta 1752. Colaboró con David Garrick en Londres. Su primer ballet, *Les fêtes chinoises*, es de 1754. Sus *Lettres sur la danse et les ballets* se imprimieron en 1860 y fueron objeto de varias correcciones y reediciones en las siguientes décadas, convirtiéndose de hecho en el texto teórico más significativo de su época. Llamado por la reina María Antonieta en 1775, pasó los últimos años de su vida en París, donde se dedicó casi exclusivamente a perfeccionar la obra teórica y a redactar un pionero *Dictionnaire de la Danse*. Falleció en 1810.

24. Emblemático de esta percepción “tergiversada” de los legados antiguos es el parangón, según Gautier (que recurre a él con obsesión), entre el carácter “cristiano” del estilo de M. Taglioni y el presuntamente “pagano” del estilo de Elssler (cfr. GAUTIER 1838 : 78). Fue, por otro lado, pensando en la segunda que, en el poemita *Ines de las Sierras* del año 34, Gautier escribió: «Elle danse, morne bacchante / la cachucha sur un viel air, / d'une grace si provocante / qu'on la suivrait même à l'enfer...» (Danza, bacante apagada / la cachucha en una vieja melodía, / con una gracia tan provocadora / que la seguirías al mismo infierno...) (GAUTIER 1838 : 260).

25. Esta declinación sistemática de un paradigma ya romántico sobre objetos aún clásicos es casi una constante en T. Gautier, en cuya obra ensayística y periodística los cánones de belleza aplicados a una u otra intérprete están motivados puntualmente por ejemplos antiguos y por un uso perturbador de los mismos: «Si Mlle Elssler ressemble à autre chose qu'à elle-même, c'est assurément au fils d'Hermès et d'Aphrodite, à l'androgyné antique, cette ravissante chimère de l'art grec» (en *Réflexions sur Fanny Elssler*, GAUTIER 1838 : 56); «Si tu savais avec quel chaste embarras Carlotta se débarrasse de son long volie blanc; comme sa pose, alors qu'elle est agenouillée sous les plis transparents, rappelle la Vénus antique souriante dans sa conque de nacre» (ibid, 141). (Si la señorita Elssler se parece a algo excepto a ella misma, seguramente es al hijo de Hermes y Afrodita, a la androginia antigua, esta encantadora quimera del arte griego. (...) Si supieras con qué especie de casta vergüenza Carlotta se libra del largo velo blanco; cómo su pose, cuando está arrodillada bajo sus pliegues transparentes, recuerda a la Venus antigua sonriente en su concha de nácar).

26. La traducción es mía.

27. J. Bouvier, J. Brandand, H. Chalán y H. De Paille (autor, este último, del célebre óleo que retrata a Taglioni al inicio de *La Sylphide*, y que no se ha incluido en esta reseña) fueron algunos de los artistas más activos en el ámbito de la litografía, y de hecho verdaderos especialistas, ambos, en el sector que nos interesa. (Cfr. TWYMAN 1972 y TWYMAN 2001). También fue muy abundante su producción escultórica: se trataba en general de estatuillas conmemorativas de esta o aquella función, que también obtuvieron cierto prestigio en el ámbito comercial de los aficionados al ballet, y cuyos exponentes más significativos eran fundidores del calibre de J. A. Barre (autor, entre otras, de la versión escultórica de la litografía de la fig. 7) y P. Maréchal.

28. Ballet *divertissement* en un acto, coreografía de J. Perrot, música de C. Pagni. Estreno en el Her Majesty's Theatre de Londres el 18 de septiembre de 1845. La didascalia de dicha litografía reza: «The celebrated *Pas de quatre*, composed by Jules Perrot and danced at Her Majesty's Theatre 12th July 1845 by the four eminent danseuses Carlotta Grisi, Maria Taglioni, Lucile Grahn and Fanny Cerrito». (El celebrado *Pas de quatre*, compuesto por Jules Perrot y estrenado en el Her Majesty's Theatre el 12 de

julio de 1845 por las cuatro eminentes bailarinas Carlotta Grisi, Maria Taglioni, Lucile Grahn y Fanny Cerrito).

29. En esta publicación, que incluía en un primer momento grabados y, ya a partir de 1834, por motivos económicos, litografías, colaboraron como ilustradores principalmente J. Collignon y M. Alophe.

30. «Cependant une actrice est une statue ou un tableau qui vient poser devant vous, et l'on peut la critiquer en toute sûreté de conscience, lui reprocher sa laideur comme on reprocherait à un peintre une faute de dessin, et la louer pour ses charmes, avec le même sang froid qu'un sculpteur qui, placé devant un marbre, dit: Voici une belle épaule ou un bras bien tourné» (Sin embargo, una actriz es una estatua o un cuadro que viene a posarse ante vuestro, y la podéis criticar con toda tranquilidad, reprocharle su fealdad como le reprocharíamos a un pintor un fallo de dibujo, y alabarla por sus gracias, con la misma sangre fría de un escultor que, plantado ante el mármol, dice: He aquí un hombro bonito o un brazo bien acabado) (GAUTIER 1995 : 48). Interrumpida la publicación de dicha *Galérie*, Gautier habría inaugurado una *Galérie des actrices d'esprit*, destinada a detenerse en el segundo número.

31. Aunque las alas de mariposa fueran, como veremos, un accesorio casi imprescindible de la protagonista romántica, en el caso del ballet *Le papillon*, que fue el caballo de batalla de Livry hasta el incidente que le costó la vida, sucedía que la bailarina danzaba durante algunos minutos, sin apoyo, sobre la gran corola de una flor, como atestigua Gautier, que formó a la estrella Maria Taglioni y escribió incluso su necrológica.

32. Por otro lado, esta misma litografía, *Costume de Mme Carlotta Grisi, Rôle de Giselle, dans la pièce de ce Nom, Acte 1er, Académie Royale de musique* ha proporcionado la prueba, junto al célebre retrato litográfico de la misma Grisi impreso por J. Brandard ese mismo año (que fue el año del estreno de *Giselle* en la Opéra de la Rue Lepeletier), que el vestuario original de la protagonista no era azul celeste como en todos los montajes sucesivos, sino amarillo.

33. El diccionario floral de *Giselle* es de lo más complejo: pámpanos (una planta dionisiaca), lirios (una planta virginal), romero (una planta fúnebre). No merecería la pena citar su complejidad si no fuera porque, en algunos aspectos, también ha condicionado, en la historia

de la litografía, cierta «euforia floral». Avanzada por un verdadero arquetipo literario, el de la *jeune fille en fleur*, destinado a un longevidad sorprendente en el propio ámbito de la cultura francesa, el icono entre fúnebre y mítico de la bailarina rodeada de flores, que esparce flores, o que incluso se iza sin esfuerzo sobre la corola de una flor, en el fondo sólo era una restitución ficticia de la imagen más común de la experiencia teatral de la época, la de una estrella sepultada, durante los aplausos, por un diluvio de homenajes también florales: «Rappelée après la chute du rideau, Mlle Taglioni a été accueillie par un ouragan de bouquets, par une trombe de fleurs. Un instant on a pu craindre pour sa vie, tant le bombardement parfumé a été dur, intense et prolongé. La toile ne pouvait pas descendre, tant la litère de roses, de camélias, de violettes de Parme, était épaisse» (Reclamada tras caer el telón, la señorita Taglioni fue recibida por un huracán de ramos, por una tromba de flores. Por un instante pudimos temer por su vida, de lo duro, intenso y prolongado que fue el bombardeo. El telón no podía bajarse, de lo espeso que era el lecho de rosas, camelias y violetas de Parma») (GAUTIER 1844 : 155).

34. Ballet en cinco cuadros, coreografía de J. Perrot, música de C. Pugni, estrenado en el Her Majesty's Theatre el 9 de marzo de 1844.

35. Ballet en tres actos y cuatro escenas, libreto de C. Nuitter, coreografía de A. Saint-Léon, música de L. Minkus y F. Delibes, estrenado en la Ópera de París el 20 de noviembre de 1866.

36. Sería analizada aparte la profunda analogía entre el estilo ilustrativo de dicho compendio y su coetánea ilustración para la infancia. *Les Beautés de l'Opéra* de hecho no se limitó en ningún caso a documentar los eventos de la Rue Lepeletier, pero ofreció constantemente una articulada contrapartida narrativa de ellos, transfigurando las situaciones reales del ballet en un contexto más visiblemente fantástico, y acompañándolas de acotaciones (a menudo en verso) que no tenían nada que ver ni con el texto del libreto ni, obviamente, con la acción escénica, que era forzosamente muda. Pero por dar una idea de cómo la percepción coetánea se dejaba condicionar, en la lectura de las escenografías reales, por la estética de lo *sublime*, basta con esta breve descripción de Gautier: «Tout un monde chimérique se meut devant vous. Des perspectives azurées s'ouvrent dans l'infini; des montagnes, des plaines, des villes, des châteaux,

des fôrets, se succèdent sans interruption. Là ou la mer déroulait tout à l'heure ses volutes d'écumes, s'étend un parterre de fleurs. L'arbre se change en colonne, les lis s'évasent en urnes de marbre, les jets d'eau lancent leur fusée d'argent dans le feuillage bleuâtres; puis, tout cela s'écroule» (Un mundo quimérico entero se mueve ante nosotros. Perspectivas azuladas se abren al infinito; montañas, llanos, ciudades, castillos, bosques, se suceden sin interrupción. Ahí donde el mar producía hace muy poco sus volutas de espuma, se extiende un parterre de flores. El árbol se convierte en columna, los lirios se envasan en urnas de mármol, las fuentes de agua lanzan sus cohetes de plata al follaje azulado; después, todo eso se derrumba) (GAUTIER 1848 : 222).

37. Cerrito interpretó *Undine* en Londres entre 1844 y 1846. A este periodo cronológico pertenece también con toda probabilidad dicha litografía.

38. Así, en GAUTIER 1848 : 121-122: «Les roseaux s'écartent et l'on voit paraître d'abord une petite étoile tremblante, puis une couronne de fleurs, puis deux yeux doucement étonnés dans un ovale d'alabâtre, et enfin tout ce beau corps élancé, chaste et gracieux, digne de la Diane antique, et que l'on nomme Adèle Dumilâtre; c'est la reine des Wilis. Avec cette grâce mélancolique qui la caractérise, elle folâtre à la lueur pâle des étoiles qui glissent sur les eaux comme une blanche vapeur se balance aux branches flexibles, voltige sur la pointe des herbes comme la amile de Virgile qui marchait sur les blés sans les courber», pp. 121-122. (Los rosales se separan y vemos aparecer una pequeña estrella temblorosa, luego una corona de flores, luego dos ojos dulcemente sorprendidos en un óvalo de alabastro, y por fin entero ese bello y esbelto cuerpo, casto y grácil, digno de la Diana antigua, y que se llama Adèle Dumilâtre; es la reina de los Wilis. Con esta gracia melancólica que la caracteriza, juguetea a la pálida luz de las estrellas que se deslizan sobre las aguas como un vapor blanco se mece en las flexibles ramas, gira sobre la punta de las hierbas como la Amile de Virgilio que caminaba sobre el trigo sin doblarlo).

39. Por el mismo motivo no debe sorprendernos que un sector abundante del *balletismo* romántico, a partir de *Giselle* del año 41, cultivase con obstinación los temas fúnebres. La muerte física del personaje fue durante la década entera de los cuarenta prácticamente el medio más eficaz narrativamente para vehicular dicha

transfiguración. Una transfiguración cuyo dominio en el imaginario de la literatura es innegable, considerando que la misma fascinación morbosa reservada en primera instancia a la muerte del personaje se trasladó, no sin cierto cinismo cultural, a la propia muerte de la intérprete como vía de perfeccionamiento de una esencia terpsicorea a la que la bailarina, siendo real y viva, no podía pertenecer de pleno derecho. El mismo Gautier se transformó de este modo en un especialista del “necrologismo”. Por eso son emblemáticas sus conmemoraciones en la muerte de Clara Webster (GAUTIER 1844 : 174) y de Emma Livry (ibid. p. 309), así como su homenaje a Maria Taglioni en ocasión de su retiro de los escenarios (ibid. p. 77): «...tout à l'heure c'était une vraie Sylphide, ce n'est plus qu'une danseuse, la première danseuse du monde si vous voulez, mais rien de plus.» («...hace un momento era una verdadera Sífide, ahora sólo es una bailarina, la primera bailarina del mundo, si se quiere, pero nada más.»)

40. El *Pas de l'Ombre* de *Undine* fue por otro lado el eco en ballet de la celeberrima *Aria dell'Ombra* (*Ombra leggera*, rondó del acto segundo) de la *Dinorah* de Meyerbeer del 39: una gran escena en la que la protagonista, enloquecida de amor y delirando al ver su propia sombra proyectada en las rocas, vocaliza largamente y ella sola hace de eco a su propio canto persuadida de ser, quien la emula en el gorjear, la sombra misma.

41. El tema de la sombra como símbolo de fecundidad estará también en el centro de *La dona senz'ombra* (*Die Frau ohne Schatten*, 1919) de H. von Hoffmannsthal.

42. Ambos motivos (el de la danza con la sombra y el de andar sobre las flores) se reencontran en la fantasmagórica página escrita por Gautier (1844) para comentar la presentación de Maria Taglioni en el ballet de este título: «Mlle Taglioni s'évapore, se condense en vapeur, glisse sur le lac comme un flocon de brume promené par le vent, et déploie tant de séductions, que son amant la suit sous l'écume de la cascade,

sans penser que le corps, si léger qu'il soit, ne peut suivre un esprit; et si l'on croyait fermement marcher sur les eaux, on y marcherait. (...) La fée voltige sur ses tulipes peintes par un décorateur qui les aura sans doute taillées à la mesure de son pied...», (La señorita Taglioni se evapora, se condensa en vapor, se desliza por encima del lago como un copo de niebla llevado por el viento, y despliega tantas seducciones que su amante la sigue bajo la espuma de la cascada, sin pensar que el cuerpo, por ligero que sea, no puede seguir a un espíritu; y si creyéramos firmemente andar sobre las aguas, lo haríamos. (...) El hada gira sobre los tulipanes pintados por un decorador que los debe haber cortado, sin duda, a la medida de su pie...) (GAUTIER, 164). De un tono análogo los referentes florales en el homenaje póstumo a Emma Livry del mismo autor: «...on eût dit une ombre heureuse, une apparition élyséenne jouant dans un rayon bleuâtre: elle en avait la légèreté imponderable et son vol silencieux traversait l'espace sans qu'on entendît le frisson de l'air. (...) elle faisait le rôle du papillon, et ce n'était pas là une banale plaisanterie chorégraphique. Elle pouvait imiter ce vol fantastique et charmant qui se pose sur les fleurs et ne les courbe pas» (ibid. p.309). (...habrías dicho una sombra feliz, una aparición elísea actuando bajo un rayo azulado: ella tenía su imponderable ligereza y su silencioso vuelo cruzaba el espacio sin sentir el roce del aire. (...) hacía el papel de la mariposa, y en este caso no era una banal broma coreográfica. Ella podía imitar este vuelo fantástico y encantador que se posa sobre las flores y no las dobla».

43. En la litografía de Grisi (fig. 33) no son los pies descalzos de la protagonista el único lapso de sabor clásico. Del todo incongruente con el contexto escenográfico, se deja intuir entre las ramas del fondo un monolito antiguo.

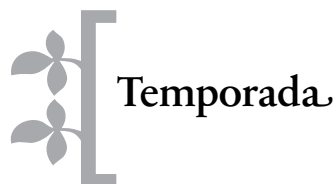
44. Aún se encuentran ejemplos en los ballets de Bournonville (*Nápoles*, de 1820, *La Sylphide* –en la nueva versión con música de Lovenskjöld– de 1834) y en *La fille mal gardée* de Dauberval (1789).





## Temporada 2008/2009: ante la crisis, más compromiso

Eduard Molner



Empiezo el comentario allí donde lo dejó mi predecesor en esta misma publicación, y querría corroborar su argumento: las producciones foráneas ganaron por goleada en el Festival Grec 2008, muy especialmente *Dido and Aeneas*, el montaje de Sasha Waltz a partir de la ópera de Henry Purcell. Pero creo que sí que hubo un espectáculo, creado y producido aquí, a la altura de las importaciones. Se trata de *Pinsans i caderneres*, el espectáculo de Xavier Albertí con textos de Narcís Comadira, en el que repasaba la música catalana desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX. Una revisión dramatizada que mostraba la aspiración nacional, la proyección ideológica y la ambición cultural de nuestro país y también, huelga decirlo, el descalabro general durante 1939. Y todo ello con la recuperación de una música escénica, ópera, zarzuela y cuplé, de un extraordinario valor artístico: un patrimonio ignorado, una música insospechada, que dormía el sueño de los justos en unos archivos del país. Se trataba de una coproducción entre El Canal-Centre d'Arts Escèniques de Girona y el Festival Grec, que sólo se pudo ver en el Romea en cinco funciones, a finales de julio.

### ¿Retorno del teatro político?

El espectáculo de Xavier Albertí contenía un mensaje político, pero lo han hecho de forma más explícita una batería de espectáculos que se han podido ver durante los primeros meses de la temporada 2008/2009: *Rock'n'roll*, de Tom Stoppard, dirigido por Àlex Rigola; *El bordell*, de Lluïsa Cunillé, dirigido por Xavier Albertí; *La Ruïna*, de Jordi Casanovas, dirigido por él mismo; *Demà coneixeràs en Klein*, de Toni Cabré,

dirigido por Ever Blanchet; y *Mefisto forever*, de Tom Lanoye, dirigido por Guy Cassiers. Menciono, de paso, la reposición de *Terror y miseria del primer franquismo*, un texto de José Sanchís Sinisterra, dirigido por Pepa Calvo en esta ocasión, que se pudo ver en el Tantarantana. Obviamente entra dentro de este grupo de teatro político. Su programación no es ajena al debate que ha generado últimamente la memoria histórica en todo el Estado español.

Pero dejando aparte este último ejemplo de recuperación, el resto de producciones que menciono son una serie de dramaturgias muy recientes que demuestran una voluntad de intervención social, de aportación al debate político, al margen de los resultados concretos. El mundo está convulso y el teatro quiere pronunciarse. *Rock'n'roll* es un texto muy bien trenzado dramáticamente, en el que se critica la opresión totalitaria de los antiguos regímenes del Este, pero también la ceguera de gran parte de la izquierda intelectual en Occidente. En la segunda parte la obra habla, desgraciadamente sólo de paso, del empobrecimiento del debate en el Reino Unido por culpa de una prensa volcada en el sensacionalismo, alejada de la reflexión y de la mirada crítica. Esta es, seguramente, la parte más interesante de la obra. Atacar los regímenes llamados comunistas parece una empresa caduca hoy en día. En cambio, sí tiene sentido preguntarse por la derrota cultural de la izquierda, por la crisis del sentido colectivo del pensamiento y la acción humanos. Pese a eso, siempre que hablamos de Stoppard hablamos de gran espectáculo teatral y en el *Rock'n'roll* del Lliure se vieron trayectorias vitales intensas servidas por unas interpretaciones de altura.

Más profunda y menos discursiva, *El bordell*, una obra de Lluïsa Cunillé, estrenada en el Lliure en noviembre, aborda la transición política en el Estado español pero sin optar por recreaciones históricas, más bien encarando la vía de la metáfora. El texto construye unos personajes que se mueven entre el esperpento valleinclanesco

y la altura de unos referentes shakespearianos que robustecen sus diálogos. Todo para asignar a cada uno de ellos un papel que se corresponde con los principales actores políticos de nuestra historia reciente, sin reproducirlos, pero señalando los principales rasgos y permitiendo la identificación, sobre todo a partir de la caricatura de sus acciones y actitudes. Ha sido una propuesta arriesgada del tándem Albertí-Cunillé, con una fría acogida por parte de una crítica que parece cada vez más decidida a juzgar el teatro únicamente en función de su capacidad de entretenimiento.

Incluyo también en este grupo diverso a Jordi Casanovas, el autor de la *Trilogia dels videojocs* (*Wolfenstein*, *Tetris* y *City/Simcity*) que estrenaba en septiembre *La ruïna* en la Sala Villarroel, que lo ha convertido en su dramaturgo residente. La obra, que plantea un derrumbe general del sistema financiero mundial, se anticipaba a las noticias que desde final del verano de 2008 aparecen un día tras otro en todos los medios de comunicación. ¿Teatro político? Bien, quizás lo mejor de la obra de Casanovas —más allá del acierto de sus MacGuffin y la repetición de unos «golpes de teatro» que empiezan a erosionar su capacidad de sorprender— es la habilidad para construir personajes y situaciones propias de su generación. Jordi Casanovas conecta con un público nuevo, hasta ahora poco interesado en el teatro, y esto tiene un valor.

Alejado de todo eso, Toni Cabré (Mataró, 1957) es un dramaturgo que aborda directamente los conflictos que nos rodean, tratando de presentar personajes y situaciones dramáticas perfectamente identificables. Cabré estrenó en diciembre *Demà coneixeràs en Klein* (Teatre Gaudí), dirigida por Ever Blanchet, donde se explica el caso de una ejecutiva desterrada por la empresa, un episodio de *mobbing*. La interpretación de un reparto cohesionado sirvió la obra con mucha solvencia, proporcionando credibilidad a personajes un punto demasiado funcionales, que, pese a todo, consiguen

mostrarnos una verdad del mundo de la empresa.

Finalmente no se podría cerrar este capítulo de teatro más manifiestamente político sin la dramatización de la novela de Klaus Mann *Mephisto* a cargo de Tom Lanoye. *Mefisto for ever*, dirigida por Guy Cassiers, es un magnífico montaje de la Toneelhuis de Amberes, que llegó al Lliure para trasladar al escenario el viejo dilema de la relación entre poder y arte, la integridad del artista y la voluntad de manipulación de la creación por parte del poder. *Mefisto for ever* evidenciaba la diferencia entre servir el teatro y servirse del teatro, a través de la historia de un primer actor, promocionado a director por el nuevo régimen nazi, más adelante condicionado de forma lastimosa por los caprichos del poder.

### Temporada Alta

Entre la muy amplia oferta del Festival Temporada Alta del año 2008, vale la pena destacar tres montajes que seguramente han planeado por encima del resto de propuestas presentadas en el acontecimiento gerundense: *Dybbuk*, una obra de Szymon Anski y Hanna Krall, dirigida por Warlikowski; *La pesca*, de Ricardo Bartís; e *Il ritorno d'Ulisse*, dirigida por William Kentridge.

El polaco Krzysztof Warlikowski (Szczecin, 1962) es un capítulo más de una de las tradiciones teatrales más importantes de Europa. Con *Dybbuk* mantiene el nivel de excelencia de su mentor Krystian Lupa, no sólo por la calidad de la interpretación sino, sobre todo, por la acertada operación de enlazar pasado y presente a través de la recuperación de elementos de la tradición judaica, una de las bases de la cultura polaca, como mínimo hasta el estallido de la Segunda Guerra Mundial. Los *dybbuk* son almas que tienen asuntos pendientes y vuelven para tratar de resolverlos metiéndose en los cuerpos de personas vivas, sólo así podrán descansar eternamente. Una situación dramática útil para abordar la memoria: recu-

perar la tradición judía en Polonia significa hablar de lo que ha sido el país, de lo que es, de lo que pasó y de lo que de ninguna manera se puede olvidar. Más allá de la fe y de las religiones, hay que ser conscientes de una presencia espiritual del pasado que alcanza nuestra responsabilidad y el deber que tenemos hacia las generaciones venideras. *Dybbuk* es una contribución a todo eso.

También la propuesta de Ricardo Bartís (Buenos Aires, 1949), *La pesca*, funciona desde la memoria. En este caso la memoria de la historia reciente argentina. Tres hombres pescan en un río subterráneo de Buenos Aires, un río que discurre dentro de un tubo. Magnífica metáfora de la historia argentina, los tres personajes, dos hombres maduros y uno viejo, recuerdan otros tiempos, desde la idealización o desde el desencanto más absoluto, pero, en cualquier caso, impedidos para transformar el presente en el que viven. Un espectáculo genuinamente argentino, pero también muy universal por lo que tiene de dramatización de la renuncia y de acusación contra la esterilidad del escepticismo.

Y, para acabar, una de las últimas ofertas del festival, *Il ritorno d'Ulisse*, ópera de Monteverdi escenificada con los títeres de la prestigiosa Handspring Puppet Company sudafricana y el magistral Ricercar Consort de Philippe Pierlot, todo ello bajo la batuta de William Kentridge, un artista plástico que ha realizado diversas incursiones en el mundo de la escena. Los títeres de madera, la calidad de las voces y de los instrumentistas y la inteligencia de las proyecciones de las imágenes generadas por el imaginario de Kentridge, convierten esta ópera de pequeño formato en una exquisitez, pero también en un espectáculo profundo sobre el sentido de la vida en el momento del adiós definitivo.

## El amor y la pasión, la pareja, la familia y la muerte

Merece ser mencionada *Búfals*, de Pau Miró, primera obra de una trilogía que integrarán también *Girafes y Lleons*. Estrenada en Temporada Alta, después se vio en Barcelona en el Versus. Si la última pieza estrenada de Miró, *Singapur*, hablaba de la desaparición inesperada de los seres amados, ésta también aborda la ausencia, pero no desde la amistad sino desde el vínculo familiar. La familia, en el entorno urbano de hoy, no es un blindaje contra la agresividad o la violencia. La obra de Miró, desde su celebrada *Plou a Barcelona*, ha intentado mostrar repetidamente el empobrecimiento de las relaciones humanas.

*Jugar amb un tigre*, obra de Doris Lessing dirigida por Carlota Subirós, también se enfrenta a las relaciones afectivas, pero desde el universo de la pareja. Contra los que creen que el tiempo ha pasado factura al texto de Lessing, considero que seguramente debemos reanudar el debate sobre la pareja –que es también el debate sobre los roles de hombres y mujeres– donde se quedó en los años setenta y sesenta, en términos teatrales. Y eso quiere decir mirar con ojos actuales textos que todavía nos pueden decir bastantes cosas (de Bergman a Albee, desde Lessing hasta Tennessee Williams). ¿Acaso hemos dado pasos decisivos para superar los conflictos que afectan a la pareja actual, para dejar de hablar de estas cuestiones? Hace tres años el montaje de Lurdes Barba sobre la obra de Lars Norén, *Dimonis*, fue una contribución en este sentido. *Jugar amb un tigre*, presentada en el Espai Lliure, plantea el dilema de una mujer joven entre la realidad de sus sentimientos y el deseo de independencia emocional. Es un teatro de ideas, que configura personajes sólidos, entre los cuales destaca la propuesta de diferentes modelos de mujer, configurados a partir de trayectorias y decisiones determinantes.

Decisiones que alcanzan a las mujeres. Como la protagonista de *La dama de Reus*

de Ambrosi Carrión en el Teatre Nacional, un texto de 1949, sepultado como tantos otros por el olvido de la propia tradición. Ramon Simó encapsulaba la obra, estéticamente desfasada, pero con mensajes libertarios para la época, en el ensayo de una compañía de aficionados en la Barcelona de los años cuarenta del siglo xx, cuando el teatro catalán estaba proscrito. La pieza plantea el chantaje de un tirano (el Capite-lo) a una mujer joven (la Dama), consistente en una noche de sexo, a cambio de la vida del marido de ésta. Pero tirano y mujer no podían contar con la aparición del amor entre ellos que les enfrenta a la comunidad a la cual pertenece ella, pero también a las fuerzas represoras que comanda él. La fórmula de Simó, teatro dentro del teatro, intentaba recuperar la, teóricamente, primera intención del autor, reivindicar las opciones individuales ante el gregarismo, sin sufrir el lastre de la factura de un texto escrito en verso que difícilmente habría conectado con el espectador de hoy.

Inclasificable de todas todas, acabo con la que considero la propuesta más interesante del Teatre Nacional en esta primera mitad de temporada: *Mort de dama*, dramatización de la novela homónima de Llorenç Villalonga a cargo de Marc Rosich y Rafel Duran, dirigida por éste último. Si en los años treinta del siglo xx Villalonga se propuso retratar sin compasión su Palma de Mallorca natal, en un ajuste de cuentas que nos dejaba una de las mejores novelas de la literatura catalana contemporánea, ahora la puesta en escena de la pareja Duran-Rosich ha sido de una inteligencia evidente, utilizando recursos teatrales para activar un argumento narrativo poco dinámico, sin perder sin embargo el sentido de fresco social. Pero, sobre todo, sin perder la incisiva mirada crítica sobre las clases acomodadas mallorquinas, que el tiempo ha demostrado que sólo han cambiado para empeorar en su corrupción, avaricia e hipocresía. Una recuperación acertada sobre nuestra tradición literaria, especialmente porque ayuda a entender nuestro presente.



## Revistas

*DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, núm. 11

La revista de abril de 2008 del Teatre Lliure está dedicada íntegramente a la segunda edición de los Radicals Lliure, un formato de espectáculos experimentales con creadores que podríamos considerar poco convencionales, si tuviéramos que ponerles alguna etiqueta. Una primera introducción de Víctor Molina nos presenta a cada uno de los Radicals y da paso a los once artículos que firman diversos autores en referencia a los once espectáculos, unos artículos que a menudo están escritos en formatos también poco convencionales, si por segunda vez tuviéramos que ponerles una etiqueta: presentación del artista o de la compañía, relación de espectáculos o de currículums, reflexiones, fragmentos de entrevistas, fotografías, etc. Una serie de propuestas, de provocaciones, de reflexiones sobre la práctica del hecho teatral y escénico, donde las fronteras entre ficción y realidad, entre percepción y emoción, o entre espectador y espectáculo, o incluso entre preguntas y respuestas quedan voluntariamente desdibujadas. Y todo –o casi todo– en catalán, castellano e inglés.

*DDT (Documents de Dansa i Teatre)*, núm. 12

El Teatre Lliure nos presenta en el número de junio de la revista una panorámica de los diversos espectáculos de la temporada 2007-2008, utilizando material de los correspondientes programas de mano y aportando otros nuevos y de diversa naturaleza, en función del tipo de espectáculo: entrevistas con directores, notas de coloquios con el público y otros textos de reflexión. En un epílogo de la revista encontramos las breves biografías de todos los autores, directores y coreógrafos que han pasado por las salas del Lliure. Una vez más, el actor –el único que, cómo recordaba Boadella hace más de veinte años, «se las ve cada día

con el toro, es decir, con el público»– no es considerado artista y padre común de la criatura.

*Assaig de Teatre*, núm. 62-63-64

Este número triple de la revista *Assaig de Teatre* centra su contenido en un extenso monográfico sobre la XXVIII Muestra Nacional de Teatro de Zacatecas, en México, en el que se reúnen entrevistas –en directo o redactadas posteriormente– a diversos creadores mejicanos presentes en aquel festival, además de ensayos sobre la dramaturgia mejicana de la segunda mitad del siglo XX, que muestra la monumental e interesante evolución de la creación escénica, hace añicos muchos de los moldes establecidos y se acerca al fenómeno internacional de la ruptura del teatro aristotélico. La mundialización –en definitiva, la armonización a escala mundial de todo tipo de productos y de referentes, incluidos los artísticos y culturales– también ha llegado a este país que quizás no es tan lejano como pensamos. Completa esta monografía la edición de dos obras: *Odio a los putos mexicanos*, de Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, y *Rashid 9/11*, de Jaime Chabaud, ésta última traducida al catalán. Se incluye en este número triple el habitual apartado de actualidad, donde se reseñan algunos de los estrenos teatrales catalanes y también de otros lugares.

*Assaig de Teatre*, núm. 65

El número de junio de la revista retoma el formato simple y reanuda las secciones sobre el I Simposio de Teatro no Aristotélico con dos nuevas ponencias: Sabry Hafez da a conocer las tendencias modernistas en el teatro árabe y Tania Brandão revisa a Beckett y a la inversión del clasicismo que realizó este autor. La revista también recoge una monografía sobre el autor inglés John Webster y publica en catalán una de las dos

tragedias que se conservan: *La duquessa de Malfi*, traducida por Rosa-Victòria Gras. El número se completa con la transcripción de la mesa redonda dedicada a la *Primera Història d'Esther* que se llevó a cabo a raíz de su estreno en el TNC y reanuda las amplias secciones de reseñas nacionales e internacionales, donde podemos encontrar las opiniones firmadas sobre todo tipo de espectáculos escénicos, desde los más comerciales hasta los más «off».

*Teatre BCN*

Siguiendo con su línea de informar mensualmente de la actualidad escénica de nuestro país, la revista *Teatre BCN* vuelve a aportar una serie de reportajes y artículos, breves y gráficamente documentados, de los que destacamos la memoria histórica de algunos montajes que han pasado a la historia y a la memoria colectiva: Iago Pericot rompe espacios escénicos en una boca de metro en construcción con *Rebel Delirium* y repone veinte años después su impactante *Mozart Nu*; o José Luis Gómez que estrena Peter Handke en el histórico teatro Capsa. También queremos destacar el reportaje sobre la presentación del libro de Gonzalo Pérez de Olaguer –cuya reseña publicamos en este mismo apartado– y otro sobre la creación de la compañía Joglars en 1962, que ya empezó a utilizar las técnicas de Marcel Marceau para cargar todo lo posible contra los poderes. Celebramos también los álbumes que periódicamente van apareciendo de actores y actrices de todos los estilos, junto con breves noticias o entrevistas de otros creadores como coreógrafos, directores y dramaturgos. Cierra este recordatorio de los principales artículos el referente a los quince años del Teatre Tantarantana, al recuerdo del Llantíol y de la Marató de l'Espectacle, dos centros donde muchas compañías ahora consolidadas pudieron debutar y, finalmente, el artículo dedicado a los proyectos empresariales destinados a recuperar todos los teatros y las

salas históricas del Paralelo barcelonés. Sin olvidar, claro está, la actualidad de ensayos, estrenos y novedades editoriales y virtuales.

## Libros

### El crítico trabaja para la historia

Joan Casas

Gonzalo Pérez de Olaguer: *Els anys difícils del teatre català. Memòria crítica*. Tarragona: Arola Editors, 2008

Henning Rischbieter, uno de los fundadores de la prestigiosa revista alemana *Theater Heute*, cuando hace cuarenta años respondía a una encuesta sobre el papel y los principios de la crítica decía, entre otras cosas, lo siguiente: «Es mucho más importante otra clase de mediación: aquélla que [el crítico] realiza entre la actualidad pura del teatro –una vez cada noche, secuencia de instantes no repetibles– y su historicidad. Los materiales de la historia del teatro, al menos si hablamos de los de este siglo, han sido aportados en su inmensa mayoría por los críticos teatrales. Es su palabra la que une y hace revivir el resto de material existente, las fotografías, los bocetos de decorados, los libros de dirección, los balances de taquillas, las memorias de gente de teatro. [...] Sólo si comprendo el teatro desde el punto de vista histórico, con el sello del pasado, fracasando o cumpliéndose en el presente, cerrado o abierto al futuro, sólo con este requisito previo puedo hacer comprender el teatro como aquel arte que es más público que cualquier otro arte: porque hace referencia a la sociedad».<sup>1</sup>

El texto de Rischbieter parece hecho a medida para glosar el libro que hoy tenemos

1. En Peter HAMM (ed.), *Crítica de la crítica*, Barral Editores, 1971. La edición original de este libro-encuesta, que recoge opiniones de los críticos culturales alemanes más prestigiosos de la época, es de 1968.

entre manos, y que recoge los artículos que mes tras mes, desde enero de 2003 y hasta que la salud se lo permitió, Gonzalo Pérez de Olaguer fue publicando en la revista *Teatre BCN* con la rúbrica general de «Memoria crítica».

La memoria crítica es un acto de rebeldía contra la dictadura de la virtualidad de los medios y la condición efímera del espectáculo, que parecen conducir necesariamente a la volátil memoria de pez que hoy predomina en estos oficios del escenario, y para la cual los acontecimientos son éxitos o fracasos, pero no dibujan ningún propósito ni ningún cumplimiento; se insertan en el presente, pero no en la historia. En otro extremo, igualmente pernicioso, los estudios académicos tocan a menudo de oído y, a falta de estudiosos de la experiencia vital que aporta solidez a las cosas, recogen material de hemeroteca y de entrevistas, y proponen valoraciones a menudo pintorescas. El crítico se rebela contra este estado de cosas y trata de hacer transmisible aquella parte de su experiencia que apunta briznas de sentido, que dice «pasó eso, porque pasaba eso otro», o dice, «el intento era hacer eso, y salió mal, o bien, o a medias», que sabe que el contexto y la escala del tiempo son el marco de las acciones de los hombres y aquello que las explica. El crítico puede hacerlo porque ha vivido, como espectador con información privilegiada, aquello de lo que habla. El crítico puede hacerlo y es una de sus obligaciones hacerlo. Y Gonzalo Pérez de Olaguer consideró que había alcanzado una edad y había acumulado una experiencia –¡y una documentación!– que le empujaban a cumplir con esta obligación. Y lo hizo de una manera admirable.

En el campo de la historia del teatro contemporáneo en Cataluña, tan falto de análisis histórico, el trabajo modesto y discreto de Gonzalo Pérez de Olaguer ya se ha convertido en una referencia imprescindible. De la misma manera que su sonrisa y su talante generoso son para muchos que lo conocimos una dolorosa falta irremediable.

## Un libro para dar cuerpo al pensamiento del actor

Jordi Fàbrega Górriz

Étienne Decroux: *Paraules sobre el mim*. Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Col·lecció Escrits Teòrics, nº. 12, 2008

Escribo para hacer pensar, no para dispensar, y moriré joven al pie del Gran Proyecto. (Étienne Decroux)

Como decía Decroux, «cuando el actor se abstenga de aparecer en escena acompañado de su cuerpo, podrá abstenerse de estudiar el arte del cuerpo». Sin embargo, hace tiempo que en nuestros escenarios no menudea la interpretación basada en el trabajo corporal; ahora, para volver a despertar la conciencia –dormida o inexistente– sobre los fundamentos del arte del actor, aparece la primera traducción al catalán de esta obra primordial de la segunda mitad del siglo xx. ¡Hemos tenido que esperar cuarenta años desde su publicación! Por lo tanto, bienvenida sea, como lo son todas las grandes obras que se traducen al catalán, la lengua de un país que sufre una larga sequía de publicaciones de las artes escénicas.

Decroux fue el fundador del Mimo moderno, el creador de una nueva forma de arte: el Mimo corporal. Pero también llevó a cabo una de las investigaciones más importantes de la tradición teatral occidental sobre el arte del actor. Su obra posibilitó la toma de conciencia de una nueva manera de enfocar el trabajo actoral, así como la aparición de investigaciones y creaciones tan importantes como las de Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Tadeusz Kantor, Living Theater, San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet, Bob Wilson, Ariane Mnouchkine, Pina Bausch, Peter Brook, el Théâtre du Mouvement o el Théâtre de L'Ange Fou, entre otros.

*Paroles sur le mime* fue el primer libro que un mimo escribió sobre su arte. Es una recopilación de textos escritos entre 1931 y

1962; conferencias pronunciadas en Europa y en Estados Unidos, artículos publicados en revistas, ensayos, notas de clase, prólogos, presentaciones de espectáculos y la descripción de una pieza de Mimo. En esta obra, el autor expone su concepción sobre los fundamentos, los orígenes y los campos de aplicación del Mimo corporal, el nuevo lenguaje que desarrolló y codificó. Un nuevo lenguaje que, a diferencia de la tradición pantomímica del siglo xix, es autónomo, capaz de dar significados propios e intraducibles a otros lenguajes específicos, es decir, que no es un sucedáneo ni un sustitutivo de la palabra. Pero Decroux, además, también explica su concepción del teatro y del arte del actor, un cuarenta por ciento de los textos se refieren al teatro y al trabajo actoral.

Ahora bien, no es un manual práctico, es un libro clave, porque abre puertas a todos aquellos que se dedican al arte de la escena; el objetivo es, según el autor, perturbar las mentes tranquilas y no esclarecerlas y, advierte, quien quiera la luz tendrá que estudiar. Se tendrá que dedicar a la investigación, es decir, se tendrá que comprometer con su arte. Una obra, como dice Patrice Pavis, escrita como un poema, que quizás no hemos sabido leer más que como un tratado normativo, un libro lleno de metáforas poéticas a veces tan impenetrables como sus actitudes corporales y del cual, quizás, todavía no hemos sabido extraer todas las consecuencias para la teoría del actor del siglo xxi.

La primera edición apareció en 1963. André Veinstein, que escribió el prólogo, fue el encargado de seleccionar los textos y de definir el contenido del volumen bajo la supervisión del autor. La traducción que ahora se presenta es de la edición de 1994, que queda igual que la segunda edición del año 1977 –revisada y aumentada en vida del autor– pero en la de 1963 se añadió un artículo de Decroux, «Pour le pire et pour le meilleur», de 1956, publicado por primera vez en el libro de Jean Dorcy, *À la rencontre de la Mime et des mimes*, en 1958. Tenía



que ser la primera edición de una serie de textos del autor, pero no fue así. Según Thomas Leabhart –discípulo del maestro–, la presente edición reúne casi la mitad de los textos escritos por Decroux, el resto se encuentra en la Biblioteca del Arsenal de París y los derechos no están disponibles.

Decroux continuó trabajando, casi hasta sus últimos días, pero poca cosa más se ha publicado, quizás porque, como Meyerhold con sus estudios sobre la biomecánica, estaba en continua búsqueda, nunca la daba por acabada y dudaba de cómo usarla. Así pues, todo lo que disponemos del autor es este libro que ahora presentamos, diversos escritos, algunas películas, un amplio conjunto de ejercicios y un extenso repertorio transmitido fundamentalmente por sus discípulos. De aquí la importancia primordial de la aparición de esta traducción al catalán de *Paroles sur le mime*, que, además, representa un paso en la necesaria reparación de una de las grandes injusticias teatrales del siglo XX: la falta de conocimiento y de reconocimiento de la obra de Decroux.

Antoni Escudé Dalmasas: *Els inicis teatrals d'Àngel Guimerà. Edició i estudi de «La mitja cana»*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2008

En los inicios teatrales de Àngel Guimerà se basa el contenido de la tesis que prepara el autor de este libro. Conseguir editar en forma de libro la primera fase del trabajo de investigación es todo un éxito, más aún si la edición incluye lo que el mismo autor llama «una perla»: la edición de la obra en verso *La mitja cana*, la única que se conserva íntegra de este primer periodo del autor más conocido del repertorio catalán y que ocupa la segunda mitad del libro. En la primera, el autor nos aproxima a los pasos iniciales de Guimerà como autor teatral, básicamente como testimonio histórico pero sin olvidar el análisis dramaturgico que sitúa *La mitja cana* en la tradición de

la comedia de enredos y, sobre todo, del sainete.

Francesc Foguet Boreu (coordinación y edición): *Teatre en temps de guerra i revolució (1936-1939)*. Punctum y Generalitat de Catalunya, 2008

Francesc Foguet publicó en 1999 el libro *El teatre català en temps de guerra i revolució (1936-1939)*, editado por el Institut del Teatre y la Abadía de Montserrat, y en 2005 el libro *Teatre, guerra i revolució*. Barcelona, 1936-1939, también editado por la Abadía de Montserrat. En el primero, realizaba el análisis del periodo a partir de las revistas *Mirador* y *Meridià*, semanarios de literatura, arte y política, que abarcaban gran parte del periodo de la guerra civil. En el segundo, centra su análisis en la ciudad de Barcelona y en la interrelación entre los ámbitos sindicales, políticos y específicamente teatrales. Es con estos antecedentes –y con el de otros libros históricos que recientemente se han publicado– que coordina el libro que reseñamos: una recopilación de diversos artículos firmados por los historiadores, filólogos, dramaturgos y/o profesores, pero todos ellos expertos en historia del teatro, que desgranar lo que fue el fenómeno teatral catalán desde diversos puntos de vista, no siempre coincidentes en su valoración. Así, tratan la socialización del teatro (Xavier Diez), la política escénica del gobierno catalán (Jordi Coca), los repertorios de la dramaturgia catalana (Francesc Foguet) o castellana (Manuel Aznar), la actividad teatral del Paralelo barcelonés (Joan Martori), el teatro amateur (Jordi Lladó), los dramaturgos ausentes (Núria Santamaria), el teatro en Valencia (Josep Lluís Sirera), y el teatro en Baleares, bajo el dominio fascista (Antoni Nadal). Finalmente, el último artículo no es un artículo propiamente sino una pieza corta, *Un vol de coloms*, escrita ex profeso por el dramaturgo valenciano Manuel Molins. Este libro ha sido escrito y editado con motivo de la exposición itinerante que con el mismo tí-

tulo se inauguró el 14 de abril de 2008, y que supone un paso adelante en la recuperación de la memoria histórica de un periodo que actualmente muchos partidos y personalidades políticas se esfuerzan en borrar.

Francesc Foguet Biel Sansano (eds.): *Teatre, passions i (altres) insolències. Lectures sobre la dramaturgia de Manuel Molins*. Valencia: Universitat de València, Col. Teatro Siglo XX, Serie Crítica 16, 2008

La Universitat de València ha tenido el acierto de llevar a cabo una extensa publicación centrada en el estudio de la obra de Manuel Molins, uno de los dramaturgos valencianos más prolíficos. Francesc Foguet, de la Universitat Autònoma de Barce-

lona, y Biel Sansano, de la Universitat d'Alicant, son los responsables de la edición de las intervenciones en el I Simposio Internacional de Artes Escénicas que se celebró en Alicante en noviembre de 2006. Los dieciséis articulistas son de ámbitos bien diversos: investigadores teatrales (Sharon Feldman y Dominic Keown), historiadores (Ricard Salvat, Francesc Foguet, Isabel Marcillas, Núria Santamaria, Lluís Mesequer, Martí March, Magí Sunyer, Jordi Lladó, Enric Ciurans, Ramon X. Rosselló y Josep-Lluís Sirera), críticos (Maria Josep Ragué e Irène Sadowska) y dramaturgos (Albert Mestres), todos ellos de reconocida solvencia. Una suma ecléctica y necesariamente parcial que permite un buen conocimiento de la obra editada de Molins y que se complementa con una amplia entrevista de Francesc Calafat al mismo autor.





## Colaboradores de este número

### Raimon Àvila

Barcelona, 1962. Es licenciado en danza contemporánea por el Institut del Teatre de Barcelona. En 1983 completa sus estudios en la escuela Mudra, de Maurice Béjart, en Bruselas y, nuevamente en Barcelona, actúa en diversos espectáculos. Desde 1988 imparte clases de técnicas de conocimiento corporal en la Escola Superior d'Art Dramàtic del Institut del Teatre y en la Escola Superior de Música de Catalunya. Ha escrito, estrenado y publicado diversas obras de teatro y ha ganado los siguientes premios de poesía: Viola d'Argent en los Jocs Florals de Barcelona 1997, Vicent Andrés Estellés 1997, Flor Natural en los Jocs Florals de Barcelona 1999.

### Joan Casas

Nació en 1950 en l'Hospitalet del Llobregat. Formado en el Teatre Independent, terminó licenciándose en Artes Escénicas en el Institut del Teatre de Barcelona, donde hace años que es profesor de Teoría e Historia del teatro. Paralelamente ha desarrollado una densa carrera como crítico, traductor, dramaturgo y escritor.

### Boris Daussà-Pastor

Boris Daussà Pastor es actor, creador, pedagogo y académico teatral. Licenciado en Arte Dramático (Interpretación) por el Institut del Teatre de Barcelona, obtuvo un Màster en Teatro en el Hunter College de Nueva York. Actualmente sigue en Nueva York cursando estudios de Doctorado en Teatro en el Graduate Center (CUNY). Además del mimo corporal y el teatro físico, sus áreas de especialización incluyen el teatro asiático (en especial, el Kathakali del sur de la India), el teatro caribeño (en especial, Cuba), y teorías de desterritorialización en la formación de identidades cultu-

rales. Ha publicado artículos en revistas académicas y de divulgación teatral, y recientemente publicó en la India un libro práctico sobre entrenamiento de Kathakali. Actualmente da clases de interpretación en el Brooklyn College de Nueva York. Contacto: boris@lacalba.com

### Jordi Fàbrega

Titulado en Mimo y Pantomima y Licenciado en Arte Dramático en la especialidad de Interpretación por el Institut del Teatre de Barcelona, Diploma de Estudios Avanzados –suficiencia investigadora– y Master en Artes Escénicas por la Universitat Autònoma de Barcelona. Fundador de Mimgest, la Cuina de les Arts y el Teatre de la Bohèmia. Ha trabajado como mimo, actor, director y autor. Desde 1997 es profesor del Institut del Teatre de Barcelona. Últimamente ha prologado la traducción al catalán de *Paroles sur le Mime*, de Étienne Decroux, que publica el Institut del Teatre en la colección de Escritos Teóricos. Actualmente trabaja en su tesis doctoral sobre la interpretación en la danza.

### Josette Féral

Es profesora en la École Supérieure de Théâtre de la Université du Québec à Montréal desde 1981. Diplomada por la Universidad Paris VII (doctorado en Ciencias de textos y documentos, tesis dirigida por Julia Kristeva), ha publicado varios libros entre los cuales *Teatro, Teorica y practica : mas alla de las fronteras* (2004), *Trajectoires du Soleil* (1998), *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995) y *La culture contre l'art* (1991) así como la serie *Mise en scène et jeu de l'acteur* (1997, 1998, 2007) cuyo tercer volumen (*Voix de femmes*) apareció en 2007 editado por Québec-Amérique. Directora de varias obras colectivas, las más recientes de las cuales son *The creative processes* (*Theatre Research International*, 2008); *The transparency of the text : Contemporary Writing for the Stage* (co-

edición con Donia Mounsef, *Yale French Studies*, 2007); *L'École du jeu* (2003); *Theatricality* (2003); *Les chemins de l'acteur* (2001). Es igualmente autora de numerosos artículos sobre teoría del teatro, en especial en *Théâtre/public*, *Yale French Studies*, *SubStance*, *L'Annuaire théâtral*, *New Theater Quarterly*, *Teatro XXI*, *The Drama Review*, *The French review*, *Cahiers de théâtre Jeu*, *Maska*, *Poétique*, etc. Ha impartido numerosas conferencias en Canadá, Estados Unidos, Europa y América latina. Ha sido presidenta de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale (FIRT) de 1999 à 2003. Sus investigaciones se centran en la performatividad y la performance; las nuevas formas escénicas; la interdisciplinariedad y el multiculturalismo. También ha producido (con Paul Tana) las series de documentales *Paroles d'artistes* y *Mémoire du théâtre*.

#### Roberto Fratini

Roberto Fratini Serafide (Milano 1972) es profesor de Teoría de la Danza en la Universidad de Pisa desde el 2001, y en el Conservatori Superior de Dansa (CSD) de Barcelona desde 2002. También ha enseñado metodología crítica en la Universidad de L'Aquila. Es autor de conferencias, artículos, proyectos de investigación y asesoramientos dramáticos en varias entidades de investigación y creación entre Italia, Francia y España. Varios ciclos de masterclasses sobre teoría de la Danza en el CCCB de Barcelona y en la Universidad Internacional de Sevilla. Sus poemas (*Nodo Parlatto*) son publicados por la editorial Crocetti en 2000. Desde el año 2001 es dramaturgo y autor de los textos para la Caterina Sagna Dance Company (*Sorelline*, *Rélation Publique*, *Heil Tanz*, *Basso Ostinato*, *P.O.M.P.E.I.*). Las piezas realizadas con Caterina Sagna han ganado el Prix de la SFDA y el Grand Prix de la Asociación de críticos de danza franceses. También ha colaborado como asesor con varias compañías italianas y españolas. Ha colaborado

como dramaturgo con las compañías Malqueridas (cor. Lipi Hernandez), Lanónima Imperial (cor. Juan Carlos García) e Inesperada (cor. Germana Civera). La pieza escrita para G. Civera *Fuero(n)* ha ganado el premio Ciutat de Barcelona 2009 para la danza. Ha cuidado puestas en escena para Accademia Perduta Romagna Teatri. Es conductor del programa de radio *Ombre Bianche* en RTC de Florencia.

#### Jaume Melendres

Se da a conocer en el mundo de las letras ganando, en el año 1964, el premio de poesía Joan Salvat-Papasseit con *La doble espera de l'aigua i tu*. Durante su estancia en París, donde se traslada para doctorarse en ciencias económicas, entra en contacto con el teatro francés del aquel momento, un hecho que decanta su trayectoria profesional. En 1966 gana el premio Sagarra con *Defensa índia de rei* y, poco después, el Josep Aladern con *Meridians i paral·lels* (1970). Es entonces cuando abandona el campo de la economía para dedicarse enteramente a la literatura y al teatro, cambiando la escritura y la dirección escénica con el trabajo de traductor y crítico (*Tele/express*, *Fotogramas*), a la vez que desarrolla una continuada actividad pedagógica en el Institut del Teatre de Barcelona como profesor de Teoría dramática, de Interpretación y de Dirección de actores, contribuyendo de manera decisiva a la instauración y consolidación de los estudios de Dirección y Dramaturgia. Últimamente ha ejercido el cargo de Director de Serveis Culturals. También es autor del libro *La direcció dels actors. Diccionari mínim*.

#### Eduard Molner

Barcelona, 1968. Es periodista y programador cultural. Colabora habitualmente en el suplemento *Cultura-s* de *La Vanguardia* y en las revistas *Avenç* y *BCN Metròpolis*. También ha colaborado en otros medios como la revista *Serra d'Or*, el periódico

*Avui* o la revista *Altair*. Ha participado en proyectos editoriales de Enciclopèdia Catalana y del Institut Ramon Llull y ha colaborado en la elaboración de contenidos para el Festival de Jazz de Terrassa o el Festival Temporada Alta de Girona. Ha sido productor de dos ediciones del Festival de Músiques Contemporànies organizado por el Auditori y responsable de contenidos en el departamento de comunicación del Teatre Lliure. Desde el año 2005 es el programador del ciclo de tertulias sobre el libro y la lectura *Vine a fer un cafè amb...* y programa también el ciclo de teatro de pequeño formato *Juliol a la Cuina*.

#### Agustí Ros

Titulado en Arte Dramático y Danza por el Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona y en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona. También está diplomado en Labanotation por el Dance Notation Bureau (escritura del movimiento según el sistema Laban, rama anglosajona). En su experiencia profesional ha sido actor, bailarín, coreógrafo y asesor de movimiento para actores. Ha creado coreografías en los ámbitos de la danza, el teatro, el cine, la televisión y la ópera. También ha realizado tareas en la administración cultural y educativa ocupando algunos cargos. Actualmente es profesor de kinetografía Laban en el Conservatorio Superior de Danza del Institut del Teatre y en el Conservatorio Superior de Danza de Alicante. También es profesor del máster en terapia mediante el movimiento y la danza de la Universitat de Barcelona.

#### Ixiar Rozas

San Sebastián, 1972. Escritora y directora artística de Periferiak, encuentros interdisciplinarios que se han celebrado en Italia (2003) y en el País Vasco (2004-07). Publica narrativa, teatro y poesía. Su novela más reciente *Negutegia* (Pamiela, 2006) será publicada en breve en italiano por la edito-

rial Le Nubi. En el contexto de Periferiak edita la publicación *Begiradak/ Glances and memories from the fringes* (que recoge entrevistas y conferencias, entre otros, de John Berger, Paolo Virno, Joaquim Jordà y Lidye Salvayre), y realiza los documentales *Laberinto de mentiras* y *Humano caracol*.

#### José A. Sánchez

Catedrático de historia del arte en la Universidad de Castilla-La Mancha donde imparte docencia de historia de las artes escénicas, de la literatura y del cine. Ha publicado los libros: *Brecht y el Expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994, 1999 y 2002), *La escena moderna* (1999), *Cuerpos sobre blanco* (2003), *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002* (2006) y *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007). Participó en la organización de encuentros como *Desviaciones* (1997-2001), *Situaciones* (1999-2002) y diversos proyectos culturales. Director de *Cáiron. Revista de Estudios de Danza*. Actualmente dirige el grupo de investigación ARTEA, en el que participan investigadores de siete países iberoamericanos, Eslovenia y Turquía. Es editor del Archivo Virtual de las Artes Escénicas [www.artescenic.org](http://www.artescenic.org)

#### Christine Schmutz

Cursó la carrera de ciencias económicas y la de filología. El 1998 llegó a Barcelona con una beca para hacer una tesis doctoral sobre dramaturgia contemporánea. Aprendió dirección y dramaturgia en el teatro nacional en Stuttgart (Staatstheater). En Barcelona representa textos contemporáneos de autores alemanes, como Falk Richter, Igor Bauersima, Sybille Berg (p.e. Festival de Sitges, Nau Ivanow, Espai Escènic Joan Brossa, Festival Grec). A partir de 1999 aparecen carteles i fotografías suyos en Barcelona y otras localidades: Proyecto cartelístico en el Festival Panorama (Olot,

2006); instalación y exposición con fotos y carteles en la Galeria h2o (Barcelona 2006). Al principio de 2006 inicia conjuntamente con el director de teatro Frithwin Wagner-Lippok (con quien colabora desde 1998) un proyecto de investigación y creación sobre teatro postdramático con textos de la autora alemana Kathrin Röggla. En 2008 sigue la investigación sobre nuevas formas teatrales con un proyecto que combina la teoría y la práctica en Berlín y Barcelona *invasión de la realidad – formas performativas en el teatro contemporáneo*. Alterna la dirección de teatro con dramaturgia y asesoramiento artístico de montajes teatrales. También trabaja como traductora y profesora de teatro. Cursó el doctorado en Artes Escénicas en el Institut del Teatre. Contacto: cschmutz@telefonica.net

#### Ester Vendrell

Titulada en danza Contemporánea por el Institut del Teatre (1989), becada para ampliar estudios «One year special course» en la London Contemporary Dance School «The Place» (1989-90). Licenciada en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (1993), Postgrado en Gestión y Políticas Culturales por la UB (1999) y Suficiencia Investigadora por la UB (2000). Ha trabajado como bailarina en diferentes formaciones de danza contemporánea de Barcelona (1991-1998) combinando su tarea artística con la docencia la docencia corporal hasta la actualidad. Desde 1998 es docente del Conservatorio Profesional de danza del Institut del teatre donde imparte Historia de la danza. Desde 1996 colabora en diferentes publicaciones: *Escena*, *Revista Musical Catalana*, *Revista Assaig de*

*teatre*, así como colaboraciones para algún libro monográfico de danza.

#### Frithwin Wagner-Lippok

Director de teatro. Licenciad en ciencias naturales, psicología y filosofía. Docencia en la academia profesional y escuelas superiores técnicas. Autor y traductor literario para las editoriales alemanas Beltz y Klett-Cotta. Formación de interpretación y dirección en el Drama Department, Universidad Brock, Ontario, Canadá. 1990: Fundación del teatro de vanguardia «Tantalus». 1990-93: Proyecto de investigación en la Universidad de Friburg. Ayudante de dirección con Wolfram Mehring para la ópera europea *The Maltese Cross*, Malta (1995); *Opera Ach, diese Wege sind sehr dunkel* en el teatro estatal Staatstheater Karlsruhe (1996). 1998-2000: director artístico titular del Teatro Freie Kammerspiele en Colonia: Montajes, entre otros, de Friedrich Schiller y Sarah Kane. 2000-2001: trabaja en el teatro nacional ‚Staatstheater Kassel‘. 2002: postdrama.workshop.exp – proyecto con adolescentes y alumnos en Colonia y Saint-Malo, Francia. Otros: montajes, por ejemplo, de Volker Braun, Bernard-Marie Koltès, Thomas Bernhard, Sòfocles, Kathrin Röggla. 2006: inicia un trabajo de investigación y creación sobre teatro postdramático con Christina Schmutz. 2008: sigue la investigación sobre nuevas formas teatrales con un proyecto que combina la teoría y la práctica en Berlín y Barcelona *invasión de la realidad – formas performativas en el teatro contemporáneo*. 2008: cursos en el Institut del Teatre sobre teatro postdramático. Contacto: himmelschwarz@hotmail.com



Joan Casas  
Editorial

After our last double issue, we were determined to make the next one a lighter affair. Among other reasons, we wished to focus a little more on achieving greater regularity in the periodicity of the publication. We also decided to include English translations of article summaries wherever this was appropriate.

Given the size of the current issue, it appears that we have not precisely achieved our aim in this respect. However, this is, without doubt, a good sign since it means that there is a great deal of material clamouring for diffusion and debate and that our magazine responds to a very real, growing need.

The two studies that we publish in the first section share a common feature; they are both intended as the prologue or prolongation of a work of artistic creation. As such, they are, therefore, directly related to the space devoted to reflection in two speeches which were given at the symposium on research and creation, and which we also publish in this issue. In this space of reflection, the following questions are posed: What is the relationship between creation and research? Are not the horizons of academic work broadened as a result of introducing research as a subject into higher education programmes for the study of the arts? What new demands arise? This is a field which we shall continue to explore in forthcoming issues, with on-going contributions to a debate we consider of paramount importance.

At the *Institut del Teatre*, we recently published the version in Catalan of Etienne Decroux's *Words on Mime*, and therefore felt the need to include a tribute to the man that many consider the father of modern mime. With the piece that Boris Daussà-Pastor devotes to Decroux, we also welcome to the magazine a brilliant former student of the *Institut del Teatre* who, after graduating, has pursued a very interesting





academic career: Daussà studied Kathakali theatre with a Kerala master and he is currently reading a PhD at New York University. Daussà has interviewed a number of Decroux's disciples and his analysis provides us with an insight into the extent of Decroux's legacy.

Can the poetic world of Iannis Ritsos contribute anything to the theatre? I have for some time been working on the translation into Catalan of the dramatic poems of this great Greek poet and I most emphatically believe that the answer to this question is affirmative. But I leave it to readers to judge for themselves with an introductory article and the texts of two dramatic poems.

The dance section contains a fascinating research paper by Professor Roberto Fratini on the iconography of Romantic ballet, the re-publication of Agustí Ros's article on the Laban method (which appeared in the last issue but with errors in the graphics) and three pieces which evaluate over a decade's work by the postgraduate group, *IT Dansa*, and the figure of choreographer, Jiří Kylián, who had such a great influence on the group's development.

Happy reading

*Ixiar Rozas*

### **Itineraries in a prolonged present**

This article was written for and published in the book *4 itinerarios y otras fotos* (4 itineraries and other photos) by Ixiar Rozas and published by *L'animal a l'esquena* and *Moaré Danza*.

"Sites of Imagination" is an international project involving five artistic teams from different fields (visual arts, performing arts, architecture and dramatic arts) who work together in researching the Mediterranean city and the process and creation of different artistic approaches to the relationship between body and city. The project was produced by a network of five organisations in five European countries, each of which gave support to one artistic team: *Alkán-*

*tara* (Lisbon), *Bunker* (Ljubljana), *Carovana* (Cagliari), *L'animal a l'esquena* (Celrà, Girona) and *L'Officina* (Marseille).

The aim of "Sites of imagination" is to construct a cultural dialogue about "imaginary sites" of the human body and the Mediterranean city. Over the course of a year, each team worked on the elaboration and creation of a project on the topic body/city in two non-European Mediterranean cities: Beirut and Istanbul.

In a world which continues to be defined in terms of the north-south axis, "Sites of imagination" creates collaborative links between the artists and public of a semi-peripheral region where culture is the currency of exchange and dialogue.

Idoia Zabaleta, Elena Albert, Ixiar Rozas and German Jáuregui formed the artistic team of *L'animal a l'esquena*.

*Christina Schmutz and Fritwith Wagner-Lippok*

### **Invasion of reality - performative forms in contemporary theatre**

In the context of a theoretical-practical theatre project, the authors investigated the aesthetic function and social meaning of "performativity" in contemporary theatre production. Using examples of "postdramatic" theatre, applied strategies of presentation and excerpts of interviews, the concept of "performativity" is developed as a paradoxical structure of roles, and its specific relation between actor and public is illustrated by the structural paradigm of the "Möbius loop": The ambiguity of its positions deconstructs the hierarchy of the social roles of those present, who, as a whole, bring forth the theatrical event and in so doing disenfranchise any individual authority over it. The transgression of the limits of representation towards presentation and self-presentation leads to different extents of creative combinations of fiction and reality, and thereby to a change in the receptive attitude.

*Boris Daussà-Pastor*

**Decroux and his legacy: still a lack of words about mime**

For the mime actor, the legacy of Étienne Decroux (1898-1991), the oft-called “father of modern mime”, transcends Decroux’s own writings, artistic projects, and articulated pedagogy. This article explores how the learning experience with Decroux has been interpreted by some of his disciples in different, but complementary ways. I present four main lines into which the work of the heirs of Decroux can be generally divided: the preservation of repertoire and technique; the creation of new approaches to acting based on Decroux’s principles; the use of corporeal mime as a working tool and creative language; and the theorization and documentation of corporeal mime. In each case, I provide examples of particular artists that could be regarded as representative of each line. Obviously, these divisions are not absolute and in many cases intersect, but they can be useful in providing a foreground for future studies on the living and changing legacy of Étienne Decroux and corporeal mime.

*Roberto Fratini*

**Dream of an artist. The iconographic paradigm of the Romantic ballerina in nineteenth century lithography**

The “lithograph portrait” became a widespread practice in the nineteenth century and its commercial development came at a time of social aperture in artistic markets. This fact contributed, during the Romantic eighteenth hundreds, to the formation of an iconography of the ballerina which is part of that “Myth of Ballet” whose cultural interferences were to make themselves felt in the very heart of western dance for two centuries. This was a symptom of the “conversion from the Illustration to the Myth” which did not limit itself to documenting dance but also, in a manner of speaking,

nurtured it by enhancing its poetic paradigm. The vast repertoire of popular illustrations analysed here is, in fact, a tribute to the romantic value of a constant osmosis between identity and simulation, dance and painting, real body and ghost body, enunciating, as if in a prophecy, a debate on organic truth which is destined to run the full extent of the parable of modern dance.

*Agustí Ros*

**Laban Movement Analysis: a tool for the theory and practice of movement**

At times like the present, with the debate underway in Spain regarding study plans for the future Degree in Dance, the contribution of Rudolf Laban and his disciples to the study of movement in general, and specifically of dance, acquires particular relevance.

The article suggests that Rudolf Laban’s theoretical approach, generically known as Laban Movement Analysis (LMA) with its four inter-related categories of Body, Effort, Shape and Space, might be applied to the theory and practice of dance in the projected higher education studies of dance in Spain. The insight into movement that LMA provides is transverse and facilitates an open dialogue between dance styles and techniques. The article also proposes monitoring the experience of those centres that adopt LMA, both in Europe and in America, since such centres continually give rise to new lines of creation and work, expanding the realms of research in movement and dance.

*Ester Vendrell*

**IT Dansa Jove Companyia (IT Young Dance Company): political will and artistic quality. A fruitful tandem for over a decade**

The link between Catherine Allard, artistic director of the *IT Dansa Jove Companyia*

(a company of the *Institut del Teatre*) with Jiří Kylián goes back to 1980, when she joined the Junior Ballet of the *Nederlands Dans Theater (NDT 2)* in the Hague, and two years later became a member of the principal company, the *Nederlands Dans Theater (NDT 1)*, under the direction of Kylián, whom she considered her great master. *IT Dansa* has staged three of Kylián's choreographies in Barcelona: *Evening songs*, *Un ballo* and *Sechs Tänze*.

Raimon Àvila

### Jiří Kylián, dreamer of dance

Jiří Kylián is a prolific choreographer, capable of creating more than one work at the same time. In addition, his creative restlessness leads him to constantly experiment and to use very different languages and approaches. He enthusiastically leaps from the sublime to the grotesque, from the abstract to the concrete, from the serious or transcendental to the entertaining and down-to-earth. Kylián is, in fact, a renaissance figure set down in the middle of the 20th century: as well as being a choreographer, if the need arises, he composes music, plays

the piano, and designs sets, costumes and lighting effects. His willingness to help out, his curiosity and his generosity know no limits. In 1980, he attended a dance festival in Australia. The Aborigines, impressed by the force of his creativity, described him as “a good dreamer”.

Mariana Jaroslavsky

### Jiří Kylián at the TNC. Interview

In this interview, Kylián speaks about his choreography, *Sechs Tänze*, and of the music of Mozart on which it is based. Kylián underscores the importance of musicality and the need to understand and respect the music when designing the choreography for a piece, even in cases where one is actually working against the music in question. He refers to the qualities required of a good dancer and to the need to incorporate the dancer in the creation of the choreography. He also reflects on the language employed in his choreographies, on dance today, and on the importance of young companies, like *IT Dansa*, and Catherine Allard's admirable work in aiding the transition of young dancers to professional status.



[...] S'ha anat fent clar, veient-se els monuments de Tarraco, i al mig, entre les columnes, el sol que comença a sortir. S'ha de fer de manera que les grades semblin de pedra, fins al punt que al davallar corrent la gentada no privi el trepig de sentir el final del diàleg.)



Acotació final d'*Indíbil i Mandoni*,  
d'Àngel Guimerà.









**ESTUDIS ESCÈNICS**  **Butlleta de subscripció**

NOM	NIF
COGNOMS/INSTITUCIÓ	
ADREÇA	
POBLACIÓ/CP	
PROVÍNCIA/PAÍS	
PROFESSIÓ	
TELÈFON	E-MAIL

Desitjo subscriure'm a un any natural (2 números l'any) als quaderns de l'Institut del Teatre ESTUDIS ESCÈNICS (preu de 24€, incloues les despeses d'enviament)

Data: ..... Signatura:

Domiciliació bancària

TITULAR
DNI/NIF/SIRET/VAT
BANC/CAIXA D'ESTALVIS
COMpte CORRENT/ESTALVIS (20 dígits)
AGÈNCIA
ADREÇA/POBLACIÓ/CP

Data: ..... Signatura:

Un cop omplerta la butlleta amb totes les dades, envieu-la a

**ESTUDIS ESCÈNICS - INSTITUT DEL TEATRE** | Pl. Margarida Xirgu s/n | 08004 Barcelona | Tel +34 (9)3 227 39 20



NOMBRE	NIF
APELLIDOS/INSTITUCIÓN	
DIRECCIÓN	
POBLACIÓN/CP	
PROVINCIA/PAÍS	
PROFESIÓN	
TELÉFONO	E-MAIL

Deseo suscribirme durante un año natural (2 números por año) a los cuadernos del Institut del Teatre ESTUDIS ESCÈNICS (precio de 24 €, con los gastos de envío incluidos)

Fecha: ..... Firma:

**Domiciliación bancaria**

TITULAR
DNI/NIF/SIRET/VAT
BANCO/CAJA DE AHORROS
Nº DE CUENTA CORRIENTE/AHORROS (20 dígitos)
AGENCIA
DIRECCIÓN/POBLACIÓN/CP

Fecha: ..... Firma:

Una vez relleno el boletín de suscripción, enviarlo a:

**ESTUDIS ESCÈNICS - INSTITUT DEL TEATRE | Pl. Margarida Xirgu s/n | 08004 Barcelona | Tel +34 (9)3 227 39 20**

