

WERNER KNOEDGEN

EL TEATRE IMPOSSIBLE

PER A UNA FENOMENOLOGIA
DEL TEATRE DE FIGURES

Diputació  Barcelona

xarxa de municipis

Institut del Teatre

Werner Knoedgen (Frankfurt del Main, 1947) estudia germanística, filosofia, història de l'art i pedagogia a Frankfurt del Main i cant i dicció a Friburg. Entre el 1973 i el 1984 treballa amb la companyia Teatre de Figures Sebastian + Co a Friburg, on porta a terme diverses produccions i muntatges, gires internacionals, col·laboracions a la televisió, encàrrecs de direcció, cursos teòrics i de construcció de figures, així com publicacions sobre dramaturgia del teatre de figures i teatre infantil. L'any 1983 crea, conjuntament amb Albrecht Roser, el Departament de Teatre de Figures de l'Escola Estatal Superior de Música i Arts Escèniques de Stuttgart, on desenvolupa treballs d'investigació, seminaris i projectes amb materials. Algunes de les escenificacions més emblemàtiques d'aquest període són *Faust* (collage escènic, 1985), *El diluvi* (H. Achternbusch, 1987) o *Turandot* (B. Brecht, 1989). El 1985 funda el grup Teatre de Figures Werner Knoedgen a Stuttgart, ciutat on obtindrà també la beca de la Fundació Artística de Baden-Württemberg, el 1987. Des del 1988 dirigeix el Departament de Teatre de Figures de l'Escola Superior de Stuttgart, on, a més d'exercir una tasca docent, porta a terme diverses publicacions i ponències sobre la pràctica formativa del teatre de figures. Paral·lelament, treballa per a la televisió amb el popular ninot del corb Rudi dins la sèrie *Siebenstein*. El 1990 guanya la càtedra de teatre de figures a Stuttgart.

E S C R I T S T E Ò R I C S

WERNER KNOEDGEN

EL TEATRE IMPOSSIBLE

PER A UNA FENOMENOLOGIA
DEL TEATRE DE FIGURES

PRÒLEG D'ALBRECHT ROSER
POSTFACI DE VÍCTOR MOLINA

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

ESCRITS TEÒRICS
Director de la col·lecció: Jaume Melendres

Comissió de Publicacions:
Montserrat Álvarez-Massó
Carles Batlle
Sergi Belbel
Josep M. Carandell
Francesc Castells
Feliu Formosa
Guillem-Jordi Graells
Jaume Melendres
Pau Monterde
Francesc Rodelles

*Hi ha pintors
que del sol en fan una taca groga.
Però també hi ha pintors
que amb reflexió i ofici
d'una taca groga en fan un sol.*

PABLO PICASSO

Títol original: *Das Unmögliche Theater. Zur Phänomenologie des Figurentheaters*

© Werner Knoedgen, Stuttgart 1990
© de la traducció: Andreu Carandell

Primera edició: octubre 2003

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

Producció: Institut d'Edicions de la Diputació de Barcelona
Fotocomposició: Víctor Igual, s.l.
Impressió: Enquadernacions Balmes, s.l.
Dipòsit legal: B. 41054-2003
ISBN: 84-7794-953-0

SOBRE LA TRADUCCIÓ

Per facilitar la lectura del present llibre, m'ha semblat convenient advertir el lector que es trobarà amb un bon nombre de conceptes nous amb els quals caldrà que comenci a familiaritzar-se. L'autor ens recorda diverses vegades que el teatre de ninots, aquella forma teatral del mercat i de la fira, ha experimentat en el darrer segle, i sobretot en les últimes dècades, un gran desenvolupament. Ens trobem, per tant, amb una realitat completament diferent que exigeix un nou llenguatge. «Teatre de figures» és un concepte que s'utilitza a Alemanya des de fa més de dues dècades i que vol respondre a aquesta nova consciència.

Així doncs, la meua traducció ha tractat de ser tan meticulosa com és el text original i ha respectat al màxim les diferències entre tots els conceptes. La traducció inclou un índex ideogràfic que segueix fil per randa l'índex ideogràfic de l'original, llevat dels pocs casos en què ha estat absolutament impossible perquè, com és sabut, les equivalències entre les llengües no són exactes. El català no té, per exemple, el concepte *spielen*, que conté els significats equivalents de 'jugar' i 'interpretar'.

Malgrat que nosaltres acostumem a utilitzar «titella» i «marioneta», el lector haurà d'acostumar-se al terme «ninot». He hagut de conservar aquest concepte més ampli perquè és a partir d'ell que es construeixen els seus derivats, que no són ni titelles ni marionetes. Per exemple, el «ninot de bastó», el «ninot de tija» o el «ninot de mà». Aquest últim terme no fa referència, és clar, al titella de guant, sinó a la mateixa mà aïllada del manipulador convertida en ninot.

El mateix succeeix amb el terme «rol», de significat més ampli que el de «paper», i que dona lloc als derivats «subjecte rol», «objecte rol» o «portador del rol».

M'ha semblat també convenient conservar les paraules «representar» i «representador» atesa la importància que té aquesta activitat en el teatre de figures, una activitat que no és sempre equivalent a la de «manipular/manipulador», «interpretar/intèrpret» o «actuar/actor».

Un últim exemple és el del terme *Figurenspieler*, que he traduït literalment inventant la paraula 'figuraire', perquè els termes 'titellaire' o 'marionetista' tampoc no responen ja exactament a aquest concepte.

ANDREU CARANDELL

Fa quasi vint anys que conec en Werner Knoedgen, ara de prop, ara de lluny. No és, ni ho ha estat mai, una coneixença indiferent, còmoda, corrent. Werner Knoedgen no posa les coses fàcils a ningú; ni a ell mateix tampoc. Malgrat les ganes de viure i en l'intercanvi –comunicació– amb els altres, sempre ha estat un introvertit. Ell ha d'enfrontar-se per principi amb els problemes que la professió –la seva professió– li planteja, perquè són la compensació d'interpretacions massa ràpides, l'equilibri de les seves polifacètiques aptituds, la provocació al seu raonament crític i analític inesgotable. El teatre de figures és per a ell un desafiament cada dia més estimulants i urgent. Incessantment va buscant el seu teatre, la forma d'expressió pròpia dins aquest àmbit artístic. Ho ha provat amb tots els mitjans que tenia a l'abast i a través de tots els camins possibles.

Després d'anys de coherents recerques i provatures, va trobar el seu credo: «El teatre de figures és al mateix temps matèria moguda i moviment materialitzat». Es pot estar d'acord o no amb aquesta declaració, però hom es veu obligat a confrontar-s'hi, a preguntar-se què s'hi amaga, darrere d'aquesta afirmació. El teatre de ninots ha evolucionat de forma sobtada en les últimes dècades i ha deixat ben enrere els seus límits tradicionals. Ha esdevingut teatre de figures, una forma teatral que permet un nombre increïble de les més diverses expressions. Naturalment, però, també hi ha les opinions més diverses, sobre això.

A través del treball pràctic que ha dut a terme Werner Knoedgen, per mitjà del qual s'ha anat desenvolupant el seu estil de teatre de figures, podem apreciar les àmplies repercussions

sions de les seves ensenyances, que ens condueixen cap a noves descobertes.

Les tesis de Werner Knoedgen han marcat substancialment la «Formació de teatre de figures de l'Escola Estatal Superior de Música i Arts Escèniques» de Stuttgart; el concepte «teatre de material» aparegué i es va estendre ràpidament, i va esdevenir internacionalment conegut i considerat una innovació dins l'escena del teatre de figures. Els seus mètodes d'ensenyament van fascinar tant els estudiosos com els pedagogs d'altres instituts de teatre de figures a l'orient i a l'occident.

Ara ens presenta un dels fruits d'aquest buscar, investigar, reflexionar i experimentar. No és certament una menja lleugera, no és fàcil de llegir, ni fàcil d'entendre.

Però, per ventura és fàcil el teatre? ¿No intentem, des de fa molts segles, de seguir el rastre d'aquest fenomen anomenat «teatre», d'esbrinar-ne el secret? Doncs encara és més difícil de copsar i de fer comprensible un tipus de teatre tan artificios i complicat com el teatre de figures, sobretot perquè presenta noves formes en una evolució quasi diària i perquè l'experiència més insignificant ens fa difícil assolir un punt de vista sòlid.

Werner Knoedgen trepitja terra verge amb les seves idees. Surt a un viatge de descoberta dins l'univers d'una nova forma artística i intenta obrir noves dimensions per al teatre de figures, com a camí i fi de la seva investigació. S'enfronta amb els problemes amb intuïció, però de seguida hi aplica el seu raonament i la seva capacitat analítica. Mitjançant exemples plàstics, arriba als fonaments mateixos del teatre de figures, en discuteix els enunciats i els impactes estètics, i desenvolupa el seu concepte d'un «teatre material».

Qui estigui interessat en el fenomen del teatre de figures, s'ho passarà força bé amb el present llibre. Qui no conegui el teatre de figures, podrà sentir-s'hi interessat. Desitjo al llibre de Werner Knoedgen la consideració que es mereix per part de tots els qui s'interessen pel teatre. Jo hi veig, a més d'un interès professional, una incitació a encarar-se amb el teatre de figures i les seves formes fascinants.

PROFESSOR ALBRECHT ROSER
Stuttgart

I. CONSTRUIR O REPRESENTAR. PRIMERES HIPÒTESIS

«Quin corb més preciós que ha construït!», era el compliment més freqüent que em feia la gent quan vaig participar en la sèrie de televisió *Siebenstein*, i la premsa venia al meu taller per fotografiar el corb Rudi. Però jo els vaig decebre tots, perquè aquest ninot de mà *només l'havia representat...*

Entre els amants del teatre de ninots hi ha l'opinió molt estesa que amb la *construcció* d'una figura original s'ha dut a terme el que és realment més important o, almenys, la part del treball artístic que cal prendre's més seriosament. La manipulació o la representació d'aquest ninot en un marc ben il·luminat, dins una escenografia per a ninots, consistiria doncs en una mena de substitució: la imitació del «veritable teatre» a model reduït.

L'opinió té la seva lògica: quan *representar* comença per *construir una imatge*, estem fent clarament una imitació. Des d'aquest punt de vista, el teatre de ninots ha esdevingut tanmateix El Dorado per a aficionats i amateurs. Adoptar regles de joc predeterminades, imitar mitjans d'expressió i d'estil preparats, tot això complau una necessitat natural pel joc. La reducció de proporcions del món posa a l'abast, a més, tots els mitjans per reproduir a casa i en el temps lliure el «teatre gran». Fins i tot en cas de dubte, la indústria de joguines cobreix la demanda amb titelles de guant i marionetes de fusta.

El desig de dominar la realitat del públic de teatre de ninots, compost generalment per nens, és igual de poderós que l'impuls pel joc dels que actuen: els nens estan més que contents quan un ninot comença a «tenir vida». I, de fet, per als ninotaires professionals també és molt temptador acontentar-se

amb la innegable «gràcia» dels ninots i oblidar-se per complet de la veritable representació.

Per bé que pugui sorprendre o decebre alguns, en aquest estudi no parlaré d'una activitat «constructiva», sinó d'una de «representativa». És clar que l'aspecte plàstic és un component irrenunciable de les meves reflexions, però també aquest el vull subordinar al principi de tot teatre: el de *l'art de la representació*.

Així doncs, en endavant parlaré de «teatre de figures» en aquest sentit; d'un teatre en el qual el moment figuratiu només serveix per convertir-se en un esdeveniment escènic autònom. Analitzar la «manipulació de ninots» no té cap interès en aquest context. Perquè fins i tot per a un gènere molt específic haurien de servir els mateixos criteris formals que serveixen per a qualsevol altra forma de representació: el teatre de figures està concebut per a l'escenificació de rols. Com que aquests rols, però, no estan representats per «actors veritables», sinó «artificiosos», sembla que aquesta forma teatral conté contradiccions enigmàtiques que paga la pena investigar.

«Teatre de figures»: què significa aquest concepte? ¿Es tracta d'un terme concebut per revalorar un art popular que s'ha encongit en un format de joguina? ¿És només una definició «millor» per designar el «teatre de ninots» que en el fons intenta amagar un complex d'inferioritat antic? ¿O bé utilitzem «teatre de figures» per designar les disciplines recentment aparegudes: l'animació de materials i objectes, la barreja de diverses tècniques i tipus de figures? ¿Designa potser aquestes formes teatrals obertes cada vegada més practicades, on els manipuladors són visibles al costat de les seves figures?

Sigui com sigui, hi ha hagut un desenvolupament: unes formes d'expressió encara joves en són testimoni. I hi ha una nova consciència que aporta un *concepte* més apropiat i *globalitzador* que el de «teatre de ninots»: «teatre de figures» és un terme que s'utilitza a Alemanya des de fa més de dues dècades, però no ha estat fins ara que ha començat a consolidar-se com a concepte genèric. El concepte ens serveix per a una fase orientativa del fet en si.

En aquest assaig tractarem de la consciència a la qual aquest concepte respon: de la forma, del contingut i de la recepció

d'un teatre que es diferencia tant de l'art popular que continua existint, però ancorat en el preconscious, com del teatre mateix, i que per aquest motiu fa necessàries tant una diferenciació com una ampliació dels conceptes. Només una anàlisi dels seus *impacts estètics*, que diferenciï el teatre de figures tant del joc naïf, per una banda, com de les arts escèniques veïnes, per l'altra, pot resultar esclaridora i rescatar així els enunciats útils del teatre de ninots antic de l'adolescència victimista, de l'inefable atzucac de l'artesanía turística o de les vetllades casolanes.

El concepte de l'art en general s'ha ampliat, i el teatre de figures només pot evolucionar si es pren seriosament la seva pròpia fenomenologia. Hom no pot, com a creador de la representació, utilitzar un mitjà d'expressió «no natural» i afirmar amb tota innocència que es tracta d'un procediment teatral totalment «natural». La qüestió no rau pas en si és *possible* introduir al teatre mitjans d'expressió artificials, perquè la resposta dependria del gust subjectiu o de l'estil. El que sí que hauria de preguntar-se l'artista és si en la seva alta artificiositat hi ha *creació* i quin impacte té.

El valor artístic rau en la irremplaçabilitat, i no en el primer que surti, i de cap manera en la substitució. Caldria, doncs, cercar les condicions perquè el teatre de figures trobi la seva necessitat i la seva coherència estètica i formal, de manera que no pugui ser substituït per *cap altra forma de representació*.

També el teatre de ninots, dedicat majorment als nens, s'ha d'integrar dins d'aquests paràmetres més amplis. Adaptar l'art a certs grups, sigui a nens d'una determinada edat, sigui a un sistema ideològic o polític, sempre suposa una reducció parcial de les possibilitats creatives. Quan no es pot disposar amb autonomia dels mitjans d'expressió i del tractament, lliurement escollit, de les especificitats formals amb què hom es va trobant, les concessions acaben traïnt l'art mateix.¹

1. L'ajuda de la psicologia del desenvolupament i la pràctica pedagògica són missió d'educadors i potser un aspecte complementari en el teatre de figures, però aquí no vull tenir en compte aquesta especialització extrema i permanentment disposada al compromís.

Les meves preguntes abasten l'origen i els límits de la possibilitat de percepció del teatre en si, per tal de poder mesurar l'alta artificiositat d'un art antic² i peculiar que és possible definir des del punt de vista fenomenològic i que és diferenciable des del punt de vista de l'impacte estètic.

2. Hi ha diverses teories històriques sobre els orígens del «teatre de ninots», que situen la seva aparició –depenent de la definició que en fan les unes fa uns dos mil anys i les altres fa uns quatre-cents. Vegeu Hans R. Porschke: «Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge» [Els inicis de les formes teatrals amb ninots i els seus probables orígens]. Bochum, 1979.

Cal remarcar que no ha estat fins al nostre segle que s'ha començat a considerar des d'un únic punt de vista estètic les diferents formes que han aparegut al llarg de la història, sobretot el teatre de marionetes, el de ninots de bastó o de titelles de guant.

II. SUBJECTE I OBJECTE. CONTRADICCIONS

ESPAI I TEMPS

En les arts de la representació, la dimensió del temps té una significació especial. A diferència de l'escriptor, per exemple, que traça les petjades d'un desenvolupament temporal o, per dir-ho d'una altra manera, les «congela» per tal que el lector o l'intèrpret les tornin a «descongelar», per al representador, l'acció en el temps present és el «lloc existencial» de la seva activitat. El seu art es consuma *en* el present i desapareix *amb* ell. Pràctica i percepció pertanyen al mateix moment, *únic*, en què succeeixen.

En aquest sentit, el creador escènic es diferencia sobretot de l'artista plàstic perquè aquest no mostra el procés temporal de la seva obra i només lliura el resultat final a la nostra percepció, l'objecte gràfic, pictòric o plàstic.³ Tanmateix, el temps com a tal no és perceptible sensorialment; només ho serà quan es doni una transformació espacial-material.

Hom pot reconèixer l'edat d'un arbre per la grandària, pel color, per les esquerdes de l'escorça; la durada d'una travessia atlàntica, pels canvis de posició del vaixell; les unitats de mesura del temps, pel moviment cíclic del nostre planeta en relació amb el sol o per les progressions lineals de quantitats numèriques. Per percebre el temps es requereix matèria en l'espai: la dimensió de l'espai és condició indispensable, és l'única possibilitat sensorial d'experimentar la dimensió del temps.

3. Sobre les tendències contemporànies de les arts plàstiques, com la *performance*, l'art-acció, etc., en parlaré més endavant.

Com que en el nostre context només ens interessen els processos *voluntaris* de creació de formes, és a dir, els processos de creació i representació conscients des del punt de vista artístic –els quals, en comparació de la natura, comprenen lapses de temps relativament curts–, aquí només parlarem dels «dramatúrgicament» rellevants, de matèria que viu i matèria que no viu.

LA PERCEPCIÓ FIABLE

Diem que una matèria és «viva» quan és capaç de canviar per ella mateixa, des del seu interior, quan pot, per exemple, créixer. Els éssers vius superiors, que poden alimentar-se i canviar de lloc amb el seu moviment actiu propi, i que per tant poden fer canvis i repetir-los per pròpia iniciativa, tenen un comportament autònom i els anomenem *subjectes*.

Al contrari, el rodolament d'una pedra –en si igualment un canvi espacial– no pot ser percebut com un moviment viu a causa de les seves característiques heterònomes. La pedra està exposada a influències externes, es regeix per les lleis de l'impuls i de la gravetat. No es pot moure per si mateixa, és moguda i només «canvia» per aquest motiu. No té cap impuls intern ni, consegüentment, cap tipus de comportament. Un canvi del seu contorn ben perfilat seria únic i irrepètible, significaria la seva destrucció parcial. La percepció de canvis passius, provocats per influxos externs, ens remet a un *objecte*, el tret distintiu del qual és la manca de vida.

Seria superflu constatar aquestes lleis de la percepció si no fos que el figuraire intervé en aquestes condicions naturals *abans* d'aventurar-se a un procés representacional de creació de formes. Ell observa l'espai i el temps amb curiositat i comença a sospesar: Per què no puc plasmar les transformacions espacials dramatúrgicament? Per què no puc *representar* la matèria en comptes de només *exhibir-la*? Per què no puc deturar els canvis repetibles o repetir els irrepètibles? Per què no puc atribuir qualitats actives a la matèria passiva i escenificar objectes com si fossin subjectes? I els subjectes, no poden també convertir-se en objectes?

Les preguntes semblen senzilles, però el figuraire hi topa per a les decisions més elementals. En la seva reflexió lúdica està present l'observació de la seva situació excepcional, perquè ell interfereix en l'experiència sobre les lleis inamovibles de la naturalesa. Que subjecte i objecte es puguin intercanviar no és, doncs, cap fet màgic per al figuraire, sinó una afirmació artificiosa i artística a través de la qual ens parla una consciència especial: la visió que és possible la transformació de tot el que és fiable i inamovible. Un «manipulador» pot anul·lar totes les lleis externes i internes de la realitat natural. En el joc, és lliure.

EL JOC AMB OBJECTES

Però caldria que investiguéssim aquest «joc» de més a prop. Quan un nen juga amb un ninot, fa una mena d'assaig. Busca el que és específic dels rols de la mare o del pare. En el marc de les seves experiències, la seva fantasia i la seva imaginació, anticipa una realitat social que encara no domina. El rol que el nen que juga (subjecte) projecta en el ninot (objecte), a compleix una funció que no es pot separar de la seva pròpia experiència vital. El joc de rols del nen serveix, per bé que sense intenció conscient, per al coneixement i el domini de la realitat.⁴

En canvi, quan un figuraire projecta en un objecte un rol que ha descobert en el comportament real d'un subjecte, ens trobem davant d'un procés d'abstracció conscient. Aquest joc no és cap «assaig»⁵ en el sentit d'una autosocialització. Serveix, per contra, per a la *nova recreació* d'aquest rol, que serà retornat a la societat –representada per l'espectador– en forma de representació, com a deliberada «contra-realitat».

4. Vegeu Barbara Kochan (ed.): *Rollenspiel als Methode sprachlichen und sozialen Lernens* [L'escenificació de rols com a mètode per a l'aprenentatge lingüístic i social]. Kronberg Ts., 1977.

5. Ídem.

Tots dos «juguen», tant el representador com el nen, però les seves activitats es diferencien en la perspectiva de la consciència que les guia. Si la imitació i la imaginació infantils menen cap a una acció substitutiva preconscious, la imaginació artística busca una representació conscient. El joc infantil està emparentat amb l'artístic. Coincideixen en la imaginació fluida i a anticipar-se a noves possibilitats de percepció. Però aquesta comparació no ens porta enlloc, mentre no puguem diferenciar clarament l'experiència anticipada del nen, condicionada pel desenvolupament, de la creació lliure de finalitat, de la utopia i de l'art-realitat del representador.

El propòsit d'afirmar un ens que viu amb un ens que no viu, de representar el que és actiu per mitjà del que és passiu, diferencia també el figuraire de l'actor. El figuraire delega el seu rol en un objecte material i s'hi distancia com si el pogués deixar funcionar per si mateix, per bé que sap que aquest objecte mai no podrà substituir-lo a ell, l'únic manipulador-subjecte present: sempre serà un mitjà d'expressió material, un simple «instrument» de la seva representació.

Si es compara tot això amb la música, hom s'adona que totes les expressions artístiques instrumentals requereixen una relació d'intercanvi funcional: un piano depèn tant del pianista, com, a la inversa, el músic de l'instrument, ja que sense la concurrència d'ambdues funcions cap dels dos no tindria sentit. Mai un oient no dubtaria, però, quin dels dos és la part activa, qui és el subjecte i qui l'objecte del fet musical.

Un ninot de mà és, des del punt de vista formal, un *instrument* teatral del figuraire; però és completament diferent d'una lona de plàstic, posem-per cas, d'una figura de boca articulada, d'una marioneta de fils o d'una argila amorfa.⁶ De la mateixa manera, els «tons» sorgits d'una flauta, d'una timbala o d'una arpa són clarament definits i distingibles pel seu «timbre», però sense l'interpret tots aquests instruments restarien «muts».

6. En relació amb aquest tema, vegeu les explicacions del capítol IV, «Teatre material. Els mitjans d'expressió», p. 39 i següents; i, especialment sobre les diferents formes del teatre de ninots, p. 49 i següents.

Això no obstant, la comparació amb la música tampoc no ens porta gaire lluny, perquè el *representador* que se serveix d'un instrument seria com el músic que afirmés que el seu violí té veu humana i pot cantar. El figuraire irromp molt profundament i de forma revolucionària en l'expectativa del seu públic. Se separa d'un fenomen en principi aparentment *inseparable*, el rol capacitat d'acció, que l'espectador no pot suposar com una cosa externa a l'actor, sinó en ell mateix, en la seva incorporació.

Sigui com sigui, si el rol s'ha convertit en un objecte passiu que ha d'aparèixer dins una acció teatral i ha de despertar una afecció humana, és necessari que tingui un *comportament propi* recognoscible.

El que també és especial, doncs, de l'«instrument de representació» del teatre de figures, és la dissimulació aparent del seu caràcter objectual: en l'*escenificació de comportaments de subjectes a través d'objectes* rau la contradicció substancial, la «impossibilitat» principal amb què s'ha d'enfrontar aquest teatre.

Així doncs, la pregunta clau de per què el figuraire no deixa que el teatre el facin els actors, que són els adients per a una representació de rols, no només no l'hem d'ometre, sinó que ens l'hem de plantejar –i finalment també respondre–, perquè és justament la qüestió central d'aquest teatre del tot artificial.

LA PERCEPCIÓ NO FIABLE

La prioritat última del teatre de figures és, evidentment, la recepció de l'espectador. Hom no pot tancar el públic en un espai fosc durant un temps indefinit, obligar-lo a mirar en una única direcció i acabar ignorant-lo com si no hi fos. ¿És, doncs, lícit que el teatre de figures, en contra de tota expectativa natural, divideixi aquest tot continu i unitari com és la representació de rols i la representi de nou per mitjà d'un objecte separat, deslligat de l'espectador? I, si es dona a aquest rol una «vida artificial», ¿es pot seguir parlant seriosament d'art de la representació en el sentit acostumat? ¿Pot un espectador conscient acceptar unes figures sense vida com a rols que actuen?

¿No estableix tota percepció un límit clar quan les contradiccions s'han portat massa lluny i ja no es poden transmetre?

Davant fenòmens que semblen «impossibles», perquè contenen manifestacions contradictòries en si mateixes, l'espectador ensopega de seguida amb els límits del seu intel·lecte. Tot-hom sap, per exemple, que davant certes il·lusions òptiques la nostra capacitat de reconeixement falla sorprenentment, i en aquest sentit m'agradaria explicar una experiència inoblidable de quan el meu fill tenia quatre anys i em va sorprendre amb un descobriment molt curiós. En aquella època li apassionaven els números, però la seva capacitat de llegir estava molt més desenvolupada que la seva habilitat manual. Un dia em va ensenyar un gargot que havia fet, més aviat per casualitat, i em va dir orgullós: «És un sis!». Jo no em vaig prendre gaire seriosament el seu dibuix; el vaig interpretar com una figura abstracta que es podia apreciar des de tots costats.

Però quan vaig girar el paper i el sis va fer la vertical, i el vaig corregir tot dient-li que més aviat semblava un nou allò que havia escrit, em va sobtar la fúria de la seva reacció i el seu enuig em va deixar intrigat i amb mala consciència. Gemegant, em va començar a colpejar; volia saber on li havia amagat el sis. Sense adonar-me, li havia destruït tot un món. Així doncs, vaig tornar a girar de pressa el paper i el vaig consolar assegurant-li que aquell sis tan personal que ell havia dibuixat encara estava intacte. Es va quedar una estona completament desconcertat. Però de seguida es va adonar que jo acabava de fer una monstrositat, i va voler provar si ell també podria fer-la! Em va arrencar el paper de la mà, va anar a asseure's a la taula i va començar a donar voltes i més voltes al seu paper. «Sis...» murmurava, «nou... sis... nou... sis...»

A poc a poc, va anar girant-lo més i més lentament i va començar a fer una investigació «sistemàtica». Allò era un cas màgic que calia «prendre's seriosament». Fins que va descobrir el punt crític en què succeïa el miracle. Va col·locar la xifra davant seu, en una horitzontal exacta, de manera que tant el sis com el nou jeien sobre l'esquena. Ara tenia davant dels ulls un gargot de significat doble. Van passar quasi cinc minuts durant els quals,

per primera vegada en la vida d'aquest nen petit, tenia lloc el gran drama dialèctic que suposa suportar una contradicció.

Notòriament desconfiat i al mateix temps completament fascinat, observava la xifra que ara jeia indiferent sobre la taula. No la va tornar a tocar.

I de sobte es va aixecar i va cridar triomfant: «Ja l'he enxampada! Salta!». No havia pogut suportar per més temps aquell doble significat i s'havia aferrat a l'única explicació possible: la xifra viu. Es transforma en el salt. La seva facultat intel·lectual de diferenciació, que començava a despertar, havia descobert una contradicció per mitjà de la percepció sensorial i l'havia «corregit», de manera que un signe sense vida es modificava en un moviment aparent.

Recomano a tothom que ho provi; la xifra «salta», en efecte! Tornem, doncs, ara a la recepció del teatre de figures. Si, com hem vist, la nostra percepció tendeix a conciliar les contradiccions per mitjà de «salts» alternatius, un teatre contradictori ha de tenir probablement en compte aquesta necessitat (o facultat). ¿Com a què percep l'espectador els «objectes amb comportament de subjectes»? ¿És possible, en el mateix moment estètic, percebre també el procés invers?; és a dir, ¿podem reconèixer en la representació amb rols materials «subjectes amb comportament d'objectes»?

Si en definitiva és l'*espectador* qui ha de suportar una duplicitat artificial i qui executa el veritable salt, ¿no seria més lògic, doncs, que el teatre de figures provoqués aquest acte creatiu, oferint la palanca per al salt i escenificant obertament la «impossibilitat» del seu treball amb rols? Des del punt de vista històric, podem veure, si més no, que s'ha anat guanyant un interès cada vegada més clar per veure el sis ajagut d'esquena que, per a gran plaer de l'espectador, és amenaçat pel nou

L'antiga *Peça per a ninots del Doctor Faust* fou el primer pas en aquesta direcció, i més endavant us en parlaré (vegeu la p. 62 i següents). Des d'aleshores, l'evolució cap al que avui anomenem «teatre de figures» ha avançat sense interrupció.

III. DOS EXPERIMENTS AMB MATERIALS. HIPÒTESIS SOBRE UN PRINCIPI

Si el teatre de figures, descrit de manera molt general, practica un tipus de representació separada del cos de l'actor, ha de ser, tanmateix, possible investigar i posar a prova les qualitats *representacionals* dels seus mitjans d'expressió *diferents*. ¿Podem convertir aquests mitjans en esdeveniment escènic sense caure immediatament en l'àmbit d'acció de les arts veïnes, és a dir, sense un treball previ de tipus tècnic o plàstic?

Sigui com sigui, no ens podem basar en cap «resultat experimental» sobre el potencial representacional de la matèria inerta. En les arts de la representació, els materials són normalment el decorat, el vestuari o l'utilatge; no els rols. A cap director de teatre no se li acudiria mai qüestionar-se, abans del veritable treball d'escenificació, les lleis anatòmiques fonamentals o la mateixa facultat vital del cos humà. Es parteix de la base que la condició física de l'actor és una realitat natural inqüestionable.

Per contra, la matèria inerta ha de ser examinada en la seva possibilitat d'«animació» abans que puguem discutir, en un segon estadi, com es podria escenificar. En el teatre de figures, la problemàtica sobre els impactes estètics comença amb una mena d'«investigació del comportament» en l'àmbit del material, i considerablement abans, per aquesta raó, que en el teatre. El procés de representació s'imposa ja en una fase prèvia, amb les *condicions* de possibilitat o impossibilitat que la matèria esdevingui portadora del rol.

Una capsa de cartró, per triar un exemple qualsevol, no pot ser percebuda de bell antuvi com un «ésser viu». Està feta d'un

material, el cartró, té forma de cub i serveix per a unes utilitats determinades. Ningú que es proposi «donar vida» o «escenificar» aquesta caps de cartró no pot ometre aquesta realitat.

En canvi, seria molt senzill de construir una figura humana de cartró ondulat o de fusta: un «ninot». Però ¿per mitjà de la simple *reproducció d'un subjecte* no hauríem tornat a eludir i a suplantar el veritable problema, el de la *representació amb un objecte material*? ¿I l'espectador acceptaria sense més com a rol una prefiguració plàstica? Demanem-ho de manera encara més contundent: ¿En cas que no ens fos possible d'*escenificar* un tros de fusta, quin sentit tindria *esculpir la seva superfície*? Un personatge esculpit continua essent un tros de fusta sense vida, i la qüestió sobre les seves possibilitats de representació segueix, doncs, sense aclarir.

D'altra banda, ¿els materials no són sempre cossos prefigurats? O també hi ha diferències?

¿Hi ha en les condicions escèniques del teatre de figures una altra possibilitat més general i més àmplia? Potser una de simbòlica?

Si fos així, ¿aquests rols que absteuen estarien capacitats per actuar? Podrien fer teatre les formes i les figures reduïdes a signes? En fi, ¿hi ha alguna cosa semblant a una dramatúrgia del material?

¿Com es pot afirmar que la matèria viu sense caure en un nivell de percepció naïf i preconscient? I encara que aconseguíssim «donar-li vida», en quina mena de teatre de rols pot participar un «ésser viu simbòlic»? Pot representar tots els papers que se li donin?

UN MOCADOR

En un seminari introductori del primer semestre de l'Escola de Teatre de Figures d'Stuttgart vaig convidar els meus alumnes a deixar de banda tots els ninots preciosos que havien portat i a no tornar-los a agafar abans que no haguessin resolt aquesta pregunta cabdal i ineludible: ¿pot un objecte ser per-

cebut com un subjecte amb capacitat d'acció? Quines condicions es requereixen perquè això succeeixi?; i com hem de portar-ho a terme? Podem saber el moment exacte en què això succeeix?⁷

I, finalment –com que nosaltres no fem espectacles de màgia, sinó que investiguem sobre els efectes teatrals–, ¿una afirmació de vida com aquesta es pot presentar per mitjà d'un treball purament representatiu, sense trucs il·lusionistes com ara fils invisibles, manipuladors ocults, llum negra o altres coses per l'estil?

Vaig triar dos materials ben contrastats: d'una banda, diversos mocadors de mides diferents –un material quasi sense forma, amorf, que em semblava idoni per a transformacions repetibles, és a dir, per a una afirmació de vida, de naixement i de mort; i, de l'altra, uns quants bastons, un material rígid, que a tot estirar hagués permès una única transformació de la seva forma: que fos trencat.

La primera part del treball consistia a jugar sense cap finalitat concreta i a experimentar lliurement.

Els alumnes, com a descobridors curiosos d'un món nou, havien de buscar significats casuals i éssers vius, havien de portar a terme una «investigació del comportament» dels mocadors i els bastons, però sense preocupar-se encara de l'efecte teatral o la forma dramatúrgica. Això era objecte d'una segona fase del treball.

Després de provar, llançar, sacsejar i moure el material durant una estona sense resultat, un mocador petit i lleuger va despertar de sobte l'interès de tots. Semblava tot d'una tan «viu» que cap dels presents no podíem sostreure'ns a aquest efecte sorprenent.

¿Haviem trobat aquella condició fonamental del teatre de figures que estàvem buscant? Un material havia començat, apa-

7. L'Escola de Teatre de Figures és un departament de l'Escola Estatal Superior de Música i Arts Plàstiques. Fou creada el 1983 per Albrecht Roser i Werner Knoedgen, essent en aquell moment el primer i únic centre de formació de figuraires de l'Europa occidental.

rentment autònom del seu accionament extern, a ser actiu i viu, i tenia més significat que un objecte passiu manipulat o que una figura visual accionada mecànicament.

Encara que no recordava un ésser humà, sinó més aviat un animal, el cert és que el seu «comportament autònom» era sorprenent. Tenia una «força vital» admirable, que de moment no ens sabíem explicar, com una mena de «voluntat de supervivència», quelcom semblant a una «personalitat». Calia posar una atenció i una cura especials per evitar la lleugeresa precipitada de la nostra interpretació i per poder fer un examen rigorós. Què és el que succeïa realment? Com s'aconseguia aquell efecte?, i per què no podíem deslliurar-nos de la fascinació que ens produïa?

Vam examinar tots els detalls que participaven en l'experiment. Una persona dempeus, de perfil i en posició inclinada sostenia l'extrem d'una corda d'uns quatre metres de longitud amb la mà dreta. A l'altre extrem hi havia lligat un mocadoret vermell. Ens trobàvem en una sala austera de parets blanques i a la llum del dia. El terra era de color gris i molt relliscadís, de manera que gairebé no oferia resistència.

El manipulador va començar a moure el braç amunt i avall. Impulsos en forma d'onada corrien a través de la corda fins al mocador, i en el moment en què retornava la primera onada va succeir el fet essencial: el mocador va començar a saltar per l'aire, a cargolar-se i a fer tombarelles. Seguia amb retard els moviments del braç del manipulador.

Si aquest movia la corda cap als costats amb petites sotragades primer i, finalment, amb un ample moviment lateral, el mocador s'acostava igualment amb batzegades laterals cap als seus peus i semblava com si anés ensumant el terra tot seguint un rastre. Si fuetjava la corda amunt i avall en sotragades verticals, el mocador s'enlairava o es precipitava a la profunditat.

Si el manipulador anava canviant la direcció del moviment i el ritme del fuetgeig de manera sobtada i ràpida, la causa i l'efecte del moviment es feien indistingibles. Semblava com si el mocador volgués escapolar-se. Tan aviat reculava i semblava deslliurar-se de la seva cadena, com «es resignava» al seu destí

i tornava, més «enrabiada» que no pas «obedient», a seguir el rastre.

Es van adduir una sèrie d'explicacions immanents al material i sobre la psicologia de la percepció. La llargada de la corda servia per explicar un clar desplaçament temporal entre l'impuls del moviment en un extrem i els salts del mocador en l'altre. Els moviments asincrònics despertaven la percepció que hi havia dos «éssers vius» amb la seva «independència» física.

D'altra banda, el mocadoret havia de lluitar contra la –no pas petita– resistència de l'aire, que ralenties les ràpides onades de la corda en arribar al final i que li conferia encara més «voluntat pròpia». De la resta se n'ocupava la lentitud de la mirada. La majoria de moviments eren tan àgils que els contorns externs s'esborraven. L'efecte de vivacitat dominava en tan gran mesura que la *forma* característica del material tèxtil quedava totalment relegada.

L'efecte d'un ésser viu no apareixia, doncs, per mitjà de la reproducció, sinó de la representació, per mitjà d'impulsos intencionats de moviment que el material assumia i prolongava. La *percepció sensorial* d'un moviment «propri» vencia el *coneixement* de l'espectador sobre la manca de vida del material. Un principi escènic fonamental semblava acomplir-se de la manera més senzilla.

Quan vam aturar l'experiment, va succeir una cosa curiosa. Malgrat que ara el mocador tornava a ser clarament reconeixible com a tal, el material havia adquirit una qualitat addicional que contradeïa el seu caràcter objectual originari. Jeia a terra sense bellugar-se, però d'alguna manera encara «vivia».

El que acabava de succeir no s'extingia fàcilment, tenia un ressò «eloqüent»: a l'igual del so d'una campana, que va minvant lentament, la impressió de vida s'havia adherit al mocador i va passar molta estona abans que no es tornés a sumir en la manca de significació pròpia del material.

Bé podíem, durant aquests minuts, posar-nos el mocador al coll i fer palesa la seva materialitat: aquest continuava «vivent». Fins que de sobte, molt més tard, la vida que havia adquirit va apagar-se i es va tornar a imposar el coneixement assenyat sobre la manca de vida del material.

Vam repetir l'experiment; va tornar a succeir el mateix. De forma immediata, tot just amb el primer impuls, el mocador es va «revifar». Però alguna cosa més es feia evident: malgrat la sensació de «vitalitat» d'aquest «ésser», mai no perdiem la *imatge global*. La interrelació dels participants del joc despertava associacions immediates. ¿No era aquest el motiu pel qual no només concedíem una vida pròpia a aquest tros de teixit, sinó que estàvem també disposats de suposar-li un patró de comportament, és a dir, un rol?

Era impossible passar per alt la presència de la persona. Dempeus i inclinat, l'alumne s'adreçava al mocador amb una gran concentració. Semblava com si fuetegés algú o com si estirés la corda d'un gos. ¿Tenia lloc un procés d'aprenentatge, un ensinistrament? ¿Potser l'atmosfera austera de l'espai contribuïa també a reforçar la sensació inqüestionable que en aquell lloc s'havia de domar un animal?

Era justament la corda, de la qual gairebé ens havíem oblidat, un element important d'aquestes associacions. Evidentment, no era només una condició tècnica o un mecanisme per a la manipulació. *Significava alguna cosa*. Reclamava un primer pla i volia ser interpretada dins el context. Per a la persona, la corda era un instrument per prolongar la seva voluntat, l'eina per imposar els seus gests imperatius, una mena de «fuet». Per al mocador, era l'únic «nervi vital». Aquestes associacions inequívokes es produïen a través d'aquest doble camí.

Semblava «característic» del «comportament» d'aquell petit ésser el fet que la seva activitat només revifava a través d'una ordre i que sense aquesta de seguida defallia.

Fou sobretot aquest signe el que ens conduí cap a la interpretació de característiques individuals. Probablement, l'«ésser viu» volia que el deixessin en pau, perquè sempre restava quiet quan en tenia l'«oportunitat». Es «defensava», tot i que amb efectes retardats, i semblava «enfadat» quan rebia «batzegades»; aleshores intentava «escapolir-se» amb vehemència, però mai no aconseguia «alliberar-se»: una persona feia ostentació del seu «domini» sobre un ésser indefens, que necessitava estar en calma, i li imposava la seva voluntat. Era una mena de domador.

Des d'aquest punt de vista es podia comprendre per què el mocador semblava mantenir la vida durant tanta estona encara que estigués immòbil. Aquesta «mica de pau» era probablement una «necessitat vital» d'aquest ésser, la «mínima compensació» que finalment hom li concedia per compassió.

Un alumne va expressar espontàniament allò que la majoria de nosaltres pensava: «Té tot el dret de descansar una mica!».

Tot seguit ens vam engrescar en una roda d'argumentacions «psicològiques», al voltant de les quals, malgrat que les interpretacions diferissin, ens podíem entendre perfectament. Ningú no havia experimentat res substancialment diferent en mirar l'escena. No obstant això, un cop l'espectador havia satisfet la necessitat d'«entendre» la situació, van començar a aparèixer suposicions cada vegada més agosarades: Estava a l'aguait el mocador quan es quedava immòbil? Meditava potser com podia encara escapolir-se? Planificava la venjança? Se'l podia considerar fins i tot com un ésser amb intel·ligència?

Aquestes interpretacions increïbles ens van fer veure també l'efecte còmic de l'escena: un manipulador que reculava fent saltirons mentre movia la corda, semblava ell mateix dependent i atemorit, com si el perseguissin! Era com si es volgués desfer d'un gos que l'importunava, com si *ell* es volgués defensar d'un *perseguidor* actiu.

Volia «deslliurar-se» del seu perseguidor; però, en sacsejar-lo, només aconseguia «fatalment» insuflar-li noves forces. El manipulador semblava manipulat ell mateix, i l'efecte retroactiu en què s'havia ficat per pròpia iniciativa, era francament còmic.

Sigui com sigui, una cosa era remarcable: des del punt de vista purament visual, el mocador i la corda lligats componien una combinació d'objectes sense massa significació. Però aquesta combinació ens proposava un tipus de moviment especial que ens obria un àmbit d'associacions determinat i ens en tancava un altre. La combinació dels dos materials tenia un potencial escènic. Si es «tenia en compte» l'especificitat del material, aquest evocava, en moure'l, un «comportament característic» que l'espectador revestia espontàniament amb les experiències de la realitat i interpretava a través d'associacions.

Finalment, però, l'únic que decidia el significat de l'escena era el manipulador, el subjecte actiu real de la representació, i no pas l'objecte representat. El manipulador podia escenificar dues coses, l'acció i la reacció. Podia mostrar el seu poder i podia també fugir atemorit. Quan el manipulador canviava de comportament, el material representat canviava automàticament de rol i es modificava igualment la idea global de l'escena.

Vam enfocar la qüestió des del punt de vista oposat: ¿hi havia alguna possibilitat de tornar a prendre-li la «vida» a aquell objecte? És a dir, podíem «matar» el mocador? ¿Hi havia alguna acció clara, algun signe teatral que per a l'espectador fos inapel·lable? Agafar la pellerina amb les mans, retenir-la amb força o trepitjar-la, tot això produïa l'efecte contrari. No feia més que augmentar la impressió d'un ensinistrament brutal. L'«ésser viu» semblava més maltractat, però no l'aconseguíem «aniquilar» de cap manera. Almenys en treia profit, del fet que el peguessin. Perquè, de fet, ja estava «acostumat» a rebre; el «domador» el pegava tant sí com no. A través d'aquest sistema «brutal» no aconseguia més que tornar-li la vida, i cada vegada amb més força.

Finalment semblava que havíem trobat una resposta a totes aquelles preguntes. Hom podia agafar el mocador per dos dels seus vèrtexs, amb tota tranquil·litat, i estendre'l com una superfície. Així, la corporeïtat potencial de l'ésser viu desapareixia; era evident. Però en l'imaginari no s'extingia pas completament la sensació de vida. El canvi de forma externa no influïa decisivament en el moviment potencial, que encara persistia.

No havíem trobat encara el punt en què la «vida» es trencava inqüestionablement i s'apagava una vegada per totes, quan accidentalment, la corda es va deslligar. De sobte era impensable que el mocador tornés a saltar i no hi havia dubte que s'havia esvaït la més petita possibilitat de moviment autònom. L'«ésser» era «mort».

Per comprovar-ho vam tornar a lligar la corda, aquest cop amb cinta adhesiva, vam fer reviure el mocador i el vam dependre intencionadament del seu nervi vital amb una forta fuetada. Aquesta estrebada conscient va resultar definitiva. L'eli-

minació de l'enllaç entre subjecte i objecte de la representació, la destrucció –acompanyada d'un soroll desagradable– de la unió teatral retroactiva va desembocar en l'irrevocable signe de la mort.

BASTONS

Vam engegar un experiment semblant amb bastons. «Matar-los» era ben fàcil, gairebé no calia ni intentar-ho. Trencar-los era senzill, i el seu efecte, indubtable, tal com vam comprovar quan va succeir casualment. Molt més problemàtic, en canvi, resultava l'objectiu de donar-los vida. I, evidentment, només en aquest context seria significatiu el resultat d'una veritable «mort» quan trenquéssim el bastó.

Vam agafar un bastó de mesures semblants, pel que fa al diàmetre i a la llargada, a les d'un pal d'escombra. El vam moure en totes les direccions imaginables, verticalment i horitzontalment, el vam fer giravoltar enlaire, el vam llançar i el vam lligar amb una corda, per poder-lo observar aïlladament i poder-lo comparar amb l'experiment anterior. No «vivíem». Continuava essent un objecte passiu, una eina amb més o menys sentit segons la persona que en aquell moment l'utilitzava.

Quan un dels manipuladors va amagar-se darrere d'un paravent, el bastó, que apareixia per sobre tot sol, semblava adquirir vida de tant en tant (el truc d'amagar el manipulador feia possible a més, en gran manera, la illusió d'un ésser viu «autònom»), però l'espectador se sentia al capdavant enganyat i manipulat, perquè les seves possibilitats de percepció i la seva llibertat de decisió quedaven parcialment limitades. La manipulació invisible podia ser interpretada, però, com la «força vital interna» de l'objecte. Aquesta interpretació pressuposava, això no obstant, una predisposició a l'engany naïf i ens interessava poc en el marc dels nostres assaigs sobre els principis del comportament estètic. Per aquest motiu l'experiment amb el mocador i la corda ens havia possibilitat associacions molt més complexes, perquè no havíem dissimulat la presència inevitable del

subjecte de l'escena; ans al contrari, l'havíem considerada substancialment necessària, l'havíem interpretada com a part integrant de l'efecte global.

Un bastó tot sol ens va semblar un candidat amb molt poc esdevenidor. Era massa rígid i no tenia prou mobilitat per satisfer de manera creïble el significat d'ésser viu. Així doncs, vam utilitzar dos bastons. Subjectats amb una sola mà, els seus extrems quedaven units però alhora solts. Ara, amb la lúdica combinació dels dos bastons, disposàvem d'un «ésser viu minimalista» que tenia, almenys, una articulació provisional; disposàvem doncs de la possibilitat de moviment *dins d'una unitat formal*.

Si reduïem l'ésser a dues «potes», aquest podia saltar com una cigonya o ballar. Però també podia mirar cap a l'horitzó, quan per exemple una de les seves extremitats canviava de sobte de direcció, virant com un «telescopi». Aquest ésser senzill continuava recordant-nos un objecte, una eina, sobretot un compàs; però acomplia la condició mínima necessària perquè s'hi pogués constatar vida si l'observàvem amb una percepció directa: la possibilitat de la *transformació repetible*, sense que morís; la capacitat de moure's almenys amb un únic punt d'articulació mantenint intacte l'aspecte extern.

En les combinacions següents, ara amb uns quants bastons subjectats de la mateixa manera, aparegueren «formes humanes» i també «animals». Posades en moviment, les figures articulades semblaven dibuixos de línies en l'espai i eren d'una bellesa fascinant. Per mitjà de la seva multiplicació lúdica, el material «bastons» havia esdevingut un potencial de moviment teatral. Les combinacions dels seus membres solts creaven una nova imatge en la qual cada bastó passava a ser un signe de la part d'un tot, un membre del cos.

Tot just havíem trobat aquesta «condició visual física» dels bastons, va tornar a aparèixer immediatament la impressió d'un «model de comportament», d'un repertori de rols ben definit. El cos integral que hom semblava reconèixer en aquesta estructura de diversos bastons seguia essent molt «rígid», però amb la multiplicació del material la rigidesa que havíem obser-

vat en el bastó aïllat cobrava ara una nova significació. Aquest ésser irradiava «seguretat en si mateix» i «orgull».

L'abstracció visual d'un cos natural a unes poques línies ens havia portat, per mitjà de la *representació*, cap a un altre extrem, cap a una «naturalesa superior» especialment expressiva. De sobte havíem topat amb la «gràcia» kleistiana, que només podia re-néixer com a forma artística o segona naturalesa superior *després* del trajecte a través d'un procés de creació de formes conscient.⁸

Sorprenentment, dins la imatge global de l'escena, els manipuladors, d'altra banda imprescindibles, resultaven «mancats de significació». Ells anaven coordinant el moviment dels bastons i es cuidaven de no tapar la visió de la forma representada. Quan el dibuix de línies que els bastons creaven dominava la percepció, els manipuladors semblaven desaparèixer gràcies a la generosa claredat d'una abstracció plàstica. Quan l'espectador posava conscientment l'atenció en els manipuladors-subjectes, aquests semblaven acomplir una funció més aviat servil, perquè la manipulació a moltes mans requeria una gran concentració per mantenir ben subjecta la configuració de bastons i per moure-la «orgànicament» al mateix temps. Amb la més petita distracció, la forma perdia el context representatiu i es difuminava en l'antiga imatge d'elements reals, sense vida i «rígids com bastons»: el seu caràcter material tornava a reaparèixer. En canvi, quan el moviment rutllava en una organització harmònica, suggeria una autonomia interna tan intensa, una «consciència pròpia» de la configuració de bastons tan «natural», que la persona, al seu costat, resultava submissa, quasi reverent en el seu autocontrol «innatural», un contrast que reforçava encara més l'«autonomia» de l'ésser representat.

8. «...així com la intersecció de dues línies al costat d'un punt, després de passar per l'infinit, es presenta de sobte de nou a l'altra banda... de la mateixa manera es presenta de nou la gràcia quan el coneixement ha passat per l'infinit; de manera que es manifesta amb la màxima puresa al mateix temps en l'estructura corporal humana, que no té cap consciència o que la té infinita, és a dir, en el titella i en Déu.» Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater* [Sobre el teatre de marionetes], p. 345, vol. 2 de *Sämliche Werke und Briefe* [Obres completes i correspondència], Munic, 1961.

Aquí també, la representació podia ser experimentada i interpretada en dos nivells al mateix temps. Una altra vegada ens tornàvem a trobar amb la retroacció, que ens havia semblat específica d'aquest gènere, que havia aparegut en l'experiment anterior. Els dos components que participaven en l'efecte global –el material i el manipulador– es complementaven, es requerien i es feien créixer recíprocament. Juntament amb la percepció inqüestionable de «vida», tornava a aparèixer el «caràcter» i l'expressió escènica. Una vegada més, el fet de *mostrar el procediment* per mitjà del qual naixia i moria aquest ésser, duplicava el plaer i la tensió de l'espectador.

El fenomen que cridava més l'atenció era, doncs, el següent: manipulador i material manipulat es condicionaven i es necessitaven recíprocament! Un cop més es féu palès que, de la *conjunció* en l'espai del manipulador i el rol figural, si es conduïa cap a una *unió* en la representació, en resultava de manera especialment conseqüent la peculiaritat del teatre de figures.

En la següent fase del treball, l'ésser de bastons al qual havíem donat vida, havia de poder fer determinades accions. Havia de pujar una muntanya, havia de saltar un fossat, havia de fer mitja volta o posar-se sobre les cames del darrere. Quan el vam dreçar en posició vertical, vam fer un nou descobriment. L'animal de quatre potes es va transformar de sobte en una figura humana. L'abstracció visual mai no havia estat del tot clara, i l'associació amb un animal havia sorgit només arran de la representació d'un quadrúpede en posició horitzontal.

Tanmateix, allò que ens va sorprendre fou que aquella sensació de vida que havíem copsat no va quedar malmesa ni influenciada de cap manera en la seva qualitat intrínseca a causa d'aquesta transformació. Ben al contrari, el caràcter originari del rol es mantenia: la figura humana resultava tan rígida, arrogant i majestuosa com la del seu predecessor!

Però nosaltres sentíem encara certa curiositat i vam voler indagar fins al límit aquest caràcter. Vam asseure la figura en una cadira i vam deixar que creués les cames. La indolència amb què va asseure's era molt còmica, perquè exigia una «ce-

rimònia» costosa i refinada dels manipuladors, que s'havien convertit de sobte en la seva «cort». Perquè per a una acció aparentment tan fàcil es necessitaven tres manipuladors, que havien de fer canvis constants de mans.

Finalment, volíem que el nostre «home de bastons» aixequés alguna cosa del terra. Quan es «va ajupir», es va tornar a convertir inadvertidament en un animal. Aquest canvi de significació inevitable va copsar de nou la nostra atenció i vam intentar de trobar el punt precís en què es produïa el salt (vegeu la pàgina 21).

Però ens va ser impossible. Si manteníem la figura en posició inclinada, en un punt intermedi, no hi havia manera de decidir si es tractava d'un animal mig dempeus o d'una persona mig inclinada. Com a espectadors, podíem «deixar saltar» la imatge i decidir arbitràriament.

Una percepció unívoca només era possible en els punts finals del recorregut: dret i amb dues cames, representava sens dubte una persona; en horitzontal i de quatre potes, un animal. Un altre cop havíem topat amb un principi típic del gènere: el nostre material abstracte, reduït a un mínim, possibilitava l'escenificació d'un canvi de significació de la forma. Si haguéssim començat pel treball plàstic i construïnt «ninots», se'ns hauria pres aquesta possibilitat especial que ens oferia el teatre de figures de mostrar obertament la transformació. Ens hauríem tancat en una única ficció, ens hauríem limitat la llibertat d'imaginació i, en conseqüència, hauríem «obstruït» la facultat imaginativa activa de l'espectador.

En l'última fase del treball vam intentar anar encara una mica més enllà en l'abstracció de les figures de bastons. Si fins ara havíem utilitzat com a mínim sis bastons per a una forma animal amb tots els membres necessaris, ara vam intentar-ho amb menys, mirant de no perdre, però, la imatge. Si li faltava, posem per cas, una «cama», l'animal semblava de sobte «ferit», però no pas un cos més abstracte. Si en suprimíem algun membre fonamental i, per exemple, només hi deixàvem les quatre potes, hom perdia la imatge de l'animal i, en comptes d'aquest, veïa dos bípedes caminant en fila índia. Sobretot la línia del

coll resultava imprescindible per donar una direcció clara a les accions d'aquella forma, per saber on era el «davant» i on el «darrere».

Finalment ens vam adonar que del que més podíem prescindir era del «bastó de l'esquena». No semblava del tot necessari, perquè el significat de l'animal no es perdia, ans al contrari. Quan vam posar en moviment aquest animal reduït fins al límit de la percepció, va resultar més «graciós» que mai. Amb tanta gràcia com cap tècnica de figures d'allò més perfecte no hagués pogut mai realitzar, l'ull, que té la possibilitat i la necessitat empíriques de complementar, afegia la línia de l'esquena, perquè li era indispensable, i el seu moviment natural corresponent.

Amb el mínim material concret aconseguíem la forma més esquemàtica; la forma abstracta originària substituïa una percepció global. La forma era, doncs, completada i omplerta per mitjà de la participació creativa de l'espectador: una conclusió remarcable!

Amb aquests senzills experiments escènics amb materials, no només vam descobrir uns principis fonamentals del teatre de figures, sinó també una nova apreciació de l'espectador i de la seva recepció: la seva imaginació podia disposar del material figuratiu indispensable perquè hi participés lúdicament, tot afegint, associant o construint allò que havia restat *visualment obert*. La *representació*, és clar, es feia aquí més necessària que mai per crear la imatge escènica, per esdevenir teatre.

La «realització» principal del teatre és sempre cosa de l'espectador, el teatre és la *seva* recepció! Aquesta fou la conclusió més important del seminari. Si el teatre de figures s'entén com una incitació que no aspira a l'acceptació i al consum apàtics de productes preuinats, sinó a l'alliberament de les forces imaginatives, aleshores es tanca el cercle comunicatiu amb el públic. Aleshores la recepció esdevé re-producció creativa. Aleshores el teatre convida a un acte creatiu conjunt.

IV. TEATRE MATERIAL. ELS MITJANS D'EXPRESSIÓ

Sovint es vol definir el teatre de figures, com ja hem apuntat,⁹ com una combinació d'art de la representació i d'arts plàstiques. La suposició és lògica i no és pas injusta: les figures plàstiques semblen ser el requisit més important d'aquest teatre; són –si s'ha de jutjar per les aparences– els seus «representadors». ¿No és veritat que en el teatre de figures el primer que es fa és construir les figures? Si no, amb què faríem la representació?

Si aquesta idea fos correcta, el teatre de figures consistiria a posar en escena, dins un entramat teatral, uns modelats especialment «ben fets» i expressius, com els del Barroc, el Naturalisme o l'Expressionisme. De seguida es fa evident que no paga la pena seguir en aquesta direcció. La «suma» d'arts plàstiques i arts de la representació no pot ser la finalitat ni la definició del teatre de figures: les obres d'art són autònomes i, per tant, no poden ser extretes del seu context estètic i combinades amb un altre gènere artístic per ser «animades» o «representades». Si vol assolir una consciència pròpia, el teatre de figures ha d'imposar-se una prioritat inequívoca: la de ser una forma d'expressió *específica* de l'art de la representació.

Tanmateix, si el teatre –el «drama» des d'Aristòtil–¹⁰ es defineix pel seu *objectiu actiu*, per què el teatre de figures hi

9. Vegeu el capítol I, «Construir o representar», p. 13 i següents.

10. En contraposició a l'epopeia, per Aristòtil el drama (del grec doric *dran*, 'actuar') significa la «mimesi» dels que «actuen». Aristòtil veu l'essencial de l'art dramàtic en l'actuació i no en la narració. Aristòtil, *Poetikè* [Poètica]. Stuttgart, 1982, p. 9 i següents.

afegeix encara un *objectiu plàstic*? Per què fa aquest recorregut a través de les formes plàstiques? Per què actua amb *reproduccions* en comptes de fer-ho amb persones? Quina mena de «modelats» són aquests? Fixem-nos una altra vegada en les arts plàstiques. La història de l'art ens mostra que l'interès genèric de l'artista plàstic consisteix a fixar la matèria en una complexitat única de color i de forma, tot disposant-la en l'espai o sobre una superfície, que hom anomena finalment obra d'art. L'activitat d'aquest artista queda fixada així «definitivament». Tanmateix, des del Renaixement, l'individu ha estat empès cada vegada amb més força cap al centre d'atenció.

En l'evolució moderna veiem, i això és d'una importància cabdal en el nostre context, que la individualitat de l'artista comença a separar-se del procés de creació i que es dona més importància a la seva personalitat que a la seva obra. Una conseqüència d'això és la tendència de les arts plàstiques a fer el salt cap al terreny de la representació. Quan l'artista es presenta públicament amb les mans buides, advertint, però, «Jo sóc l'obra d'art!»,¹¹ està expressant per mitjà d'una *performance* la seva clara *intenció representativa*.

Deixant de banda els àmbits experimentals, també hi ha els clàssics de l'anomenat «teatre visual», que podem classificar més fàcilment pel fet que la distància històrica és més gran: Wassilij Kandinsky va portar a l'escena els *Quadres d'una exposició* de Modest Mussorgski en una successió d'imatges, i Oskar Schlemmer va fer unes escultures per al seu *Ballet triàdic* amb una finalitat no únicament constructiva, sinó també teatral. Les arts plàstiques, la música i el teatre havien d'impregnar-se les unes amb les altres fins a crear l'anomenada «obra d'art total».¹²

11. Expressió d'una artista de Munic d'art-acció («Die Rabe», 1984), mentre va pujant, maquillada i disfressada, per una escala.

12. Aquest concepte fou utilitzat per Richard Wagner per designar el seu drama de so i de paraula, en el qual l'aspecte plàstic també havia de tenir una funció central. Més endavant, la Bauhaus va tornar a reprendre aquesta tendència cap a l'obra d'art total. Aquest terreny fronterer dels «multimèdia»

Però els figurins de Schlemmer estan avui exposats al museu i no sobre l'escena. Les seqüències de moviment que descriu aquest seguit d'imatges escèniques són realment molt artístiques, però ens resulta difícil qualificar-les de «teatre» en sentit estricte. Moviment no és encara representació; esdeveniment no és encara acció.

Falta la característica essencial de les arts de la representació: *el comportament del rol*.

EL ROL MATERIAL

La creació visual del teatre de figures no pot tenir un valor plàstic autònom *en si mateixa*. El que ens interessa és examinar-la en la seva *funció*. Com que dins el context de la representació només podem analitzar dos fenòmens, el de «representador» i el de «rol», hem de concloure que els «modelats» del teatre de figures no són altra cosa que els rols *escindits* del seu representador.

També l'actor, que treballa per mitjà de la «identificació», s'enfronta amb una dualitat: a la no-identitat de representador i de rol. Està obligat a unir la seva capacitat subjectiva d'actuació i de caracterització amb les exigències objectives que presenten tant els problemes interns com la forma visual externa del rol. Tanmateix, pel que fa a l'aspecte físic de la representació, l'actor està limitat per les possibilitats expressives del seu propi cos «natural».

De la mateixa manera que el figuraire, l'actor pot portar a terme també un esforç «creativoformal»: sigui externament, per mitjà del vestuari i de la màscara,¹³ o si més no des de dins,

ha esdevingut, no obstant, un àmbit d'actuació del teatre de figures. Vegeu: Harald Szeemann (ed.), *Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800* [La passió per l'obra d'art total. Utopies europees des del 1800], Zurich, Düsseldorf, Viena, Berlín, 1983, 1984.

13. Al llarg de la història del teatre, la màscara de l'actor ha esdevingut el concepte per a qualsevol canvi extern de la cara. No significa només la màscara construïda, sinó també, per exemple, els maquillatges. La professió de «maquillador» és, però, diferent que la de «constructor de màscares».

a través d'una actitud corporal característica i de l'adopció del repertori de gests i moviments específics d'un rol. L'actor mai no podrà, però, deixar de banda la part material del seu propi rol, el vestuari o la màscara, per exemple, i negar-se a introduir-s'hi a dins, per començar tot seguit una escena escindida, de diversos nivells, en una constel·lació totalment diferent. Per a l'actor, el vestuari tot sol no és mai el rol que actua. Així doncs, ¿per què hauria d'animar aquest vestuari des de fora, si la seva única finalitat consisteix justament a ser l'embolcall visual del representador de rols?

El treball de l'actor és substancialment *homogeni*. L'actor no construeix cap segon rol, cap segon rostre que mantingui al seu costat. Mentre representa, porta el rol a dins seu. L'«incorpora» ell mateix. Creació i representació del rol són en el teatre una i la mateixa cosa, el mateix treball escènic.

El treball del figuraire, en canvi, és sempre *heterogeni*. El figuraire rebutja expressament de barrejar-se amb el rol. I si finalment «s'introdueix dins», es tracta d'un procediment deliberat i molt concret, perquè el seu rol és una forma material que ell sosté amb la mà, és un «material per al joc teatral» que existeix realment, que està literalment separat del representador i que requereix el «potencial representatiu» d'un manipulador.

El teatre de figures no depèn de la corporalitat natural i, en conseqüència, examina tot el que és material en la seva aptitud per a la representació de rols. A continuació provaré de fer una aproximació a la diversitat dels mitjans materials i una ullada a les seves possibilitats d'expressió principals, sense pretendre oferir un sistema complet de totes les variants existents o imaginables. La classificació s'ha de fer pas a pas, des de les qualitats materials generals fins a les especificitats d'un àmbit material concret i d'unes formes d'expressió codificades.

Aquest procediment deductiu cal que es faci des d'una perspectiva estrictament fenomenològica, que utilitzi, més enllà de l'evolució històrica, els mateixos criteris estètics en tots els estadis dels mitjans d'expressió. Una descripció del teatre de figures en la seva *totalitat* considera que el «teatre de ni-

nots», la forma més coneguda que s'ha anat gestant al llarg dels segles, també ha de ser considerat des de la nostra perspectiva actual com a decisió conscient i artística i com un espai superespecialitzat dins el grup més ampli del «teatre material».

1. MATERIAL NO RECREAT

1.1. EL CRITERI DE LA MOBILITAT (DIGRESSIÓ)

Quan traslладem l'exigència «tècnica» d'un «comportament» a l'àmbit material, ens hem de preguntar per dos aspectes molt concrets: per la mobilitat i per la deformabilitat d'aquest material. Un rol requereix alguna cosa més que una forma arquetípica, requereix els gests. I només la mobilitat interna del material pot respondre de la vivacitat, del llenguatge corporal i del comportament d'un rol.

Un material flexible té ja en si mateix un moviment físic potencial. Com que en el seu estat amorf de repòs no expressa cap significat visual determinat, la definició del seu rol per mitjà de la representació sembla més necessària que per al material rígid, que presenta un rol ferm a causa del seu contorn invariable. El material amorf és com la «pantomima» del teatre de figures. Sempre és identificable «corporalment», però el seu significat visual va variant. Per aquest motiu pot acomplir diverses «funcions» i «saltar» d'un «rol» a un altre.

La matèria rígida i intransformable, per contra, expressa un signe visual delimitat, ben retallat i clarament distingible: això és el que li atorga presència en l'espai i identitat corporal. Per aquest motiu, els materials rígids han servit tradicionalment per a la *creació plàstica* de caps i cossos de figures. Tot i això, si la forma externa no és gens mòbil, ens hem d'acabar qüestionant la seva «capacitat de vida» interna i també, per tant, fins a quin punt aquests materials rígids expressen el signe teatral imprescindible d'un comportament actiu i dinàmic.

Un mocador, per exemple, des del punt de vista merament *plàstic*, no sembla tan adient com un bloc de fusta per simbolitzar una persona. Amb tot, si ens ho mirem des del punt de vista de l'exigència *representacional* d'un comportament «viu», aviat es demostra que el material flexible del mocador és més «apte». El seu contorn extern es modifica quan hom el mou contra la resistència de l'aire o quan el manipulador s'hi fica dins i, doncs, no deixa mai de presentar i suggerir noves «maneres de comportar-se». La representació requereix que el comportament del rol sigui «flexible», cosa que amb el mocador es pot realitzar fàcilment i amb gran efectivitat. El fet de ser una superfície deformable enriqueix, a més, el ventall de significacions visuals: no només hi trobarem animals i persones, sinó també aigua i onades, paisatges, habitacles i vestits.

Els significats visuals d'un bloc de fusta abasten també una gamma considerable de cossos sòlids. El seu grau d'abstracció possibilita associacions que van, posem per cas, des d'un «edifici» o un «vehicle», fins al «cos» d'un ésser primitiu. L'intent d'escenificar una successió d'aquests signes visuals diferents exigiria, no obstant això, una vegada més, la lluita de l'espectador contra la percepció clara d'aquesta forma unívoca i invariable. Aquí, la «representació» només pot ser complementada des de fora: per mitjà d'afegits com sorolls, tons o textos que ajudin a afirmar i a il·lustrar el rol que es representa. Però fins i tot si es renuncia al canvi de significats plàstics i només es vol posar en escena un únic cos, hom topa, a causa de la immobilitat intrínseca del bloc, amb el problema extremament difícil de representar un ésser viu.

En la manca de definició del mocador hi trobem una «debilitat formal» externa, però aquesta és, al mateix temps, la seva «força representativa». La principal diferència respecte del bloc de fusta rau en el fet que té la possibilitat d'experimentar un canvi de forma *des de dins*, a partir del mateix material, la qual cosa ens estalvia l'esforç d'un comentari *des de fora* (per mitjà de sons, sorolls o la paraula).

La deformació de la matèria flexible es pot *representar*. La deformació de la matèria rígida és sempre definitiva i, per tant,

un acte purament *plàstic*. Amb tot, també els cossos sòlids poden esdevenir «subjectes vius» amb un comportament teatral si hom els ajunta per mitjà de la manipulació o de la combinació tècnica per tal de construir formes integrals «articulades», o si hom els fa «membres» d'una creació *representacional*. Amb la seva suma aconseguim *articular* la mobilitat *interna* del material, els donem un «potencial de vida» que els fa comparables als materials deformables.¹⁴

1.2. TEATRE DE MATERIAL

El gènere més jove del teatre de figures és el «teatre de material», que en els seus muntatges utilitza sobretot materials no recreats. Se serveix de mocadors i de sorra, de làmines de plàstic i de bastons, de paper, d'argiles i de planxes de llauna per escenificar les seves transformacions associatives de significat. El potencial de vida del material no recreat, que es troba en una mena d'«estat primigeni» plàstic, s'obre així a la representació, on no només podran ser representats els comportaments de subjectes actius, sinó també, al mateix temps, un constant canvi de rols i una transformació permanent dels significats plàstics. Així doncs, el procés de conformació plàstica, que és fonamental en el teatre de figures, no només no és deixat aquí de banda, sinó que es converteix ell mateix en acció escènica. Mentre la forma es transforma, l'escena va creixent; i mentre l'escena evoluciona dramàticament, va creixent la necessitat de trobar noves formes. A diferència del teatre, aquí la *creació de la forma* i la *representació* del rol esdevenen «una i la mateixa cosa», un treball escènic simultani.

Malgrat que en aquest camp el teatre de figures s'acosta a passos de gegant a les arts plàstiques, no deixa de ser teatre, perquè amb la utilització d'aquests materials no pretén arribar al resultat autònom d'una creació merament plàstica, sinó desenvolupar una representació de rols en el temps i en l'espai.

14. Vegeu els experiments materials amb bastons, p. 33 i següents.

Amb tot, és justament en aquest punt que topem amb l'inconvenient del teatre de material: l'obertura quasi infinita de significats canvians pot convertir-se fàcilment en una successió inconnexa d'imatges que s'escapen del context situacional i, en conseqüència, no aconseguir la implicació humana. Aquestes composicions «concretoabstractes» són de nou més properes a la *performance* o, fins i tot, a la música, que a la interacció escènica.

Ens trobem aquí amb una tendència manifesta cap als rols «inidentificables», ja que aquest teatre no reula mai quan es tracta d'anullar els límits de la matèria tangible i concreta. Quan es vol posar en escena tot allò que és manipulable, es pot arribar a l'extrem, per posar un exemple, de donar una funció «representativa» fins i tot a la il·luminació. Amb aquests jocs de creacions de llum es depassa aviat el límit del que encara es pot anomenar «teatre».

2. MATERIAL RECREAT

2.1. TEATRE D'OBJECTES

Quan un material rígid experimenta una *recreació plàstica* definitiva *abans* de ser presentat a escena, com succeeix amb els objectes d'ús quotidià, es limiten notablement les seves possibilitats escèniques i el seu repertori de rols. Els muntatges amb objectes d'ús quotidià són un exemple de subgènere del teatre de figures: el «teatre d'objectes».

Amb unes tisores mai no es podrà representar un «nen innocent», amb una galleda un «intel·lectual», o amb un martell un «home poruc i inofensiu».

Tant la forma externa com la funció quotidiana d'aquests objectes restringeixen les nostres associacions a uns caràcters i uns comportaments humans determinats. El significat visual d'aquests objectes no només està condicionat per la identitat física i la contínuïtat del rol, que són comunes a tots els materials

sòlids, sinó també pel *model de comportament* que li imposa la seva funció: si col·loquem, per exemple, una agulla al costat d'un globus, ens trobem davant d'una escena visual que, sense necessitat de representació, ens crea una expectativa clara.

La conseqüència representacional de *tots* els rols plàsticament prefigurats i intransformables és un teatre de comportaments preestablerts que mena cap al clixé.

2.2. LA MÀSCARA TEATRAL (DIGRESSIÓ)

Si tornem a enfocar el procés de creació plàstica vers la fessomia humana, ens tornarem a acostar al teatre. Però només aparentment, perquè els materials *per ells mateixos* mai no poden ser representadors, ni tan sols quan reproduïxen la persona. La figura teatral antropomorfa, el «ninot», només pot acomplir la missió d'*instrument* concret de la representació, no la de subjecte representador autònom o la d'actor. El ninotaire tradicional ja es trobava *al costat* del seu objecte rol. Quan volia maquillar aquest fet i, amagat darrere d'un embolcall escènic, feia com si el subjecte simplement *reproduït* fos el subjecte *autònom representador*, és a dir, com si no en sabés res de la seva decisió manifestament artificial, s'exposava a la comparació absurda, però inevitable, amb el veritable subjecte representador, és a dir, amb l'actor i amb el «teatre de veritat».

Un ninot també és un objecte passiu. No deixa de ser un material sense vida que ha de ser representat. És l'expressió corporal «objectivada», deliberadament invariable i separada del subjecte real de la representació: el ninotaire. Si aquesta figura teatral antropomorfa és un rol preconcebut plàsticament, només pot tenir una única funció: ser la *màscara teatral representada aïlladament* del veritable representador, al qual no substitueix de cap manera, sinó tot al contrari: el necessita!

Des del punt de vista fenomenològic, el teatre de màscares es troba exactament al llindar entre el teatre i el teatre de figures. El moment en què l'actor es treu la màscara, ens porta cap a una o cap a l'altra direcció de la representació: si deixa la

2.3. TEATRE DE NINOTS

màscara de banda, es converteix en un actor «pur» que, a partir d'ara, per mitjà de la fusió representacional, interpreta el seu rol amb el seu propi cos (principi de la representació homogènia). Però si es queda amb la màscara a la mà, sense renunciar-hi ni deixar-la de banda, amb la determinació ferma de continuar amb la missió representativa del teatre, aleshores està separant la «forma plàstica del rol» de si mateix, el «portador del rol», i des d'aquest moment es compromet amb dos nivells de la representació separats: el del manipulador «pur» i el del rol «pur» (principi de la representació heterogènia).

Construir la màscara no és, doncs, el principi cabdal del teatre de figures antropomorf, sinó *llevar-la de la cara del representador*. Només si el figuraire que duu la màscara a la mà té l'objectiu representacional d'ajustar novament la unitat necessària a tota representació a través de la «manipulació», podrà separar-se del seu rol i endinsar-se en un taller de modelatge. En aquest lloc, però, no hi crearà cap escultura autònoma, sinó instruments funcionals: rols per al seu teatre. A l'igual de l'artista plàstic, el figuraire fixa en l'espai allò que en la realitat fou moviment temporal. La impressió fugissera de la vida esdevé expressió que es concreta en una forma. Però no és fins que s'ha acabat aquest procés que sabem si la fixació és definitiva i ha esdevingut una obra merament plàstica, o si hi ha aparegut una qualitat addicional; veurem si la rigidesa de la màscara pot esdevenir «il·lusió teatral»,¹⁵ que s'obre a una vida nova, sobrenatural. El comportament esdevé forma, esdevé mitjà d'expressió per a una forma de comportament: per a la representació teatral.

Com que l'activitat plàstica del teatre de figures sorgeix d'una voluntat representativa, des del punt de vista de l'estètica de la recepció els mitjans d'expressió teatrals heretats de la tradició no haurien de ser considerats com a «ninots», sinó com a «màscares teatrals» separades del seu representador.¹⁶

Des d'aquest angle, els mitjans d'expressió es diferenciarien sobretot en dos aspectes: per la *distància* a què el manipulador ha separat de si el seu rol i pel *grau* d'identificació que aquell conserva amb el seu instrument de representació. En algunes figures, el manipulador s'hi fica parcialment dins i els presta les funcions del seu propi cos (com ara els titelles de guant). D'altres són de cos sencer, les sosté amb la mà i les manipula des de fora (els ninots de bastó). Amb d'altres, cedeix a les lleis físiques de les seves característiques materials o tècniques i les manipula des de distàncies més grans (les marionetes de fils).

Podríem començar estudiant el ninot de mà i la figura de boca articulada com a «màscares de mà»; passar després a formes més tècniques com les figures de bastó, de tija o de làmina, analitzant-les com a «màscares de cos sencer» reduïdes que conserven encara un lligam estret amb el seu manipulador; fins arribar a la marioneta de fils, que és la que «viu» de manera més «independent» i sensible i, no obstant això, és incapaç de fer cap afirmació teatral sense la voluntat representadora del seu manipulador.

Les pel·lícules d'animació amb figures articulades o fins i tot els dibuixos animats podríem encabir-los, també, dins el fenomen de la màscara teatral aïllada. Serien un nou àmbit del teatre de figures en el qual el manipulador desapareix total-

15. Aquestes reflexions es basen en les explicacions de Peter Brook sobre la màscara. Peter Brook, «Myth and the Quest for Meaning, Mask and Metaphor», *Parabola*, vol. 6, núm. 3, 1981.

16. El mot llatí *pupa* només significava originàriament 'nena petita' i caracteritzava solament una aparença externa. Aquest terme s'utilitza en el *Puppenspiel* («teatre de ninots» en alemany), però sobretot en l'àmbit de la joguina. El concepte biològic de la *Verpuppung* («transformació en crisàlide» en alemany), que significa la presència transitòria d'un ésser invisible, està més a prop del concepte de màscara.

ment d'escena i només ens transmet la fixació de la seva representació a través d'un nou mitjà.

La diferència entre el teatre de figures antropomorf i el teatre de màscares ve determinada per aquest moment cabdal: el figuraire deixa de portar la «màscara» davant la cara.

Un cop hem acabat la creació tècnica i plàstica, el moviment i el significat dels objectes rol queden fixats i són immo-dificables. El ninot és un «especialista del comportament», no gens apte per representar la psicologia variable d'un caràcter o per canviar de rol. El figuraire que busqui un ésser que pugui passar de l'alegria a la tristesa, de la ira a l'amor, que pugui caminar, asseure's, jeure, treballar, gesticular, ballar o parlar segons la situació escènica, s'ha equivocat de mitjà. Evidentment, està buscant un actor! El director que comença el seu muntatge amb la construcció de ninots, no comptarà amb intèrprets de qualitats universals, sinó amb *rols fixos*, l'expressió, el comportament i l'actuació dels quals estan irreversiblement prede-terminats. Si vol modificar el més petit detall, es veu obligat a realitzar de nou, per mitjans tecnicofuncionals o plasticorecrea-dors, el canvi de comportament que desitja.

Però fins i tot en l'àmbit tancat del teatre de ninots clàssic podem veure l'especificitat genèrica del teatre de figures amb una gran transparència. El teatre de figures està sempre prepara-t per tornar al caràcter material i objectual dels seus mitjans d'expressió, que és independent de la seva fixació plàstica, i a convertir-lo en tema en qualsevol circumstància. Ho il·lustra-rem amb un breu exemple.

Amb la representació d'una serp construïda com un «ni-not», és a dir, a la manera tradicional, on el manipulador no fa més que posar en joc la forma visual del rol i executar els mo-vements característics d'una serp de veritat, hom renuncia als resultats que ens pot oferir un teatre de figures conscient i, per tant, als seus moments més atractius. Per conèixer les peculia-ritats del teatre de figures ens hem de fer una pregunta fona-mental: què podem fer amb un objecte molt més abstracte (en aquest cas un «tub de roba amb dues extremitats»)? No ens pot aportar unes possibilitats de representació molt més riques?

En veure aquesta serp que comença de sobte a gesticular, a gratar-se amb la cua o a bellugar-la alegrement com un gos; en veure-la tot seguit aixecar-se i ballar amb una sola cama un ballet de puntes; en veure finalment que la cua arrossega en direcció contrària el cap, que amenaça el seu competidor imprevis-t de fer-li un nus al *seu* estómac, aleshores el públic experimenta la transformació constant de significat d'aquesta figura com a fran-cament còmica i «teatral», però de cap manera com a «falsa».

Quan vaig improvisar aquesta escena uns anys enrere, vaig adonar-me que l'espectador era plenament conscient, sense fer el més mínim esforç intel·lectual, que estava veient un objecte rol, malgrat que aquesta figura teatral «reproduïa» un món del tot convencional. És a dir, que l'espectador percep els canvis de significat que són «absurds» i «falsos» segons les lleis de la natura com una conseqüència representativa del tot «encerta-da». Així doncs, reacciona amb un riure alliberat, perquè s'a-dona que aquesta consciència no només no li volen prendre, sinó que li reafirmen expressament.

Per tant, la «lògica» immanent i arbitrària en l'ús de les no-ves possibilitats de representació allibera també la creativitat i la imaginació de l'espectador. Aquest gaudeix del fet que les afirmacions de subjecte en l'objecte són una «mentida» repre-sentacional, «pur teatre» i res més.

El teatre de figures escenifica una contradicció que té, per tant, quelcom més que un valor teòric. L'aprofitament del ven-tall de transformacions possibles dels rols, que només pot sor-gir quan es té una consciència aguda sobre la qualitat de l'ob-jecte i la constitució material del rol, produeix unes experiències teatrals que no pot assolir cap altre mitjà d'expressió. I això, com veurem més endavant, també és vàlid per a les formes més tradicionals del teatre de figures.

2.4. FORMES MIXTES

La combinació i la integració de *diversos* tipus de figures en *un* mateix muntatge, per continuar amb l'espectre dels mitjans

d'expressió possibles, s'adiu amb un interès típicament contemporani. La utilització de les anomenades «formes mixtes» és un símptoma clar que s'ha aconseguit un nou i important reconeixement estètic segons el qual els mitjans d'expressió altament especialitzats del gènere són al cap i a la fi equivalents i se'n pot disposar malgrat les seves diferències tècniques.¹⁷

En una pel·lícula per a la televisió¹⁸ hi veiem en «Gulp», un ocell eixerit d'una pota (ninot de bastó) que busca un amic. Després de molts episodis troba finalment en «Hondebott», un animal solitari i poruc que té una llarga trompa (marioneta de fils). La combinació escènica dels diferents tipus de figures no ens informa només sobre el *caràcter* dels rols, l'un estable i l'altre inestable, sinó que al mateix temps ens permet percebre i interpretar lliurement la *tècnica* directa (bastó) i indirecta (fils) d'aquestes caracteritzacions.

Per mitjà de la confrontació oberta dels tipus de manipulació més divergents en una mateixa escena, la mateixa manipulació esdevé tema: l'artifici teatral passa a ser un signe escènic més d'una representació conscient, una part interpretable del contingut de la representació.

2.5. MATERIAL CORPORAL

La representació amb *parts aïllades del cos* del manipulador, sense cap màscara, també ha tingut, des del moment en què aparegué, una gran repercussió. Als anys trenta, Sergei Oblaszow feia un seguit d'escenes on només apareixien les mans i una bola, que era el cap. Als anys cinquanta fou Yves Joly qui, només amb una mà, representava una escena de bany que aviat faria escola i que ha estat repetida fins avui a tot el món en moltes

17. Tot i que es fa constantment, no té cap sentit considerar que únicament aquestes «formes mixtes» componen el teatre de figures, com si aquest teatre consistís només a afegir noves variants a la tradició del teatre de ninots pur.

18. «En Gulp», figures d'Albrecht Roser, direcció de P. K. Steinmann, SDR, 1974.

variacions d'*striptease*: només es veu una mà dins un guant que, al so d'una música voluptuosa, es va despullant sensualment i s'ho va traient a poc a poc tot, fins i tot el cap...

A diferència de la manipulació del material inert, aquí es consuma físicament, com en el teatre, el fet d'«introduir-se» dins del rol, perquè a penes hi ha cap altre material de representació a part del propi cos. La creació del rol sembla, per tant, una tasca merament representativa. Amb tot, aquesta especialitat també ha de ser considerada des de la percepció d'un teatre amb «materials», perquè el peu sol a escena, el genoll o la mà del manipulador no són, malgrat la seva «individualitat» corporal, subjectes autònoms, sinó subjectes pretesament «complets». Una mà actuant sola és molt més rica i molt més «capaç d'activitat» que qualsevol material inert; però el seu aïllament òptic significa justament la decisió creativa d'una representació simbòlica. La reducció plàstica de la forma humana a un «ninot de mà» com aquest, que fa abstracció de la manera més congruent, portant-la a les últimes conseqüències, respon a la consciència d'un mitjà d'expressió «antinatural». Això no obstant, potser és en aquesta forma de representació que la «intenció activa»* del teatre es fa especialment visible.

LES DUES QUALITATS DE L'OBJECTE ROL

Podem considerar les possibilitats de creació del teatre de figures com una totalitat sobre la base del seu grau d'abstracció: comencen en l'àmbit dels materials sense significat, plàsticament indefinits, i van en una línia recta, passant pels objectes quotidians recognoscibles, fins a la figura teatral antropomorfa. Per bé que en l'evolució històrica ha estat a la inversa, des del punt de vista fenomenològic, el ninot, conegut arreu del

* Noteu que el terme *handeln* ('actuar') prové de la mateixa arrel que *Hand* ('mà'). (N. del t.)

món, no el trobem en el *començament* del gènere, sinó, al contrari, en un *estadi final* de l'especialització i la diferenciació que estableix el procés de recreació del material. El grau d'abstracció de la creació del teatre de figures cal analitzar-lo sota dos punts de vista formals antagònics.

Primer punt de vista: la *qualitat plàstica*. És la que fixa la *forma externa* de l'objecte, la que decideix, independentment de la funció representativa, sobre la identitat i la continuïtat del rol invariable. Els materials deformables refusen la continuïtat del significat plàstic; als materials rígids, per contra, el rol s'hi aferra com un fet definit i invariable.

Quan el grau d'abstracció és baix i la forma externa relativament naturalista, denota arquetips socials; quan el grau d'abstracció és alt, simbolitza forces genèriques. Quan s'asseixeix el grau d'abstracció més alt, el significat visual del subjecte desapareix definitivament. Com que la qualitat plàstica ve de fora, pren a l'objecte material la «innocència» de la manca de significat: els seus signes formals (la màscara) determinen l'*arquetip* del rol, el *context de l'acció* i l'*expectativa* de l'espectador.

Segon punt de vista: la *qualitat funcional*. Afecta la *mobilitat interna* de l'objecte i decideix, en primer terme, sobre les possibilitats d'afirmació de vida (animació) i, en segon terme, sobre el comportament (rol). Aquesta mobilitat és el resultat de la flexibilitat del material mateix o, pel que fa als materials rígids, de la combinació lúdica o tècnica d'aquests.

Si el grau d'abstracció és baix i l'objecte és mòbil en extrem, denota un ésser viu molt vital i un comportament molt variat, i així fins a arribar a la transformació del rol. Si el grau és alt i l'objecte relativament rígid, en resulta un ésser sense vitalitat amb un comportament molt limitat. En el punt d'abstracció més alt desapareix finalment la significació de vida i, per tant, qualsevol comportament.

Com que la qualitat funcional ve de dins, pren a l'objecte material la «innocència» de la inactivitat. Els signes del seu llenguatge corporal predestinen el *comportament* del rol, l'*acció* de l'escena i la *vivència* de l'espectador.

Amb l'ajuda d'aquests dos aspectes analítics s'entén un cop més per què el teatre de figures no depèn de cap manera de la *imatge* d'un ésser viu real. Quan augmenta el grau d'abstracció plàstica, el teatre de figures pot renunciar a una fixació definida pels seus rols i a uns comportaments arquetípics predeterminats.¹⁹

Per contra, segons quin sigui el grau d'abstracció de la qualitat funcional, del qual depèn el repertori de les lleis internes del moviment del material o de l'objecte, es pot perdre la possibilitat d'uns gests, d'una acció i, al cap i a la fi, d'un teatre de figures representable.

EL «TREBALL DOBLE»

El teatre de figures és teatre de material. És a dir, és una forma de les arts representatives *objectual abstracta*, no una combinació de dos gèneres artístics autònoms diferents. Se serveix, no obstant això, dels mateixos mitjans materials que les arts plàstiques, però en fa un ús independent i propi, només per al fi de la representació. Allò que és comú a tots els aspectes particulars i a tots els nivells d'abstracció de l'objecte rol es redueix a una única cosa: ser objecte d'un teatre objectual. Només a través de l'escenificació l'objecte pot esdevenir «figura teatral» conductora de l'acció. Per això, la creació plàstica del teatre de figures té una missió funcional i lingüísticocorporal de moviment, mai una missió merament plàstica.

Així com el teatre troba la «universalitat» i la varietat del repertori de rols exclusivament a través de la capacitat de transformació de l'actor, el teatre de figures ho fa a través de les característiques del material: tota forma que haguem pogut escollir per a la representació, sigui matèria recreada o sense recrear, sigui objecte d'ús quotidià, projecció, figura accionada a través d'algun mecanisme, màscara o una part del cos aïllada, tots aquests «objectes» poden ser animats i utilitzats escènica-

19. D'altra banda, aquesta és una qüestió fonamental que tot teatre ha de formular-se.

ment, poden arribar a ser un rol. El procés de creació del teatre de figures està totalment lligat a la representació i ha de col·laborar a més amb la tasca del rol si, com succeeix de vegades, l'ús d'objectes materials «no humans» ens porta cap a opcions plàstiques i tècniques que topen amb els límits de la percepció teatral.

També hem de tenir present, però, la perspectiva inversa: el teatre de figures és una forma *representativa que abstreu* perquè separa el rol del seu portador. En aquesta abstracció, la consciència de rol del representador esdevé especialment transparent, i ell hi manifesta la seva intenció inequívoca vers el joc teatral. La representació escindida exigeix, però, una escenificació en dos nivells.

El primer camí és el de la realització formal, on el manipulador porta la seva visió del rol a un material concret i lliga irrevocablement el «com» del seu comportament al «què» de les seves característiques: al teatre de figures no és possible la representació sense prendre decisions sobre la forma plàstica i funcional dels materials.

Al segon camí, el veritable i definitiu camí cap a l'escena, hi trobem dos «conductors de l'actuació» que són complementaris i depenen l'un de l'altre: el rol i el seu portador, el material manipulats i el manipulador.

V. EL DESDOBLAMENT DEL TEATRE. EXEMPLES HISTÒRICS

L'estudi que durem a terme seguidament ens mostrarà que no només l'objecte rol del teatre de figures ha de ser observat des de dos punts de vista, sinó que també el subjecte escènic, el manipulador d'aquest objecte, existeix en dos nivells al mateix temps, és a dir, «doblement». Per tal de facilitar a l'espectador la percepció d'aquesta complexitat, el teatre de figures ha anat desenvolupant al llarg de la seva història una tematització cautelosa i progressiva dels seus nivells de representació en contrapunt. Cada vegada amb més atreviment, ha anat posant en escena les relacions possibles entre les formes simultànies en què es manifesta un representador desdoblats.

D'entre un gran nombre d'exemples històrics, voldria fixar-me especialment en tres que ens mostraran la forta influència que la tradició ha exercit, directament o indirectament, sobre el teatre de figures actual.

COMMEDIA DELL'ARTE

El primer exemple històric té els seus orígens a Itàlia i es féu conegut al segle XVI a França i a tot Europa: la commedia dell'arte. En aquest «teatre de carrer», no literari, es disposava d'uns arquetips socials i es podia improvisar amb naturalitat i frescor sobre la base d'un canemàs flexible sempre recurrent. Per al públic, aviat fou més important la manera de representar, la forma estilitzada amb què es presentava l'obra, que els continguts, prou coneguts, d'aquesta, i això va fomentar so-

bretot el lluïment actoral, el domini artístic dels mitjans d'expressió.

L'escena d'aquest teatre mímic era espartana, amb els espais de l'acció només suggerits. No es pretenia fer cap imitació del món real, sinó manifestament «teatre», per bé que en relació evident amb la realitat social. Aquesta «forma teatral oberta»²⁰ col·locava els còmics davant el problema constant d'integrar les tècniques del funcionament teatral i les seves eventualitats externes –llum del dia, canvi d'escena, canvi de vestuari del *partenaire*, etc.– amb el desenvolupament ininterromput de l'obra. Només aquesta circumstància ja obligava a la tematització de la situació escènica i, en conseqüència, a la teatralització de tots els contextos de l'obra.

Una broma corrent de Pulcinella²¹ consistia, per exemple, a oblidar tot d'una el seu rol enmig de l'obra. De sobte, es comportava com si estigués a casa seva, feia allò que li venia de gust en aquell moment i, finalment, es posava a parlar sobre l'obra que acabava de representar. Quan la seva dona li advertia que s'havia oblidat completament del públic allí present, Pulcinella se'n recordava de sobte («È vero! È vero!») i tornava a introduir-se, entre els grans aplaudiments dels espectadors, dins l'acció de la peça.²²

Tots dos nivells, el de l'obra i el de la representació, apareixen en escena, un al costat de l'altre i, per a gran plaer del públic, s'intercanvien de manera agosarada: el representador interpreta i comenta el seu rol, representa de sobte, tot abandonant les exigències de la veritable acció, la seva pròpia acti-

20. En relació amb aquest tema, vegeu el treball fonamental de Volker Klotz: *Geschlossene und offene Form im Drama* [Forma tancada i forma oberta en el drama], Viena, Munic, 1976.

21. Pulcinella és la figura del criat geperut que ve del camp de la Itàlia del sud. Arlecchino i Brighella són els criats més coneguts de la commedia dell'arte.

22. Segons David Esrig, *Commedia dell'arte*, Nördlingen, 1985, p. 174. Aquesta escena és citada en aquest llibre com si hagués estat extreta del *Viatge a Itàlia* (1787), de Johann Wolfgang Goethe, cosa equivocada, segons les meves investigacions. Tanmateix, ens serveix perfectament en aquest context.

vitat d'actor. Els dos extrems, el *representat* i el *representar mateix*, creen l'esdeveniment escènic.

Aquesta «teatralització» s'expressava en el més mínim detall. L'actor no sempre sortia completament del seu rol. Només calia, per exemple, que enmig d'una ardent escena d'amor, s'adonés de la presència d'una mosca i dediqués un gran esforç de pantomima per caçar-la. Afegits d'aquesta mena, que esdevingueren coneguts i famosos entre els còmics, crearen l'atractiu d'aquesta forma teatral i eren sovint el veritable estímul per anar a teatre.

Un teatre que redueix els seus rols a uns quants trets i comportaments arquetípics, només simbolitza la realitat. Com que sempre es manté conscient de la seva artificiositat, la forma de representació, el fet no dissimulat del simple joc teatral, esdevé el contingut de l'escena. L'actor «natural», que «encarna» ell mateix els seus papers i que produeix una il·lusió sense fissures, aquí faria nosa. Però de l'actor «artificiós», el públic exigeix una presa de posició constant: vol saber *per què* es comporta *com* es comporta, quina funció social o quina necessitat del comú dels humans interpreta, i per què *així i no d'una altra manera*.

Ja externament va sorgir, doncs, un signe inequívoc de l'artificiositat de la representació, un símbol *visual* de la presència doble del subjecte representador: la màscara. Les investigacions més recents ens mostren que l'origen de la màscara de commedia no es troba en la màscara de carnaval, sinó en la màscara còmica antiga, que ja tenia una funció clarament tipificadora i no pas allegòrica: «La màscara de carnaval, la pot portar qualsevol persona (la significació allegòrica parla per si mateixa), però la màscara de commedia –*instrument de la simbolització i no símbol ella mateixa*– havien de portar-la actors professionals per tal que assolís el seu significat».²³

Quan un signe visual ja no només s'exhibeix, sinó que ha esdevingut un «instrument» de representació, ens trobem amb el llinar fenomenològic per accedir al teatre de figures: la màs-

23. Ídem, David Esrig, p. 155.

cara és una eina de l'art de la representació. És la imatge d'un subjecte que s'ha convertit en un caràcter, però només assoleix significació com a objecte funcional, que ha de ser representat per un manipulador.

La màscara de commedia dell'arte conté ja aquest doble signe. No només serveix per mostrar la imatge externa del rol, sinó també per a la transformació de l'individu que fa la representació i, per tant, per a la seva intenció expressa de fer teatre. El *desdoblament* del teatre s'ha dut, doncs, a terme; perquè la utilització d'una màscara implica la possibilitat del desemmascarament, de la *separació* d'actor i rol.

El pas decisiu cap al teatre de figures serà l'*escissió* de la representació, el joc *simultani* en diversos nivells. La màscara de commedia és, però, el primer precursor formal del possible sorgiment d'un gènere autònom i altament artificial de l'art de la representació.

LES OBRES TEATRALS DE LUDWIG TIECK

El segon exemple històric el componen dues obres teatrals del Romanticisme alemany. «Romanticisme» al final del segle XVIII, començaments del XIX, no només significava un «replegament en la intimitat» i en l'anomenada «sensibilitat natural del poble», sinó també un redescobriments de l'esperit creador lliure i universal que, en una autoreflexió irònica, interromp la ficció, la «suspèn» i la fa arribar de nou.

El dramaturg del Romanticisme primerenc Ludwig Tieck va escriure, el 1797, a partir de la base del conegut conte *El gat amb botes*,²⁴ el drama del mateix nom, una peça en què apareixen a escena, a més dels personatges de l'acció, un «escriptor», un «públic» i un «tramoïsta». El desenvolupament de la peça

24. *Ludwig Tiecks Schriften* [Escrips de Ludwig Tieck], vol. 5, Berlín, 1828.

és interromput per certes molèsties que són integrades dramàticament en l'obra; el «geni» de l'escriptor autònom gaudeix aquí, de manera marcadament irònica, d'una llibertat sense condicionaments.

Tothom coneix, si més no després de Shakespeare, la forma del «teatre dins el teatre». Aquells actors que, a *Hamlet*, representen la mort del rei al castell danès, o els que fan d'ase o de lleó al *Somni d'una nit d'estiu*, són interpretats al seu torn per actors: són actors que interpreten actors.

A Tieck, però, el desdoblament de la representació es multiplica. Aquí, ja no només hi ha «teatre dins el teatre», sinó una confrontació permanent de ficció i realitat, naturalment en el marc, ampliat una vegada més, del ficcional. La realitat d'un ordre social irromp dins el teatre, s'escenifica allí com a «anti-teatre» i entra en l'espiral d'una autoreflexió sense fi: com a «teatre d'un teatre dins el teatre», i així successivament. L'autor de l'obra surt de l'anonimat, s'introdueix dins el decurs escènic de la seva pròpia obra, es posa a discutir amb el públic i els actors i esdevé de sobte representador i objecte representatiu de si mateix.

A la llum del desemmascarament de tots els mons aparents, però, també l'actor pren distància, s'oposa al dramaturg i es converteix en el seu propi «autor», en el creador reconeixible dels rols que es representen. D'aquesta manera, es fa esclatar completament la «forma clàssica tancada de l'obra teatral».

En una peça posterior, *El príncep Zebrino o el viatge cap al bon gust* (1796-1798),²⁵ on també hi ha «lectors, tipògrafs i crítics» «armats amb llances», Ludwig Tieck fa el pas més agosarat cap a la teatralització i introdueix els mitjans d'expressió del teatre de figures en la dramaturgia: una mà, símbol del destí, apareix sobre el servent del príncep i el llença fora del castell. Això és senzill de fer, perquè és una marioneta de fils! Llavors el servent decideix d'entregar-se al destí, de llençar-se al foc, perquè ja no és res més que un tros de fusta!

25. Obra citada, vol. 10.

Aquesta obra literària apareix en un context íntimament relacionat amb la tradició popular de teatre de ninots, que torna a revifar justament en aquest temps. Pot ser considerada una mena d'«escena originària» del *topos*, a partir d'aleshores cada vegada més rellevant i utilitzat, d'una tematització dels propis mitjans d'expressió.²⁶ Sigui com sigui, a partir d'aquest moment comença a desenvolupar-se sense interrupció l'aspecte típicament característic del teatre de figures: la teatralització del propi mitjà.

L'exemple que presentem a continuació podria ser una referència, probablement directa, a l'escena de Tieck.

«PEÇA PER A NINOTS DEL DOCTOR FAUST»

En la versió d'Augsburg de la *Peça per a ninots del Doctor Faust*,²⁷ publicada el 1840, Hans Wurst li explica a un desafiant Mefistòfil que el diable no en trauria res de fer un pacte amb ell. Hans Wurst no li pot pas lliurar l'ànima, senzillament perquè no en té! En la versió de Stuttgart, d'uns quants anys després, en Hans Wurst encara serà més explícit i li respondrà a un diable estupefacte: «...aquest vol apostar per la meua ànima, i jo estic fet de fusta!»²⁸

26. Henrik Jurkowski va exposar la importància d'una investigació profunda de les obres de Tieck amb motiu d'una conferència, durant el semestre d'hivern de la temporada 1986-1987, a l'Escola de Teatre de Figures de l'Escola Estatal Superior de Música i Arts Escèniques d'Stuttgart.

27. Aquesta peça de ninots es basa en una llegenda popular que va recollir Johann Spies sota el títol *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* [Història del Dr. Johann Faust, el més conegut conreador de la màgia negra] (Frankfurt, 1587). Després de la primera versió teatral de Christopher Marlowe (*The Tragical History of D. Faustus*, Londres 1604), l'obra es féu molt popular i va tornar a Alemanya a través d'un grup d'actors ambulants i fins al Romanticisme tardà no es coneix com a peça per a ninots.

28. J. Scheible, *Das Kloster* [El monestir] (vol. 5, 17-20. Zelle), Stuttgart 1847, p. 875.

De sobte, el bufó de la peça, que ens hem d'imaginar també com a marioneta de fils, surt del context de l'acció i «es recorda», com si fos un subjecte autònom, de la seva condició d'objecte. El diable ha estat enxampat. Restava inevitablement empresonat en el marc i en les regles de comportament dramàtic de l'escena, perquè, si no, s'arriscaria a ser sorprès en la seva condició de figura artificial sense poder i sense vida.

L'escena del «diable enxampat» gaudeix d'una llarga i divertida tradició des de l'edat mitjana, però aquí es va encara més enllà. En Hans Wurst enganya el diable tot abandonant alegrement l'argument preestablert i les regles del joc escènic i dóna clarament a entendre que ja s'ha arribat al punt que s'ha d'esborrar de l'escena aquell pacte molest amb el diable: al cap i a la fi, hom no és més que un tros de fusta sense ànima!

Això no obstant, en Hans Wurst utilitza aquest últim recurs de la desil·lusió total després d'haver-se aprofitat a bastament, en el marc de la il·lusió sense fissures, dels poders màgics del diable. També aquest ha satisfet generosament les condicions del pacte i fins aquí el guió era força acceptable. Però un desavantatge tan catastròfic com caure a l'infern no estava previst per al rol d'en Hans Wurst!

Així doncs, fins i tot l'«abandó del teatre» –i en això rau l'esplendidesa de l'escena– serveix per oferir una definició més clara i tipificadora del rol: ben mirat, la lliberació del bufó Hans Wurst no té fronteres.

Però com que el fet de «representar amb objectes» ha esdevingut tema de conversa dels mateixos objectes, es descobreix a partir d'ara que *tota* l'acció era una ficció. L'espectador és desplaçat a un punt de vista estètic més enllà de l'escena i es confrontat amb un segon nivell autorial «darrere els bastidors», on el representador d'en Hans Wurst es mostra durant un breu però plaent moment com el veritable subjecte, com el creador i representador de la figura artística, i amb aquest salt tan brusc provoca un riure «diví» en el públic.

VI. L'ESCENIFICACIÓ DEL TRENCAMENT. EL SALT DEL SUBJECTE

LA PRESENCIA DEL MANIPULADOR

El figuraire es decideix per una determinada representació «objectiva» del rol, però encara no ha pres cap decisió sobre la seva pròpia presència escènica.

L'espectador sap, però, que la presència física d'una persona que actua és una condició fonamental ineludible de tota representació i, per tant, cada nou muntatge exigirà que el manipulador determini quin paper ha de jugar dins la representació. Només si el figuraire té en compte la consciència del seu públic i incorpora escènicaament el fenomen de la representació escindida, l'espectador rep una informació satisfactòria per poder acceptar aquest teatre artificial de materials inerts, objectes o figures.

A la inherent capacitat d'acció del manipulador, s'hi oposa l'existència d'un rol material. Però l'una no és res sense l'altra si no estan unides a l'escena.

No és per mitjà de crear plàsticament o de donar vida, sinó d'escenificar que l'objecte del teatre de figures esdevé una figura teatral. Al seu torn, el subjecte del teatre de figures només esdevé figuraire per mitjà d'aquesta mateixa escenificació. Quan podem reconèixer aquest subjecte com un *escenificador actiu*, podem percebre l'objecte animat com una forma *escenificada*; és llavors que tenen un tercer element que els uneix: l'escena.

No cal, però, que el manipulador aparegui forçosament de cos present. Si no té cap fonament dramaturgic, el fet que el

manipulador estigui al costat del seu mitjà d'expressió pot ser tan irrellevant i fins i tot destorbador, com el fet que s'amagui a la manera tradicional. Si no formen part de l'escena i són, per tant, interpretables, tant una cosa com l'altra continuen essent una convenció històrica incomprendible o una moda.

LA PRESÈNCIA DE L'AUTOR

L'abandó brusc del rol, la interrupció de la il·lusió d'una escena ens és molt familiar gràcies, entre altres mitjans, als dibuixos animats. Aquest «trencament» escènic es produeix, per exemple, quan un homenet dibuixat camina més enllà d'un precipici sense adonar-se i, de sobte, s'atura, resta immòbil enmig de l'abisme, mira aterrit cap avall i finalment cau.

Quan el dibuixant cedeix la vida a la seva figura artística, «s'hi està ficant dins» i «s'hi està identificant». En aquest sentit, ell mateix aconsegueix la tasca representativa del rol, en tant que actua segons les lleis de la figura, amb tota la lògica del seu comportament immanent: en un món dibuixat no existeix la gravetat; i, doncs, per què hauria de caure l'homenet en l'abisme? Però, tot d'una, el dibuixant recupera l'autoria de l'escena, es recorda de la distància narrativa en la qual es troba i resol de sotmetre la figura a les lleis naturals que regnen en la realitat. És llavors que a l'homenet se li ericen els cabells i cau.

La figura dibuixada es presenta aquí com un subjecte animat aparent, perquè només pot anar «reconeixent» allò que el seu autor va decidint a cada pas per al desenvolupament de l'escena. Sempre que a aquest li ve de gust, es pren la llibertat de sortir dels continguts de la narració i passar del nivell intern a l'extern, del món representat al món representador, de les lleis arbitràries de la ficció a les lleis naturals del creador.

L'autor de dibuixos animats mai no és físicament visible, però és molt «present» per la manera *com* escenifica. El parell de passes impossibles en el buit ens permeten reconèixer l'artificiositat del mitjà d'expressió, i el comportament específic del mitjà es converteix en el veritable programa de l'escena: el *fet*

d'escenificar passa a un primer terme davant del contingut de l'acció. El teatre es representa ell mateix.

Aquest moment teatralitzador és una característica típica de tots els àmbits de les arts de la representació que englobem sota el concepte «animació» i, doncs, també i sobretot, del teatre de figures.

El manipulador que treballa amb un rol al qual ha donat una forma concreta, només té dues possibilitats bàsiques: o bé actua ell mateix i, llavors, el rol materialitzat és només un atribut extern que ell duu al seu davant o al seu costat; o bé deixa actuar el rol com si fos capaç de fer-ho autònomament i fos independent del seu representador. La primera via desemboca finalment en la impossibilitat d'actuar, en un entrebanc recíproc de manipulador i atribut. Veiem aquí, en un sentit massa literal, un «portador del rol» que mai no representa la figura del rol. La segona no va més enllà d'una animació naïf, i es fa per tant difícil de mesurar-la amb criteris representacionals.

Es tracta naturalment de casos extrems, que ens serveixen de punt de referència: entre aquests límits es desenvolupa el treball representatiu del teatre de figures i és aquí on es pot articular l'interès escènic del gènere. Els exemples històrics ens han mostrat que un teatre que es considera ell mateix una forma artística «no natural» i de diversos nivells, va desenvolupant de mica en mica unes tècniques dramàtiques que posen al descobert els seus nivells diversos de representació.

Aquest canvi sobtat de nivell que es produeix quan el representador se separa de la seva figura rol, el vull anomenar el «salt del subjecte escènic». Aquest «salt» és una de les formes d'escenificació més coherents i freqüents del teatre de figures. Conduïx progressivament l'espectador cap a les antítesis de les condicions teatrals. La mera demostració d'aquests canvis de nivell comporta, però, el risc formal que no passi de ser un efecte més o menys banal, i, per aquest motiu, tan important com el salt del subjecte ho és la seva integració dins el context de la història.

Els exemples següents ens mostraran que en alguns casos es renuncia a aquest canvi sobtat per tal de mantenir els diver-

sos nivells de representació simultàniament en tota la seva contradicció i per poder-los transmetre així d'una forma nova.

LA TRANSPARÈNCIA DELS NIVELLS DE REPRESENTACIÓ

1. «PULCINELLI»

Un dels figuraires contemporanis més destacat, Henk Boerwinkel²⁹ ha desenvolupat l'herència directa d'una tradició teatral que, com ja hem vist més amunt, havia portat a terme trencaments diversos de la ficció (vegeu la p. 60 i següents).

Boerwinkel escenifica el salt del subjecte en escenes molt curtes, concentrades fins a l'aforisme. Una marioneta, per exemple, intenta enfilarse pels seus propis fils. Després que el manipulador l'ha rebutjat diverses vegades i li ha llençat finalment als peus la creu amb tots el fils, ella estreny «la seva pròpia creu» sota el braç i se'n va ranquejant, amb el cap ben alt, de l'escena.

En l'exemple que hem vist no hi ha cap més context que aquest. El salt del subjecte esdevé l'únic motiu de l'escena, que comença com una peça popular de ninots aparentment homogènia. Un «pulcinella» amb vestit tradicional es passeja pel reduït espai escènic que té a la seva disposició. Tot d'una, però, «reconeix» els fils dels quals ell mateix depèn: la figura, a qui han concedit una vida i una «consciència pròpia» només durant el temps que dura l'escena, experimenta el desencís de l'«autoreconeixement». El *dōblament* del teatre es fa visible.

La relació d'intercanvi entre el manipulador i la figura rol és observada aquí amb lupa, passa al primer pla i esdevé de sobte fràgil i inestable. És suficient que la figura miri un moment amb neguit cap als bastidors perquè aparegui una doble voluntat d'autoafirmació: d'una banda, per part de la figura,

que ha assolit la «consciència» que no és independent, però que en el reconeixement de la seva dependència ha decidit de rebel·lar-se contra el seu manipulador; i, de l'altra, per part del director, que està «obligat» a manipular des de dalt del castell i que va mostrant de mica en mica la seva mà, signe revelador d'un subjecte realment independent.

Finalment, però, l'espectador descobreix un fet absurd: només hi ha *un únic subjecte-manipulador* que està escenificant la rebel·lió contra ell mateix; s'havia posat lliurement d'acord amb el *pulcinella*, el seu mitjà d'expressió «revoltat»: un acte on es reflecteix ell mateix amb un trencament irònic, que al capdavant ens documenta sobre l'omnipotència i la presència del manipulador.

No és cap recurs gratuït que la marioneta se'n vagi ranquejant amb la creu sota el braç. Encara que és necessari un segon manipulador que condueixi la figura des de sota, des del punt de vista de la percepció és el mateix i únic subjecte autorial, que torna a saltar a la «identificació» amb l'embolcall material del rol i fa possible la sortida tossuda i altiva de la figura, la seva victòria de Pyreu sobre el seu propi autor.

La forma i el contingut del salt escenificat del subjecte ja no es poden separar. Desemboquen en un missatge d'abast filosòfic: el reconeixement últim comporta un dolor, una ferida física!

Però l'escena significa quelcom més profund que la renúncia a tota dependència o, vist a la inversa, l'expulsió del sacríleg del paradís del seu creador. El teatre de figures escenifica la revolta anarquista del seu propi mitjà d'expressió, del rol alliberat, i tematitza per tant la multiplicitat dels seus nivells. Al mateix temps, però, ha d'acceptar la «vulnerabilitat» de les seves condicions canviants. L'escena té alguna cosa definitiva. Quan el *pulcinella* se'n va de l'escena ranquejant, perquè els seus propòsits estaven predestinats al fracàs des del començament com l'heroïcitat «enxarxada» en la culpa d'una tragèdia antiga, s'enduu tot el dolor i la pena d'un actor gens diví: el dolor perquè el subjecte autorial quasi s'hagués suïcidat per la pèrdua de la seva presència escènica, i la pena perquè tots dos, el subjecte que representa i el representat, lamenten la pèrdua de la in-

29. Teatre de Figures Triangel, Meppel (Països Baixos).

nocència. Han de suportar la condició que depenen l'un de l'altre.

Al cap i a la fi, és només la metàfora terrible del «reconeixement d'una impossibilitat». La utopia de l'esperit lliure acaba en el grotesc.

Aquesta marioneta és un bufó molt modern, un bufó absurd. Encara creu saber contra qui lluita. Però l'incessant «esforç pel reconeixement» no es pot «aniquilar». Sempre tornarà a aparèixer –això és l'únic que sembla cert– en noves formes, tan vulnerables com totes les altres. Això ens diuen la conclusió i la profecia de l'aforisme: els fills lliguen des de dalt i des de baix. Si hom els vol trencar, l'últim suport és la pròpia creu.

2. «GRANDIR»

Un exemple molt diferent del salt del subjecte, analitzat també amb molta precisió, el vaig trobar a França. *Grandir* és el nom que va rebre el treball conjunt de dos grups francesos.³⁰ A diferència de la tendència de Boerwinkel cap a un acudit molt concentrat, l'interès d'aquesta escenificació es troba en un desenvolupament de l'acció exposat de manera més àmplia.

Tots els rols que es representen són doblats. D'una banda, són representats pels mateixos manipuladors –la qual cosa exigeix uns excel·lents actors– i, de l'altra, per uns draps amorfs, manipulats a la vista, que han d'executar la interacció de la història com si fossin «persones actives». Les figures sense forma són, en el seu significat visual, com signes abstractes: l'espectador només pot interpretar el caràcter i el rol a través del «llenguatge corporal», reduït al que és més essencial, del material, i a través de les associacions que es van establir al llarg de l'actuació. El subjecte i l'objecte de la representació es troben l'un enfront de l'altre, com si fossin el «legislatiu» i l'«executiu» del mateix teatre del món.

30. Es tracta dels grups Nada i Théâtre Escarlata, de París, i de l'obra *Grandir*. (Fer-se gran.)

Per tot escenari hi ha una gran taula rectangular amb nombrosos calaixos. Per a l'actor, la taula és un moble de mesures humanes. Però per a les figures de drap es converteix en un paisatge o una arquitectura immenses.

Explicaré una escena de la peça: les figures han fet un llarg viatge. Estan esgotades i tenen set. A la taula, però, només hi ha un got d'aigua. De sobte, una de les figures agafa el got i se'l beu. Literalment: el got és ple d'aigua i no es tracta de cap pantomima. Veiem com «beu» de veritat i com el drap es queda completament moll.

Seguidament, un dels manipuladors deixa caure la seva figura, que un instant abans «mirava» amb esgarrifança i, oblidant les regles internes del joc escènic, es posa a cridar, primerament desconsoladament i després amb ràbia: «Tu n'as pas le droit!» (No hi tens cap dret!). Llavors, s'apodera de la figura-drap que havia «begut» il·legalment i la retorça amb força.

Immediatament, el *manipulador* a qui han robat el drap reacciona. Procura de salvar almenys les regles de joc, tot responant a la relació amb la seva figura rol: gemega, es cargola de dolor i fa com si fos ell mateix a qui estiguessin escanyant. Encara que sigui el seu mitjà d'expressió material a qui estan maltractant, la «identificació» ha de mantenir-se a qualsevol preu.

Amb tot, aquest recargolament ha estat, des del punt de vista esportiu, una «falta greu». Quan el «dolor» es calma, el manipulador de la figura recargolada agafa amb fúria el drap de l'altre, que havia caigut a terra en l'ardor de la lluita, i l'estén sobre la taula amb molta cura, de manera que una de les seves puntes queda penjant a dins d'un calaix mig obert. Alguna en porta de cap.

Però, com que el seu objectiu ja no és el drap, que ha estat descobert en la seva identitat inerta, sinó la disposició a la identificació del seu manipulador, se cerciora que aquell està mirant abans de tancar amb malícia el calaix. Aquest vol córrer per salvar la seva figura, però arriba massa tard. Ja l'han esclafat. Crida, es bufa la mà i comença a fer saltirons, perquè ell tampoc no pot renunciar a la identificació amb la seva figura-rol. El primer manipulador, per contra, creua els braços i es

mostra ben satisfet, perquè ha colpit el seu adversari amb els seus propis mitjans «unfairs».

La lluita s'ha traslladat a un segon nivell. El drama s'obre, mostra el seu doble fons i s'escenifica de sobte ell mateix. Però les regles segueixen essent aquí molt estrictes: l'acord d'escenificar una història amb figures, la «identificació» concreta amb un rol materialitzat, tot això és clarament rescindible, és una unió molt més fràgil que no se suposava. En canvi, no es pot renunciar a la veritable i profunda identificació amb el rol ideal sota cap circumstància, ni tan sols quan el subjecte rol responsable de tot el comportament ha de «suportar» els més greus maltractaments del seu objecte rol i ha d'«incorporar» ell mateix les conseqüències. Aquest és el punt «knock-out» més sensible del teatre, aquí és on es desenvolupa la veritable lluita.

La lluita inventada dins d'una acció tancada, en el marc de la unitat clàssica d'espai i de temps, esdevé cada vegada més inversemblant, un absurd que va augmentant fins a conseqüències límit. Les regles de joc de la dramaturgia clàssica esdevenen regles de lluita i es capgiren completament per al gran plaer de l'espectador: mentre un dels manipuladors intenta cremar el drap de l'altre amb un encenedor, li fiquen el seu drap en un got i el sacsegen com si fos un còctel. Llavors, el manipulador perd l'equilibri, panteixa, es queda «incapacitat per a l'acció» i és «vençut».

L'obra que havia començat inicialment fa estona que ha estat deixada de banda, però no pas el teatre! Ben al contrari. Quan les figures, que havien esdevingut molt «vives» en la representació, són tractades de sobte com el que realment són, objectes sense vida, el conflicte de la història interna rep molta més importància i al final no guanya la *figura rol* més forta, sinó el *representador* més astut, que s'ha convertit en un rol teatral actiu.

L'abandó de l'acció fa que la lluita es converteixi en un artefacte simbòlic: aquí la lluita abasta molt més que el desacord entre dos individus. Aquest duel es desenvolupa en un pla metafísic, on l'ànima lluita amb la seva existència física i l'esperit amb la matèria.

El cos figuratiu separat de l'impuls actiu continua essent el material funcional de la representació del rol. Però, al mateix temps, s'afirma que el «maltractament» d'aquest material és la causa «corporal» del sentiment de dolor del representador. Ens trobem doncs, un altre cop, que l'evidència d'un engany teatral converteix tota l'escena en una comèdia de doble fons.

Si el subjecte representador pretén que les terminacions dels seus nervis es troben en un objecte, aquest comença a saltar. Però, aquí, l'objecte no salta, com en els exemples anteriors, cap al nivell del subjecte representador o de l'autor que comenta darrere dels bastidors, sinó d'una existència escènica representada a l'altra, del rol materialitzat al rol de l'actor i a la inversa.

Però, com que la unitat natural de corporalitat i dolor és projectada en dos nivells separats de la percepció, també aquí es fa visible el camí entre les parts del tot; aquell camí que la identificació amb el rol sempre ha de recórrer per esdevenir representació.

Si la relació de tensió entre «representador» i «rol» pot ser considerada el fenomen central de l'art representativa, aquesta relació teòrica es fa en aquest exemple visible i concreta. Llavors, aquesta representació completament artificial que tematitza el trencament és una experiència d'una creació inconfusible.

3. VARIANTS

Però les possibles constel·lacions del teatre de figures no s'esgoten de cap manera amb la clàssica relació d'*un* manipulador i *una* figura. Tots dos nivells poden estar compostos per diversos components. A la tradició popular del teatre de ninots europeu, sense anar més lluny, la regla més freqüent és la d'un representador que manipula al mateix temps diversos rols. Ben mirat, aquest representador està en una comunicació teatral amb si mateix, encara que només la deixa veure en el pla dels ninots.

Aquí, la necessitat del salt *incessant* d'un rol a l'altre és un component artístic obligatori. L'espai d'actuació d'aquest ninotaire no només es defineix des del punt de vista fenomenològic, sinó també sociològic: la fira, aquell espai públic on es troben els més diversos personatges i representants socials i on també hi trobem malabaristes i ventrílocs. Encara que aquest ninotaire no es deixava veure, amb la seva capacitat de canviar vertiginosament de paper evidenciava que la identificació total amb el rol no era possible i, doncs, preparava el terreny per a l'autoreconeixement estètic del teatre de figures.

Avui dia, la proximitat formal amb les convencions teatrals de la commedia dell'arte s'ha mantingut sobretot en el teatre de titelles de guant. Aquesta tradició històrica europea procedia per línia directa d'un teatre mímic que, al capdavant, només tenia un únic «partenaire»: el seu públic.

Al bunraku³¹ japonès, la tradició és a la inversa: una única figura és representada per tres manipuladors. El primer porta el cap i la mà dreta, el segon les cames i el tercer la mà esquerra. Un quart component, que diu el text, està fora de l'escenari, totalment apartat de l'espai escènic. El «subjecte representador» es compon, doncs, per diversos individus, per diversos impulsos, de manera que aquest rol representat corporativament apareix amb una «objectivitat» sorprenent.

Aquí no té cap sentit que ens preguntem per un possible salt del subjecte. Si la tradició europea es concentra en l'expressió de dependències duals, Àsia s'obre cap a una forma artística lliure de tot interès individual. L'aspecte plàstic i la màscara, que són d'una especial expressivitat en el personatge del teatre de figures oriental, ens mostren que aquest teatre aspira a una forma més elevada, que està en consonància perfecta amb aquesta representació supraindividual.

31. Aquesta forma de teatre de ninots és relativament jove si tenim en compte la cultura japonesa. Va gaudir d'un moment d'esplendor fa uns tres-cents anys (període Genroku, 1688-1703) i s'ha mantingut fins avui dia amb molt pocs canvis.

Mentre que en el nostre entorn cultural s'imposa cada vegada més la reflexió sobre la «totalitat» de la persona, al Japó hi segueix dominant l'antic reconeixement que el camí és el fi. Pràctica i teoria, existència i idea, cos i esperit són allí una unitat inseparable. I també el teatre s'inclou dins l'espiral sense fi de la filosofia vital meditativa, en la qual la qüestió sobre la consumació dels desigs subjectius i sobre l'activitat individual en algun dels «gèneres artístics» és retornada amb ironia a l'idealisme d'Occident.

Felix Mirbt, per tancar provisionalment la llista d'exemples, un director que treballa al Canadà, se serveix del teatre de figures amb una intenció específicament «ideal».

El sorprenent és el caràcter ritual del seu teatre. El llançament d'una pedra, per exemple, s'escenifica com «la idea de llançar». Un grup nombrós d'actors comença a fer, en una coreografia rigorosa, el moviment d'agafar impuls per al llançament de la pedra. Tot seguit es passen la pedra d'un actor a l'altre, com si fos el testimoni d'una carrera de relleus. Amb cada nova cessió, el moviment del grup esdevé més intens, més expressiu, però no més ràpid, fins que la pedra arriba a la imatge del «rol del llançador», a la figura teatral. En el recorregut de l'acció només hi ha un rol, una única «persona» destinada a executar el llançament; però en l'escenificació només és l'últim graó de la cadena d'un gran ritual.

En el punt culminant del llançament, un últim actor rep la pedra i li fa descriure una corba perfecta, a càmera lenta, però prestant la màxima atenció a l'acceleració i l'alentiment del seu recorregut. No és l'objecte llançat, no és tampoc el rol del llançador allò que està al centre de la percepció, sinó el mateix llançament, l'acció teatral.

Un altre mitjà estilístic del teatre de Mirbt consisteix a anar-se passant figures teatrals. Els actors, repartits per l'espai i immòbils, corren d'un en un tot traspasant-se les figures. Cada actor reprèn el flux de moviment de la figura allí on l'ha deixat qui el precedeix. Els rols representats cobren així un moviment propi estranyament «independent». L'espectador veu perfectament com es realitza la representació, però no pot sostreure's a la percepció imperant d'una força màgica.

Quasi sempre, a l'objecte escènic se li imposen diversos, fins i tot «massa», subjectes escènics. La presència constant d'aquesta gernació indeterminada d'actors porta a una mena d'anonimat i a l'anivellament de l'element personal. Els subjectes que representen no són més que l'òrgan d'execució d'una representació lliure de qualsevol subjectivitat. En els rols que s'han de representar, no hi podem reconèixer cap interès particular, sinó, tot al contrari, la solidaritat escènica de tots els actors: *la representació –com a procés– és el seu únic fi*.

En la tradició popular del teatre de ninots, els objectes sense vida eren declarats subjectes amb vida. Aquí s'inverteix l'enunciat, els subjectes són «objectivitzats» i, així, la seva representació del rol amb objectes la podem veure d'una manera perfectament clara. El teatre de figures pren una determinació conseqüent i s'eleva a una esfera suprapersonal.

Aquesta nova voluntat desemboca en una de molt antiga: els rols són representats com si poguessin actuar sense representadors. Aquí, no obstant això, la impossibilitat d'aquesta constatació no implica un dèficit de percepció o de consciència, sinó una resposta decidida –tot fent transparents els camins i els mitjans per a la gestació de la representació escènica– al principi animista del teatre de ninots naïf, que volia fer creure el mateix.

VII. LA SÍNTESI DEL TEATRE DE FIGURES. UN MODEL DIALÈCTIC

Quan, als anys vint i trenta, per influència dels nous corrents de les arts plàstiques, els ninots foren substituïts per objectes abstractes per primera vegada, es va introduir un signe estètic que ja mai més no desapareixeria. A partir d'ara, si es volia mantenir la imatge figurativa de la persona com a únic mitjà d'expressió teatral, sorgia de seguida un abisme ineludible respecte d'aquestes innovacions. Els camins es van bifurcar. Els tradicionalistes reprimien la nova consciència creadora. Exceptuant-ne alguns casos, el teatre de ninots de les fires, tan expressiu i original, va degenerar en mans d'aquests en una reconstrucció romantitzant que s'inspirava sense excepció en les dramatúrgies del temps del Biedermaier o en un teatre pedagògic per als nens amb una forta tendència a edulcorar el món.

Altres, en canvi, van reconèixer en l'impuls d'aquest nou «teatre objectual» l'oportunitat per a la determinació fonamental de tot un gènere teatral, ja que d'ara endavant el ninot tradicional també podia ser modificat. Així doncs, el ninot va ser concebut a partir d'ara, abans fins i tot que com a forma plàstica, en la seva funció d'objecte teatral. Fins aquell moment, les figures eren reproduccions de persones i s'escenificava seguint les regles del *teatre*. Ara hom s'havia d'enfrontar amb les exigències representatives específiques d'un *teatre objectual*.

Al final del segle XIX o, a tot estirar, a començament del XX, les arts veïnes s'havien avançat i havien assolit, gràcies al rebuig del naturalisme i, sobretot, a la confrontació amb el seu propi mitjà d'expressió, una nova consciència pròpia: la pintura en la

investigació de formes abstractes i colors purs; la música en l'alliberament de les estructures harmòniques clàssiques, que desembocà en l'atonalitat; i la literatura en el nou ús dels elements lingüístics i de la parla.

El pas decisiu del teatre de figures cap a l'abstracció també va comportar un nou punt de partida i un nou punt de vista. El «teatre de ninots» s'havia emancipat de la ingenuïtat i la pre-consciència del teatre popular i s'havia revelat com un possible gènere artístic: es va fer conscient de si mateix i dels seus mitjans d'expressió, dels quals podia servir-se ara lliurement, i va assolir així finalment la transparència enyorada de la seva forma específica de representació.

Al mateix temps despertava per primera vegada la necessitat d'un concepte més adient que fos capaç d'aglutinar les diverses tècniques i disciplines. Títols i definicions diversos se sentien arreu,³² però l'únic concepte que va permetre començar a pensar en el fenomen d'un gènere artístic independent fou el de «teatre de figures». Aquest gènere amb una nova consciència de si mateix no només es diferencia de les formes conegudes del teatre nostàlgic de joguines, sinó també del teatre mateix, car les seves escenificacions no són ja una «substitució» de segona classe del teatre.

Però, quina mena de gènere és aquest? ¿Què tenen finalment en comú el teatre de material, el teatre de ninots de bastó i de guant, el teatre negre, el teatre de marionetes, d'objectes i de projeccions, per esmentar només les formes més destacades?

32. Amb tota ingenuïtat i poca fortuna, fins als anys cinquanta els qui feien teatre de ninots s'autodenominaven «ninotaires artístics». De seguida, però, aquells dels quals es volien separar amb aquest rètol es van aprofitar de la publicitat d'aquesta denominació i s'anomenaren igualment «artistes». El públic, tanmateix, no hi trobava cap diferència, perquè més enllà de la discussió conceptual, la discussió del fet en si es va quedar a mig camí.

Avui dia, però, ha sorgit una consciència internacional sobretot a Itàlia amb el «teatro di figure» i a França amb el «théâtre de figures», i també a Alemanya. Es fa, doncs, necessari parlar de «teatre de figures» quan ens referim al gènere en general. Però naturalment seria absurd pretendre canviar uns termes específics, com per exemple el de «teatre de titelles», que han aparegut amb la mateixa història.

EL ROL ESCINDIT

Tothom coneix la frase tan citada segons la qual «el ninotaire dóna vida a les seves criatures». Aquesta frase, on va implícita una equiparació del ninotaire amb «la divinitat», no hauria de ser interpretada en un sentit religiós. El fet és, però, que requereix una gran comunitat de «creients». Fou justament per aquest motiu que el ninotaire es va construir un amagatall, perquè ningú no el descobrís mentre feia «l'acte creatiu» de «donar vida».

Si amb aquest «acte creatiu» haguéssim descrit suficientment l'activitat representadora del ninotaire, aquesta no es diferenciaria gens dels jocs infantils. Es podria tractar d'un joc de màgia, però també en aquest cas s'escaparia als criteris de l'efecte teatral. Com les pintures rupestres i els fetitxes en els orígens de la humanitat, la funció d'aquest acte creatiu serviria per a la *superació de la realitat* i, per tant, mai no podria convertir-se en la *contrarealitat* representada.

Però fins i tot avui dia molts ninotaires defensen la seva manca d'interès o de capacitat per l'activitat representativa i concedeixen a la construcció externa de la figura teatral, és a dir, a l'aspecte plàstic d'un ésser viu,³³ la prioritat davant de l'aspecte representatiu: és clar que el ninot és un objecte, però això és una obvietat que no té cap força ni cap significat. En canvi, ens crida l'atenció el fet que no puguem invertir la frase, perquè no tot objecte és un ninot! Sobre aquest tema se'n va parlar seriosament l'agost del 1987 en una sessió de la Comissió Internacional de Formació de la UNIMA.³⁴

Com que estem parlant de *teatre*, hem de considerar el teatre de figures des del punt de vista de la seva funció per a l'es-

33. Hans R. Purschke defineix el «teatre de ninots en la seva forma tradicional» com «una *representació de ninots* per a la diversió del públic que es mouen a través de l'acció de l'home» a: *Die Anfänge der Puppenspiel formen und ihre vermutlichen Ursprünge* [Els inicis de les formes teatrals amb ninots i els seus probables orígens], Bochum, 1979, p. 82.

34. UNIMA, abreviació d'Unió Internacional de la Marioneta. La jornada va tenir lloc a Ravenna (Itàlia), 1987.

pectador, i estem obligats a donar una informació des de la perspectiva de l'estètica de l'efecte sobre els mitjans de representació utilitzats en *el moment en què s'escenifica*. És clar que és necessari de prendre decisions plàstiques i tècniques sobre els mitjans materials d'expressió. Però això no significa que tota representació hagi d'anar obligatòriament precedida d'un procés tancat de creació figurativa; aquest procés també pot ser el desenvolupament i el contingut mateix de l'escena. Un muntatge amb reproduccions d'éssers vius, amb «actors de fusta», és perfectament possible al teatre de figures. Però normalment és el signe d'un error estètic de base i no una característica del gènere.

Només la terminologia de l'art de la representació ens pot conduir als reconeixements formals que ens permetin descriure suficientment el teatre de figures. La pregunta «*què fa el manipulador?*» no és formalment rellevant per al treball de rol del teatre, però sí la pregunta «*com representa?*». No és fins que parlem de *rol* en comptes de *ninot*, no és fins que la intenció d'una actuació pren forma i no només la imatge externa, que hom topa amb el principi escènic del teatre de figures.

Tot *objecte* pot aparèixer en un context *escènic*, però només com a *rol*, és a dir, amb un significat teatral! Ni l'animació infantil, ni la confusió màgica de subjecte i objecte, com tampoc la simple reducció de les mides del teatre poden ser criteris suficients per a l'assentament del teatre de figures com a gènere.

Amb tot, si amb aquest «donar vida» que tant se cita ens referíssim a la «creació» artística, la recerca de criteris i mesures començaria amb una constatació molt objectiva i freda: el figuraire, que és l'únic *subjecte* real present de la representació, utilitza *objectes* per desenvolupar els seus propòsits escènics. Tots els mitjans d'expressió utilitzats a la representació procedeixen de l'àmbit del material inert. *Els rols del teatre de figures són objectes materials* que només troben la seva forma teatral i la seva expressió a través de l'escenificació.

De fet, en aquesta condició general rau l'únic criteri comú de tot el gènere.

Si comparem les formes del teatre de figures en bloc amb el teatre, tot dividint l'art de la representació en dos grans grups (sense tenir en compte, és clar, aquells terrenys fronterers que fluctuen), ens adonem que la diferència formal rau en la decisió fonamental que pren l'artista representador sobre el mitjà de la seva expressió. El teatre té un tret estructural essencial que el diferencia del teatre de figures: és *homogeni*. Es desenvolupa en un únic nivell representatiu: el del representador *dins* del seu rol. El teatre de figures, per contra, és *heterogeni*, ja que es desenvolupa en dos nivells: el del representador *i* el del rol.³⁵

El figuraire divideix la unitat natural de la representació, és a dir, la identitat corporal d'actor i rol, que es manté intacta en el teatre, en dos components perceptibles: en un subjecte que representa, per una banda, i en un objecte representat, per l'altra.

En la natura, la unitat de matèria i potencial de moviment, l'anomenem «vida»; en la biologia, la unitat de cos viu i d'impuls interior, «comportament»; al teatre, la unitat de rol i de comportament, l'anomenem «representació». El teatre no és viable sense el comportament dels rols. Mentre es representa, actor i rol, subjecte i objecte, són *substancialment inseparables*. Tanmateix, el teatre de figures inverteix aquestes lleis «fiabls» de la percepció, separa l'actor i el rol, l'impuls intern del cos i el potencial de moviment de la matèria. Amb aquest trenca-ment analític sembla impossibilitar tota representació i està, per tant, obligat a enfrontar-se constructivament, en un segon procés creador, amb la separació destructiva.

Quan hem descrit el procés de creació, ja ha quedat clar que una simple «suma» de subjecte i objecte no permet l'escenificació. Si l'un i l'altre no es complementen i s'adiuen com a arguments equivalents d'una mateixa argumentació, si no es necessiten *recíprocament* per crear la *representació comuna*, desemboquen en un atreviment sense sentit que esdevé incom-

35. Vegeu les p. 40 i 45, i també: Werner Knoedgen, «Die Ausbildung zum Figurenspieler – Grundsätzliches und Programmatisches zum Stuttgarter Model (I, II) [La formació del figuraire. Fonaments i programa per al model de Stuttgart]», *Bühnenkunst* 4/88, Stuttgart, 1988, p. 64.

prensible. Per tant, ni el figuraire ni la figura són representadors autònoms. Dels dos, només el manipulador pot actuar i escenificar. Però «representar», en un sentit complex, ho han de fer tots dos, el subjecte actiu conjuntament amb l'objecte material. I no en una conjunció qualsevol d'*exhibició* i *representació*, sinó en l'intercanvi escènic de dos àmbits independents que es necessiten recíprocament.

L' «AIXECAMENT» DE LES CONTRADICCIONS

El model «dialèctic» em sembla molt apropiat per reflexionar sobre la mediació escènica entre objecte i subjecte, i particularment en aquella funció descriptiva que va donar a la dialèctica per primera vegada G. W. F. Hegel.

En la seva obra cabdal, *Fenomenologia de l'esperit*, ens remet a tres significats diferents del concepte «aixecar»: no només pot significar 'alçar' (en el sentit d'aixecar un objecte que ha caigut a terra), sinó que també acull a més dos significats contraris. Pot voler dir 'suprimir' (en el sentit d'aixecar una llei), però també 'conservar' (en el sentit d'aixecar** un plaer per a una altra vegada). La mateixa paraula conté, doncs, una tesi, una antítesi i, en tant que pateix i tolera la contradicció, la síntesi de totes dues. Aquest és un procés, segons Hegel, «dialèctic».

El teatre de figures també es podria descriure, amb l'ajuda del concepte «aixecar», com una síntesi dialèctica, com un «suprimir» i «conservar» simultanis de condicions antitètiques que, d'aquesta manera, són «alçats» cap a una esfera superior. Quan no es nega la contradicció de les antítesis, sinó que és buscada conscientment, quan el triple «aixecar» del subjecte i l'objecte es converteix en el tret característic d'un art de la representació, llavors té lloc la síntesi estètica del teatre de figures.

** El terme alemany *aufheben* té també aquest sentit d'«ajornar». (N. del t.)

Si observem amb atenció, veiem que també els *partenaires* individuals, el subjecte i l'objecte, contenen en si mateixos contradiccions: l'objecte d'aquest teatre «conserva» la seva existència material inexorable, però també és «suprimit» en certa manera, perquè és convertit en un rol portador d'acció. De la mateixa manera, el subjecte d'aquest teatre «conserva» la seva capacitat d'actuació indiscutible, però se «suprimeix» ell mateix quan fa com si no actués. Tots dos partenaires contenen en si una contradicció antitètica, que porten, cada un per si mateix, cap a una síntesi conjunta en la qual poden «aixecar» les seves contradiccions.

Que tots dos mantinguin els seus trets característics propis és molt senzill: l'objecte conserva la seva materialitat; i el subjecte, la seva capacitat de representació. Però hauríem d'examinar, en canvi, les antítesis, els seus respectius «suprimirs»: és tan difícil que un objecte actuï autònomament, com que un subjecte renunciï a l'acció. Això només és possible per mitjà de constatacions del tot artificials! Però, si en el nivell dialèctic més baix, en la tesi i l'antítesi de cada fenomen separadament, es constata ja la contradicció, en aquesta «impossibilitat» hi hem de veure ja el primer senyal d'una unió necessàriament preconcebuda i artificiosa: un *representador sense rol* és tan incomplet com un *rol sense representació*. La seva característica, ser conformats antitèticament, fa que tinguin parts incompletes que busquin el seu complement.

Amb l'ajuda del model dialèctic podem descriure per què el trencament a priori de la representació –més enllà de la ingenuïtat, la màgia o l'arbitrarietat– és el signe artificial d'una intenció creativa. Quina expressió pren, però, aquest objectiu en el resultat final? Com sorgeix la nova síntesi?

Quan el representador del teatre de figures es va deslliurar del seu rol, convertint-lo en un objecte, va quedar-se sense rol, però va continuar essent el representador d'aquest rol alliberat. Però com que el teatre no coneix ni accepta aquest representador «sense rol», el figuraire –a més de l'escenificació del seu rol separat– li deu al públic una segona informació *també escenificada* sobre aquesta contradicció: Qui és ell mateix? Què hi fa ell –sense rol– al teatre? El figuraire ha de respondre, tant si vol

com si no, la pregunta contradictòria de quin tipus de «rol» significa aquesta «manca de rol»!

De la mateixa manera, al teatre tampoc no hi ha cap rol no representat o «mancat de representació». Per tant, mai no serà suficient la construcció o l'exhibició de l'objecte de la representació. Aquí també se'ns ha de donar una informació addicional: què hi fa aquest rol –sense representació– al teatre? Un cop més, el figuraire ha de respondre a aquesta contradicció, a la pregunta sobre quin tipus de «representació» significa aquesta «manca de representació»!

Aquestes dues informacions se'ns fan necessàries simultàniament, i només les podem rebre perquè el subjecte escènic és percebut «desdoblant».

L'ESPIRAL DE LA PERCEPCIÓ

Perquè s'entengui millor l'assumpte que ens ocupa, vull tornar a l'exemple abans comentat de l'antiga *Peça per a ninots del Doctor Faust* (vegeu p. 62). Hans Wurst pot deslliurar-se del pacte amb el diable perquè com a figura de fusta que és no té ànima per lliurar-li. L'engany consisteix en el fet que l'«ànima» ha cercat un lloc «segur» de bon començament, tot separant-se del seu «cos». El públic sembla estar totalment d'acord i, és clar, no hi pensarà pas dues vegades, perquè es troba al teatre, on aquesta separació forma part de les regles del joc. L'«ànima», però, demana ara la paraula: com a autor del rol.

La intervenció autorial en l'escena té unes conseqüències que van molt més enllà que hom pot sospitar d'entrada. Actua sobre el nivell aparentment inviolable de les altres figures, perquè de sobte *totes les figures* de la peça són desemmascarades com a objectes sense ànima: l'estatus material de tots els rols es converteix en tema.

Però com que Faust, que és també una figura de fusta sense vida, no té cap excusa per deslliurar-se del pacte amb el diable i és castigat a baixar a l'infern, ara ens serà possible interpretar retrospectivament aquesta tragèdia que fins en aquest

moment havia estat escenificada sense comentari: tot aquest esdeveniment «sense ànima» no l'havíem d'entendre individualment, sinó simbòlicament.

La «transgressió de les regles» de la Hanstwurstiada no resulta de cap manera destructiva. Al contrari, escenificar el trencament de la il·lusió d'aquests objectes que actuen autònomament fa comprensible l'escissió de la representació decidida prèviament.

En aquest cas, aquest teatre que, a la seva manera, fa abstracció és escenificat per un creador que se'n manté fora i en l'anonimat. Però quan aquest autor sorgeix de la distància autorial i intervé en l'esdeveniment escènic, passa a ser ell mateix un component ineludible de l'escenificació, una expressió teatral. Quan es dona a conèixer com el narrador separat del seu propi rol, està «doblement present». Desenvolupa una tasca representativa «doble», i la seva «manca de rol» esdevé un segon rol igualment escenificat.

Aquest desdoblament és tanmateix dialèctic, perquè és al mateix temps contradictori i complementari. En tant que el subjecte escènic concedeix la facultat de viure i la veu a un objecte escènic, està afirmant la capacitat d'actuació autònoma d'aquest. Però com que aquesta «independència» prestada porta al fet que el rol trenqui el seu propi marc, la contradicció es presenta obertament. Fins i tot sortir del seu rol és de sobte un component del mateix rol!

Com que el subjecte escènic dona a conèixer que aquest rol que té vida és de fet un embolcall inert –i això, a més, amb la veu pròpia d'aquest–, el subjecte escenificador manifesta la seva presència permanent en l'objecte escenificat. Com que aquest «narrador» és ara visible en el seu rol «narrat», aquest rol apareix també de sobte en la realitat del seu creador i allí hi lliga els extrems de la representació que han quedat deslligats. El bufó esdevé autor de la peça igual que l'autor es converteix en bufó. *Juntament amb l'autoria del rol, l'escenificació manifesta la capacitat de rol de l'autor.*

Una complexitat semblant només es pot descriure com a relació recíproca, com la dialèctica d'un moviment que es va

expandint com els cercles d'una espiral de la percepció. Perquè amb l'artifici de la retroacció transcendent no només se soluciona el conflicte immanent de l'escena. La sobirania del bufó es veu a la llum d'una metàfora més àmplia, on és «aixecat» en una utopia teatral el «cercle diabòlic» de ser home, la contradicció complementària entre «cos» i «ànima», entre existència corporal i consciència espiritual.

LES DUES QUALITATS DEL MANIPULADOR SUBJECTE

El trencament antitètic de la representació implica de bon principi la necessitat d'una nova unió: l'objecte escènic es converteix, així, en *figura representada*, i el subjecte escènic, en *figuraire representador*. És a dir, que quan el representador escenifiqui finalment el seu desemmascarament, estarà simplement complint la seva promesa de fer teatre, de crear contrarealitats simbòliques, que havia fet en posar-se la màscara.

Intentem descriure la «doble presència» del subjecte escènic. Primer, ell posa la seva capacitat de representació a disposició d'un objecte material. Seguidament, aquesta capacitat del subjecte no només s'expressa com a força vital (animació) de l'objecte, sinó sobretot com el comportament del rol (personatge). La capacitat immanent de rol en la representació, jo l'anomeno «subjecte intern o funcional».

Segonament, com que el rol que cal representar existeix com a objecte material, la seva representació s'efectua a través d'un «introduir-s'hi» totalment a la vista (o dissimulat). El grau d'identificació del manipulador amb el rol és perceptible d'una manera concreta, i la representació del rol està clarament caracteritzada com a comportament prestat.

En conseqüència, hi ha l'impuls extern d'un autor que manipula. Aquest creador es troba a la distància insuperable d'un director escènic que no està capacitat per donar cos ell mateix als seus objectes rol. Aquesta creativitat distanciada del subjecte

te, jo la denomino «subjecte extern o autorial» de la representació.

Amb l'ajuda d'aquesta separació conceptual es poden concretar tant la incompatibilitat com la complementarietat mútua de la representació escindida. L'objecte escènic ja l'hem examinat amb cautela sota dos aspectes diferents: la seva qualitat funcional (interna) i la seva qualitat plàstica (externa) (vegeu la p. 53 i següents). També l'objecte és, doncs, «doblement» disponible.

La part funcional del subjecte es troba exclusivament amb la part funcional de l'objecte: la capacitat activa de representació del manipulador omple les lleis de moviment passives i internes de la figura. Només aquestes dues funcions relacionades dels dos *partenaires* es necessiten, són els extrems que es complementen i que poden assolir la unitat necessària del rol.

El subjecte autorial (extern), en canvi, s'oposa de manera irreconciliable a la imatge visual externa plàstica de l'objecte. Aquest creador fou qui va decidir de separar el rol de si mateix i, com a director de l'objecte, d'abstenir-se de tota «encarnació» personal.

LA SÍNTESI

La identificació del representador amb el rol ha abandonat l'antiga identitat heretada i ara es manifesta a través de l'artefacte dialèctic d'una «nova identificació». Ja no es manifesta a través de la reconstrucció de la natura no alterada, sinó a través d'una contra-naturalesa creada de nou i depurada de tota casualitat, en aquell espai lliure de les lleis de la naturalesa que anomenem art.

L'actor, igualment, només pot fer teatre perquè *no* és idèntic al seu rol i perquè, això *no obstant*, s'hi identifica. Però aquí, la descripció analítica de la representació de rol com a «síntesi» es queda en un coneixement teòric. El teatre de figures, per contra, la posa en pràctica. Aquí, la síntesi és escenificada concretament.

Justament pel fet que la representació del teatre de figures és escindida, el subjecte escènic pot triar lliurement la seva forma d'aparició fora o dins del rol. Però el fet que la representació és *contradictòria* –aquesta llibertat «fantàstica» que és *al mateix temps* perceptible des del punt de vista *funcional i autorial*– permet a l'espectador d'aquest teatre de figures «retroactiu» participar d'una creació inacabable: el comportament humà es converteix en matèria. La matèria comença a actuar. Els objectes esdevenen contrincants.

Manipulador i rol, subjecte i objecte conflueixen en una elevada síntesi dialèctica de la representació conjunta.

VIII. ABSTRACCIÓ I IDENTIFICACIÓ. LA PERCEPCIÓ

Ja hem parlat de l'abstracció creativa. En aquesta hi veiem una recíprocitat contrària de les qualitats plàstica i funcional, ja que el teatre pot prescindir de la *creació* externa del subjecte, però no del comportament del subjecte. Això serveix tant per al teatre de figures com per al teatre: la representació es pot fer sense «maquillatge», però mai sense «actuació».

En conseqüència, si ens tornem a fixar en els casos més extrems és més factible fer teatre amb un mocador flexible, que no amb un bloc de fusta; és més senzill fer teatre amb un material sense forma externa però amb mobilitat interna (abstracció plàstica alta, abstracció funcional baixa), que no amb una reproducció humana estàtica, com ara una estàtua (abstracció plàstica baixa, abstracció funcional alta).

En el grau més baix de l'abstracció d'un subjecte, ens trobem lògicament amb la natura: l'home no és una abstracció plàstica ni funcional. No obstant això, amb la més petita desviació de la natura, amb la més mínima reducció del natural, comencen les possibilitats del teatre: vestuari, maquillatge o màscara són mitjans no naturals per fer abstracció plàstica externa de l'home. La fixació o l'estilització d'un moviment també són mitjans de l'art per delimitar el comportament de l'home i per fer-ne una abstracció representativa. El teatre de figures, amb l'escissió total i l'objectivització concreta del rol, ha pres la decisió irrefutable de ser una forma de representació que fa abstracció de la naturalesa humana.

LA REPRESENTACIÓ QUE ABSTREU

L'exemple que comentaré seguidament em va cridar l'atenció perquè, pel seu alt grau d'abstracció, mostrava de manera especialment clara la síntesi representativa entre el representador i el rol. Després d'un treball intensiu de grup en què es tematitzava i es posava en pràctica la dialèctica del teatre de figures, dues figuraires³⁶ que hi participaven i que fins aleshores havien fet un teatre força convencional, van deixar-se seduir per les tècniques de distanciament en la representació.³⁷

Una breu escena de la seva peça «En Zasper no sacseja les prunes» podem considerar-la com un dels experiments més destacables de la nova generació. Un professor, representat per un cap diminut amb un nas llarg i unes ulleres grans, plàsticament molt proper al clixé però molt original en la seva expressió «alligonadora», s'enfronta amb un alumne estaquirot. El cap és sostingut lliurement per dues mans que conformen aparentment el seu tronc. Ho fan, però, sense respectar la percepció d'una figura de rol intacta, ja que sovint abandonen la seva missió visual i dissolen la forma corporal del professor, tot fent gests de proporcions «massa grans», de la mesura del manipulador invisible, uns moviments que s'independitzen completament.

Quan el cap només és sostingut pels dos polzes i la resta dels dits repiquen impacientment els uns contra els altres, l'espectador ja no pot distingir què és el que produeix l'efecte d'arrogància, bé el gest vanitos de la *figura* o la transformació sobtada d'aquest cos, signe de la intervenció autorial del *manipulador*. Però quan les-mans se separen, una apropant-se a l'alumne amb l'índex aixecat, i l'altra segrestant el cap en un racó de l'escenari, on sembla que reflexioni sobre els últims disgnis

36. Silke Technau i Kristiane Balsevicius, del grup Kobalt-Figurentheater, Berlín.

37. *Le Cheval de Troie*, coproducció internacional (1981) a l'Institut Internacional de la Marioneta, a Charleville-Mézières (França); direcció: Werner Knoedgen. El 1982 es representà a Bonn i Marsella.

del saber, llavors s'abandona irrespectuosament tota forma visual d'un cos «intacte» en benefici d'una interpretació de rol purament representativa.

La destrucció òptica d'aquest professor que està conformat solament per un cap, el *gestus* del qual se li escapa, escenifica amb precisió la seva doble moral: la seva «afirmació» està en una contradicció oberta amb la seva «actuació» concreta. Pel fet que la forma externa del rol exploti en l'aire, aquesta experimenta una nova realitat, exclusivament teatral. Però la destrucció plàstica del rol és coherent amb la seva representació teatral, que guanya, així, un significat més profund, perquè serveix per a la interpretació clara d'un rol en si contradictori.

També aquí s'ha dut a terme l'escenificació d'una «impossibilitat»: la teatralització de la percepció separada de la forma i del comportament del rol. Les manipuladores renuncien a una preparació acurada i progressiva dels fenòmens antitètics del teatre de figures. L'artificiositat dels mitjans d'expressió s'articula obertament, sense cap mena de comentaris, i és oferta a la capacitat de recepció creativa de l'espectador.

LA TEATRALITZACIÓ DEL TEATRE

Quan parlàvem de l'anomenat «salt del subjecte», hem mostrat amb exemples el fenomen de la teatralització, de la tematització de l'actuació teatral, que el figuraire escenifica sovint per tal de ser visible dins o al costat del seu rol. En cada cas, la part autorial del subjecte s'enfrontava de manera diferent a la part funcional. Fent un resum, podem dividir en tres les formes d'actuació típiques del teatre de figures.

A *Grandir* (p. 70) presenciàvem com la lluita sorgida per causa d'un got d'aigua saltava al pla dels manipuladors. Observàvem aquí dues execucions per a la mateixa funció. Com que el rol teatral era representat al mateix temps pel manipulador i per la figura, el tema principal de la representació era la comprovació i la confirmació de les possibilitats d'identificació.

Aquests subjectes només es comportaven de manera autorial envers el seu objecte rol, però no envers el desenvolupament de la història: la peça havia d'interrompre's forçosament per donar pas a aquest desafiament. La síntesi teatral conduïa a la victòria de la funcionalitat per damunt de tots els intents autorials de separació: la identificació amb objecte rol restava intacta.

La representació és, doncs, aquí tematitzada en el *subjecte-manipulador*; el punt essencial de la teatralització rau en la funció del subjecte escènic. Per tant, podem definir també aquestes formes teatrals en què s'escenifiquen els rols doblats com a «teatre de figures subjectivitzador».

Al bunraku japonès (p. 74) i també al teatre de Mirbt (p. 75) hi trobàvem diversos subjectes paral·lels al costat de l'objecte rol que no tenien possibilitat d'identificació personal amb aquest. En la seva unió col·lectiva es comportaven com el motor anònim de l'acció. La seva funcionalitat es restringia a la coordinació tecnicoritual i suprapersonal del comportament del rol. Dins d'aquesta equiparació dels diversos manipuladors s'emfasitza, doncs, la separació autorial del rol, es tematitza la representació en l'*objecte rol*. En aquest cas el punt essencial de la teatralització rau en la funció de l'objecte escènic, és a dir, en un «teatre de figures objectivitzador».

Al teatre de Boerwinkel (p. 68) hi havia un únic subjecte escènic, la part funcional del qual es revoltava contra la part autorial.³⁸ A causa d'aquest atac, la part autorial es convertia també per força en part funcional i ara actuava també fent el paper de l'autor.

Com que el subjecte funcional es revoltava contra el subjecte autorial, es tematitzava la retroacció de manipulador i rol. Com que l'autor de l'escena negava al final la funció del rol, es tancava el cercle de la teatralització en una autonomia simbòlica absurda de la figura teatral, que afirmava poder

38. La mà que apareix en escena no es pot confondre amb una mà que representa una figura teatral completa. Aquí, la mà és una part visible del subjecte autorial: un signe de la seva participació (vegeu la p. 68 i següents).

prescindir de tota autoria: el rol abandonava el seu representador.

Aquí es teatralitza el teatre a si mateix; el punt essencial és la relació dialèctica entre subjecte i objecte, autor i funció, figura i figuraire. Aquí, la representació tematitza la seva pròpia retroacció, i el mateix Boerwinkel anomena aquesta forma concentrada de teatralització «teatre de figures essencial».³⁹

Suportar la no-identitat és la característica fenomenològica de tot el teatre de figures, i la seva tematització és, per tant, inevitable. La teatralització és comuna a totes les variants, al teatre de figures «subjectivitzador», a l'«objectivitzador» i a l'«essencial». L'aixecament dialèctic de les condicions de representació, que són de bon principi antitètiques, predestina tot context i tot contingut encara representable sota aquestes condicions: *el teatre de figures és a priori teatralització del teatre*.

La representació escindida constitueix una interferència massa violenta en la percepció de l'espectador, de manera que aquesta nova identificació no pot quedar silenciada. Un manipulador que produeix una *illusió manifesta*, està teatralitzant obligatòriament la *separació real* del subjecte i de l'objecte teatrals.

Però, en tant que ell converteix aquesta separació en contingut i tema de l'escena, torna a crear la síntesi amb els elements separats. Si l'objecte, però, només és *exhibit* al costat del subjecte, el teatre es queda en una mera *il·lustració*. Només mostra la separació i renuncia a la nova síntesi. La tematització descontextualitzada i el desvetllament pla de l'artificiositat no passen de ser una banalitat, com a molt un efecte més o menys didàctic,⁴⁰

39. Aquest concepte el va utilitzar Boerwinkel durant una taula rodona a Stuttgart (11-10-1986).

40. La comparació amb la teoria dramàtica del «teatre èpic» de Bertolt Brecht s'hi presta. Brecht exigia de manera expressa que l'actor havia d'actuar com si estigués *al costat del seu rol*. Calia evitar la identificació amb el rol per aconseguir l'efecte de citació (tècnica de l'«efecte de distanciament»). La missió didàctica del teatre és aquí una intenció programàtica. Vegeu: B. Brecht, *Das epische Theater* [El teatre èpic], *Gesammelte Werke* [Obres completes], vol. 15: *Schriften zum Theater* [Escrits sobre teatre] I, Frankfurt, 1967.

si no estan inclosos en un context dramatúrgic i, per tant, de retroacció:

Per il·lustrar-ho fixem-nos en l'òpera, aquell gènere de l'art de la representació que s'ha unit amb la música. L'espectador d'òpera espera una identificació completa del representador amb el rol que ell representa i, a més, que s'expressi a través del mitjà de representació musical. Aquest és l'acord, el que s'ha establert entre la forma de representació i el públic.

El teatre musical, que no és sinó una mostra més de la «representació artificial» –i per això ens és possible la comparació– podria tematitzar-se fàcilment. Com a exemple, fixem-nos en una escena de *La Bohème* de Puccini. Imaginem-nos que Rodolfo interromp la seva estimada Mimi enmig d'una ària i li demana que deixi de cantar. La seva greu tuberculosi no li permet aquest esforç, nefast per a la seva salut. Aquest trencament de la il·lusió faria esclatar el marc establert de l'òpera. Tal vegada, aquest cantant s'hauria proposat un efecte còmic sortint de sobte de les regles de l'obra, però aquest efecte resultaria del tot superficial, perquè la tematització de l'òpera, del mateix mitjà d'expressió, produiria aquí l'efecte d'una molèstia inadequada més que no pas el d'un acudit exquisit.

Les regles teatrals, quan són especialment rígides, permeten fàcilment la paròdia, i molts músics aconsegueixen sovint escenes còmiques justament per aquest motiu. Però amb aquest efecte de distanciament no es crea necessàriament una obra d'art essencialment nova.

La «teatralització del teatre» significa en definitiva quelcom molt més profund que una sortida sobtada del rol, un trencament de la il·lusió o la simple tematització d'un fet conegut. Només s'arriba a un efecte teatral per mitjà del desemmascarament quan, malgrat tot, la unitat representativa del rol està en la seva base.

Només a partir del rol *funcional*, una tematització autorial del caràcter de l'objecte pot convertir-se en retroacció teatral. Per aquest motiu es descobreix el manipulador a través de Hans Wurst,⁴¹ per tornar un cop més a l'exemple de l'escena

41. Vegeu p. 62 i següents i 84 i següents.

de la *Peça per a ninos del Doctor Faust*. Només a partir de la unió del potencial tècnic de moviment de la marioneta i el potencial de comportament del seu manipulador, un Hans Wurst de fusta pot ser escenificat com a rol actiu, per molt que ell mateix faci servir prolíficament la capacitat de pensar i de parlar que ha assolit per informar-nos de la seva manca de vida. En l'enfrontament del rol amb el seu propi autor salta la funció, fins i tot la significació de la imatge externa de l'objecte escènic, cap al subjecte escènic, i desemmascara el creador invisible com a veritable i únic bufó. El «salt del subjecte» es converteix a través del «salt de l'objecte» en una expressió teatralitzadora, en una retroacció escenificada de la representació escindida.

LA IDENTIFICACIÓ QUE ABSTREU

Com que el teatre de figures permet que els seus rols prenguin forma concreta, és un teatre abstracte. Aquesta declaració reforça i emfasitza un cop més tota la contradicció. Quan una concretització és al mateix temps un procés d'abstracció, ens trobem amb un teatre *simbòlic*, que va més enllà de les seves representacions plàstiques.

Així doncs, ens hem de fer encara una pregunta important: com pot continuar essent teatre un teatre que abstreu? ¿Com pot transmetre sensibilitat i sentiments si no deixa d'escenificar-se ell mateix constantment? ¿Com pot l'espectador «identificar-se» amb un objecte?, i ¿fins a quin punt pot sentir-se «pertorbat» quan aquest ser-objecte és a més a més tematitzat?

Per al figuraire, la representació teatral consisteix en una adequació del comportament humà al repertori tecnicofuncional de moviments preestablert d'un objecte rol concret per mitjà d'un procés d'abstracció. Allò que el manipulador separa del seu comportament «subjectiu», passa a ser el comportament «objectiu» del rol del nou «cos» materialitzat. Evidentment, aquesta «unió funcional» només pot «funcionar» quan l'objecte s'hi avé, quan pot assumir aquest comportament escindit dins el seu potencial de moviments.

El grau d'«identificació» del manipulador rau en el tipus de relació que estableix amb el rol. O bé el manipula des de dintre –com és el cas del ninot de mà–, o bé des de fora –com és el cas de la marioneta de fil.

Però sigui quina sigui la tècnica que el manipulador subjecte utilitzi, ha d'aparèixer com l'«ànima» (del llatí: *anima* 'vida') en la síntesi funcional amb l'objecte rol material perquè sense «animació» la representació del teatre de figures resta «sense vida» i impersonal. I llavors, la identificació en el sentit d'un re-coneixement no fóra possible.⁴²

Com pot identificar-se l'espectador amb un «comportament materialitzat»? Vegem-ne un exemple: si una figura petita i grassa rodola una vegada i una altra per una rampa i s'estimba constantment contra un mur, l'espectador no pot identificar-se amb una figura grassa concreta, sinó amb el «ser gras» en si o, per dir-ho amb més concisió, amb el comportament característic que resulta d'un handicap físic, amb la representació d'un rol necessàriament condicionada per una figura de rol predeterminedada.

Amb una figura rodona, hem pres una decisió creativa que absteu la seva expressió plàstica i d'aquesta manera la decisió ludicoescènica sobre la representació simbòlica allibera per segona vegada l'escena de qualsevol significat casual. L'objecte passiu per naturalesa no pot experimentar cap dolor, no pot patir. Per tant, la seva representació també serà sempre, en la seva «objectivitat», «despietada».

En el grau d'abstracció més elevat, el fenomen encara és més clar. Si el figuraire només escenifica amb una bola la seva funció de ser «rodona», l'espectador només pot comparar aquesta representació amb les seves pròpies experiències sobre el comportament del que és «rodó». La «identificació» que encara és possible fa abstracció de la persona igual que ho fa la mateixa representació. La participació de l'espectador lliure de qualsevol afecte individual es converteix en un reconeixement

42. Quan hem parlat del «teatre visual» (vegeu p. 40) i del «Teatre de material» (vegeu p. 45) hem mostrat amb exemples extrems els límits del teatre de figures.

més alt però no menys intensiu, ja que la consciència que només pateix un *substitut* amb forma d'objecte rol està present i no es pot evitar: la representació amb un símbol allibera la «identificació» de tota culpa personal.

El «dolor» d'un substitut et pot impressionar, però no fins al punt de deixar-te mut. En l'estat de gràcia de la innocència, l'espectador gaudeix de la llibertat per riure's de la «desesperació» de l'objecte.

EL POTENCIAL SIMBÒLIC DEL TEATRE DE FIGURES

És el moment de fer un resum i de treure conclusions. La relació de tensió, mostrada obertament, que s'estableix en una representació escindida exigeix sempre una «forma oberta».⁴³ Els continguts i els temes literaris que requereixen una fusió sense figures amb el rol, com són els del drama de caràcter, de desenvolupament o el psicodrama, no són realitzables al teatre de figures. El «drama obert» del teatre de figures fa abstracció de tot el que és natural i construeix la rèplica d'un món propi. La seva forma es converteix en el contingut essencial de l'obra d'art.

Aquesta obra d'art pot remuntar-se als orígens del teatre, pot ser ritual, simbòlica, èpica, absurda, paròdica o grotesca, però mai no pot ser naturalista.

El teatre «dramàtic» de text no pot desenvolupar el seu sentit allí on el teatre desemmascara tota invenció precisament perquè utilitza una màscara. El teatre de figures porta fins a les últimes conseqüències el conflicte teatral sense cap emoció mímica i, per aquesta causa, el comportament humà esdevé comprensible. L'experimentem lliures de culpa individual i de por real.

Fins i tot quan fa una crítica social corrossiva manté alguna cosa formalment conciliadora, una energia inabsorbible que pot produir canvis.

43. Vegeu Volker Klotz, *op. cit.*

Però, quan discutim sobre un gènere teatral, el valor de la recepció i la intenció de la comunicació amb el públic mai no poden ser menystinguts. Només quan la unió entre artista i societat s'entén com una creació de mutu acord, ambdós es poden enriquir recíprocament. Que es retalli o s'alliberi la possibilitat de reconeixement, ens remet a la qualitat artística de la creació.

Mentre que l'espectador naïf del teatre de figures percep la humanització de les coses, l'espectador conscient rep al mateix temps l'objectivització de l'home. Així doncs, ¿per què el teatre de figures hauria d'utilitzar els seus mitjans d'expressió artificials de manera naïf si d'aquesta manera els estaria negant?

Només *després* de definir suficientment la forma teatral pròpia, poden els continguts d'aquest teatre tornar a ser veritables. És aleshores que podrem tornar a travessar el llindar cap a l'inconscient, que les utopies tornaran a tenir una qualitat representativa i els somnis seran més excitants que la creença primitiva en la màgia. Llavors l'antiga màgia tornarà a fer aparició en el teatre. Anirà atansant-se lliure i lleugera, sense les crosses d'un aparell il·lusionista carregós.

Quan ja no hi queda cap rol idèntic al seu representador, el fet que s'aixequi el teló és un veritable esdeveniment i l'expectativa esdevé encara més gran. Llavors el «teatre impossible» torna a ser «possible»; llavors l'escena dóna la llibertat per fer-hi un teatre especial i queda lliure per a la dialèctica intrínseca a tota obra d'art: aquest teatre és naturalment innatural!

Allò que en la concepció màgica del món era inqüestionable harmonia preconscient entre home i natura, l'home conscient va començar a separar-ho. És el filòsof qui articula l'enyorança de la felicitat inextingible del paradís: l'apropament de subjecte i objecte l'anomena coneixement.

En el teatre de figures, no obstant això, aquest coneixement es converteix en una pràctica lúdica. L'«outopia» de la nova unió de natura i consciència és aquí el veritable «topos», el lloc escènic d'aquesta enyorança. Quan el teatre de figures col·loca la matèria en un plat de la balança i l'esperit creador en l'altre, garanteix durant un moment escènic un equilibri, una mesura unitària per a totes les contradiccions.

DARRERES OBSERVACIONS

Potser el lector pot tenir la impressió, després de llegir el llibre, que el teatre de figures és un àmbit reservat als intel·lectuals, i per tant vull fer algunes darreres observacions personals.

En els festivals internacionals als quals he assistit en els últims anys, hi he vist grups que havien desenvolupat una alta consciència sobre els seus mitjans d'expressió, però que malgrat tot produïen un badall de cansament en el públic. En canvi, n'hi havia d'altres de més irreflexius i espontanis que l'espectador es mirava amb gran plaer.

¿És necessari recordar que amb la consciència per si sola mai no s'ha fet cap mena de teatre? ¿Que aquest sorgeix de la mateixa representació i del seu impacte, i no pas de la teoria que hi ha al darrere? ¿Que el teatre viu principalment de la intuïció lúdica, de la sensibilitat i la sensualitat? ¿I que l'exclusiva feixuguesa intel·lectual el faria morir llastimosament de gana?

El trajecte de reconeixement a través de la consciència és un estadi intermedi. Fer inventari pot aportar eines molt útils, però no substituir el teatre.

En un taller que vam presentar a l'Escola Superior de Stuttgart –un dels meus «projectes materials» abstractes, on només utilitzàvem metall i goma elàstica–, alguns espectadors reaccionaren amb desconcert; quanta tristesa i agressivitat, quanta gràcia, quant d'erotisme havien vist en un tros de llau-na. No semblava pas que l'alta consciència que ens havien aportat els experiments haguessin avortat l'esdeveniment teatral. Tot al contrari.

Amb el temps, doncs, he anat descobrint diverses tendències que vull proposar a reflexió. La separació entre el teatre de figures i la incansable tradició del teatre infantil aviat serà tan absurda com comparar un concert de música moderna amb el d'una banda de trompeters de festa major. Tot i amb això, els articles de premsa recollits per l'Associació de Teatres de Ninots d'Alemanya, que segueix essent l'únic representant de la professió del teatre de figures de la República Federal, parlen en un 80% amb un indestructible orgull d'«El ninotaire Pole», d'«ulls brillants d'infants» i de «ninots dansadors».⁴⁴

Si això es compara amb el fet que des de fa ja força dècades Bertolt Brecht, Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Tadeusz Kantor i Robert Wilson han aportat a l'art de la representació una estètica figural que ha fet època i en quina insignificant mesura s'han deixat impressionar o influir aquests «ninotaires», llavors es fa ben palès que el mercat del teatre de ninots popular, amb les seves necessitats estretes i claustrofòbiques, mai no es farà per a aquell gran públic que s'interessa pel veritable teatre.

Tanmateix, el teatre de figures «modern» corre ara el perill de tornar-se a estancar en l'antic atzucac. S'ha engrescat de manera vertiginosa i s'ha fet més i més gran. Els grups de cinc o més actors ja no són cap raresa, i quasi sembla que s'hagi superat aquell esperit petit del teatre de ninots antic. Però, quan hom veu la gran quantitat de sacerdots que celebren els seus oficis exòtics als negres altars, mentre les cintes magnetofòniques perfectament sintetitzades ens martellegen les oïdes dins d'una orgia d'efectes sonors i luminotècnics, llavors ens adonem que el potencial-simbòlic del teatre de figures es torna a degradar en l'antic sensacionalisme de la fira i que les religions succedànies de consum el converteixen en un circ simultani.

El progrés tècnic s'associa amb l'antic espectacle de fira. I se segueix fent «màgia» a la manera de sempre, però no pas teatre.

44. Com a suplement a la circular regular d'aquesta associació, s'edita també *Puppenspiel aktuell* [Teatre de ninots actual], informació de premsa per als socis de la Unió de Ninotaires.

Quan s'acaba la representació, l'espectador torna a anar, ara com sempre, darrere els bastidors, contempla amb admiració el garbuix de llums negres, pròtesis d'escuma, comptadors digitals, ganyotes de làtex i potenciòmetres i es demana inevitablement si és veritat que tot això ho ha construït un mateix i si d'això se'n pot viure.

Això no obstant, a vegades es pot veure veritable teatre, amb uns criteris, un teatre que no requereix cap truc ni cap amagatall.

És certament lògic que en la societat en què vivim, on la comunicació ha estat substituïda pels béns de consum, sorgeixin els espectacles de teatre de figures més estranys que puguem imaginar. I, quan un comediant tan brillant com Pat van Hemerlijck escenifica el «teatre d'objectes» més boig i irònic que he vist mai,⁴⁵ en el qual parodia l'autosatisfacció quasi aconseguida d'un neuròtic del bricolatge impertorbable enmig d'una alegre soledat, llavors l'espectador d'aquest món que s'auto-destruïx amb ironia grotesca experimenta la llibertat suïcida de la nostra societat del malbaratament completament alienada. Llavors el teatre de figures es converteix un altre cop en un «theatrum mundi», encara que sigui d'una època absurda.

Mentre mirava aquest *clown* apocalíptic engolint les flames d'un encenedor de plàstic no recarregable, com si algú hagués de començar d'un cop la civilització, va néixer en mi l'esperança i em vaig sentir tocat.

Tocat en el desig de fer teatre.

45. *Terracota*, obra representada a Dommelhof (Neerpelt, Bèlgica), març del 1987.

INDEX DE REFERÈNCIES

- abstracció 19, 35-37, 44, 53-56, 78, 85, 89, 90, 95, 96
abstracte 22, 37, 38, 50, 70, 77, 78, 95, 99
abstractaent, que abstreu o que fa abstracció 26, 53, 55, 56, 89, 90, 95-97
acció, activitat 14, 17, 20, 21, 25, 30, 32, 36, 38, 41, 53-55, 58, 60, 63, 65, 67, 70, 72, 75, 79, 83, 92
–capacitat d'acció 27
actiu 18, 20, 28, 30-32, 37, 39, 43, 45, 53, 65, 70, 72, 73, 82, 87, 95
actor 14, 20, 21, 25, 41, 42, 47, 50, 55, 59, 60, 61, 69-71, 75, 76, 81, 87
–actor artificios 14, 59
–actor natural 59
actuació 39, 50, 56, 80, 83, 85, 89, 91
actuar 40, 65
aïllament 53
aïllar 49, 52, 55
aixecament, aixecar (suprimir, conservar, suspendre, ajornar) 82, 83, 86, 93
allegòric 59
alternatiu 23
animació 14, 25, 49, 54, 67, 80, 86, 96
animar 39, 42, 55, 65, 66
animista 76
antiteatre 61
antítesi 67, 82, 83
antitètic 82, 83, 86, 91, 93
antropomorf 47, 48, 50, 53
ARISTÒTIL (*Poètica*) 39
art popular 14, 15
arts plàstiques 17, 39, 40, 45, 55, 77
–artista plàstic 17, 40, 48
art-realitat 20
artificiositat 59, 91, 93
assaig 19, 33
associació 30, 31, 33, 36, 44, 46, 70
associar 38
associatiu 45
atmosfera 30
autònom 14, 18, 28, 32, 33, 39, 41, 45, 47, 48, 53, 55, 60, 61, 63, 82, 85
autonomia 35, 36, 92
autor 61, 66, 69, 73, 84-86, 92, 93, 95
autoria 66, 85, 92
autorial 63, 69, 84, 85, 87, 88, 90, 91, 92, 94
autoreflexió 60, 69
BOERWINKEL, Henk 68, 70, 92, 93
BRECHT, Bertolt 93, 100
BROOK, Peter 48, 100
bufó 62, 70, 85, 86, 95
–llibertat del bufó 63
bunraku 74, 92
caràcter 36, 46, 50, 52, 60, 70, 75, 94, 97

caracterització 52
 –capacitat de caracterització 41
 còmic (substantiu) 58, 59
 còmic (adjectiu) 31, 36, 51, 59, 94
 commedia dell'arte 57, 59, 60, 74
 comportament 18, 19, 21, 23, 25, 27, 28, 30-34, 41, 43-48, 50, 54-56, 59, 63, 66, 72, 81, 86, 88, 89, 91, 92, 95-97
 comunicació 11, 38, 73, 98
 consciència 68, 69
 constructiu 14
 construir 13, 48
 consumació 75
 continuïtat 46, 54
 contradicció 21-23, 51, 68, 82-86, 91, 95, 98
 contradictori 22, 84, 85, 88, 91
 creació, conformació 15, 18, 20, 25, 40-43, 45-47, 50, 53-55, 73, 80, 81, 88, 89, 98
 –recreació 19, 46, 54
 –recreat / no recreat 43, 45, 46, 55
 creu 68-70

 decorat 25
 desemascarament 60, 61, 86, 94
 desemascarar 84, 97
 desil·lusió 63
 diable 62, 63, 84, 86
 dialèctic 23, 77, 82, 83, 85, 87, 88, 90, 93
 dialèctica 82, 86, 98
 dibuixant 68
 dibuixos animats 49, 66
 –autor de dibuixos animats 66
 doble, doblat 22, 30, 57, 59, 68, 70, 72, 85-87, 92
 –doble fons 73
 –doble signe 60
 –doble significat 23
 domador 30, 32
 duplicitat 23
 drama 22, 39, 60, 72, 97
 dramàtic 39, 67, 97

 efecte 27-29, 31, 33, 90, 93, 94
 –estètica de l'efecte 49, 80
 efecte de distanciament 94
 efecte global 34, 36
 efecte teatral 79
 eina 30, 33, 34, 60
El gat amb botes 60
 engany 33, 73, 84
 escenificació 14, 19, 21, 25, 37, 55, 56, 65, 67, 70, 78, 80, 81, 83, 85, 91
 escenificar 18, 23, 25, 26, 32, 38, 44, 45, 51, 65-69, 72, 75, 77, 80, 82, 85-87, 91, 92, 95, 96, 101
 escindir 42, 56, 65, 87, 88, 93, 95, 97
 escissió 60, 85, 89
 Escola de Teatre de Figures d'Stuttgart 26, 62
 Escola Estatal Superior de Música i Arts Escèniques 12, 27, 62, 99
 espai, espacial 17, 18, 21, 34, 36, 43, 45, 48, 58, 72, 74, 87,
 esperit 72, 75, 98
 ésser 28, 30-32, 34-36, 49
 –ésser viu 18, 25-27, 29, 30, 32-34, 44, 54, 55, 80
 estètica de la recepció 49
 estilitzar 57, 89

Fenomenologia de l'esperit (G.W.F. Hegel) 82
 fenomenològic 42, 47, 53, 59, 74, 93
 ficció 37, 60, 61, 63, 66, 68
 ficcional 61
 figura o forma visual 28
 –figura artística o artificial 63, 66
 –figura de boca articulada 20, 49
 –figura de làmina 49
 –figura rol 67, 68, 71, 72
 figural, figuratiu 14, 36, 38, 73, 80, 100
 forma 12, 14, 18, 19, 25-27, 29, 32,

34, 35, 37-39, 42-46, 48, 50-57, 59, 61, 65, 67-70, 74, 77, 78, 80, 81, 88-95, 97, 98
 –forma artística 67, 74
 –forma oberta / forma tancada 58, 60, 61, 97
 –canvi de forma 32, 44
 –creació de formes 18, 35
 –sense forma 27, 89
 formal 14, 15, 20, 44, 54, 56, 67, 74, 80, 81
 –unitat formal 34
 fusió 48, 97

 Genroku (període) 74
 gest 42, 43, 55, 90
gestus 91
 GOETHE, J. W. 58
 gràcia 35
 gravetat 18, 66
Grandir 70, 91
 Gulp 52

 habilitat manual 22
 Hanswurstiada 85
 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich 82
 HEMERLRIJCK, Pat van (*Terracota*) 101
 heterogeni 42, 48, 81
Història del Dr. Johann Faust, el més conegut conreador de la màgia negra 62
 homogeni 42, 48, 68, 81
 Hondebott (marioneta de fils) 52

 identificació 41, 49, 69, 71-74, 86, 87, 89, 91-97
 idèntic 87, 98
 identificar-se 66, 87, 95, 96
 identitat 41, 43, 46, 54, 81, 87, 97
 il·lusió 33, 48, 59, 63, 66, 85, 90, 94
 il·lusionista 98
 imaginació 20, 37, 38, 51

 imatge 13, 34, 35, 37, 38, 40, 41, 46, 55, 60, 80, 87, 95
 –imatge global 30, 35
 imitació 13, 20, 58
 imitar 13
 impacte 15, 99
 impacte estètic 12, 15, 16, 25
 impossibilitat 21, 23, 25, 70, 76, 83, 91
 impossible 22, 66, 98
 improvisar 51, 57
 individu 60
 ingenuïtat 78, 83
 instrument 20, 21, 30, 47-49, 59
 instrumental 20
 integració 51
 integrar 61
 irònic 60, 61, 69, 101

 JOLY, Ives 52
 JURKOWSKI, Henrik 62

 KANTOR, Tadeusz 100
 KLOTZ, Volker 58, 97
 Kobalt-Figurentheater 90

La Bohème 94
Le Cheval de Troie 90

 màgia 80, 83, 98, 100
 màgic 19, 22, 63, 75
 –espectacle de màgia 27
 manipulació 13, 14, 30, 33, 35, 45, 48, 52, 53
 manipulador 14, 19, 27, 28, 30, 32, 33, 35-37, 42, 44, 48-50, 53, 56, 57, 60, 65-74, 80, 82, 86-88, 90-96
 manipular 31, 36, 56, 69, 70, 86, 96
 manipulable 46
 marioneta 20, 49, 52, 61, 63, 68-70, 95, 96
 –marioneta de fils 20, 49, 52, 61, 63, 96
 –marioneta de fusta 13

-teatre de marionetes 16, 78
 MARLOWE, Christopher 62
 màscara 41, 42, 48, 49, 50, 52, 54, 55, 59, 60, 74, 89, 97
 -màscara teatral 47, 49, 60
 -teatre de màscares 47, 50
 -màscara de mà 49
 -màscara de cos sencer 49
 matèria 11, 17, 18, 25, 26, 40, 44, 46, 55, 72, 81, 88, 98
 -matèria inerta 25
 -matèria moguda 11
 -matèria viva 18
 material (substantiu) 14, 25-27, 29, 31, 32, 34, 36-38, 42-47, 52-56, 65, 70, 73, 89
 material (adjectiu) 20, 23, 42, 43, 51, 54-56, 65, 69, 71, 72, 80, 82-84, 86, 96, 99
 -caràter material 35
 -projecte material 99
 -teatre material o de material 12, 39, 42, 43, 46, 78, 96
 Mefistòfil 62
 metàfora 70
 MIRBT, Felix 75
 MNOUCHKINE, Ariane 100
 mòbil / immòbil 43, 54, 66, 75
 mobilitat 34, 43, 44, 54, 89
 modelat 39-41
 moure 18, 27, 28, 31, 33, 34
 moviment 11, 18, 22, 28, 29, 31, 34, 35, 38, 41-43, 48, 50, 55, 75, 81, 86, 87, 89, 90, 95
 -moviment propi o autònom 18, 32
 -moviment materialitzat 11
 Nada 70
 naïf 15, 26, 33, 67, 76, 98
 naturalesa superior 35
 ninot o figura de bastó 16, 49, 52, 78
 ninot de mà 13, 20, 49, 53, 96
 ninot o figura de tija 49
 objecte 14, 17-21, 23, 26, 27, 32-34, 46, 50, 51, 53-57, 60, 61, 63, 65, 70, 72, 73, 75-77, 79-88, 93-95, 97, 98
 -objecte escènic 85-87, 92
 -objecte funcional 60
 -objecte material 20, 26, 54, 56, 82, 86, 99
 -caràcter objectual 21, 50, 63, 94
 -objecte rol 20, 47, 50, 51, 55, 56, 72, 86, 92, 95-97
 objectiu 41, 65, 95
 objectivitzar 76, 89, 92, 93, 98
 objectual 21, 50, 55
 -caràcter objectual 21, 29
 obra d'art total 40
 OBRASZOW, Sergei 52
 omnipotència 69
 pantomima 43, 49, 71
 passiu 18, 20, 21, 33, 47, 87, 96
Peça per a ninots del Doctor Faust 23, 62, 84, 95
performance 17, 40, 46
 percepció 16-18, 20, 22, 23, 26, 29, 33-38, 44, 56, 57, 69, 73, 75, 76, 81, 84, 86, 89, 90, 93
 perceptible 81, 88
 plàstic 12, 14, 17, 25, 26, 35, 37, 39-41, 44, 45, 48-50, 53-56, 74, 77, 79, 80, 87, 89-91, 95, 96
 presència (del manipulador) 65, 69
 -(de l'autor) 66
-El príncep Zebrino o el viatge cap al bon gust (Ludwig Tieck) 61
 PUCCINI, Giacomo 94
 Pulcinella, pulcinelli 68, 69
 Purshke, H. R. 79
 reacció 32
 recepció 14, 21, 23, 38, 45, 91, 98
 relació de tensió 73, 97
 representació 13-15, 17-21, 23, 25, 26, 29, 32, 33, 35, 36, 38-45, 47-

53, 55-61, 65, 67, 68, 70, 72-76, 78, 80-97, 99-101
 representacional 18, 25, 44, 47, 48, 51, 67
 representador 17, 19-21, 41, 42, 47, 49, 56-59, 61, 63, 66, 67, 73, 74, 76, 81-83, 86, 87, 90, 92, 94, 98
 representar 13, 14, 18, 20, 21, 26, 32, 35, 36, 39, 44-47, 50, 55, 57-61, 63, 66, 67, 69, 70, 73-76, 79, 80, 82, 84, 86, 94
 representatiu 14, 27, 35, 40, 42, 44, 46, 48, 49, 51, 53-56, 61, 66, 67, 73, 77, 79, 81, 85, 89-91, 94, 98
 reproducció 26, 29, 40, 77, 80
 reproduir 47, 51
 retroacció 36, 86, 92-95
 retroactiu 88
 -efecte retroactiu, unió retroactiva 31, 33
 rol 14, 19-21, 23, 25, 26, 30, 32, 34, 36, 41, 43, 45, 47, 49-51, 54-56, 58, 59, 63, 65, 66, 69, 70, 72-76, 81, 83, 84, 87-90, 92, 94-96, 98
 -canvi o transformació del rol 54, 74
 -caràcter del rol 36
 -consciència de rol 56
 -existència del rol 65
 -figura rol 68, 90
 -forma de rol 50
 -portador de rol 25, 48, 56, 67
 -rol escindit 41, 46, 79
 -rol materialitzat 67, 72, 73
 -rol teatral 72
 -tasca del rol 56, 80
 ROSER, Albrecht 12, 52
 salt 23, 32, 37, 40, 63, 64, 67, 69, 74
 saltar 22, 28, 34, 37, 43, 69, 73, 91
 SCHEIBLE, J. 62
 SHAKESPEARE, William 61
 sensació, sentiment 30, 32, 36, 95
 sensibilitat 95, 99
 sensualitat 99
 separació 60, 81, 84, 87, 92, 93, 100
 separar 21, 25, 40, 42, 47-49, 56, 67, 69, 73, 83-85, 87, 89, 91, 93, 95
 signe 23, 26, 32, 33, 43, 44, 52, 54, 59, 70, 77, 80, 83, 90, 92
 -signe visual 44
 significar 30, 69
 significat, significació 17, 27, 32, 34, 35, 37, 38, 43-46, 50, 53, 54, 59, 60, 70, 79, 80, 91, 95, 96
 -significat plàstic 45
 -manca de significació 29, 54
 -sense significació, mancat de significació 31, 35
 -transformació, canvi de significat 37, 44, 51
 símbol 59, 61, 97
 simbòlic 26, 53, 72, 85, 86, 92, 95, 96, 100
 simbolització 59
 simbolitzar 44, 54, 59
 síntesi 82, 83, 87, 88, 90, 92, 93
 socialització 19
Somni d'una nit d'estiu 61
 SPIES, Johann (llibre popular del Doctor Faust) 62
 STEINMANN, P.K. 52
 supraindividual 74
 subjecte 17-21, 23, 26, 27, 32-34, 45, 47, 51, 53, 54, 57, 59, 60, 63-65, 69, 70, 73, 74, 76, 80-89, 92, 93, 95, 98
 -subjecte rol 72
 -afirmacions del subjecte 51
 -comportament del subjecte 21
 -salt del subjecte 67-70, 74, 91, 95
 -significat del subjecte 54
 -subjecte autorial 69, 87, 92
 -subjecte manipulador 20, 69, 92
 -subjecte escènic 57, 67, 76, 85, 86, 88, 92
 subjectiu 41, 75, 95
 suprapersonal 76, 92

BIBLIOGRAFIA

- teatral 21, 27, 34, 39, 40, 43, 45, 47, 49, 51, 52, 56, 58-60, 62, 65, 67, 68, 72-75, 77, 80, 85, 86, 91, 92, 94, 95
- teatralització (del teatre) 58, 59, 61, 62, 91-94
- teatralitzar 67, 91, 93, 95
- teatre (de text) 15, 47, 53, 55, 77, 78, 80, 81, 89
- Teatre de Figures Triangel 68
- teatre de projeccions 8
- teatre dins el teatre 61
- teatre d'objectes o teatre objectual 46, 77, 78, 101
- teatre èpic 93
- teatre mímic 58, 74
- teatre negre 78
- teatre visual 40, 96
- temporal 17, 29, 48
- temps 17, 18, 21, 45, 62, 72
- tesi 82, 83
- Théâtre Escarlate 70
- Тієск, Ludwig 60-62
- tipificador 59
- titella de guant 13, 16, 49, 74, 78
- tradicció 49, 52, 57, 62, 68, 73, 74, 76, 100
- tradicional 11, 47, 50, 66, 77
- tradicionalistes 77
- transformació 18, 19, 27, 34, 36, 37, 45, 51, 54, 55, 60, 90
- transformació material 17
- transformar-se 22, 23
- transparència 68, 78
- trencament 65, 66, 68, 69, 73, 81, 83, 85, 86
- trencament de la ficció 68
- trencament de la illusió 85, 94
- UNIMA (Unió Internacional de la Marioneta) 79
- universal 60
- universalitat 55
- utiltatge 25
- vestuari 25, 41, 42, 58, 89
- vida 21, 22, 27, 29-34, 36, 45, 48, 66, 81, 96
- capacitat de vida o facultat vital 25, 43, 85
- donar vida 26, 36, 65, 79, 80
- força vital 28, 33, 86
- manca de vida 18, 29, 35
- sense vida, inert 21, 23, 25, 26, 47, 53, 63, 65, 71, 72, 76, 80, 84, 85, 95, 96
- visual 28, 31, 34-36, 41-44, 46, 47, 54, 59, 70, 87, 90
- vital 18, 19, 30-32, 54, 75
- vitalitat 30, 54
- viu 18, 20, 22, 26, 27, 44, 45, 72
- vivacitat 29, 43
- Wilson, Robert 100
- WURST, Hans 62, 63, 84, 94, 95

- ARISTÒTIL. *Poetik* [Poètica] Stuttgart, 1982.
- BRECHT, Bertolt. «Das epische Theater» [El teatre èpic]. A: *Gesammelte Werke* [Obres completes]. Vol. 15: *Schriften zum Theater I* [Escrits sobre teatre I]. Frankfurt, 1967.
- BROOK, Peter: «Myth and the Quest for Meaning, Mask and Metaphor», *Parabola*, vol. 6, núm. 3, 1981.
- ESRIG, David. *Commedia dell'arte*. Nördlingen, 1985.
- HEGEL, G.W.F. *Phänomenologie des Geistes* [Fenomenologia de l'esperit]. Vol. 3. Frankfurt del Main, 1970.
- HEIN, B. i N. (ed.). *Puppenspiel aktuell* [Teatre de ninots actual]. Publicació de premsa per als membres de l'Associació de Ninotaires Alemanys.
- JURKOWSKI, Henryk. «Romantyczny teatr lalek w Niemczech» [El teatre de ninots romàntic a Alemanya], *Pamiętnik Teatralny*, núm. 1 (85), p. 33-62. Varsòvia, 1973.
- JURKOWSKI, Henryk. *Dzieje teatru lalek. Od romantyzmu do wielkiej reformy teatru* [Història del teatre de ninots. Del Romanticisme fins a la gran reforma teatral]. Varsòvia, 1976.
- VON KLEIST, Heinrich. *Über das Marionettentheater* [Sobre el teatre de marionetes]. A: *Sämtliche Werke und Briefe* [Obres completes i correspondència]. Vol. 2. Munic, 1961.
- KLOTZ, Volker. *Geschlossene und offene Form im Drama* [Forma tancada i forma oberta en el drama]. Viena, Munic, 1976.
- KNOEDGEN, Werner. «Le Cheval de Troie – Beobachtungen und Nachbemerkingen zu einer internationalen Gemeinschaftsinszenierung» [Observacions i conclusions d'una escenificació conjunta internacional], *Information*, núm. 48. Associació de Ninotaires Alemanys, 1982.
- KNOEDGEN, Werner. «Die Ausbildung zum Figurenspieler – Grundsätzliches und Programmatisches zum Stuttgarter Modell (I, II)» [La

MIRADA AL TEATRE IMPOSSIBLE*

- formació del figuraire. Fonaments i programa per al model de Stuttgart], *Bühnenkunst*, 4/88 i 1/89. Stuttgart, 1988 i 1989.
- KOCHAN, Barbara (ed.). *Rollenspiel als Methode sprachlichen und sozialen Lernens* [L'escenificació de rols com a mètode per a l'aprenentatge lingüístic i social]. Kronberg Ts., 1977.
- MARLOWE, Christopher. *The Tragical History of D. Faustus*. Stuttgart, 1964.
- PURSCHE, Hans R. «Die Anfänge der Puppenspielformen und ihre vermutlichen Ursprünge» [Els inicis de les formes teatrals amb nínots i els seus probables orígens]. A: *Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen*. Bochum: Deutsches Institut für Puppenspiel, 1979.
- SCHIEBLE, J. *Das Kloster* [El monestir] (vol. 5, 17-20. Zelle). Stuttgart, 1847.
- SPIES, Johann. *Historia von D. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler* [Història del Dr. Johann Faust, el més conegut conreador de la màgia negra]. Stuttgart, 1964.
- SZEEMANN, Harald (ed.). *Der Hang zum Gesamtkunstwerk, Europäische Utopien seit 1800* [La passió per l'obra d'art total. Utopies europees des del 1800]. Zurich, Düsseldorf, Viena, Berlín, 1983, 1984.
- TIECK, Ludwig. *Der gestiefelte Kater, Ludwig Tiecks Schriften* [El gat amb botes, Escrits de Ludwig Tieck]. Vol. 5. Berlín, 1828.
- TIECK, Ludwig. *Prinz Zerbino oder Die Reise nach dem guten Geschmack, Ludwig Tiecks Schriften* [El príncep Zerbino o el viatge cap al bon gust, Escrits de Ludwig Tieck]. Vol. 10. Berlín, 1828.

1

Si considerem, com Jean Roux, que els escriptors genials es divideixen en dues classes: per una banda, els que pensen i, per l'altra, els que fan pensar, aleshores, i tenint en compte aquest llibre, Werner Knoedgen hauria de formar part d'ambdues classes alhora. Ponderat i curiosament reflexiu, però també generós en suggeriments, el seu llibre s'ha convertit de mica en mica en una referència imprescindible per a molta gent de teatre. Molts actors i directors, escenògrafs i dramaturgs, professionals de la dansa i titellaires han trobat en les pàgines d'aquest llibre un món fèrtil de reflexions sobre temes essencials en la seva tasca artística —el moviment com a manifestació explícita del temps invisible, la naturalesa múltiple del rol teatral, la relació entre la ficció dramàtica i la realitat de l'espai o de qualsevol tipus de material, les possibilitats del teatre abstracte, la pèrdua de la màscara al llarg de la història de l'art interpretatiu... Certament, el tema principal d'aquest assaig se centra en un àmbit dramàtic molt precís, l'anomenat teatre de figures. Però el seu abast és molt més ampli.

De fet, l'àmbit de les propostes contemporànies del teatre de figures és especialment interdisciplinari. El seu tret més característic és l'aprofitament de la seva naturalesa intrínsecament transversal, així com la capacitat d'adaptar-se a altres llenguatges. Bona part de l'èxit del llibre de Knoedgen és degut al fet que

* Text traduït per Anaïs Schaaff i Andreu Carandell. (N. de l'e.)

s'hi revelen aquests procediments interdisciplinaris i les seves múltiples possibilitats. La publicació d'aquest text, no només supera un possible desconeixement sobre el teatre de figures, sinó que sobretot permet conèixer i suggerir formes narratives fins ara gairebé insospitades per a molts de nosaltres. Com que *El teatre impossible*, editat inicialment el 1990, no és un llibre de circumstàncies, les seves formulacions van guanyant vigència a mesura que passa el temps, i el rigor de la seva reflexió i dels seus conceptes il·luminen progressivament les propostes escèniques que apareixen en aquesta àrea.¹ El talent de Werner Knoedgen com a creador és àmpliament conegut a Alemanya, sobretot per la seva col·laboració en un cèlebre programa televisiu titulat «Siebenstein», en el qual s'empraven figures animades. És igualment un dels professors més acreditats d'arts escèniques, molt especialment a través de la càtedra a Stuttgart. Però sobretot se'l coneix per ser una de les personalitats més representatives en la revolució i difusió del teatre de figures. Aquest llibre representa, sens dubte, una de les peces clau per a ambdues coses.

La història d'aquest llibre potser caldria buscar-la al principi del 1983, a Stuttgart, quan Werner Knoedgen i Albrecht

1. El llibre de Werner Knoedgen va ser editat originalment com *Das unmögliche Theater: zur Phänomenologie des Figurentheaters*. Stuttgart: Urachhaus, 1990. (Edition Bühnenkunst; Bd. 2).

Del mateix Werner Knoedgen pot consultar-se també el material següent:
a) «Le Cheval de Troie - Beobachtungen und Nachbemerkingen zu einer internationalen Gemeinschaftsinszenierung», *Information*, núm. 48, Verband Deutsche Puppentheater (ed.), 1982.

b) *Figurentheater: darstellendes Spiel mit sich bewegenden Figuren; methodisch-didaktische Handreichungen; Bericht und Materialien des Projekts «Darstellendes Spiel in der Hauptschule»*. Stuttgart: Landesstelle für Erziehung und Unterricht, 1985.

c) «Die Ausbildung zum Figurenspieler - Grundsätzliches und Programmatisches zum Stuttgarter Modell (I, II)», a *Bühnenkunst* 4/88 i 1/89, Stuttgart 1988, 1989; i també:

d) *Frech und Rudi: Musik in Schnabel; die Lieder aus der ZDF-Reihe*. Sprecher: Werner Knoedgen.- Düsseldorf: Patmos Verlag, 1997.- Compact Disc. Liedtexte.

e) «Enseignement et création: une contradiction à assumer», a: *Puck 7, La marionette et les arts*. Éditions Institut International de la Marionette. 1994.

Roser, un altre dels titellaires alemanys més reconeguts del nostre temps (i que firma el pròleg de l'edició alemanya d'aquest assaig), van crear l'àrea d'Estudis de Teatre de Figures a l'Escola Estatal de Música i Arts Escèniques d'aquella ciutat.² Durant molt de temps van ser els únics estudis que s'impartien en aquest camp en l'àmbit universitari, cosa que va resultar molt útil per assentar i difondre el seu merescut prestigi. Però el veritable reconeixement professional, tant a escala local com internacional, va ser degut a l'escrupolosa determinació de la seva ensenyança. El valor didàctic de la investigació es va considerar des del començament com l'eix del treball pedagògic. El fet que l'èmfasi en la formació interpretativa no eclipsés ni la formació plàstica ni la investigació de materials per part dels estudiants va permetre aconseguir molt aviat resultats tan positius com innovadors en el teatre d'objectes. De fet, alguns dels llicenciats d'aquesta escola van aconseguir donar molt ràpidament un gir al teatre de figures, situant-lo a l'alçada d'una experiència artística indiscutiblement viva i contemporània. Aquest és el cas, per exemple, de Frank Soehnle, un dels més importants professionals en aquesta àrea, format a l'Escola Estatal de Stuttgart.³

2. El pròleg del professor Roser és recollit igualment en la present edició catalana. Per la seva banda, Albrecht Roser és també autor de diversos llibres; entre els quals caldria destacar *Gustav und sein Ensemble*, Bleicher Verlag, Gerlinger, 1992, on reflexiona sobre la seva pròpia proposta escènica, centrant-se especialment en el seu treball amb la marioneta anomenada Gustav.

3. De Frank Soehnle es va publicar fa poc temps un breu poema-manifest sobre el teatre de figures; es titula *Enmig*, i en la seva traducció literal diu: «Enmig / el teatre de figures es reconeix a si mateix / fa de la seva forma contingut / multiplica les seves possibilitats expressives / i es converteix en cruïlla de totes les arts / (¿un centre té una cruïlla?) // ¿des de quin centre treballa jo? // declaració: a través de la presència de persones i materials / existeix el més gran contrast possible / i per tant la possibilitat de representar-ho tot // poesia (?): el meu centre // és el diàleg amb la mort / (l'un és sempre part de l'altre / i ambdós també són sempre un) el diàleg amb la imatge en el mirall / de la meua mirada sobre el món / encara que estigui fora de mi / no puc estar més a prop meu // és aquí enmig.»

Aquest poema és publicat a *Theater der Zeit* del desembre del 2000,

Aquest mateix rigor i inquietud investigadora que és a la base dels estudis de teatre de figures d'Stuttgart és el que podem trobar també a les pàgines d'aquest llibre. No es tracta d'un text escolar, ni tampoc d'una publicació estrictament acadèmica, encara que per fortuna s'hi recullen exemples emblemàtics de l'activitat docent de l'autor. Tampoc no és un llibre periòdic, ni un text de pinzellades literàries, d'impressions fragmentàries, més o menys genials, atrevides o provocadores. Es tracta més aviat d'un esplèndid llibre sobre teatre que expressa un gran interès sistemàtic i que, des del punt de vista del seu tema específic, aborda –de vegades frontalment, de vegades tangencialment– els problemes més crucials que al llarg de la història s'han plantejat en el conjunt de la pràctica teatral, com ara les relacions múltiples i complexes entre el rol i la representació, l'interpret i la màscara, la percepció i els límits trencats del personatge, l'escena figurativa i el teatre abstracte.

Albrecht Roser adverteix en el pròleg que aquest llibre és difícil de llegir, cosa que és certa si s'entén per dificultat una arquitectura argumental que es construeix progressivament i que culmina en un sistema estructurat. Ara bé, l'estudi de Knoedgen és meticulós, docte i erudit, però de cap manera no és inassequible. És copios en informació i subtil en els encaixos argumentals, però no deixa de ser un text permanentment atent i rigorós, i, per aquest motiu, nítid i intel·ligible. D'altra banda, en despullar el teatre de figures del caràcter místic (o antropològicament religiós) i del caràcter infantil o amateur (o simplement de teatre en escala menor), Werner Knoedgen permet

núm. monogràfic que, sota el títol *Animation Fremder Körper. Über das Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, va ser íntegrament dedicat al teatre de figures i que conté importantíssimes aportacions reflexives i testimonials sobre el tema. Silvia Brendenal fou l'encarregada de compilar aquest excel·lent material. El tema és tan candent en l'escena contemporània, que caldrà no oblidar que en la mateixa revista *Theater der Zeit*, en el núm. 6 del mateix any (juny del 2000), hi havia dedicat ja un dossier sobre *Puppentheater*, amb diversos estudis sobre l'actualitat del tema, els autors del qual eren Christoph Lepschy, Caren Fischer, Evelyn Finger, la mateixa Silvia Brendenal, Jarg Paktaki i Viola Hasselberg.

entendre amb nítida facilitat el més difícil de la seva tesi i el més difícil d'aquest tipus de teatre: la possibilitat de ser un teatre que acull en si mateix un impossible. D'aquí ve que el títol, *Teatre impossible*, a més de revelar una intenció clarament programàtica, sigui molt just en relació amb l'objecte que es proposa.

D'altra banda, l'expressió «teatre de figures», que evidentment és central en tot el llibre –i al voltant de la qual el mateix autor es va aturant progressivament per aclarir procediments interns, per assenyalar períodes en la seva història, per indicar les seves diverses modalitats narratives i taxonòmiques–, és, com bé sabem, una expressió aliena a qualsevol altra tradició no alemanya. *Figurentheater* és, per descomptat, un terme que pot tenir equivalència directa i literal en la major part de les llengües europees –*théâtre des figures*, *teatro de figuras*, *teatro di figure*, *Theater of Figures*, etcètera–, però els termes resultants no s'hi corresponen exactament; la traducció literal del terme alemany no ofereix expressions coincidents. En primer lloc, perquè «figura» és una paraula que adquireix accents diferents en cadascuna de les llengües. En anglès, per exemple, pot utilitzar-se en el sentit de guarisme, xifra o quantitat. En les llengües llatines se subratlla l'aspecte plàstic del terme, en el sentit en què es parla, per exemple, de «pintura figurativa». En alguns idiomes, «figura» pot remetre a l'adjectivació actoral pròpia de l'*star system*, que evidentment no té res a veure amb la noció de «figura» utilitzada en aquest llibre.⁴ I, en segon lloc, perquè la ja tan llarga tradició alemanya de referir-se d'aquesta manera a un tipus de teatre que inclou al mateix temps el tēa-

4. Sobre la importància i determinació del terme «figura» i les diverses modalitats en què ha estat utilitzat la llarg de la història i en diferents tradicions culturals, pot veure's, entre d'altres, el llibre imprescindible d'Erich Auerbach, *Figura*, Ed. Trotta, Col. Mínima, Madrid, 1998 (traducció de Yolanda García Hernández i Julio A. Pardos). Sobre l'estructura i la interpretació figural, pot consultar-se igualment del mateix autor el seu estudi ja clàssic, *Mimesi. La representació de la realitat en la literatura occidental*, Ed. FCE, Madrid, 1983 (traducció d'I. Villanueva i E. Ímaz), així com el llibre de J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Ed. Klincksieck, París, 1971 (*Discurso, Figura*, traducció castellana de Josep Elias i Carlota Hesse. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979).

tre de titelles (en qualsevol de les seves modalitats), d'ombres i d'objectes, de màscares i materials –siguin materials durs o flexibles, naturals o reciclats–, fa pràcticament impossible entendre el sentit a la vegada ampli i específic del terme *Figurentheater* en les traduccions directes i literals. No hem d'oblidar tampoc que, en alemany, *Figur* significa també 'personatge' –i és així que, a la base de l'expressió «teatre de figures» hi ha, indicada d'alguna manera, la distinció nuclear entre teatre de personatges i teatre d'actors.

En l'eix vertebrador d'aquest llibre es troben també altres conceptes que, de forma intransferible, pertanyen a la tradició teòrica i lingüística alemanya. Expressant nítides diferències i relacions molt precises, hi destaquen els conceptes alemanys *Figur*, *Form* i *Gestalt*, conceptes plens de matisos i de precisions impossibles de recollir en qualsevol traducció. En aquest sentit, no hem de deixar d'agrair a l'Andreu Carandell l'enorme esforç i la intel·ligent versatilitat amb què ha traduït al català aquesta difícil especificitat de termes que en un context general, entre nosaltres, resulten ser gairebé homòlegs o sinònims; i que en una perillosa traducció directa podrien resultar fins i tot taxativament antònims i disjuntius.

L'íntima filiació filosòfica d'*El teatre impossible* li atorga un aspecte més aviat inusual en el prestatge dels nostres estudis teatrals. Però això no ens ha de sorprendre i, encara menys, fer-nos tornar enrere. Aquest llibre ofereix a cada pas els seus codis de lectura. I és a aquests codis que s'ha d'atribuir l'aspecte tan particular que el text adquireix fins i tot en el menor dels epígrafs. Knoedgen s'apropa a un tema –o a un experiment amb materials– situant-lo sempre com a part integrant d'un tot, d'una arquitectura. D'aquí sorgeix la necessitat d'establir traces comparatives entre diverses propostes teatrals, aprofitant una primera i fràgil unió entre diferents tradicions i procedències escèniques per intentar relacions internes més arriscades, des de les quals buscar altres estructures i altres circuits, que finalment condueixen l'autor a una conclusió: el teatre de figures es fonamenta en allò que, insubordinadament, gravita *entre* la figura i el «figurairre» i en allò que sempre queda com a *excés* en l'animació.

Knoedgen diu que el teatre de figures és un teatre que es desdobra, que respon a la llei de la reduplicació contínua i que, en qualsevol de les seves formes, es desplega *sempre* i *al mateix temps* tant pel que fa a l'escènic com a l'extraescènic. Això vol dir, en primer lloc, que el teatre de figures no és únicament doble. És veritat que la seva aparença és dualista: d'una banda, l'animació; de l'altra, el que és animat. De fet, l'animació sembla la llei nocturna, la força obscena (aliena a l'escena) que dobla i acompanya necessàriament, com una ombra, la narració dramàtica dels objectes, els titelles o les figures. Però, si realment fos només això, el teatre de figures estaria irremissiblement situat rere l'estela del cartesianisme, que encara divideix la unitat psicosomàtica en *res* extensiva (matèria o cos) i *res* intensiva (ànima o esperit). Tanmateix, com ja va assenyalar Walter Benjamin en un dels seus lúcids assajos sobre el teatre de titelles, la dualitat cartesiana no té res a veure amb el teatre d'aquesta mena. Quan Knoedgen parla de desdoblament, no es refereix a una dualitat estructurada i fixa, sinó a una proliferació. Una multiplicació que no pot ser eludida, ni tampoc suprimida.

En les formes més recents de teatre de figures, aquesta proliferació és un fet; és, fins i tot, el seu eix compositiu. Principalment influenciat per la tradició japonesa del bunraku i per les iniciatives avantguardistes de principis de segle, en el teatre de figures contemporani el *figurairre* no apareix amagat rere una cortina, provocant amb la seva invisibilitat l'efecte de distinció de rols. Ben al contrari, se situa al centre de l'escena, al costat de les figures, evidenciant així el desdoblament de què parla Knoedgen. Ha de quedar clar, diu Knoedgen, que la funció del *figurairre* no s'esgota en la seva aparició escènica. Una força irrenunciament abstracta i intransferible acompanya i sosté les seves pròpies accions. Encara que aquesta animació es faci visible, sempre conté una força situada més enllà de l'horitzó representatiu. En un dels comentaris a l'assaig de Heinrich von Kleist *Sobre el teatre de mario-*

netes, Deleuze feia aquesta mateixa observació, advertint que el que caracteritza el treball de l'animador és el seu desplegament sobre una línia de desterritorialitat, una «línia de fuga» totalment abstracta i inaccessible.⁵

L'expressió «teatre impossible», desenvolupada al llarg d'aquest llibre, es fa ressò d'aquesta preocupació. És una expressió precisa amb la qual l'autor busca indicar el que queda sempre darrere del que és possible al teatre. En *El món com a voluntat i representació*, Schopenhauer diu que l'irrepresentable és «voluntat pura». El teatre impossible de què parla Knoedgen indica l'experiència teatral de l'irrepresentable. L'irrepresentable forma part del teatre de figures, encara que també del teatre d'actors (recordem, per exemple, el problema de l'irrepresentable en el cor del teatre grec), però actualment és potser més propi del teatre de figures, ja que els elements teatrals generadors s'hi expressen manifestament desdoblats i inaccessibles, mentre que en el teatre d'actors el rol ha quedat adherit al cos de l'actor, que en el seu íntim parentesc amb el personatge sempre queda barrejat en el terreny de la representació, i difícilment surt de la lògica del possible. (Caldria recordar –entre d'altres– els grans esforços de Pirandello per dilucidar escènicament el problema.)

La primera obra de teatre de figures que ofereix la possibilitat d'evidenciar dramàticament aquesta frontera amb l'irrepresentable és l'anònima *Peça per a ninots del Doctor Faust*.⁶ Per aquest motiu, Knoedgen basa la seva anàlisi en el procedi-

5. Cfr. Gilles Deleuze, «Dos regímenes de locos», a Armando Verdiglione, G. Deleuze, i altres, *Psicoanàlisis y semiòtica*. (Traducció castellana d'Alberto Clavería Ibáñez). Ed. Gedisa, Barcelona, 1980, p. 22-26.

6. *Das Puppenspiel vom Doktor Faust*. Bearb. von C.F. Wiegand i J.R. Welt – Verlag Huber & Co. A. G. Frauenfeld. Apareix inclòs en Deutsche Volksbücher, ed. de Karl Otto Conrady, Ed. Rowohlt. Literatur, 1968. Existeix una versió castellana que, juntament amb l'anònima *Història del D. Johann Fausten, el mundialmente famoso hechicero y mago*, y *La caída y la conversión del Vicedomus Theophilus*, de Hroswitha von Gandersheim, apareix inclosa en el volum *El libro popular del Doctor Fausto*, Ed. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984 (traducció de Marienne Oeste de Bopp, revisada per Óscar Zorrilla i Cecilia Tercero), p. 157-240.

ment d'aquesta peça, una anàlisi que després fa extensiva a altres moments de l'evolució teatral –la comèdia grega, la comèdia dell'arte, el teatre romàntic de titelles–, fins arribar a les incursions revolucionàries de les avantguardes històriques en el teatre d'objectes i les propostes més recents d'aquest teatre, que imprimeixen un impuls especialment important al gènere.

Per quina raó Werner Knoedgen dóna tanta importància al material base de la *Peça per a ninots del Doctor Faust*? La llegenda faústica, com sabem, va ser dramatitzada des de ben aviat. Com a personatge de ficció, Faust va començar a formar part de les figures afavorides pel teatre d'actors ambulants al segle XVI, però també, des del seu inici, pel teatre de titelles.⁷ Al centre del drama hi havia sempre el bruixot Faust i el seu cèlebre pacte amb el diable, sigui pujant al final com a convers penedit, o caient a l'infern com a pecador blasfem. Però en els darrers anys del segle XVII, el text del drama –a causa de prejudicis religiosos i dinàstics– es va transformar d'una manera irrecognoscible. A partir d'aleshores la llegenda s'enriquí amb figures allegòriques típiques del barroc, figures que, com bé sabem, deixarien la seva empremta en la peça de Marlowe. Apareixen, per exemple, els set pecats capitals i, juntament amb ells, l'Àngel bo i el Malvat, però també Leviatan, així com la rara i inefable invocació d'Helena de Grècia com una incorporació del pecat més greu: la conjuració dels morts. (Gairebé sempre el drama inicia com en els *autos* o passions del teatre medieval tardà, amb el consell dels esperits en què, després de rebutjar una sèrie de personatges estúpids o maldestres, es fa l'elecció del servent infernal de Faust, Mefistòfil, un esperit ve-

7. Cal recordar que ja en l'època de Faust (que fou contemporani de Luter i de Paracels, amb qui és constantment comparat) va aparèixer a Metz un llibre manuscrit, datat del 1530, que duia el títol *De maistre Faust*. Altres aventures s'escriuen entorn del 1540, com una biografia en llatí que es tradueix a l'alemany el 1557. Amb tot, els primers relats populars apareixen a les *Nurenberger Erzählungen* (Narracions de Nürenberg) de Christoph Rosshirt, pels volts del 1575, i a les *Erfurter Erzählungen* (Narracions d'Erfurt) de Zaharias Hogel, entorn del 1580-1585.

Ara bé, en el centre d'aquesta curiosa parada trobem de cop la inesperada i inhòspita figura de Hans Wurst (que es podria traduir per Joan Xoriço o Joan Salsitxa), que es converteix, a més, en el representant emblemàtic dels titelles. Hans Wurst és la figura més conscient de ser titella, i per això està cada vegada més integrat en el drama; de mica en mica les escenes més apreciades pel públic són les anomenades «Hanswurstiades». Més que cap altra figura de la *Peça per a ninots del Doctor Faust*, Hans Wurst és qui expressa millor la veu festiva i crítica del poble, al costat del Doctor Faust, seriós i erudit. Els historiadors han vist en Hans Wurst l'atac velat i impotent del poble contra la Il·lustració i contra l'època racionalista, galant i corrupta, del rococó. En tot cas, precisament per representar la veu del poble i per ser antiracional (però amb armes de la raó), aquesta figura serà desterrada de la història de Faust al segle XVIII, per obra de la inflexible mentalitat burgesa de l'actriu i directora teatral Carolina Neuberger, amiga de Gottsched i de Lessing.

Però abans que això succeeixi, la figura de Hans Wurst s'haurà burlat, en efecte, de la ignorància, les creences i les bruixeries. Haurà cedit la veu als soterrats dubtes polítics i religiosos, i haurà mostrat també una clara aversió popular contra l'erudició incompreensible. Allà on es condemna Faust a l'infern, l'ignorant Hans Wurst s'escapa del dimoni amb astúcia i fingida estupidesa. I precisament en el procediment «Hanswurstià» per fugir de l'infern és on Werner Knoedgen observa la primera gran innovació dramaturgic de la duplicitat del teatre de figures, val a dir: la innovació dramaturgic d'una autoconsciència dramatitzada paradoxal.

Knoedgen subratlla el fet que a la peça fàustica Hans Wurst no sigui condemnat en convèncer l'eixelebrat Mefistòfil que d'ell no en podrà treure res, ja que ell no té ànima («aquest vol apostar per la meua ànima, i jo estic fet de fusta»). «De sobte –raona Knoedgen–, el bufó de la peça, que ens hem d'imaginar també com a marioneta de fils, surt del context de l'acció i «es recorda», com si fos un subjecte autònom, de la seva condició d'objecte. [...] Així doncs, fins i tot l'abandó del teatre –i en

això rau l'esplendidesa de l'escena– serveix per oferir una definició més clara i tipificadora del rol: ben mirat, la llibertat del bufó Hans Wurst no té fronteres.» Aquest efecte de doble consciència (la de ser objecte i saber-ho com a subjecte) posarà en marxa tot el seguit de desdoblaments propis del teatre de figures, sobre els quals l'autor s'aturarà per detallar-nos-en els caràcters, els procediments i els múltiples abastos dramàtics: el salt bidireccional entre el subjecte i l'objecte, el desdoblament multiplicador del rol, la suposició o la sobreposició del manipulador respecte a les figures, la presència de l'autor, la transparència dels nivells de la representació, els problemes de la percepció que aquest canvi implica...

Com tota forma de distanciament, el desdoblament intern del teatre de figures comporta igualment una crítica, o com a mínim un judici sobre el passat teatral en general i sobre les condicions de producció i de recepció del gènere en particular. És d'aquesta manera com el desdoblament del rol –sigui per separació (efecte de despullament), sigui per reduplicació (efecte de recobriment)– pot arribar a assolir una funció hermenèutica, que consisteix a assenyalar principalment el que pertany a una tradició i el que obre vies de nou desenvolupament.

Cal advertir, finalment, que poques obres com la de Knoedgen dediquen tanta atenció a la modalitat –al «com»– del teatre de figures. Tanmateix, l'atenció meticulosa a les conductes, les maneres i les formes d'actuació *de* i *amb* els titelles no converteix aquest estudi en un assumpte d'interès merament tècnic, malgrat que Knoedgen no evita abordar els problemes d'aquesta mena. Les qüestions tècniques, com ara la construcció o la manipulació, per exemple, són assumides per Knoedgen com a elements dramaturgics de la representació, ja que la seva determinació només pot avaluar-se en el marc d'un procés de construcció dramàtica. És per això que, de manera natural i com per sobre de qualsevol altra exigència, Werner Knoedgen es nega a trencar amb un mètode altament especulatiu en abordar els fenòmens estrictament materials del teatre de figures, una especulació que en el seu cas entronca directament amb la dialèctica i la fenomenologia de Hegel.

Per què aquesta filiació amb Hegel? Principalment Knoedgen se serveix de les possibilitats intel·lectuals de la filosofia de Hegel per traduir i, en certa manera, fonamentar la relació dialèctica i empírica entre el manipulador i la figura, entre el subjecte i l'objecte, entre la consciència i la matèria. Aquesta relació, que transforma una afirmació dramàtica en una negació més rica, i que accedeix al negatiu a través del positiu, només s'atura en l'afirmació d'una «síntesi» especial. Efectivament, aquest desdoblament condueix a una síntesi alhora dialèctica i paradoxal. Síntesi estrictament dialèctica, perquè mai no pot aturar-se en una afirmació. I síntesi estrictament paradoxal, en la mesura que el teatre de figures es basa en una afirmació que es contradiu *in nuce*: fer possible el que és impossible.

VÍCTOR MOLINA

SUMARI

SOBRE LA TRADUCCIÓ	9
PRÒLEG	11
I. CONSTRUIR O REPRESENTAR. PRIMERES HIPÒTESIS .	13
II. SUBJECTE I OBJECTE. CONTRADICCIONS	17
ESPAI I TEMPS .	17
LA PERCEPCIÓ FIABLE .	18
EL JOC AMB OBJECTES .	19
LA PERCEPCIÓ NO FIABLE .	21
III. DOS EXPERIMENTS AMB MATERIALS. HIPÒTESIS	
SOBRE UN PRINCIPI .	25
UN MOCADOR	26
BASTONS .	33
IV. TEATRE MATERIAL. ELS MITJANS D'EXPRESSIÓ	39
EL ROL MATERIAL .	41
1. MATERIAL NO RECREAT	43
1. 1. EL CRITERI DE LA MOBILITAT (DIGRESSIÓ)	43
1. 2. TEATRE DE MATERIAL	45
2. MATERIAL RECREAT .	46
2. 1. TEATRE D'OBJECTES	46
2. 2. LA MÀSCARA TEATRAL (DIGRESSIÓ)	47
2. 3. TEATRE DE NINOTS .	49
2. 4. FORMES MIXTES .	51
2. 5. MATERIAL CORPORAL	52

LES DUES QUALITATS DE L'OBJECTE ROL	53
EL «TREBALL DOBLE»	55
V. EL DESDOBLAMENT DEL TEATRE. EXEMPLES	
HISTÒRICS .	57
COMMEDIA DELL'ARTE .	57
LES OBRES TEATRALS DE LUDWIG TIECK	60
«PEÇA PER A NINOTS DEL DOCTOR FAUST»	62
VI. L'ESCENIFICACIÓ DEL TRENCAMENT. EL SALT DEL	
SUBJECTE	65
LA PRESÈNCIA DEL MANIPULADOR	65
LA PRESÈNCIA DE L'AUTOR.	66
LA TRANSPARÈNCIA DELS NIVELLS DE	
REPRESENTACIÓ	68
1. «Pulcinelli»	68
2. «Grandir»	70
3. Variants	73
VII. LA SÍNTESE DEL TEATRE DE FIGURES. UN MODEL	
DIALÈCTIC .	77
EL ROL ESCINDIT.	79
L'«AIXECAMENT» DE LES CONTRADICCIONS	82
L'ESPIRAL DE LA PERCEPCIÓ	84
LES DUES QUALITATS DEL MANIPULADOR SUBJECTE	86
LA SÍNTESE	87
VIII. ABSTRACCIÓ I IDENTIFICACIÓ. LA PERCEPCIÓ	89
LA REPRESENTACIÓ QUE ABSTREU	90
LA TEATRALITZACIÓ DEL TEATRE .	91
LA IDENTIFICACIÓ QUE ABSTREU .	95
EL POTENCIAL SIMBÒLIC DEL TEATRE DE FIGURES	97
DARRERES OBSERVACIONS	99
ÍNDIX DE REFERÈNCIES.	103
BIBLIOGRAFIA .	109
MIRADA AL TEATRE IMPOSSIBLE	111

Darrers títols publicats:

1. Valentina Valentini, *Després del teatre modern*
2. Jean-Paul Sartre, *Un teatre de situacions*
3. Susanne Schlicher, *Teatre-dansa. Tradicions i llibertats*
4. Carlo Goldoni, *Memòries*
5. Richard Wagner, *Òpera i drama*
6. Johann Jacob Engel, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*
7. Jean Vilar, *El teatre, servei públic*
8. Marco De Marinis, *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia*
9. Jaume Melendres, *La direcció dels actors. Diccionari mínim*

A EL TEATRE IMPOSSIBLE s'estudien els fenòmens bàsics de tot art escènic des de la perspectiva del teatre de figures. Aquesta anàlisi, seriosa i sistemàtica, mena inevitablement l'autor a una confrontació fecunda amb algunes formes del teatre de ninots desenvolupades al llarg de la història, de les quals ens presenta i caracteritza els representants més destacats. Però també es parla del desenvolupament, d'àmplies conseqüències, del teatre de figures modern, en el qual el figuraire surt del seu amagatall, sovint místic, i maneja obertament les marionetes, els titelles de guant o les figures abstractes, de manera que es presenta com a director i creador de tot l'esdeveniment escènic, on esdevé part visible i on el seu nou rol crea sovint una competència plena d'al·licients amb la figura que ell mateix manipula. Per a l'espectador, aquest diàleg entre figuraire i figura no representa de cap manera una desil·lusió, sinó tot el contrari. El rep com el procés apassionant de creació d'una ficció i com el seu trencament. En comptes de la il·lusió de realitat, experimenta la realitat de la il·lusió.

En el present estudi Werner Knoedgen examina la tasca feta conjuntament amb el gran marionetista Albrecht Roser a l'Escola Estatal Superior de Música i Arts Escèniques de Stuttgart: impulsar els estudis de teatre de figures. Per primera vegada, es presenta una anàlisi fenomenològica de la tensió dialèctica que s'estableix entre el figuraire i la figura manipulada.

ISBN 84-7794-953-0



9 788477 948534