

estudis escènics

DOSSIER: DRAMATÚRGIES DE LA DANSA.
ESCRITURES IMPONDERABLES

EDITORIAL ● DOSSIER · *¿Y si solo quedara la dramaturgia? Observaciones sobre la dramaturgia de la danza en el campo de la creación escénica en danza contemporánea desde el Río de la Plata* · Lucía NASER ROCHA ● *Danza y dramaturgia: un gesto artístico indisciplinar* · Mariana CAMARGO ● *Cap a una dramaturgia diferencial: obrint la dimensió escriptural de la danza* · Oriol LÓPEZ ESTEVE ● *Sobre el sentido y la necesidad de una dramaturgia de la danza* · Salvador S. SÁNCHEZ ● *La dramaturgia de la danza com a constel·lació de relacions. En conversa amb Constanza Brnčić* · Ricard GÁZQUEZ ● ALTRES ARTICLES · *Brossa en escena. Història de la recepció del teatre regular o estable (1960-1971)* · Enric GALLÉN ● *Crisi i arts vives al segle XXI. Montdedutor: un estudi de cas* · Esther CRIADO VALLADARES ● *La dramaturgia escènica: crida a la preeminència a partir de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova producció en la contemporaneïtat. Apunts d'un estudi escènic en l'òpera L'enigma di Lea (Portaceli/Argullol/Casablanca) (GTL, 2019)* · Marta MOMBLANT RIBAS ● *Música, paisatges sonors i performance en la tragèdia grega* · M. Isabel PANOSA DOMINGO ● *Teatro Musical Brasileño: una historia de rituales antropofágicos* · Henrique Barbosa CURADO FILHO ● *Final de partida, entre l'execució i la lectura. La posada en escena i la crítica a Catalunya* · Alba MARTÍN ● ● DOCUMENTS · *L'Observatori d'Espais Escènics a la Prague Quadrennial of Performance Design and Space. Festival of the RARE. 8-18 de juny de 2023* · Guillem ALOY BIBILONI ● RESSENYES · *El Paral·lel, baluard de la modernitat* · Joaquim ARMENGOL ROURA

ENGLISH VERSION INCLUDED



48

DESEMBRE DE 2023
QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

eA estudis escènics

DOSSIER: DRAMATÚRGIES DE LA DANSA.
ESCRITURES IMPONDERABLES



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

Institut del Teatre

Edicions

ESTUDIS ESCÈNICS. QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

CONSELL DE REDACCIÓ

Direcció: Davide Carnevali, Institut del Teatre [IT] (Barcelona); Edició: Lluís Hansen, IT; Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi (Milà, Itàlia); Sharon Feldman, Universitat de Richmond (Virgínia, EUA); Silvia Ferrando Luquin, IT; Roberto Fratini, IT; Enric Gallén, Universitat Pompeu Fabra (Barcelona); Diana González Martín, Aarhus Universitet (Dinamarca); Víctor Molina, IT; Antoni Ramon, Universitat Politècnica de Catalunya (Barcelona); Bàrbara Raubert, IT; Anna Solanilla Roselló, IT; Anna Valls, IT.

COMITÈ CIENTÍFIC

Denise Boyer, Université Sorbonne-Paris IV (França); Àlex Broch, IT; Joan Casas, IT; Jordi Coca, IT; Joseph Danan, Université Sorbonne Nouvelle-Paris III (París, França); Gino Luque Bedregal, Pontificia Universidad Católica del Perú (Lima, Perú); John London, Queen Mary University of London (Regne Unit); Juan Mayorga, Universidad Carlos III (Madrid); Biel Sansano, Universitat d'Alacant.

TRADUCCIONS I CORRECCIONS

Pere Bramon, Neil Charlton, Marta Borrás.

Amb el suport tècnic de Ferran Adelantado.

ESTUDIS ESCÈNICS INSTITUT DEL TEATRE

Plaça Margarita Xirgu, s/n
08004 Barcelona

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

© Dels autors

PRIMERA EDICIÓ: desembre de 2023

DISSENY I MAQUETACIÓ: Txeni Gil

DIPÒSIT LEGAL: B 10888-1983

e-ISSN: 2385-362X

IMATGE DE LA COBERTA: Txeni Gil.

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

sumari

DOSSIER: DRAMATÚRGIES DE LA DANSA.
ESCRITURES IMPONDERABLES
/ DOSSIER: DANCE DRAMATURGIES.
IMPONDERABLE WRITINGS

EDITORIAL / EDITORIAL

- 6** Carles BATLLE (director sortint / *Outgoing editor-in-chief*) /
Davide CARNEVALI (director entrant / *Incoming editor-in-chief*)
Editorial
Editorial p. 234

DOSSIER / DOSSIER

- 11** Lucía NASER ROCHA
¿Y si solo quedara la dramaturgia?
Observaciones sobre la dramaturgia de la danza en el campo de la creación escénica en danza contemporánea desde el Río de la Plata
What if all that was left was dramaturgy?
Observations on dance dramaturgy in the field of stage creation in contemporary dance from Río de la Plata p. 239
- 31** Mariana CAMARGO
Danza y dramaturgia: un gesto artístico indisciplinar
Dance and Dramaturgy: An Indisciplinary Artistic Gesture p. 258
- 40** Oriol LÓPEZ ESTEVE
Cap a una dramaturgia diferencial: obrint la dimensió escriptural de la dansa
Towards a Differential Dramaturgy: Opening Up the Writing Dimension of Dance p. 267
- 61** Salvador S. SÁNCHEZ
Sobre el sentido y la necesidad de una dramaturgia de la danza
On the Meaning of and Need for a Dance Dramaturgy p. 288

- 71** Ricard GÁZQUEZ
La dramaturgia de la dansa com a constel·lació de relacions
En conversa amb Constanza Brnčić
Dance Dramaturgy as a Constellation of Relations
In conversation with Constanza Brnčić p. 297

ALTRES ARTICLES / OTHER ARTICLES

- 84** Enric GALLÉN
Brossa en escena. Història de la recepció del teatre regular o estable (1960-1971)
Brossa on Stage. History of the Reception of Regular or Stable Theatre (1960-1971) p. 310
- 113** Esther CRIADO VALLADARES
Crisi i arts vives al segle XXI. Montdedutor: un estudi de cas
Crisis and Live Art in the 21st Century. Montdedutor: A Case Study p. 339
- 130** Marta MOMBLANT RIBAS
La dramaturgia escènica: crida a la preeminència a partir de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova producció en la contemporaneïtat
Apunts d'un estudi escènic en l'òpera L'enigma di Lea (Portaceli/Argullol/Casablanca) (GTL, 2019)
Stage dramaturgy: A call for pre-eminence based on gender-based perspective and new production issues in contemporaneity
Notes of a stage study on the opera L'enigma di Lea (Portaceli/Argullol/Casablanca) (GTL, 2019) p. 356
- 145** M. Isabel PANOSA DOMINGO
Música, paisatges sonors i performance en la tragèdia grega
Music, Soundscapes and Performance in Greek Tragedy p. 370
- 171** Henrique Barbosa CURADO FILHO
Teatro Musical Brasileiro: una historia de rituales antropofágicos
Brazilian Musical Theatre: A History of Anthropophagic Rituals p. 395
- 191** Alba MARTÍN
Final de partida, entre l'execució i la lectura. La posada en escena i la crítica a Catalunya
Endgame, between Performance and Interpretation. Mise en Scène and Theatre Criticism in Catalonia p. 414

DOCUMENTS / DOCUMENTS

217

Guillem ALOY BIBILONI

*L'Observatori d'Espais Escènics a la Prague Quadrennial
of Performance Design and Space
Festival of the RARE. 8-18 de juny de 2023*

*The Observatory of Scenic Spaces at the Prague Quadrennial
of Performance Design and Space
Festival of the RARE. 8-18 June 2023 p. 440*

RESSENYES / REVIEWS

229

Joaquim ARMENGOL ROURA

El Paral·lel, baluard de la modernitat

El Paral·lel, a Bastion of Modernity p. 452

233

ENGLISH VERSION

Carles BATLLE. Director sortint / Davide CARNEVALI. Director entrant

editorial

Ben retrobats, un cop més, a *Estudis Escènics*. Com cada final d'any, presentem un nou número amb articles i aportacions que estem convençuts que seran del vostre interès.

Aprofito els primers paràgrafs d'aquesta editorial per acomiadar-me com a director de la revista. Amb el recull que ara llegiu, hauran estat set números, els que he hagut de presentar. Set números i vuit anys. Un temps de reptes i engrescaments, i també de fites assolides: hem convertit la nostra estimada revista històrica (més seixanta anys de trajectòria!) en una nova publicació acadèmica. Una *nova* revista, en format digital i en accés obert, amb els seus preceptius consells (o comitès) científic i de redacció, que, de mica en mica, ha anat guanyant posicions en els índexs i bases de dades que avaluen aquest tipus de publicacions. Paral·lelament, en aquest període, hem organitzat cinc simposis internacionals amb col·laboracions de primera línia.

Estic molt satisfet de tot plegat. Però cal passar el relleu. Em mantindré al Consell de Redacció, això sí, però em plau cedir la direcció a un altre membre del consell: Davide Carnevali. En Davide és amic, doctor, professor de la casa, dramaturg i director de renom internacional; estic convençut que, amb la seva supervisió, la revista avançarà encara més en la línia que ens hem marcat.

I ara, alliberat de la contenció que s'associa al càrrec, em permetreu un punt d'expansió: endavant les atxes! I fins sempre.

Carles Batlle



Com acabeu de llegir, aquest editorial marca un traspàs. Va ser en el llarg procés de construcció d'aquest número 48, que després de molts anys al capdavant de la revista, Carles Batlle em va proposar ocupar el seu lloc. No va ser fàcil acceptar, però finalment em va convèncer. Va ser pel respecte i

l'estima que sempre he tingut per la seva figura professional tan polièdrica, que creua els camins de la pràctica i la teoria teatral, i que ha fet que en Carles fos un model a seguir, per a mi, des de la meua arribada a Barcelona. Les fites assolides per *Estudis Escènics* en aquests últims set anys ho demostren; també per això, aquesta nova direcció marcarà una continuïtat amb la precedent. Intentaré estar a l'altura de la tasca.

Per la meua banda, puc aportar l'experiència adquirida en aquests anys d'activitat, que s'ha desenvolupat per una banda en els àmbits de la recerca, l'assaig i la pedagogia, i per l'altra de la dramaturgia, la direcció, la traducció. Tenint com a referents sobretot Europa i el continent llatinoamericà; i tenint com a casa Itàlia, Alemanya i Catalunya.

Aquesta dimensió internacional ha tingut una gran rellevància per a mi. El descobriment de sistemes de pensament i de producció artística que es confronten en les seves semblances i diferències —amb les quals construeixen un diàleg— sempre m'han empès a reflexionar sobre què podem aprendre dels exemples virtuoses que es desenvolupen fora de casa nostra, i què podem oferir nosaltres cap a fora. M'agradaria que aquesta revista fos un terreny fèrtil on es barreassin els coneixements, una mena de pont entre Catalunya i Europa, entre Europa i la resta del món, conscients del fet que el coneixement produït per una cultura sempre és parcial, fragmentari, relatiu, i que la consciència d'aquesta condició de parcialitat és fonamental perquè un discurs cultural no caigui en la temptació de pensar-se hegemònic i convertir-se en colonitzador.

És una qüestió que es pot estendre al teatre en general. En la meua experiència, com en la d'en Carles, pràctica i teoria s'han alimentat mútuament: farem tot el possible perquè en aquesta revista passi el mateix, reunint veus i plomes de teòrics, teòriques i artistes que puguin aportar perspectives diferents, i puguem ampliar així el nostre punt de vista sobre els temes tractats.

Una altra ensenyança valuosa que m'ha deixat en Carles Batlle és que recerca i pedagogia sempre van de la mà: crec que aquesta revista ha de ser alhora una eina de recerca i una eina pedagògica al servei del professorat i de l'alumnat de la casa —i, possiblement, d'altres centres pedagògics. Per això, per una banda, insistirem en una difusió encara més capil·lar dins de l'Institut del Teatre, facilitant que estudiants i professorat l'aprofitin com més millor; per altra banda, seguirem implementant la seva dimensió internacional, també mitjançant la millora de la nostra posició de cara als paràmetres de indexació, procés ja engegat pel Carles, amb l'ajuda preciosa de la Neus Fernández Garriga.

Amb el mateix objectiu concebrem els simposis: perquè siguin moments aglutinants d'atenció al voltant de l'activitat de la revista, però també ocasions de trobada entre professionals i l'alumnat del Institut del Teatre. Tot això, treballant dia a dia perquè *Estudis Escènics* segueixi sent aquella publicació inclusiva, intercultural i de qualitat que desitgem tots.

I, ara sí, ha arribat el moment de presentar aquest número 48.

Els articles que conformen el dossier d'enguany surten de l'experiència del V Simposi Internacional *Dramatúrgies de la dansa. Escripures imponderables*, organitzat a l'Institut del Teatre el 19 d'octubre de 2022. L'objectiu

era obrir mirades sobre una disciplina que està en procés de conformació i afirmació, com és la dramaturgia de la dansa. Un concepte encara contradictori i sovint al centre de malentesos, i a l'hora un potent dinamitzador de pràctiques i teories valuoses, desafiants i innovadores. La relació entre dramaturgia i coreografia és de continuïtat, complementarietat o oposició? Com queda constància d'aquesta dramaturgia? Com s'adapta la creació dramaturgica a les fases de desplegament d'un projecte coreogràfic? Aquests són alguns dels interrogants que es van obrir i debatre en el context de la nostra jornada, organitzada per un comitè integrat per la Constanza Brnčić, en Roberto Fratini, la Marta Galán, la Riikka Laakso i la Bàrbara Raubert.

En el seu article, Salvador Sánchez ens convida a preguntar-nos quin és el sentit i la necessitat de la dramaturgia de la dansa, i quines són les especificitats que la diferencien d'altres disciplines coma ara la coreografia i la direcció escènica; Mariana Camargo ens suggereix entendre el panorama general i el seu transcurs històric a partir d'una investigació del concepte de dramaturgia vinculat —en la línia del dramaturg i teòric francès Joseph Danan— al teatre no dramàtic. Lucía Naser Rocha pensa la dramaturgia en tant que «teoria de la y *en acción*», més que com a una teoria de la que se es desprenen pràctiques, considerant que la dramaturgia de la dansa sorgeix juntament a la peça: no abans, no després, sinó *amb*; és precisament per això que la dansa i el teatre requereixin una relectura del paradigma teòric convencional. Oriol López Esteve atribueix el rebuig que el concepte de dramaturgia de la dansa sovint genera a una «comprensió excessivament estreta de la noció d'escriptura»: citant Derrida, cal repensar la noció d'escriptura i expandir-la en una direcció «perifèrica». Per acabar amb la qüestió, us convidem a seguir Ricard Gázquez en la seva il·luminant conversa amb Constanza Brnčić, per entendre que «és doncs aquesta materialitat evanescent del temps la que planteja un enigma crucial per a qui tracta de copsar els paradigmes i les paradoxes de les formes d'escriptura de la dansa».

Entre els articles que no formen part del dossier, Isabel Panosa Domingo busca en la tragèdia grega els orígens de l'estètica dels paisatges sonors, recordant-nos que venim d'allà: de la música, el cor, és a dir, del moviment associat al so. Henrique Barbosa ens permet redescobrir les teatralitats tradicionals de Brasil, en un discurs sobre el rol del teatre en la descolonització. Guillem Aloy Bibiloni ens parla d'un nou concepte de espai que expandeix l'escenografia cap a l'arquitectura i altres disciplines, a través d'una mirada sobre l'última edició de la Quadriennial de Praga.

Tornant cap a casa nostra, Alba Martín es concentra en la recepció de Beckett amb un recorregut sobre els muntatges més interessants de *Fi de partida* a Catalunya. Joaquim Armengol, a partir del plantejament d'Eduard Molner al seu llibre, fa emergir una qüestió cabdal: «per què l'elit cultural catalana dona l'esquena a la nombrosa cultura popular que venia del Paral·lel? Doncs la resposta és clara: per ser justament popular i allunyar-se dels interessos de la intel·lectualitat i la política noucentista». Aquest problema de l'elitisme n'obre un altre de fonamental: com pot el teatre recuperar el diàleg amb la societat? Esther Criado Valladares posa en relació les arts vives i la dansa amb la crisi econòmica del 2008; a partir de l'exemple de

Montdedutor, investiga com els paradigmes socioeconòmics influencien les propostes estètiques. Enric Gallén, en canvi, posa l'accent sobre la recepció del *teatre regular* de Joan Brossa per part de la crítica, del públic i de la societat. El caire polític de la qüestió, que als anys seixanta a Catalunya era tan evident, segueix sent vàlid també avui i no només a dins de les nostres fronteres: pot canviar la societat el teatre?

La resposta passa segurament també per la revisió dels macrorelats hegemònics; el relats de gènere són potser els més urgents i alhora els més difícils per des-estructurar. És per això que són necessaris i valuosos els articles com el de Marta Momblant Ribas perquè, com ens recorda la autora, «una nova lectura sobreïxi en contrastar el relat-base amb un relat enginyat de nou».

I aquí us deixo, amb aquest número nascut —com us deia abans— en aquest procés de transició, i els mèrits del qual recauen primer en el Carles, però també en els estimats col·laboradors d'aquesta publicació: Lluís Hansen, Marta Borrás i Ferran Adelantado; aprofito per agrair-li a aquest últim tota la feina feta durant els darrers anys i per desitjar-li molta sort en els seus nous projectes.

Ja ho veieu: moltes persones, molts cossos vius rere aquestes pàgines virtuals. Però les persones i els cossos més importants sou vosaltres, que hi esteu davant, lectores i lectors reals. Tot això és per a vosaltres.

Bona lectura!

Davide Carnevali



dos- sier

DOSSIER:
DRAMATÚRGIES DE LA DANSA.
ESCRITURES IMPONDERABLES

¿Y si solo quedara la dramaturgia?

Observaciones sobre la dramaturgia de la danza en el campo de la creación escénica en danza contemporánea desde el Río de la Plata

Lucía NASER ROCHA

Facultad de Artes, Instituto de Artes Escénicas, Licenciatura en Danza Contemporánea, Universidad de la República de Uruguay

ORCID: 0000-0002-7795-9223

lnaser@enba.edu.uy

NOTA BIOGRÁFICA: Docente militante, artista investigadora. Doctora por la Universidad de Michigan (RLL), Magíster en Artes Escénicas por la UFBA, Licenciada en Sociología por la UDELAR. Profesora Adjunta en la Licenciatura en Danza, Facultad de Artes UDELAR.

Resumen

En este artículo intento analizar y describir los fundamentos de algunas prácticas dramáticas observadas en procesos de creación en danza contemporánea en los que he estado inmersa o próxima. Este ejercicio me ha llevado a pensar la dramaturgia como una *serie variable de principios u operaciones para el despliegue de proyectos coreográficos*. Adoptando una mirada transdisciplinar y situada, el objetivo es argumentar por qué si bien la reflexividad y práctica dramática no son imprescindibles en la creación artística en danza, sí lo es el lugar que ocupa en la red conceptual, las prácticas, los acuerdos, y las convenciones estéticas y procedimentales que hoy llamamos danza contemporánea. Abordo la dramaturgia en danza contemporánea como una serie de prácticas que configuran un modo de entender los procesos creativos y no a la inversa, como un abordaje teórico a partir del cual se derivan prácticas de creación. Argumento que este modo se caracteriza por promover procesos atentos del proceso en sí mismo, teniendo efectos sobre la división del trabajo en los procesos creativos cuyo objetivo es evitar una escisión entre la experimentación y la toma de decisiones. Este modo de organización plantea una resistencia a la autoría en términos convencionales y está permeada por el proyecto de emancipación de los¹ espectadores, que desplaza el foco de la producción de espectáculos hacia la creación de experiencias. Una hipótesis es que este modo o paradigma dramático está vinculado al aumento de la oferta de formación artística universitaria en danza y a mecanismos de competencia por recursos organizados desde el mercado cultural global con sus anclajes y correlatos en políticas estatales.

1. Este artículo ha sido redactado originalmente utilizando formas genéricas con terminación femenina y pluralizadas con las terminaciones -xs y -es en sustantivos, adjetivos y pronombres para evitar la especificación por géneros. Al tratarse de un artículo de tipo académico, la redacción de *Estudis Escènics* no lo ha contemplado, de acuerdo con el *Libro de estilo* de la Diputación de Barcelona.

Finalmente dejo planteado el desafío de repensar nuestras prácticas artísticas y dramáticas en diálogo con una crítica decolonial del campo artístico sudamericano.

Palabras clave: prácticas dramáticas, danza contemporánea, procesos de creación, colonialismo interno, campo artístico, campo universitario, Río de la Plata

Lucía NASER ROCHA

¿Y si solo quedara la dramaturgia?

Observaciones sobre la dramaturgia de la danza en el campo de la creación escénica en danza contemporánea desde el Río de la Plata

Este artículo es un intento de desentrañar algunas de las claves que a partir de la observación y participación en diversos procesos de creación percibo que aparecen configurando un abordaje de la danza contemporánea en torno a la dramaturgia en danza. Me interesa pensar dichas prácticas en tanto que constructoras de un abordaje teórico o paradigma dramático y no a la inversa. La invitación es a pensar la dramaturgia en danza contemporánea en tanto que *teoría de la y en acción*, y no como una teoría de la que se desprenden prácticas, tal como los abordajes tradicionales de esta temática asumen. Me aparto así de la premisa según la cual el texto o la teoría dramática vendrían *antes* que las prácticas para proponer lo inverso a partir de la observación y participación en procesos creativos de danza contemporánea. Simultáneamente me propongo tejer estas reflexiones con la pregunta abierta sobre cómo este entramado de prácticas y operaciones puede dialogar, influir o dejarse permear por otros campos y lenguajes, y, a la vez, cómo visualizamos otros modos de hacer en danza desde este conjunto de prácticas, ideas y orientaciones llamadas danza contemporánea.

No voy a presentar una historia del término *dramaturgia*, ni las dinámicas que han trazado relaciones entre diferentes conceptualizaciones y prácticas dramáticas en diferentes lenguajes de las artes escénicas tales como el teatro, la danza, el teatro posdramático o la performance. Este trabajo viene siendo hecho por numerosos autores y colectivos que desde los 2000 vienen editando libros y artículos que han encendido y alimentado esta línea de investigación en los últimos años.²

Sin embargo, que no dedique este texto a dicha labor no significa olvidar que la dramaturgia en danza contemporánea sea un momento en un devenir de constante transformación en la relación entre danza y movimiento,

2. Algunas referencias y antecedentes pueden encontrarse en Bellisco *et al.*, 2011; Corradini, 2013; Profeta, 2015; DeLahunta, 2000 o una multiplicidad de artículos disponibles en diversos sitios web. Entre estos se destaca la página web de SARMA, iniciada en el 2000 por la artista residente en Bruselas Myriam van Imschoot y Jeroen Peeters, que desde entonces viene incentivando, publicando y curando diversas actividades en torno a la temática de la dramaturgia en el campo de las artes vivas y específicamente, la danza.

escritura y coreografía a lo largo de la historia del arte y de la danza, y que por lo tanto necesita ser situada histórica, geográfica, económica y políticamente para poder pensarse.

A continuación, intentaré fundamentar por qué entiendo la dramaturgia en danza contemporánea como el núcleo organizador de una nueva epistemología para la danza construida desde este campo o lenguaje, epistemología que ha sido abrazada y alimentada por la generación y comunidad de artistas de la que formo parte (y también con la que disiento en algunos sentidos).

Dramaturgia en acción:

«todo sucede en el cuerpo, todo sucede en relación»³

Ante la imposibilidad de definir qué es *dramaturgia* por su polisemia y por las características del campo de la danza contemporánea —más interesado en desestabilizar y deconstruir conceptos que en cerrarlos, a menudo sosteniendo un relato sobre sí mismo como «a paradigmático»—, intentaré describir algunas prácticas dramáticas observadas en procesos de creación en danza en los que he estado inmersa y/o próxima. Los siguientes no pretenden ser postulados universales ni verdaderos en su totalidad, sino describir modos de operatividad y orientaciones estéticas que entablando diálogos entre enfoques teóricos y prácticas artísticas han ido construyendo un conjunto de ideas sobre la dramaturgia que identifico como paradigma vigente en el campo de la danza contemporánea. Se trata de mapear a partir de mi experiencia artística —en procesos propios o cercanos—, conexiones entre prácticas y teorías dramáticas en procesos de creación e investigación en danza contemporánea.

**La dramaturgia no es ni un rol ni una función;
es un modo de entender los procesos creativos.**

Desde el pensamiento en creación en danza contemporánea que viene forjándose desde los sesenta, la dramaturgia no es solo una poética más (junto a la iluminación, la coreografía o el diseño). El debate en torno a la dramaturgia en danza que se ha sucedido en estas décadas ha forjado una serie de prácticas que han resituado y desplazado las «variaciones de importancia» (Despret, 2022) y los focos de atención de la creación dancística para poner la dramaturgia en el centro, llamándola o no de ese modo.

Al alejarse la danza contemporánea de la obligación del texto de partida y también del deseo de notación, el pensamiento dramático ha venido a desplazar nociones como *coreografía* o *movimiento* en tanto que claves de la singularidad del medio expresivo de la danza. Al igual que en algunos lenguajes escénicos, *coreografía* no es solo un elemento más de la danza sino toda una manera de comprenderla; la dramaturgia desempeña un rol similar

3. Estas son dos de las características que mapeábamos en «Un arte que se piensa en la acción», título de un artículo escrito junto a Tamara Cubas en 2008, del que en retrospectiva entiendo que algunos de los lineamientos presentados allí siguieron desarrollándose y afirmándose en el campo de prácticas artísticas contemporáneas locales, permeando las prácticas dramáticas de la comunidad rioplatense vinculada a dicha escena.

en la danza contemporánea. En este contexto, la dramaturgia es un concepto clave para abrir la puerta de toda una cosmovisión sobre la danza.

Desde esta perspectiva la dramaturgia no es imprescindible pero sí lo es el lugar que ocupa en la red conceptual que organiza todo un conjunto de prácticas basadas en una serie de acuerdos y convenciones —a veces explícitas, a veces implícitas, a veces en disputa, a veces hegemónicas— que hoy llamamos danza contemporánea. Ese lugar es ocupado por otros conceptos en otros momentos históricos y otros lenguajes de la danza. El asunto es que no se ha tratado simplemente de reemplazar un concepto por otro; estas transformaciones conceptuales dan cuenta de cambios y diferencias más profundas que las meramente terminológicas en y entre paradigmas estéticos, epistemológicos y expresivos subyacentes a diferentes cosmovisiones y prácticas de danza. La pregunta que emerge como significativa entonces es: ¿qué danza es la que coloca al concepto de dramaturgia en el centro del pensamiento sobre la creación y qué efectos tiene esa organización conceptual sobre las prácticas, las estéticas, las pedagogías en danza?

1.

En tanto que tecnología del pensamiento en danza, la dramaturgia sirve para promover procesos atentos al proceso en sí mismo.

Si consideramos —al menos provisionalmente y para la danza contemporánea— la dramaturgia no como una subpoética, ni como un oficio particular de las artes escénicas, ni tampoco como un rol definido dentro de un proceso creativo, y pasamos a considerarla como un enfoque u orientación para la creación en danza, esta se caracteriza ya no por el deseo de mejorar las técnicas de expresión, ya no por esa mirada que busca mirar «desde afuera» para ayudar a organizar, ya no por ser el hilo conductor o el tema del que trata la obra, ya no por la sustitución del autor por el azar, ya no por el abandono de la composición coreográfica en pro del estudio de la coreografía expandida, sino por la pregunta sobre los límites que impone sobre un proceso el deseo de control sobre el mismo. En otras palabras: ¿cómo se organizan los materiales de un proceso de creación cuando se desea valorizar al proceso por encima del control sobre el producto final del mismo? La influencia de los debates sobre artes e investigación se hacen presentes en este punto y permean las prácticas dramáticas de creación contemporánea.

En pleno proceso de revisión y disputa sobre los modos validados de investigación científica y con la pregunta abierta sobre las singularidades de la investigación artística, la danza contemporánea, en tanto que disciplina cada vez más inserta y cada vez más influenciada por el campo universitario, sostiene una mirada crítica respecto a la rigidez metodológica del método científico a la vez que diverge de la arbitrariedad de las modalidades tradicionales de creación artística y en danza, a menudo centradas en la originalidad, el genio, el ego o el capricho de los coreógrafos o directores.

Antagonizando con al menos esas dos perspectivas y en diálogo con revoluciones epistémicas en el campo artístico y otros campos de conocimiento, el pensamiento dramático invita a intensificar las relaciones entre creación e investigación, sosteniendo la necesidad de diseños metodológicos

situados. Esto implicaría dejar de aplicar un paquete prehecho de soluciones procedimentales, recetas o técnicas de creación, para transitar procesos atentos de las necesidades del proceso en sí mismo. De este modo la dramaturgia en danza contemporánea sitúa los procesos de creación muy cerca de prácticas de investigación, pero lejos de aceptar una sumisión a los paradigmas científicos consolidados, reivindica un experimentalismo metodológico que favorece la potencialidad de cada proceso. La dramaturgia enmarca la creación en danza como investigación, y en especial como investigación sobre la creación. Desde esta perspectiva la singularidad de cada pregunta o conjunto de materiales sería la guía para el despliegue de estrategias, herramientas y procesos en arreglos no pre-fabricados. Uno de los efectos de esta filosofía es que, en procesos de creación en danza contemporánea, la dramaturgia tiene el rol de generar una reflexividad tal que nos permita investigar cómo creamos, y también qué tipo de intervenciones siguen o se desvían de las necesidades del proceso (y cómo hacer para que la identificación de estas necesidades no acaben siendo igualmente arbitrarias). De este modo cada creación es una observación en sí misma sobre la manera de prestar escucha y dar relevancia a aquello que se investiga, más que a los deseos, hábitos, expectativas preconcebidas de los artistas antes de iniciar los procesos.

Dice Lepecki, uno de los teóricos de este movimiento:

... la dramaturgia como práctica propone el descubrimiento de que es la obra en sí misma la que contiene y posee su propia soberanía, sus deseos performativos, sus anhelos y sus demandas. Es la misma obra la dueña y señora de su fuerza creadora. En este sentido, el dramaturgo no trabaja para el coreógrafo ni para los bailarines ni para, o con, los colaboradores; trabaja para, y con, la pieza (Bellisco *et al.*, 2011: 171)

Dramaturgia desde esta perspectiva es el arte tomar decisiones sin imponer una forma o decisión sobre el proceso o los materiales que hacen a un proceso. La convicción subyacente es que de las metodologías o fórmulas prefabricadas no va a salir nada interesante y por eso tenemos que investigar en diálogo con la singularidad de cada proceso. En otras palabras, para dejar emerger lo nuevo hay que hacer un ejercicio de des-automatización. Esto implica un ejercicio de extrañamiento respecto a lo que *dramaturgia* pueda significar, un ejercicio que se deberá realizar una y otra vez.

2.

El pensamiento dramático en danza contemporánea produce una división del trabajo en el interior de los procesos creativos que parte del objetivo de que la dramaturgia no venga *antes* —como tradicionalmente ocurre en el teatro— ni tampoco venga *después* —mutilando y desoyendo las necesidades del proceso al llegar a la fase de las decisiones finales de la «puesta en escena»—.

En otras palabras, el proceso se orienta por el deseo de evitar una escisión entre la experimentación y la toma de decisiones. Según este modo de organización de los procesos, la dramaturgia se diferencia en tanto que lógica o

perspectiva de observación, ya veces llega a ser un rol definido y ocupado por alguien con el propósito de entrar en diálogo con otros estratos o capas del proceso y así contribuir a que otras cosas puedan ir juntas.

Al menos dos fundamentos filosóficos de la danza contemporánea aparecen imbricados en esta división del trabajo en el interior de los procesos creativos: el compromiso con el pensamiento del cuerpo, y las teorías sobre el acontecimiento, como principios organizadores de la acción que incitan procesos de des-organización de las relaciones entre cuerpos, objetos, sujetos humanos y no humanos.

En este punto se hace presente el aprendizaje histórico, así como la diferenciación estética y política de la danza contemporánea respecto a paradigmas dancísticos operativos en otros lenguajes coreográficos y sus modos de creación.

En primer lugar y nutridas por abordajes como el de Jean-Luc Nancy, Derrida, Jacques Rancière, Helena Katz, Christine Greine, André Lepecki, está presente la percepción de que el pensamiento del cuerpo puede ser bloqueado por una organización o conceptualización excesivamente racionalista del proceso creativo. Si todas las decisiones son tomadas fuera de la experimentación corporal, no queda resto para la emergencia de la singularidad cognitiva y filosófica de la *danza como* «pensamiento del cuerpo» (Katz, 1994), lo cual reproduce la subalternidad de que el pensamiento no verbal / no logocéntrico ha tenido en la historia de la danza y en general de la cultura humana. Las prácticas dramáticas en danza contemporánea tienen como uno de sus cometidos proteger la escucha de ese pensamiento del cuerpo que emerge o es punto de partida de las creaciones, así como también ser interlocutora del mismo sin intentar traducirlo. Esto último es particularmente relevante, pues la dramaturgia sitúa su práctica en este espacio fronterizo entre la conversación y aquello que no puede ser dicho, entre la reflexividad discursiva y el discurso que necesita organizarse a partir de lógicas somáticas, poéticas, coreográficas y no verbales. Esta hibridez es promisoria y singulariza todo un lenguaje coreográfico de la danza contemporánea conceptual, pero tiene a la vez el peligro de recrear dicotomías que la propia danza contemporánea ha intentado combatir, como las de naturaleza-cultura o cuerpo-lenguaje.

El desafío para esta dramaturgia contemporánea es sostener precisamente ese espacio fronterizo donde no se puede ni se quiere tener que decantarse por uno de los dos bandos: ni indecibilidad absoluta, ni traducibilidad absoluta. No es coincidencia la emergencia en el campo de prácticas escénicas de múltiples publicaciones que reflexionan sobre lo liminal, que tiene entre sus exponentes a investigadores como Antonio Prieto Stambaugh (2007), Ileana Diéguez (2009), José Sánchez (2011) o Marie Bardet (2012) y que permean el pensamiento sobre dramaturgia que se mueve entre las comunidades de creadores de las artes escénicas contemporáneas.

En segundo lugar y de la mano de ese abordaje del cuerpo, el pensamiento dramático de la danza contemporánea abraza el proyecto de desjerarquización de lo humano respecto a otras especies, materias y objetos, ya que para comprender los acontecimientos que nos rodean y afectan es necesaria

una retracción de la subjetividad humana como organizadora de las cosmovisiones políticas, poéticas y estéticas del mundo. Las críticas al antropocentrismo se alían en este punto con las críticas al logocentrismo imperante a la vez dentro de la cultura antropocéntrica. Si el lenguaje hace a los cuerpos humanos lo mismo que el humano hace a otras especies, es necesario y urgente desarmar las concepciones modernas del sujeto que se encuentran en la base de ambas ideologías. Para esto, la dramaturgia tendría el propósito de colaborar no tanto con los artistas o el director de la obra, sino con los materiales y los cuerpos (humanos y no humanos) que se encuentran y emergen durante el proceso investigativo. Filósofas como Sara Ahmed (2006) y su teoría sobre la desorientación y los objetos queer; o Donna Haraway (2013) con su caracterización del pensamiento situado y sus reflexiones posthumanistas sobre el lugar de los problemas en los procesos de creación de pensamiento, son referencias claves para aproximarnos al modo en que la dramaturgia de la danza contemporánea tendría el cometido ya no de organizar la acción escénica, sino de generar condiciones para que la acción suceda con la potencia en parte impredecible del acontecimiento.

Dejar suceder más que hacer sería la consigna encarnada en una dramaturgia que dialoga más que con los artistas, con los cuerpos, materiales, objetos y relaciones que participan de un proceso. Aunque la filosofía sobre el acontecimiento no es nueva ni única de este campo —existen hace décadas libros enteros dedicados a abordarlo—,⁴ su lectura desde las artes escénicas y del cuerpo abre una multiplicidad de efectos sobre la investigación dramática contemporánea. Lo que sucede y es del orden del acontecimiento no puede ser planificado ni abordado exhaustivamente por el lenguaje: por lo tanto, la creación en danza tendría como desafío habilitar las condiciones para que éste se produzca. Esto tiene efectos sobre otra práctica que está en el núcleo de la creación contemporánea; la composición. La pregunta que se abre y queda danzando es: ¿qué tipo de estrategias compositivas pueden entrar en diálogo con una dramaturgia del acontecimiento, de las sensaciones, de las intensidades, de las experiencias en/de relación?

3.

El pensamiento dramático en danza contemporánea resiste a la autoría entendida como tener el control del proceso por parte del director o coreógrafo.

Si el proceso de creación e investigación en sí mismo se valora hasta el punto de desjerarquizar la relación con la expresión subjetiva de los artistas, la práctica de la autoría se ve radicalmente dislocada. Ese movimiento implica que los autores ya no hacen materiales o sobre los materiales, sino que los cuerpos, danzas y subjetividades se dejan hacer. Desde esta orientación, la dramaturgia de la obra necesita organizarse en escucha de los materiales, los espacios y los cuerpos en relación para dar lugar a que estos se manifiesten. Lo que importa es qué pasa y cómo pasa, no qué significa (Sontag, 1996)

4. Blanchot, Badiou y Derrida entre otros vienen produciendo desde las últimas décadas del siglo xx una filosofía del acontecimiento que sin dudas ha revolucionado las prácticas y teorías vinculadas a las artes vivas y de la escena.

y en ese sentido pierde relevancia un abordaje desde los «temas» en tanto que puntos de partida o referencia para las decisiones que tomar antes, durante o después de la creación. Este reemplazo de un foco por otro puede ser visto en perspectiva histórica si comparamos la ideología actual de la dramaturgia en danza contemporánea, con manuales clásicos como *The Art of Making Dances* (1959), libro en el que Doris Humphrey atribuye una gran importancia a los temas que una creación abordará. En ese escrito, en el que aparecen condensadas una serie de principios que orientaron y orientan a buena parte de la creación coreográfica, la palabra *dramaturgia* no aparece y lo que importa son los temas que quiere abordar y transmitir cada danza. Si nos guiamos por dicha lógica, los coreógrafxs tendrían el cometido no solo de decidir un tema sino de tomar todas las decisiones correctas para su «buen tratamiento».

Por el contrario, textos como «Dejar de, dejar ser», de Paz Rojo, aportan un pensamiento que dialoga con muchas prácticas dramáticas en danza contemporánea y sus efectos sobre el lugar de la autoría para una danza contemporánea deseante de dispersar los procesos de toma de decisiones y dislocar la lógica basada en estructuras jerárquicas de roles en las modalidades tradicionales de los procesos creativos. Si la crítica a los paradigmas artísticos de creación que se basaban en la expresión de un sujeto especial fue el blanco de una serie de reflexiones y prácticas que derivaron en lo que hoy llamamos danza contemporánea, Rojo describe con precisión el modo en que el campo artístico en alianza con el capital logra recomponer la (re) capitalización del sujeto como una de las mercancías más rendidoras y dinámicas en circulación. En su texto Rojo observa:

Hoy, la producción de subjetividad —a través de la condensación de valor del «sujeto marca»— y su constante puesta en crisis, representa la principal producción capitalista. De este modo, auto-producirse —como forma valorizable por el capital y todas sus estrategias de evaluación, acumulación y especulación—, se ha convertido en un fin y la única garantía de existencia. Un régimen de visibilidad —cuanto menos virtuoso— que establece la sanción corporativa, y ciertamente democrática, de movernos en un entorno hiper-relacional en el que nuestras capacidades afectivas, cognitivas, sensibles y sociales, adoptan la mecánica de una totalización —que lejos de liberarnos— nos sitúa en una paradoja: mientras continuamos viviendo en un sistema de producción sofisticada que permite la producción de nuevas subjetividades, no encontramos otra alternativa sino el temor a ser excluidos del dominio de lo posible, por tanto, de un futuro, que en realidad, ya no nos necesita. En este escenario, ¿cómo nos movemos? y ¿para qué? son dos preguntas metodológicas que permiten diferenciar el movimiento que reproduce estas lógicas neoliberales, del movimiento capaz de desencadenarse a sí mismo y como tal. (Página 3)

Este movimiento «capaz de desencadenarse a sí mismo», y su propuesta de crear «coreografías sin ser», resultan interesantes para repensar y observar estrategias dramáticas orientadas a descentrar del sujeto al proceso de creación, no solo para des-concentrar el poder autoral de coreógrafo sino también para evadir la inercia por la cual la subjetividad postmoderna es

recapturada y remercantilizada en otros términos pero con similares efectos por la capitalización de la figura o status del artista de sí mismo (dinámica ya presente en el campo artístico y revitalizada por la aparición de las redes sociales). Si las prioridades vienen dadas por las necesidades de auto-venta y promoción, el movimiento, los materiales y el pensamiento en sí mismos quedan nuevamente subordinados o en un segundo lugar. ¿Sería la dramaturgia una posible estrategia para difuminar el protagonismo del sujeto mercantilizable hacia la creación de un movimiento que «no nos necesita»?

(...) «dejar de» y «dejar ser» son el reverso y el anverso de una misma acción. Un doble movimiento en el que coinciden al mismo tiempo «una negativa y una abertura». Por eso, «dejar de» conectarse a cualquier consistencia estructural conocida (coreografía), abre la posibilidad para «dejar ser» a una presencia que —en cuanto, ser en situación se incluye radicalmente por medio de sus inclinaciones, inclinaciones determinadas (movimiento). O, dicho de otro modo: «moverse» implica necesariamente, habitar la distancia que hay, entre lo que está siendo y sus predicados. «Movimiento coreográfico» no es «movimiento». El movimiento no nos necesita. (Página 7)

Atender a las necesidades del proceso más que a las del sujeto creador tiene efectos sobre las prácticas en torno a la autoría y por ende en torno de la organización de materiales dramáticos. También cabe decir que la propuesta está llena de paradojas y desafíos considerando que los profesionales del arte se encuentran en situaciones y modos de producción que generan crecientes niveles de precariedad y competencia. Si deseamos una dramaturgia no orientada por o hacia los sujetos, ¿qué lugar queda para los sujetos que ponen el cuerpo a la dramaturgia? En otras palabras, la contracara de esta crítica de la centralidad del sujeto humano es el riesgo de una des-subjetivación del proceso artístico en un contexto neoliberal en el que los procesos de automatización se aceleran y ciernen sobre los más diversos campos de producción.

4.

El proyecto de emancipación de los espectadores enunciado e impulsado desde la filosofía, el teatro posdramático y la danza contemporánea configura muchas de las prácticas dramáticas de las artes escénicas en el presente.

Todo abordaje dramático trae implícita alguna teoría sobre la relación entre obra, artistas y espectadores. Muchos de los abordajes más tradicionales sobre la dramaturgia entienden que esta relación debe ser funcional a una comunicación eficiente con el público teniendo a la obra como medio para dicho fin. Desde esa perspectiva una de las funciones de la dramaturgia es oficiar de interlocutora entre la mirada interna del proceso y la mirada externa del público para asegurarse de que las decisiones compositivas colaboren con la transmisión de historias, pensamientos o contenidos en diálogo con los objetivos de los artistas y sus «proyectos». En 2010 Jacques Rancière con su texto *El espectador emancipado* dio vuelta a la mesa donde se apoyaban

muchas de las convenciones sobre la relación obras-espectadores del campo artístico con consecuencias transformadoras sobre las prácticas y el rol de la dramaturgia.

En sus intervenciones Rancière recoge del arte contemporáneo y a la vez difunde y expande críticas ya planteadas en los sesenta por filósofos como Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), Susan Sontag en *Contra la interpretación* (ed. original de 1969) o la propia Yvonne Rainer en su *Manifiesto del no* (1965).

Sus reflexiones tienen en común que apuntan sus críticas a los modelos hegemónicos de comunicación artística que estarían mediados por lógicas del espectáculo que embrutecerían al espectador, al intentar no solo darle los contenidos digeridos, sino también controlar y prever los significados, sentidos y experiencias que este tendría de diferentes obras y puestas en escena.

El pensamiento dramaturgico presente en buena parte de la creación en danza contemporánea abraza esta crítica y ensaya caminos de desvío de la lógica espectacular, resituando el lugar de la dramaturgia para estar en diálogo ya no con un espectador imaginario al que desearíamos que le pase tal o cual cosa, sino con un pensamiento artístico que necesita ser fiel a sí mismo y a sus procesos, y confiar en la capacidad de aprendizaje de las personas con las que la obra buscaría entablar una relación no jerárquica abandonando el intento de manipular (sus efectos sobre) el público receptor.

Una dramaturgia no embrutecedora sería entonces la que en diálogo con las necesidades internas de los procesos dejaría de estar al servicio de la demanda de inteligibilidad y gustos estéticos de determinada comunidad de espectadores o del mercado. Este movimiento, que es orientado fundamentalmente por motivaciones políticas y por una revolución en la comprensión de las relaciones entre estética y política —que se reconfigurarían como disputa por el reparto de lo sensible—, abre camino a la continuación de un proyecto que sin embargo no es novedoso: el del experimentalismo vanguardista que caracterizó a las dinámicas del campo artístico a lo largo del siglo xx. ¿En qué se diferencia el proyecto desembrutecedor abrazado por la dramaturgia de la danza contemporánea del desprecio por el gusto popular que caracteriza a buena parte de las vanguardias artísticas del siglo xx?

Entiendo que esta pregunta es un desafío para el proyecto de des-espectacularización del arte contemporáneo, proyecto que a su vez convive con la enorme fuerza expansiva de una cultura popular que viene siendo avasallada por un mercado global de consumos culturales de masas que formatea de modo cada vez más eficiente la distribución de lo sensible.

Si la dramaturgia no está al servicio de los espectadores, si a su vez resiste la demanda del mercado respecto a tomar decisiones que dialoguen con los hábitos de consumos culturales consolidados para lograr una «buena llegada» y éxitos de venta, si sus alternativas pasan por eludir los mercados masivos para proponer sensibilidades contra-hegemónicas, estamos ante un proyecto político estético fundado en un deseo de transformación social que resulta válido y consistente. Sin embargo, si dicho proyecto da lugar a estéticas y escenas que más que irrumpir transcurren de modo marginal (o minoritario) y paralelo a las sensibilidades que organizan formas de vida y

consumos cotidianos de múltiples comunidades, se hace presente el riesgo de elitismo o también de autotelismo del cual el arte contemporáneo viene simultáneamente intentando desligarse. ¿Qué dramaturgia sería capaz de emancipar a los espectadores sin perder antes de intentarlo la atención de los mismos? ¿Qué prácticas dramáticas comprometidas con una crítica a la espectacularización de la vida pueden hacerse oír en el barullo del bombardeo mediático dentro del cual el arte intenta hacerse o conservar espacio?

En otras palabras ¿cómo proteger la investigación dramática de la demanda del mercado y de la industria del espectáculo, por un lado, y de las demandas de innovación y novedad del campo artístico por el otro sin recurrir a argumentos vanguardistas o modernistas basados en la defensa de la autonomía del arte o la independencia del medio expresivo?

5. Si para buena parte de la danza contemporánea urge desplazar el foco del hacer artístico de la producción de espectáculos a la creación de experiencias, ¿qué tiene para hacer la dramaturgia?

Uno de los consensos operativos en el arte contemporáneo —mapeados por un lado y propuestos por otros por reflexiones como las de Arthur Danto (1995), André Lepecki (2009) y otros— consiste en el desplazamiento de la función expresiva del arte, cuya potencia pasaría a estar en los planos fenomenológico y filosófico. En consonancia con esta reterritorialización, la dramaturgia deja de ser un modo de organizar la *acción escénica* para tornarse un conjunto de herramientas para *componer experiencias*.

El boom de reflexiones sobre la dramaturgia en danza y la (re)emergencia de este concepto y del rol concomitante dentro de los procesos creativos, hace que la dramaturgia sea recuperada a través de un proceso de resignificaciones. Una de las posibilidades que habilita este movimiento es que los artistas —coreógrafos y performers— puedan mantenerse lo máximo posible en la experimentación sin tener que preocuparse por miradas estructurales. Si el arte es el arte de componer experiencias, identificar la dramaturgia como la encargada de mantener una proximidad distante o distancia próxima con los materiales, permite a quien no está en dicho rol intensificar estados de inmersión y experimentación profunda en los materiales sin preocupaciones «compositivas».

La dramaturgia sería desde este enfoque un dispositivo creado para mantener una «visión periférica» (Garcés, 2009) respecto a los materiales. Y la dramaturgia pasaría de ser una tecnología para organizar la acción escénica a ser el arte de componer experiencias. Podríamos aludir a este pensamiento dramático de la danza contemporánea como una dramaturgia de las experiencias. ¿En qué lugar queda la mirada de los espectadores y la de los dramaturgos ante esta crítica?

Si seguimos a Marina Garcés, deconstruir la centralidad de la mirada *no pasa por arrancarnos los ojos sino por dejar a los ojos caer en el cuerpo a partir de la noción de visión periférica*. Dice Garcés (2009) en el artículo «Visión periférica: ojos para un mundo común»:

Después de todo lo que hemos visto, está claro que no son sus ojos lo que encierra al espectador en la separación y la pasividad, sino las condiciones histórico-políticas que han conformado nuestra mirada sobre el mundo. (...) El espectador no necesita ser salvado, pero sí necesitamos conquistar juntos nuestros ojos para que éstos, en vez de ponernos el mundo enfrente aprendan a ver el mundo que hay entre nosotros. Necesitamos que, tanto desde las prácticas visuales y escénicas como desde las prácticas teóricas, encontremos modos de intervención que apunten a que nuestros ojos puedan escapar al foco que dirige y controla su mirada y aprendan a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a las visibilidades consentidas. No se trata hoy de pensar cómo hacer participar (al espectador, al ciudadano, al niño...) sino de cómo implicarnos. La mirada involucrada ni es distante, ni está aislada en el consumo de su pasividad. ¿Cómo pensarla?

Si el rol de la dramaturgia es sostener una mirada singular sobre los materiales que se hacen y deshacen en un proceso, podríamos conectar muchas de las prácticas dramáticas con la conceptualización de Garcés sobre la visión periférica. Pero esta «no es una visión de conjunto. No es la visión panorámica. No sintetiza ni sobrevuela. Todo lo contrario: es la capacidad que tiene el ojo sensible para inscribir lo que ve en un campo de visión que excede el objetivo focalizado». (Garcés, 2009)

Si pensamos la dramaturgia como un ejercicio de visión periférica, esta deja de caracterizarse por ser aquella mirada total, global, estructural encargada de garantizar la coherencia y cohesión de cada proyecto artístico, sino que se practica como un hacer sensible y posiblemente errático, que se ubica en una frontera difusa en la que se desobedecen y caducan las divisiones tradicionales *entre* la distancia de una mirada analítica y la implicación de un acercamiento experiencial.

Pero si el trabajo del dramaturgo puede ser asociado a la práctica de observación, también tiene su ligación tradicional con el ejercicio de escritura (o escritura escénica). En el apartado «¿Escribir?», de su libro *Pensar con mover*, la filósofa de la danza francoargentina Marie Bardet cita a Laurence Louppe en su abordaje de la apertura de variaciones posibles que existen entre los conceptos de composición y de coreógrafo en la danza contemporánea. ¿Qué pasa si miramos las prácticas dramáticas a la luz de este modo de comprender las prácticas de composición o coreografía en la danza contemporánea? Dice Louppe, citada por Bardet:

De hecho, la composición en danza contemporánea se efectúa a partir del surgimiento de las dinámicas en la materia. Y no a partir de un molde dado desde el exterior. La terminología es siempre interesante en aquello que revela por debajo de las palabras (y de los actos) de un maestro de ballet que decía que él «arreglaba» una danza. El coreógrafo contemporáneo «compone», lo cual es diferente. No «arregla»: muy por el contrario: él actúa y altera las cosas y los cuerpos para descubrir una visibilidad desconocida (...). En todo caso, crea su material, lo ensambla, pero sobre todo lo dinamiza, trabaja un caos provisorio en la red secreta de las líneas de fuerza... (Louppe, 2012).

Si la dramaturgia deja de ser la que asiste al coreógrafo en los «arreglos» de la coreografía, pasa a estar más próxima al desarreglo y de la emergencia

de relaciones y alianzas improbables que a la búsqueda de coherencia y legibilidad. Dramaturgia desde esta perspectiva es la (i)lógica que hilvana el «caos provisorio en la red secreta de las líneas de fuerza» (*ibid*).

6.

El boom de la dramaturgia está vinculado a la emergencia en el campo artístico de un tipo de *profesional de la danza o artista profesional* que resulta de la inserción a nivel global de la danza en la universidad, así como de las mutuas contaminaciones e influencias entre prácticas artísticas, prácticas académicas y dinámicas de competencia por recursos para la creación.

Cuando vemos las trayectorias de formación de muchos de los referentes que han resignificado el oficio dramático en vínculo con prácticas de la escena contemporánea nos encontramos a menudo con académicos en interlocución con el campo artístico y con artistas formados académicamente. La multiplicación de estas trayectorias de formación y actuación profesional en danza da cuenta de una comunidad con abundante experiencia en el medio universitario, pero frecuentemente escasa vinculación con el campo artístico independiente al que se toma muchas veces como «objeto de estudio». Esta distancia ha sido problematizada de muchas maneras, ya que estudiar las prácticas artísticas desde la academia no es sinónimo necesariamente de introducir o dar espacio al pensamiento artístico dentro del marco universitario. Por su hibridez e indeterminación, las prácticas dramáticas son caminos de inserción profesional para los perfiles de artistas formados en la academia, lo cual habilita una serie de colaboraciones meta-escénicas que ponen en juego muchas de las herramientas transversalizables en procesos de investigación artística y académica.

Este proceso de emergencia de ese tipo de profesional de la danza —que es parte de la multiplicación de ofertas de formación universitaria en danza que se viene dando en algunas capitales globales donde los recursos culturales tienden a estar concentrados— contribuye a una mayor dilución de las fronteras entre artes escénicas y abordajes conceptuales y filosóficos, y a la densificación de la relación de la danza con la teoría, lo que a su vez funciona como estímulo para la academización. La academia a su vez abraza la complejización y especialización de la danza contemporánea «conceptual», que entra en competencia con otras formas de academización de la danza basadas en la formación técnica, la disciplina corporal y la rigurosidad compositiva, que proponen y promueven una profundización del trabajo conceptual de una danza que se auto concibe como «pensamiento del cuerpo» (Katz, 1994).

Junto a dicho proceso, es posible pensar que la relación entre danza y escritura, formulada y resignificada en tanto que pensamiento dramático por la danza contemporánea, ha sido dinamizada, al menos en el cono sur, por uno de los mecanismos de financiación más solventes entre los disponibles en el campo local de la producción en danza: Iberescena.

El Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas (Iberescena) fue creado en noviembre de 2006 y reúne a países de Latinoamérica

con España y Portugal en una red única cuyo objetivo es el desarrollo de las artes escénicas de los países involucrados.

Planteo como hipótesis que organismos como Iberescena⁵ han intervenido en los modos de producción del campo de la danza, ya que solicitan en sus convocatorias para apoyos a creación la entrega como contrapartida de un guion de danza. Esto ha sido estímulo —no tanto creativo como financiero— para incorporar la escritura y el pensamiento teórico a los procesos, así como para reabrir la pregunta de qué tipo de «escritura» es la de una danza no basada en textos ni organizada en términos de partituras coreográficas, sino en estados, consignas o intensidades.

A veces se piensa que el devenir de un campo intelectual o estético depende de elecciones y decisiones estéticas o ideológicas, pero muchas más veces lo económico desempeña un rol fundamental. Considerando que Iberescena es una de las instituciones principales en aportar al desarrollo sostenido e internacional de la danza contemporánea, que muchos artistas cuentan con este fondo para sostener no solo procesos puntuales sino proyectos a largo plazo, como festivales, redes, etc., y que muchos de esos artistas escribieron un guion de danza por primera vez para Iberescena, las vinculaciones entre las características de los llamados de este organismo y otros —que en diálogo con tradiciones dramáticas europeas solicita el guion como requisito para la financiación—, y las transformaciones en las conceptualizaciones de qué se entiende por dramaturgia, parecen bastante evidentes.

Otra vía de reflexión podría abrirse si consideramos el rol que la escritura de proyectos viene cumpliendo en la transformación del campo.⁶ Al hacerse las financiaciones concursables cada vez más competitivas y al adoptar como requisito la postulación de un proyecto, se ha generado todo un proceso de profesionalización en este tipo de tarea. Este momento de generación del proyecto previo al inicio de los procesos creativos incide no solo en las condiciones de producción de la danza contemporánea sino también en los términos en los que se concibe un proyecto artístico y las temporalidades que organizan la producción de conocimiento en danza. Quizá la danza contemporánea se ha adaptado mejor que otros lenguajes al perfeccionamiento en la realización de proyectos, en parte por las aproximaciones a la academia, en parte porque resulta un lenguaje cuya población suele tener niveles socioeducativos y económicos más elevados que el de los artistas de otros campos. Esto resulta nuevamente problemático si ponemos atención a quiénes y a qué queda fuera de ese proceso de creciente profesionalización y competitividad que impacta fuertemente sobre el campo de las artes escénicas del Río de la Plata.

Entre los efectos de estas transformaciones encontramos la reiteración de las dinámicas colonialistas por las cuales una nueva tendencia o perfil profesional emana de los centros de formación e investigación, que sientan las bases de los criterios que orientan la formación, la creación, los debates y

5. <<http://www.iberescena.org/institucional/que-es-iberescena>>.

6. Una excelente crítica a esta modalidad proyectual y sus efectos sobre el pensamiento en danza es elaborada por Helena Katz en el artículo «Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artistico» (2011).

las reflexiones en el sur. ¿En qué otras cosas no estamos pensando mientras pensamos en dramaturgia, escribimos guiones o armamos «proyectos»? ¿Qué otros nombres o conceptos abrirían modalidades alternativas de pensamiento sobre la creación? ¿Qué roles, prácticas o prioridades podrían ocupar el lugar que hoy ocupa la dramaturgia en la creación contemporánea en danza de no haber sido la academia la encargada de comandar procesos de actualización en el seno de las artes escénicas? ¿Qué parámetros para las bases de financiaciones concursables podrían tomarse de las prácticas de creación y dramaturgia de las danzas latinoamericanas, las danzas sociales o las danzas comunitarias de diversas regiones de América Latina? ¿Qué incluye y qué deja fuera el requisito de escritura y qué pedagogías y disciplinas van orquestando estas modalidades de financiamiento y reconocimiento del campo artístico?

En este sentido, creo que más que preguntarnos «cómo se adapta la creación dramaturgica a las fases de despliegue de un proyecto coreográfico»,⁷ es preciso abordar la dramaturgia tal como se practica en danza contemporánea como una *serie variable de principios u operaciones para el despliegue de un proyecto coreográfico* que emerge de las *condiciones de formación y producción artística en el presente*, condiciones sobre las que inciden una multiplicidad de factores e instituciones.

7.

Entre lo que queda de la dramaturgia y que quede solo la dramaturgia: o reflexiones a modo de cierre

Me sorprendió recibir la invitación a escribir sobre dramaturgia en danza. Para mí siempre fue un tema sobre el que sin importar cuánto leyera o escuchara no lograba procesar o comprender de modo definitivo, incluso oficiando de «dramaturga» en algunos procesos. En perspectiva, leo esta incapacidad como un gesto de resistencia —consciente o no— ante un paradigma al que, si bien impregnaba mis propias prácticas, no quería rendirme por completo. Quizás esta invitación me confrontó con una tarea pendiente: pensar y poner en palabras el porqué de esa distancia o desacuerdo.

Soy artista e investigadora de la danza radicada en Uruguay tras unos ocho años de formación en el exterior. Esa itinerancia, junto a otros movimientos propios del y en el campo de la danza, me han hecho percibir y situar cada vez más mis prácticas artísticas, docentes, teóricas y militantes en diálogo con las danzas latinoamericanas, y sitúo mi pensamiento y quehacer en el contexto del sur, específicamente en el Río de la Plata. Pensar la danza desde y junto a las danzas, cuerpos y realidades de acá ha marcado mi trayectoria profesional y también mis inclinaciones estéticas y políticas. No comprendo la perspectiva latinoamericana desde un esencialismo de la identidad cultural del continente, pero sí ha sido un portal para la apertura de múltiples problemáticas vinculadas al colonialismo, al racismo, al clasismo y a otras relaciones de poder implícitas en las cosmovisiones europeas de la danza que, si antes me eran casi invisibles, en los últimos años han (re)configurado mi mirada sobre procesos, prácticas y teorías artísticas.

7. Tomado de: <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposi2022/esp/ejes-de-debate?authuser=0>>.

Cuando empecé mi doctorado en Michigan allá por el 2011 recuerdo que leí en inglés uno de los primeros textos sobre dramaturgia en danza. Al correr de estos años el término dejó de ser una palabra para ser un modo colectivo —el de la danza contemporánea que circula en ciertos circuitos destacados del campo artístico— de pensar la creación escénica. Hoy me animo a escribir que el pensamiento dramaturgico es un término clave para referirnos a un enfoque conceptual de la creación en danza.

Volviendo a situarme, como académica sudaca, como materialista del pensamiento que no olvida que las influencias intelectuales son relaciones económicas y políticas, pienso que la dramaturgia en danza contemporánea comprende modos de hacer, pensar, sentir y crear que presuponen entendimientos comunes sobre la creación que a su vez implican prácticas de investigación y prácticas escénicas basadas en intensidades, sensaciones y relaciones que constituyen todo un paradigma o cosmovisión sobre la creación en danza. Sin negar sus potencialidades, considero que estas corren el riesgo de resultar etnocéntricas y totalitarias si se las universaliza en tanto que único modo posible de creación en danza; mucho más si acaban por considerar otras formas como atrasadas, precarias, «comerciales» o embrutecedoras en sus modos de hacer y ser.

Hoy y a través de una mirada autocrítica, comprendo el instalarse del debate sobre dramaturgia en el campo sudamericano como parte de nuestra educación sensible y artística en un campo permeado por una multiplicidad de gestos que propios de nuestro colonialismo interno, y del deseo de estar al día de las últimas tendencias para entrar en interlocución con teóricos que impulsan y regulan movimientos conceptuales enormemente norteadores y determinantes para los artistas de la danza en el sur. Sin embargo, en tanto que artista de la danza contemporánea, me encuentro dentro de este paradigma de pensamiento dramaturgico y es inmersa en ambigüedades, entre el reconocimiento de sus potencias y de sus problemas, que escribo estas páginas.

De lo que he intentado describir hasta aquí, podríamos deducir que la dramaturgia es el nuevo «arte de crear danzas» (Humphrey, 1950), la nueva *labanotation* (Laban) o lo que queda después de abrazar la coreografía expandida y comprender que el mundo está hecho de las performances de operaciones que son diseñadas y pueden ser transformadas dramaturgicamente. Responder si la dramaturgia ha reemplazado al concepto de coreografía o si es otra forma de abordarla no es mi objetivo. Creo que las prácticas se montan sobre conceptos, pero pueden también cambiar de vehículos para seguir sus tránsitos en una dinámica de permanente movimiento entre experiencias y lenguajes. Son precisamente los senderos que trazan estas itinerancias las que orientan mis intereses artísticos y académicos.

Ante los diagnósticos de «agotamiento de la danza» (Lepecki, 2009) y la exploración exhaustiva de las posibilidades abiertas por el concepto de coreografía expandida, nos queda la dramaturgia. Esto es visible en muchas obras que nos presentan más que movimiento virtuoso, más que espectáculos que buscan conmovir, más que reflexiones kinésicas basadas en investigación somática, un estudio afinado y sutil de las operaciones propias de una escena, así como de las decisiones y relaciones que componen el modo

de conocimiento que producen las artes vivas. Desde este enfoque de la dramaturgia las *operaciones compositivas* son el núcleo del interés creativo y no solo un medio para un otro fin.

Ante este panorama, al menos en el campo de la danza contemporánea más hegemónica, quizá sea hora de cambiar la pregunta de si quedará algo de dramaturgia —en una danza cada vez más alejada de los parámetros clásicos que han definido a los elementos básicos de este lenguaje—, *por si quedará algo más que la dramaturgia*. Si los procesos se concentran cada vez más en estudiar sus operaciones y generar reflexividad sobre los propios procesos de toma de decisiones propios de la creación artística, podríamos decir que hoy la danza es más que nada dramaturgia.

El problema entonces deja de ser «si estamos o no preparados para el dramaturgo» (Lepecki, 2011), para ser en qué medida estamos ante la universalización de un modo particular de entender el rol y la función de la dramaturgia y del dramaturgo desde la danza contemporánea. Cada paradigma de creación escénica tiene su dramaturgia y su manera de pensar en función de qué y cómo se toman decisiones en procesos de creación e investigación. Las prácticas contemporáneas en dramaturgia insisten en abandonar el intento de recetas únicas o prefabricadas para dar lugar al acontecimiento en procesos de investigación creativa. Pero, ¿puede lo aparadigmático ser en sí mismo un paradigma?

Si la dramaturgia es algo casi indecible, tan impredecible y singular en cada proceso que no puede ser (d)escrito o enseñado, su potencia se vincula a la inmanencia de su práctica. Al mismo tiempo esa cualidad sienta las bases para un saber difícil de hacer circular y socializar, que puede acabar por ser elitista y restringido, mucho más si llamándose a sí mismo «contemporáneo» relega a temporalidades arcaicas aquellos abordajes que se desvían de ciertos consensos implícita y explícitamente construidos y exitosos actualmente en el campo artístico.

¿Podrían el pensamiento y las prácticas dramaturgias de la danza contemporánea ser traducidos y derramarse en o dejarse afectar por otros campos y lenguajes artísticos? ¿Qué principios u orientaciones ya en práctica serían compartibles para ser aplicados en otras escenas y lógicas creativas? ¿Cómo se dan los procesos creativos en términos dramaturgias desde otras concepciones, tradiciones, lenguajes, herramientas y escenarios de las artes vivas además de la danza contemporánea?

En esta tensión vibran, bailan, tropiezan, reintentan y se agotan las diferentes miradas y prácticas que van forjando protocolos para la toma de decisiones de investigación, relación y composición que desde la danza contemporánea venimos llamando *dramaturgia*. Si en las prácticas de creación de danza contemporánea solo nos quedara la dramaturgia, el desafío que avizoro como urgente de pensar es cómo no quedarnos solos con (nuestra idea de) la dramaturgia mientras el campo artístico y cultural sigue revolucionando sus modos de hacer, pensar y practicar danzas.



Referencias bibliográficas

- AHMED, Sara. *Queer Phenomenology*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- BARDET, Marie. *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; ÉCIJA, A. (Eds). *Repensar la dramaturgia*. España: Centro Párraga y Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), 2011.
- CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. UFBA, 2013. <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8077>> [Consulta: 19 septiembre 2023]
- CUBAS, T., Naser, L. «Un arte que se piensa en la acción». En: *Cuerpos y Objetos*. Impresión: CEBRA. Programa Laboratorio, Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. Diciembre de 2008.
- DANTO, Arthur. «El final del arte». *El paseante*, 22-23. Madrid: Ediciones Siruela, 1995, p. 12-13.
- DEBORD, Guy. «La sociedad del espectáculo. 1967». Valencia: Pre-textos, 2003.
- DELAHUNTA, Scott. «Dance Dramaturgy: speculations and reflections». *Dance Theatre Journal*. (Londres: Laban Centre, 2000), n.º 16.1, p. 20-25.
- DESPRET, Vinciane. *Habitar como un pájaro: modos de hacer y pensar los territorios*. Traducción de Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2022.
- DIÉGUEZ, Ileana. «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas». Universidad de Castilla - La Mancha: Archivo virtual de Artes Escénicas, 2009.
- GARCÉS, Marina. «Visión periférica. Ojos para un mundo común». En: *Arquitectura de la mirada*. Ed. Ana Buitrago. Alcalá: Centro Coreográfico Galego: Mercat de les Flors: Universidad de Alcalá, 2009.
- HARAWAY, Donna J. *When species meet*. Vol. 3. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.
- HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. Pennington, NJ: Dance Horizons, 1959.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Tesis doctoral. 1994.
- KATZ, Helena. «Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico». *Arte Agora: Pensamentos enraizados na experiência*. NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (org.). São Paulo: Annablume, 2011, p. 63-85.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Centro Coreográfico Galego: Mercat de les Flors: Universidad de Alcalá, 2009.
- LEPECKI, André. «No estamos listos para el dramaturgo. Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza». *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga, 2011, p. 161-179.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Citado en: Bardet. *Pensar con mover*, Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 119.
- PROFETA, Katherine. *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2015.
- RAINER, Yvonne. *Manifiesto del no*, 1965. <<https://bit.ly/3G2PG4A>> [Consulta: 19 septiembre 2023]
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.

- SÁNCHEZ, José A. «Dramaturgia en el campo expandido». *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, 2011, p. 19-38.
- SARMA. Laboratory for discursive practices and expanded publication. <<http://sarma.be/s/?t=dramaturgy>> [Consulta: 1 febrero 2023].
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Traducción de Horacio Vázquez Rial. 2.^a ed. Madrid: Alfaguara, 1969.
- STAMBAUGH, Antonio Prieto. «Performance y teatralidad liminal: hacia la representación». *Investigación Teatral*. Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, n.º 12 (julio-diciembre 2007), p. 21-23.
- ROJO, Paz. «Dejar de, dejar ser». S/F.

Danza y dramaturgia: un gesto artístico *indisciplinar*

Mariana CAMARGO

Universidad de Ruan, Francia
ma.cmrg@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Mariana Camargo es doctora en estudios teatrales e imparte clases de Estética teatral y coreográfica en cursos de licenciatura y másteres en la Universidad de Ruan, en Normandía. Especialista en la poética del cuerpo danzante en el teatro, también investiga la convergencia entre el teatro y la danza en la dramaturgia. En 2021 realizó su doctorado en la Universidad Sorbonne Nouvelle con la tesis *Le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine : Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues*, bajo la dirección de Joseph Danan. Es miembro del grupo de investigación sobre la poética de la escena contemporánea, afiliado al Instituto de Investigación en Estudios Teatrales de la Sorbonne Nouvelle, y del CÉRÉdl (Centro de Estudio e Investigación Editar/Interpretar) de la Universidad de Rouen.

Resumen

Una dramaturgia que emana de la danza nos parece algo inevitable. Joseph Danan señala que, en el arte, en cuanto haya una acción que cree movimiento, un escenario y un pensamiento, habrá dramaturgia. De hecho, sabemos que estos tres elementos están presentes en la danza y que en las últimas décadas sus dramaturgos y dramaturgas han intentado, con diferentes palabras y métodos, encontrar un *modus operandi* dramático específico para su disciplina. En este artículo presento una breve panorámica del ejercicio de la dramaturgia contemporánea en el teatro y en la danza. Analizo las definiciones de *dramaturgia* elaboradas por teóricos, así como las que emanan de los discursos de artistas contemporáneos para subrayar uno de los puntos que las unen. Tal como se observa en los ejemplos, las nociones de dramaturgia compartirían su estado *indisciplinar* y se encontrarían en una poética que se centra menos en el discurso y más en las sensaciones.

Palabras clave: dramaturgia, teatro y danza, gesto artístico, Joseph Danan

Mariana CAMARGO

Danza y dramaturgia: un gesto artístico *indisciplinar*

Este artículo comparte algunas ideas que conforman mi tesis doctoral, intitulada *El gesto bailado en la escena teatral contemporánea*, concluida y presentada en el Instituto de Estudios Teatrales de la Sorbonne Nouvelle. Mi objeto de estudio fueron obras teatrales que, de manera muy orgánica, escenifican la danza. En esta investigación no hablo de coreógrafos, sino de gente de teatro, pero que tiene un enfoque de escenario abierto a la interacción entre disciplinas. Tratándose de un tema híbrido entre danza y teatro, una de mis tareas fue la de comprender cómo se presentaba la dramaturgia en cada uno de estos dos universos.

En el presente artículo se plantearán, por un lado, preguntas sobre la forma en que artistas e investigadores relacionados con la danza entienden y trabajan la dramaturgia y, por otro lado, los debates en torno al propio concepto de dramaturgia que se abordan en la teoría teatral. Este ejercicio comparativo me permitirá cuestionar si la práctica de la dramaturgia en danza no tiende acaso hacia la que se presenta en los estudios teatrales hoy en día.

I.

En la danza es interesante recalcar que, durante los últimos años, la actividad de los dramaturgos ha sido objeto de una floreciente nomenclatura. En 2009 el artista belga Antoine Pickels menciona haber encontrado los siguientes nombres para indicar la función del dramaturgo en la danza: «creador de rompecabezas», «tutor botánico», «recogepelotas», «ametralladora» (Pickels, 2009: 11). Además, encontré estas otras tres formas de mencionar al dramaturgo en el libro titulado *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* (Boudier, 2014): «creador de turbulencias», «traductor», «transportador». Esta última, en francés *passeur*, describe a quien transporta personas o mercancías.

Las variadas concepciones sobre el dramaturgo y la pluralidad de metodologías empleadas hacen que los propios artistas y dramaturgos perciban su profesión de maneras, a veces, muy diferentes. Esto muestra que la obra del dramaturgo de la danza es muy experimental y que se adapta al

lenguaje, a las características de la obra y a las necesidades del grupo creador. Además, su carácter metafórico nos muestra hasta qué punto esta labor es versátil y está subordinada a la sensibilidad de cada dramaturgo. Analizar dichos términos, en su riqueza y variedad, podría ser el tema exclusivo de una investigación.

La dramaturga belga Marianne van Kerkhoven, explica que si «la idea de una dramaturgia en la danza probablemente ha existido siempre, (es) solo en los periodos más recientes de la Historia de la danza cuando se ha convertido en algo consciente»¹ (Van Kerkhoven, 1997: 20). Por un lado, en el proceso de la creación de la danza siempre se habían integrado aspectos de dramaturgia a través de la información proporcionada por el guion de los *ballets*, la notación coreográfica y los gestos de baile codificados. Pero la «práctica consciente» de la dramaturgia en la danza más reciente surgió por exigencias específicas de la danza moderna y contemporánea. Por ejemplo, Rudolf Laban, coreógrafo húngaro conocido por su sistema de notación coreográfica, declaraba a principios de la década de 1920, que había una «dramaturgia que hay que inventar para la danza» (Aslan, 2010: 19) de manera independiente del texto dramático, música o libreto. La dramaturgia que buscaba Laban debería partir de la dinámica propia de la danza, y, como veremos a continuación, lo logró gracias al esfuerzo histórico de la danza por emanciparse de las artes que le habían dado significado y contexto. Según escribe Estelle Jacoby (2003: 69):

[Hasta finales del siglo XIX] parecía que, en un sentido material, la danza no podía existir como práctica aislada, hacer frente por sí sola al desafío de la escena. En cierta manera, existía gracias a las otras artes, que le brindaban, precisamente, un *contexto*. Es decir, ofrecían a la danza el apoyo de una significación, un texto que acompañaba, un esclarecimiento de sentido. [...] Todos estos elementos fueron cayendo, uno detrás de otro, y la danza se dirigió hacia el desenlace —incluso abandonando la música— para afirmarse como relativamente independiente del resto de las artes. Pero, una vez que esa independencia quedó demostrada, los coreógrafos, posteriormente, han acudido de nuevo a las otras artes.²

La evolución de la danza entraña un cambio en los usos de la dramaturgia. Esta transformación se ve claramente en la siguiente reflexión de Mathilde Monnier (2018), coreógrafa francesa de danza contemporánea y directora del Centro Nacional de la Danza de París:³ en danzas codificadas como *ballet*, flamenco y kabuki, por ejemplo, la creatividad se desarrollaría dentro de un marco predefinido. Se trata de bailes «extremadamente contruidos donde la dramaturgia finalmente todos la conocen, incluido el público». En esta clase de danza, son las «convenciones» o «reglas» las que «se imponen a

1. Dramaturga belga, ha trabajado, entre otros, con Anne Teresa de Keersmaecker entre 1985 y 1990.

2. Traducción propia.

3. Grabación sonora de la mesa redonda de clausura con Maguy Marin et Mathilde Monnier, «La dramaturgie en danse» (2018). Las cuatro citas siguientes proceden de la misma grabación (la traducción es mía).

la creatividad dentro de un marco estable». Sin embargo, la danza contemporánea no sigue el mismo patrón. Citando de nuevo a Monnier:

La dificultad que subyace en danza contemporánea es que, simultáneamente, se debe acotar un marco y al mismo tiempo generar la variación. [...] La danza tiene ese aspecto de densidad porque el soporte dramático de narración y texto no están presentes, y por eso [la dramaturgia] se despliega en todas partes. Se habla de la dramaturgia de un cuerpo porque el punto de partida no existe a efectos de un actor de teatro con su texto, que va a estructurarlo a fondo o a abrir huecos en la dramaturgia. En el caso del *ballet*, el libreto o la música son materiales que puedes deconstruir, romper, cambiar, distorsionar...

Al no tener nada que distorsionar, romper o deconstruir, la danza contemporánea se encuentra con la abrumadora tarea —o la tarea liberadora— de construir su propia dramaturgia desde su medio básico —el cuerpo— y de convertirla en una práctica consciente. Para hacer un primer paralelo con el teatro, el cuerpo sería el «hecho escénico⁴ (Dort, 1986: 9) del que debe partir el trabajo de escenografía y la dramaturgia para buscar el equilibrio entre los elementos de la obra. A partir del momento en que la danza se vio a sí misma como una disciplina autónoma pudo hacer nuevas conexiones. Es decir, después de demostrar que no necesitaba el apoyo de otra disciplina para existir plenamente, la danza pudo y quiso realizar intercambios con otras prácticas artísticas, especialmente durante los últimos años del siglo xx.⁵ Prueba de ello es la recuperación del *tanztheater* por parte de Pina Bausch. Después, otros coreógrafos como Maguy Marin, J-C Gallota, Keersmaecker o Jan Fabre sorprendieron a los espectadores en las décadas de 1990 y 2000 con un enfoque multidisciplinar. Son precisamente estas experiencias las que incitarán a reflexiones más «decoloniales» sobre la dramaturgia de la danza y las que nos podrán explicar, de manera más consciente, en qué consiste el ejercicio de la dramaturgia.

El hecho de que la danza recurra a la dramaturgia puede que suceda porque la propia dramaturgia también se ha transformado, tal como se aborda en la parte II del artículo. Me refiero a que la dramaturgia ha demostrado que puede actuar sobre formas no dramáticas dentro incluso del mismo teatro. Sobre ello trabaja Joseph Danan en su ensayo *Entre théâtre et performance : la question du texte*. El ejemplo del teatro no dramático —como el de Romeo Castellucci, por ejemplo, pero también de esto que vemos en el espectáculo *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*, de la compañía

4. « Non partir du texte et arriver à la réalisation scénique, mais renverser les termes. Poser d'abord le fait scénique et de là remonter au texte. ».

5. En esta reflexión, me remito a la introducción de Phillippe Ivernel y Anne Longuet Marx, concretamente al primer volumen del dossier « Théâtre et danse » de la revista *Études théâtrales*, art. cit. p. 12. En este texto, se esboza un breve retrato de las tres grandes revoluciones que experimentó la danza en el siglo xx: la primera, marcada por la danza absoluta y el cuerpo nuevo (Wigman y Duncan), la segunda, por Cunningham y su lucha contra el psicologismo que conduce a la abstracción (Martha Graham, Trisha Brown), y la tercera y última, la revolución que ha provocado Pina Bausch con la reintroducción del «sujeto y el sentido en el movimiento», lo que ha supuesto un retorno a la teatralidad.

Pensamos en espectáculos como *May b*, de Maguy Marin, los espectáculos de danza, texto y música de J-C Gallota, las colaboraciones de Keersmaecker con TG Stan como, por ejemplo, *Quartett*, y por último todas las creaciones de Jan Fabre.

Conde de Torrefiel—, nos indica que la dramaturgia no viene solo del drama, sino que se refleja en otro lugar. Ante la posibilidad teatral de desplazar la dramaturgia hacia otros fenómenos escénicos (cuerpo, escenografía, sonorización, etc.), la danza puede inspirarse en este desplazamiento para generar su propia dramaturgia.⁶

II.

Resulta bastante difícil hablar de dramaturgia desde un prisma analítico y terminológico sin mencionar el teatro, disciplina originaria de la dramaturgia y así considerada según la *Poética* de Aristóteles. El término, que antiguamente evocaba «la técnica (o la poética) del arte dramático» donde se presuponía un «conjunto de reglas específicamente teatrales en las que el conocimiento es esencial para escribir una pieza y analizarla correctamente» (Pavis, 2013), empieza a sufrir cambios cuando aparece la *Dramaturgia de Hamburgo*, de Lessing, entre 1767 y 1768. La comprensión teatral del concepto se complejiza, pues Lessing entiende la dramaturgia como una *práctica* que se debe poner en funcionamiento, no como un conjunto de reglas que deben ser respetadas (Danan, 2010b). Y, así, la dramaturgia, considerada por sus *haceres* en la escritura y la crítica y, más tarde, en la escena, continúa su proceso de transformación a lo largo de los siglos XIX y XX en los estudios teatrales.

Lo que debemos retener, a partir del ensayo *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (Danan, 2017), es que la dramaturgia, al igual que la danza, ha pasado por momentos de crisis y búsqueda de identidad frente, por ejemplo, al teatro no dramático y a los desafíos de la contemporaneidad. En resumen, la dramaturgia en el teatro es hoy en día una disciplina que se nutre de varias prácticas que pueden coexistir, de la composición textual (elemento 1) al pensamiento del paso del texto a la escena (elemento 2) pasando por una mezcla de los elementos 1 y 2, que casi confunde la práctica de la dramaturgia con la de la puesta en escena (Danan, 2018).

Ante las transformaciones más recientes, estimamos que es importante centrarse en dos definiciones del término. La primera, que Joseph Danan expone en el artículo «Tentative de cadrage (ou de décadage)» reza así:

[...] puede que la dramaturgia no sea más que el pensamiento del teatro en marcha, pensamiento siempre en proceso de hacerse. [...] creo que la dramaturgia se da cuando tres términos, o tres fuerzas, o tres polos convergen: la *acción* (sea cual sea el significado que damos a esta noción de acción, hasta que se transforme en movimiento, como he intentado exponer), el *teatro* (aunque, de otro modo, planteo que nos enfrentamos a un uso metafórico o derivado de la palabra) y el *pensamiento*. La dramaturgia resultaría de la energía que emana de estos tres polos.⁷ (Danan, 2010a)

6. « Hans-Thies Lehmann a regroupé l'ensemble de ces processus et quelques autres sous l'étendard du '*post-dramatique*', devenu depuis plus d'une décennie une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir, dans bien des cas, d'une dramaturgie qui s'élabore et opère autrement » (Joseph Danan, 2013: 29). Por eso Joseph Danan prefiere hablar de teatro no dramático para referirse a procesos creativos que no parten de la puesta en escena de una obra dramática preexistente.

7. Traducción propia.

Es decir, la acción que crea movimiento, teatro (visto como el lugar de la escena) y pensamiento: un triángulo formado por tres ingredientes que, al dialogar, ponen en marcha la dramaturgia. También sabemos que la escena, la acción y el pensamiento están presentes en la danza y que el ejercicio de su dramaturgia ha intentado e intenta, con diferentes palabras y diferentes métodos, encontrar el botón que activaría esta «circulación de energía» dramática.

Esta definición de dramaturgia que presenta Joseph Danan en 2010 también se la cuestiona él mismo años más tarde, en vistas de las transformaciones características de la época «posdramática». En relación con estas transformaciones, son la puesta en entredicho del lugar del texto y del drama los que provocan que Joseph Danan termine preguntándose si la dramaturgia iba a desaparecer. La respuesta, negativa, la podemos encontrar en el artículo «Fin de la dramaturgie ?»:

Retomando una conversación entre Jacques Derrida y Jean-Luc Nancy, [la dramaturgia] es la inscripción de una responsabilidad que nos apela, no relativa al sentido, que resulta imprevisto, sino a aquellas condiciones que posibilitan el acontecimiento y que toman la forma de un pensamiento siempre en proceso de hacerse. Una responsabilidad que acepta la pérdida de control, pero que asigna a la dramaturgia la tarea de crear palancas, trampolines al pensamiento. Estaciones, señales de tráfico o puntos de apoyo ante la confusión de lo que se mueve, puntos de referencia para orientar temporalmente el desorden de los flujos. (Danan, 2006: 51)⁸

Esta turbación del movimiento puede hacernos pensar en un cuerpo danzante que juega con sus puntos de apoyo (corpóreos o textuales...) y se entrega al espacio y al tiempo del escenario, un cuerpo que se deja llevar por un flujo de energía más o menos orientado por canalizaciones construidas *sobre y para* el escenario, que podríamos definir como «islas de sentido» (Danan, 2018) y que responden también a una responsabilidad en lo que respecta al pensamiento. La definición me parece ella misma bailar y la fuerza que mueve esta dramaturgia, así como los rasgos que produce en su evolución, se basan en condiciones materiales de creación escénica que pueden ocurrir tanto en la danza como en el teatro.

Así, mientras la danza intenta dar forma a su propia dramaturgia, los estudios teatrales, al mismo tiempo, parecen ir en dirección contraria, ya que su dramaturgia se va diluyendo aún más en todos los aspectos de la creación teatral. Podemos ver esta diseminación en dos ejemplos: el primero es la publicación del libro *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, que contempla 35 acepciones del «imaginario de la actividad dramática» (Boudier, 2014: 14). Esta publicación nos muestra tres cosas: 1) la imposibilidad de definir la dramaturgia con un término único, 2) su presencia en muchos aspectos del trabajo artístico y 3) su actuación en otras áreas diferentes a las del teatro, lo que significa que todas las acepciones se nutren de los estudios teatrales, de la danza, del circo, de la performance y de las marionetas.

8. Traducción propia.

Si la dramaturgia es un «movimiento de conjunto» (Tackels, 2009: 15), conforma la base de cualquier diálogo entre los elementos del teatro: la escenografía con obra de teatro, obra de teatro con vestuario, vestuario con texto, texto con puesta en escena, etc. Considerada como un movimiento del pensamiento, la dramaturgia estaría, por lo tanto, omnipresente en todas las artes escénicas.

Puede que esta «atomización» de la dramaturgia en el teatro se deba a que su práctica hoy se ha desvinculado de los límites de la disciplina para expandirse y convertirse en un gesto artístico. De ahí el neologismo *indisciplinario* para referirse a algo que trasciende la disciplina, pero que también evoca un acto indisciplinado, es decir, rebelde; en este caso, que no encaja en ninguna clasificación. Esto es lo que nos muestra Joseph Danan en su último artículo: la dramaturgia ha pasado de una etapa disciplinaria a una etapa inventiva. Más que un oficio de las artes escénicas que puede reunir los conocimientos de varias disciplinas, la dramaturgia se ha convertido en un movimiento que anima el escenario y que perdura en el público, incluso después de que el espectáculo haya terminado. Gracias a esta evolución de lo disciplinario a lo artístico, Joseph Danan puede afirmar que «la dramaturgia y la puesta en escena van aquí de la mano». Y añade: «Hoy más que nunca tiendo a insistir en su indisociabilidad» (Danan, 2018). Son gestos artísticos, manifestaciones en movimiento que van más allá de los breves intentos de definición y se confunden repetidamente.

Así, la dramaturgia persiste, incluso esparcida, porque toda obra tiene una responsabilidad hacia su público, hacia sus espectadores, aunque de alguna manera se haya transformado, desde la importante publicación del artículo de Bernard Dort, en un «estado del espíritu» y, en ciertos casos, haya corrido el riesgo de perder la coherencia y de desaparecer. Esa «responsabilidad en el sentido de lo que vaya a ocurrir» (Danan, 2018), como atestigua Joseph Danan, en alusión a Jean-Luc Nancy y Jacques Derrida, sería la de construir una coherencia en el sentido más amplio. Una vez más, hablamos de «islas de sentido» de las que el espectador podría apropiarse dándoles el sentido que desee. Quizás debido a esta responsabilidad, el lugar de la dramaturgia no corre el riesgo de desaparecer ante la ampliación de su espectro en la creación teatral. Si la dramaturgia es responsable de algo, en teatro y según la visión de Danan, lo sería del pensamiento. Es este punto nodal el que hace que la dramaturgia sea evocada en las discusiones que conciernen a la atribución de sentido, ya sea en el teatro, la danza o cualquier otra manifestación artística.

El sentido, identificado por tanto como una cuestión de arte, según el artista y/o el teórico, evocará más o menos el lugar de la sensación y de lo sensible. Es lo que podemos ver en el discurso de Antoine Pickels que hemos citado, así como en el trabajo y en la obra de la dramaturga serbia Bojana Cvejić, quien habla de la necesidad de una complicidad entre el dramaturgo y el coreógrafo para construir una metodología de trabajo, algo que vemos también en las palabras de Danan cuando habla de una «coherencia que procede de lo sensible» y «la intuición del dramaturgo» (Danan, 2018). Estas citas nos indican que la búsqueda de un equilibrio entre el querer decir y el

hacer sentir condensa los esfuerzos de la dramaturgia en ambas áreas, como finalmente confirma la cita siguiente: «[...] ciertamente, el trabajo dramático abarca distintos estados de sentido que pertenecen tanto a la *dirección* como a la *significación* y la *sensación*. De ahí que la dramaturgia pueda compararse con el sentido de la orientación: un sentido tan cercano al saber como al sentir» (Boudier *et al.*, 2014: 135).⁹

Podemos concluir que la dramaturgia actual abre el abanico de significados a otros estados de percepción que evocan tanto el pensamiento como la sensibilidad. Este estado de apertura dramática significa que cualquier obra de arte puede surgir de un proceso dramático en la medida en que sirve de apoyo para el pensamiento.¹⁰ Guy Cools lleva al extremo la condición multidisciplinar del ejercicio dramático al decir que «la dramaturgia puede aplicarse a todas las disciplinas» (Cools, 2005: 91). Las reflexiones que os propongo coinciden con el planteamiento de Danan cuando nos muestra que la dramaturgia actual no solo es el lugar por excelencia del cruce de disciplinas y transmisión de saberes, siguiendo un modelo postbrechtiano, sino que es una práctica artística verdaderamente *indisciplinar*. La dramaturgia, según la definición más reciente de Joseph Danan,

[...] se convierte en un acto de creación, un gesto artístico que combina al mismo tiempo o en la misma secuencia temporal, la elaboración intelectual, la escritura o reescritura y la invención en el escenario, borrando así, casi por completo, todas las fronteras entre áreas del saber, y entre estas y la creación escénica. La dramaturgia sería entonces una práctica artística por derecho propio, esencialmente *indisciplinario*. (Danan: 2018)¹¹

Para centrarnos en la danza, este tipo de dramaturgia se abre no solo a la recepción de la danza dentro de su acción en el tiempo y el espacio, sino también al acto danzante como medio de creación. La «dramaturgia que hay que inventar para la danza» (Aslan, 2010: 19), la que Laban buscaba a principios de los años veinte, puede encontrarse en este razonamiento. En primer lugar, en que la dramaturgia actúa sobre formas no dramáticas —como el sentido del movimiento—. En segundo lugar, en aquello que, en el límite del cuerpo, nos da qué pensar y sentir. Y si el cuerpo y la dramaturgia se encuentran, en nuestro caso, es porque hay un gesto que los une y los cruza. Este gesto más amplio es un gesto artístico esencialmente *indisciplinario*, abierto tanto al pensamiento como a la sensibilidad. Al ser *indisciplinario* en su movimiento creativo, este gesto pasa por la danza y el teatro sin hacer grandes distinciones.



9. Traducción propia.

10. Esta reflexión podría explicar la aparición de las numerosas nomenclaturas metafóricas del ejercicio del dramaturgo de la danza apuntadas al principio del artículo.

11. Traducción propia.

Referencias bibliográficas

- ASLAN, Odette. «Le théâtre, la danse. Interrogations». En: IVERNEL, Philippe; LONGUET MARX, Anne (eds.). *Études théâtrales*, vol. I. Lovaina la Nueva, 2010, p. 19.
- CVEJIĆ, Bojana. «Le dramaturge ignorant». *Agôn* [online], *Dramaturgie des arts de la scène* (ENS de Lyon), 2015. <<http://journals.openedition.org/agon/1751>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/agon.1751>> [Consulta: 15 julio 2022]
- BOUDIER, Marion; Carré, Alice; DIAZ, Sylvain y METAIS-CHASTANIER, Barbara. *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*. París: L'Harmattan, 2014.
- COOLS, Guy. «De la dramaturgie du corps en danse». *Jeu*, n.º 116. 2005, p. 89-95.
- DANAN, Joseph. «Fin de la dramaturgie ?». *Frictions*, n.º 10. 2006.
- DANAN, Joseph. «Tentative de cadrage (ou de décadrage)». *Registres, Dramaturgie au Présent*, n.º 14. París: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010a.
- DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*. Arlés: Actes-sud Papier, 2010b.
- DANAN, Joseph. «Du feu croisé des disciplines au geste artistique indisciplinaire : un parcours». En: NEVEUX, Olivier; PELLOIS, Anne (eds.). *L'indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie*, ENS. Lyon: 2018. (En imprenta)
- DORT, Bernard. «L'état d'esprit dramaturgique». *Théâtre/Public*. (Montreuil: Éditions Théâtrales), n.º 67 (enero 1986), p. 8-12.
- JACOBY, Estelle. « Limite et instabilité. Échos dans la danse ». *Effets de cadre. Dela limite en art*. Saint Denis: PUV, 2003, p. 69.
- KERKHOVEN, Marianne van. «Le processus dramaturgique». *Nouvelle de danse*, n.º 31. Bruselas: 1997, p. 20.
- MARIN, Maguy; MONNIER, Mathilde. «La dramaturgie en danse». Jornadas de estudio en el CND de Lyon, 2018.
- PAVIS, Patrice. «Dramaturgie». *Dictionnaire du théâtre*. París: Armand Colin, 2013, p. 106.
- PICKELS, Antoine. «La dramaturgie travaille à sa propre disparition». *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?*. Acta de la mesa redonda del Festival Uzès Danse. CDC de Uzège, 2009. p. 11.
- TACKELS, Bruno. «Introduction». *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?*. Acta de la mesa redonda del Festival Uzès Danse, CDC de Uzège, 2009, p. 15.

Cap a una dramaturgia diferencial: obrint la dimensió escriptural de la dansa

Oriol LÓPEZ ESTEVE

Institut del Teatre, Barcelona, Spain

LEGS—Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (Université Paris 8 – Vincennes-Saint Denis)

ORCID: 0000-0002-8838-4226

lopezeo@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÀFICA: Oriol López-Esteve és dramaturg i investigador en arts escèniques. És graduat en Direcció Escènica i Dramaturgia a l'Institut del Teatre i ha cursat el màster en Construcció i Representació d'Identitats Culturals a la Universitat de Barcelona. Actualment ha iniciat el seu projecte doctoral a la Universitat Paris 8 (Vincennes - Saint Denis) dins del LEGS—Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (CRNS), sota la direcció de la Dra. Marta Segarra. La seva recerca gira al voltant de la dimensió sexuada i escriptural de la coreografia, especialment en la contemporaneïtat.

Resum

La tasca del present article és aprofundir en la crítica al paradigma que domina en la dansa del segle xx —especialment quant a la seva relació amb la noció d'identitat— a partir d'allò que anomenarem la «dramaturgia de la diferència». Aquest tipus de dramaturgia, com s'argumentarà, aprofundeix en la revisió ontològica de la dansa i potencia l'estatut escriptural de la coreografia. Finalment, per a exemplificar el desenvolupament d'aquesta estratègia dramaturgica, analitzarem el cas de la ballarina i creadora Loïe Fuller.

Paraules clau: dansa moderna, dramaturgia, diferència, Loïe Fuller, escriptura, Jacques Derrida

Oriol LÓPEZ ESTEVE

Cap a una dramaturgia diferencial: obrint la dimensió escriptural de la dansa

Se pensará, de hecho, la diferencia como la única forma paradójica de identidad de la danza. Y se pensará la danza, a su vez, como la versión más vertiginosa de un «pensamiento de la diferencia».

(Roberto Fratini, 2018a: 26)

Estrategias que fundan otros lenguajes [...] que tuercen el cuerpo para proponer formas inéditas de aparecer. Estrategias estéticas que alteran los modos de mirar para reconfigurar el campo de la visualidad. Estrategias de aceptación del orden dado que se convierten en tácticas de resistencia frente al poder. Estrategias que permiten ir más allá de la evidencia y del aparato representacional dominante.

(Maite Garbayo Maetzu, 2016: 236)

Algunes reflexions sobre l'ús del terme «coreografia» i sobre la seva ontologia

Al seu estudi, la dramaturga i teòrica de la dansa Bojana Cvejić (2015) fa una revisió dels debats ontològics de les darreres dècades, tot analitzant com la pràctica i la teoria definien la creació dansística. Segons la teòrica, durant les primeres dècades del segle XXI s'evidencia que una bona part del sector es reconeixia més en l'etiqueta «coreografia» que en la denominació de «dansa contemporània». La raó, argüeix la teòrica, consistia en què la darrera podia portar implícita l'adherència envers l'ontologia modernista i essencialista que considerava que «el mitjà de la dansa [és] un moviment continu del cos, regulat intencionadament per patrons rítmics, gestuals o d'altres menes» (2015: 9). Aquesta concepció, ja deconstruïda per Lepecki (2006), era incapaç d'assumir la radicalitat estètica i subjectiva, entre altres, dels projectes dels coneguts com artistes «conceptuals». Els debats sobre *el conceptual* durant la dècada dels anys dos mil van contribuir en la crítica a l'ontologia modernista de la dansa, reticent a fonamentar la dansa en el moviment dels cossos. Cvejić conclou que aquest debat no només va demostrar la inoperància d'una etiqueta com «dansa conceptual» sinó que «evidenciava simptomàticament un problema en qualificar com a coreografies aquelles peces que contesten les característiques fundacionals de la dansa com a disciplina d'art històrica» (2015: 6).

Si aquesta crítica evidenciava que era problemàtic qualificar com a «coreografies» aquestes peces dels anys dos mil, per què es reconeixien en l'etiqueta de «coreògraf» o titllaven les seves peces de «coreografies»? Segons Cvejić, aquesta denominació «suggereix una insistència en la posició

autorial de la coreògrafa per la qual aquesta distingeix la seva obra d'una noció tradicional d'artesania en compondre moviment corporal» (2015: 7). Entès d'aquesta manera, es podria dir que una part del sector es reconeixia en la «coreografia», no tant pel valor semàntic propi del terme, sinó precisament perquè no era entesa en termes de «dansa». D'aquí que Cvejić apunti que aquests artistes sovint van abraçar l'etiqueta de «performance» (o «performance coreogràfica»), vinculant-se així a la tradició de les arts visuals i no al llegat dansístic convencional (ibíd.). Al meu entendre, aquesta tendència, conjuntament amb l'apropament estètic i nominatiu vers la performance, s'ha anat aprofundint quan des de la creació, la teoria i les institucions es posen en circulació etiquetes com «arts vives», «arts en viu» o «nous formats».

Aquesta realitat, que es reflecteix en les fitxes tècniques de festivals i espais d'exhibició del nostre entorn, no és absolutament generalitzable. Ara bé, és possible constatar les següents tendències en nombrosos casos: d'una banda, i com formulava Cvejić, en els darrers anys s'ha donat un progressiu arraconament de la denominació «dansa». Aquest recel, emperò, també *ha arrossegat* allò coreogràfic —que en molts casos ja ni s'utilitza com a marcador d'aquells artistes que no es dediquen a la mal anomenada «dansa pura» o «*dancy dance*», com s'hi refereix Cvejić (2015: 6). De fet, coincideixo amb el teòric de la dansa Roberto Fratini quan assevera que «els darrers quaranta anys [han] estat temps durs per a la coreografia —qüestionada com a concepte, revocada com a praxi, desautoritzada amb tot tipus d'arguments antropològics, religiosos, polítics i morals» (2018a: 30). El rebuig envers allò coreogràfic es donaria, en realitat, des de diverses bandes, com apunta Fratini. Aquelles pràctiques que volen desmarcar-se del llegat dansístic la rebutgen, així com des de l'*altre* extrem, des de posicionaments més compromesos amb els significants al voltant de la dansa, sovint també rebutjaria la noció de coreografia.

La desconfiança generalitzada envers la coreografia i l'escriptura

Aquest article pren com a punt de partida, si no l'oposició o la reticència respecte a la coreografia, com a mínim el fet que la noció de coreografia ha estat infrateoritzada. Més aviat ha estat presa, segons la lectura de Fratini, per una «tendència altament ideològica» que ha consistit a establir una escala de valors «que va del cos al moviment a la dansa a la “coreografia occidental” com a epítom de tots els abusos i errors de civilització» (ibíd.: 30). Aquesta escala segueix, al meu entendre, una tendència més àmplia en la nostra cultura que passa per rebutjar la noció d'escriptura, com rubricava Catherine Malabou (2009). En les següents pàgines voldria argumentar que, per bé que aquesta afirmació sigui certa i l'escriptura no pertanyi al nostre *air du temps*, el seu rebuig és degut a una comprensió excessivament estreta de la noció d'escriptura —la qual segueix sent valuosa, entre altres llocs, en el terreny de la dansa. I per a concretar aquesta concepció *estreta* d'escriptura voldria citar *Exhausting Dance* on André Lepecki sosté de manera velada el rebuig de la coreografia.

Ja de bell inici, Lepecki deixa clara la seva concepció de coreografia —una concepció disciplinària, si no directament fal·logocèntrica: «choreography as a peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing» (*op. cit.*: 6). Lepecki es retrotrau al predecessor de Noverre (encunyador de la paraula «coreografia»), Thoinot Arbeau, qui engendra la noció d'«*orchestographie*» —i.e. l'escriptura de l'*orchesis*, la dansa. A partir de la narració dels propòsits d'Arbeau en concebre el tractat d'*Orchestographie* (1589), Lepecki justifica (i fixa) la «relació ontològica de la coreografia» amb la «força de llei» (*ibíd.*: 26). Amb això pretén sostenir la següent afirmació (*ibíd.*: 9): « La coreografia exigeix una rendició envers les veus comandants dels mestres (vius i morts), exigeix sotmetre cos i desig a règims disciplinaris (anatòmics, dietètics, de gènere, de raça), tot per al perfecte compliment d'un seguit de passos transcendent i preordenat»

Aquesta manera de concebre la coreografia es podria caracteritzar, per dir-ho amb Fratini, «como una forma textual de coacció» (2018a: 30); una coacció escriptural que es donaria fonamentalment en dos modes: la prescripció o la transcripció (*ibíd.*). Semblaria que per Lepecki la dansa o la creació estaria coaccionada per una escriptura precedent (cas extremadament rar que es remunta als inicis de la modernitat balletística), o per una transcripció posterior a la creació en algun tipus de format de notació o fixació *castradora*. Assenyadament, Fratini qualifica aquesta concepció com una «redimensió del rol» (*ibíd.*) de la coreografia; una redimensió que es focalitza en un dels usos de l'escriptura, tot reduint-ne el potencial a la seva dimensió *programàtica*. És precisament el programa, en la seva concepció més maquina i restringida, que figuraria al cor de la idea d'escriptura que Lepecki associa a la coreografia; una escriptura que operaria a partir del programa de la repetició idèntica, de la reproducció del mateix i de la clausura de l'avenir.

L'estatut ontològic actual de la dansa i l'escriptura derridiana

Així doncs, el 2006 André Lepecki sembla utilitzar els orígens ideològics i ontològics de la coreografia per a englobar-la tota en un sentit restringit d'escriptura —gairebé rebutjant-la. Tanmateix, existeixen altres formes de concebre l'escriptura i de vincular-la a la coreografia; entre altres, a partir de l'obra de Jacques Derrida. De fet, el 2004 el mateix teòric brasiler es relacionava diferentment amb l'escriptura i, curiosament, obria aquesta possibilitat —que oblidarà dos anys més tard—, quan asseverava: «la dansa no es pot imaginar sense l'escriptura, no existeix fora de l'espai de l'escriptura [...] Amb Derrida, la dansa troba finalment una forma d'escriptura que està en harmonia amb l'estatut ontològic actual de la dansa» (125, 133).

Quant a l'estatut ontològic actual de la dansa, l'assaig de 2004 i el text d'*Exhausting dance* deixen entendre quin és i a què es contraposa. L'ontologia moderna de la dansa, segons Lepecki, està íntimament vinculada amb el «projecte melancòlic de la modernitat» (2006: 124). La cultura occidental moderna —de la qual participaven la teoria i la praxi dansístiques— estableix una relació amb el passat, l'arxiu i la memòria, incompatible amb

l'efimeralitat i la irrecuperabilitat de l'esdeveniment dansístic. Per aquesta raó, per Lepecki, «el naixement de la coreografia està associat ontològicament amb el clam melacòlic sobre la inhabilitat de la dansa de perdurar» (ibíd.: 125). La coreografia, de fet, seria una invenció *contramelancòlica* que tractaria de «respondre» aquell projecte, amb l'impuls de «fixar l'absència en la presència» (ibíd.: 124). En contraposició, l'ontologia actual de la dansa contesta «la percepció de l'efimeralitat com a manca, necessitada d'un suplement de documentació» (Lepecki, 2004: 130), així com la centralitat de la presència i del present de l'esdeveniment dansat —que, ensems, no deixava de voler reproduir i fer reemergir formes del passat. I gràcies a la deconstrucció derridiana, recorda el teòric Mark Franko (a ibíd.: 131), la dansa ha pogut deixar de defensar-se de l'acusació de perdibilitat i evanescència, reapropiant-se-les, precisament perquè l'obra derridiana critica la metafísica del present a través d'una potent elaboració teòrica de la noció d'escriptura.

És conegut que, des de 1967, el filòsof Jacques Derrida realitza una profunda crítica a la metafísica, tot prenent com a fitó la qüestió de la presència. Des de *De la grammatologie*, Derrida ubicaria l'escriptura com a condició ja no només de la resta de ciències, sinó «de tot» en general (Goldgaber, 2021, x). El projecte deconstructiu critica que la cultura occidental hagi privilegiat la veu (més pròxima i garant de l'ésser i de la seva presència) per sobre de l'escriptura (entesa solament com a escriptura fonètica), la qual roman en un estatut de secundarietat i de representació de la veu. Com és sabut, Derrida planteja que, anterior a la veu, ha d'existir l'escriptura generalitzada (l'arxi-escriptura). En un paràgraf clau de *De la grammatologie*, l'autor declara que «l'escriptura en general cobreix tot el camp dels signes lingüístics l'écriture en général couvre tout le champ des signes linguistiques» i que en el món «com a espai d'inscripció» comme espace d'inscription» tots els significants són «“escrits” fins i tot si són “fònics”» (1967a: 65). La secundarietat de l'escriptura era adduïda per la seva suposada naturalesa relacional, derivada i vinculada a un altre —per exemple a la paraula com a significant. La veu, en canvi, «s'entén —és sens dubte el que s'anomena la consciència— el més d'un mateix com a esborrament absolut del significant» (ibíd.: 33). Tenint això en compte, Derrida planteja que cal «produir un nou concepte d'escriptura. Podria anomenar-se'l *grama* o *différance*» (1972: 37). Aquest nou concepte entendria que cap «element simple no sigui present en si mateix i no reenvii més a si mateix [...] Cap element no pot funcionar com a signe sense reenviar a un altre element que ell mateix no és pas present. Aquest encadenament fa que cada “element” —fonema o grafema— es constitueixi a partir de la traça en si dels altres elements de la cadena o del sistema» (ibíd.).

Així vista, la secundarietat ja no seria exclusiva de l'escriptura sinó de qualsevol element significant. Qualsevol presència està travessada per una arxiescriptura, per la possibilitat mateixa de diferenciar-se, d'entrar en el «joc de les diferències». En l'origen de qualsevol presència, per tant, no hi hauria quelcom present i idèntic a si mateix, sinó la *trace* i el moviment de la *différance* que porta emparellada —la diferència i el diferiment d'allò que ella *marca*. La teòrica Deborah Goldgaber explica així l'operació de la *différance* i de la marca: «La marxa no és mai idèntica amb si mateixa perquè ja sempre

“acull” una altra marca que l’estructura» (2021: 57). D’aquí que ens trobem sempre immersos en un sistema complex de presències i d’absències: la presència pura s’esborra tan aviat com s’esdevé per a vincular-se, en el *joc de les diferències*, a les absències que li permeten *existir*. Qualsevol presència porta en si els seus altres que li permeten aparèixer i significar. No hi ha presències plenes i absolutes en la mesura que el «joc de les diferències» necessita tant allò que es considera present, com allò que es considera absent. Tota presència, podríem dir, està clivellada d’una manera indecidible entre allò present i allò no present —d’aquí que més tard el filòsof encunyi el terme *hauntologie* [fantologia] que deconstrueix la noció metafísica i presentista de l’ontologia.

En la seva concepció de la coreografia, la dansa no s’escapa d’aquesta tendència cultural que podríem titllar de presentista o de «secundarista» —atribut que Fratini addueix al fet que es consideri la dansa com un «fenomen derivat» (2018a: 30). Ara bé, redefinir el paper de l’escriptura en la dansa pot portar-nos a potents gestos artístics i a innovadores maneres de relacionar-nos-hi, malgrat que aquesta aproximació no sigui «òbvia», com indica Goldgaber (2021: 145).

Vincular aquesta nova manera d’entendre l’escriptura —i l’ontologia que comporta— amb la coreografia no és un gest original de Lepecki ni de Franko, sinó que el mateix filòsof manté a *De la grammatologie* (1967a: 19) que per «escriptura» designa «no solament els gestos físics de l’inscripció literal, pictogràfica o ideogràfica, sinó també la totalitat d’allò que la torna possible [...] tot allò que pot donar lloc a una inscripció en general, sigui o no literal i, fins i tot, si allò que distribueix en l’espai és estranger a l’ordre de la veu: cinematografia, coreografia [...]».

Derrida deixa clar que la seva concepció *estesa* d’escriptura inclou la coreografia, no com a notació (que seria secundària), sinó que l’essència i el contingut mateixos de la coreografia serien una activitat escriptural (ibíd.). L’especialista en Derrida, Anne E. Berger, fa un pas més enllà, tot comentant l’entrevista «Chorégraphies» (1992) de Derrida, i planteja que «[d]ansar, doncs, seria una forma de donar passos de manera diferent, de “diferir” i de *différance*» (2008, 175).

La coreografia com a escriptura diferencial

Per mostrar per què és important i potent reconsiderar la coreografia com a escriptura diferencial, voldria prendre com a punt de partida, altre cop, una afirmació que fa Roberto Fratini respecte de William Forsythe a *El cuerpo incalculable* (2018a: 30), on diu que el coreògraf té el mèrit d’haver «[descaminat] una pertinaça ontologia de la dansa i del cos: confiant a la coreografia el rol de “diferencial estructurant” demostra que, si hi ha quelcom d’ilusori, derivat i fantasmal, és propiament el vincle *sant* entre cos, dansa i identitat».

En aquest text Fratini sembla coincidir amb Berger en la mesura que plantejaria, d’una banda, el rol de la coreografia (de Forsythe, almenys) com a «diferencial estructurant» i, unes pàgines més enllà, «la *diferencialitat* com a dansa» (ibíd.: 40). Així mateix, el teòric fa una apreciació important i expressa que aquest rol participa de la desmitificació del vincle entre cos, dansa

i identitat —allò que Bauer havia anomenat el paradigma dominant del segle xx. En l'esmentat text de Bauer, de fet, ja s'aventura una manera d'entendre la coreografia en aquesta línia. L'autora cita l'estudi de Petra Sabisch on es planteja que la coreografia seria «alguna cosa» que «choreografia [els] cossos essent una altra cosa que aquests cossos altre chose que ces corps» (2018: 84). Aquesta «altra cosa» seria d'ordre relacional, una espècie d'intercanvi. Val la pena remarcar que tant Bauer com Derrida plantegen l'escriptura (coreogràfica per la primera, i *en general* pel segon) en termes d'un «encadenament», de remissió o d'intercanvi. Així doncs, en la dansa es dona una espècie de «procés» o d'«operació» de generació i d'organització de «figuracions espacials i temporals abstractes (significants) i concretes (escèniques)» (ibíd.: 86), sostingudes entre d'altres pels cossos en escena.

Mantinguem encara una certa distància —una *Distanz*¹ diria Derrida— entre els cossos i la coreografia. Al seu assaig Bauer insisteix a rebutjar la concepció de coreografia com l'«expressió exterior de la kinestèsia carnal i afectiva» d'un «si» o de «l'experiència subjeçgiva del ballarí», així com «la forma d'actualització del subjecte dansant» (ibíd.: 83, 81, 87). El text de Bauer més aviat ens porta a sostenir que la coreografia és un procés escriptural de/sobre els cossos; uns cossos que no són la coreografia, com recordava Sabisch, però que els afecta constitutivament, substancialment.

Aquesta coreografia —que podriem anomenar «diferencial»— no plantejaria —o no del tot— l'absolut contrari d'un cos fixat i identitari; és a dir, un cos *en blanc*, neutre, a punt per rebre tota figuració sobre seu. Més aviat entenem que els cossos, quan surten a l'escenari (tant com quan puguen a l'autobús o caminen pel carrer), estan *escrits* de forma prèvia, porten en si l'escriptura de la complexa xarxa relacional que és el món —en la seva concepció més històrica i situada. Els mateixos artistes, el públic i el marc on s'inscriuen, revesteixen els cossos en escena amb una infinitat de textos que els constel·len (i a vegades, assetgen) i amb els quals inevitablement s'ha de dansar. Així, doncs, si bé l'arxiescriptura ens els *presenta* davant dels nostres ulls, també obre la porta a poder-los transformar i *reescriure* en escena. Aquesta hipòtesi vindria a rubricar la consideració que Fratini condicionava a un «potser» (2012: 424-25): «Coreografia és aquesta mateixa subjecció i implicació perillosa entre cos i diagrama, l'incoercible tendència de l'escriptura a densificar-se i a complicar-se [...] Pot ser orgànicament suggerent seguir creient que la coreografia és gestada i il·luminada pel cos, encara que potser la veritat sigui el contrari: el cos és gestat i il·luminat per la coreografia»..

Concebut des d'aquesta òptica, el cos no ballaria la seva identitat sinó que coreografiaria la seva diferència —o més aviat, coreografiaria diferenciant-se.

1. Al seu assaig de 2004, André Lepecki posa en circulació una figura conceptual derridiana que extreu de *Éperons: les styles de Nietzsche*: la *Distanz* —que hauria de deixar entendre tan la distància com la dansa [*Tanz*] en alemany. Seguint el text sobre Nietzsche, Lepecki vincula la distància amb la dona i amb la feminitat, tot plantejant «la dansa distanciada de la dona és precisament el diferiment, la diferenciació, amb la qual la dona “engoleix i distorsiona tot vestigi d'essencialitat, d'identitat, de propietat”» (2004: 135).

Voldria mantenir aquest concepte a distància del cos de l'article perquè, si bé penso que l'escriptura diferencial incorpora i difereix tota essencialitat, identitat o propietat, considero qüestionable vincular-ho exclusivament a (o fer-ho «propí de») les dones i de la feminitat. Manlevo aquesta crítica envers Derrida (i de retruc a Lepecki) dels assajos «Praxis de la différence: Notes sur le tragique du sujet» (1992) i «Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes» (1993) de la filòsofa belga Françoise Collin.

Reelaborar la dansa amb Derrida, doncs, planteja que cap cos no pot remetre a una identitat original, idèntica i immutable sinó que, el «joc de les diferències» o la *différance*, ens permet imaginar la coreografia com a gest subversiu de diferiment i diferenciació de tota escriptura prèvia que es pretengui imposar als cossos a escena. Aquest gest —hi insistirem més endavant— no s'ha d'entendre que parteix d'un cos en blanc sinó, al contrari, de cossos carregats, històricament «marcats» —com diria Peggy Phelan (1993).

La dramaturgia de la diferència

Al llarg de les pàgines precedents he volgut centrar-me en aquelles aproximacions de la coreografia —minoritàries en el panorama actual— que la plantejarien com a operació diferencial. Ara bé, en cap cas no es pot negar la relació de la dansa amb la noció d'identitat, així com la potència política d'una dansa identitària. Així, si bé *hauntològicament* parlant, hi ha hagut i hi haurà sempre una remissió a la diferència (que es desprèn de l'arxiescriptura), és possible esbossar de manera *pràctica* una divisió entre aquelles propostes coreogràfiques que promouen una praxi diferencial i aquelles propostes de tall identitàri. S'ha de reconèixer que en certs contextos és absolutament necessari i políticament subversiu recollir-se en una posició identitària i utilitzar la seva força per a trencar dinàmiques d'exclusió o de violència. I fent-me eco dels arguments de Françoise Collin (1992), diria que cal ser curosos i estratègics a l'hora de relacionar-nos amb segons quines formes d'alteració, de diferència i de crítica del subjecte perquè pot ser políticament contraproduent que aquelles persones que no són *subjectes de dret* renunciïn a organitzar-se i a actuar des de posicionaments identitàris, quan ni tan sols en l'escena política tenen espai de paraula o els seus drets assegurats.

Fet aquest aclariment, definiria la *dramaturgia diferencial* com aquell projecte creatiu que extreu estratègies i procediments coreogràfics concrets a partir d'explotar l'ontologia de la dansa que s'ha esbossat més amunt. Aquesta dramaturgia buscava potenciar la dimensió diferencial de la coreografia, en comptes de tractar de contrarestar-la ni des del «suplement» de la documentació o de la notació (Lepecki, 2004: 130), ni des d'una estratègia que voldria reorganitzar la dansa cap a la definició i la identitat. Aquest tipus de dramaturgia, entre altres aspectes, buscava aprofundir en les eines que ens ofereix pensar la coreografia com una escriptura diferencial dels cossos.

Al meu entendre, per bé que Roberto Fratini ho formuli des d'altres llocs, considero que la dramaturgia diferencial que tracto d'esbossar aquí manté nombrosos punts de contacte amb la «dramaturgia silenciosa» que el teòric ha desenvolupat al llarg dels últims anys (2008, 2010, 2018b). Aquests punts de contacte concerneixen especialment a la forma de concebre el cos i la relació dansa-escriptura. Així, a l'inici del seu assaig (2018b), Fratini critica una «falsa equació» entre «coreografia-escriptura i dansa-vida» (189). També critica que se censuri «qualsevol sospita inquietant que existeixi una semblança entre el gest arbitrari de dansar i el gest arbitrari d'escriure» (ibíd.). Per contra, la dramaturgia silenciosa formula que existeix un vincle entre dansa i escriptura; per bé que calgui revisar curosament aquest vincle, de manera

que l'escriptura no acabi esdevenint l'agent fixador i identitari de la dansa. Així, davant de l'aparent *silenci enigmàtic* de la dansa i de la seva efimeralitat, la dramaturgia que proposa Fratini no tractaria de clausurar o d'endossar a la dansa una «paraula» sobirana, que domini el sentit i soscavi la riquesa del sensible. Més aviat, la relació entre dansa i escriptura que busca tal dramaturgia, «eclipsaria» el predomini de la paraula així com «de tots els trams potencials de la paraula escrita que ha d'enfonsar-se perquè aparegui la paraula escènica» (ibíd.: 194). Enfront de la paraula *teològica* d'una escriptura entesa en termes de castració, Fratini exposa una dinàmica entre una paraula poètica i una paraula escènica que té per objectiu elevar la figuralitat² de la coreografia. Aquesta dinàmica, emperò, parteix d'una insolubilitat absoluta: «[c]adascuna de les dues, dansa i dramaturgia, s'afanya a detectar en l'altra un significat en el qual recolzar-se i, en no trobar-lo, ensopega, trontolla, es desequilibra: segueix *dansant* els seus signes» (ibíd.: 199). No és estrany que Fratini vinculi genèticament la idea d'escriptura (o de paraula) poètica que persegueix la dramaturgia silenciosa a Stéphane Mallarmé. A «Ballets», dins de *Divagations*, el poeta asseverava que la ballarina no és una «dona que balla» (1897: 173) sinó «un Signe» (ibíd.: 178), un «poema» (ibíd.: 173), «un poema que s'escriu, malgrat que tingui l'aparença de ser un subjecte», afegiria Lacan (2001: 572). La ballarina mallarmeiana és alhora mig poema i mig poeta atès que, en sortir a l'escena, «abans d'un pas, convida, amb dos dits, a un frement plec de les seves faldilles i simula una impaciència de plomes vers la idea» (1897: 176). Convida i simula una impaciència de plomes —plomes de poeta i plomes de S/Cigne—, la qual no seria més que una altra manera de dir que la ballarina posa en marxa una «escriptura corporal» (ibíd.: 173). Ara bé, què escriu la ballarina mallarmeiana? Allò que el seu pas escriurà (i sostindrà corporalment) serà, segons Mallarmé, «la teva visió» (ibíd.: 178), la visió de l'espectador/lector que, com recomana Philippe Sollers, cal que compregui «allò que *llegeix és ell*» (a Barko, 1977: 187) —idea que criticarà la posició diferencialista, com veurem més endavant. Les formulacions de Mallarmé i Fratini respecte a l'escriptura corporal ens han de servir per concretar com la dramaturgia diferencial entén el vincle entre la dansa i l'escriptura, rellança l'estatut ontològic de la dansa i reforça la seva potència figural. L'escriptura coreogràfica, si prenem aquests referents, seria una forma poètica i diferencial d'escriptura, i el seu encontre amb la dansa es donaria en «el punt en què alguna cosa de l'escriptura es retira de la representació cap a una zina d'indefinició liminal que, sense constituir una absència, es troba més ençà de tota presència» (Fratini, 2018b: 194).

2. La dramaturgia diferencial i la dramaturgia silenciosa no busquen clausurar la dansa al voltant d'una paraula ni tampoc d'una figura definitiva. El recurs a l'escriptura seria, en realitat, una manera de practicar allò que des de Lyotard s'anomena «le figural» i que es diferenciaria d'un treball figuratiu, il·lustratiu o representacional. El *figural*, que incorpora en si una tensió, obra la desfiguració, entesa no com a «pur i simple anorreament de la figura», sinó com a inscripció de la figura «en el moviment incessant d'una negació que alhora dissol la forma i l'obre, la desplaça, la posa en suspens, l'anima... en una paraula, la fa viure» (Grossman, 2017 [2004]: 17). Així, si com diu Rancière (2011: 120) la «figura és la potència que aïlla un lloc i el construeix com un lloc propi per a suportar aparicions, les seves metamorfosis i el seu esvaïment», la tasca del figural i de la dramaturgia diferencial consistirà a fer aflorar la «densitat figural» (Fratini, 2018: 199) en tota coreografia. La figura obre l'espai d'aparició i l'arxiescriptura, la *différance*, la fa viure, metamorfosejar i, en darrera instància, esvaïr-se.

Essent aquesta la *fenomenologia* de l'escriptura coreogràfica i allò que busca promoure la dramaturgia diferencial, cal deturar-nos a resseguir una crítica que s'ha fet a la posició mallarmeiana i (hiper) diferencialista per part de la crítica feminista i de la teoria de la dansa, en relació amb la seva potència política i històrica. Aquesta crítica s'haurà de tenir en compte de cara a proposar la dramaturgia de la diferència com a eina de creació coreogràfica per a la contemporanietat.

En el seu perspicaç estudi sobre *Divagations*, Mary L. Shaw assevera que per Mallarmé la dansa, «com la poesia, produeix semiòsi»: és un sistema semiòtic basat, emperò, en el més *ideal* dels signes ja que «sols el significat és donat; el lector és lliure d'escollir el significat» (1988: 4). Shaw aclareix que Mallarmé diferencia la poesia —les paraules d'un poema— de la dansa, en la mesura que en aquesta darrera «és gràcies a la *presència física*, concreta [del ballarí] que l'espectador pot dur a terme l'“operació” teatral de la il·lusió» (ibíd.: 6). En altres paraules, Mallarmé assevera que els cossos de les ballarines «de fet, incorporen materialment allò que signifiquen» (ibíd.: 4). Per aquesta raó, en darrera instància, això permet a l'espectador llegir les seves escriptures —els seus *poemes corporals*. Ara bé, «l'«être dansant» —*lettre dansant?*—, per Mallarmé, no és més «que emblema, i no algú» (*op.cit.*: 173); la ballarina no és ningú, és un signe que, com la blanquitud dels cignes, s'ha d'entendre com a pur, neutre i per escriure. Així, d'una banda, Mallarmé reconeix la importància de la presència i de la fisicalitat de la ballarina, però li nega la seva historicitat radical —així com la historicitat de l'esdeveniment coreogràfic i de les maneres de *llegir* els cossos. Aquesta és una crítica que fan de manera conjunta Nancy K. Miller (1991), Mark Franko (1995) i Ann Cooper (1997).³ Miller planteja que la concepció mallarmeiana-derridiana correria el risc d'«esborrar els cossos de subjectes socials diferenciats» (1991: 83). Ann Cooper, per la seva banda, criticaria que insistir excessivament en l'esborrament (Derrida) o el velament (Mallarmé) del cos històric i contextual de la ballarina restaria força a «aquest procés de fer (presència) enmig del desfer (absència) [que] permet una estratificació de sentits visuals, kines-tètics i culturals en els quals cossos, sexualitats i identitats poden començar a reescenificar els termes de la seva aliança» (1997: 98). En conseqüència, la dramaturgia diferencial ha de vetllar perquè la marca de la historicitat del cos no s'esborri i s'eclipsi del tot, sinó que es reescrigui i es renegociï.

La dramaturgia de la diferència en Loïe Fuller

Com a cas d'estudi per a exemplificar la dramaturgia diferencial voldria relançar la pràctica dansística de la ballarina estatunidenca Loïe Fuller (1862-1928). En les albors del que esdevindria la dansa moderna, el projecte artístic de Loïe Fuller va trastocar de cap a peus l'ontologia de la dansa, així com el règim de visibilitat en l'espectacularitat finisecular. Si bé seria possible analitzar les estratègies dramaturgiques en artistes més recents (com Xavier

3. Aquestes crítiques són dirigides envers la concepció de la dansa que Derrida sembla abraçar a «Chorégraphies» (1992) i que radicalitzaria els postulats mallarmeians.

Le Roy, Phia Ménard o Volmir Cordeiro), el cas de Loïe Fuller és especialment eloqüent i mostra una genealogia *alternativa* a la història de la dansa vinculada a tendències més identitàries, des del segle XIX als nostres dies.

Al llarg del transcurs de la dansa moderna (especialment en els seus inicis) es desenvolupa una «ideologia estètica» al voltant de l'«autoexpressió» que, com diu Bojana Cvejić, «proclama emancipació a través de l'experiència del cos de la seva pròpia veritat com a naturalesa» (2015: 19). L'exemple per antonomàsia és la proposta artísticovital d'Isadora Duncan (1878-1927), ballarina estatunidenca que va ser col·laboradora de Fuller durant un breu temps. El projecte de Duncan representa perfectament la voluntat d'autoexpressió que, segons Cvejić, respon al «procés de subjectivació en la primera dansa moderna, que vinculava el cos i el moviment amb l'experiència subjectiva» (ibíd.). Aquest procés de subjectivació, d'expressió de la veritat i de la naturalesa pròpia, era reforçat per la centralitat del solo com a forma predilecta de la primera dansa moderna.⁴ En els solos moderns, en paraules d'Alessandro Pontremoli, la «creació corèica coincideix, en la major part dels cassos, amb la dinàmica corpòria del seu mateix creador» (2004: 92), és a dir, que per Duncan (i per altres creadors del moment) el solo era un espai fonamentalment autobiogràfic. El dispositiu escènic duncanianà i la seva dramaturgia, fossin a l'aire lliure o en un espai més teatral, solien compondre's per a expressar la veritat íntima de la ballarina, que residia en el seu plexe solar, com solia advertir Duncan. La nuesa d'elements escenogràfics, la translucidesa de la seva roba o la impetuositat de la música que la movia (sovint Chopin o algun compositor romàntic) pretenien donar compte de la seva voluntat que «“la carn esdevingui lluminosa i transparent”, mirall de la divinitat que l'atravessa» (ibíd.: 28). Isadora Duncan es va decantar per posar en marxa una dramaturgia de tall més identitàri que aniria *en contra* de (o senzillament tractaria de contrarestar) l'ontologia de la dansa que hem esbossat amb Lepecki i Derrida, en la qual l'origen de tota presència remetria sempre al «joc de les diferències», a un origen anàrquic. Duncan i el seu gest artístic pretenien que la seva presència es remetia en darrera instància a un origen únic: la seva veritat originària, el seu «jo interior». En la seva obra *The art of dance* Isadora Duncan confessa: «Sempre afegeixo als meus moviments una mica d'aquella continuïtat divina que dona a totes les coses de la Natura la seva bellesa i vida» (Pontremoli, 2004: 28). I, certament, per Duncan hi havia una «continuïtat divina» entre la veritat originària que la dansa li permetia expressar amb una idea de natura i bellesa femenina transcendental, que ella també encarnava. En un complex sistema de referències, correspondències i representacions, la dramaturgia duncaniana portaria els seus dispositius artístics cap a la lectura següent: a través de la dansa, Duncan no només *era* allò

4. Aquesta afirmació, per bé que certa, no pot oblidar que el solo era tant una preferència com una condició, en la mesura que, a l'inici de la dansa moderna (finals de la dècada dels vuitanta del segle XIX), materialment les dones creadores tampoc no disposaven del suport i del finançament necessari per liderar projectes escènics de major envergadura. Posteriorment, figures com Fuller o Duncan van disposar d'aquest suport, però en molts casos seguien preferint la forma solística —en el cas de Duncan, la del recital o concert que, com assenyala Pouillaude (2009: 149), insistia en l'experiència dansística com a expressió de la veritat pròpia enfront de l'art com a artífici i ficció. Sobre el solo en la primera dansa moderna, recomano la lectura del llibre col·lectiu, editat per Rousier (2002), així com la conferència de 2009 de Roberto Fratini.

que ballava sinó que, a partir de la seva singularitat dansística, aconseguia expressar l'universal de la Bellesa, de la Naturalesa i, fins i tot, «l'essència metafòrica de la naturalesa de la dona, la dona-com-a-naturalesa» (Franko, 2019: 30).

De manera sensiblement distinta, Loïe Fuller va plantejar el seu projecte dansístic des d'una dramaturgia de la diferència que aprofitava fins a les darreres conseqüències allò que l'ontologia de la dansa ofereix en el pla material i fenomenològic.



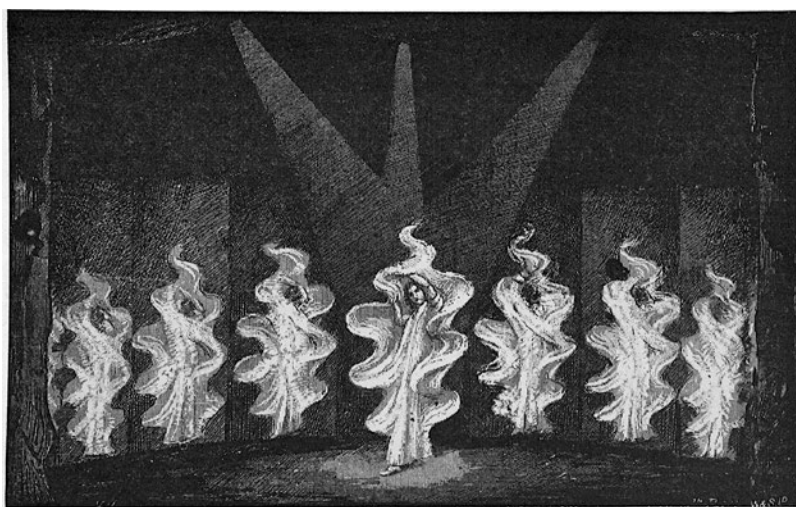
Figura 1. Loïe Fuller movilitzant el vestit de la *Danse serpentine* l'any 1902.



Figura 2. L'anomenat «effet de coquillage» que creava Fuller en girar sobre si mateixa.

Cap al novembre de 1892, Loïe Fuller presenta la *Danse serpentine* a Les Follies Bergère de París—la seva versió particular de l'*skirt dance*, un número de varietats que es va popularitzar als Estats Units i a Europa a finals del segle XIX. Aquesta peça, matriu de la majoria d'altres creacions escèniques de Fuller, consistia en la mobilització d'una faldilla amb uns llargs vels —sovint lligats a unes vares— que la ballarina feia girar pels aires. Realçada per l'ús de la luminotècnia, produïa l'efecte de la *desaparició* del cos de la ballarina i donava pas a una forma aòrgica de vels en moviment que l'engolien i evocaven una miriada de figures. Com recullen els documents de l'època i els escrits d'importants autors, en el cos dansant de Fuller emergia una multitud dinàmica de figures i d'aparicions: cossos humans o quasi humans (fades, nimfes), però també no humans (papallones, conquilles, l'oratge, l'electricitat, etc.).

A diferència d'Isadora Duncan, les danses fullerianes partien d'una dramaturgia, d'una organització del dispositiu escènic i de la mirada de l'espectador, que en cap cas no pretenia referir a aquell origen únic, a la *veritat íntima* de Loïe Fuller. Més aviat la presència i el cos de Fuller eren escamotejats dins d'un remolí de vels, o bé eren difractats fins a no saber exactament *qui* era Loïe Fuller —aquest és el cas dels nombrosos aparells escenotècnics, patentats per Fuller, que duplicaven la seva figura a través de miralls (fig. 3 i 4).



From a] THE MIRROR DANCE. [Drawing.

Figura 3. Il·lustració aproximada dels experiments de desdoblament de Loïe Fuller.

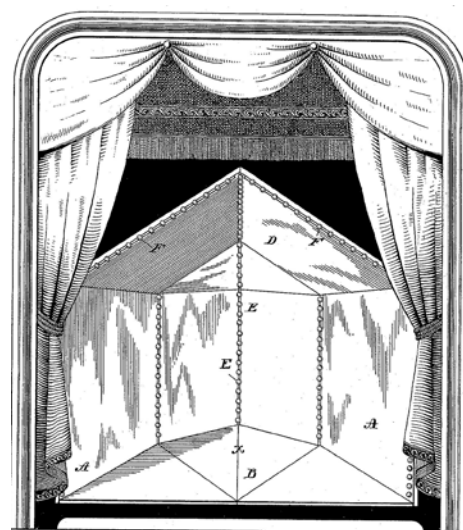


Figura 4. Mecanisme de miralls, patentat als EUA l'any 1895 per Loïe Fuller.

Tots els elements apuntaven al plantejament que en el centre del remolí de la *Serpentine* hi havia un buit o, més aviat, la fantasmagoria i la diferència; hi havia un cos sempre diferit, sempre diferent, secretament promès. De fet, per la ballarina el cos no seria la seu de la identitat o de l'immutable ésser femení, sinó precisament aquesta promesa diferida: «Què és el cos del ballarí —es pregunta Fuller— si no un instrument pel qual llença en l'espai vibracions, onades de música que li permetran d'expressar totes les emocions humanes» (Baril 1977: 37). El cos del ballarí llença —i, podríem dir, es llença en l'espai— una multitud de figures, d'altres, que (*no*) són ell. És un cos que projecta figures, així com esdevé pantalla de projecció de les figures de l'altre; i,

així, en una dinàmica sense «cap lloc de referència», deia Paul Adam (1893: 136), fins al final de la seva dansa. Aquesta dinàmica diferencial és el que sembla emfasitzar Jacques Rancière a l'hora de parlar de Fuller: més que les figures concretes i definides, Rancière veu en la *Serpentine* que «el cos s'abs-treu de si mateix, dissumula la seva pròpia forma en el desplegament dels vels, tot dibuixant més aviat l'envol que l'ocell, l'arremolinament abans que l'onada, l'eclosió abans que la flor. Allò imitat de cada cosa és l'esdeveniment de la seva aparició» (Rancière 2011: 127). Concebut així, el cos ja no tindria una «forma pròpia», ja no seria *un* cos propi; o, si ho fos, ho seria tal com en parlava recentment Anne E. Berger: «el “corps propre” com a cos viscut/viu [lived-in/live] és altre cop *un* cos singular, la qual cosa no vol dir un únic cos, tancat en si mateix» (2019: 132).

Ara bé, al meu entendre, el projecte coreogràfic de Fuller va més enllà de la voluntat —que Fratini associa a Forsythe, però també li escau a Fuller— «d'invalidar qualsevol projecte de trobar rostres, cossos i veritats originàries sota la màscara que (*no*) és la dansa en si, i dedicar-se a *revelar-la* en el veritable sentit de la paraula (reemplaçant els seus vels tradicionals amb altres vels; alliberant la seva potència de màscara)» (2018a: 25). La importància del projecte fullerià va més enllà precisament perquè en la invalidació de trobar veritats originàries i en el diferiment del seu cos promès a l'altre, hi ha un gest polític molt potent, que Ann Cooper definia més amunt com una reescenificació dels significats visuals, kinestètics i culturals dels cossos, les sexualitats i les identitats.

El cos de Loïe Fuller era llegit d'una manera ben concreta en el París del *fin-du-siècle*: com una dona forana, grassa, poc atractiva i, a partir del tombant de segle, obertament lesbiana. Aquesta consideració no és un supòsit sinó que es pot inferir pel fet que, a diferència d'altres artistes de l'època, Loïe Fuller gairebé mai no era la model dels cartells o del marxandatge (llums decoratius, figuretes...) de les seves peces. De fet, en les seves memòries, Fuller narra un episodi d'una nena que, després d'una funció, va anar a conèixer-la amb la seva mare. Fuller explica que, en veure-la, l'infant es va quedar en xoc i amb descrèdit va dir a la seva mare: «No és ella. Aquesta és una dona grassa i jo el que he vist era una fada». La resposta de la ballarina li ho va confirmar: «Tens raó, estimada. No sóc Loïe Fuller» (Cooper 2013: 118). Aquesta anècdota no és sinó la punta de l'iceberg d'un règim de visibilitat misogin i heteropatriarcal que la ballarina va haver d'afrontar i que a través de l'alteració, la fantasmagoria i la il·lusió escènica va aconseguir tergiversar. Per bé que certament Fuller creava una escena de fascinació i d'encanteri entre el públic adult i l'infantil,⁵ no podem obviar que en pujar a l'escenari, la lectura patriarcal es posava en marxa. Al final, el cos de Fuller, com qualsevol text, «no respira mai completament a soles (per molta pena que això produeixi), [no] es dona mai verge, sense que alguna cosa *escrigui*, a una mirada verge, la seva lectura és sempre entabanadora, sotmesa a programes

5. Julie Townsend (2010: 83, 87) recorda que va ser precisament Loïe Fuller, pel seu tipus de proposta artística, qui va obrir la porta i normalitzar la presència de dones i infants a Les Folies Bergère, en un moment on era del tot infreqüent. També va reforçar la idea que les dones podien presentar peces artísticament agosarades més enllà de les *danses nues*.

de reconeixement, a inversions de força (control, expropiació, reapropiació, discriminació, plusvàlua, etc.)» (Derrida 2021: 42-43). El cos —escrit o *pre/e/ scrit*, podríem dir— és sotmès al programa de reconeixement, de control i d'expropiació patriarcal del París finisecular, que prescrivia quins cossos podien ser vistos, què podien fer en l'espai públic, com podien moure's, etcètera. El cos de Fuller portava en si una historicitat i una contextualitat radicals, formava part de la prosa del món, del text ja sempre present en cada cos. Però aquesta era *una* de les escriptures inscrites en el cos de Fuller que la seva dramaturgia diferencial va encarregar-se de subvertir i de reescriure.

Cal deixar clar que el gest de reescriptura de Fuller és abans de tot una excriptura, com diria Jean-Luc Nancy (1992). Nancy reclama que «il faut d'abord passer» per «l'excripció del nostre cos», és a dir, «la seva inscripció-defora, la seva posada fora-text com el moviment més propi del seu text» (*op. cit.*: 14). A partir d'aquest gest és possible veure la dimensió política de l'arxiescriptura; d'una ex/scriptura que, sobre del text preescrit, no cessa de dir «Això (no) és el meu cos» —com repetirien alhora Françoise Collin i Olga Mesa.

L'escriptura corporal de Loïe Fuller, impossible de resumir en tant poc espai,⁶ trastoca els textos i les formes de llegir de diverses maneres —capgira allò que s'espera d'una ballarina a Les Folies Bergère. La dramaturgia diferencial de Fuller disposa l'escena perquè ens adonem que el cos de la ballarina és sempre més d'un, com formulava Berger. En la *Dansa serpentina* apareixen alguns dels *altres*, de les altres figures que habiten en el cos dansant de la ballarina. Alguns d'aquests altres o d'aquests altres cossos, contradiuen les formes d'entendre el cos femení. D'una banda perquè, a diferència d'Isadora Duncan, Loïe Fuller no es vincula (o no exclusivament) amb una concepció de la feminitat que estaria vinculada a la naturalesa i a allò natural. Encara que la ballarina es vinculi amb alguns elements naturals (per exemple, la papallona, el lliri o el mar; títols de peces seves, per cert), també es va associar a elements no naturals i tecnològics (com ara l'electricitat⁷). La versió estàtica i carismàtica de la natura (i de la feminitat) que Isadora Duncan pretén representar, contrasta amb com Fuller incorpora la natura, ja no:

com a decorat, com a forma o com a imatge representada, sinó més aviat en la seva qualitat de força generadora de formes depurades i movents [...] L'esborrament de la natura naturada en profit de la natura naturant condueix així a l'elaboració d'una nova veritat [...] Per a Loie Fuller aquesta qüestió es posa paradoxalment quant al seu propi cos. Com més desapareixia com a forma, com més s'esborra darrera i dins del vel, més la seva dansa s'apropa a la veritat que ella cerca: l'energia espiritual esdevinguda visible. (1994: 258-59)

De la mateixa manera, la natura que emergeix de la *Serpentine* no consisteix només en figures que s'associen a la feminitat i a la passivitat —per exemple, l'úter, la flor, la conquilla. L'escriptura corporal de Fuller es dona també com a

6. Recomano les obres de Townsend (2010) i Garelick (2007), i els capítols dedicat a la creadora a Rancière (2011) i McCarren (1998).

7. A causa de la seva inventiva en l'escenotècnia i la rapidesa dels seus moviments van posar-li el sobrenom de *fée électrique* i la van associar amb noves tecnologies com el cinematògraf o la revolució mecànica del *fin-du-siècle*.

flama, llampec o guisarma —elements que s'associarien a la masculinitat. També s'hi associaria el fet que la coreografia de Fuller oscil·la entre totes aquestes figures a voluntat: no seria passiva respecte a l'esdeveniment sinó que, activament, el sotmetria a tota mena de deformacions, incineracions i espedaçaments. A tot això cal afegir-hi una altra consideració: fins ara hem vist que l'escriptura corporal de la ballarina feia emergir una multitud de cossos i de figures de tot ordre *sobre* seu —les quals descentraven la representació típica de la feminitat, com s'ha apuntat. Però Fuller torna a anar més enllà i ens demana que repensem els propis límits i contorns realistes i humans del cos. Més enllà del fet la ballarina posa en marxa una mímesi que amb prou feines podríem titllar de figurativa, la coreografia fulleriana no es redueix als límits convencionals del cos humà sinó que, com descrivia Paul Adam, «el seu cos [...] el cicle suprem de les mussolines agitades [...] s'eleva en l'espai, s'hi immisceix, s'hi casa tota» (1897: 158). En la *Danse Serpentine*, així com en *Le Lys* o *La Mer* (fig. 6), punts àlgids del seu desenvolupament de la luminotècnia i la indumentària, el cos de la ballarina s'indecidia amb l'espai, esdevenia ella mateixa espai. L'escriptura corporal de Fuller ja no es limitava al seu cos humà, sinó que coreografia tot l'espai que ella estava essent. A «L'action restreinte» Mallarmé sembla descriure precisament aquest aspecte de l'espectacle fullerià:

Escenari, aranya, obnubilació de teixits i líquüefacció de miralls, en l'ordre real, fins a salts excessius de la nostra forma entelada al voltat d'una suspensió, dempeus, d'estatura viril, un Lloc es presenta, l'escena, engrandiment de l'espectacle de si [du spectacle de Soi] davant de tothom; allà, gràcies a la intermediació de la llum, la carn i dels riures, el sacrifici relatiu a la personalitat de la inspiradora s'assoleix completament o, en una estranya resurrecció, s'acaba. (1897: 257-258)



Figura 5. Loïe Fuller a *La danse blanche* (c. 1898).



Figura 6. Una de les ballarines de Loïe Fuller emergint de les ones de seda a *La mer* (1925).

La flama, l'urpa o l'oratge emergien més enllà del tors, dels braços o de les cames de Fuller, ja que tot ella era «escenari, llustre, obnubilació dels teixits i liqüefacció de miralls, en l'ordre real». Aquest passatge, d'una banda, confirma l'apreciació d'Adam que, en l'espectacle fullerià, no es presenta un cos sinó «un Lieu». També fa explícita la dramaturgia diferencialista —és a dir, no identitària— que podríem associar a Fuller. És possible, de fet, analitzar la *Danse Serpentine* en els termes escaients de «L'action restreinte»: la *Serpentine* no seria més que una forma d'«spectacle de Soi» ben particular, en la mesura que no s'hi dona més que el «sacrifici relatiu a la personalitat de la inspiradora»; aquest sacrifici «culmina completament» o «en una estranya resurrecció, s'acaba». La dramaturgia fulleriana més aviat orquestra un velament d'un si [Soi] idèntic, únic i transparent. Més aviat, l'espectacle de Fuller és un espectacle de seda (*soie*), on es difuminen els límits entre masculí i femení, entre cos i espai, entre humà i no humà, entre inspirador i lector. D'aquesta manera per desfer-se d'una identitat imposada, en comptes d'abraçar-ne una altra, la ballarina reprova la idea d'identitat *in toto*. D'aquí que ens permetem concloure amb Cixous i Derrida que, per Fuller, «acabar amb el vel és acabar amb si» (1998: 40); és posar en marxa la dramaturgia diferencial que sacrifica la idea d'ella mateixa, per abraçar la potència de la seda.

A través de la seda i la llum, l'operació poètica de Fuller mostra que clarament és la coreografia la que dona dona llum al cos i no a la inversa. Un cos dansant que ens ha demostrat que és més d'un cos, així com més que un cos, tal com el concebem comunament. És des d'aquestes coordenades que podem reinterpretar allò que formulava Mallarmé a «Ballets» (1897: 173):

la ballarina no és una dona que dansa, pels motius juxtaposats que no és una dona sinó una metàfora que resumeix un dels aspectes elementals de la nostra forma, asta, copa, flor, etc, i perquè ella no dansa, suggereix [...] amb una escriptura corporal allò que requeriria paràgrafs en prosa dialogada o descrita: poema alliberat de tot aparell de l'escriba.

La dramaturgia diferencial que posa en marxa la ballarina la porta a fer volar pels aires les formes d'aparèixer i de ser mirada com a dona. Certament, hi ha qui veu en les obres de Fuller una espècie de dessexualització i, com Mallarmé, dirien que Fuller ja no és una dona sinó una metàfora. Jo soc més partidari d'entendre que la *danseuse* és molt més que una dona o és ben diferent d'allò que se li ha prescrit com a dona. Així, com assevera Townsend amb raó, «el que apareix com un esborrament del gènere també exposa un sexe femení canviant, movedís» (2010: 87). Allò que el públic i la mirada patriarcal s'esperava veure, és negat. Amb sorpresa, Paul Adam (1893: 136) exclamava que veure Loïe Fuller ballar era «veure l'ésser humà descorporificar-se [sic], estendre's». Ara bé, es podria dir que aquest estendre's no era tant una *descorporificació* o una dessexualització, sinó una reescriptura de la concepció de cos i de sexualitat que es tenia en el moment. Una reescriptura del cos que no només diferia de l'esperada (i sovint volguda) sinó que, contràriament, la feien «indisponible per a la mirada masculina heterosexual» (Townsend, 2010: 87).

Per últim —i ja concloent— precisament és perquè la dramaturgia en la *Serpentina* i en les peces de Fuller *potencia* l'element escriptural de la dansa, que podem assumir la fórmula mallarmeiana i concebre que l'operació creativa de Loïe Fuller ja *no és* una dansa sinó literalment una *coreografia*. És una escriptura corporal que explota la seva potència poemàtica —de poema sense l'«aparell de l'escriba», és a dir, sense una paraula fixada, castradora i sobirana sobre la carn.

Espero haver exemplificat suficientment com la dramaturgia de la diferència s'alia amb la coreografia per reescriure les concepcions ordinàries de què són i què poden els cossos, la sexualitat i la dansa. El cas paradigmàtic de Loïe Fuller —paradigmàtic per no poder-se repetir igualment en un altre context— ens ensenya que l'estratègia diferencial opera precisament en un context radicalment singular i que té la capacitat de subvertir formes històriques de percebre i de llegir els cossos. L'escriptura corporal de Fuller no nega, sinó que s'empelta en una constel·lació d'escriptures (i de prescriptures) i les passa per l'operació de la *différance*, la qual cosa transforma radicalment la presència de la ballarina sobre l'escena (i sobre l'escena de la història). De fet, és d'aquesta manera com la teòrica Peggy Phelan interpreta la carta que Gab Sorère, la parella de Fuller, envia a la seva estimada, on li confessa «Mai et veig tal com ets» (Desmond, 2001: 418). En comptes d'entendre la frase com una lamentació, Phelan mostra la potència política de l'estratègia diferencial de Fuller i com aquesta comporta una invitació radical a una ètica del *respecte*, és a dir, insistir a «seguir mirant —històricament, eròticament, imaginativament, espiritualment» (ibíd.: 419). Concebre la coreografia, avui també, com una escriptura, des del pensament de la diferència, no seria més que aquesta insistència a continuar imaginant cossos i danses possibles, i a centrifugar les formes de concebre la dansa i el cos que balla envers l'esdevenidor.



Fonts de les imatges

- FIGURA 1. Fotografia de Frederick W. Glasier (c. 1902), recuperada de la Library of Congress <<https://www.loc.gov/item/96514367/>>
- FIGURA 2. Fotografia de Samuel Joshua Beckett (1900), recuperada de Wikimedia Commons <<https://bit.ly/49rpTAJ>>.
- FIGURA 3. Dibuix extret de l'article de M. Griffith a *The Strand Magazine*, recuperat de <<https://bit.ly/3FPUj27>>.
- FIGURA 4. Patent de Loïe Fuller extreta de Google Patents <<https://patents.google.com/patent/US533167A/en>>
- FIGURA 5. Fotografia (c. 1898) d'autor desconegut (associat a Taber Prang Art Company), recuperada de la New York Public Library Digital Collection <<https://bit.ly/3QzDIKk>>.
- FIGURA 6. Fotografia (1925) d'autor desconegut, recuperada de la California Digital Library. <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/tf9b69p49t>>

Referències bibliogràfiques

- ADAM, Paul. «Critique des mœurs». *Entretiens Politiques et Littéraires*, núm. 36, 1893, p. 135-137.
- BARIL, Jacques. *La danse moderne: d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*. París: Vigot, 1977.
- BARKO, Carol. «The Dancer and the Becoming of Language». *Yale French Studies*, núm. 54, 1977, p. 173-187. <<https://doi.org/10.2307/2929995>>. [Consulta: 28 novembre 2022]
- BAUER, Bojana. «I. De la performance chorégraphique au récit des signes. Stratégies dramaturgiques dans *Positions* de Ivana Müller ». A: Stefano Genetti, Frédéric Pouillaude i Chantal Lapeyre (eds.). *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. París: Hermann, 2018, p. 81-96.
- BERGER, Anne-Emmanuelle. «Sexuar las diferencias». *Lectora: revista de dones i textualitat*, núm. 14. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008, p. 173-187.
- BERGER, Anne-Emmanuelle; VRÁBLÍKOVÁ, Lenka. «Live body: an interview with Anne Emmanuelle Berger». *Parallax II*, núm. 25 (2019), p. 119-136. <<https://doi.org/10.1080/13534645.2019.1607235>> [Consulta: 02 desembre 2022]
- CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Voiles*. París: Galilée, 1998.
- COLLIN, Françoise. «Praxis de la différence: Notes sur le tragique du sujet». *Les Cahiers du GRIF*, núm. 46 (1992), p. 125-141.
- COLLIN, Françoise. «Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes». *Futur antérieur* (Suplement: Féminismes au présent) (1993), p. 205-218.
- COOPER, Ann. «Incalculable Choreographies». A: *Choreographing Difference*. Hannover: Wesleyan University Press, 1997, p. 93-119.
- COOPER, Ann. *Traces of light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- CVEJIĆ, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. París: Éditions de Minuit, 1967a.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. París: Seuil, 1967b.
- DERRIDA, Jacques. *Positions*. París: Éditions de Minuit, 1972.

- DERRIDA, Jacques. «Chorégraphies». A: *Points de suspension. Entretiens*. París: Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Scribba*. Santiago de Xile: Qual Quelle [1a ed.: 1978].
- DESMOND, Jane (ed.). *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- FRANKO, Mark. «Mimique». A: E. W. Goellner i J. S. Murphy (eds.). *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995, p. 205-216.
- FRANKO, Mark. *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.
- FRATINI, Roberto. «Por una dramaturgia silenciosa (1): la desconfianza en los movimientos del texto». *Reflexions entorn de la dansa*, núm. 3. Barcelona: Mercat de les Flors, 2008, p. 18-23.
- FRATINI, Roberto. «La dansa de “solo”: forma principal de la modernitat, la dialèctica entre el Món i el Jo — De La Mort del Cigne a La Ribot». Barcelona: Mercat de les Flors, 2009-2010.
- FRATINI, Roberto. «Por una dramaturgia silenciosa (2): danza, escritura, figura». *Reflexions entorn de la dansa*, núm. 4. Barcelona: Mercat de les Flors, 2010, p. 38-41.
- FRATINI, Roberto. *A contracuento: la danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2012.
- FRATINI, Roberto. «Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción». A: Roberto Fratini i Magda Polo Pujadas (eds.). *El cuerpo incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa, 2018a, p. 11-55.
- FRATINI, Roberto. «Por una dramaturgia silenciosa». A: *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*. Ciutat de Mèxic: Paso de Gato, 2018b, p. 185-212.
- GARBAYO MAETZU, Maite. *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardo-franquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- GOLDGABER, Deborah. *Speculative Grammatology: Deconstruction and the New Materialism*. Edimburg: Edinburgh University Press, 2021.
- GROSSMAN, Evelyne. *La défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*. París: Minuit, 2017 (2004).
- LACAN, Jacques. *Autres écrits*. París: Seuil, 2001.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova York / Londres: Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. «Inscribing Dance». A: André Lepecki (ed.). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, p. 124-139.
- LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. París: Stock, 1994.
- MALABOU, Catherine. *Changer de différence: le féminin et la question philosophique*. París: Galilée, 2009.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. París: Eugène Fasquelle, 1897.

- MCCARREN, Felicia. *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- MILLER, Nancy K. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. Nova York: Routledge, 1991.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. París: Métailié, 1992.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: the Politics of Performance*. Londres / Nova York: Routledge, 1993.
- PONTREMOLI, Alessandro. *La danza: storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari: GLF Editori Laterza, 2004.
- POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. París: Vrin, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. «La danse de lumière». A: *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. París: Galilée, 2011, p. 119-136.
- ROUSIER, Claire (dir.). *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la Danse, 2002.
- SHAW, Mary Lewis. «Ephemeral Signs: Apprehending the Idea through Poetry and Dance». *Dance Research Journal* 20, núm. 1 (estiu 1988), p. 3-9. <<https://doi.org/10.2307/1478811>>. [Consulta: 24 febrer 2023]
- TOWNSEND, Julie. *The Choreography of Modernism in France: La Danseuse, 1830-1930*. Routledge, 2010.

Sobre el sentido y la necesidad de una dramaturgia de la danza

Salvador S. SÁNCHEZ

Institut del Teatre. Departamento de Teoría e Historia de las Artes Escénicas.
Universitat Autònoma de Barcelona. Departamento de Filología Catalana

ORCID: 0009-0003-9576-159X

sanchezss@institutdelteatre.cat

NOTA BIOGRÁFICA: Creador escénico, investigador y docente, especializado en dramaturgias de la danza, la música y lo real. Graduado en Dirección Escénica y Dramaturgia por el Institut del Teatre y Máster Universitario en Estudios Teatrales por la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente cursa el doctorado en Estudios Teatrales sobre prácticas dramáticas desde el flamenco en la escena contemporánea. Es profesor del departamento de Teoría e Historia de las Artes Escénicas del Institut del Teatre e investigador del Proyecto-Laboratorio de Investigación desde el Flamenco.

Resumen

La dramaturgia de la danza es, quizás, una de las disciplinas más escurridizas e indefinibles dentro del ámbito de la creación escénica. Poner palabras a las dramaturgias del cuerpo es un oxímoron. Por eso, para nombrar esta labor silenciosa, invisible e incorpórea es frecuente recurrir al uso de figuras retóricas: símiles, metáforas, metonimias, paradojas... y oximorones.

Para definir la dramaturgia de la danza desde el ámbito de la investigación académica, además de utilizar una terminología menos ambigua y volátil, es necesario adoptar una mirada crítica: ¿cuál es el sentido y la necesidad de la dramaturgia de la danza? ¿En qué se diferencia de otras disciplinas como la coreografía o la dirección escénica?

Con el interés de aclarar estas cuestiones, el presente artículo repasa la bibliografía de los principales autores y autoras que han intentado responder a estas preguntas, que se han atrevido a poner palabras al silencio y hacer visibles las dramaturgias invisibles.

Palabras clave: dramaturgia, dramaturgia de la danza, práctica dramática, dramaturgista, Van Kerkhoven, Guy Cools, Katherine Profeta

Salvador S. SÁNCHEZ

Sobre el sentido y la necesidad de una dramaturgia de la danza

La investigadora chilena Marcia Martínez, en una charla que hizo a los alumnos y alumnas del MUET¹ en 2018, explicó que «investigar en artes escénicas es como investigar peces: cuando intentas atraparlos con las manos, se te escurren y desaparecen» (Martínez, 2018). Este símil, que hace referencia al carácter efímero del hecho escénico, es perfectamente aplicable a la idiosincrasia de la dramaturgia de la danza. A grandes rasgos, y sin entrar en debates ni especificidades, podemos decir que, mientras que la dramaturgia teatral puede escribirse, puede fijarse, puede plasmarse en palabras, la dramaturgia de la danza es esquiva, es intangible, es fantasmagórica (como suele decir el maestro Roberto Fratini).

La dramaturga Marianne van Kerkhoven, en un artículo del que hablaremos más adelante, comenta que «la petición de hablar o escribir sobre ello (dramaturgia de la danza), conduce una y otra vez a la misma incomodidad: la sensación de que se nos pide revelar las recetas o secretos culinarios de otra persona» (Van Kerkhoven, 1994: 18). Pero, además de generar incomodidad, poner palabras a las dramaturgias del cuerpo es un oxímoron. Por eso, para nombrar esta tarea silenciosa, invisible e incorpórea casi siempre recurrimos al uso de figuras retóricas: símiles, metáforas, metonimias, epítetos, alegorías, sinestesias, paradojas... y oximorones.

Aunque el lenguaje poético resulta muy útil y fértil en la sala de ensayo, definir la dramaturgia de la danza desde el punto de vista de la investigación académica requiere el uso de una terminología menos ambigua y volátil. Para ello, hace falta posicionarse y adoptar una mirada crítica frente a esta tarea: ¿cuál es el sentido y la necesidad de la dramaturgia de la danza? ¿Por qué y para qué hace falta? ¿Hace falta? En el ámbito dancístico, ¿en qué se diferencia la dramaturgia de otras disciplinas como la coreografía o la dirección escénica? ¿Cuál es su campo de acción específico?

1. Máster Universitario en Estudios Teatrales de la Universitat Autònoma de Barcelona, con la colaboración del Institut del Teatre.

Con el interés de desenmarañar estas cuestiones, repasaremos la bibliografía de algunos de los autores y autoras que han intentado responder a estas preguntas, que se han atrevido a poner palabras al silencio y han abordado la delicada tarea de hacer visible lo invisible, midiendo las distancias sobre el objeto de estudio con mucho cuidado, como quien enciende un mechero para revelar letras escritas con tinta de limón sobre una hoja en blanco: acercándonos poco a poco hasta que las palabras emerjan del papel vacío, pero no demasiado, para no quemar con el calor del verbo las páginas etéreas del movimiento. Ya estamos otra vez con las figuras retóricas...

Para trazar este recorrido semántico, hemos seleccionado tres citas que resumen las tres ideas en torno a la dramaturgia de la danza en las que coincide la mayoría de los autores y autoras consultados:

1. No se necesita un dramaturgo, pero cualquier artista, especialmente en las artes escénicas, necesita una práctica o una reflexión dramática (Cools, 2017: 113).
2. El trabajo del dramaturgo «no es tanto un trabajo de maquetación de acciones, sino más bien un trabajo de creación de herramientas para accionar» (Meldolesi y Molinari, citado por Pontremoli, 2017: 42).
3. Aunque nadie dentro del equipo lleve la etiqueta de «dramaturgo», siempre hay una dramaturgia más o menos consciente, más o menos formal: una discusión sobre el qué y el cómo, en relación con el tiempo y el contexto (Van den Eynde, 2017: 70).

Antes de desgranar los posibles significados e interpretaciones de estas citas, nos gustaría apuntar que las tres comienzan o se articulan desde la negación: «no se necesita un dramaturgo, pero...»; «no es tanto un trabajo de composición, sino más bien...»; «incluso cuando nadie lleva la etiqueta, siempre hay...». Estas contraposiciones no hacen sino incidir en el carácter escurridizo de la materia que nos ocupa. En efecto, es más fácil definir la dramaturgia de la danza por oposición que por afirmación. Es decir, es más fácil nombrar qué no es que afirmar de qué se trata.

Toda práctica escénica implica o requiere una práctica dramática

No nos detendremos mucho en esta primera idea porque consideramos que se trata de un planteamiento que está bastante asumido por los estudios teatrales. Además, a pesar de que el concepto «dramaturgia de la danza» es relativamente joven, todas las discusiones en torno a este tema coinciden en que la reflexión dramática es inherente al hecho escénico. Por tanto, podemos decir que siempre ha existido una práctica dramática de la danza, aunque no se haya definido en estos términos hasta hace algunos años.

La dramaturga estadounidense Katherine Profeta (colaboradora habitual del coreógrafo Ralph Lemon) afirma que la primera persona que reclamó el título de dramaturgo dentro de un contexto dancístico fue Raimund Hoghe, cuando empezó a trabajar con Pina Bausch en el año 1979 para articular el Tanztheater (Profeta, 2015: 7). No obstante, como también señala Guy Cools (dramaturgo de Akram Khan y Sidi Larbi), «en la historia de la

danza, a menudo nos encontramos con otros artistas que no son nombrados como dramaturgos, pero que cumplen con esa función» (Cools, 2017: 114).

Para apoyar esta argumento, compartido entre ambos autores, tanto Cools como Profeta nos recuerdan algunos casos paradigmáticos, como el trabajo realizado por Sergei Diaghilev en los Ballets Rusos, las colaboraciones entre Thierry de Mey y Anne Teresa de Keersmaecker o el famoso binomio formado por John Cage y Merce Cunningham. Estos ejemplos no solo desvelan la inmanencia dramática de toda práctica escénica sino que, además, nos ayudan a entender la práctica dramática como una práctica dialogal. Como una labor que, en el ámbito de la danza, se establece y desarrolla a partir del diálogo entre dos o más colaboradores.

La discusión dramática puede abordar múltiples aspectos de la creación, pero hay un tema que suele ser central en la mayoría de los casos y que nos lleva directamente a la segunda idea que queremos diseccionar: la cuestión metodológica. Según Guy Cools, la influencia dramática de John Cage en el trabajo de Merce Cunningham es indiscutible «porque le proporcionó herramientas y metodologías para desarrollar su práctica coreográfica» (Cools, 2017: 114). A partir de esta afirmación, podemos deducir que la función del dramaturgo en danza está estrechamente relacionada con las herramientas y las metodologías utilizadas en la creación escénica.

La dramaturgia de la danza no se ocupa de componer, sino de ofrecer herramientas a quién compone

Hace casi treinta años, la dramaturga flamenca Marianne van Kerkhoven (una de las pioneras de la dramaturgia de la danza) definía la nueva dramaturgia como aquella que utiliza «a process-oriented method of working», es decir, un método de trabajo orientado hacia el proceso (Van Kerkhoven, 1994: 18). Esta expresión pone el foco en el componente metodológico que tiene la práctica dramática en aquellas creaciones que se fraguan en la sala de ensayo, como suele ocurrir con los espectáculos de danza.

Para Van Kerkhoven, la dramaturgia tiene que ver con el desarrollo o la selección de metodologías específicas para cada proyecto. Y cuando lanza esta definición, también afirma que «no hay una diferencia esencial entre la dramaturgia teatral y la dramaturgia de la danza» (Van Kerkhoven, 1994: 18). Es evidente que, de nuevo, se refiere a las dramaturgias que se articulan desde o sobre la escena. Pero, precisamente, uno de los rasgos distintivos de la dramaturgia teatral contemporánea, en contraposición a la escritura dramática clásica (basada en fórmulas y preceptos), es la búsqueda de la forma más adecuada para vehicular un contenido, como bien explica el maestro Carles Batlle en su ensayo *El drama intempestiu* (Batlle, 2020). Es decir, en el marco epistémico de la contemporaneidad, cada proyecto nos enfrenta al diseño de una nueva forma, al hallazgo de una nueva fórmula e incluso, a veces, al desarrollo de un nuevo método. Un proceso que se mueve entre la ciencia y la alquimia, y al que el dramaturgo argentino Mauricio Kartun se refiere con el gerundio «poniendo un mundo a vivir» (Kartun, 2017: 21).

Pero volvamos a Van Kerkhoven para continuar desgranando esta idea, según la cual la dramaturgia de la danza se ocupa de los métodos de creación. En su artículo fundacional *Looking without pencil in the hand*, escrito en 1994 en forma de manifiesto, Van Kerkhoven afirma que:

En la práctica artística no hay unas tareas o unas leyes fijas de funcionamiento que se puedan definir completamente de antemano, ni siquiera para el dramaturgo. Cada producción crea su propio método de trabajo. Es, precisamente, a través de la calidad del método utilizado que el trabajo de los grandes artistas adquiere su claridad, al saber intuitivamente —en cada etapa del proceso— cuál es el siguiente paso. Una de las habilidades que debe desarrollar un dramaturgo es la flexibilidad para manejar los métodos utilizados por los artistas y, al mismo tiempo, dar forma a su propia manera de trabajar (Van Kerkhoven, 1994: 18).

Guy Cools también considera que una de nuestras principales tareas como dramaturgo debe ser la de conjugar los métodos propios con las maneras de hacer de los artistas con los que trabajamos. Hablando precisamente sobre esta relación metodológica entre dramaturgo y coreógrafo, Cools resume las funciones del dramaturgo de la danza de la siguiente manera:

Tres funciones distintas pero interrelacionadas (...). La primera función es la de ser testigo (...). La segunda es la de ser interlocutor, estar ahí para dialogar durante, antes y después de los ensayos. La tercera es esta idea de jugar con las estructuras y las formas de organizar el material en la que me comparo con un montador de cine: ayudar al artista a editar su trabajo, pero sin interferir en el contenido ni en la estética, porque es la película del director o la obra del coreógrafo y es su historia, es su estética (Cools, 2017: 117).

El resto de los autores y autoras que hemos consultado utilizan términos similares a la hora de definir la complejidad y la idiosincrasia de la labor dramaturgica. Por una parte, para subrayar este papel de testigo e interlocutor del que habla Cools; y por otra, para intentar poner palabras al terreno pantanoso y limítrofe en el que debe situarse el dramaturgo. Un lugar intermedio de mirada y enunciación que nos permita estar, a la vez, lo suficientemente dentro y lo suficientemente fuera del proceso creativo.

El dramaturgo belga Bart van den Eynde describe esta delicada posición de la siguiente forma: «la dramaturgia podría ser la práctica de encontrar maneras de interrogar a tu intuición de una manera cuidadosa para no destruirla» (Van den Eynde, 2017: 76). En efecto, la labor del dramaturgo en danza es tan frágil e incómoda que la dramaturga serbia Bojana Cvejic nos puso el apodo de «el amigo del problema», definiendo como «metodología del problema» aquella que plantea «preguntas que despejan el terreno y eliminan lentamente las posibilidades conocidas» (Cvejic, citada por Profeta, 2015: 8). Es decir, preguntas para descartar, preguntas para decidir, preguntas para articular. Pero también, y sobre todo, preguntas para ampliar las posibilidades de significación y hacer volar los umbrales de la perceptibilidad.

En la misma dirección, Katherine Profeta apunta que los dos significados que para ella tiene la actividad dramaturgica —«apuntalar la estructura

y formular preguntas»— no son excluyentes. Por eso, el dramaturgo debe aprender a convivir con la sensación vertiginosa de oscilar continuamente entre ambas funciones (Profeta, 2015: 8). Y por eso, adentrándose en un terreno muy similar al formulado por Van den Eynde, se pregunta «¿la acción dramática estructura o disecciona? ¿Construye o deconstruye? O más bien, ¿cuándo debemos pensar en ella de qué manera?» (Profeta, 2015: 8).

¿Cómo cuestionar sin destruir? ¿Cómo encontrar el grado justo de implicación en el proceso creativo? Van Kerkhoven responde a estas mismas preguntas describiendo al dramaturgo como «ese amigo un poco tímido que, cautelosamente, sopesando sus palabras, expresa lo que ha visto y qué rasgos ha dejado; es el “ojo ajeno” que quiere mirar “con pureza” pero que, al mismo tiempo, tiene suficiente conocimiento de lo que ocurre en el interior como para conmovirse e implicarse con lo que allí sucede» (Van Kerkhoven, 1994: 18).

Por todo esto, entendemos que los dramaturgos y dramaturgas no tenemos que asistir a todos los ensayos ni volcarnos en el proceso de creación de la misma manera que los coreógrafos y coreógrafas, pues debemos guardar siempre una distancia prudencial sobre la obra: para poder entender su complejidad de una forma profunda, pero sin perder la «claridad» u «objetividad» de nuestra mirada (o la palabra entrecomillada que nos produzca menos urticaria).

Sobre el tema del dramaturgo como «mirada externa», no podemos pasar por alto un matiz en el que se detiene Katherine Profeta. La dramaturga norteamericana señala:

otra posibilidad en la que las observaciones del dramaturgo de danza pueden ser útiles «desde fuera», y que se da con mucha más frecuencia en los espectáculos dancísticos que en las obras teatrales. Se trata de aquellos casos en los que el creador principal, coreógrafo o director, también participa como intérprete. En este supuesto, «dentro» y «fuera» no se refieren a la puerta de la sala de ensayos, sino más bien al interior y al exterior de un escenario más pequeño e incluso más connotado, el de la representación (Profeta, 2015: 16).

Los contextos actuales de producción llevan a muchos coreógrafos y coreógrafas a ejercer de intérpretes de sus propias obras. En muchos de estos casos, el dramaturgo o dramaturga en cuestión acaba siendo «la única persona de confianza, informada o con presencia estable que está dentro de la sala pero fuera de la pieza» (Profeta, 2015: 16). Según Profeta, solo bajo estas circunstancias, el dramaturgo dejaría de oscilar entre sus múltiples papeles y se centraría en una tarea particular.

Todas estas funciones del dramaturgo de la danza dibujan la figura de un profesional más conectado con la práctica escénica que el dramaturgo teatral convencional. Ahora bien, si el estereotipo del dramaturgo clásico es una figura solitaria, huraña y taciturna, encerrada en su estudio hasta altas horas de la noche, el dramaturgo en danza, aunque se trate de un dramaturgo «sin lápiz» que trabaja desde la sala de ensayo, es también una figura extraña y misteriosa, un ser que va por libre y se mueve entre dos aguas.

Con más ánimo de provocar que de caer en la autoindulgencia, podemos decir que, en ocasiones, los dramaturgos y dramaturgas de la danza somos vistos por otros compañeros y compañeras como intrusos, como amenazas, como seres peligrosos y fiscalizadores. No obstante, como venimos explicando, no somos ni policías del significado ni inspectores de la coherencia. Patrice Pavis ya nos avisaba en los años ochenta de que, «desde hace algunos años, su papel [el del dramaturgo] ya no es el de abogado del discurso ideológico, sino el de colaborador del director de escena en la búsqueda de los posibles sentidos de la obra» (Pavis, 1984: 153). Eso sí, nuestro trabajo no debería amarrar ni forzar esos sentidos o interpretaciones, sino multiplicar las posibilidades y ampliar los significados.

Nuestra posición es incómoda, para los demás y para nosotros mismos. Pero es precisamente ese lugar inestable, limítrofe y en continuo tránsito el que define la esencia de nuestra propia práctica. Es en ese sentido que Van Kerkhoven habla de la dramaturgia como «una cualidad de movimiento, que oscila reclamando una zona indeterminada entre la teoría y la práctica, dentro y fuera de la palabra y el movimiento, la pregunta y la respuesta». Para la belga, la función dramatúrgica tiene que ver con la transformación del sentimiento en conocimiento y viceversa. Por ese motivo, define la dramaturgia con una imagen tan inspiradora como precisa: «la zona crepuscular entre el arte y la ciencia» (Van Kerkhoven, 2014: 18). Este carácter de eslabón perdido, de puente imposible, de eterno viaje de ida y vuelta, nos lleva a la tercera y última idea.

La labor dramatúrgica tiene que ver con la conexión entre arte y sociedad, entre obra y contexto

Hemos hablado ya de cuál es el sentido de la dramaturgia de la danza y cuáles son las funciones específicas del dramaturgo en las poéticas del movimiento, pero quizá lo que más define y diferencia la práctica dramatúrgica de otras disciplinas, como la coreografía y la dirección escénica, es la idea de que la dramaturgia se ocupa de la conexión entre arte y sociedad: «la idea de que una representación artística no sucede en una esfera cerrada, sino que acontece siempre en relación al mundo» (Van den Eynde, 2017: 69).

Transitar ese espacio fronterizo entre el interior y el exterior, entre el creador y el público, entre el afuera y el adentro, es fundamental para conectar la obra de arte con la sociedad. Es por eso que la labor dramatúrgica cumple una función esencial en la construcción de discurso e identidad de cualquier movimiento incipiente (Van den Eynde, 2017: 69). Y es por eso que, si queremos definir, investigar o desarrollar nuevas poéticas que se articulen a partir del cuerpo (tanto a nivel individual como en sentido colectivo), no podemos obviar la perspectiva dramatúrgica: porque debemos conectar las nuevas estéticas y los nuevos discursos con el mundo y la escena global.

No queremos finalizar este viaje semántico (y político) por la dramaturgia de la danza sin abordar el debate de la visibilización (o invisibilización) del trabajo dramatúrgico en el ámbito dancístico. Van Kerkhoven, en su manifiesto de 1994, nos advertía de que «el trabajo que realiza (el dramaturgo)

se disuelve en la producción, se vuelve invisible. Siempre comparte las frustraciones, pero no tiene por qué salir en la foto» (Van Kerkhoven, 1994: 18). Pero también Guy Cools señalaba antes de ayer que «aunque contribuya con cosas concretas a la producción, al final debe permanecer invisible. Como consecuencia de esta invisibilidad, también existen muchos mitos sobre lo que hace o no hace el dramaturgo» (Cools, 2017: 114). De nuevo, se nos presenta la dramaturgia de la danza como una dramaturgia invisible, pero esta vez desde otro prisma: precisamente porque se vuelve imperceptible, cuesta tanto nombrar, no solo la labor dramaturgical realizada, sino también el cargo desempeñado, aquel que aparece en las fichas artísticas de los proyectos.

Leemos con frecuencia «asistencia de dramaturgia», «asesoría dramaturgical», «ayudante de dramaturgia», cuando, en la mayoría de las ocasiones, el rol del dramaturgo en danza se corresponde con las competencias que solemos atribuir a cualquier asesor o acompañante de un proceso creativo. Una vez más recurrimos a figuras retóricas para poner palabras a nuestro trabajo. En algunas ocasiones, son pleonasmos o redundancias las que acompañan a nuestros nombres en los programas de mano: decir «asesor de dramaturgia» es casi como decir «asesor de asesoría». En otras, son eufemismos y oximorones los que intentan esconder labores que coinciden con prácticas absoluta y exclusivamente dramaturgical: «mirada externa», «ojo externo» o «cuerpo externo», como sugiere Guy Cools (Cools, 2017: 116).

Katherine Profeta reconoce que la función dramaturgical es una función que suele estar repartida entre la mayoría de integrantes del equipo artístico. Sin embargo, el factor diferencial que hace que solo una persona asuma el título específico de dramaturgo es que, en ese contexto, es «la única figura en la sala sin ninguna razón para estar allí excepto la de dar soporte a la dramaturgia» (Profeta, 2015: 12). Por eso, no debemos dudar a la hora de nombrar nuestro trabajo con el simple nombre de «dramaturgia». Pero, claro, en este debate no podemos obviar otra de las grandes discusiones en torno a la práctica dramaturgical: el concepto de autoría. De nuevo, la incomodidad de revelar y compartir las recetas...

Tal vez porque en el ámbito teatral el dramaturgo es, a menudo, el autor de la obra, en el ámbito dancístico parece que otorgar la etiqueta de dramaturgo a un colaborador o colaboradora suponga también entregarle las llaves de la autoría de la pieza. Ya hemos visto que la dramaturgia de la danza no se ocupa de la composición, ni tampoco de la dirección, pero quizás sería más fácil si en lugar de *dramaturgo* utilizáramos el término *dramaturgista*², una palabra muy poco extendida en nuestro país, pero que, en contextos como el alemán o el francés, sirve para nombrar esta compleja figura y sus múltiples funciones: dinamizador del proceso creativo, interlocutor del director de escena, coordinador del trabajo en colectivo, etc. (Hormigón, 2011: 63-64).

Retomando las preguntas que nos hacíamos al principio, podemos concluir resumiendo que la dramaturgia de la danza es una práctica dialogal y

2. No profundizaremos ahora en las acepciones del término *dramaturgista* ni en su genealogía en la historia de las artes escénicas, ya que esto daría, cuanto menos, para otro artículo. Además, podemos encontrar suficiente bibliografía sobre este asunto. En nuestro contexto más próximo, destacamos el volumen editado por Juan Antonio Hormigón, *La profesión del dramaturgista* (Hormigón, 2011).

dialéctica, indisociable de la práctica escénica. Se encarga de ofrecer herramientas para la creación y se ocupa especialmente de la relación entre obra y contexto, entre arte y sociedad. Su función se acerca más a la figura del dramaturgista que a la del dramaturgo tradicional y tiene más de asesoría que de censura, de ampliación de posibilidades que de fiscalización del discurso. Aunque muchas veces no sea nombrada como tal y en numerosas ocasiones se trate de una tarea compartida, la labor dramaturgical en danza siempre está presente.

Por último, queremos subrayar que la valoración del trabajo dramaturgical está estrechamente relacionada con la valoración del trabajo colaborativo. Tal y como apunta Katherine Profeta, reivindicar el sentido y la necesidad de una dramaturgia de la danza implica visibilizar a las «manos derechas» y otros colaboradores en la sombra como algo más que compañeros y compañeras de fatigas. Implica reformular lo que la dramaturgia estadounidense define como «the model of solo artistic genius», es decir, una figura tan obsoleta como la del genio solitario (Profeta, 2015: 21). Y, sobre todo, implica concebir el proceso creativo de una forma más feminista, inclusiva y horizontal:

la dramaturgia de la danza como disciplina se encuentra en una posición excelente para deslegitimar los supuestos de poder basados en el género real o metafórico e imaginar el diálogo entre el dramaturgo y el coreógrafo, así como entre el resto de los colaboradores, como un campo de juego más fluido (Profeta, 2015: 22).



Referencias bibliográficas

- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial i Institut del Teatre, 2020.
- COOLS, Guy. «Dance Dramaturgy as a Creative and Somatic Practice / The Art of Witnessing». *Re_Research Dance Dramaturgy*. Turín: Prinp Editore, 2017, p. 112-135.
- EYNDE, Bart van der. «Dramaturgy as a rehearsal space for the director». *Re:search_dance dramaturgy*. Torino: Prinp Editore, 2017, p. 66-79.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.). *La profesión del dramaturgista*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011.
- KARTUN, Mauricio. *Escritos, 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue, 2017.
- KERKHOVEN, Marianne van. «On dramaturgy». *Theaterschrift*, n.os 5-6, 1994, p. 8-34. <<http://sarma.be/docs/3108>> [Consulta: 18 octubre 2022].
- KERKHOVEN, Marianne van. «Looking without pencil in the hand». *Theaterschrift*, n.os 5-6, 1994, p. 140-149. <<http://sarma.be/docs/2858>> [Consulta: 18 octubre 2022].
- MARTÍNEZ, Marcia. *Investigar en teatro*. Clase magistral realizada en el Institut del Teatre de Barcelona el 10 de octubre de 2018.
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*. Barcelona: Paidós, 1984.

PONTREMOLI, Alessandro. «Danza e drammaturgia: un binomio contemporaneo». *Re_Research Dance Dramaturgy*. Turín: Prinp Editore, 2017, p. 38-61.

PROFETA, Katherine. *Dramaturgy in Motion: at Work on Dance and Movement Performance*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.

La dramaturgia de la dansa com a constel·lació de relacions

En conversa amb Constanza Brnčić

Ricard GÁZQUEZ

Universitat Autònoma de Barcelona.
Cultura en Viu, Campus de Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
ricardgazquez@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Llicenciat en Filologia Hispànica i doctorat en Arts Escèniques per la Universitat Autònoma de Barcelona. Dramaturg i director escènic. Actualment és el director de l'Aula de Teatre de la UAB i professor d'escenificació a l'Institut del Teatre. La seva investigació recent s'ha centrat en tendències escèniques contemporànies, amb especial interès en artistes interdisciplinàries de l'escena independent.

Resum

El present article és una reflexió sobre el concepte d'escriptura en els processos de construcció dramaturgica, en el context actual de la dansa contemporània. D'una banda, es plantegen alguns interrogants sobre els paradigmes que operen en el procediment i l'estructuració del discurs artístic com a paràmetres creatius. A partir de la lectura de diversos materials teòrics sobre el tema, i arran d'una conversa amb la coreògrafa i ballarina Constanza Brnčić, s'arriba a la conclusió que existeix una transversalitat entre les nocions de composició, dramaturgia i coreografia, i que l'escriptura de la dansa es manifesta de formes diferents en totes tres. D'altra banda, s'insisteix en els contextos i les dinàmiques de treball per entendre aquestes dramaturgies de la complexitat no com a producte, sinó com a procés de composició i de producció dins un marc estètic relacional.

Paraules clau: coreografia, escriptura, estètica relacional, performativitat, dramaturgia

Ricard GÁZQUEZ

La dramaturgia de la dansa com a constel·lació de relacions

En conversa amb Constanza Brnčić

Nada está fijado, porque todo está en retirada, y esa retirada me muestra algo nuevo con respecto a lo que el cuerpo se tiene que situar.

(Brnčić, 2022: 3)

Les temptatives de comparar els procediments i les estructures de construcció dramaturgica de la dansa amb d'altres disciplines com ara la narrativa, el drama o la ficció audiovisual desplacen l'especificitat de les formes d'escriptura de la dansa a un àmbit retòric, que sovint s'empara en un discurs especulatiu, alhora que poètic, sempre a cavall de símils i paradoxes, ja que resulta summament complex trobar (o més aviat, consensuar) els termes adients per descriure quins són els paradigmes compositius que sustenten aquestes dramaturgies no convencionals. Si pensem, a més, que aquests fonaments estructurals són volgutament inestables i diversos o, dit d'una altra manera, que la majoria de vegades defugen erigir-se en un eix únic (amb una seqüència d'enunciació uniforme i lineal) per vertebrar un discurs artístic que, per definició, explora els comportaments dels cossos, del moviment i de l'espai, resulta del tot lògic que es tendeixi a definir la seva especificitat (o la seva diferenciació) des d'aquesta retòrica de desplaçament de camps semàntics, de resistència a adscriure's a cap model dramaturgic en concret o, almenys, a un de sol. D'una banda, les estratègies narratives¹ que es posen en joc en les escenificacions de la dansa, i el teixit de textos que componen el corpus dramaturgic que se'n deriva en cada cas (notacions, esbossos gràfics, enregistraments sonors i audiovisuals, converses, imatges, materials literaris diversos, seccions de moviment, llistats...), esdevenen una mena d'arxiu residual, que es configura a través de la reconstrucció permanent de fragments, des de la provisionalitat, i que, per tant, s'actualitza de forma continuada, a causa del seu caràcter performatiu i processual: com una mena de palimpsest sobreescrit múltiples vegades, com un feix de partitures que deriven en altres partitures i partícels. Podríem constatar, doncs, que les dramaturgies de la dansa es corresponen amb el que José A. Sánchez anomenava

1. Es podria objectar, de ben segur que Roberto Fratini ho faria, si en la coreografia actual hi ha una narració, o en tot cas un *narrar*. Parafraçant les seves formes d'expressar-ho: com a col·lapse, com a naufragi, en l'absència precisament d'un relat que, per omissió, es nega i es confirma, o que s'insinua a través dels indicis d'una dansa secretament inscrita en la peripècia del conte: «la coreografía como *suspense de un algo*, al que narra ausentándolo y ausentando su relato.» (Fratini, 2012: 429).

«dramaturgias de la complejidad», que troben el seu règim i el seu sentit estètic des de la concomitància, des de la «contaminació» entre estratègies de composició a través de la fragmentarietat. Sánchez (2002: 191) ens recorda les paraules de la dramaturga del Kaaitheater de Brussel·les, Marianne van Kerkhoven, que ja l'any 1990 insinuava l'aparició de:

(...) una dramaturgia que fija, más bien, las estructuras parciales que las estructuras globales de una obra. Como si se quisiera aproximar cada vez más a esta pequeña entidad del instante pleno. El gran edificio, la estructura en su totalidad, queda desconocido durante mucho tiempo, abierto, sin acabar, disponible para los cambios. Ensamblando mini-entidades, es decir, los materiales de base más o menos estables, se experimenta, se contonea dulcemente la gran estructura (Kerkhoven, 1991: 111).

En definitiva, no hi sol haver (o no només) un guió ordenat en seqüències escrites amb una coherència episòdica (d'escenes o d'indícis de moments escènics i seccions de moviment), sinó més aviat una trama d'interrogants i de variables que componen un projecte o una promesa de realització. En aquest sentit, resulta reveladora la disquisició de Bojana Kunst (2021) al voltant de la paradoxa de la potencialitat de la *performance*:

Tot i que les arts escèniques s'experimentin la major part del temps com un esdeveniment, definit per la copresència d'intèrprets/ballarins/actors/performers i espectadors, això no vol dir que consisteixin exclusivament en una actualització o consumació del present. Qui es dedica a les arts escèniques coneix molt bé la intensitat de què la paradoxa de la potencialitat disposa en la pràctica creativa, la seva profunda relació amb una realitat que sempre se supera a si mateixa, i amb l'anticipació del que encara no ha arribat. El nostre instant de perill actual es manifesta, justament, a través de la violència de l'actualització constant, la qual vincula el procés de realització amb la mateixa noció de contemporaneïtat, de fer l'obra en el moment actual, una obra contemporània. Per tant, imagino la *performance* com un camp de potencialitat, un cert trenca-ment en el temps, i un marc temporal alternatiu on no hi ha cap diferència entre la possibilitat i la impossibilitat d'un esdeveniment.

La paradoxa de la potencialitat de la *performance*, en correspondència amb la naturalesa eminentment factual de les arts del moviment, ens serveix per remetre al fet que les formes d'escriptura de la dansa incorporen, d'una banda, un rastre metodològic i procedimental, un registre de símptomes del que podria succeir, que han de ser corporeïtzats físicament, de manera que en l'instant que són llegides pels cossos i per les mirades de l'intèrpret i de l'espectador desactualitzen el codi en què han estat formulades perquè transiten a un altre plànol d'abstracció a través del moviment. Vet aquí aquesta obertura a un camp potencial de realització, que es mou en el caire d'una temporalitat en suspensió. Xifres i mots es tornen peus i cames, colzes i braços que es deformen o que esdevenen difusos davant els ulls. Com deia el fundador de la companyia *La la la Human Steps*, el coreògraf canadenc Édouard Lock

(2009: 53), en certa manera, a la dansa, existeix un impuls de «desfer les figures perquè l'espectador les refaci». En paraules seves:

La idea de tenir una comprensió completa del cos fa molt temps que ha desaparegut en la pintura. En canvi, en la dansa, vivim en una forma d'art que treballa amb el tangible, perquè estem fets de carn i sang reals. Ara bé, de fet, l'abstracció sí que és possible i no estic dient res de nou. El que compten són les percepcions d'aquests elements tangibles que posem damunt l'escenari. Si moc la mà molt ràpid, la mà es torna transparent i sense forma, o sigui que un cos que es mou és abstracte.

D'aquí la morfologia fragmentària dels textos i pretextos dramaturgics de la dansa, com a una puntuació de línies inaprehensibles que, en enllaçar-se a través de la materialitat del cos, de la vibració lumínica i sonora, de la trama de signes de l'escena, es tornen complexes a través de la pròpia dinàmica en l'espai, per desvetllar la seva opacitat relativa a través de l'experiència sensorial de l'interpret i de l'espectador. Hi ha un concepte, que Laurence Louppe recupera (tot reconeixent que l'agafa en préstec del pensament de la professora Anne Cauquelin), per parlar precisament d'aquesta mena d'estupor que, en sentit positiu, es produeix en algunes ocasions davant l'objecte artístic en l'art contemporani. És el concepte d'«esthétique du déceptif» (estètica del decebedor), que es produeix quan allò que passa en escena pertorba la capacitat de comprensió, de reconeixement formal, ja que trastorna «la percepción del espectador constantemente desafiado por la invisibilidad de los cambios progresivos que intervienen en el paso de lo que la coreógrafa denomina una postura a otra, bajo el efecto de una deformación lenta debida a los micromovimientos» (Louppe, 2013: 200). La coreògrafa i interpret a qui es refereix és Myriam Gourfink (fundadora de la companyia francesa LOLDANSE). Sembla oportuna l'observació que Constanza Brnčić, sense ànim d'establir una identificació entre l'estil ni la tècnica d'ambdues coreògrafes, també desenvolupa una metodologia pròpia de composició a partir de la respiració, la mirada i l'experiència fenomenològica de l'espai en el cos. Si com anota Louppe, Myriam Gourfink treballa tot incorporant una dimensió psíquica que organitza la motricitat corporal a partir del punt de retrobament entre «la dirección de los pensamientos en el interior del cuerpo» i «la dirección de los pensamientos en el exterior del cuerpo», en una destil·lació experiencial del moviment que combina la pràctica del ioga amb les notacions partiturs de Rudolf von Laban, al seu torn, Constanza Brnčić experimenta també amb les direccionalitats de la mirada, a la vivència espontània de l'espai en el cos, des d'una perspectiva que recull la noció de «topologia perceptiva i motriu» de Jean Piaget (que té lloc en les fases inicials de desenvolupament infantil), en combinació amb microestructures minimalistes de notació física i musical.² Es fa necessari recordar que al llarg del bagatge de Brnčić, entre altres, hi ha un rastre de les tècniques del *body weather*, a més d'una indagació filosòfica arran de la fenomenologia de la

2. Al llarg de la conversa que segueix s'especifiquen algunes d'aquestes fonts de notació o partitursals.

percepció de Merleau-Ponty. No resulta fortuït, doncs, establir una connexió tangencial entre dues formes diferents d'abordar la pràctica coreogràfica, fruit de l'encreuament entre corrents filosòfics i entrenaments psicofísics de caire gairebé meditatiu, on no s'estableix una frontera nítida entre la interioritat i l'exterioritat, i que, a més, compten amb tota una sèrie de partitures rítmiques i algorítmiques que els serveixen com a disparadors per organitzar estructures plausibles d'execució i composició.

Al llarg de la conversa que presento a continuació s'explica amb major precisió com aquesta noció procedimental (l'ús de pretextos partitursals que formen part d'una dinàmica de composició coreogràfica, junt amb motius i conceptes que propicien la interacció en l'espai des de l'experiència física del cos) esdevé una part substancial del treball d'escriptura de la dansa, entesa com a part de la coreografia i entesa també com a part de la dramaturgia, en una relació no de complementaritat sinó de transversalitat. La dramaturgia de la dansa, segons aquest enfocament, es perfila com a encreuament de llenguatges, tensions i relacions, com a una constel·lació de relacions entre persones, textos i contextos. Sense més dilació, crec oportú convidar el lector a seguir el curs de la reflexió a través del diàleg que segueix, per acabar després amb algunes consideracions complementàries.

Conversa amb Constanza Brnčić³

P: La teva tasca com a coreògrafa és diversa, atès que els teus projectes personals parteixen d'un lloc més estrictament adscrit al moviment, però d'altra banda, també treballes en projectes comunitaris, com ara *Pi(è)ce*,⁴ que tenen una dimensió més teatral, o fas col·laboracions amb altres propostes escèniques, on la dansa es creua amb altres disciplines artístiques. Observes una diferència notable en el terreny dramaturgic segons el tarannà de cada projecte?

R: Jo no hi veig tanta diferència entre una proposta i l'altra, el que passa és que a *Pi(è)ce*, per exemple, he tingut ocasió de col·laborar amb un dramaturg, l'Albert Tola, i llavors sembla que la paraula hi tingui més protagonisme o hi aparegui més. En realitat el que varia són els enfocaments, segons l'especificitat de cada projecte, però jo no establiria una separació tan nítida. En alguns treballs personals també he incorporat molt la paraula, com ara la peça que partia de les cartes de la meua àvia des de l'exili (*Que travessa*).⁵ Allà hi havia una textualitat molt present. De fet,

3. Aquesta conversa va tenir lloc el dia 15 de novembre de 2022. Assenyalo les preguntes amb la lletra P i les respostes amb la lletra R.

4. *Pi(è)ce* és un projecte de creació escènica intergeneracional i intercultural amb caràcter social que s'ha dut a terme als barris del Raval i el Poble-sec de Barcelona. L'experiència es va iniciar el 2011 per iniciativa del director del Tantarantana Teatre, Julio Álvarez, junt amb Constanza Brnčić i Albert Tola. La darrera edició, a la primavera de 2022, va ser l'última després de deu anys d'activitat ininterrompuda.

5. L'espectacle *Que travessa* es va estrenar a L'Estruch de Sabadell l'any 2011. El punt de partida era la lectura de les cartes que Elvira de la Torre, àvia de la coreògrafa, va intercanviar amb la seva família, entre 1975 i 1978 (durant la dictadura de Videla a l'Argentina), just després que s'exiliessin a Barcelona. La peça es va crear durant una estada de la coreògrafa a la Patagònia, en el marc de la residència *Nativo y Foráneo*, organitzada pel Centro Rural de Arte d'Argentina.

el text sempre hi és, o gairebé sempre, encara que no aparegui en escena o no sigui dit en veu alta. Sempre hi ha un treball textual i dramàtic al darrere. És cert que en el cas de *Pi(è)ce*, en col·laboració amb un dramaturg i amb participants que no han estat en escena abans, persones de diferents edats i amb diferents llengües, d'un entorn molt específic, com ho és el barri del Raval, al cap de deu anys amb l'Albert hem creat plegats una metodologia de treball i una estètica escènica que ha sorgit d'un diàleg continu, ha estat molt bonic i molt fructífer. D'alguna manera, tots dos estàvem fora del nostre territori habitual i això ha propiciat una dinàmica diferent que s'ha anat produint al llarg de l'experiència.

P: Llavors podem dir que el viatge per trobar aquesta metodologia i aquesta estètica és en si un procés per assentar unes bases de composició dramàtica?

R: Sí, totalment.

P: El terme de «dramaturgia de la dansa», que en els darrers anys ha esdevingut tan elàstic i tan porós, té a veure doncs amb la perspectiva des de la qual s'aborda? Quan parlem de dramaturgia estem incorporant el concepte de composició a tots nivells (pel que fa a materials escènics, signes, equip de persones, coreografia)?

R: Quan fem composició reflexionem molt sobre les lectures, sobre l'escriptura del moviment...

P: L'escriptura en l'espai?

R: L'escriptura en l'espai, sobre allò que es dona en l'espai i en el temps, però també sobre com es plasma allò sobre el paper. Es planteja de quina manera escriure o transcriure l'experiència sobre el paper i com després allò es tradueix o es transforma en l'espai i en el temps des de la pràctica. Personalment, faig molt aquesta feina en composició: fer escriptures *a priori* sobre el paper, i després posar-les en pràctica i veure què passa, són com petites màquines.⁶ Allà hi ha molta reflexió sobre els diferents llenguatges i les diferents perspectives que allò t'aporta sobre el propi procés de creació. Per exemple, si treballes sobre el gest, però alhora escrius o parles sobre allò, s'està alimentant de forma més directa o més indirecta el que el gest està generant, de manera que s'obre a altres relacions, altres significats, altres sentits... És el que has dit abans, es produeix un encreuament de nocions i un encreuament dels llenguatges que es donen en els processos de creació. Les nocions podrien ser aquestes: composició, dramaturgia, improvisació, escriptura, lectura... I quan

6. Resulta simptomàtic que utilitzi aquest terme, que té una correspondència filosòfica i semiològica molt concreta. Al seu article «La heterogènesis màquina», Félix Guattari (1992) fa una dissertació sobre els diferents conceptes i funcionalitats i la màquina, que contempla a diversos nivells morfològics de composició: materials i energètics; semiòtics, diagramàtics i algorítmics; orgànics i fisiològics; informatius i representacionals; afectius, cognitius i socials. El que sembla interessant del concepte guattarià de «màquina», en tot cas, és la seva concepció com a «territori» o com a forma de complexitat on conflueixen tots aquests processos i nivells, que alhora té una capacitat enunciativa i, per tant, una potencialitat performativa que s'hi troba associada. En síntesi, com analitza acuradament Calderón Gómez (2006.2), es tracta d'un llenguatge diagramàtic i performatiu que busca més l'acció que la significació. Efectivament, al que Brnčić es refereix és a petites fórmules numèriques i enunciatives que provoquen moviment (acció física i desplaçament discursiu).

parlem de llenguatges no implica necessàriament que hagi de ser una peça interdisciplinària.

P: Com són aquests quaderns de treball?

R: En composició, el que treballa molt són diferents maneres d'abordar aquesta relació entre l'escriptura i el moviment. De vegades hi ha un tractament més estructural i formal, per exemple, a través d'estructures numèriques o algorítmiques, que indiquen tan sols una seqüència d'elements i una ordenació.⁷ En el fons, es tracta d'estructures molt bàsiques. Les utilitzo a les classes i, en el procés d'assaig d'un treball coreogràfic propi les faig servir com a disparador, per veure què passa sense que jo ho sàpiga per avançat. Perquè a la dansa se'ns ha ensenyat molt a fer i, des del fer, després mirar i veure com és allò que has fet. El que passa és que jo, amb els anys, li he donat una volta, a això, perquè amb el temps t'adones que en el fer sovint hi poses allò que tu saps fer, precisament, i no pots sortir d'allà, dels teus gustos, de certes formes que tenim apreses. Llavors el que em vaig proposar va ser comptar amb estructures formals o «petites màquines», que poso sobre el paper en abstracte, sense pensar quin resultat donaran, per llançar-les a l'assaig i veure què succeeix. O bé, parteixes d'una idea com ara «construir o compondre un cos», unes tensions al cos en relació amb l'espai. Per exemple, et proposes posar-te una sèrie de limitacions: només puc fer-ho amb tres oracions, les oracions no poden ser complexes, aquests limitacions ja et donen un cos. El fet de treballar amb aquestes limitacions et va obrint un imaginari, ja que en el moment de fer-ho està entrant en joc un tipus de cos. Al seu torn, quan poses aquest dispositiu⁸ en joc, l'interpreta i retorna una altra cosa que no sabies.

P: Es podria dir que aquest material de partida suposa una tematització relativa del treball coreogràfic o que existeix una vocació de desvetllar un sentit a partir d'ell?

R: Sempre es parteix d'un material o de diversos materials sòlids. Per a mi existeix un sistema d'interessos, preocupacions o preguntes que pot semblar que estan molt allunyats entre si, i al centre hi ha un buit. Sempre parteixo d'aquests clots, d'un lloc molt poc estable, al voltant del qual hi ha una constel·lació de latències que es van creuant en aquest clot. En

7. Entre els diversos materials que utilitza com a pedagoga, hi podem trobar des de reflexions i estructures musicals del compositor minimalista Tom Johnson, fins a escrits sobre l'art de la fuga de Bach, així com altres documents on apareixen jocs de notació aplicats al moviment, a partir de cànons i estructures algorítmiques diverses, que funcionen com a estímuls de Composició en Temps Real (CTR), per derivar a altres dinàmiques compositives, com per exemple: sistemes minimalistes complexos basats en estructures ternàries on es treballa l'addició, la inversió, la repetició, etc. a través de variacions de ritme, tempo i qualitat de moviment des de diferents motius conceptuals com ara veïnatge o segregació, per anomenar-ne tan sols uns pocs. Un exemple il·lustratiu d'aquesta mena d'exercicis de base per treballar la CTR seria la peça *Accumulation*, de Trisha Brown (1971).

8. Un altre terme que sovint apareix quan parlem d'escenificació i a voltes resta poc definit o difús en el seu marc de referència. Andrea Soto Calderón (2020: 107-113) comenta el concepte de «dispositiu» arran de les nocions de Giorgio Agamben, que reprèn les definicions introduïdes per Foucault i, més tard, per Deleuze. Segons apunta Soto Caderón: «La noción de dispositivo puede ser comprendida al menos en tres sentidos: como un aparato técnico, como una disposición estratégica o bien como un modo de articulación de un saber». Aquesta darrera concepció, introduïda per Michel Foucault, remet a processos de racionalització i, per tant, a modes específics de governabilitat. Segons Calderón (2020: 107): «se trata de un proceso de formación conducente a introducir una unificación de sentido».

aquests encreuaments hi van apareixent les concrecions. Però per a mi, la tematització, i això ho veig molt quan faig classes, és un altre punt de partida. Es pot fer un encàrrec i partir d'un tema, i segur que hi ha gent que treballa així, que vol parlar sobre un tema, però a la dansa i a altres llenguatges artístics també hi ha una altra forma de treballar, que tracta de posar en funcionament relacions, que no són estrictament tematitzables al voltant d'un centre, sinó més aviat com a constel·lacions de tensions o de nocions, i aquest seria per a mi el treball de la dramaturgia de la dansa també: entendre aquestes tensions i aquests encreuaments de nocions i de temes que es despleguen, que es troben o que es retroben.

P: Per exemple, recordo a la primera dècada del 2000, Anne Teresa de Keersmaeker amb aquell solo amb música de Joan Baez.⁹ En certa manera allà s'hi desplegava una noció teatral, perquè hi havia una escenografia que remetia a un espai propi, amb un tocadiscs...

R: Sí, com si fos al seu estudi, hi havia els linòleums enrotllats... i estava ella sola ballant, i entrava i mirava el públic i deia «What?!», com volent dir: «Què esteu mirant?».

P: Allà mostrava un espai íntim, de treball personal, i certament hi havia un desplegament d'aquestes tensions de què parles. Llavors resulta inevitable preguntar-se d'on sorgeix aquella opció artística i aquella situació concreta, quin per què hi ha al darrere.

R: Ella escoltava Joan Baez. I per què Joan Baez? Què és el que la tocava de Joan Baez? Doncs tota la lluita política, i alhora la tessitura de la seva veu que la feia moure físicament en l'espai. Això la portava a pensar en la pròpia tasca artística, probablement, a establir una sèrie de relacions sobre un *statement* polític, un *statement* estètic... i això per si sol ja generava una quantitat de signes i de relacions, i generava un tema, si es vol veure així.

Per exemple ara estic en un projecte que es diu *Registres Evanescents*.¹⁰ D'on surt això? Em fan un encàrrec des de Gràcia Territori Sonor, i la seva directora, Maria Vadell, que ha heretat tot el fons sonor de Víctor Nubla,¹¹ i llavors parlem amb Jordi Alomar, que és el director del Museu de la Música de Barcelona, sobre tots aquests registres que es van

9. Anne Teresa de Keersmaeker va estrenar el solo *Once* al Rosas Performance Space de Brussel·les, el 27 de novembre de 2002.

10. «*Registres Evanescents* és un projecte en què un grup interdisciplinari d'artistes explora la fragilitat de la memòria, l'evanescència dels sistemes de registre i la noció d'arxiu. A través de l'exploració de sistemes de captura i registre del passat *Registres Evanescents* desplega algunes preguntes que funcionen com a desencadenant del procés artístic: com i per què seleccionem uns elements de l'arxiu i no uns altres? Com és l'experiència corporal de retirar elements de l'arxiu i reunir-los en un altre lloc? Què podem fer amb aquests objectes? Què podem fer amb els buits creats en l'ordre de l'arxiu, en la seva continuïtat? Quins drets de falsificació, desorganització, subversió, concedeixen a l'arxiu aquest nou context creat en la seva exterioritat?» (Text programa de mà. Estrena: 27 i 28 de gener de 2023 a la sala Tete Montoliu de l'Auditori de Barcelona).

11. El mestre Víctor Nubla (Barcelona, 1956-2020) va ser director del Festival Internacional de Música Experimental LEM, organitzat per Gràcia Territori Sonor, entitat de la qual va ser membre fundador l'any 1996. El seu llegat com a compositor és tan extens com divers, amb més de cent discos publicats tant en solitari com amb els projectes musicals Macromassa, DEDO i Això no és pànic. També va ser membre fundador de la Bel Canto Orchestra i de l'European Improvisers. Artista inclassificable que rebutjava les etiquetes, il·lustrador, escriptor i poeta, a més de músic i compositor.

tornant obsolets. De manera que estires el fil i estableixes relacions entre conceptes, que tenen a veure amb el pas del temps, amb la mort, amb la memòria, però també amb la indústria cultural, amb l'arxivística, amb quan un arxiu es torna patrimoni... A partir de totes aquestes relacions es busca un títol, i de vegades és encertat i de vegades no. Poso aquest exemple perquè el tema va mutant. No és com una pedra o una columna. Justament a *Motors de creació*¹² citava un poema d'Henri Michaux que diu: «Jo m'he construït sobre una columna absent». És com que tens la noció que hi ha una columna i que la visualitzes, però en realitat no hi és.

P: De manera que hi ha una corporeïtzació del pensament?¹³

R: Hi ha una barreja, perquè també has triat un llenguatge, també has après certes formes i també hi ha tota una història de la dansa al teu cos, que tu l'has fet.

P: Un rastre.

R: Un rastre de tots els aprenentatges i de totes les coses que has volgut treure't de sobre o de les que hi has incorporat, precisament, i és molt complex, perquè no es tracta d'entendre el cos com una *tabula rasa* que es deixa influir per uns temes, sinó que hi ha aquesta història de vida i aquest llenguatge après.

P: Amb una tècnica, que com tu vas dir en una altra ocasió, arriba un moment que també intentes desarticular-la.

R: És clar, de manera que es converteix en una altra tècnica i llavors estem sempre igual. Resulta interessant tornar a l'anàlisi que va fer Piaget arran de la relació amb l'espai dels nens, em refereixo a la seva definició de topologia perceptiva i motriu, com el cos viu l'espai de manera espontània abans no entri un tipus de pensament que el racionalitza, amb tota la perspectiva euclidiana, on s'estableix un altre tipus de relació racional amb l'espai. A mi em serveix molt aquest tipus d'abordatge per treballar-ho com una partitura.

També m'interessen les estructures de Matteo Fargion,¹⁴ per exemple, com a material per realitzar un treball amb la divisió del temps, amb compassos irregulars, amb la duració dels gestos... Es tracta de partitures molt precises, però quan et poses a treballar-les hi ha moltes decisions a prendre.

12. Brnčić va participar a la 4a edició de *Motors de Creació*, organitzada per l'Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APdC), que va tenir lloc a l'Institut Valencià d'Art Modern (IVAM) els dies 23 a 26 de novembre de 2022, i posteriorment a El Graner, a Barcelona, el 17 de desembre de 2022.

13. Agafo en préstec aquesta expressió de Marina Mascarell, així li aclareixo a la Constanza fora de l'enregistrament. Aquest és el títol a cura de Riikka Laakso dedicat a la figura de la coreògrafa valenciana. Com explica Laakso arran del constant diàleg que Mascarell manté amb les intèrprets al llarg dels processos de treball: «Les ballarines transformen pensament en moviment. [...] En l'acció de compondre, ressonen fortament les seves pròpies experiències com a ballarina, un arxiu corporal de coneixement encarnat que s'ha acumulat en el seu cos» (Laakso, 2021: 11-12).

14. Matteo Fargion (Milà, 1961) és professor, intèrpret i compositor. La seva obra eclèctica, derivada en gran part dels moviments anglesos *Experimental* i *New Simplicity*, abraça el *handmade* i l'escala menor. És conegut tant per la seva llarga col·laboració amb el coreògraf Jonathan Burrows com per la música que segueix escrivint per a concerts, teatre i espectacles de dansa.

P: Hi ha una distinció clara entre la dramaturgia i la coreografia, doncs, o tot forma part del mateix procés de composició escènica?

R: Hi ha unes col·laboracions. Per a mi, que vingui algú que dedica moltes hores de la seva vida a escriure i a mirar des d'aquest punt de vista com es relacionen els signes i quines lectures generen, dit així de forma un xic matussera... doncs algú que vingui d'aquest àmbit i s'incorpori al treball segur que dirà coses interessants o veurà altres aspectes, igual que com quan ve l'il·luminador. Cada mirada, cada col·laboració t'obliga a certes coses. Entenc els dramaturgs com a gent que escriu l'escena, allò escènic, que fa connexions de lectures no només de relacions simbòliques o entre signes, sinó també de com es pot llegir allò culturalment. Més que parlar de perspectives, d'intern o extern, parlem de distàncies.

P: Quan és el moment que arriba el dramaturg?

R: Per a mi ha de ser algú que hi sigui sempre, des del principi, l'Albert Tola hi era sempre. No ho entenc com si arriba un doctor per fer una visita i comprovar que tot està bé o que tot funciona correctament. Potser té uns altres tempos, però hi ha de ser sempre. No es tracta de fer una diferenciació de rols (dramaturgia, coreografia), sinó de sumar el contrast de mirades específiques de cada persona col·laboradora al llarg del procés artístic. Delimitar molt estrictament les funcions de l'un i de l'altre no em serveix.

P: La dramaturgia doncs com a encreuament de relacions? Si s'ha de definir d'alguna manera la dramaturgia de la dansa podríem dir que és aquesta trama o aquesta constel·lació de relacions?

C: Per a mi sí. Em sembla una definició encertada.

A mode de conclusió

Nicolas Bourriaud defineix el concepte «estètica relacional» com a: «teoria estètica que consisteix en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan» (2013: 142). Segons la seva visió, que es nodreix sobretot de l'ecosofia guattariana,¹⁵ les pràctiques dels artistes contemporanis: «crean y ponen en escena dispositivos de existencia que incluyen métodos de trabajo y modos de ser; así, en lugar de los objetos concretos que delimitaban hasta ahora el campo del arte, utilizan el tiempo como material». (Bourriaud, 2012: 130-131). Al fil de les paraules de Constanza Brnčić al llarg de la conversa, seria plausible una definició dels processos de composició coreogràfica en aquesta línia de pensament. És a dir, i comparteixo el punt de vista, que podríem entendre la dramaturgia de la dansa en tant que activitat relacional i com a rastre físic d'un procés de composició (textual, coreogràfica, escènica, interpersonal), més que no pas com el

15. Bourriaud utilitza la idea de Guattari sobre la producció d'una subjectivitat que es retroalimenta i s'enriqueix a través d'un vincle ètic i polític amb els altres (amb subjectivitats alienes) i amb el món. A la bibliografia que acompanya aquest escrit apareix referit el llibre *Chaosmose*, que serveix a Bourriaud com a font principal per desenvolupar la seva teoria sobre l'anomenada «estètica relacional».

producte artístic que resulta d'aquest procés. En aquest sentit, Bojana Bauer (2015) parla de la dramaturgia de la dansa, més que com a cristal·lització, com a *cristal·litzadora*¹⁶ d'un conjunt de condicions, a través de les formes com funciona, tot insistint de nou en la seva potencialitat performativa a través del seu comportament processual, a través del seu fer. La seva visió crítica va més enllà quan afirma que:

Entendre la dramaturgia a través del seu fer només és possible, però, si afirmem —i aquí em sumo a la valoració de Bojana Cvejić— que el dramaturg no és una necessitat i que la dramaturgia no és necessària per a la pràctica i la producció de la dansa. Només després d'haver acceptat que podem secundar Cvejić en el seu desig d'«explorar funcions, rols i activitats de la dramaturgia en l'experimentació» (Cvejić, 2010: 41). Dir això vol dir que la dramaturgia ja no s'ha de considerar un prerrequisit normatiu de la producció de dansa, en el sentit que no està responent a les necessitats de dominar la fabricació d'un producte, controlar els mètodes de treball i el seu resultat, o donar sentit a alguna cosa. (Bauer, 2015: 48).

La noció del temps com a «material» artístic, d'altra banda, és una clau interessant per entendre una darrera paradoxa que m'aventuro a plantejar per acabar (i caic deliberadament en el parany retòric que apuntava a l'inici d'aquest escrit), en relació amb l'activitat de l'escriptura i arran dels conceptes d'arxiu i partitura, prou presents tant en el diàleg transcrit més amunt com en tants altres diàlegs en dansa i sobre dansa.¹⁷ Tant la idea de partitura (segons ho explica Louppe) com la idea d'arxiu (segons Foucault i tants d'altres),¹⁸ troben el seu sentit de ser com a indicis d'una pràctica que fa sorgir una multiplicitat d'esdeveniments oferts a ser tractats i manipulats (Foucault, 1969: 221). En la pràctica de l'escriptura existeix també una potencialitat de lectura i de moviment, una inscripció sobre el paper que busca passar al cos per convertir-se en una altra cosa (i viceversa), el temps queda suspès fins que no troba una fenomenologia que li dona un camp d'acció, obert, en espera d'una nova transformació. És doncs aquesta materialitat evanescent del temps la que planteja un enigma crucial per a qui tracta de copsar els paradigmes i les paradoxes de les formes d'escriptura de la dansa.



16. Les cursives són meves. La cita original diu: «I have placed emphasis on the set of conditions dance dramaturgy crystallises through the ways it functions».

17. Em remeto, per exemple, al diàleg entre les coreògrafes i teòriques de la dansa uruguaianes Karen Wild Díaz i Carolina Silveira (2019). A més de donar notícia d'experiències on es posa en joc l'escriptura i la improvisació amb el cos de manera espontània, hi ha una disquisició interessant al voltant d'aquesta paradoxa de la potencialitat i el temps, en relació amb les accions d'escriure, llegir i ballar, amb referències a textos de Clarice Lispector, Marguerite Duras o Samuel Beckett, entre d'altres.

18. Ens podríem estendre sobre la noció d'arxiu amb una llarga llista d'autors, entre els quals, els més destacables al meu entendre són, a part de Foucault, Giorgio Agamben o Miguel Morey.

Referències bibliogràfiques

- BAUER, Bojana. «Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance». A: HANSEN, Phil i CALLISON, Darcey (eds.). *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Londres: New World Choreographies / Palgrave Macmillan, 2015, p. 31-50.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estètica relacional. Traducció del francès de Cecilia Beceyro i Sergio Delgado. Edició original: *Esthétique relationnelle* (1998). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013.
- BRNČIĆ, Constanza. «Horitzó», destil·lat textual de les indicacions d'assaig de la peça escènica *CEL*. Barcelona: Programa Comunitari del Teatre Tantarantana, 2022.
- CALDERÓN GÓMEZ, Jorge. «Sala de máquinas: Aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari». *Nómadas, Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 14 (2006.2) <https://www.researchgate.net/publication/26495907_Sala_de_maquinas_Aproximacion_al_pensamiento_de_Gilles_Deleuze_y_Felix_Guattari> [Consulta: 16 gener 2023].
- CVEJIĆ, Bojana. «The Ignorant Dramaturg». *Maska*, vol. 16, núm. 131-132 (2010). p. 40-53.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Traducció del francès d'Aurelio Garzón del Camino. Edició original: *L'archéologie du savoir* (1969). Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, s.a., 2002.
- FRATINI, Roberto. *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Traducció de Rosalía Gómez Muñoz. Barcelona: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2012. (Col·lecció CdL #4: Danza y Pensamiento).
- GUATTARI, Félix. «La heterogénesis maquina». A: *Caosmosis*. Traducció del francès d'Irene Agoff. Edició original: *Chaosmose* (1992). Buenos Aires: Ed. Mananantial, 1996.
- KERKHOVEN, Marianne van. «El peso del tiempo». A: *etc 91*, Múrcia: Arena Teatro, 1991.
- KUNST, Bojana. «Sobre la potencialitat i el futur de la performance». Traducció de Sandra Luque i Marc Villanueva Mir. Article publicat originalment en anglès i en alemany a: *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft / Uncalled. Dance and Performance of the Future* (2009). (Pausa.) *Quadern de teatre Contemporani*, núm. 43. Barcelona: Obrador Internacional de Dramaturgia Sala Beckett, 2021. <<https://www.revistapausa.cat/potencialitat-futur-performance/>> [Consulta: 16 gener 2023].
- LAAKSO, Riikka. *Marina Mascarell. Corporitzar el pensament*. Barcelona: Editorial Comanegra / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2021.
- LOCK, Édouard. «Desfer les figures perquè l'espectador les refaci». *Reflexions entorn de la dansa (03)*. *Mercat de les Flors / Temporada 2008-2009. Dossier: Cal·ligrafies del cos*. Barcelona: Mercat de les Flors, 2009. p. 50-53.
- LOUPPE, Laurence. «Partituras». Traducció del francès d'Antonio Fernández Lera. Edició original: «Partitions», *Poétique de la danse contemporaine* (2007). A: DE NAVERÁN, Isabel; ÉCIJA, Amparo (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea editorial, 2013, p. 197-208.
- SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Conca: Ediciones de la UCLM, 2002.
- SOTO CALDERÓN, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Xile: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- WILD DÍAZ, Karen; SILVEIRA, Carolina. «En las aguas del cuerpo-texto. Conversación entre Karen Wild Díaz y Carolina Silveira». A: DD. AA. (Xurxo Ponce, comp.). *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia de las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo: Estuario editora, 2019. p. 185-214, *anotaciones y dramaturgia de las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo: estuario editora, 2019. p. 185-214.

al-
tres
art-
icles

Brossa en escena. Història de la recepció del teatre *regular* o estable (1960-1971)

Enric GALLÉN

Universitat Pompeu Fabra
ORCID: 0000-0003-1490-5102
enric.gallen@upf.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Va ser catedràtic de Literatura Catalana i Història de les Traduccions de la Universitat Pompeu Fabra de 1997 a 2021

Resum

A partir de la dècada de 1960, algunes peces de *Poesia Escènica* de Joan Brossa comencen a ser representades en locals teatrals, sobretot barcelonins, que l'allunyen de la dependència de l'àmbit especialment artístic de les lectures i funcions anteriors. La nova dècada introdueix una sèrie de canvis globals i radicals en l'àmbit de la cultura i l'art, liderats per intel·lectuals i creadors joves o poc coneguts fins aleshores, els quals reivindiquen la necessitat d'una cultura compromesa políticament i ideològica amb l'afany de transformar la societat coetània. A Catalunya, sota el jou de la dictadura franquista, la necessitat d'un canvi cultural i artístic també arriba al teatre, a intel·lectuals i creadors, i a la renovació de la crítica teatral. Una crítica teatral, però, que no acaba de comprendre ni assimilar la proposta escènica de Brossa, el nom del qual és respectat, malgrat que les seves peces no rebin una bona acollida general en un règim de funció teatral sovint única. El vessant *regular*, el més literari de *Poesia Escènica*, no és comprès globalment per la crítica, ni tampoc la recreació original de Brossa de la tradició dramàtica catalana, que representa Ignasi Iglésias. Quan el 1968 estrena *Concert irregular* i *Quart minvant o els nassos històrics*, els vessants *irregular* i *regular* del seu teatre no aconsegueixen ni el vistiplau de la crítica ni del públic que hi assisteix.

Paraules clau: Joan Brossa, *Poesia Escènica*, teatre *regular* o estable, recepció, crítica teatral, direcció teatral, grups teatrals no professionals

Enric GALLÉN

Brossa en escena. Història de la recepció del teatre *regular* o estable (1960-1971)

Presentació

En la dècada de 1960, algunes peces del *teatre regular* o estable de Joan Brossa¹ comencen a tenir una millor presència escènica,² de manera que s'amplia l'àmbit de les lectures o funcions en cases particulars, estudis i alguns teatres utilitzats fins aleshores (Planas, 1992; 2002: 385-386).³ Entre 1960 i 1971, quatre grups no professionals munten nou textos en locals barcelonins, especialment: Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), Teatre Experimental Català (TEC), Jocs a la sorra. Teatre d'Investigació, i quatre propostes més vinculades a la direcció escènica (Josep Centelles, Antoni Bachs, Lluís Solà, Carlos Lucena).⁴ Aquest paper es proposa analitzar la reacció de la premsa periòdica i especialitzada de l'època al conjunt d'aquests espectacles brossians.

Efectivament, la representació de *Poesia Escènica* de Brossa, de caràcter alternatiu i accés restringit (via grups no professionals) en relació amb el teatre privat de l'època, suscita un interès progressiu en una crítica teatral barcelonina renovada, que dissenteix dels criteris d'avaluació estètica, ideològica i moral del sector crític titular fins aleshores. Tanmateix, el credo artístic i ideològic d'una crítica teatral revifada no comprèn ni assimila la proposta de

1. La divisió de *Poesia Escènica* en dos grups: «un, de teatre *irregular* o de recerca —fregolisme, striptease, circ, etc.— i l'altre de teatre *regular* o estable —dramàtic, còmic, èpic, burlesc, etc.—», es deu al crític italià Valerio Riva «qui en fer-li conèixer el repertori, va suggerir un nom: teatre *irregular*, o de recerca, en contraposició al de *regular* aplicat als gèneres teatrals coneguts» (Brossa, 1983a: 7).

2. Brossa difon també la seva obra poètica en l'àmbit privat, en les «Borbolles poètiques», que organitza el metge, escriptor i polític Joan Colomines i Puig a casa seva. En la XXIV sessió (13 de maig de 1961), llegeix els poemes «Nocturnal», de *Catalunya i selva* (1953-1954); «Oda a la poesia» i «Catalunya» d'*El pedestal són les sabates* (1955). O la seva «teoria estètica» o poètica. (Camps i Veny Mesquida, 2016).

3. El 20 de novembre de 1959 un grup d'estudiants de la Universitat de Barcelona fa una lectura del segon acte d'*Els beneficis de la nació*. (Cirici Pellicer, 2015: 400). La censura no autoritza la representació, molt més endavant es publica com a addenda. (Brossa, 1983b: 327-356).

4. *La jugada* (EADAG, 1960, 1961), *El bell lloc* (EADAG, 1961), *Or i sal* (ADB, 1961), *Gran Guinyol* (EADAG, 1962), *Aquí al bosc* (Josep Centelles, TEC, 1962; Lluís Solà, Vic, 1965), *El rellotger* i *Collar de cranis* (Lucena, Teatre Romea, 1967); *Quart minvant o els nassos històrics* (Jocs a la sorra, Casino L'Aliança del Poble Nou, 1969), i *El temps escènic* (Jocs a la sorra, Sitges, 1971).

Brossa, que coincideix i contrasta amb altres plantejaments dramaturgics de la postguerra farcits de reflexió, denúncia política i voluntat de transformació de la societat coetània, com el teatre realista nord-americà i espanyol, els *angry young men*, o el llegat brechtian. Totes aquestes propostes es representen a l'Estat espanyol, sobretot quan el règim franquista obre una escletxa de liberalització cultural en el mandat de Manuel Fraga Iribarne, ministre d'Información y Turismo [MIT] (1962-1969), sota la tutela permanent de la censura.

***La jugada i El bell lloc* (Cabrils, 1960; Barcelona, 1961)**

Les primeres funcions de Brossa en la dècada de 1960 no són ben acollides per la crítica. Jordi Carbonell reconeix que, «malauradament, no ha estat possible de representar Brossa en públic fins l'any passat [1961]», quan l'autor té quaranta-tres anys i en fa divuit d'*El cop del desert*, la seva primera peça, i afirma:

Brossa ha cercat d'arribar al moll dels temes humans per un camí minoritari, que l'ha allunyat de la seva missió de cara a i en funció de la societat catalana en la seva dimensió més ampla. Ha esbotzat, això sí, la faramalla del neoromanticisme i de la falsedat sentimental, i ha maldat per una realitat despullada d'anècdota. Per aquesta raó el seu teatre és desembañant i fa aquesta sensació de descarnament. [...]

Interessant com és l'experiència de Joan Brossa com a escriptor teatral, es troba en un camí de difícil sortida; s'entén de difícil sortida amb transcendència dins la nostra societat. El teatre que jo li conec —*La jugada, El bell lloc, Or i sal*— és, per a mi, un teatre de transició vers una nova actitud més allunyada de l'il·lusionisme i més pròxima al teatre èpic. I dic això, no pas imaginativament, sinó perquè m'hi fa pensar la darrera producció poètica de Brossa que conec a través de lectures privades. I perquè crec que aquest és el seu camí (Carbonell, 1962: 44-45).

El primer text representat és *La jugada* (1953), que l'EADAG estrena a Cabrils (19-XI-1960, Teatre de la Concòrdia), dirigit per Moisès Villèlia.⁵ Alexandre Cirici Pellicer, encarregat de fer-ne la presentació, ho recorda en el seu dietari: «Presento a Brossa. *La jugada* és trampa de tots amb tot. Joc abstracte. Gestos Villèlia boníssims (estirar l'orella, etc.). A la fi apareix Jehovà que està indignat de veure els homes. Si tot el que ha fet de millor l'home és l'home, no pot estar satisfet de l'home (Cirici Pellicer, 2015: 429)».

Posteriorment, l'EADAG l'ofereix amb *El bell lloc* (1958)⁶ (2/4-VI-1961, Cúpula del Coliseum). El primer a parlar-ne en una publicació periòdica és

5. Sobre la direcció de Villèlia: (Capmany, 1974: 63); (Cirici Pellicer, 1960: 1-3; 1962: 49-51). Segons Brossa, «Vaig trobar que la tasca de Villèlia com a director de *La jugada*, que va ser estrenada el 1953, era excel·lent. El 1958 va tornar a dirigir-me'n una altra, *El bell lloc*, que va ser molt boicotejada per en Salvat. En Foix em va confessar: "És molt maca aquesta obra; m'hauria agradat haver-la fet jo"» (Permanyer, 1999: 160-161).

6. S'havia estrenat a Sallent el 23-IV-1961, a la Biblioteca Popular (Planas, 2002: 343).

l'escriptor Giovanni Cantieri a *Primer Acto* (Cantieri, 1960). Com recorda Marrugat, hi expressa la seva distància amb el «credo artístic brossiano» de caràcter «cerebral y abstracto», la qual cosa no facilita una «atmósfera de entendimiento y comunicación entre público y actores» (Marrugat, 2013: 13). Amb tot, abona una lectura prou comprensiva de *La jugada*.⁷ Al seu torn, el crític Martí Farreras parla d'una «velada singular y sus organizadores merecen nuestro reconocimiento», però *El bell lloc* li ha semblat «poca cosa, esa es la verdad», i sobre *La jugada* afegeix:

Una inacabable y vulgar situación melodramática, que nada exigía ni reclamaba, y que desemboca en la aparición de un demiurgo tremendista que dice algunas cosas atrevidas, otras pueriles y otras, bastantes, que no debían ser para comprender, ya que se formulaban en un idioma esotérico y pintoresco. ¿Precisión o real exigencia de una formulación dramática? No supimos descubrirla por ninguna parte. [...] Brossa manipula —eso sí— un lenguaje de una innegable gracia poética, pero dramáticamente átono e inoperante, pese a los gritos y a las palabras gruesas —otra receta— que le dan una apariencia de rotundidad. Y nada más. Tal vez será que uno está irremisiblemente maleado por tanto y tanto teatro vulgar que no supe ver en *La jugada* ninguna de las gracias o méritos que los fieles panegiristas del autor reclaman. La puesta en escena —de alguna manera hay que llamarla— pueril a todo serlo, aunque tal vez, pensándolo bien, esa puerilidad fuese un vehículo apto para tanta frase gratuita y tanta levedad dramática. (Martí Farreras, 1960)

El parer del crític provoca la resposta immediata de Brossa que, amatent sempre al que es diu i fa sobre la seva obra, escriu una carta oberta i no publicada al director de la revista. Demana a Martí Farreras «de mantenir [-se] equitable davant qualsevol tendència o s'acomoda a una forma negativa d'exercitar el judici», i anota: «*La jugada* és escrita en un pla, vós la jutgeu, immòbil, des d'un altre, i a la fi us bellugueu i passeu de llarg. El vostre concepte del *dramàtic* m'escamna: em sona a aquell *viure la peripècia* il·lusionista. Oblideu per damunt de tot la veritat teatral en el sentit de l'art. Llibertat contra necessitat».

Tot deixant clar que «les meves intencions artístiques són unes altres, i el fet de no encertar la perspectiva adequada és culpa vostra, no meva», Brossa conclou: «El meu teatre es dirigeix a l'Home, i no pas a un públic que es resigna a la seva mediocritat, i encara menys a un grup d'incondicionals,

7. A l'Arxiu Joan Brossa del MACBA es conserva també una carta de José Agustín Goytisolo (7-II-1961) amb el retall de la crítica que publica a *Índice*, el gener d'aquell any, amb les sigles del seu nom i cognoms (J. A. G.). Presenta Brossa com el «cerebro gris del grupo de vanguardia Dau al Set» i assenyala, entre altres qüestions: «En el ambiente estancado del teatro catalán, el estreno de la pieza [...] hace pensar a los aficionados que todavía es posible un teatro catalán digno, inteligente y despojado del tópico y la ramplonería habituales». Del text, anota: «cuadro caricaturesco y esquemático, el desarrollo del engaño y la explotación a que es sometido el hombre por sus semejantes en la sociedad de nuestros días, desarrollo que culmina con la aparición alegórica final del “dios tonante” de un modo sorprendente y mordaz, cargado de sugerencias con el que se cierra el ciclo de esta trágica jugada. Brossa se nos muestra como hábil conocedor de los recursos satíricos que han sabido dosificar en esta obra, cuya representación constituyó un verdadero éxito». Recollit a Brossa (2015: 235). A l'Arxiu Joan Brossa del MACBA es pot consultar la correspondència entre Joan Brossa i Madelon Belle a propòsit de la direcció de Moisès Villèlia (Brossa_Corres_per_JB_Brossa_0044_020;0044_89). Sobre les relacions de Brossa i Madelon Belle (Massot, 2021: 1-3).

que això ja ve per torna». L'opinió de Martí Farreras contrasta amb la de Cirici Pellicer que situa Brossa «al final de la perspectiva cultural que passa pel Modernisme, el Noucentisme, el surrealisme i el racionalisme» (Cirici Pellicer, 1961), i presenta *La jugada* «com una combinació de recerca avantguardista i valor social col·lectiu» (Marrugat, 2013: 14).

La crítica més radical de *La jugada* és la de Jordi Germà, pseudònim de Francesc Nel·lo, publicada a *Nous Horitzons*, la revista clandestina del PSUC, en oferir una lectura en clau política del text:

Es tracta d'una peça circumstancial. Escrita tenint en compte l'ambient i la data, i per damunt de tot el públic a qui va adreçada. És una obra de combat.

Brossa, amb una manca de mandra curiosa, es planteja la creació fingint el punt de vista, l'angle capitalista: es planteja la divinitat partint dels membres de la societat burgesa. Veient-los actuar, per una mena de figura lògica treu la conseqüència que la creació és absurda, i, per tant, el seu creador és un foll. Brossa no nega en aquesta obra, la materialista. Ens ensenya tan sols la caricatura del Déu capitalista.

I conclou: «Obra escassa, però, per excés de localisme, la mateixa caracterització del Creador en l'escenificació era un testimoni que la feia una mena de rèplica atea al teatre de patronat catòlic» (Germà, 1961: 56).

Or i sal. Del Palau de la Música Catalana al IV Cicle de Teatre Llatí

El muntatge d'*Or i sal* és segurament la pedra de toc de la recepció del teatre de Brossa d'aquest període, perquè el representa l'ADB, una entitat convertida ja en una referència reconeguda per la crítica teatral. Brossa surt de l'aixopluc més privat, en què s'ha donat a conèixer fins aleshores. Abandona la protecció del món artístic i s'encara a la més específicament escènica en un règim, però, encara limitat per la representació gairebé única com a norma. *Or i sal* es dona a conèixer, d'altra banda, en dos temps. En el primer, una representació de l'ADB, en col·laboració amb el Club 49, al Palau de la Música (18-V-1961); en el segon, al Teatre Romea (3-X-1961), en el marc del IV Cicle de Teatre Llatí, substitueix el muntatge de *Beckett o l'honor de Déu*, de Jean Anouilh que l'ADB havia estrenat el 14 de març d'aquell any també al Palau. Encara que fora de concurs, *Or i sal* es representa davant de la crítica de rang «oficial», la que no assisteix a la representació del Palau. Com he anotat en un altre lloc, *Or i sal*, una peça de teatre *regular*,

[...] és anterior en el temps al sorgiment de Ionesco o Beckett, més enllà de determinades coincidències tècniques, formals o de procediments literaris. *Cruma* o *Homes i No*, de Pedroló, no s'entenen sense la descoberta de Beckett, com els inicis de Harold Pinter. Brossa, no, tal com ell va manifestar més d'un cop al llarg de la seva trajectòria. Els seus orígens literaris són uns altres, vinculats amb el món de l'art, amb Dau al Set, el surrealisme i l'avantguarda artística. (Gallén, 2021: 222)

De *Gran Guinyol* a *Aquí al bosc*

Vázquez Montalbán entrevista Brossa

Amb les funcions d'*Or i sal* al Palau de la Música Catalana i al Teatre Romea es visibilitza per primer cop i sense embuts l'abast real de la recepció crítica i la percepció social del teatre de Brossa. A partir d'ara, la seva presència a la premsa, sempre dins unes determinades limitacions, pot ser més o menys habitual de com ha funcionat fins aleshores. No sé si m'equivoco, però l'entrevista de Manuel Vázquez Montalbán deu ser la primera (o una de les primeres) de la nova etapa que s'obre. D'entrada, Vázquez Montalbán (Vázquez Montalbán, 1962) en fa una descripció física: «Joan Brossa tiene el aspecto de un intelectual de pieza teatral escrita por Sartre. Viste a base de suéter y pantalón y va descorbatado. Es un hombre maduro que apareció en el campo literario catalán a través de sus libros de poesía y que conmovió este campo literario con sus *Poemes civils*».

Brossa, que ha escrit ja quaranta peces, reconeix que no s'ha preocupat fins aleshores d'estrenar, però «ahora pienso estrenar lo que pueda» i en precisa els motius: «Porque no tenía una técnica teatral propia. No tenía todavía un estilo. No estaba seguro de mí mismo. Además el ambiente teatral me asqueaba. ¿Ha leído usted algunas de las críticas que suelen publicarse? Hay algunos críticos para los que el teatro se terminó con Martínez Sierra».

Es mostra molt dur amb el teatre català representat, farcit d'«obras ramplonas sin ningún interés humano, y las que pretendían hacerlo lo hacían a base de elementos no demasiado limpios». Per a ell, el teatre català no té públic, i si el té «es el culpable de su mediocridad. El teatro catalán tiene todo el aire de un “teatro para andar por casa” sin la menor proyección». Quan li demana l'opinió sobre Sagarra, mort el setembre de 1961, Brossa deixa clar quins són els seus referents de la tradició dramàtica catalana: «En el aspecto teatral, un mito [Sagarra]. Su labor ha sido en mi opinión negativa. No ha aportado nada nuevo. En su “teatro de ideas” como *La ferida lluminosa* da la impresión de no haber jugado limpio. Creo mucho más en Guimerá e Ignacio Iglesias. Estos si eran autores arraigados en su tiempo y dispuestos a hacerse responsables del mismo».

Atès que el teatre català no «tiene apenas público», Brossa considera que es pot revitalitzar amb «algunas traducciones», i que «urge encontrar temáticas para el hombre de hoy y escrito en catalán. Hay que construir un “nuevo público” para el teatro catalán que exija esto». Hi ha, però, una qüestió greu en el teatre català, també en el «castellano»: «el problema del teatro y la sociedad que lo atiende». Brossa, que cedeix els drets d'audició i representació d'*El cap violent* (1959) a la ràdio i la televisió de la República Federal d'Alemanya, i editat a Colònia (1962), assenyala que el problema fonamental del seu teatre és «el destino del hombre. Quiero plantearlo con un criterio actual».

Gran Guinyol

Gran Guinyol (1957) s'havia d'haver representat al Teatre Talia (2-IV-1962) com una proposta de cambra de la companyia de Núria Espert, que hi fa temporada, en col·laboració amb l'EADAG (Anònima, 1962: 35). L'empresa,

finalment, es tira enrere (Salvat, 2015: 31-32), i l'EADAG estrena la peça a la Cúpula del Coliseum (29/30/31-V-1962) sense el director Ricard Salvat, que és fora de Catalunya (Salvat, 2015: 50). És un espectacle en dues parts, en la primera, *Poesía y realidad*, un muntatge èpic basat en una selecció de *Veinte años de poesía española* de Josep M. Castellet⁸ i, en la segona, *Gran Guinyol*,⁹ amb decorats d'Albert Ràfols Casamada i figurins de Maria Girona. Segons la ressenya anònima de *La Vanguardia Española*, *Gran Guinyol* és: «una pieza de técnica y espíritu muy modernos, en la que el autor sigue las más audaces corrientes del teatro contemporáneo. El espectáculo satisfizo mucho a la concurrencia que llenaba la cúpula del Coliseum» (Anònim, 1962).

La directora de *La carreta* María del Carmen Carrión¹⁰ fa seu un criteri que comença a estendre's sobre el teatre de Brossa entre un sector de la crítica teatral. *Gran Guinyol* és un «experimento escénico, teatro ilusionista participando del dadaísmo y el surrealismo, con quince años corriendo a sus espaldas» (Carrión, 1962: 19). Ara, el sector crític més nou i/o jove expressa les seves dificultats de comprensió i interpretació del vessant escènic brossià, enquadrat dins el teatre *regular* o estable: «Sus obras, poemas organizados para ser puestos en escena gratuitamente, parten y se desarrollan a base de un absurdo íntimo, con lujo de “snobismo” a gran escala, que al no poseer ni un gramo de preocupación sincera caen en la nada absoluta».

El crític anònim de *Cataluña Exprés* és qui, des del punt de vista artístic, fa una aproximació més positiva de *Gran Guinyol* no sense cridar l'atenció sobre la necessitat que la proposta brossiana connecti amb el públic espectador:

Brossa construye y destruye al mismo tiempo. Sus textos son como baladas intemporales y frente a ellos el oficio del director de escena se convierte (y lo digo por feliz experiencia) en una aventura fascinante. Si el estilo de Brossa es voluntad de subversión, por la imaginación todo le es posible al director si bien, a mi entender, no puede renunciar a su misión funcional de procurar que el texto llegue al público. Una manera de conseguirlo es insistiendo sobre la «humanidad» de personajes y situaciones: de otra forma todo es símbolo o monigote. (Este debe ser un perjuicio de quien cree que para saltar lejos hay que coger carrera desde atrás.)

Quant a la direcció escènica de Salvat, la titlla de «muy contenida, según su estilo personal, sobre las dos dimensiones de texto y plástica» (Anònim, 1962). Tanmateix, per a Carbonell (Carbonell, 1962: 44), *Gran Guinyol* no és l'obra «més reeixida de Joan Brossa»: «El trasllat a l'escena de les tècniques de la poesia surrealista —cal no oblidar que Brossa neix de Foix— té

8. A *Poesía y realidad*, els intèrprets Claudi García, Carme Fortuny, Josep Ruiz, José M. Segarra, Antoni Canal i Maria Tubau llegeixen poemes de León Felipe, José Hierro, Miguel Hernández, José Agustín Goytisolo, Gabriel Celaya i Blas de Otero, entre altres poetes.

9. *Gran Guinyol* és representat per Antoni Canal, Rosa M. Espinet, Josep Montanyès [Montáñez, segons la premsa], Fabià Puigserver, Adrià Gual, Rosa Muniesa i Marià Jaume. El 1958 s'havia fet la lectura del text a casa del doctor Joan Obiols el 1958 (Gomis, 1958). Carta de Joan Brossa a Madelon Belle (Brossa_Corres_Per_JB_Brossa_00044127).

10. Prèviament, en una conversa amb J. M., el periodista tracta Brossa d'«informalista formal» i d'estar «considerado más fuera que dentro, el Ionesco español» i completa: «Su teatro se ha definido de muchas maneras. Una de ellas, como “teatro poético de vanguardia”. Él ya lo sabe y está conforme: su teatro es para mañana» (J. M., 1962).

dos pendents: d'una banda, requereix un esforç considerable per assolir una clara perceptivitat teatral; de l'altra, situa aquest teatre, avui, al nostre país, en un terreny marcadament de minories».

Vet aquí el problema: el món teatral de Brossa no es mostra de manera significativa a Barcelona fins al 1961, divuit anys després d'escriure la seva primera peça. La situació, però, de Brossa és la mateixa que han viscut els «millors dramaturgs catalans i la nostra escena durant el darrer quart de segle», la d'un profund divorci que ha «modificat llur evolució tècnica i literària» i explica també «en un sentit, la irregularitat en les qualitats teatrals de les obres de Brossa, evident en *Gran Guinyol*, i, en un altre, la seva continuïtat en un camí estrictament intel·lectual». La proposta de Brossa de difusió minoritària l'ha allunyat «de la seva missió de cara i en funció de la societat catalana en la seva dimensió més ampla». És un teatre que «empalma amb el sentit de l'art de *Dau al Set*» del qual en fou membre. Per aquesta via, es comprenen els encomis del món artístic; «uns elogis excessius [que] han llevat al nostre dramaturg un avantatge al qual tenia dret: la crítica.» Carbonell, però, troba una via de sortida, que pot permetre transcendir el teatre de Brossa dins la societat catalana:

El teatre que jo li conec —*La jugada, El bell lloc, Or i sal*— és, per a mi, un teatre de transició vers una nova actitud, més allunyada de l'il·lusionisme i més propera al teatre èpic. I dic això, no pas negativament, sinó perquè m'hi fa pensar la darrera producció poètica que conec, a través de lectures privades. I perquè aquest és el camí. (Carbonell, 1962: 45)

Aquí al bosc: tres muntatges

Brossa està al cas dels espectacles dels seus textos, que no sempre coincideixen amb la idea que ell mateix en té. D'*Aquí al bosc* (1956), se'n fan tres muntatges, dos el 1962 (Centelles; Bachs) i un el 1965, com a entremès del muntatge sobre *Poemes civils*, sota la direcció de Lluís Solà, al Teatre Canigó de Vic. El primer espectacle, organitzat pel Cercle Artístic de Sant Lluc, es fa a l'estudi del pintor Joan Abelló Prat a Mollet del Vallès, dirigit per Josep Centelles.¹¹ Per a la *Revista Gran Via*, es tracta d'una peça «característica del ritmo teatral recreado por Joan Brossa», que:

[...] presenta el problema de la soledad sin solución de continuidad, y el amor por encima de la propia cotidianeidad de los dos personajes principales, un amor de hogar que rezuma esfuerzo, cansancio y dura consecución antes de alcanzar altura mítica absoluta y fuera ya del tiempo, ya que se ha convertido en tiempo que vivir, en tiempo como constancia de estar en la vida. (Anònimc, 1962)

11. El doctor Joan Obiols presenta l'obra, i quan acaba la representació es fa un col·loqui amb els crítics Alexandre Cirici Pellicer, Joan Cortès Vidal i Rafael Santos Torroella. La peça la interpreten Aurora Gassó, Núria Feliu, Encarnació Sgranyes i Ernest Martínez. Sobre Abelló i el seu museu: Arnal, 1958.

Del segon muntatge que el TEC estrena al Teatre Guimerà de Barcelona (10-XII-1962) sota la direcció d'Antoni Bachs,¹² Alfred Badia opina:

L'autor sembla que vol suggerir d'esquena a la lògica la incomunicació existencial entre les generacions de vells i joves, però el realisme caricaturesc i intencionat dels «vells» i el nítid impressionisme de la «jove», desmenten [*sic*] l'adequació del recurs. El resultat és una obra en la qual, al costat d'un autèntic poder de farsa i de misteri, s'advera una inseguretat d'ofici que no li convé d'ocultar-se darrere cap aspiració a una personal manera de fer. (Badia, 1963: 44)

Pel que fa als tres muntatges, en la conversa que manté amb Jordi Coca, Brossa afirma que no ha assistit al primer, el de Centelles, perquè coincideix amb un viatge seu a França i Holanda; tampoc al segon de Bachs, però expressa el seu reconeixement al muntatge de Solà¹³ a Vic:

Els altres crec que van servir l'obra amb un llenguatge més fantasiós, que no vaig voler ni veure. [...] Després es va fer a Vic, és una de les millors que m'han fet. Aquest xicot, en Solà, va concebre un muntatge de *Poemes civils* quan aquí encara ningú no parlava d'espectacles èpics i, a criteri meu, va ser immillorable. El va saber resoldre molt bé, hi va donar el to exacte que requerien els poemes de «difícil facilitat». Els actors tenien una dicció claríssima sense la cantarella empipadora dels professionals del teatre català. Molt bé, perfecte! L'espectacle dels poemes constava de dues parts i al mig, per separar-les, va muntar *Aquí al bosc*. Després ell volia portar-ho a Barcelona, però va topar amb l'estretor del Club 49; aquells patrocinadors bords van dir que només tenien diners per a una representació. M'hi vaig oposar perquè per l'esforç que havien fet els actors calia, com a mínim, una sessió a totes les capitals catalanes. No va poder ser per culpa de la misèria dels burgesos redemptors de la cultura de racionament. (Coca, 1971: 124)

De fet, el lligam entre els versos de *Poemes civils* i *Aquí al bosc* assenyala un aspecte important en el conjunt de la producció literària de Brossa que, en correspondència amb *Poesia Escènica*, assoleix la seva màxima expressió artística entre 1962 i 1964: la poetització i la transformació del quotidià en un fet creatiu, dinàmic, personal i col·lectiu. Per dir-ho en termes de John London: «Brossa, tot seguint l'estètica de Meierhold (que admirava molt) reateatralitza el teatre, en servir-se, entre d'altres aspectes, de la cultura popular. No es tracta de perdre's en la ficció del metateatre, ja que la cultura popular constitueix una ruta directa a l'autoalliberament i un lligam precís amb una realitat molt concreta i viscuda, la del poble» (London, 2010: 87).

Quant a la poesia literària —«i sovint molt teatral», com apunta London— *Poemes civils* (1961) esdevé el segon recull poètic publicat d'ençà *Em va fer Joan Brossa* (1951), en fixa el vincle i observa un tractament del realisme en

12. Comparteix la sessió amb *Desè aniversari*, de Josep Rabasseda. La interpreten Adelaida Espinalt, Àngel Company, Núria Casulleras i Encarnació Sugranyes.

13. A l'Arxiu Joan Brossa del MACBA [corresp 0046-050] es conserva l'esborrany d'una carta de Brossa a Carlos Lucena, en què reconeix que de tots els muntatges realitzats fins a 1965: «La representación de Vic, el mes de julio, fue la mayor de todas. Ese Solà vale mucho. Se repetirá en Barcelona en octubre o septiembre y me gustaría que pudieses verla». No es va arribar a fer.

poesia, que no acaba d'encaixar amb l'anomenat «realisme històric» o el «realismo social» de la poesia espanyola (Balaguer, 2000: 47-60). No encaixar significa, quant a la proposta poètica de Brossa, mantenir-se en els marges del sistema literari català establert. La manca d'apreciació de la seva obra poètica (dos reculls publicats) es confirma amb la seva absència en l'antologia *Poesia catalana del segle XX* (1963) de Josep M. Castellet i Joaquim Molas.¹⁴

A finals de 1962, Frederic Roda l'entrevista a *Serra d'Or* (Roda, 1962). Segons ell, les estrenes de *Primera història d'Esther*, d'Espriu; *Homes i No*, de Pedrolo, i *Or i sal*, de Brossa, les tres a càrrec de l'ADB, i la de Brossa, dirigida per ell, signifiquen «els moments més importants del nostre teatre des del 1936». De la conversa, paga la pena remarcar, d'una banda, la consideració «optimista» sobre les seves estrenes teatrals: «Eestic convençut que, en el futur, el fet de disposar dels mitjans de propagació indispensables a tota cultura implicarà un revifament del teatre català a través de la continuïtat necessària. Cap a aquest blanc apunta la meua obra. Cal, això sí, superar alguns obstacles i desfer alguns malentesos».

De l'altra, quan li demana si el seu teatre «va contra res», respon: «Fer claror en un indret pressuposa unes ombres necessàries. L'home conscient ha de reduir els seus petits problemes a un de gran: el seu destí. I aquí és cap on dirigeixo el meu llum».

1964

Calç i rajoles

Entre 1962 i 1963 Brossa escriu *Cavall al fons* (1962), *El saltamartí* (1962), *El sarau* (1963) i *Calç i rajoles* (1963) (Bordons, 1999: 5-42), unes peces que expressen l'evolució de *Poesia Escènica*,¹⁵ centrada en la realitat del seu temps, amb un paper significatiu de la temàtica i la ruptura argumental del teatre dramàtic convencional:

És un procés. Em vaig trobar amb la possibilitat d'apropar-me a l'argument, al fet de plasmar una història, afegint-hi les experiències que havia realitzat abans, això sí, perquè tot allò em donava uns recursos que, aplicats degudament, podien portar a una nova manera de fer teatre dins la tradició. Com a autor disposava d'una paleta amb gran varietat de colors. De tota manera «imitar un objecte», plantejar-me un tema amb el *trompe-l'oeil* tradicional no encaixava dins el curs de la meua evolució. De seguida vaig intentar de forçar-ho i ho vaig fer de manera que cada acte tingués independència i representés dins el conjunt un punt divers d'una trajectòria. Equivalia a situar l'espectador en angles diferents davant el mateix espectador. (Coca, 1971: 75-76)

14. En aquest context, s'emmarca l'aparició un any abans del volum de *Poesies* de Joan Salvat-Papasseit, molt apreciat per Brossa, amb il·lustracions de Josep Guinovart. Una nota anònima publicada a *Serra d'Or*, en parla: «Avui, per fi, l'editorial ARIEL, vençudes aquelles dificultats [de no poder oferir-la completa], pot brindar als lectors la primera edició completa de les poesies de "l'únic gran poeta autènticament proletari" de Catalunya, que és al mateix temps un "dels màxims poetes eròtics de l'Europa moderna"; anarquista, cristià, nacionalista, contradictori i singular, diferent de tots els de la seva època i estranyament afí a la nostra, que el reivindica plenament, prop de quaranta anys després de la seva mort» (Anònimd, 1962: 48).

15. Una sèrie de peces anteriors ja mostren la posició de Brossa sobre determinats aspectes de la postguerra a Catalunya: *La sal i el drac* (1956); *Triptic* (1957), *La mina desapareguda* (1958), *Els beneficis de la nació* (1959), o *El dia del profeta* (1961) (Marrugat, 2009: 152-189).

Quant a *El saltamartí*, Marrugat assenyala que *Em va fer Joan Brossa* n'és el «veritable origen» (Marrugat, 2009: 142) tant del drama en sis quadres (1962) (Marrugat, 2009: 231-243), com del tercer llibre de poesia publicat (1969). Paral·lelament, dos textos refermen el vessant més compromès i social de la seva producció, el del teatre *regular* o estable: *Cavall al fons* i, especialment, *Calç i rajoles* (1963), tot vindicant el paper d'Ignasi Iglésias en la tradició dramàtica catalana: «Hi ha, doncs, una relació amb l'Iglésias: el problema social; però no, no va ser escrita pensant en cap de les seves obres, com vaig fer amb *Calç i rajoles*» (Coca, 1971: 127).

Perquè *Calç i rajoles* és un dels grans textos literaris de *Poesia Escènica*, arrelat en la tradició que subverteix i recrea artísticament des d'una òptica contemporània *Les garses* (1906), d'Iglésias, a qui homenatja:

A més, a *Calç i rajoles* Brossa agafa el gènere popular del sàinet i l'actualitza per sotmetre'l a les pròpies intencions, entre les quals hi ha la de fer evidents que allò que necessita l'ésser humà per viure és tocar de peus a terra, una lliçó també heretada del sentit comú popular. I així queden criticats en aquesta obra tot tipus de religió i metafísica, qualsevol intent d'explicació del món material a partir d'arguments que li siguin aliens, i qualsevol intent de domini de l'ésser per part d'elements que li siguin externs, com els diners. No cal dir que la peça entronca així amb una crítica al catolicisme i al capitalisme molt en la línia de la ideologia de les esquerres de l'època d'Iglésias i, més encara, dels grups que eren afins al dramaturg, com Foc Nou o el Teatre Independent. (Marrugat, 2009: 75)

El TEC, responsable del segon muntatge d'*Aquí al bosc*, presenta *Calç i rajoles* al Palau de la Música Catalana (5-II-1964).¹⁶ Dos mesos abans d'estrenar-se, Francesc Balagué expressa la voluntat del TEC de donar oportunitat als autors «d'avui d'ésser representats en un futur pròxim en el teatre anomenat comercial», i esmenta els noms d'Espriu, Brossa, Pedrolo, Rabasseda i Porcel. Josep Montanyès, l'entrevistador, li demana:

—La programació d'aquests autors ¿dona a entendre una línia a seguir que exclogui altre tipus de teatre?

—No, perquè d'acord amb el mot «experimental», volem que la nostra tasca sigui, més que altra cosa, una recerca dins el teatre actual, que si bé en aquests moments sembla que es doni dins el teatre dit de «l'absurd», hi ha un altre tipus, diguem-ne «social» —com, per exemple, *Les arrels* [Wesker]— i que ens interessa tant o més que el primer. En definitiva, «l'absurd» com a teatre de trencament i «el social» com a fita principal. (Montanyès, 1963: 68)

Balagué no emmarca pròpiament la peça de Brossa en cap de les dues línies, però Gonzalo Pérez de Olaguer, un representant de la crítica jove dels seixanta, deixa clar a *Revista i Primer Acto* on situa autor i obra. En la publicació

16. La peça la interpreten Natàlia Solernou, Francesc Balagué, Mercè Guimet, Jordi Campillo, Nadala Batiste, Àlex Aixelà, Josep M. Minoves, Ricard Font, Núria Feliu, Antoni Millà, Vicenç i Lluís Olivares. Sobre el TEC: Gallén, 1990. <<http://www.revistapausa.cat/teatre-experimental-catala-historia-dun-projecte-singular/>>.

barcelonina, titlla Brossa d'un «autor clarament encuadrado entre el grupo de «vanguardia» en aquests termes:

En el teatro poco ambiente, lo que sumado a la enormidad de la sala dieron una representación desangelada, acorde, en general, con la obra y con la interpretación. Los tres actos denotan un desconocimiento de las más elementales reglas del arte del teatro. Dentro de la dispersidad de la obra es justo señalar el signo marcadamente poético del diálogo, aunque sea este cerrado y sin la menor unidad. En el tercer acto es cuando se aprecia aquella cualidad. (Pérez de Olaguer, 1964a)

A *Primer Acto*, reitera que Brossa és un «joven autor catalán clarament encuadrado en el grupo de «vanguardia», palabra ésta ya algo pasada, pero que nos sirve como primera y elemental clasificación». Com a peça de «vanguardia», *Calç i rajoles* no és, però, una obra «conseguida», i afegeix:

Que hay un nuevo teatro catalán con técnicas y temáticas renovadas es incuestionable. Que el mismo tiene un público y unos seguidores no es menos cierto. Como claros ejemplos podemos citar a Espriu y a Pedroló, teatralmente muy por encima, a mi juicio, de Juan Brossa.

Demostración de cuanto digo es *Calç i rajoles*, cuyos tres actos evidencian un alejamiento respecto al conocimiento del fenómeno teatral en sus más elementales concepciones. [...] El lenguaje —cerrado, disperso a unitario— tiene un marcado signo poético. Es, sin duda, lo mejor de la obra, sobre todo, en su tercer acto —cada acto es un todo o una aportación a la incomunicabilidad— que conjuga tensión dramática, poesía e intención definida.

En conjunto esta obra de Brossa no es, ni mucho menos, un paso adelante en la apuntada línea teatral seguida por ese grupo de renovadores autores catalanes. El público —seamos realistas— así lo ve y no acaba de responder a una sesión única de este autor. (Pérez de Olaguer, 1964b)

La revista *Destino* en publica també una petita ressenya, amb una fotografia del muntatge. Tot partint del text del programa de Cirici Pellicer, s'assenyala el tractament de Brossa sobre el sainet i l'obra d'Iglésias en particular, amb la voluntat d'oferir «un sainete acorde con la técnica y el gusto actuales» amb aquest resultat: «Bajo la dirección de Vicente Olivares, los componentes del TEC pusieron todo su esfuerzo en la empresa, ofreciendo a los espectadores una discreta labor interpretativa. La comedia, lo mismo por su forma que por su intención, era susceptible de prestarse a la discusión y a la polémica. No fue así».

El crític de *Destino* difereix, però, de Pérez de Olaguer pel que fa al comportament del públic, «puede, pues, decirse que *Calç i rajoles* ha sido un éxito más a añadir a los ya cosechados por Brossa como autor dramático» (Anònimf, 1964). Olivares explica que van contactar amb en Brossa després del «controvertit muntatge» d'*Or i sal* de l'ADB per «reafirmar el seu paper en el teatre català d'avantguarda» (Bennasar, 2016: 43-46). Brossa accepta la proposta del TEC tot dient-los «que volia que féssim una obra seva, *Calç i*

rajoles». Abans del muntatge, es fa una preestrena a Banyoles (2-II-1964, Teatre del Círcol).¹⁷ Olivares no valora, però, ni el muntatge ni la seva recepció, només transcriu el text de Cirici Pellicer per al programa de mà, i afegeix finalment: «L'obra es defineix com una comèdia, però una comèdia poètica, complicada i plena de simbolismes com tot el teatre de Brossa d'aquesta època de gran creativitat (des de finals dels anys quaranta fins a mitjans dels anys seixanta)» (Bennasar, 2016: 46).

En fer el resum i la valoració del teatre representat a Barcelona el 1964, Maria Aurèlia Capmany anota:

Deixant a part el Festival del Centenari del Teatre Romea i el Cicle de Teatre Llatí, que recolzen en subvencions municipals, tot el teatre digne fet a Barcelona ha estat per obra de les formacions independents no professionals. Hem d'aclarir que en la resposta del públic les representacions donades en sessió de cambra [*Calç i rajoles*, TEC], s'han d'entendre disminuïdes pel fet que es produeixen en sessions limitades. (Capmany, 1965)

Certament, 1964 és un any important en la trajectòria de Joan Brossa, completa el muntatge de *Calç i rajoles*¹⁸ amb tres mostres més del vessant *irregular*,¹⁹ n'escriu sis més del *regular*: *Quart minvant o els nassos històrics*, *Viatges Barcarola*, *Diumentege*, *La son del gall*, *Únicament* i *L'emplaçament del rellotge*, i publica el primer recull del teatre *regular*: cinc peces ja representades: *Gran Guinyol*, *Aquí al bosc*, *El bell lloc*, *La jugada* i *La xarxa*.

Edició de *Teatre*

El 1962 l'editorial R. M. presenta a censura l'edició de cinc obres de teatre: *La jugada*, *La xarxa*, *Gran Guinyol*, *El bell lloc* i *Or i sal*. En l'exemplar mecanografiat que es conserva a l'Arxiu Brossa del MACBA, a la coberta amb el segell del MIT esborrat hi consta el mot "censurada" amb llaç i majúscula. Dels quatre textos, però, només a *La jugada* apareix una creu vermella en forma d'una aspa als trenta-tres fulls. A *El bell lloc* se suprimeix la frase que destaco en negreta:

VENEDORA: Bé que jo sàpiga. Cada país té la seva i aquestes altres banderes tenen una significació històrica. Tothom sap, per exemple, que la nostra

17. El text s'estrena dins la Setmana de la Juventud de Banyoles amb una conferència d'Alexandre Cirici Pellicer (Anònim, 1964: 12).

18. Quan es publica el 1971 (Ed. 62, El Galliner, 11), un jove Lluís Pasqual assenyala: «Joan Brossa va partir en un principi (*Or i sal*, *Concert irregular*, *Nocturns encontres*) d'un cert teatre de l'absurd amb una estructura teatral que presentava uns contrastos determinats dels quals resultava una situació. En *Calç i rajoles* crea un nou llenguatge teatral que no té res a veure amb la tècnica de l'absurd utilitzada anteriorment, sinó que el text barreja dos mons: el món del símbol i el de la poesia de la situació suggeridora amb uns personatges i un llenguatge d'arrel popular i de tradició en el nostre teatre (en aquest cas l'obra està dedicada a Ignasi Iglésias i molts fragments són una recreació de *Les garses*). Tot això està posat al servei de la ideologia de l'autor que juga amb el llenguatge, amb una valuosa tècnica de recreació de les paraules i les expressions de tipus popular, donant unes situacions que no tenen importància en elles mateixes sinó pel que poden suggerir als muntadors dalt de l'escena» (Pasqual, 1972).

19. *Tres cançons de bressol*, amb Anna Ricci i Carles Santos, a la Salle Molière de Lió; *Concert en tres temps*, amb A. Milhaud, a la casa de R. Gomis del Prat de Llobregat, i *Excursió col·lectiva*, amb J. Mestres Quadreny. El recull publica també, el 1964, unes peces de teatre, *Troupe*, «que tenen l'antecedent en el llibre NORMES DE MASCARADA, on el ballet és sotmès a un seguit de transformacions el resultat de les quals apunta en aquest camí» (Brossa, 1983a: 7).

bandera és feta amb bandes vermelles sobre grogues. La bandera de França és feta amb els colors de la ciutat de París, als quals van ajuntar el blanc, que era el color dels Reis. La bandera anglesa simbolitza la unió d'Anglaterra, Escòcia i Irlanda, els tres reialmes que... etc.

Aquesta edició no tira endavant. Dos anys més tard se'n torna a presentar una de nova, però ni amb les mateixes obres ni en el mateix ordre: *Gran Guinyol*, *Aquí al bosc*, *El bell lloc*, *La jugada* i *La xarxa*. Com en la proposta de 1962, totes les peces s'han representat; no es compta amb *Or i sal*, que es publica a banda²⁰ i la substitueix *Aquí al bosc*. Una edició, feta tal vegada sota el mandat de Fraga Iribarne, i que compta amb informació de les estrenes sense cap supressió, com tampoc en el cas d'*El bell lloc*.²¹ De manera significativa, alguns membres del jurat de la Lletre d'Or, incorporen l'edició entre els llibres «més o menys potables», segons Josep M. Castellet i Maria Aurèlia Capmany expliquen a Joan Fuster el 24 de febrer de 1965 (Fuster, 2022: 190-191). Finalment, el premi Lletre d'Or 1965 s'atorga a *La cultura catalana, del Renaixement a la Decadència*, del doctor Jordi Rubió i Balaguer.

Entre *El rellotger* i *Collar de cranis* (1967), *Quart minvant o els nassos històrics* (1969) i *El temps escènic* (1971)

El rellotger i *Collar de cranis* (1967) en el X Cicle de Teatre Llatí

Sis anys després de participar en el IV Cicle de Teatre Llatí amb *Or i sal*, Brossa hi torna amb *El rellotger* (1957) i *Collar de cranis* (1962) que, sota la direcció de Carlos Lucena, es representen al Teatre Romea (2-X-1967) en doble sessió de tarda i nit.²² El context és nou, han desaparegut l'ADB i el TEC primicer, i l'EADAG es troba en una fase de transició cap a una determinada professionalització. Fins al 1967, Brossa estrena dotze obres sempre

20. La publica els *Quaderns de Teatre* de l'ADB (número 13, Joaquim Horta editor, 1963) amb una coberta de Tàpies i un pròleg d'Arnau Puig, «Els fonaments i l'obra teatral actual de Joan Brossa». Entre altres qüestions, Puig assenyala que «Brossa té una gènesi pròpia i diferent de la de Ionesco i les circumstàncies i la societat en què s'han desenvolupat difereixen en molts aspectes fonamentals». Un aspecte essencial és el llenguatge «més aviat planer i sense paraules rebuscades», d'una «obscuritat» que «ve del lligam entre les frases. Ve de l'aparent incoherència del diàleg». Un «diàleg de sords» en què cada personatge «desenvolupa el seu pensament i és l'entrellaç el que en determina l'estructura. L'estructura, perquè la significació real cal buscar-la, dic, una vegada més, fora de l'obra». L'altra diferència amb el teatre de Ionesco és que aquest reflecteix «l'absurd d'una societat burgesa decadent en la qual l'individualisme ha arribat al paroxisme». L'èxit de Ionesco es deu al «masoquisme propi que caracteritza tota una societat decadent». En canvi, el teatre de Brossa «s'ha desenvolupat dintre d'una societat que encara no ha arribat als seus límits d'esgotament. En canvi, ja és conscient de noves possibilitats de convivència. Els temes que l'preocupen transcendeixen, doncs, els límits dins els quals és tolerable reconsiderar-los. Automàticament, això dona un estil literari, si, malgrat tot es persisteix a tractar-los. Llavors l'obra d'art esdevé sibil·lina i l'expressió hi és confusa i equívoca. Només els iniciats són capaços de desxifrar-la; només per ells és comprensible i entenedora. Per la resta dels espectadors els propòsits semblen absurds i sense sentit. [...] Com a resum, podríem dir que és una literatura de testimoni personal, que s'atansa cap a una literatura de testimoni col·lectiu. No podríem demanar sinó que tota una societat el seguís, encara que fos per aquests viarany tan complexos. La descoberta de l'home nou es pot fer per tants camins!» (Puig, 1963).

21. En l'edició de 1965, no se suprimeix la referència a la bandera catalana (p. 57).

22. Vegeu la nota de Roda sobre Brossa, amb una foto de Pomés: «El teatro catalán se permite el civilizado lujo de tener también su autor maldito. Lo primero que se precisa para merecer tal distinción es ser autor, o sea escritor de verdad. Y Brossa lo es. El problema de la “maldición” es totalmente objetivo, ya que en realidad se trata de una especulación a largo plazo. Brossa escribe, sigue escribiendo y evolucionando: su interés y su preocupación por nuevas fórmulas nos aseguran una nueva fuente de vitalidad para el futuro. Ahora, cuando aún recordamos el impresionante tumulto de *Or i sal* en un Ciclo Latino anterior, podremos ver en el Ciclo presente, sus dos obras *Collar de cranis* y *El rellotger*» (Roda, 1967: 57).

en règim de representació única (o gairebé). En ple context de projecció i significació del teatre independent, Robert Saladrigas l'entrevista a *El Correo Catalán* (Saladrigas, 1967). Brossa es presenta com un poeta dedicat al teatre per la «necesidad de hallar una cuarta dimensión al poema», un teatre que comença a escriure el 1944, abans de Ionesco, influït pel món artístic «en cuanto a la viabilidad escénica no solo de mi teatro, sino del teatro en general». Considera també que el seu teatre es colliga amb la tradició dramàtica catalana: «No está desvinculado de lo tradicional, si bien aplico una técnica muy actual, que me permito acompañarlo a la realidad que vivimos».

Reitera un cop més el seu deute amb les «fuentes sainetísticas de Ignasi Iglesias, pero como le acabo de decir, trasladado íntegramente a las fórmulas escénicas y al lenguaje que utilizamos hoy». Davant el menyspreu d'Iglésias pels intel·lectuals del moment, que imposen el teatre de Brecht «como lo único viable para resolver los múltiples problemas del teatro catalán», Brossa afirma: «Sin embargo yo no creo que valiéndose de los montajes épicos de obras extranjeras o de textos que no fueron hechos para el teatro, se logre solucionar absolutamente nada».

I reivindica el sainet català, perquè «es el género que más se adapta a nuestra escena tal vez porque refleja con fidelidad el carácter catalán [i] podríamos obtener resultados mucho más satisfactorios que los logrados hasta ahora». D'altra banda, Brossa és conscient també de la manca de popularitat del seu teatre: «Esto es un problema arduo. Yo tengo la obligación de no prescindir totalmente del público, pero sí un poco. He hecho una obra compacta y consecuente, y no tengo la culpa de que aun hoy en día, veinte años después del primer estreno, sigue siendo disonante».

Entre 1944 a 1967 no ha deixat de ser un autor avantguardista: «Considero que estoy en el pulso de la hora que suena en el mundo y que marca la pauta de mi tiempo. Lo que hay en el país son retardados y de eso, repito, no tengo ninguna culpa».

En conseqüència, no creu que sigui cap mala inversió «trabajar siempre para una pequeña minoría», i no se sent responsable de les desavinences amb el públic:

Se trata de un conflicto estructural que lamento entrañablemente, pero con el que no tengo nada que ver. Frente a un caso así, al autor se le plantean dos únicas posturas o adapta sus obras a las exigencias del público mayoritario, o si es honesto sigue trabajando en lo que él cree justo y no se contradice, estúpidamente. He elegido la segunda postura. Y aquí estoy.

Aquest cop Brossa (Brossa, 1972: 99-100) ofereix dues obres ben distintes: *El relлотger* (1957) i *Collar de cranis* (1961). La primera és «una tragèdia sintetitzadora dels nostres dies i de la salut del demà»; la segona, en canvi, «no participa de la indeterminació d'*El relлотger*». En el text de presentació, Brossa identifica els dos textos amb el model de teatre *regular* o estable de Valerio Riva. Malgrat ser poc donat a explicar el seu teatre abans d'una estrena, els diferencia clarament, i en destaca tant l'espectacularitat com el pòsit social. D'entrada, *El relлотger* és construït amb dos actes autònoms:

El primer acte és construït amb un deix esquilià quant a la simplicitat del seu curs i als límits materials. Al segon acte, m'he privat de tot menys d'allò essencial. La perspectiva del primer s'hi clou amb un cop de teatre que s'emporta l'obra cap a on vulgui l'espectador. Aquest recurs, però, crec que acosta el drama a la realitat essencial i inalterable de cadascú sense necessitat de cap més testimoniatge.

Pel que fa a *Collar de cranis*, s'organitza igualment en dos actes independents:

Al primer acte el protagonista no és un artesà, sinó un matrimoni client d'un comerç, i el resultat a què hom aspira també és diferent. Aquí s'imposa tot un procés farsesc de desemmascarament social sense renunciar per això a cap dels recursos imaginatius que posen en relleu la convenció teatral. El camp queda restringit a la carcassa d'una societat, bé que el camí hi és pres sense cap mena de prudència.

Quant al segon acte: «fins i tot apunta una sortida que seria certa si no es donava el cas que l'obra —com tantes d'altres amb final esperançador— comença precisament on la deixa l'autor» (Brossa, 1972: 99-100).

El director del muntatge, Carlos Lucena (P. A., 1967), avala el projecte de Brossa, tot deixant clara la seva genuïtat avantgardista: «Se trata de un teatro poético totalmente inteligible. Mientras los otros vanguardistas parten del mundo concreto para llegar a la nada, Brossa efectúa un cambio inverso: parte de la nada para llevarnos al mundo concreto. Su teatro, pues, no puede ser más realista».

En correspondència amb la interpretació que, en el seu moment, va fer d'*Or i sal*, Lucena remarca el caràcter «inteligible», «social» i «històric» dels textos brossians, tot reconeixent el seu entroncament amb la tradició dramàtica catalana: «de siempre, especialmente del sainete, lo depura de sus faltas y provincianismo para presentárnoslo universalizado y actual. Es un teatro plenamente social e histórico, sin angustias de ningún género».

La interpretació del teatre de Brossa el duu, tanmateix, a reconèixer que «lo único que pasa y que es posiblemente lo que aleja al espectador no enterado, es que el autor prescinde de una serie de aderezos teatrales que considera superfluos: tal el argumento, la trama, etc.».

Si amb *Or i sal* gairebé la totalitat de la crítica teatral mostra una absoluta discrepància amb obra i autor, aquest cop no és tan unànime en una valoració global. Si més no, la trajectòria i la personalitat de Joan Brossa pesen i són respectades i reconegudes, altra cosa són els textos representats, adscribibles o no al teatre de l'absurd (Rosselló, 1997; 1999), i davant dels quals la incomprensió d'alguns crítics es posa de nou de manifest (Aran, 2022). Certament, la crítica s'ha renovat, a *El Correo Catalán*, a Junyent l'ha substituït Joan de Sagarra, mentre que Julio Manegat ho és d'*El Noticiero Universal*, María Luz Morales es manté al *Diario de Barcelona*, i a *La Vanguardia Española* continua Martínez Tomás. Martí Farreras ho és d'un nou diari de tarda, *Tele/Expres*, i Frederic Roda de *Destino*. Un altre crític jove, Xavier Fàbregas, assumeix la crítica de *Serra d'Or*, i Vidiel la de *Hoja del Lunes*. Ni *Solidaridad Nacional* ni *La Prensa* publiquen cap crítica sobre l'espectacle. Els nous aires

que afloren —alguns grups del teatre independent són favorables a un teatre compromès ideològicament i política— poden ajudar el lector a comprendre un dels debats generats per les peces brossianes, en part derivats de les seves declaracions a Saladrigas.

De la crítica teatral, que ja va valorar en el seu moment *Or i sal*, és sobretot Martínez Tomás (Martínez Tomás, 1967) qui modifica, si més no en el to i en l'apreciació global, la seva interpretació sobre Brossa, «de acuerdo con nuestros limitados horizontes artísticos», amb un reconeixement matisat:

Este autor pisaba ya los caminos del teatro difícil, de oscura apariencia, pero de profundo sentido trascendente, cuando otros escritores no se atrevían a tanto. Hay que reconocerle, por consiguiente, esta virtud importante que lo sitúa ante los elementos más avanzados que cultivan el teatro nuevo en lengua catalana.

Joan Brossa ha creado su mundo estético y emocional al que permanece adicto y fiel, sin importarle las vicisitudes [...] su trayectoria literaria y teatral se atiene a una afanosa rebusca de las nuevas fórmulas. [...] Su tesón y su fidelidad, verdaderamente impresionantes, merecen nuestra consideración en alto grado. El momento estético que corresponde a la obra de Brossa tal vez no ha llegado, pero nadie puede asegurar que no sea un de un día no demasiado lejano como una norma clásica.

Morales, al vell Brusi, se situa en una tessitura semblant a la de Martínez Tomás en apreciar l'obra de Joan Brossa, circumscrita a l'anomenat «teatro del absurdo», i a la pròpia capacitat crítica:

Si damos validez al teatro del absurdo preciso coloca Joan Brossa en lugar preferente... Siempre puede en este aspecto, esperarse de él... lo inesperado. E, incluso, su innegable fantasía, la mágica varita con que su buen o mal humor golpea nuestra mente, posee la virtud de llevar a nuestro juicio (¡ay, fatalmente, implacablemente lógico!) por los más inesperados derroteros y los más laberínticos caminos... Creo que debe ser un saludable espacio mental para cualquier crítico este de andar a la búsqueda de posibles símbolos escondidos, mensajes y otras sibilinas zarandejas literario-filosófico-escénicas con que se pone a prueba —no ya la imaginación del autor, sino la nuestra, y la del posible espectador... si es que lo hubiere. (Morales, 1967)

Manegat (Manegat, 1967), que ha assistit a altres muntatges i també a algunes lectures del teatre de Brossa, mostra el seu respecte si es té en compte «que acaso el día de mañana sea reconocido y aceptado», tot assenyalant que també s'ha qüestionat Ionesco, Beckett, Audiberti, o que Miguel Mihura va esperar anys i panys per veure representar *Tres sombreros de copa*. Per a Manegat, «no se puede negar aquello que no se comprende en Oseguida, que en seguida hiere nuestro pensamiento, nuestra conciencia artística». Brossa, a més, ha fundat revistes, ha publicat poemaris, ha escenificat poemes, ha estrenat també a París. Breu: Brossa: «lucha y sigue su camino. Es algo digno y respetable».

Martí Farreras (Martí Farreras, 1967), tocat per l'entrevista d'Agustí Pons amb Carlos Lucena, assenyalava la genuïtat de Brossa en relació amb el

teatre de l'absurd i, com altres col·legues, mostra les seves limitacions per comprendre l'obra de Brossa:

El teatro del absurdo que ya es un teatro a la orden del día —tal vez incluso un tanto pasado— nos brinda innumerables ejemplos de obras perfectamente arquitecturizadas, pensadas y construidas. Ante el teatro de Brossa, por el contrario, esperamos siempre la sensación de enfrentarnos a un juego de tanteos, de proyectos, de formulación críptica y en consecuencia de amenidad muy relativa. Digo, muy sinceramente que lo lamento, mi incapacidad para apreciar y descubrir la transcendencia que algunas personas muy inteligentes detectan en la obra de Brossa.

Més contundent, concís i sincer és Vidiel (Vidiel, 1967): «No entiendo nada. Pero de eso se trata, de que el público se quede *in albis*», i, després de la funció de *Collar de cranis*, anota: «No hay “pateo”. Algún silbido y muchos aplausos. Yo también aplaudo. Estoy muy contento. No he visto el anunciado *Collar de cráneos*».

La posició de tres nous crítics difereix dels pressupòsits dels altres a què m'he referit fins ara amb aproximacions, si més no, singulars. Joan de Sagarra (*El Correo Catalán*), Frederic Roda (*Destino*) i Xavier Fàbregas (*Serra d'Or*). Mentre Roda i Fàbregas s'esforcen per situar i explicar l'aportació original de Brossa al teatre, Sagarra respon indignat a les declaracions de Brossa a Saladrigas. Roda, que va dirigir *Or i sal*, remarca, d'una banda, el seu caràcter *maudit*:

El teatro catalán se permite el civilizado lujo de tener también su autor maldito. Lo primero que se precisa para merecer tal distinción es ser autor o sea escritor de verdad. Y Brossa lo es. El problema de la «maldición» es totalmente objetivo, ya que en realidad se trata de un espectáculo a largo plazo. Brossa escribe, sigue escribiendo, y evolucionando: su interés y su preocupación por nuevas fórmulas nos aseguran una nueva fuente de vitalidad para el futuro. (Roda, 1967a)

I, de l'altra, assenyala la genuïtat de la seva obra: «Si Brossa muriera ahora, su obra quedaría ya cristalizada en forma de cosa, de objeto considerable de la literatura catalana. Este autor no se halla en una línea clara que sea capaz de explicarlo por sus antecedentes y tampoco ha formado a su alrededor una cierta escuela o constelación de seguidores a su manera» (Roda, 1967b).

Fàbregas (Fàbregas, 1967), que fa poc temps que exerceix la crítica a *Serra d'Or* assenyala també la singularitat del teatre de Brossa: «Joan Brossa és un fenomen a part dins el nostre teatre: condemnat sense remissió per uns, declarat geni intangible pels altres, el fet cert és que caldrà considerar detingudament la seva obra quan arribarà l'hora, sense la frivolitat que les postures lapidàries comporten i com ell mereix».

Sagarra (Sagarra, 1967), en la seva exposició inicial mostra l'oposició a determinades manifestacions expressades per Brossa sobre Brecht i la teatralitat en l'entrevista amb en Saladrigas. Segons ell, el que ha de fer el poeta barceloní és preocupar-se més per la seva obra:

Yo me pregunto: ¿por qué no se representa más a menudo el teatro —cerca de cien obras— de Brossa? Muy sencillo, porque Brossa no tiene público y Brecht sí. ¿Qué Brossa puede llegar a tener o tiene ya ese mismo público del que disfruta el teatro de Brecht? Pues, venga, ¡¿a qué esperan para formarlo o darlo a conocer con regularidad?! ¿dónde está el mecenazgo, el auténtico mecenazgo —el que se traduce en pesetas— del Club 49? Me parece que Joan Brossa, más que tomarla con Brecht, debería emprenderla con otras personas. Si en este país hay «retrasados» no es por culpa de Brossa ni por culpa de Brecht. [...] Si Brossa no ha tenido su oportunidad, no creo que ello sea por culpa de los que creemos en Brecht y, aceptamos, sin brechtismos, su poética. A mí me interesa más, mucho más, Brecht que Brossa, a quien respeto como poeta y hombre consecuente con su mundo. Ahora bien, si Brossa no se representa, no es por culpa de Brecht, del mismo modo que los que aceptamos a Brecht no despreciamos ni a Iglesias ni al sainete. Afirmar que nosotros despreciamos el sainete equivale a afirmar que uno, en este caso Joan Brossa, no tiene la menor idea de quien es en realidad Brecht.

En relació amb el tema de la teatralitat, sobre textos que no s'han concebut per al teatre, Sagarra es demana: «¿Qué es la teatralidad, señor Brossa? ¿Acaso no es más teatral Dostoievsky que Echegaray? ¿No cabe hablar de textos que no fueron hechos para el teatro pero que son utilizados pensando en un espectáculo eminentemente teatral? Dónde está la teatralidad, ¿en el texto o en el espectáculo? Joan Brossa, repito, no juega limpio».

Quant als textos representats, sobre *El rellotger*, Sagarra el titlla de «teatro poético de una cierta calidad y una gran eficacia teatral». Una mena de Prometeu 67 encadenat amb consentiment per un ric i elegant marquès a qui obliga a deixar-li els rellotges. Finalment, «Ni Hércules, ni Zeus, ni Brossa, liberan a Prometeo de las garras del marqués. Según Brossa, su teatro sirve para “atacar algunas de las estructuras establecidas por el hombre”. Como el de Brecht, ¡hélas!» De *Collar de cranis*, creu que és un error: «Si la obra pretende ser, como creo, dialéctica, hubiera sido preferible alargar, y no explicar, un poquito esta primera parte, y acortar la segunda». Una segona part llarga i immoral, segons Sagarra. Reitera el seu desacord amb Brossa: «Ahora bien, Brossa es un poeta y vive en su mundo, un mundo al parecer coherente. Si hay otras personas que lo aceptan, que se reconocen en él, es justo que Brossa se represente y, repito, me extraña que no se represente más».

Felicita Lucena per apostar pel teatre de Brossa, però considera que la seva direcció ha esta «lenta e insegura». Llevat de Dora Santacreu, cap intèrpret convenç Sagarra que, tanmateix, lloa el tractament escenogràfic de Moisès Villèlia.

Si deixem de banda les adscripcions genèriques d'un sector de la crítica amb el teatre de l'absurd ja anotades, el muntatge d'*El rellotger* i *Collar de cranis* genera una reflexió sobre un doble llegat en l'obra de Brossa: el surrealisme i la tradició sainetística catalana. En aquesta línia, s'enquadren les posicions de Roda i Fàbregas. Roda de manera més succinta en parla com «dos ingredientes de origen bien diverso pero que están en Brossa», i Fàbregas (Fàbregas, 1967) ho fa en termes d'evolució. Del neosurrealisme inicial,

a partir dels anys seixanta amb textos com *La jugada* (1960) i *Gran Guinyol* (1962), desemboca en una reconsideració de la realitat:

Aquesta evolució situa l'obra de Brossa —i d'una manera molt especial *Collar de cranis*— a mig camí dels dos corrents extrems que tempten l'artista immergit en les contradiccions de la societat capitalista, segons que defineix Lukács a *Goethe i el seu temps*: «l'estructuració cada vegada més abstracta i més pobra de continguts... [i] el naturalisme cada vegada més servilment aferrat a la superfície immediata, cada vegada més fotogràfica».

Tanmateix, la interpretació titllada d'«incoherent» perjudica els dos textos amb l'ajut del coverol:

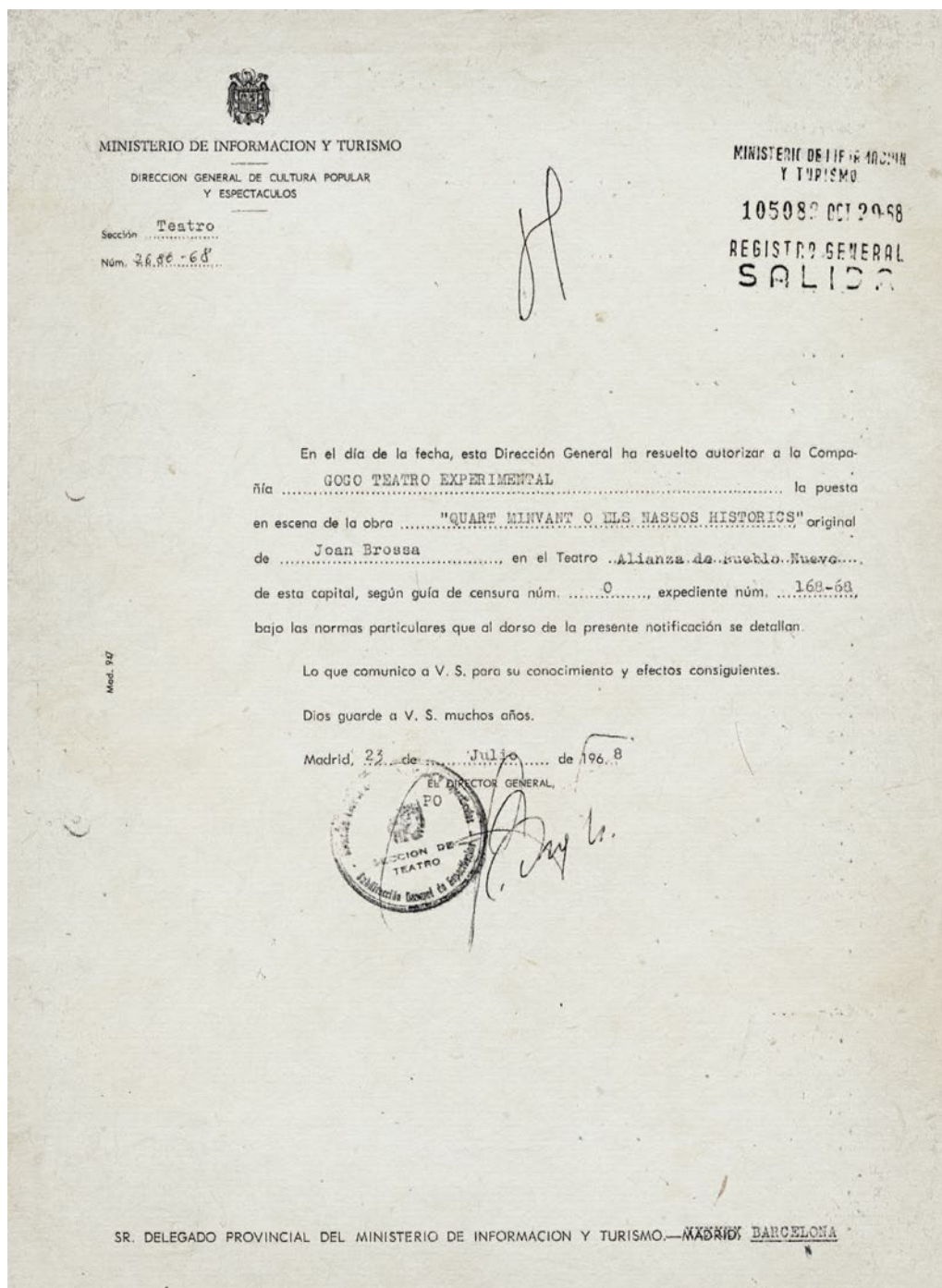
per única vegada en tot el Cicle veiérem el coverol de l'apuntador senyorejar sobre les taules, cosa de si injustificable, avui, en una representació d'un cert nivell; hom digué que a darrera hora alguns dels actors hagueren d'ésser substituïts. Els actors, alguns d'ells professionals de ben guanyada reputació, a fi de suplir una direcció que a l'escenari no es feu visible, confiaren els llurs dots histriònics, per a salvar unes situacions amables quals d'antuvi no s'identificaren. Com en anys anteriors, l'anomenada “Companyia del Festival” no passà d'ésser una pura entelèquia, un aplec arbitrari i precipitat d'actors sense cap mena de cohesió. A platea el públic aplaudí discretament, i a general s'imposaren els xiulets i els repicaments de peus.

De *Quart minvant o els nassos històrics* (1968) a *El temps escènic* (1971)

Dos mesos i mig abans de presentar *Quart minvant o els nassos històrics* (21-XII-1968), en l'XI Cicle de Teatre Llatí del Teatre Romea, estrena *Concert irregular* (7-X-1968),²³ una acció musical del vessant *irregular*, amb música de Carles Santos, intèrpret també amb la cantant Anna Ricci i Marc Costa, sota la direcció de Pere Portabella. Amb aquesta funció, l'XI Cicle de Teatre Llatí i el VI Festival Internacional de Música també homenatgen els setanta-cinc anys de Joan Miró.²⁴

23. El 22 de juliol d'aquell any una versió de cambra, amb el mateix equip, és el pòrtic de l'Exposició Miró de la Fundació Maeght, de Saint Paul-de-Vence, per celebrar els setanta-cinc anys de Joan Miró.

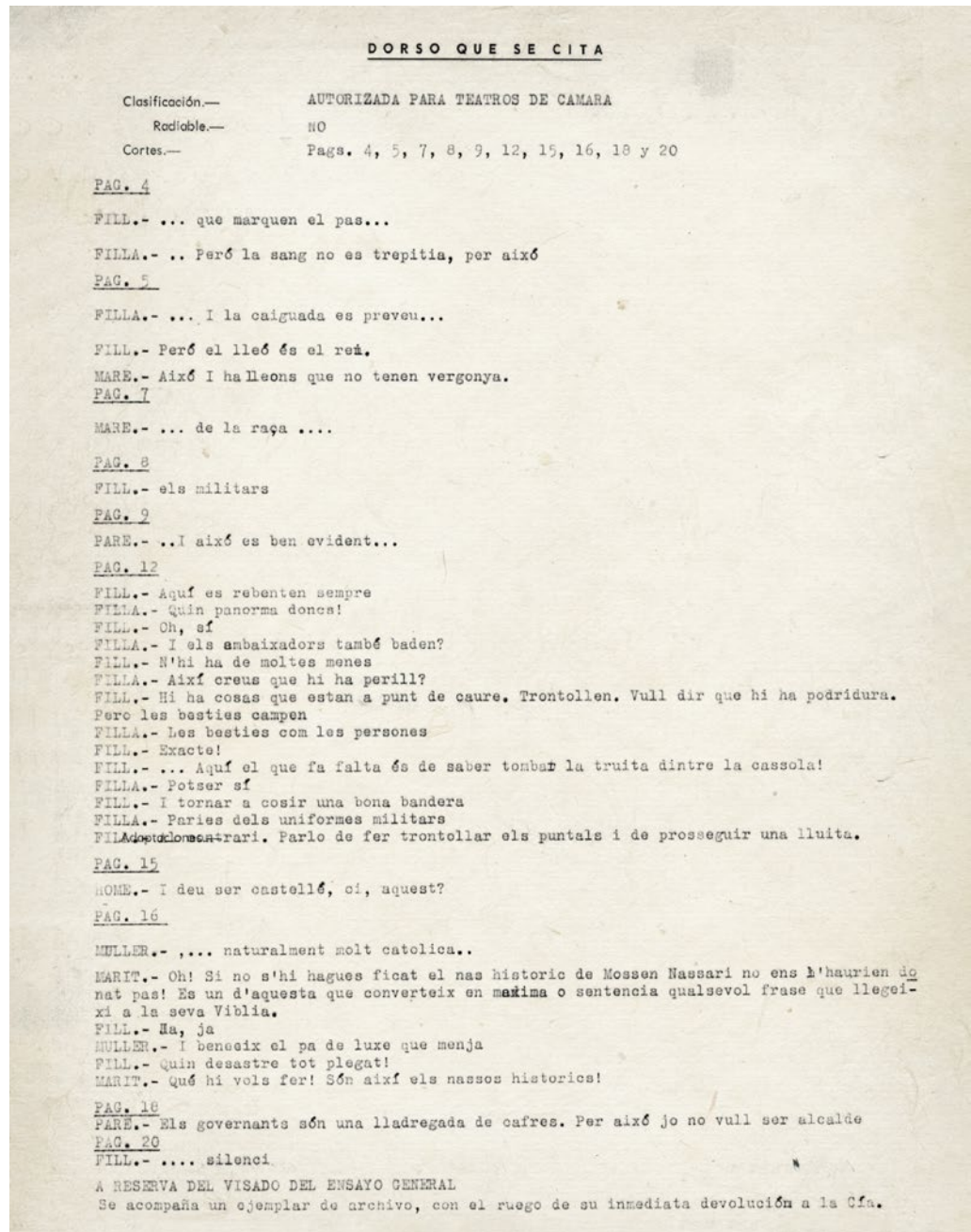
24. L'espectacle es compon dels quadres següents: «Homenatge a Leopoldo Frégoli», «Inquisitorial», «Esquelet musical», «Transformacions», «Peixos de pluja», «L'eco», «Homenatge a Fatima Miris», «Lacalor dels esquimals», «Pastoral dalt d'un escenari», «Les figures de cera», «Les caràtules», «Bombetes al paraigua», «Nocturnlàndia», «Dilluns», «La mòmia» i «Homenatge al Vietcong» (Fàbregas, 1976: 95). El número dedicat al Vietcong va fer marxar «d'una revolada l'ambaixador nord-americà» (Brossa 2015: 651). Abans d'estrenar-se, Roda anota: «Brossa hubiese podido escribir los más bellos “graffiti” de la Revuelta de Mayo. Su imaginación de poeta, o sea creador de significados, se ha combinado ahora con la ruptura musical de Carles Santos y la interpretación de Anna Ricci. Está por ver el “tempo” que tenga este concierto realmente irregular en la línea experimental que va adquiriendo el Ciclo. Su estreno se anuncia para el día 7, noche» (Roda, 1968: 62). *Concert irregular* va ser sotmès, segons Sebastià Gasch que defensa el muntatge, a «un frenético e incesante pataleo», i afirma que ha «creído ver en *Concert irregular* cierta influencia del surrealismo, en el sentido de que Brossa asigna a las cosas un papel distinto del que desde siempre les ha sido asignado, desvía las cosas del camino que siempre han seguido» (Gasch, 1968: 67). Al seu torn, Pérez de Olaguer parla de «fuerte escándalo» i considera que «el mayor error de esta *extraña* representación fue incluirla en un ciclo de teatro», i assenyalà que «ese posible camino de búsqueda que muchos ven —yo no— en el teatro de Brossa, es evidente que no existe aquí bajo ninguna posibilidad. Puesto que desde un principio convinimos en que este *Concert irregular* no es teatro en ninguna de sus formas tradicionales, califiquémoslo, pues como un *juego* en el que participa también el espectador» (Pérez de Olaguer, 1968: 65). Vegeu «*Concert irregular*, segons l'autor» i «Nit sorollosa» a Brossa, 1972: 103-106.



El grup Jocs a la sorra. Teatre d'Investigació es dona d'alta el 28 de setembre de 1968 en el registre provincial d'associacions²⁵ per donar cobertura legal al grup de teatre Gogo Teatro Experimental Independiente, promogut per Santiago Sans i Mario Gas, que han actuat fins aleshores a l'Institut d'Estudis Nord-americans, a la Via Augusta de Barcelona. Aquest grup estrena, al Casino de L'Aliança del Poble Nou, *Quart minvant o els nassos històrics*

25. Com a socis fundadors figuren, a més de Santiago Sans, Josep M. Servitje (advocat), Maria Lluïsa Borràs (escriptora i crítica d'art), Mercè Camprubí (assistent social), Francesc Alborch (enginyer tècnic), Anna Bosch (bibliotecària), Pilar Simon (empresària), Mario Gas (actor i director teatral), Ignacio Álvarez de Sotomayor (dissenyador) i Camilo García i Paco Valls (actors). Tots ells col·laboren en els muntatges de Gogo.

<<https://udecucteatre.cat/el-grup/el-principi-del-principi/>> [Consulta: 24 d'abril de 2023].



(21-XII-1968),²⁶ un cop rebuda l'autorització de la censura «para teatros de cámara», amb la supressió d'una sèrie de rèpliques, entre altres, que fan referència als militars, a «parlo de fer trontollar els puntals i de prosseguir una lluita», al «nas històric de Mossèn Nassari», «que beneeix el pa de luxe que menja» o «els governants són una lladregada de cafres. Per això jo no vull ser alcalde».²⁷ Escrit quatre mesos més tard de *Calç i rajoles*, l'acció transcorre en un ambient menestral en crisi el 1964, i Brossa es mostra crític amb l'admi-

26. Dirigit per Sans i amb escenografia d'Evarist Barranco i Ignasi A. de Sotomayor, el muntatge es presenta al Casino de L'Aliança del Poble Nou interpretat per Francesc Alborch, Anna Bosch, Mercè Camprubi, Ferran Caralt, Pere Prats Sobrepera i Pilar Simon.

27. Vegeu Arxiu Nacional de Catalunya. Fons *Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo*. Fons 318. Caixa 1. Carpeta 3. Número 116. Document 114.

nistració franquista i l'Església, que actuen impunement, sense miraments ni escrúpols contra unes classes subalternes, impotents de combatre-les, però amb la dignitat reconeguda dels vençuts i un jovent inquiet i expectant (Gallén, 2019: 11-17).

La resposta del sector crític en un muntatge amb poca assistència de públic és pràcticament unànime pel que fa al text. En primer lloc, abans de començar l'espectacle, segons Roda, el director explica que «el autor se desentendía del espectáculo. Parece ser que Sans había puesto demasiado condimento teatral a algo que Brossa quería que fuera únicamente palabra, poema dicho, dialogado». (Roda 1968: 74) El crític de *Destino* surt en defensa del director —«entendió la obra a su manera (¿y cómo podemos entender las cosas que no sea a nuestra manera?) y fue consecuente y coherente»—, i els intèrprets, si és té a més en compte que el text «nada tiene de especialmente sobresaliente y es una larga (excesivamente larga) muestra de una fórmula teatral que ha ofrecido muestras mucho mejores. Porque Brossa también puede copiarse, a veces, a sí mismo».

Per a Fàbregas, l'obra s'ha concebut segons l'ortodòxia garantida dels canons surrealistes, i apunta «si prescindim, però, d'aquest embolcall, ens trobem davant una peça costumista molt semblant a les que fa cent anys escriuen Conrad Roure o Eduard Vidal i Valenciano». Diferentment del que Ionesco construeix a *Jacques ou la soumission* a partir de *La main leste*, de Labiche, en el text de Brossa, «la renovació del llenguatge no assoleix de provocar el trauma necessari ni ens guia cap a nous paratges d'alguna realitat imaginada que Joan Brossa ens hauria pogut suggerir». En conseqüència, peca de costumisme, no es decideix per la caricatura, el guinyol o l'absurd, i «el drama ens apar envellit en el mateix moment de néixer, i no pot amagar les seves arrugues sota unes preteses audàcies verbals que avui resulten tímides» (Fàbregas, 1969: 67). Com Roda, però, Fàbregas salva el treball del director i els intèrprets, tot destacant Francesc Alborch, i es queixa de la manca de publicitat de l'espectacle, «perquè hi ha una cosa evident: si el públic té coneixement d'una representació pot anar-hi o no anar-hi; però si no en té coneixement segur que no hi anirà». Al seu torn, Pérez de Olaguer parteix de la idea que el director «interpreta a su manera cuanto de interpretable hay en la letra que escribiera Brossa». En aquest sentit, Sans fa «un montaje clarificador que logra dar coherencia y un sentido visible a algo que me parece muy difícil de ver en una simple lectura o en un montaje que se limitara —como al parecer quería el propio Brossa— a darnos los diálogos del texto». Amb pocs mitjans, una escenografia «que se va dibujando la misma escena» i un argument que no era nou per a Brossa, el crític de *Yorick* troba que «el trabajo de grupo es importante ya que consigue una auténtica investigación en torno a un texto que de por sí y en sí mismo no tiene excesiva importancia» (Pérez de Olaguer, 1969: 77).

En la V Setmana de Teatre Nou de Sitges, el 3 d'octubre de 1971, Jocs a la sorra estrena *El temps escènic*, un text breu de 1963, anterior a *Calç i rajoles*, que deixa el públic desconcertat (Martínez Tomás, 1971: 47). Per a Martí Farreras, el vincle artístic de Brossa amb Joan Miró, serveix per copsar l'opinió del públic: «Si el presunto espectador es un entusiasta de la obra de Miró,

puede perfectamente ocurrir que el teatro de Brossa despierte en él tremendas simpatías. Si por el contrario Miró no le entusiasma demasiado, es improbable que *El temps escènic* le resulte inteligible. Aunque pensándolo bien y sin olvidar que estamos inmersos en un clima surrealista, la inteligibilidad del teatro resulta seguramente circunstancia despreciable». Ara, el crític de *Tele/eXpres* reconeix el treball del director: «Para el espectador que renuncia de entrada a la comprensión de lo que está viendo y oyendo, *Temps escènic* le brinda el considerable asidero de una mecánica escénica muy agitada, pródiga en anécdota, o sea, en el aspecto estrictamente formal, entretenido», car «Santiago Sans ha cuidado de la dirección. ¿Bien? ¿Mal? Quienes “sepan” como ha de dirigirse un texto de Brossa que tiren la primera piedra, no es mi caso. El público no pareció escandalizarse demasiado ni tampoco aburrirse. Y aunque sin faltar muestras de disconfomidad, la obra fue aplaudida. Guste así» (Martí Farreras, 1971: 36).

A tall de conclusió

Quan actualment es revisa l'escenificació de tota la producció teatral de Joan Brossa aplegada a *Poesia Escènica*, sempre queda la percepció que del conjunt de les cent-dotze obres dramàtiques, o les tres-centes vint-i-tres, si hi afegim *Accions musicals*, *Post-teatre*, *Normes de mascarada*, *Troupe i Strip-tease*, l'espectador n'ha vist, durant la dictadura i en democràcia, un nombre més aviat reduït. En la «Introducció» al primer volum del *Teatre Complet*, Xavier Fàbregas anota que només s'han estrenat divuit peces. (Fàbregas, 1973: 6). Tant fa que formin part del vessant *regular* o de l'*irregular*, Brossa que acaba aconseguint en vida si més no un reconeixement públic del seu treball artístic i teatral, no és un autor que hagi assolit una continuïtat escènica, ni amb l'edició de *Teatre Complet* a càrrec de Fàbregas, ni comptant més tard amb l'Espai Escènic Joan Brossa. En aquest sentit, en el fons la seva situació tampoc no és tan diferent de la que viu la dramaturgia catalana més apartada del procediment teatral brossià. Si més no, de 1976 ençà, la seva presència en el teatre públic i també en el privat es desenvolupa en el marc d'una temporada regular i amb un nombre fix de funcions quan es representa a Barcelona. Ben diferent del viscut durant la dictadura franquista: estudis, cases particulars, teatres barcelonins o no, que només oferien un nombre molt limitat de representacions, amb la funció única com a norma, en bona mesura perquè la producció de Brossa és tractada amb l'etiqueta de cambra.

D'entrada, els nou textos del teatre *regular* o estable representats entre 1960 i 1971 s'encaren a un canvi gradual de perspectiva històrica, política, social i cultural arreu del món. En el marc d'una dictadura (no ho oblidem), la societat catalana també percep a partir de la dècada de 1960 el canvi, i participa en certa mesura de les transformacions que es despleguen en l'àmbit cultural i artístic. Els sectors més joves i combatius de la cultura la volen més propera a la realitat històrica coetània i exigeixen un art, una literatura, un teatre i, en suma, una cultura que esdevingui una arma de transformació de la realitat. Pel que fa al teatre, en els primers seixanta, ja es manifesta aquesta nova sensibilitat assumida com una necessitat imprescindible. Els canvis

de perfil de la crítica teatral barcelonina tampoc no són anecdòtics. El món comença a girar full d'un desplegament diguem rutinari de la postguerra. En aquest context, una sèrie de grups teatrals no professionals, i alguns directors, aposten per muntar textos de Joan Brossa, de la mateixa manera que ho fan amb joves autors locals, i sobretot forans, que fins aleshores no han estat presents en l'escena barcelonina.

El teatre de Brossa topa amb la consideració que en té la crítica teatral, la veterana i la més jove o nova que, per motius potser de vegades distints, no l'assumeixen. Quan assisteixen a alguna funció, no entenen ben bé la seva proposta escènica, com a molt alguns l'assimilen amb el model del teatre de l'absurd. Fins i tot els més joves qüestionen que l'oferta brossiana, al marge de l'avaluació artística, sigui de caràcter progressista des d'un punt de vista ideològic o polític sense reparar en el reconeixement que Brossa, i no per casualitat, fa d'Ignasi Iglésias. No copsen que, amb una extraordinària voluntat de recreació i transformació artística, en un text major com és *Calç i rajoles*, Brossa se sent hereu i reivindicador de la tradició dramàtica del dramaturg de Sant Andreu de Palomar amb «una técnica muy actual que me permite acompañarla a la realidad que vivimos». Una orientació distinta de la de Josep M. de Sagarra, el qual, a banda de les contingències polítiques, tampoc no és acceptat com a model pels joves dramaturgs dels seixanta i setanta.

La mala acollida escènica de la producció de Brossa s'escau per partida doble el 1968 amb la incomprensió davant el vessant *irregular* del *Concert irregular* i el *regular* amb *Quart minvant o els nassos històrics*. Si el primer, amb Josep Mestres Quadreny, Carles Santos i Anna Ricci escandalitza l'auditori, en el segon, ni rep la difusió necessària mínima ni la de públic, ni crida l'atenció del conjunt de la crítica. Com a contrapunt, el nom i l'obra literària i artística de Brossa, són acceptats i reconeguts progressivament per un sector ampli de la crítica i en democràcia també per les institucions polítiques i culturals. No hauria estat possible, però, sense comptar prèviament amb Josep Centelles, Antoni Bosch, Lluís Solà, Ricard Salvat, Carlos Lucena, Jordi Mesalles, Guillem-Jordi Graells, Fabià Puigerver, o Santiago Sans, entre altres directors; o amb Jordi Coca, com a difusor de la seva personalitat, i Xavier Fàbregas com a editor del *Teatre Complet* (1973-1983) en sis volums. Punt i a part mereix Hermann Bonnín que, com a director del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya i més endavant amb l'artista Hausson procuren, en l'Espai Escènic Joan Brossa, representar i enaltir el teatre de Brossa fins a *Diumenge* (2017), l'últim muntatge que dirigeix Bonnín. Que la seva obra artística i, especialment, els vessants *regular* o *irregular* del seu teatre no restin al marge de les programacions de l'escena actual.



Referències bibliogràfiques

- ANÒNIMA. «Los lunes, sesiones de teatro de cámara en el Talía». *La Vanguardia Española* (30 març 1962), p. 35.
- ANÒNIMb. «El Teatro. Gran Guinyol de Brossa». *Cataluña Exprés*, núm. 82 (8/14 juny 1962), p. 8.
- ANÒNIMc. «Una obra de Joan Brossa» *Revista Gran Via*, núm. 494bis (15 juny 1962), p. 21.
- ANÒNIMd. «Poesies». *Serra d'Or*, núm. 6 (juny 1962), p. 48.
- ANÒNIME. «En la Cúpula del Coliseum. Actuación de la Escuela Dramática 'Adrià Gual'». *La Vanguardia Española* (1 juny 1962), p. 25.
- ANÒNIMf. «Una comedia de Brossa». *Destino*, núm. 1384 (15 febrer 1964), 1964, p. 52.
- ANÒNIMg. «Gerona. Hoy apertura de la semana de la juventud, en Bañoles». *La Vanguardia Española* (2 febrer 1964), 1964, p. 12.
- ARAN, Ramon. «Notes sobre la campanya de la facció popularista dels independents contra el teatre de l'absurd (1961-1976)». A: Isabel Marcillas-Piquer i Biel Sansano (eds.). *Del teatre de l'absurd als nous paradigmes performatius*. Maó: Punctum, 2022, p. 135-153. (Escenes Europees; 3)
- ARNAL, Jaume. «El Museo Abelló de Arte Contemporáneo». *Revista*, núm. 334 (6 setembre 1958), p. 12.
- ARXIU JOAN BROSSA. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa.
- ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA. Fons *Delegación Provincial a Barcelona del Ministerio de Información y Turismo*, núm. 1-318, UC, 1-13.
- BADIA, Alfred. «Els escenaris catalans. Desè aniversari, de Josep Rabasseda, *Èxode*, de Baltasar Porcel, i *Aquí en el bosc*, de Joan Brossa pel Teatre Experimental Català. Barcelona. Teatre Guimerà». *Serra d'Or*, núm. 2 (febrer 1963), p. 44-45.
- BALAGUER, Josep M. «*Em va fer Joan Brossa, quin compromís!*». A: F. Carbó et al. (eds.). *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, p. 47-60. (Biblioteca Abat Oliba; 228)
- BENNASAR, Sebastià. *El TEC: Teatre Experimental Català*. Barcelona: Ed. Mentora, 2016.
- BORDONS, Glòria. «Introducció». A: Joan Brossa. *Calç i rajoles*. Barcelona: Edicions 62, 1999, p. 5-42. (El Cangur Plus; 279)
- BROSSA, Joan. *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62, 1972. (Cara i Creu; 17)
- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica. I* (1945-1954). Introducció de Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 5-52.
- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica. V* (1964-1965). Barcelona: Edicions 62, 1983a.
- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica. VI* (1966-1978). Barcelona: Edicions 62, 1983b.
- BROSSA, Joan. *Prosa completa i textos esparsos*. Edició a cura de Glòria Bordons. Barcelona: RBA, 2015.
- CAMPS, Josep; VENY MESQUIDA, Joan-Ramon. *Poètiques de viva veu. L'Arxiu sonor de poesia de Joan Colomines i Puig*. Lleida: Universitat de Lleida. Càtedra Màrius Torres, 2016.

- CANTIERI, Giovanni. «Estrenos de Jan de Hartog, Jaime Salom y Juan Brossa». *Primer Acto*, núm. 18 (desembre 1960), p. 54-55.
- CAPMANY, Maria Aurèlia. «L'activitat teatral de Barcelona. Balanç de l'any 1964». *Serra d'Or*, núm. 8 (agost 1965), p. 35.
- CAPMANY, Maria Aurèlia. «Dia rera dia. De quan Moisès Villèlia feia de director teatral». *Serra d'Or*, núm 175 (abril 1974), p. 63.
- CARBONELL, Jordi. «Els escenaris catalans. *Gran Guinyol* de Joan Brossa per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual». *Serra d'Or*, núm. 7 (juliol 1962), p. 44-45.
- CARRIÓN, María del Carmen. «*Gran Guinyol* de Joan Brossa. *Poesía y realidad* (montaje épico). Cúpula de Coliseum. Experimentos...». *La carreta* (6 juny 1962), p. 19.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. «Moisès Villèlia, 1960». *Inquietud artística*, núm. 20 (octubre 1960), p. 1-4.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. «La jugada de la jugada». *Inquietud artística*, núm. 21 (febrer 1961), p. 12-13.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. «Moisès Villèlia, o la claredat». *Serra d'Or*, núm. 6 (juny 1962), p. 49-51.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*. Edició de Glòria Soler. Barcelona: Comanegra: Ajuntament de Barcelona, 2015.
- COCA, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic 1971. (Llibres de butxaca; 52). Reeditat com a *Oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, 1992.
- FÀBREGAS, Xavier. «El X Cicle de Teatre Llatí». *Serra d'Or*, núm. 11 (novembre 1967), p. 83.
- FÀBREGAS, Xavier. «Crònica de les estrenes. *Quart minvant o els nassos històrics*». *Serra d'Or*, núm. 112 (gener 1969), p. 67.
- FÀBREGAS, Xavier. «Introducció al teatre de Joan Brossa. Joan Brossa en terra de meravelles». A: *Joan Brossa: Teatre complet. I. Poesia Escènica 1945-1954*. Barcelona: Edicions 62, 1973, p. 5-58.
- FÀBREGAS, Xavier. «Introducció». A: *De l'Off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català 1967-1968*. Barcelona: Edicions 62: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1976, p. 5-99. (Monografies de Teatre; 6)
- GALLÉN, Enric. «Teatre Experimental Català. Història d'un projecte singular». *Pausa.*, núm. 4 (1990), p. 23-26. <<https://www.revistapausa.cat/teatre-experimental-catala-historia-dun-proyecto-singular/>> [Consulta: 12 juny 2023].
- GALLÉN, Enric. «Pròleg». A: *Poesia Escènica XXII: Anys de Pau*. Tarragona: Arola Editors, 2019, p. 7-30. (Textos a part. Teatre contemporani; 219)
- GALLÉN, Enric. «*Or i sal* (1961). Història d'una recepció». A: Glòria Bordons, Lis Costa i Eva Figueras (eds.). Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2021, p. 201-224.
- GASCH, Sebastián. «De los Chesterfield a Fregoli, pasando por Joan Brossa». *Destino*, núm. 1622 (2 novembre 1968), p. 67.
- GERMÀ, Jordi [Francesc Nel·lo]. «Teatre a Barcelona». *Nous Horitzons*, núm. 2 (primer trimestre 1961), p. 54-57.
- GOMIS, Juan. «El teatro de Joan Brossa». *Revista*, núm. 349 (20 desembre 1958), p. 4.
- J. M. «Juan Brossa: Teatro para mañana». *La carreta*, núm. 5 (març 1962).
- LONDON, John. *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i Edicions, 2010.

- MANEGAT, Julio. «El X Ciclo de Teatro Latino. Teatro de Joan Brossa». *El Noticiero Universal* (3 octubre 1967), p. 28.
- MARRUGAT, Jordi. *El saltamartí de Joan Brossa: Les mil cares del poeta*. Tarragona: Arola Editors, 2009.
- MARRUGAT, Jordi. «Pròleg». A: Joan Brossa: *Poesia Escènica V: Ser al món l'any 1953*. Edició a cura de Glòria Bordons. Tarragona: Arola Editors, 2013, p. 7-20. (Textos a part. Teatre contemporani; 118)
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. «Teatro. Una obra de Brossa». *Destino*, núm. 1219 (17 desembre 1960), p. 59.
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. «*El rellotger y Collar de cranis*». *Tele/eXpres* (3 octubre 1967), p. 17.
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. «*El temps escènic*». *Tele/eXpres* (6 octubre 1971), p. 36.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. «Ciclo de Teatro Latino. *El rellotger y Corall de cranis*, de Joan Brossa». *La Vanguardia Española* (4 octubre 1967), p. 25.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. «Sitges. V Semana de teatro actual. *Temps escènic*, de Joan Brossa». *La Vanguardia Española* (6 octubre 1971), p. 47.
- MONTANYÈS, Josep. «Amb Francesc Balagué». *Serra d'Or*, núm. 12 (desembre 1963), p. 68-69.
- MORALES, María Luz. «*El rellotger y Corall de cranis*, estrenos de Joan Brossa». *Diario de Barcelona* (4 octubre 1967), p. 21.
- P[ONS], A[gustí]. «Reloj de la ciudad. Con Carlos Lucena, director. Joan Brossa, un poeta incomprendido que estrena esta noche». *El Noticiero Universal* (2 octubre 1967), p. 20.
- Pasqual, Lluís. «A la recerca d'un nou llenguatge teatral». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, núm. 230 (gener 1972), p. 1112-1115.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. «Revista de espectáculo: Festivals del Centenario de Romea. *Calç i rajoles*, de Brossa». *Revista*, núm. 514 (15 març 1964a), p. 28.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. «*Calç i rajoles*». *Primer Acto*, núm. 50 (febrer 1964b), p. 64-65.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. «XI Ciclo de Teatro Latino. *Concert irregular*». *Yorick*, núm. 28 (novembre 1968), p. 65.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. «Jocs a la sorra. Els nassos històrics». *Yorick*, núm. 30 (gener 1969), p. 77.
- PERMANYER, Lluís. *Brossa X Brossa. Records*. Barcelona: La Campana, 1999.
- PLANAS, Eduard. «Les representacions de la poesia escènica de Joan Brossa entre el 1947 i el 1959». *Caplletra*, núm. 12 (primavera 1992), p. 87-102.
- PLANAS, Eduard. *La Poesia Escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002.
- PUIG, Arnau. «Els fonaments de l'obra teatral catalana de Joan Brossa». A: Joan Brossa: *Or i sal*. Barcelona: Associació Dramàtica de Barcelona, 1963, p. 5-10. (Quaderns de Teatre A. D. B.; 13).
- RODA, Frederic. «14 preguntes a Joan Brossa». *Serra d'Or*, núm. 12 (desembre 1962), p. 54-55.
- RODA, Frederic. «El Teatro. 'Teatre de Joan Brossa'». *Destino*, núm. 1420 (24 octubre 1964), p. 71-72.
- RODA, Frederic. «Joan Brossa». *Destino*, núm. 1573 (30 setembre 1967a), p. 57.

- RODA, Frederic. «X Ciclo del Teatro Latino. *El rellotger y Collar de cranis*». *Destino*, núm. 1575 (14 octubre 1967b), p. 135.
- RODA, Frederic. «XI Ciclo de Teatro Latino. *Concert irregular de Brossa-Santos*». *Destino*, núm. 1620 (19 octubre 1968), p. 70.
- RODA, Frederic. «Els “nassos” de Joan Brossa». *Destino*, núm. 1630 (28 desembre 1967), p. 74.
- ROSSELLÓ, Ramon X. «Al voltant del teatre de l'absurd en el teatre català de postguerra». A: Claude Benoit *et al.* (eds.). *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, p. 271-293. (Biblioteca Abat Oliba; 188)
- ROSSELLÓ, Ramon X. «El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)». A: Karen Andressen, José Vicente Bañuls i Francesco De Martino (eds.). *El teatre, eina política*. Bari: Levante editor, 1999, p. 331-349.
- SAGARRA, Joan de. «X Ciclo de Teatro Latino. *El rellotger y Corall de cranis*». *El Correo Catalán* (4 octubre 1967), p. 24.
- SALADRIGAS, Roberto. «Joan Brossa y los “retardados”». *El Correo Catalán* (1 octubre 1967), p. 22.
- SALVAT, Ricard. *Diaris (1962-1968)*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2015.
- U de Cuc: *El principi del principi. Jocs a la sorra. Finalitat de l'Associació*. 9-XII-1968. <<https://udecucteatre.cat/el-grup/el-principi-del-principi/>> [Consulta: 12 juny 2023].
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel. «¡Arriba el telón! El teatro en Barcelona: ¿un muerto o un recién nacido? Acto cuarto: Joan Brossa o nunca es tarde si la dicha es buena». *Solidaridad Nacional* (8 març 1962), p. 7.
- VIDIEL. «La semana teatral. Siete noches y una tarde de teatro». *Hoja del Lunes* (9 octubre 1967), p. 440.

Crisi i arts vives al segle XXI. Montdedutor: un estudi de cas

Esther CRIADO VALLADARES

Universitat Oberta de Catalunya
ORCID: 0000-0003-0693-3656
ecriadov@uoc.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Des del 2018 treballa com a tècnica d'arts escèniques a l'Institut Ramon Llull, i des del 2020 com a professora col·laboradora del màster de Gestió Cultural de la UOC. Actualment desenvolupa la tesi doctoral *Crisi i arts vives al segle XXI a Catalunya* a la UOC. És llicenciada en Filosofia (UB) i màster de Gestió Cultural (UOC).

Resum

El marc ontològic i metodològic general en què s'inscriu aquesta recerca és el posthumanisme emergent al segle XXI, on convergeixen capitalisme cognitiu, tecnologia i canvi climàtic en un procés de descentralització d'allò humà, entès com a crítica a l'antropocentrisme i a l'humanisme.

Quina relació s'estableix entre el context posthumanista i la dansa? Amb l'aproximació multidisciplinària que el marc posthumanista planteja, l'objectiu és traçar relacions entre la societat contemporània i les pràctiques artístiques al segle XXI per tal d'explorar i identificar com els àmbits «no artístics», com l'economia, la tecnologia i els canvis socials, influeixen i travessen les pràctiques artístiques.

Per tal d'abordar aquest estudi de cas, i amb el propòsit de situar la investigació, resultarà necessari traçar un marc conceptual que aglutini i proposi relacions entre conceptes clau com treball corporal, precarietat, liminalitat, estètica i economia. Finalment, es portarà a terme l'anàlisi de la formació/constel·lació «Montdedutor», en concret la seva trajectòria conjunta i posterior a 2009, que explora l'àmbit de la dansa a partir de codis i estratègies provinents de l'art conceptual.

¿Es poden entendre les arts vives del segle XXI des dels mateixos supòsits que al segle XX? El desenvolupament d'aquesta anàlisi de cas cerca, en darrer terme, examinar si l'experimentació performativa de Montdedutor resignifica no només l'art conceptual sinó també la pròpia noció de performativitat.

Paraules clau: arts del moviment, dansa contemporània, posthumanisme, arts vives, art conceptual, art postconceptual, capitalisme avançat, antropocè, art liminal, performance, Montdedutor

Esther CRIADO VALLADARES

Crisi i arts vives¹ al segle XXI. Montdedutor: un estudi de cas

Segle XXI i crisi global: una aproximació posthumanista

Aquest estudi de cas forma part d'una recerca més àmplia: una tesi doctoral centrada en l'impacte de les crisis del segle XXI, del 2008 i 2020, a l'ecosistema de les arts vives a Catalunya. D'aquesta manera, es proposa situar la recerca més enllà de les repercussions estrictament econòmiques, que ja compten —especialment en el cas del 2008— amb una extensa literatura científica per a abordar els canvis i les transformacions en els llenguatges artístics generats per aquestes crisis i plantejar un relat que connecti canvi social, economia, estètica i pràctiques artístiques. Per tal d'explorar les relacions entre arts vives i àmbits no artístics i, específicament, la transformació o generació de nous llenguatges i formats artístics, es parteix d'una pregunta general: ¿Com influeix la crisi del 2008 en els llenguatges i els formats de les arts vives? La hipòtesi temptativa que s'adopta com a eina exploratòria de treball estableix el següent: la reducció de la presència humana en les peces de les arts vives posteriors al 2008, arran de les restriccions materials de la crisi, transforma els llenguatges i formats artístics i substitueix la performativitat centrada en el subjecte per una performativitat descentralitzada, gràcies a un gir creatiu des de les arts visuals i el cinema. Aquest gir visual conté un retorn a estètiques i moviments artístics del passat² que reapareixen en un context carregat de liminalitat com és la crisi del 2008.

El present article explora un marc temporal més reduït, relatiu a la crisi del 2008 i els anys immediatament posteriors en relació amb una formació

1. El terme *arts vives* (així com *art en viu*, *escenes híbrides*, *dramatúrgies d'autoria no convencional* o *teatre postdramàtic*, entre d'altres) designa aquelles pràctiques artístiques experimentals i multidisciplinàries inscrites en l'àmbit de la postperformance. Aquesta definició posseeix, en el context català, una genealogia específica que s'inicia amb Quim Pujol l'any 2011 a la «secció irregular» del Mercat de les Flors, en la qual apunta com a referent d'aproximació teòrica de les pràctiques artístiques no convencionals el concepte de *Live Art* proposat per Loise Keidan. L'any 2011, la traducció de *Live Art* era, majoritàriament, *art en viu*, i progressivament es va substituir pel terme *arts vives* fins a l'actualitat.

2. En les seccions 3 i 4 d'aquest article s'aprofundeix en la idea d'estètiques expandides que s'originen al segle XX i que reapareixen en contextos socials liminals. Alguns d'aquests moviments són: el *site-specific*, l'art conceptual, el teatre document, l'art comunitari o el situacionisme.

en particular: el duo Montdedutor. En el cas de Montdedutor, si bé a la pregunta de recerca resulta evident la substitució del conjunt de les arts vives pel cas específic de la formació objecte d'estudi, la hipòtesi temptativa no resulta tan òbvia. Montdedutor basa les obres o pràctiques produïdes entre el 2009 i el 2016 en reptes escènics, suports materials i dramaturgies molt diversos.

No obstant, des d'una perspectiva de conjunt, la seva proposta es pot caracteritzar com una revisió de les bases i convencions de la dansa a través de l'exploració del moviment més enllà del cos-subjecte de la dansa moderna (*modern dance*).³ La formació és hereva, doncs, del moviment de la *no dance*⁴ iniciat als anys noranta, quant a rerefons conceptual més recent, al qual s'afegeixen altres elements propis (humor, multidisciplinarietat i visió del món contemporani), que conformen el seu singular tarannà. Tanmateix, una anàlisi més en profunditat de les seves pràctiques revela un ús d'estratègies i problemàtiques conceptuals pròpies de la teoria i les pràctiques de l'art conceptual en el seu origen —els anys seixanta i setanta en l'àmbit de les arts visuals—, el qual constituirà el nucli de l'estudi de cas de Montdedutor.

La investigació que es portarà a terme anirà adreçada, doncs, a examinar les pràctiques del duo des de la perspectiva de l'art conceptual i la relació amb alguns elements clau de la hipòtesi assenyalada: estètica, economia, arts visuals i descentralització de les pràctiques artístiques.

El marc metodològic en què se circumscriu aquest estudi de cas és el de la recerca postqualitativa, en concret el posthumanisme, que recull l'herència del materialisme deleuzià i els nous materialismes de principis de segle XXI.⁵

El posthumanisme no és només un marc teòric o metodològic, sinó també ontològic i ètic. Braidotti, en la línia dels nous materialismes, i pel que fa a metodologies de recerca, defensa la necessitat d'una perspectiva d'investigació multidisciplinària i integradora de la pluralitat que doni compte de la concomitància dels fenòmens diversos, sovint amb valències oposades, o fins i tot contradictòries, que formen part del món contemporani, així com una recerca creativa que visibilitzi els nous elements, processos i relacions que constitueixen la contemporaneïtat. Seguint Haraway (1988), Braidotti proposa una objectivitat contingent i situada. En aquest sentit, el posthumanisme, a l'igual dels nous materialismes, intenta superar el binarisme entre el positivisme i el construccionisme,⁶ els dos grans paradigmes metodològics del segle XX.

3. La dansa moderna (*modern dance*) és un tipus de gènere que s'origina a finals del segle XIX com a crítica i alternativa a la rigidesa i la disciplina del ballet clàssic, amb figures com Isadora Duncan, i que cristal·litza a mitjan segle XX amb Marta Graham o Charles Weidman, entre d'altres, situant l'expressió de les emocions com a epicentre de les peces.

4. L'anomenada *no dance* o dansa conceptual s'inicia a mitjans dels anys noranta, principalment a França, i es caracteritza per una exploració i una revisió de les convencions de la dansa desenvolupada durant el segle XX a través d'un llenguatge provinent de l'àmbit de la performance.

5. L'ontologia del posthumanisme està basada en els nous materialismes que, al seu torn, són una actualització de l'ontologia deleuziana, que és la primera crítica radical al pensament binari i reduccionista de la tradició filosòfica occidental. Per Deleuze, la realitat és diversa i processual; per tant, el pensament hauria de, no només donar compte d'aquesta multiplicitat i aquesta contingència, sinó contribuir a crear nous sentits.

6. El positivisme científic, encunyat per Auguste Comte a la primera meitat del segle XIX, és una metodologia d'investigació basada en l'evidència empírica i que prové, per tant, de la recerca en les ciències naturals d'aquest segle. Per al positivisme, el fet, la dada empírica, són l'evidència última i inqüestionable de la investigació científica. El

Des d'un punt de vista ontològic, Braidotti entén la realitat com un principi monista, on l'ésser humà és només una part d'aquesta realitat i no el centre. La crítica de l'humanisme i les seves conseqüències ocupen un lloc central en les tesis de Braidotti, qui estableix l'era geològica actual, l'antropocè, com a procés central i determinant del món contemporani. L'antropocè ens situa en un lloc diferent respecte als segles precedents, ja que constitueix l'evidència de l'acció humana com a factor destructiu per a la resta del planeta i, de retruc, per a la pròpia humanitat. Aquest fet, però, descobreix, per una banda, la posició profundament antropocèntrica i antropomòrfica des de la qual ens relacionem amb la resta d'ens i, per l'altra, la codependència de l'ésser humà respecte dels altres ens no humans i la necessitat de mudar aquestes lògiques.

Si bé els nous materialismes, el realisme especulatiu i la teoria de l'actor xarxa⁷ parteixen de la mateixa visió ontològica que el posthumanisme de Braidotti, aquesta filòsofa desenvolupa un corpus teòric situat històricament que té com a focus l'anàlisi del capitalisme avançat (també anomenat cognitiu, financer o tardà) actual, i les relacions i estructures antropomòrfiques i antropocèntriques que encara ens travessen. D'acord amb això, hom pot albirar la dimensió política de l'univers teòric de Braidotti, on el concepte d'agència⁸ adopta un lloc nuclear en la reivindicació del reconeixement d'agències no exclusivament subjectuals, sinó col·lectives i provinents d'agents no humans (natura, objectes i tecnologia). Aquesta concepció descentralitzada, en línia amb les perspectives ecològiques de recerca que emergeixen a partir del segle XXI (Jornet i Damşa, 2019), no només atorguen a l'àmbit de la recerca una funció constatativa, sinó també eticopolítica, fent que la concepció convencional de la investigació d'una posició presumiblement neutra viri a una actitud deliberadament activista.

Tot i que és cert que el posthumanisme presenta diverses problemàtiques relacionades amb la manca de concreció, no només d'alguns conceptes essencials, com la definició d'allò humà més enllà de la figura de l'home blanc heterosexual (Carrigan & Porpora, 2021: 1-22) a la qual apunta la crítica vers el posthumanisme i la complexa línia cognitiva que s'estableix en l'intent de recollir l'alteritat a partir dels subjectes constituïts històricament com a tals —com afirma Schneider (Schneider, 2015: 7-14) quan qüestiona irònicament la performativitat radical de la matèria que sosté Bennet—, aquests arguments no desacrediten la vigència de les tesis posthumanistes sinó que evidencien la necessitat de continuar treballant la seva conceptualització.

Pel que fa a les arts vives, i el seu estudi en profunditat des de postulats posthumanistes, en tractar-se tots dos de conceptes recents, els antecedents es remunten a una línia d'investigació emergent. Per una banda, els estudis

construccionisme, que neix al segle XX en gran mesura com a crítica al pretès «realisme», sosté que el coneixement és relatiu i que no existeix una evidència última, sinó paradigmes o estructures de sentit que tenen coherència interna.

7. Tots tres marcs teòrics comparteixen una concepció ontològica similar basada en la descentralització del subjecte com a tesi fonamental per a establir un marc de coneixement i d'acció horitzonals, on els éssers i entitats no humans tinguin la mateixa importància que els éssers humans.

8. L'agència (en francès *agenciamet*) constitueix un dels termes centrals de la filosofia de Deleuze: fa referència a la potencialitat que conté qualsevol ésser d'establir noves aliances amb altres éssers i, per tant, d'esdevenir quelcom diferent, de produir, doncs, diferència.

de performance i mitjans audiovisuals de la Ghent University compten amb la publicació *Performance and Posthumanism. Staging Prototypes of Composite Bodies* (2021), una anàlisi de diferents pràctiques artístiques contemporànies des d'una perspectiva metodològica descentralitzadora. Així mateix, el grup Artea de les universitats de Castella i Lleó ha destinat els darrers anys a investigar la pèrdua del centre de les arts vives i l'arquitectura en l'antropocè des del concepte d'«humanitats ambientals» com a context de coneixement transversal i relacional. En sintonia amb aquesta línia d'investigació, Brugerolle reclama una nova conceptografia pel terme performance, capaç d'incloure les pràctiques artístiques no humanes del segle XXI (Brugerolle, 2018: 271). També Lepecki, des de l'anàlisi de la dansa contemporània, ofereix una exhaustiva investigació pel que fa a la descentralització del cànon generat durant el segle XX en l'àmbit de la dansa i, per tant, del subjecte com a centre del moviment (Lepecki, 2005).

L'estudi de les arts vives, i en concret el cas de Montdedutor comporta, des d'una òptica posthumanista, una exploració transversal dels diferents conceptes implicats en la hipòtesi que analitzi les relacions i els processos que s'estableixen entre ells i que són —tal i com s'ha avançat a l'inici d'aquesta secció—: neoliberalisme, crisi, treball, reducció de formats, descentralització d'allò humà i liminalitat.

Posteriorment a aquesta conformació de marc teòric específic, es portarà a terme l'anàlisi de l'obra de Montdedutor, i específicament la introducció de codis i estratègies provinents de l'art conceptual, mitjançant el mètode d'observació audiovisual en conjunció amb els conceptes desenvolupats prèviament, i això permetrà examinar el cas de manera situada.

Cal assenyalar que l'objectiu d'aquest cas d'estudi no resideix tant a verificar o desmentir la hipòtesi temptativa que l'engega, a la manera dels paradigmes científics de tarannà positivista, sinó ampliar i expandir els elements de recerca de l'estudi. La investigació que aquí es planteja és fonamentalment exploratòria, en tant que aborda una temàtica amb escassa literatura acadèmica i, per tant, resulta fonamental examinar-la en la seva complexitat.

Crisi, neoliberalisme, desmaterialització i treball al segle XXI

Tot i que l'objecte d'estudi assenyalat posseeix una primera dimensió local, Catalunya, el fet que la recerca se situï en un context de crisi global exigeix, així mateix, una estructura teòrica i conceptual sobre el capitalisme del nou segle com a escenari no només material, sinó també tecnològic i ideològic de la societat contemporània. Tal i com assenyala Bourriaud al seu últim llibre *Inclusiones. Estética del capitaloceno*: «El artista de este inicio del siglo XXI es el contemporáneo del Antropoceno; eso no lo obliga a nada, pero lo determina». (Bourriaud, 2021: 120; trad 2021).

La teoria i la crítica sobre el neoliberalisme i la crisi del 2008 són nombroses, si bé en el marc dels estudis culturals, l'esfera de l'art contemporani i els *performance studies* el ventall es redueix considerablement. Un dels primers investigadors contemporanis que aborda la crisi del 2008 i la crítica del neoliberalisme com a sistema basat en la desigualtat és Rifkin (2014),

qui assenyalava l'entrada en la tercera revolució industrial possibilitada per les tecnologies vinculades al web 2.0 i a l'Internet de les coses com a contrapoder que permetrà a mig termini un empoderament del ciutadà-prosumidor. Des d'una perspectiva més allunyada d'aquest optimisme inicial, Braidotti i Bourriaud descriuen el neoliberalisme com una realitat tecnològica molt més complexa. Per a Braidotti, el neoliberalisme del segle XXI s'emmarca en el capitalisme avançat, que s'inicia amb el canvi de segle i que ja no respon a les característiques del capitalisme fordista; la naturalesa del treball és immaterial, les crisis esdevenen part de la «normalitat» sistèmica, les relacions econòmiques, polítiques i culturals són globals i la tecnologia constitueix un element alliberador i alhora esclavitzador, en funció de la part del planeta i la facció social que l'utilitzi.

Bourriaud aborda explícitament la crisi del 2008, que interpreta com a símptoma de saturació d'un sistema econòmic autoreferencial, basat en crèdits que financien altres crèdits tot creant una bombolla mancada d'elements externs al mateix sistema, com una mena de procés de fagocitació sistèmica que entronca ontològicament amb la idea de l'antropocè i l'autodestrucció que li és inherent.

Tant Braidotti com Bourriaud s'adrecen a la versió actual del capitalisme com a motor de desmaterialització, com a dimensió que genera intangibles i que contrasta amb la visió comuna d'una versió arcaica del capitalisme, vinculada a la materialitat i als objectes, tant pel que fa a la producció com al treball material o físic que el possibilita. «El capitalisme és un idealisme» afirma Bourriaud (2021) de manera provocativa, reafirmant el capgirament del principi del capitalisme com a activitat vinculada a la matèria. Els sectors estratègics del capitalisme financer —o *capitalocè*, com també l'anomena Bourriaud— ja no tenen a veure amb la fabricació d'objectes materials, sinó amb la producció de valor no material, intangible: assegurances, accions, crèdits, economies digitals, bitcoins, NFTs, etc.

D'altra banda, el capitalisme financer o avançat també introdueix una divisió radical del treball que premia el treball especulatiu i penalitza el treball corporal. Braidotti assenyalava la dissociació existent entre els honoraris desorbitats dels primers i la precarització sistemàtica dels segons:

Este sistema altamente mediatizado descansa sobre la financiarización de la economía, lo que acarrea la división entre sueldos financieros que aumentan a toda velocidad y otros salarios estáticos, enraizados, fruto del trabajo. Esta discrepancia entre la economía financiera y la real constituye el núcleo de los sistemas neoliberales. [...] Por consiguiente, los progresos en el seno de la Cuarta Revolución Industrial crean tantos problemas como los que resuelven. (Braidotti, 2019: 47-48; trad. 2020)

Aquesta distinció permet endinsar-nos en el sistema de valor de les arts que basen el treball en el cos, o millor, d'aquelles en què es delimita l'acció física com a criteri de monetarització. Tot i que les arts en general es defineixen pel seu caràcter simbòlic, existeix una diferència clau entre el sistema de valor de les arts visuals i el de les arts vives o escèniques. Mentre el mercat de

les arts visuals dissocia valor material i valor simbòlic, raó per la qual un plàtan fixat a la paret pot assolir un valor econòmic de 120.000 €, ⁹ la gran majoria de peces escèniques no es monetitzen en funció del seu valor simbòlic —o valor de mercat que és, en definitiva, el mateix, excepte el petit nucli de l'*star system* internacional—, sinó dels salaris de les persones que hi participen en el marc espaciotemporal específic de la peça que es contracta. El valor econòmic del fet performatiu és, des d'aquesta perspectiva, assimilable a tots els altres col·lectius i sectors del capitalisme avançat, el treball dels quals es valoritza sota les coordenades del temps i l'acció física.

Aquesta consideració ens permet abordar la crisi del 2008 en el sector de les arts vives tenint en compte no només els fets, sinó també la maquinària tecnològica que subjau en les decisions i estratègies dels diferents agents implicats.

Crisi i arts vives a Catalunya: resiliència i gir vers les arts visuals

Una de les conseqüències directes de la crisi del 2008 pel que fa al treball de les companyies, i que en el context català es comença a fer palesa el 2011, consisteix en la reducció dels caixets dels i de les artistes. Jordi Fondevila, en el seu estudi sobre les escenes híbrides, recull els testimonis d'agents i actors de l'ecosistema de les arts vives al voltant del períple de constriccions econòmiques que formacions artístiques, tant emergents com consolidades, van experimentar en els anys posteriors al 2008 (Fondevila, 2018: 44-67). A tall d'exemple, una de les companyies, Agrupación Señor Serrano, realitza una anàlisi minuciosa de la monetització de la seva feina com a performers: 379 € nets per un mes de feina, que des dels equips de programació s'interpreta, tal i com assenyalàvem anteriorment, «per ser-hi una estona, a l'escenari» (Agrupación Señor Serrano, 2014).

Les reduccions de caixet i pauperització de les condicions de treball conformen un primer marc material que condiona, i ahora genera, estratègies de resiliència en els i les artistes i les companyies que influiran decisivament en la transformació de l'ecosistema de les arts vives. Si bé la crisi financera del 2008 generà un procés dramàtic de desmantellament del sector de les arts vives, aquest mateix sector provocà una transformació en els llenguatges i formats artístics que obren noves vies d'expressió artística. Braidotti recull aquesta complexitat, tal i com s'ha esmentat a la secció anterior, sota el principi d'ontologia monista (Braidotti, 2019) —una revisió del materialisme monista de Deleuze— en què una mateixa realitat conté i genera esdeveniments amb valències oposades i que resulta cabdal per tal de superar les lectures binàries dels fenòmens que s'esdevenen a la societat contemporània.

Pel que fa al context local, Jordi Duran, director artístic de Fira Tàrrrega els anys posteriors a la crisi del 2008, esbossa una primera idea que connecta

9. L'any 2019, en el marc de la fira d'art contemporani Art Basel Miami, l'artista Maurizio Cattelar va exposar l'obra *Comediante*, que consisteix en un plàtan fixat a la paret amb cinta adhesiva, que David Datuna, un altre artista, desenganxà per menjar-se'l. El ressò planetari d'aquesta acció tingué com a desencadenant el valor de l'obra, fixat en 120.000 €, en contrast amb el valor ordinari de l'objecte en què es basa: un plàtan. La diferència del valor econòmic del plàtan com a obra i com a aliment només es pot explicar en relació amb el valor simbòlic del primer.

els termes de precarietat, llenguatges artístics i resiliència amb les observacions del viratge de les propostes artístiques durant aquells anys.

A l'article «Europa a l'ADN», publicat a *El carrer és nostre* d'Aída Pallarès i Manuel Pérez, Duran aborda els canvis postcrisi 2008. El primer dels canvis que formula, conseqüència de la reducció generalitzada dels pressupostos d'equipaments, festivals i institucions, és la reducció dels formats de les produccions: les grans produccions de companyies d'arts vives nascudes el segle XX; la Fura dels Baus, Comediants, etc. no tenen cabuda en un escenari postcrisi. Fins i tot aquelles companyies amb equips més reduïts es veuen obligades a repensar les condicions dels seus projectes. Més enllà dels formats, Duran apunta, en el context de les arts de carrer, els llenguatges i estètiques que es reprenen posteriorment a la crisi del 2008: «És en l'àmbit dels formats petits, la creació *site-specific*, el treball de proximitat i el comunitari, on s'ha concentrat la major part de la producció» (Duran, 2017: 144-150). Aquest gir postespectacular en les arts de carrer, definit per altres autors d'aquest mateix llibre com a «canvi de paradigma» (Pallarès i Pérez, 2017: 155-157) congrega pràcticament la totalitat de les disciplines d'arts en contextos escènics: circ (Joan Català, Quim Girón), dansa (Quim Bigas, Vero Cendoya, Pere Faura, La Veronal) i projectes de caire multidisciplinari (Kamchatka, Obskené, cia Silere, Societat doctor Alonso), entre d'altres.

L'afirmació de Duran, tanmateix, obre una altra via d'investigació de les arts vives, més enllà dels llenguatges i formats citats; si analitzem allò que comparteixen, podem identificar les arts visuals com a denominador comú així com pel fet que aquests llenguatges pertanyen a contextos artístics anteriors. Un cop d'ull a la generació d'arts vives posterior al 2008 des d'aquesta perspectiva (El Conde de Torrefiel, Agrupación Señor Serrano, Montdedutor, Cris Blanco, nyamnyam, Cabosanroque, Pere Faura, Marta Galán, David Espinosa, La Conquesta del Pol Sud, Societat doctor Alonso, etc.) ens permet identificar la influència de les arts i la cultura visual en les seves pràctiques. Alguns dels corrents i llenguatges que recorren les peces d'aquests artistes són: el *site-specific* (nyamnyam i Pere Faura), l'art conceptual (El Conde de Torrefiel i Montdedutor), instal·lacions (nyamnyam, Cabosanroque), cinema (Cris Blanco, El Conde de Torrefiel, Montdedutor, David Espinosa), teatre document (Marta Galán, La conquesta del Pol Sud) o l'art comunitari (Marta Galán, Societat doctor Alonso).

En efecte, la majoria d'aquests artistes no reconeixen com a referències de les seves peces artistes escènics de generacions anteriors, sinó altres tipus de disciplines: instal·lacions, pel·lícules, documentals, literatura, pràctiques multidisciplinàries, etc. A més, pel que fa a la seva formació, presenten un rerefons educacional i professional força híbrid on el factor visual hi juga un paper significatiu que es materialitza en les pròpies pràctiques.¹⁰

10. Com a exemples d'aquesta tendència, podem assenyalar l'Agrupación Señor Serrano, que reconeix la influència de les pel·lícules de ciència-ficció en les seves produccions; els components de nyamnyam provenen de la música i les arts visuals; la meitat de Montdedutor (Jorge Dutor) té l'escenografia com a formació i pràctica artística prèvia a la dansa; el treball de Marta Galán posterior al 2008 adopta un gir comunitari influït per les pràctiques que entitats d'arts visuals ja havien començat a posar en pràctica (Idensitat, Sinapsis, LaFundició, etc...).

Estètiques expandides i liminalitat

Com apuntàvem en la secció anterior, una part considerable dels llenguatges i corrents estètics d'arts visuals identificats com a part de les pràctiques de les arts vives posteriors al 2008 es van generar al llarg del segle XX. Diversos autors han investigat el recorregut de part d'aquests moviments i estètiques en el context espanyol i català. José Antonio Sánchez aprofundeix en les connexions entre el «teatre document» dels anys seixanta i setanta i les pràctiques escèniques de principis del segle XX hereves d'un posicionament sociopolític tant estètic com ontològic. Juan Pedro Enrile examina les pràctiques participatives del primer quart de segle XXI, de les quals destaquen el situacionisme i la creació de dispositius, a més de la incursió, també, en el teatre document. Núria Gómez, des d'un marc interpretatiu hauntològic realitza un recorregut d'algunes pràctiques del segle XXI que s'endinsen fins al 2018 abordant noms i projectes artístics de la generació d'arts vives posteriors al 2008 —com El Conde de Torrefiel—, que manifesten qualitats fantasmagòriques basades en una evocació d'imaginariis, referents i valors pretèrits:

En este sentido, y por consiguiente, presentamos el tropo «espectropolítica» como una hauntología visual de las formas del asedio fantasmal de la imagen tele-tecno-mediática y sus dispositivos de captura de la subjetividad humana; para dilucidar, cómo, desde el campo de las prácticas artísticas y escénicas actuales, se invocan ciertas formas de ver o visualidades críticas capaces de restituir el pasado y construir nuevos imaginarios, subjetividades y formaciones políticas en la configuración de mundos. (Gómez, 2020: 7)

De la mateixa manera que Gómez atorga una vàlida ontològica pròpia a les pràctiques artístiques hauntològiques i la producció de nous sentits, que divergeixen respecte contextos històrics anteriors i que manifesten el *zeitgeist* d'una certa contemporaneïtat artística, una part de la hipòtesi temptativa que articula l'estudi que aquí es desenvolupa defensa una vida expandida de les idees estètiques més enllà dels seus contextos d'origen. Així mateix, tal i com es mostrarà en seccions posteriors, aquestes pràctiques artístiques s'ubiquen, en el segle XXI, en un nou marc interpretatiu, el del món contemporani, que inevitablement resignifica el seu sentit original.

Davant d'aquest panorama de retorn de determinats moviments, estètiques i referents artístics, resulta inevitable preguntar-nos per les raons o confluència de factors que el motiven. Aquesta mateixa pregunta constitueix un dels pilars de la tesi de Juan Pedro Enrile (2020: 9-10) que és compartida en termes menys hegelians per Sánchez (2012: 23-24) i Foster (2017: 127-130) i que remet al concepte de «liminalitat» encunyat per Victor Turner (1974: 59). El concepte de «liminalitat» compta amb un extens recorregut en diferents camps, entre ells l'àmbit dels *cultural/theatre studies* (Erika Fischer-Lichte, 2004; trad. 2011), que connecta cultura, canvi social i performance. La investigació de Fischer-Lichte s'adreça a la potencialitat transformativa de la cultura, concretament de les arts escèniques. No obstant, Enrile

capgirar els termes de la investigació: ¿quins moments històrics resulten liminals, quins són els que contenen una potència transformadora major, en termes de canvi social? Aquest estudi de cas examinarà, a continuació, com les pràctiques artístiques i les estètiques experimentals i relacionals reapareixen o es reelaboren en moments de transformació social.

Tot i que aquesta afirmació resulta, per una banda, massa generalista i, per l'altra, l'objecte de l'estudi d'Enrile es dirigeix fonamentalment a les pràctiques i estètica relacionals, ens permet establir una primera connexió entre contextos temporals i idees estètiques.

Montdedutor: una aproximació des de l'art conceptual

El duo Montdedutor, format per Guillem Mont de Palol i Jorge Dutor, inicia la seva trajectòria conjunta posteriorment a la crisi de 2008. La primera peça, *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores*, s'estrena el 2009. Aquesta peça introdueix a l'escena de les arts vives a Catalunya una proposta amb format (concert-performance) i llenguatges que amalgamen referents i idees ben diferents respecte als que la dansa contemporània local explora en els inicis del segle XXI i que configura un primer context de referència de les pràctiques de Montdedutor.

Montdedutor pertanyen a la primera generació d'artistes que es forma en contextos europeus, en concret a Amsterdam, fet que afavoreix la introducció de tendències i estètiques alienes a l'ecosistema d'arts vives locals, com la influència de la «dansa contemporània» o «dansa conceptual» desenvolupada a partir dels anys noranta per artistes com Jérôme Bell, Meg Stuart, Xavier Le Roy, La Ribot o Boris Charmatz, entre d'altres (Lepecki, 2005: 45).

Més enllà de la influència de la dansa europea contemporània dels anys noranta —que en gran mesura pot ser entesa com una versió de l'art conceptual dels anys seixanta i setanta (Fabius, 2012: 7-12)—, l'obra de Montdedutor presenta, en les peces compreses des del 2009 al 2016, una sèrie de característiques que remetien al nucli estètic de l'art conceptual en el marc de les arts visuals dels seixanta i setanta. Aquests elements, que constituïran la base de l'anàlisi d'aquest estudi de cas, es poden resumir en: la desmaterialització de les pràctiques artístiques, el seu capgirament ontològic, la multidisciplinarietat i la inclusió de la teoria i la crítica en la pròpia pràctica artística.

Pel que fa a la desmaterialització de les pràctiques artístiques, cal entendre-la com el rebuig, no tant respecte a la materialitat, sinó vers la idea que l'art té a veure amb un «objecte» o «producte» que respon a un format predeterminat, reproductible, tangible i susceptible d'integrar-se en el mercat de l'art, com era el cas de l'art modern en els anys cinquanta, idea justificada per Clement Greenberg des de l'estètica kantiana del «gust» (Greenberg, 1965: 5; ed. 1983).

De la desmaterialització com a estratègia artística crítica, on els conceptes o idees són considerats «art» i la seva materialització quelcom secundari (Kosuth, 1991: 13-16), (Lippard, 1973: 7; ed. 1997), (LeWitt, 1969: 3-5) és després, així mateix, un capgirament ontològic: l'espai on es genera l'art no és

exterior sinó que s'esdevé a la pròpia ment o imaginació de l'espectador, que és on cobra sentit l'experiència estètica.

La incorporació de llenguatges d'altres disciplines o àmbits artístics, com és el cas de la filosofia del llenguatge o analítica en l'àmbit de les arts visuals, va permetre explorar noves dimensions estètiques en la creació artística. Un dels protagonistes, que marcà un punt d'inflexió en l'estètica del segle XX, fou Austin i el seu llibre *How to do things with words*, que investiga les possibilitats performatives del llenguatge verbal.

Com a conseqüència de la multidisciplinarietat, les pràctiques artístiques van incloure aspectes teòrics i crítics sobre la naturalesa de l'art, fet que va transformar l'experiència estètica contemplativa en una experiència reflexiva i crítica. La generació d'artistes conceptuals integrada per Kosuth, Sol LeWitt o Lippard —entre d'altres— elaboren decàlegs estètics com a part de la seva pràctica artística on se situen i participen del debat que es desenvolupa en el si de la filosofia, en considerar l'art un artefacte analític i, per tant, equivalent al pensament: «Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context —as art— they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art is art, which means, is a *definition* of art». (Kosuth, 1991: 20).

Així, de la mateixa manera que l'art conceptual posa en qüestió l'art modern, invertint el seu model ontològic, Montdedutor realitza una aposta «ontocrítica», parafrasejant Lepecki (Lepecki, 2005: 16), envers la idea de la dansa encunyada per la *modern dance* com a moviment continu (d'un cos humà), per passar a explorar altres modes possibles del moviment més enllà de les convencions iniciades al segle XVI, sedimentades al segle XX, i que impliquen el qüestionament i la descentralització del cos humà com a epicentre de la dansa.

Montdedutor se situa, doncs, als límits de la dansa, a la metadansa, ja que l'exploració i la crítica que constitueixen el gruix o essència del seu treball implica qüestionar elements escènics convencionals a través de codis aliens a l'escena —i que per aquesta raó permeten generar un espai «des de fora»— dels llenguatges i formats escènics. Aquesta visió crítica en les formes artístiques i no en els continguts, estableix un gir en les arts vives posteriors a la crisi del 2008 caracteritzat per la creació de llenguatges i formats que provenen de disciplines artístiques que treballen la imatge, com ja s'ha apuntat en la secció 3 d'aquest article. Alguns exemples són: el cinema documental, el situacionisme, el *site-specific*, l'art comunitari, la ciència-ficció, les instal·lacions visuals i/o sonores, els dispositius, l'art multimèdia i l'art conceptual.

Descodificant imaginaris. *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores*

En relació amb aquest gir, que implica no només una major hibridació disciplinària en l'àmbit de les arts vives, sinó una transformació en els llenguatges, la primer peça de Montdedutor, *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores*, resulta especialment adient com a exemplificació d'aquest viratge. La peça, un concert-performance, tal i com ells

mateixos l'anomenen, treballa la performativitat des de diferents disciplines i llenguatges: el so, la música, el cinema, la il·luminació o els objectes conformen, en paraules dels mateixos artistes, «la banda sonora d'una possible escena d'una possible pel·lícula de terror» (Montdedutor, 2011).

La primera de les característiques d'aquesta peça en relació amb les estratègies de l'art conceptual, és el trencament d'un format convencional en les arts del moviment, amb la descentralització del cos humà —i el seu moviment continu— del focus de la pràctica artística. Montdedutor utilitza el cos humà com a canalitzador del so, la imatge i les accions i desplaça la performativitat centrada en el o la performer en una multiplicitat d'objectes, de sons i d'interaccions entre aquests elements.

Les associacions plantejades per Montdedutor entre imatges i sons constitueixen un desafiament a unes lògiques construïdes i consolidades, en aquest cas del cinema de terror, adreçades a generar «moviment» en la ment o imaginació de l'espectador, que ha de descodificar i recodificar les escenes d'aquest concert-performance.

¿Y por qué John Cage?. La performativitat de les paraules

L'exploració expandida de la performativitat més enllà dels cossos, és un aspecte que està profundament relacionat amb l'art conceptual. El 1962, Austin publica *How to do things with words*, un llibre de filosofia analítica que revoluciona la idea sobre la funció del llenguatge en basar-se en l'anàlisi del llenguatge ordinari tot assenyalant la dimensió performativa que posseeixen alguns enunciats, com «I do take this woman to be my lawful-wedded wife» o «I declare war» (Austin, 1962: 11; ed. 2020). D'aquesta manera, obre l'àmbit performatiu més enllà dels cossos a les paraules.

Tot i que l'art conceptual s'associa habitualment amb propostes racionals, calculades i distants, resulta fonamental recordar els seus orígens als anys seixanta i els objectius que perseguia, motivats per una forta determinació i un desig de revolució en l'àmbit artístic i estètic —així com del mercat de l'art—, fins al moment força conservador i basat en objectes considerats artístics pel fet d'adoptar un determinat format, com pintures o escultures. Per tant, l'art conceptual fou l'estratègia que sorgí com a resposta a un panorama artístic estancat. De la mateixa manera, Montdedutor rescata estratègies, codis i preocupacions de l'art conceptual adreçades, en aquest cas, a l'estancament o esgotament de la dansa, que es reflecteixen a la peça ¿Y por qué John Cage? —fent al·lusió justament a un artista conceptual anterior al moviment dels anys seixanta.¹¹

El que es proposa, primer de tot, és una peça basada en el procés i no en el resultat, factor que imprimeix un tempo molt més lent a l'experiència de la performance i que desaccelera, per tant, l'expectativa del públic, al qual se suma una interrupció o suspensió del moviment, o més aviat un desplaçament cap a la performativitat de les paraules, a través d'un exercici de repetició i variació —característic de l'art i la dansa conceptuals— que genera

11. Les obres d'alguns artistes com John Cage o Marcel Duchamp, tot i pertànyer a un marc temporal anterior a l'encunyament de l'art conceptual, es basen en idees o conceptes i no en la materialització artística de la seva obra, de la mateixa manera que l'art conceptual ho reivindica dècades més tard com a fonament de les pràctiques artístiques.

diferents sentits i situacions a través de les mateixes paraules i que, per tant, proposa un moviment que no té lloc a l'objecte, sinó en l'experiència dels espectadors.

HOLAQUÉHACE. La desmaterialització de les pràctiques escèniques

Un segon aspecte de gran transcendència per a les pràctiques artístiques conceptuals i postconceptuals, i que analitzarem a continuació en l'obra de Montdedutor, és la idea de la «desmaterialització de l'art». Joseph Kosuth escriu, l'any 69 un text referencial respecte als principis estètics de l'art conceptual anomenat *Art after philosophy and after*, on estableix un nou camp per a les pràctiques artístiques. Contràriament a la tesi estètica kantiana defensada per Greenberg, Kosuth declara que l'art no té a veure amb els objectes, ni amb la bellesa ni amb el «gust» de determinats crítics que decideixen allò que és art i allò que no ho és; Kosuth situa l'art en un pla eidètic, immaterial i l'execució, l'objecte, són considerats un mer tràmit.

En aquest context, els crítics d'art Lucy Lippard i John Chandler van encunyar el terme «desmaterialització» per fer referència a l'art sense objectes (Lippard; Chandler, 1968: 31-36). Aquests autors pronosticaven un futur artístic que permetria defugir la comodificació —o mercantilització— de l'art. Aquesta aposta denota el caràcter revolucionari i crític de l'art conceptual, ja que apunta no només al mercat de l'art sinó al marc socioeconòmic que el sosté: el sistema capitalista. En efecte, els anys seixanta s'erigeixen com el moment de consolidació de les classes mitjanes, el fordisme i l'economia basada en l'adquisició i la producció d'objectes. L'objecte esdevé principi i fetitxe d'una societat que assimila la lògica mercantilista a qualsevol altre àmbit de la vida. La idea de «desmaterialitzar» esdevé, per tant, una crítica al cor del sistema i una proposta de dissolució del seu pilar fonamental, l'objecte:

No obstant, va ser més aviat la forma que el contingut de l'art conceptual el que contenia missatge polític. Les regles hi eren per ser trencades. La pulsó en contra del sistema dels anys seixanta va posar el focus en la desmitologització i descomodificació de l'art, arran de la necessitat d'un art independent (o «alternatiu») que el cobdiciós sector implicat en l'explotació mundial i la guerra de Vietnam no pogués comprar ni vendre. (Lippard; Chandler, 1968: 31-36)

Així, Montdedutor presenten en relació amb, o més aviat contra la idea de l'art com a mercat, una peça que renuncia a espais escènics reconeixibles, a la possibilitat de la seva reproductibilitat i, en definitiva, a ser identificada com a art: la intervenció *HOLAQUÉHACE*. Ni tan sols es dirigeix a un públic determinat i la seva descontextualització dilueix i confon de manera intencionada la pràctica artística amb la vida quotidiana. La intervenció va tenir lloc al Festival Salmon l'any 2015 a diversos llocs antiespectaculars com els lavabos, la cafeteria del Mercat de les Flors, o l'accés a les sales, així com a l'escenari en un exercici de suplantació d'altres artistes en el moment de saludar el públic.

La concepció del futur sense objectes de Lucy Lippard o la idea de Sol LeWitt de l'art com a «màquina de produir idees» (Sol LeWitt, 1967: 80) semblaven albirar el que dècades més tard anomenem món digital, un món mancat d'objectes que, malgrat perfilar-se com un món possible —i desitjable— des de les tesis de l'art conceptual, suposa també tot allò que l'art conceptual pretenia desactivar: un espai que no només és ocupat i explotat sota lògiques capitalistes, sinó que s'erigeix, de nou, en espai fetitxe global i camp de joc de noves variants biopolítiques.

«Grand Applause». Coreografies no antropomòrfiques

Byung-Chul Han, Bourriaud o Rosi Braidotti són alguns dels pensadors que assenyalen la desmaterialització del capitalisme com a tret cabdal del segle XXI, a través del desplaçament del nucli econòmic global a espais i formats intangibles. Bill Gates formula ja, l'any 1995, la seva particular utopia futurista del consum, basada en el concepte de *friction-free capitalism* (Gates, 1995: 158): el capitalisme alliberat dels inconvenients de la matèria, dels cossos, del factor humà, de la natura, el temps, l'espai, etc., com una mena de món platònic de les idees que funciona de manera autònoma i indiferent a la resta: el capitalisme sense capital.

No obstant, l'art conceptual no ha tornat al segle XXI a proporcionar un marc simbòlic al «capitalisme sense friccions», sinó més aviat el contrari: a explorar altres mons possibles. Fins i tot, en un gir inesperat, reivindicar altres formes materials i altres maneres de ser cos. Com s'ha apuntat anteriorment, l'aposta per introduir estratègies i codis de l'art conceptual en el cas de Montdedutor per a crear els dispositius que són, en definitiva, les seves peces, té a veure amb una situació d'esgotament, d'estancament de la dansa, però no només d'ella. Lepecki defineix, a *Exhausting Dance*, la dansa moderna com a moviment continu que reproduïx, en definitiva, el principi mateix de la modernitat i les seves lògiques econòmiques capitalistes de producció de subjectivitat, de disciplinament del cos, etc. (Lepecki, 2005: 13). Per tant, quan les coreografies experimentals, com el cas de Montdedutor, proposen interrompre, suspendre o desacelerar el moviment, qüestionen també tota l'estructura socioeconòmica que suporta aquest paradigma estètic construït al llarg del segle XX. Aquest moviment crític respecte al món contemporani, no obstant, es dirigeix, en última instància, a nosaltres mateixos, a la pregunta pel lloc, pel tarannà i pel futur dels éssers humans en el segle XXI. Una de les respostes temptatives des dels neomaterialismes, el posthumanisme, el realisme especulatiu i la teoria de l'actor xarxa que sorgeixen al segle XXI, consisteix en la revisió del concepte i les relacions que establim amb la matèria, i que alhora suposa una revisió del nostre antropocentrisme, del ser de les coses en funció nostra i supeditades a l'ésser humà sota lògiques d'ús, de recurs i d'explotació.

En relació amb aquest marc de pensament, la peça *Grand Applause*, una versió de *Carmen* de Bizet, reconvertida en una coreografia d'objectes, proposa un darrer gir ontològic. A *Grand Applause*, Montdedutor renuncia en gran mesura a la seva presència, al protagonisme escènic i la representació antropomòrfica, en favor d'una coreografia centrada en elements no

humans: instal·lacions artístiques recontextualitzades on els objectes constitueixen el centre del moviment d'objectes; fins i tot el cor de l'òpera apareix caracteritzat de fantasma, difuminant així la figura humana. Excepte al final de la peça, les aparicions de Montdedutor posseeixen una funció fonamentalment tècnica, que consisteix en l'execució d'alguns dels canvis escènics de l'òpera. En definitiva, aquesta aposta per la quasi dissolució del performer com a representació humana sembla apuntar a la culminació d'un procés de descentralització del propi rol del performer com a eix o demiürg de l'escena —ja present a peces com *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores* (performer com a mèdium), *¿Y por qué John Cage?* (performativitat més enllà del cos) o *HOLAQUÉHACE* (dissolució de contextos performatius convencionals)— que esdevé un element més de l'ecosistema coreogràfic.

Conclusions

Montdedutor articula, a partir de l'entrellat ontoestètic de l'art conceptual, una deriva de la performativitat que s'estableix al segle XX i que Fischer-Lichte condensa a la frase «The bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance»¹² (Fischer-Lichte, 2008: 32). Si bé les primeres obres del duo que aquí s'analitza tenen lloc en un context que respon al que Fischer-Lichte estableix com a marc performatiu, les dues posteriors: *HOLAQUÉHACE* i *Grand Applause* s'allunyen de la copresència performer-espectador; la primera dissol l'estatus del performer i el fa inidentificable, i la segona elimina en bona mesura el protagonisme i la presència humana de l'equació. No obstant, i malgrat la desaparició d'un dels termes de l'equació, la presència de performativitat, d'acord amb les tesis desenvolupades, resulta innegable. Constitueix, però, un tipus de performativitat diferent de la imaginada per Fischer-Lichte. Les pràctiques artístiques que la filòsofa alemanya addueix com a casos o exemples formen part del teatre o art relacional originat els anys noranta, on la participació constitueix l'eix vertebrador, travessat per una amalgama de processos socioculturals i econòmics específics (Bourriaud, 2008) que provoquen la filtració de l'art en espais compartits i públics. Les arts vives posteriors al 2008, però, demanen nous referents conceptuals que responguin a la seva peculiaritat, en concret als processos de descentralització de les pràctiques artístiques. En aquest sentit, Bourriaud defineix l'artista contemporani com a «antropòleg molecular» (Bourriaud, 2021: 107), la funció del qual resideix a reestablir l'alteritat, i Brugerolle proposa un canvi de genealogia del verb *to perform* (que inclogui les pràctiques postperformatives objectuals), que remet a l'arrel francesa del terme *perfourir* i que recull el protagonisme objectual del seu significat originari (produir o construir mobles) (Brugerolle, 2018: 271). No obstant, potser la revisió de la paraula *liveness* (en el sentit de les arts vives o l'art en viu) facilita la inclusió d'agències tant humanes com no humanes en l'àmbit de la postperformance o arts vives. En el marc de la polèmica sobre el terme *Live*

12. «La presència corporal d'actors i espectadors possibilita i constitueix la performance.»

Art al Regne Unit, Johnson recorda que el significat de *liveness* no es troba vinculat a una presència estrictament humana o corporal, sinó a la simultaneïtat temporal d'un esdeveniment vers l'espectador (Johnson, 2013: 28), i expandeix d'aquesta manera l'agència i el concepte de performance —humana— proposat per Fischer-Lichte.



Referències bibliogràfiques

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO. «A taquilla (La estrategia suicida)». *Revista Tea-tron* [en línia]. <<http://www.tea-tron.com/srserrano/blog/2014/11/05/a-taquilla-la-estrategia-suicida/>> [Consulta: 15 gener 2022].
- AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. 1a ed, 1962. Barakaldo Books, 2020.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Inclusiones: Estética del capitaloceno*. Traducció del francès d'Eduardo Berti. Edició original: *Inclusiones - Esthétique du capitalocène* (2021). Madrid: Adriana Hidalgo, 2021.
- BRAIDOTTI, Rosi. «A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities». *Theory, Culture & Society*, 36 (6), 31-61. SAGE Publications Ltd, 2019. <<https://doi.org/10.1177/0263276418771486>> [Consulta: 11 novembre 2022].
- BRAIDOTTI, Rosi. *El conocimiento posthumano*. Traducció de l'anglès de Júlia Ibarz. Edició original: *Posthuman Knowledge* (2019). Barcelona: Editorial Gedisa, 2020.
- BRUGEROLLE, M. de. «Future Post Performances». *Mousse Magazin*, 63, 2018, p. 266-275.
- CARRIGAN, Mark; PORPORA, Douglas V. «Introduction: Conceptualizing post-human futures». *Post-Human Futures* (pp. 1-22). Londres: Routledge, 2021.
- DURAN, Jordi. «Europa a l'ADN». A: *El carrer és nostre*. Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017, p 144-150.
- ENRILE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. [en línia]. Tesi doctoral. Departamento de Literatura Española, Universidad Complutense de Madrid, 2016. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39984/>> [Consulta: 25 maig 2022].
- FABIUS, Jeroen. «The missing history of (not) conceptual dance», A: Merel Heering, Ruth Naber, Bianca Nieuwboer i Liesbeth Wildschut, eds. *Danswetenschap in Nederland*, 7, Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, 2012 [en línia] <<https://bit.ly/44iVX6M>> [Consulta: 12 novembre 2022].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. Traducció de l'alemany de Saskya Iris Jain. Edició original: *Ästhetik des Performativen* (2004). Londres; Nova York: Routledge, 2008.
- FONDEVILA, Jordi. *Estudi específic sobre l'àmbit sectorial de l'Autoria Escènica Interdisciplinària No-Convencional (o Escenes Híbrides) a Catalunya*. Estudi no publicat. Barcelona: Institut de les Empreses Culturals (ICEC), 2018.
- FOSTER, Hal. *Bad new days: Art, Criticism, Emergency*. Londres: Verso Books, 2017.
- GATES, Bill. *The Road Ahead*. Nova York: Viking Penguin, 1995.
- GREENBERG, Clement. «Modern Painting». A: Francis Frascina i Charles Harrison, (eds): *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. Nova York: Routledge 1983.

- GÓMEZ, Núria. *Espectropolíticas: imagen y hauntología en las prácticas artísticas contemporáneas* [en línia]. Tesi doctoral. Departament de Comunicació. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2020. <<http://hdl.handle.net/10803/671013>> [Consulta: 03 novembre 2022].
- HARAWAY, Donna. J. «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective». *Feminist Studies*, 14 (3), 1988, p. 575-599. <<https://doi.org/10.2307/3178066>> [Consulta: 15 febrer 2022].
- JOHNSON, Dominic. *Critical Live Art Contemporary Histories of Performance in the UK*. Oxon: Taylor & Francis, 2013, p. 28.
- JORNET, Alfredo; DAMÇA, Crina. «Unit of analysis from an ecological perspective: Beyond the individual/social dichotomy». *Learning, Culture and Social Interaction*, vol. 31, part B, 2019. <<https://bit.ly/3O5NoYZ>> [Consulta: 21 setembre 2021].
- KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1991.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. Nova York: Routledge, 2006.
- LEWITT, Solomon. «Sentences on Conceptual Art». 0-9, núm. 5. Nova York: 1969, p. 3-5.
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. «The dematerialization of Art». *Art International*, 12:2, 1968, p. 31-36.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. (1973). Los Angeles: University of California Press Ltd., 2001
- MONTDEDUTOR. *Montdedutor*. [en línia]. <<https://www.montdedutor.com/our-work>> [Consulta: 9 agost 2022].
- PALLARÈS, Aída; PÉREZ, Manuel. *El carrer és nostre*. Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017.
- RIFKIN, Jeremy. *The Zero marginal cost Society: The internet of things, the collaborative commons and the eclipse of Capitalism*. Nova York: Macmillan Publishers, 2014.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Mèxic D. F.: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.
- SCHNEIDER, Rebecca. «New Materialisms and Performance Studies» *TDR* (1988-), vol. 59, núm. 4, 2015, p. 7-17. <<http://www.jstor.org/stable/24585027>> [Consulta: 11 setembre 2021].
- STALPAERT, Christel; BAARLE, Kristof van; KARREMAN, Laura (eds). *Performance and Posthumanism. Staging Prototypes of Composite Bodies*. Cham Palgrave Macmillan, 2021.
- TURNER, Victor. «Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology» *Rice University Studies*, 1974, 60, 3, p.53-92.

La dramaturgia escènica: crida a la preeminència a partir de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova producció en la contemporaneïtat

Apunts d'un estudi escènic en l'òpera *L'enigma di Lea*
(Portaceli/Argullol/Casablanca) (GTL, 2019)

Marta MOMBLANT RIBAS

Universitat Rovira i Virgili

ORCID: 0000-0003-2424-6630

margaansati@gmail.com

NOTA BIOGRÀFICA: Doctora per la URV amb la tesi «La Dramaturgia escènica des de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova creació: estudi de *L'enigma di Lea* (Portaceli/Argullol/Casablanca) en el marc de la programació operística del Gran Teatre del Liceu (1999-2019)». És directora d'escena en obres de teatre de text i òpera, i dramaturga. Des del 1991 ha dirigit més de quaranta produccions nacionals i internacionals. La seva nova escriptura s'està publicant, premiant i estrenant des del 2009. Compagina la tasca creativa escènica amb la pedagogia de les arts escèniques i la gestió teatral.

Resum

La supranarrativa escènica, en tant que conceptualització que es materialitza a partir de tots els vestigis escènics visuals i silenciosos que conformen la dramaturgia escènica, se'ns revela com un instrument catalitzador social per l'emmirallament que suposa i, com a tal, una valuosa eina d'autoconeixement. La combinació de tot plegat és el que ens defineix en cada època. Així s'esdevé també en la percepció de la identitat de la dona que arriba al públic de cada societat a través dels personatges femenins que han estat manipulats i transformats per a l'escena.

L'òpera *L'enigma di Lea* (Portaceli, Argullol, Casablanca), estrenada la temporada del 2018-2019 al Gran Teatre del Liceu, és una producció d'una nova composició i una nova escriptura dramàtica; d'un revisionisme d'un mite femení transgressor al qual s'aplica una anàlisi escènica sota la perspectiva holística de gènere, de mirada en femení.

Paraules clau: dramaturgia escènica, perspectiva de gènere, escriptura dramàtica, nova producció, Liceu, Carme Portaceli

Marta MOMBLANT RIBAS

La dramaturgia escènica: crida a la preeminència a partir de problemàtiques de perspectiva de gènere i de nova producció en la contemporaneïtat

Apunts d'un estudi escènic en l'òpera *L'enigma di Lea*
(Portaceli/Argullol/Casablanca) (GTL, 2019)

La praxi artística realitzada tant en l'àmbit internacional com en el nacional ens ha portat a advocar per un determinat valor afegit que connota la dramaturgia escènica. A l'inici de la trajectòria, a principis dels anys noranta, fou la intuïció la que ens feu copsar aquest valor afegit que defensem aquí. Després, al llarg de més de tres dècades en l'exercici de la creació escènica al teatre de text i a l'òpera, se'ns anà fent palesa la contundent importància de la seva funció artísticosocial. Arribats al primer quart del segle XXI, ha sorgit la inquietud de no veure-la posicionada encara de manera preeminent dins la comunitat escènica.

Durant anys de professionalització, hem sotmès intuïció i inquietud personals a observació, reflexió argumentació i debat. Hem filat prim en el reguitzell dels muntatges de creació pròpia tant com en les produccions d'altri. I en acabat, corroborem que la dramaturgia escènica no està emplaçada, malgrat la seva transcendència, on li correspon. Gestors teatrals, els mateixos artistes escènics, la crítica i el públic, tendeixen a banalitzar-la. Se n'obvia l'efecte mirall que suposa i, en conseqüència, se'n menysté l'impacte.

Anirem, ja d'entrada, un pas més enllà. Esquivarem l'etiqueta recurrent amb què es titlla comunament la *lectura personal* per parlar de la que ha fet un director d'escena d'una obra. El valor afegit artísticosocial que ens aporta la dramaturgia escènica esdevé clau d'interpretació, en permetre'ns detectar la idiosincràsia social a la qual el fet artístic es destina. I el que extraiguem d'aquest emmirallament, com veurem, contindrà dades de les quals altres disciplines —estudis humanístics en general, ciències socials, estudis de gènere, etc.— a la força se n'han de beneficiar. I vet aquí la corresponent inquietud que ens suposa no considerar-la prou preeminent.

La dramaturgia escènica ofereix una supralectura que s'aprecia, sobretot, en els revisionismes. En essència, en la revisitació d'un argument universal s'hi barregen dos relats: un és el del patrimoni humanístic, amb tota la càrrega que hagi macerat al llarg dels segles; l'altre és el de l'ara i aquí ineludible de tota nova producció. Una nova lectura sobreix, per tant, en contrastar el relat-base amb un relat enginyat de nou. Els relats-base, efectivament,

solen ser els pertanyents a la tradició; i els nous que es fan cohesionar amb aquests són una supranarrativa. Els primers són els relats mítics ancestrals dels quals fem revisionismes una vegada i una altra; el relat que generem de nou, *l'altre relat*, en proposar-lo per fer la nostra conceptualització escènica, esdevé *la mirada* de la direcció.

Al seu torn, aquest *altre relat* en pot ser un d'original, una invenció puntual que la direcció d'escena encunyi per a un revisionisme en concret. També pot ser, senzillament, un relat al servei d'una estètica idiosincràtica, com és el cas d'artistes plàstics que han entomat la direcció d'escena com, per exemple, el *Wozzeck* sota la direcció i la conceptualització escènica del johannesburguès William Kentridge (GTL, 2021-2022). O pot ser un *altre relat* encara —un, d'una altra mena ben distinta—, extret d'un altre context, que es faci contrastar —i amalgamar— amb el primer. Pel que fa a aquesta darrera modalitat, esmentarem que durant l'escriptura de la tesi en el curs de la qual sorgeix aquest article,¹ s'ha pogut veure en el Gran Teatre del Liceu un exemple que ha corroborat, més que cap altre, l'impacte d'aquesta supralectura ocasionada pel contrast d'un argument revisitat amb un relat nou i emancipat del de base. Ens referim a *Tosca* de Puccini, amb la direcció escènica de Rafael R. Villalobos (GTL, 2022-2023), qui al relat original d'aquesta òpera ha superposat, tan lliurement com ha cregut necessari, l'episodi de la mort de Pier Paolo Pasolini en un accident de cotxe en què es feia acompanyar per l'adolescent de qui, en un tracte de prostitució, se n'havia apassionadament encapritxat. El resultat del contrast d'ambdós relats ha fet emergir una vehement tergiversació dels continguts del drama verista, en la reeixida i contundent supralectura que n'ha esdevingut. El maridatge, però, ha pagat la pena en haver esperonat el debat a l'àgora, on s'ha destacat l'emmirallament social i s'ha mostrat tant la intolerància com l'autocomplaença de les diferents faccions.

En contrastar relats generem la dramaturgia escènica i apel·lem violentament als receptors implícits que som tots (Batlle, 2020: 259). L'efecte que en tots els casos s'esdevé és el d'una comprensió distinta, molt probablement nova i impensada, de la consensuada canònicament. Un nou biaix, com un nou color, a través del qual mirar-nos l'entorn, en manipula el significat, el perverteix, sí, i alhora —no podem negar-ne la facultat —, l'enriqueix.

Aquesta potestat del suprarelat no es manifesta tan sols en les revisitacions. Es veu cada vegada més sovint, també, en produccions de nova escriptura dramàtica. Amb més vehemència, s'aprecia en produccions on el treball d'una «escriptura del cos» porta cap a una dramaturgia silenciosa i visual (*Estudis Escènics*, 2022) en paral·lel a la textual.

En el teatre de text, la pròpia naturalesa del procés creatiu pot ocasionar aquesta supranarrativa de manera més cohesionada. Durant els assajos, si es contempla prou període de temps i marge per a la recerca del llenguatge escènic, es pot donar amb més espontaneïtat. Però això no vol dir pas que la dramaturgia escènica sigui preeminent en els preliminars de producció. No

1. Les dades, els noms i referències que s'aniran desplegant al llarg d'aquest article es troben ampliat, contrastats i documentats en el corpus de la tesi a la qual ens referim. Dipòsit: juliol 2023; defensa: 20 de setembre de 2023. Universitat Rovira i Virgili. Director de la tesi: Dr. Jesús Carruesco García.

acostuma a ser apriorística en relació amb el relat principal, ja que sovint sorgeix sobre la marxa. A tall d'exemple, ho hem apreciat en la programació vigent durant la present temporada a Barcelona a *Animal negre tristesa*, d'Anja Hilling, amb direcció de Julio Manrique, a la Sala Beckett; a *Zona inundable*, de Marta Barceló, amb direcció de Marta Gil Polo, al TNC; a *Viatge d'hivern*, d'Elfriede Jelinek, amb direcció de Magda Puyo, a la Sala Beckett (BCN, temporada 2022-2023).

Les problemàtiques de nova producció són múltiples i totes ben complexes, certament. Però, sense cap mena de dubte, una de les que més compromet l'espectacle escènic és la paradoxa de corroborar aquest idiosincràtic valor afegit que desplega la dramaturgia escènica i haver eludit la seva preeminència en la fase embrionària del procés creatiu escènic. Aquesta paradoxa que aquí ens ocupa posa en risc, en tota la seva vulnerabilitat, la recepció que en tinguin públic i crítica.

Hem cercat entre quins paràmetres es manifesta amb més vehemència en els escenaris de Catalunya la nostra paradoxa, doncs. I els paràmetres amb els quals, finalment, hem delimitat el marc de l'estudi són tres. Pertanyents a idiosincràcies independents —i precisament per això mateix—, en fer-los confluïr, creiem que ens permeten prendre el pols a la nostra contemporaneïtat escènica i, en conseqüència, comprovar com evidència, sense cap mena de pudor, problemàtiques socials i artístiques de primer ordre.

Considerant, doncs, els paràmetres —un de tres—, comencem: el tractament dels mites i la seva revisitació des de l'ara i aquí. Per la inherent qualitat que conté d'argument universal el mite, és en el seu revisionisme on la dramaturgia escènica, més eloqüentment, es manifesta preminent. Un altre dels paràmetres —dos de tres—: la nova producció de la nova escriptura dramàtica. Efectivament, atesa la magnitud de la qüestió que connota, és un sedàs ineludible. I un darrer —tres de tres—, n'ha de ser, irremissiblement, la perspectiva de gènere, per la incontrovertibilitat d'aquest paràmetre, a dia d'avui, a l'hora d'investir de caràcter científic tota anàlisi d'índole artistico-social en la nostra contemporaneïtat, tal com postula Díaz (Díaz, 2020).²

Tot el que hem expressat més amunt es fa més evident en l'escena operística. Obviarem el fet que també ho veuríem en les revisitacions dels musicals clàssics; fins i tot en els *remakes* d'un clàssic del cinema, és clar. Però ens acollim a l'òpera en tant que gènere perquè, d'entre altres raons que anirem esfrilgants a continuació, l'òpera reuneix ja d'entrada diversos requisits que la singularitzen. Els requisits principals i més evidents són: el fet de conformar espectacles encabits en programacions regulars i estables, amb seu pròpia, bé sigui un teatre, bé sigui en el marc d'un festival; per ser una de les arts de més envergadura d'entre les de l'espectacle en viu pel capital humà que comporta —emissors i receptors—; comptar amb una producció econòmicament acabada, cosa que fa que sigui aparador de manifestacions de poder i, per aquesta mateixa opulència, esdevé comparativament superior a la majoria d'altres manifestacions teatrals. De tot plegat es dedueix que, en la seva exhibició, es

2. El seu és un postulat holístic, i a ell ens adscriuim, en no admetre ni validar cap estudi de cap índole de cap branca científica o humanista sense l'aplicació globalitzant i transversal de la perspectiva de gènere, la identitat i la paritat, en el sedàs del que s'investiga.

desenvolupin molts més recursos escènics. És a dir les eines essencials de tota dramaturgia escènica. Un gènere de tal magnitud propicia l'ecosistema ideal en el qual immersió-nos en un estudi d'aquests paràmetres.

És a l'òpera on l'exercici de la dramaturgia escènica es manifesta i desenvolupa amb més vehemència, efectivament. En tenim infinitud d'exemples en produccions internacionals i també de locals exhibides arreu del món occidental, sobretot en les darreres quatre dècades. Les programacions operístiques estan conformades per un repertori consuetudinari que, en molts casos, és el tractament de mites i arguments universals. Aquest repertori és revisitat en nombroses noves produccions i exhibit en constants reposicions (*revival*). Atesa la seva naturalesa, doncs, és on la dramaturgia escènica es desplega exponencialment. És on, certament, amb més eloqüència sobresurt el seu punt àlgid. A Catalunya, en aquests moments, la dramaturgia escènica d'un espectacle operístic esdevé la punta visible de l'enorme iceberg submergit que és una nova producció pública i institucional. Per tant, la dramaturgia escènica se'ns revela, aquí més que en cap altra creació escènica, com la responsable final d'ancorar els ponts de relació amb el públic al qual es destina, bregant desesperadament quan cal, per a garantir-hi el diàleg. I si la conceptualització escènica no ha estat considerada preeminent en els preliminars del procés creatiu d'una nova producció de nova dramaturgia per una nova composició, és quan s'han pogut produir decalcatges d'interpretació, amb el resultat d'un contingut distorsionat que deixa l'espectador desorientat...

En iniciar el procés metodològic que havia de corroborar el que aquí es postula, i aplicant tots tres paràmetres alhora, em va venir a la memòria una producció —molt abans que ni tan sols imaginés que m'embarcaria en un doctorat—, que s'havia estrenat a casa nostra tot just menys d'un any de l'inici d'aquesta recerca. Ja en sortir de la seva estrena —ho recordava molt bé—, vaig constatar que se'm refermaven, un cop més, la intuïció i la inquietud de tota la meua trajectòria. Més tard, efectivament, aquella producció havia de conformar el corpus de la meua tesi. Es tractava de l'òpera *L'enigma di Lea*, estrenada al Liceu el 9 de febrer del 2019, amb música de Benet Casablanca, autoria del text original de Rafael Argullol i direcció d'escena de Carme Portaceli (GTL, 2018-2019a).

L'encàrrec, seguint la jerarquia canònica a l'òpera, es feu primer al compositor Benet Casablanca, qui va demanar al seu amic Rafael Argullol d'escriure'n un llibret operístic. Alguns dels cantants ja havien estat seleccionats en les fases preliminars, i en virtut de la seva tessitura vocal (Egea, 2012 i 2017) es compongué la partitura. Fins que no estigué acabada la partitura amb el text, anys més tard, i amb tot el càsting líric i musical dat i beneït, no se cercà la persona per dur a terme la direcció escènica (GTL, 2018-2019b).

Aquest encàrrec es feu entre els mandats de dos directors artístics del Gran Teatre del Liceu: Joan Matabosch, qui l'exercí del 1999 al 2014 —després de la reconstrucció del teatre a causa de l'incendi del 31 de gener de 1994—,³ i Christina Scheppelmann, qui a partir del mes de juny del mateix any

3. A partir d'aquest any 2014, coincidint amb el traspàs del reconegut director belga Gerard Mortier, es demanà a Joan Matabosch de fer-se càrrec de la direcció artística del Teatro Real de Madrid, on en l'actualitat manté el càrrec.

2014 se situà al capdavant de la direcció artística del Liceu fins al 2019, any en què ja prendrà el relleu l'actual director artístic Víctor Garcia de Gomar. *L'enigma di Lea*, doncs, fou un encàrrec de Matabosch, i es produí i s'estrenà durant el mandat de la directora alemanya.

Amb l'ànim de repensar-nos en tant que comunitat escènica, només havia d'espigolar, per dins, el que ja hi era. Per tant, ha estat en el procés de prendre nota de la riquesa artística i conceptual que conté la producció d'aquesta peça escènica que he pogut establir el meu postulat. Així ha estat des de l'incipient moment en què fou primer un encàrrec, tal com els mitjans de comunicació anunciaren, passant pel procés de la seva posada en escena, resseguint-ne l'estrena i l'exhibició, fins a la subsegüent resposta del públic i la crítica (GTL, 2018-2019b). Tot hi era dins, implícit. S'evidenciava de tal manera que només he hagut —obviant-ne el respecte i l'admiració artística— d'espedaçar-ho.

Per tal de contextualitzar la necessitat d'aquesta preeminència de la dramaturgia escènica en aquest estudi, han estat revisades, exhaustivament, les dades i els crèdits d'un total de dues-centes quaranta-sis produccions exhibides al Liceu, durant les vint primeres temporades del segle XXI.

Aquest teatre líric —amb un aforament de 2.294 espectadors— és el de més envergadura de Catalunya, així com un d'entre els principals de l'Estat espanyol, i un dels de referència internacional, tant en l'escena europea com en la mundial.

Les dades compilades són múltiples i diverses. Precisament, atesa la seva transversalitat, s'han revelat i erigit significatives en extrem. Entre aquestes dades, en el marc d'una perspectiva de gènere holística, també ens han predominat consideracions d'ordre paritari. Així doncs, d'entre un total de dues-centes quaranta-sis produccions exhibides en l'escenari principal del Gran Teatre del Liceu, Carme Portaceli és la segona dona directora d'escena autòctona que ha tingut l'oportunitat de posar-hi *la mirada*, després de Núria Espert, entre les sis úniques dones —nacionals i internacionals— que ho han fet en el nostre marc temporal.⁴ D'aquestes directores, quatre són d'altres orígens europeus: Liliana Cavani, Phyllida Lloyd, Annilese Miskimmon i Lotte de Beer. Carme Portaceli és la darrera de les sis, i coincideix que és la darrera, també, dins el marc temporal de l'estudi.

Pel que fa a la incursió femenina i la seva mirada escènica, en sentit internacional, en l'escenari principal del Gran Teatre del Liceu el nombre d'aquestes directores contrasta amb el dels homes, que han posat la seva mirada en les dues-centes quaranta produccions restants. En vint anys de produccions, d'entre aquestes dues-centes quaranta signades per homes, s'hi compten les que han estat reposades en més d'una temporada. Això, pel que fa només a l'escenari principal del Liceu, atès que si comptéssim els homes que han fet incursió escènica al *Foyer*, la xifra i el llistat masculí, òbviament, ens desbordarien encara més. Destaquem, doncs, la falta de dramaturgia escènica amb mirada en femení de personatges genuïnament femenins transgressors com,

4. L'autora d'aquest article rebé l'encàrrec de dirigir una producció de nova creació al *Foyer: Remena nena* (2004), esdevenint la primera directora d'escena autòctona del segle XXI en el *Foyer*, ocupant el segon lloc al si de l'equipament liceista entre les directores esmentades més amunt.

per exemple, Salomé, Dalila, Carmen, Traviata, Madama Butterfly i Norma, essent aquest darrer títol, amb vint-i-sis reposicions, i amb un total de cent cinquanta-cinc representacions, un dels més revisitats des de la seva primera posada en escena al Liceu el 1847, fins a l'última representació el febrer del 2015, sense que cap de les seves produccions hagi estat vista des de la *mirada* en femení. Com tampoc ho ha estat Tosca, transgressora entre les transgressores atès que, tal com ja hem parlat en aquest article d'una producció vista en la present temporada, per molt interessant que n'hagi estat la seva dramaturgia escènica, és la d'un home, de nou, sempre la d'un home, la que s'ha vist. En aquesta dramaturgia escènica, especialment, és revelador fer notar que Tosca —el mite femení, la dona— ha quedat completament diluïda i eclipsada, en detriment dels interessos de la mirada d'home que l'ha concebut.

En l'àmbit autòcton, les directores contrasten enfront dels vint-i-dos homes directors de casa nostra que, a més a més, han reïncidit en més d'una producció. Per tant, són moltes més de vint-i-dues produccions de directors de casa nostra les vistes en el Gran Teatre del Liceu. Però sí que són vint-i-dos directors als qui s'ha donat l'oportunitat d'expressar-se escènica enfront de les dues dones esmentades, a les quals només se'ls ha donat una única producció a cada una, tenint en compte l'aparador artístic que suposa, a més de la repercussió social que comporta, un equipament de les característiques d'aquest teatre, així com la potencialitat idiosincràtica, escènica, creativa, conceptual, estètica i filosòfica que aquest equipament propicia pel fet de destinar-se al públic de casa nostra.

Per altra banda, de les dades compilades, i sigui dit aquí només de passada atès que creiem que paga la pena no deixar passar l'ocasió de fer-ho constar, durant les dues primeres dècades del segle XXI no hi ha cap dona compositora, com tampoc no hi ha cap dona llibretista.

En conseqüència, en vint programacions, pel que fa a arguments universals relatius a un mite femení transgressor, han estat vistos un total de trenta-dos títols, tots sota mirada d'home, amb l'única excepció de l'obra de la qual n'analitzem la dramaturgia escènica: *L'enigma di Lea*, essent, doncs, l'únic títol on conflueixen els tres eixos traçats, raó per la qual conforma el corpus del nostre estudi. Aquesta anàlisi consta de diverses peces que es troben endinsades les unes en les altres. Bé es podria fer el símil d'una matrioixca. Des de la seva prefiguració, fins a la seva materialització final, estaríem parlant del mateix. Des d'aquest paradigma, hem pouat en la peça més interior: l'obra estrenada. Aquesta respon a les ressonàncies per a les quals va ser concebuda. I, essent, en essència, una obra portada a la seva estrena absoluta, objecte final del quefer escènic, d'ella n'hem extrapolat i magnificat el panorama artístic, social i cultural que la generà.

El nucli de l'estudi ha consistit a analitzar la transposició a l'escena d'avui d'un text nou. Hem descompost l'estratègia que, per arribar a l'escena, s'ha realitzat d'un drama que bé podria ser considerat d'*intempestiu* (Batlle, 2020). Es tracta, planament, de com un Text de Partida (TP), d'una nova escriptura dramàtica contemporània, s'ha bolcat al dispositiu escènic, per esdevenir un Espectacle Meta (EM).

Aquesta transposició, al seu torn, s'encabeix dins la tria dels tres eixos en confluència: la nova producció, a partir de la concepció de l'escriptura d'un nou text, el qual ha hagut de servir de base per a una partitura musical, i el material que s'ha de posar en escena; el contingut d'aquest text que, essent de nova creació, és el revisionisme d'un mite, en tant que argument universal, a bastament desenvolupat i aprofundit dins el gènere; i, quan aquest mite ancestral és declarat femení i transgressor, s'ha avaluat el paper que hi juga la perspectiva de gènere (Francés, 2022), de mirada en femení,⁵ des d'un tot holístic, en el primer quart del segle XXI.

En l'anàlisi hem trobat, també, l'emmirallament del que resseguim, a través dels personatges femenins que han estat manipulats i transformats per a l'escena, és a dir, quina és la percepció de la identitat de la dona per a cada època, i què és el que s'hi destina al públic de cada societat.

En l'escena de *L'enigma di Lea* no es va establir que la supranarrativa fos un text extret d'un altre context; el que l'espectador implícit va haver de copsar fou el relat propi amb què Carme Portaceli ens va anar fent navegar per la supralectura que se n'anava desprenent. Tots i cada un dels vestigis visuals i silenciosos —inclosos els d'una dramaturgia de la dansa inherent, tal i com ho postulàvem també al V Simposi d'Estudis Escènics a l'Institut del Teatre de Barcelona la tardor del 2022—⁶ conformen aquest relat propi amb el qual s'ha contrastat el relat-base.

De l'anàlisi s'extreu, indefectiblement, que *la mirada* de Carme Portaceli que es desprèn de la seva dramaturgia escènica a *L'enigma di Lea*, corpo-reïtzada, com en tota producció, amb tot l'equip creatiu escènic i els intèrprets amb què comptà,⁷ està fermament cohesionada, però que la seva confrontació amb el relat base esdevé controvertida i explosiva. Efectivament, d'aquesta anàlisi se n'ha extret un compendi de temes, extens, polièdric i, en molts sentits, tan lúcidament contestable com enriquidor. Enumerem a continuació algunes de les qüestions que han sobresortit en relació amb la recepció contemporània i que ens parlen de la mena de societat que som, com ara: el fet que dos personatges es dirigeixin a Lea com «la puta de Déu»; el periple de Lea atès l'abús de poder a què és supeditada en qualitat de mercaderia sexual —èpicament, onírica, poètica, i factual—, en relació amb tots i cada un dels personatges, inclosos els artistes que la volen posseir; l'enorme taca de sang del vestit de Lea des de la pelvis als turmells; erotisme i dessexualitzacions: la dansa de Lea a l'inici de la publicació i la dansa de Lea i Ram cap al seu final, amb la que fou vista en escena amb els vuit ballarins (Argullol, 2019 - Portaceli GTL-TV3, 2019). Així mateix, s'han concatenat

5. Ens referim als postulats del Segon Feminisme.

6. Tal i com es va expressar en la comunicació, la coreografia realitzada per Ferran Carvajal esdevé bellíssima, no només formalment sinó, sobretot, per la capacitat d'encloure aquesta *mirada* de què parlem en tota la transversalitat de la conceptualització de la direcció d'escena.

7. L'equip creatiu escènic que aplegà Carme Portaceli fou el format per Paco Azorín pel disseny de l'escenografia; Antonio Belart pel disseny del vestuari i la caracterització; Ignasi Camprodon pel disseny de la il·luminació; Ferran Carvajal, com ja s'ha dit més amunt, per la coreografia (i la direcció del moviment); i Miquel Àngel Raió per la video-creació. Podeu veure la resta dels crèdits artístics i el repartiment líric escènic al programa de mà (GTL, 2018-2019a).

temes amb continguts relatius a:⁸ Io com antecessora de Lea; Prometeu prefiguració de Ram; el vagareig de Lea; la creació en els artistes; la racionalitat *versus* la sensibilitat; el destí ineludible; l'amor i el desamor; la frontera; *outsiders*; el càstig diví. També qüestions que cohesionen el batec de la contemporaneïtat escènica amb el del tremp social: problemàtiques de nova producció —estrena mundial. Problemàtiques de nova escriptura dramàtica i la transposició a la dramaturgia escènica contemporània: contingut en text/contingut en imatges; didascàlies; *frames*; unitats aristotèliques (i la seva absència); temps escènic/temps oníric; problemàtiques de la transposició del text material a un llibret operístic al servei del dispositiu escènic; el cor escènic; coreografies; direcció de moviment; tècniques d'interpretació actoral; càstings escènics; dissenys creatius: escenografia —espai escènic—, vestuari i caracterització, il·luminació —espai lumínic—, i videoart; tecnologia escènica; components humans i logística tècnica i tecnològica entre bambolines en temps real de l'espectacle en viu. Igualment: problemàtiques de l'emoció (i/o la seva absència), en ser una problemàtica ineludible en el fet teatral: en Lea —conflicte intern i el seu periple—, així com en la totalitat de la història; d'altres qüestions sobre l'emoció concatenades a l'espectacle: música i text i conflicte sotmesos a la interpretació que fem de la caracterització dels personatges. Encara: qüestions de llengua. I, amb referència al públic: relació eròtica espectacle-públic.

Des de la platea creiem veure un espectacle, però és a nosaltres a qui veiem. La matrioixca està feta de la mateixa massa mare en totes les seves peces. Les exteriors, i més grans, són el cosmos en què habitem; les interiors, i exponencialment la més minúscula, l'obra escènica.

La conclusió a què anirem arribant serà que, atès l'enorme conflicte d'interessos —i controvertit marc teòric— que es produeix en la sinergia que ocasiona una nova producció, autòctona, una nova creació escènica, una nova literatura dramàtica, amb ínfules de ser una estrena mundial, seria necessari considerar, des dels preliminars del disseny d'un nou procés creatiu escènic, aquesta preeminència del valor afegit determinant de la dramaturgia escènica que aquí desglossem.

És en relació amb els símbols i el llenguatge de l'impacte visual —i dels secrets que de les imatges apareguin entre fissures, ens diria Durand (1971)—, que copsem les imatgeries de creació comunicativa. En aquest sentit, la dramaturgia escènica comparteix amb el llenguatge cinematogràfic l'impacte que produeix l'obvietat del seu caràcter visual (Bou, 2004: 15). Malgrat la seva obvietat, subratllar l'impacte del fet visual, com quedarà palès al llarg de l'anàlisi escènica completa dels tres actes de *L'enigma di Lea* que es podrà resseguir en la tesi, ens és, aquí, impresindible. Pel que pertoca al tractament de la icona femenina, enlloc més es veu tan aclaparant la influència i l'estigmatització que se n'ha fet com en la iconografia hollywoodenca. Aquesta iconografia, al seu torn, ha estat revestida de totes les semiòtiques contingudes

8. Per mor d'aquest bloc de temes, també s'ha referenciat, a partir de l'anàlisi de l'òpera, com es veurà en la tesi resultant, tot el que correspon a *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007); *Teogonia. El treball i els dies*, d'Hesiode; *Prometeu encadenat*, d'Èsquil; *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (Argullol, 2014); *Prometheus* (Müller, 1967-1968, estrenada a Madrid el 1969) i, evidentment, *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019).

en el transcurs de l'humanisme. Al llarg del segle xx i l'incipient XXI, assistim a la fenomenologia de creadors que configuren, de manera habitual i consensuada, personatges femenins amb ínfules de nova forja, en base a aquest imaginari, sabent, a més a més, que el seu públic també els mesurarà i refondrà en relació amb l'univers simbòlic femení immortalitzat pel cinema clàssic. Aquesta empremta visual de les simbologies femenines recreades al si del sincretisme gestat i fet evolucionar per Hollywood, sobretot durant l'edat d'or d'entre guerres i fins pràcticament als anys seixanta del segle passat, es caracteritzà, com és ben sabut, per l'altament sexualitzada identificació de la dona, i per la tirànica misogínia que els responsables del somni americà —productors i directors i guionistes— van generar. Es consagraren en el cel·luloide —bé ens ho diu Verjat (Bou, 2004: 9)— herois masculins per a «un món d'homes, definit per homes, interpretat per homes, i destinat als homes de la ciutat», afirmació a la qual nosaltres afegirem que també es consagrà el disseny de la icona femenina, vista des dels homes —exclusivament—, i al servei dels homes —exclusivament, també.

Obviarem que encara avui els *blockbusters* són el màxim exponent de tot això. Però no només ho sosté tota la multimèdia. S'evidencia en narratives i dramaturgies textuales, clàssiques, és clar, però també contemporànies; poesies i textos per a cançons; llibrets operístics i liricomusicals. D'aquestes literatures n'hem de fer les transposicions escèniques. La descripció de la dona canonitzada per Hollywood està tan consensuada socialment que esdevé indetectable fins i tot pels creadors, tant com pel gran públic. Els personatges femenins que han esdevingut icones mítiques en el gènere operístic també són, tal com refereix Verjat (Bou, 2004), per al cinema, productes d'homes per als homes. Fent retrospectiva, al llarg de la història de la música i de l'òpera, ho són l'elecció feta per part dels compositors i la prefiguració que els estigmatitza en el llibret. En l'actualitat, ho veiem en la dramaturgia escènica, en els revisionismes que d'aquests grans personatges fa la supremacia masculina.

S'anirà dibuixant, a raó de la fascinació dels creadors cinematogràfics per la figuració femenina —exacerbada, assegura Bou (2004: 21)—, una superposició d'arquetipus diferents en la creació d'un mateix personatge femení. Aquest mateix procés, deutor del segle xx, és el que veurem en la literaturització de Lea —Io és la seva predecessora—, malgrat que aquest és un personatge gestat per una nova escriptura dramàtica, un encàrrec del primer quart del segle XXI.

Abans de la literaturització de Lea, però, tot plegat ja ve de lluny. En les escenes sotasignades pels més reconeguts, prestigiosos i/o populars directors d'escena a l'òpera de les dues darreres dècades, i sobretot pels de casa nostra (aquests vint-i-dos que dèiem més amunt), hi hem pogut veure Carmens entroncant l'embruix consagrat per Rita Hayworth (*femme fatale*: Pandora); Traviates desafiants a l'estil de Vivian Leigh (*Southern belle*: Atenea); Salomés en la tessitura de la Garbo a *Mata Hari*: Lilith; Sentes de *L'holandés errant* provant de destacar com Ava Gardner, en un mix entre Pandora i Persèfone... i així un llarg etcètera de prefiguracions estel·lars totalment assimilades en el nostre imaginari col·lectiu. Emulant la Cleòpatra de Liz Taylor

en qualitat de Demèter vanagloriada pel seu poder, trobem tota la sèrie de mites femenins que han ostentat poder en partitures i llibrets operístics (Turandot, Norma, Dalila, Medea...), les produccions i els revisionismes dels quals corren per internet, de manera que es pot comprovar fins a quin punt, a partir d'aquest mateix referent, ara ja clàssic, han estat susceptibles de ser iconografiades en l'òpera per les respectives dramaturgies escèniques dels seus creadors.

Efectivament, bé es pot comprovar que són homes tots els que parlen dels significats i significacions dels mites femenins i també dels femenins transgressors, quan en molts casos, atesa la dominant mirada de l'heteropatriarcat, hem pogut demostrar que són «falsos transgressors».

En els escassíssims casos en què és una dona la creadora escènica responsable de la revisionisme del mite operístic i vol combatre aquesta cosmovisió masculina, feina té per provar de ser mirada *Amb Ulls Propis* (Momblant, 2013).⁹

D'aquesta «feinada», d'aquesta qüestió de com sostreure's de la cosmovisió imperant i hegemònica, és del que tractem aquí. Només a mode d'exemple esmentarem, ara, l'*eufemització* (Durand, 1971: 128; Bou, 2004: 145) emprada en els imaginaris de la indústria cinematogràfica clàssica. L'eufemisme que nosaltres haurem de tractar per Lea rau en la proposició «posseïda per Déu» (Argullol, 2019; GTL-TV3, 2019) en lloc de «violada per Déu». Variables, entre molts, que Lea ha de sortejar.

Però Lea és *nova*, és a dir, no s'ha vist mai fins que Carme Portaceli i el seu equip creatiu escènic l'ha portada a escena i ha provat de decapar-la, en coherència amb la lògica escènica per la qual els mites o personatges esdevinguts tals, adquireixen la seva personalitat just a l'instant de posar-los davant del públic per al qual han estat generats, just a l'instant que, del paper, s'erigeixen en escena.

Resulta molt difícil fer entendre que les nocions de masculinitat i de feminitat, de món diürn i de món nocturn, són tan pròpies d'homes com de dones, en proporcions variables, naturalment, però sense cap mena d'exclusió ni d'especialització. Verjat ens diu que és lògic que visquem una època de temptativa de recuperació dels valors femenins, tant de temps menystinguts o caricaturitzats; i les recerques que s'han fet en els darrers cinquanta anys han donat fruits importants (Bou, 2004: 14); però també diu que «cal no caure a l'altre extrem, en una espècie de venjança històrica que tiraria oli al foc» (2004: 14), i nosaltres ho posarem a la palestra —no podent-hi estar d'acord—,¹⁰ perquè com hem fet palès al llarg del biaix que conforma aquest estudi, a les directores d'escena i, en especial, a l'òpera, encara ens fan el buit.

En acabat, no deixa de ser mirada masculina la que ha configurat el bell munt d'atributs feminoïdes deutors directes d'aquesta constel·lació

9. *Amb Ulls Propis* és un text de nova escriptura dramàtica de l'autora d'aquest article que conté una carta de M. Aurèlia Capmany, de l'epistolari *Cartes impertinents de dona a dona*, en primera edició a l'Editorial Moll, Palma, 1971, dins la qual es fa referència a la premissa del títol.

10. Ens remetem a la famosa cita de Simone de Beauvoir que va portar a col·lació Carme Portaceli durant la presentació de la temporada 2022-2023 al Teatre Nacional de Catalunya, i que s'inicia així: «La dona, el dia que deixi de ser estimada per la seva feblesa i ho sigui per la seva fortalesa...»

hollywoodenca clàssica de tall hel·lenístic sota la qual llegim *L'enigma de Lea, cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019), mentre que és a través d'aquest recentíssim, alhora que insistent, i encara dolorós, intent de trencament, que la *veiem* en la transposició a l'escena en la seva estrena mundial al Liceu (GTL-TV3, 2019).

Davant d'unes xifres tan aclaparadorament desiguals, ens aturarem a pensar què es buscava, exactament, durant totes aquestes temporades, en l'àmbit de la direcció d'escena, a l'hora d'escollir creatius escènics. Ens hem capbussat en el reguitzell de noms d'homes, i n'hem extrapolat la seva dramaturgia escènica. L'ànim que resseguim aquí, és una obvietat, és la de desestimar la mera invalidació artística de les dones. O l'afirmació —ofensiva fins a l'obscuritat— de la seva absència. No tracta pas d'això, ja que si hom les hagés buscades, tot i tenir-les davant, no les hauria vist. Qüestió de *mirades*. Extrapolem, doncs, el que ens ha dit la dramaturgia escènica realitzada per homes al llarg d'aquests vint primers anys del segle XXI. Per exemple, si davant de propòsits, per part de les direccions artístiques dels coliseus lírics —i no només ens referim al Gran Teatre del Liceu—, d'assolir nivells de màxima teatralitat en les òperes amb l'objectiu de distanciar-nos de les direccions escèniques canòniques, les especialitzades exclusivament en aquest gènere, es buscaven noms nous, el que es trobava, exercitant el privilegi de l'ofici escènic, eren en la seva immensa majoria directors homes. En altres espais escènics, com són els del teatre de text, també eren ells els que majoritàriament tenien l'oportunitat d'exhibir els seus projectes en la programació regular, amb el gaudi de l'usdefruit de ser beneficiaris d'una producció, de l'envergadura que fos. O, si el que calia era provar d'encunyar nous horitzons estètics i conceptuals en l'escena operística a partir dels de les direccions del videoart, si s'havia de triar, damunt el tapet, el que s'hi desplegava eren les direccions d'homes. Les noves tecnologies han estat i són reialme d'homes, només ens cal donar una mirada a l'esfereïdora manca de paritat del Mobile World Congress d'enguany.¹¹ O, si se cercaven noms ampul·losos, és a dir, personalitats artístiques en àmbits veïnals, a tall de reclam publicitari, ens amb poder, no es trobaven més que homes, atès que aquest poder no el tenien —i poc el tenen ara per ara— les dones. O, encara, si el que es buscava eren homes de confiança —en lloc de *gent, persones* de confiança—, a qui delegar que assumissin la responsabilitat que comporta una producció escènica de la quantia econòmica de les característiques de les que aquí ens ocupem, és una obvietat que tal qüestió està estretament lligada a la no confiança que tradicionalment s'ha dipositat en les dones a l'hora d'oferir-los d'estar al càrrec de grans empreses, en lloc de creure que seran capaces de portar-les a terme i dur-les a port. Tot plegat només ens porta a tancar el cercle de nou, en la ja irremeiable constatació del propi paradigma heteropatriarcal: no oblidem que molts dels creatius de les darreres quatre dècades sorgeixen de la classe mitjana. En aquest tram, d'extrem a extrem, si bé la conjuntura socioeconòmica ha afavorit en molts àmbits els homes a l'hora de reeixir en l'escalada artística i/o social, les dones hem romàs físicament, energètica, emocional,

11. Se n'han fet ressò tots els mitjans, d'aquesta hipermajoria masculina.

econòmica i logística, enxarxades a la servitud a la família i a l'esclavitud domèstica. Aquestes argolles consuetudinàries, ancestrals, invisibles, però no per això menys restringides, entre les quals érem —i som encara, no ens enganyem— immerses les dones, malgrat nosaltres mateixes, restrenyen oportunitats.

De ser-ne, però, ara ja al final del primer quart del tercer mil·lenni de la nostra era comuna, ja ho podem dir alt i clar, en som —i cada vegada en som més—, de dones directores d'escena amb ganes de conceptualitzar. En som en un ampli espectre generacional, amb mirades que proven, de manera molt interessant i arriscada, de ser transgressores. Mirades que proven de ser pròpies, contra tota adversitat, amb l'evident dificultat que comporta que ho siguin, essent com som, encara, immerses en la tirania de l'actual paradigma heteronormatiu.

La visió d'una dona pot contrastar molt, fins a ser-ne divergent, amb la d'un home. L'anàlisi de la dramaturgia escènica de *L'enigma di Lea* ho corrobora. Advocarem, doncs, per la conveniència de repensar-nos, per desnonar la jerarquització vertical piramidal canònica i consuetudinària dels encàrrecs escènics. N'obviarem aquí el tan constatat, convencional i tradicional nepotisme dels encàrrecs, així com de les consecucions de manifestacions artístiques: assoliments i atorgaments de produccions, adjudicacions de partides pressupostàries, i espais escènics on poder exhibir la feina. Treballarem a favor d'un context de paritat i de democratització horitzontal. Pel que pertoca a l'òpera, clamem horitzontalitat des del moment mateix de la gènesi d'un projecte creatiu per a la conceptualització escènica, la musical i la textual.¹² En molts d'altres àmbits¹³ ja s'aplica: ens referim, certament, a processos creatius, més en coherència, sintonia i consonància, n'estem convençudes, amb el que molts voldríem que fos el segle XXI que tenim per endavant.

Per tant, a mesura que hem pouat en l'anàlisi, tant la intuïció de partida com la inquietud que l'ocasionà, se'ns han refermat.



12. Ja s'ha pogut veure en l'òpera de cambra de nova producció, en estrena absoluta, *La Mujer Tigre*, amb composició musical de Manuel Busto, direcció d'escena de Fran Pérez Román, dramaturgia de Julio León Rocha, que cohesionava conjuntament la conceptualització de la dramaturgia escènica per a la temporada 2021/22 en coproducció entre el Teatro de La Maestranza i el Lope de Vega de Sevilla. Un encàrrec amb les tres assignacions corresponents des de la gènesi del projecte, i el treball colze per colze en igualtat de condicions i anant tots a l'uníson, en triumvirat, segons s'ha pogut llegir, tal i com creiem que correspon a la realitat d'un espectacle operístic de la nostra contemporaneïtat. Amb tot, farem notar que l'elenc de creatius líders són tot homes.

13. A tall d'exemple, ens hem servit del cas de l'Estudio Herreros. Arxius Lambda. Projecte del Museu Munch d'Oslo - La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona. 29.10.2021-20.02.2022. En les conclusions de la tesi que en resulta s'amplia el parangó d'aquest fenomen, per confluència directa amb el que postulem, atès que no voldríem pas que romangués en un epifenomen.

Referències bibliogràfiques

- ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- ARGULLOL, Rafael. *Pasión del Dios que quiso ser hombre*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- ARGULLOL, Rafael. *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera*. Barcelona: Acantilado, 2019.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial / Publicacions de l'Institut del Teatre - Diputació de Barcelona, 2020.
- BOU, Núria. *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Pòrtic d'Alain Verjat. XXIII Premi Carles Rahola d'assaig. Barcelona: Proa, 2004. (La mirada estètica), p. 15.
- DÍAZ, Capitolina; DEMA, Sandra. *Sociología y género*. Madrid: Tecnos, 2013.
- DÍAZ, Capitolina; SIMÓ NOGUERA, Carles X. *Brecha salarial y brecha de cuidados*. València: Tirant Humanidades, 2016.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- EGEA, Susana. *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad*. IV Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas. Bilbao: Artezblai Editorial, 2012.
- EGEA, Susana. «Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin: La interpretación operística». Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2017. (Debate; 25)
- ESQUIL. *Persas, Siete contra Tebas, Suplicantes. Prometeo encadenado*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- FRANCÉS, M. Àngels. *De matrioixques literàries: dones, folklore i escriptura*. Conferència de cloenda dins el X Seminari Internacional d'Estudis Transversals Dones de llegenda. Centre d'Interpretació Carmelina Sánchez Cutillas (Altea). Universitat d'Alacant, 7 i 8 d'octubre de 2022.
- HESÍODE. *Teogonia. El treball i els dies*. Barcelona: Edicions de la magrana. L'esperver clàssic, 1991.
- MOMBLANT RIBAS, Marta. «Amb Ulls Propis». *Episkenion*, núm. 1 (juny 2013), p. 205-245.
- MOMBLANT RIBAS, Marta. «Dones i Teatre. Reflexions. Raons per combatre la inèrcia contra els empoderaments de les dones a les escenes». *La Zancadilla*. (hivern-primavera 2016). <<https://lazancadilla.com/2016/06/dones-i-teatre-reflexions-de-marta-momblant-ribas/>>
- MOMBLANT RIBAS, Marta. «Dones en escena. Existència, presència, visibilitat». *Entreacte*, núm.193 (primavera 2016).
- MOMBLANT RIBAS, Marta. *Instanteatre. Una lloança al procés creatiu*. A: SERRAT, Cristina. *Creadores escèniques segle XXI. Projecte Vaca* (capítol 57: «Innovació escènica amb segell 'Vaca'»). Coordinadora editorial: Teresa Urroz. Pròleg: Carme Portaceli. Barcelona: Fundació SGAE / Publicacions de l'Institut del Teatre - Diputació de Barcelona / Institut Català de les Dones, 2018, p. 73.
- MOMBLANT RIBAS, Marta. «El clam a propòsit d'una escriptura en femení». *Hispanic Research Journal* (2020) A: Àlex Broch, Joan Cornudella i Francesc Foguet. *Teatre català avui 2000-2017*. 4t Encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues. Juneda: Editorial Fonoll, 2018. <bit.ly/3EfEqRT>

Simposis, seminaris, congressos i exposicions d'incidència directa:

DÍAZ, Capitolina. Seminari Internacional URV & UV & US: Observatori de la Igualtat, Escola de Postgrau i Doctorat (EPD). [en línia] Dimarts 17 de novembre del 2020. o6RE0036-1 - ICE URV.

<<https://www.ice.urv.cat/doc/ICE/pdfs/PROFID2020/o6RE0036-1.pdf>>

ESTUDIO HERREROS. Arxius Lambda. Projecte del Museu Munch d'Oslo. La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona, 29.10.2021 - 20.02.2022.

ESTUDIS ESCÈNICS. V Simposi Internacional d'Estudis Escènics, «Dramatúrgies de la dansa. Escripures imponderables» celebrat a l'Institut del Teatre de Barcelona el 19 d'octubre del 2022.

<<https://www.institutdelteatre.cat/pl597/noticies/id1325/dramaturgies-de-la-dansa-escripures-imponderables-tema-del-v-simposi-internacional-de-la-revista-estudis-escenics.htm>>

SCANNER. Gènere, Cos i Identitats: eixos transformadors en l'escena contemporània. Jornades SCANNER 2021. Diputació de Barcelona. Institut del Teatre de Barcelona, 27 i 28 d'octubre. Teatre Estudi. Comissària Susana Egea.

Espectacles operístics d'incidència directa:*La Mujer Tigre*

Programa de mà Teatre la Maestranza de Sevilla, 2021-2022

<<https://www.teatrolamaestranza.es/es/shows/detalle/92/la-mujer-tigre/>>

[Consulta: 29 gener 2023].

L'enigma di Lea

• Programa de mà Gran Teatre del Liceu, 2019:

<<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>> (GTL, 2018-2019a).

• Clipping de premsa GTL 2019 <<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>> (GTL, 2018-2019b).

• DVD i Blu-ray comercialitzat per NAXOS [© NAXOS RIGHTS (Europe) LTD]. Barcelona: Gran Teatre del Liceu: Televisió de Catalunya (TV3): Catalunya Música, 2019.

Remena Nena

Programa de mà Gran Teatre del Liceu, 2004:

<<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=1242&idprod=1225>>

Tosca

Programa de mà Gran Teatre del Liceu, 2022-2023:

<<https://www.liceubarcelona.cat/ca/temporada-2022-23/opera/tosca>>

Wozzeck. Berg

Programa de mà Gran Teatre del Liceu, 2021-2022:

<<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>>

Música, paisatges sonors i performance en la tragèdia grega

M. Isabel PANOSA DOMINGO

Universitat de Lleida
mariaisabel.panosa@udl.cat

NOTA BIOGRÀFICA: És doctora en Història (Universitat Autònoma de Barcelona) i en Filologia Clàssica (Universitat de Lleida). Actualment és professora de la Universitat de Lleida, on imparteix matèries sobre història i arqueologia de Grècia i Roma i patrimoni cultural. Desenvolupa una línia de recerca sobre l'estudi de fonts escrites i arqueològiques sobre el teatre grec i la música grecoromana. En aquest àmbit és autora dels llibres *Grècia i Egipte en l'origen del drama* (Institut d'Arqueologia Clàssica, Tarragona, 2009) i *La música en la tragèdia grega. Definició i context d'ús dels papirs musicals tràgics* (Edicions de la Universitat de Lleida, 2023).

Traducció de Pere BRAMON

Resum

Aquest article conté, en primer lloc, una panoràmica general sobre la presència de la música en el teatre grec. En segon lloc, exposa les possibilitats interpretatives que deriven de l'anàlisi del text teatral per extraure informació sistemàtica sobre la representació de la música i els paisatges sonors (*soundscapes*) en el drama, especialment en la tragèdia. Se'n comparen els resultats amb els testimonis musicològics, la maquinària escènica i els espais teatrals, juntament amb les seves propietats acústiques per a la propagació del so. En el text, el fons per a la representació del so és proveït principalment per la natura i pels fenòmens desencadenats pels quatre elements com a instruments de les divinitats, tal com es posa de manifest en la mitologia grega i en l'imaginari arquetípic dels antics grecs. També hi ha la natura humana, que es revela a través de l'acció dramàtica mateixa i de l'expressió de dolor, emoció i passió per part dels personatges. En la tragèdia, aquestes referències esdevenen punts ressaltats de la narració, a més de recursos per crear imatges o evocar sons. D'altra banda, d'acord amb la concepció pitagòrica, també l'univers tindria una translació sonora en la música com a reflex de l'harmonia de les esferes. Aquesta consideració filosòfica, que està vinculada als aspectes teòrics de la música grega antiga, presumiblement també posseïa la seva materialització en escena a través de la reproducció de moviments concebuts en un sentit astral. L'article aporta resultats i reflexions a partir de les tragèdies analitzades, concretament dels passatges que suggereixen efectes sonors o indiquen l'ús de la música amb una funció determinada. D'entre aquestes expressions, les que ocupen un espai privilegiat són les escenes constituïdes per manifestacions de divinitats, cants de lamentació, rituals fúnebres i culte bàquic. Nombrosos paisatges sonors i himnes identificats donen forma a l'entorn sagrat perpetuat per la tradició hel·lènica, en la qual es veu involucrada la comunitat dins i més enllà de la narració.

Paraules clau: Drama grec, tragèdia grega, *performance*, música grega antiga, paisatges sonors (*soundscape*s), Èsquil, Sòfocles, Eurípides

M. Isabel PANOSA DOMINGO

Música, paisatges sonors i *performance* en la tragèdia grega

Introducció

Un dels objectius d'aquest article és oferir una panoràmica general del paper de la música en el teatre grec i altres elements relacionats amb la posada en escena de les obres. El segon objectiu se centra en l'anàlisi dels testimonis relatius a la música i als espais sonors a les tragèdies corresponents al període clàssic, tot i que es proporcionen alguns exemples d'altres gèneres dramàtics com a casos il·lustratius del tema que s'analitza.

Les principals fons per a aquest estudi són textuals, i aquest article es basa principalment en l'anàlisi del text. Tanmateix, hi ha també testimonis arqueològics i iconogràfics a tenir en compte. Efectivament, el vessant iconogràfic constitueix una referència explicativa o complementària pels detalls visuals que ofereix. D'altra banda, les troballes arqueològiques ens aporten informació sobre els espais escènics, la maquinària teatral i els tipus i les característiques dels instruments utilitzats en el teatre.

Aquesta recerca en curs se centra a extraure i classificar tots els casos per tal de registrar i definir les freqüències, els contextos, el lèxic i els metres utilitzats. En les properes línies, es presentaran els aspectes clau del paper de la música en la tragèdia així com la interpretació general en base als casos examinats.

Text i *performance*

Les fonts textuals sobre la música en el teatre es poden subdividir encara més. La font principal és el propi text de les obres. Comptem també amb alguns fragments originals de papirs amb breus fragments o passatges de tragèdies així com obres satíriques acompanyades de notació musical. Aquests representen una mostra limitada i escassa, la qual cosa ens porta a formular importants preguntes sobre per què hi ha tants pocs papirs musicals tràgics. Aquesta manca no només afecta les obres teatrals, sinó també totes les obres literàries que els antics grecs van compondre per ser representades amb música.

L'estructura de la tragèdia consisteix en parts recitades, dialogades i exclusivament cantades a les quals el cor afegia una línia coreogràfica que combinava gestos i moviments com a contrapunt paral·lel.

El paper del cor i la funció de les parts cantades són cabdals no només per analitzar l'entorn musical, sinó també per la seva capacitat de comunicar continguts al públic. El cor, amb les seves reflexions, aclariments i avaluacions, se situa dins del text i en la posada en escena com un mediador entre l'escenari i els espectadors; o, en paraules de Castiajo, com «um intermediario entre o mundo ficcional da peça e a realidade da audiência» (Castiajo, 2012: 110). Es tracta d'un interlocutor ubic que facilita la transmissió del missatge amb què el poeta ha impregnat el text. Aquesta transmissió no només té lloc a través de les paraules, sinó també, i sobretot, a través del cant i del moviment coral, garantint així tant la comunicació racional com l'emocional amb l'objectiu de tenir un impacte en els espectadors i possiblement provocar determinades reaccions. Efectivament, tal com sosté Zimmermann (1991: 21), el cor personifica el poeta com la veu de la humanitat i fa paleses les emocions dels espectadors per mitjà de la música. D'altra banda, i seguint Wiles, podem examinar l'afirmació de Pickard-Cambridge, basada en el parer de Plató, segons la qual la tragèdia és fonamentalment una forma de dansa coral, o la visió d'Aristòtil segons la qual el cor funciona com un personatge dins del drama (Wiles, 2010: 63).

Si parlem de la música en la tragèdia, podem fer referència a dos aspectes molt diferents: a) l'ús de la música en la posada en escena d'una obra, o sigui com un llenguatge performatiu; i b) el contingut del text que indica «moments musicals» concrets. Ambdós aspectes es tracten en la nostra recerca.

Si parlem de dansa, podem centrar-nos en dues qüestions: a) les coreografies executades pel cor durant l'obra, també com un llenguatge performatiu;¹ i b) les referències a la dansa que trobem en els successos que es narren.

Un cor de *Les traquínie* de Sòfocles (versos 205-224) ofereix un bonic exemple d'un pean entonat a Àrtemis, les Nimfes i Dionís, el qual descriu els trets i l'estat d'ànim d'una dansa bàquica acompanyada per l'aulos:

| | |
|--|-----|
| ἀνολολυξάτω δόμος | 205 |
| ἔφεστίοις ἀλαλαγαῖς | |
| ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων | |
| ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφάρετραν | |
| Ἀπόλλω προστάταν, | |
| ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι- | 210 |
| ᾶν' ἀνάγετ', ὃ παρθένοι, | |
| βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον | |
| Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἔλαφαβόλον, ἀμφίπυρον, | |
| γείτονας τε Νύμφας. | 215 |
| αἴρομαι οὐδ' ἀπώσομαι | |
| τὸν αὐλόν, ὃ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός. | |
| ἰδοῦ μ' ἀναταράσσει, | |
| εὐοῖ, | |

1. A la seva *Poètica* (1447a), Aristòtil afirma que els ballarins imiten el caràcter, l'emoció i l'acció per mitjà del ritme i posicions o formes particulars (*schēmata*).

ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν
 ὑποστρέφων ἄμιλλαν. 220
 ἰὼ ἰὼ Παιάν·
 ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι·
 τάδ' ἀντιπρωρα δὴ σοι
 βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.²

«Que ululi amb alarits de triomf al voltant de la llar, la casa que espera el seu nuvi, i entre ells, comú, vagi el clamor dels mascles, celebrant el de la bella aljava, Apol·lo Tutelar; ahora el pean, el pean entoneu, oh verges, crideu la filla de la mateixa sembra, Àrtemis d'Ortígica, la que tira als cérvols, la que porta un doble foc, amb les Nimfes, veïnes seves!

Em sento aixecada i no repel·liré la flauta, oh senyor del meu esperit! Vet aquí que ara la meva heura m'agita —evoè!— inclinant-me a la competència bàquica. Ió, ió, Pean!

Mira, mira, cara senyora, aquest seguici que ve de proa cap a tu: es pot veure palès».³

Una altra descripció relacionada amb la música, la dansa i els ritus dionisiacs, així com les Nimfes, les Mènades o les Bacants i Afrodita la podem trobar en l'obra satírica d'Eurípides *El ciclop*, en una cançó entonada pel cor de sàtirs (epode, versos 63-71):

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ
 Βάκχαι τε θυρσοφόροι,
 οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοί, 65
 οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες
 κρήναις παρ' ὑδροχύτοις·
 οὐδ' ἐν Νύσῃ μετὰ Νυμ-
 φᾶν ἴακχον ἴακχον ὦ
 δὴν μέλπω πρὸς τὴν Ἀφροδί- 70
 ταν, ἂν θηρεύων πετόμαν
 Βάκχαις σὺν λευκόποσιν.⁴

«Aquí no hi ha ni Bromi, ni els cors, ni les bacants que branden els tirsos, ni l'estrèpit dels tambors, ni els rajolins brillants de vi a la vora de les fonts d'aigües abundoses. A Nisa, entre les Nimfes, ja no entono el cant «¡Iacos Iacos!» en honor d'Afrodita, quan perseguint-la, volava amb les bacants de blancs peus».⁵

2. Lloyd-Jones i Wilson, p. 249-250.

3. Riba (1951), p. 70.

4. O'Sullivan i Collard, p. 80.

5. Torné (1994), p. 28.

Altres exemples provenen de *Les bacants* d'Eurípides. Només esmentem el primer cor (versos 64-169), que conté una descripció completa de l'origen i la personalitat de Dionís, els ritus sagnants, la música frígia, els crits d'evoè, els atributs (com ara el tirs i la corona d'heura) i els membres del seu *thíasos*.

La música en l'estructura funcional de la tragèdia

La música constituïa una part fonamental de la tragèdia grega. Wilson (2002: 39) la considera més propera a la noció d'«òpera coral» que a la de «teatre». A la seva *Poètica* (1450a 8 seg.), Aristòtil entén la música com un dels sis elements constitutius de la tragèdia, juntament amb els personatges, el pensament i «allò que s'ha de veure», o la vista (*opsis*).⁶ A la *Política* (1341-1342), també descriu el poder catàrtic de la música.

Beye (1974) i altres estudiosos⁷ van analitzar les obres que pertanyen als grans autors de tragèdies i van establir els detalls de les tècniques teatrals i la direcció escènica utilitzats pels dramaturgs així com l'estructura bàsica de la tragèdia. En aquesta estructura podem distingir les parts en què la música tenia un paper fonamental, i que implicaven el cor i el músic que tocava l'aulos:⁸

- 1) El *párodos*, representat després del pròleg,⁹ que habitualment consisteix en anapests cantats. Al *párodos*, per regla general, el cor entrava a l'escenari avançant des d'una de les seccions laterals del teatre i es movia seguint l'*aulētēs* cap a l'*orchēstra*, cantant o bé senzillament seguint les passes de l'*aulētēs* en ritme anapèstic. Quan arribava a l'*orchēstra*, el cor entonava una cançó en metres lírics acompanyat per l'aulos mentre dansava.
- 2) Els estàsims, que són cants estròfics responsoris entre el corifeu (*koryphaios*) i el cor. S'alternaven amb diversos episodis de l'obra (normalment de 3 a 5), que consistien en parts dialogades pels actors. De vegades el cor —o més sovint el corifeu— podia també mantenir un diàleg líric amb els actors en forma d'odes corals. Així succeïa en els anomenats *kómmoi*, marcats per un estil de lamentació.¹⁰ A les odes corals, especialment en les tragèdies de Sòfocles, els protagonistes i els cors es comuniquen entre ells combinant lletres amb temes mitològics i mecanismes arcaics (Nooter, 2012: 24).

6. Vegeu Liapis *et al.* (2013: 1) sobre l'*opsis* i la definició de *performance*.

7. Per exemple, Zimmermann (1991), Taplin (2002), Wilson (2002), Davidson (2002), Guidorizzi (2003) i Fuentes (2007: 31-46). Un llibre de referència amb pautes i experiments registrats per a la representació de les tragèdies gregues antigues en l'actualitat amb criteris rigorosos l'ha escrit Ley (2015). Rhem (2016) ens recorda que per abordar la tragèdia grega cal tenir en compte el context original.

8. Era el principal responsable de la música al llarg de l'obra. També havia de garantir que el cor i els actors podien cantar en l'afinació correcta, donant-los el to (*endosimón*) (Wilson, 2002: 60). Tanmateix, segons Knox, la música no era un treball molt complicat per a la flauta (entengui's aquí per 'flauta' el terme grec *aulos* o simplement 'aeròfon'). Vegeu Knox (citada per Dunn, 1996: 154). Sobre les característiques de la música en el teatre grec, vegeu Wilson (2005) i Ercoles (2020).

9. El pròleg és una part en trímetres iàmbics que es pot recitar com un monòleg o un diàleg a l'inici de l'obra i seguit immediatament pel *párodos*.

10. *Kommós* significa «acció de colpejar el pit amb les mans» i era una cançó interpretada pel cor i els actors alhora. Vegeu Castiajo (2012: 115 i núm. 40), el qual remet a la *Poètica* (12.1452b.24) d'Aristòtil: «*kommós* o complanta [és] el plany comú entre el cor i els actors» (Riu, 2017: 145).

3) L'*éxodos*, un cant de sortida del cor, normalment breu, que solia posar el punt final a l'obra.

Hi havia parts dialogades sense música recitades pels actors o corifeus, recitatius melodramàtics (*parakatalogē*) acompanyats per l'aulos i parts cantades pel cor o els actors (Pickard-Cambridge, 1968: 156-157, 257; Fuentes, 2007: 28-29). Les parts cantades adoptaven l'amobeu (*amoibaïos*), o diàleg líric alternat, introduït i conclòs per mitjà de clàusules o proemis que permetien la transició de la part parlada a la cantada (Guidorizzi, 2003: 105).¹¹ D'altra banda, les parts dialogades recitades pels actors adoptaven l'estil de la *stichomythía* i eren sobretot en metre iàmbic, atès que es considerava que era el ritme més adient per al discurs en grec.¹²

Cal esmentar que hi ha també exemples lírics representats per l'actor principal en forma de cant monòdic, especialment al final del drama. La música va anar guanyant més protagonisme. Aquesta tendència es va accentuar en les obres d'Eurípides¹³ i es va fer més palesa en escriptors de tragèdies posteriors, mentre que la presència del cant coral va anar reduint-se. Cap a la meitat del segle IV, els cors prenen part en interludis corals (*embólíma*) entre diferents obres (Pickard-Cambridge, 1968: 233).

Com ja s'ha esmentat, les aparicions corals en drames normalment anaven acompanyades de dansa. Per Wiles (2010: 88), la dansa es tenia per una expressió mimètica, i les seves arrels com una forma d'imitació s'han de trobar en el culte, en el context dels moviments rituals executats pels oficiants.¹⁴ L'expressió mimètica de la dansa grega es podia assolir per mitjà de gestos i moviments del cos així com gestos amb les mans (*cheironomía*) (Pickard-Cambridge, 1968: 246-248).¹⁵ Ja trobem aquesta característica en la poesia coral del període arcaic. Aquesta combinació de cant i dansa es coneixia com a *molpé*.¹⁶ En el cas de les tragèdies, la dansa més habitual s'anomenava *emméleia*, caracteritzada per la seva solemnitat i dignitat (Ath. *Epit.* 14.28; Guidorizzi, 2003: 63). Al principi el cor el formaven 12 membres i avançava en un moviment circular. Amb Sòcofles els membres del cor (*choreutai*) van augmentar fins a 15 i es podien situar en formació triangular o rectangular, dividida en 5 files de 3 ballarins (Csapo i Slater, 1994: 353; Castiajo, 2012: 104, 118-119).¹⁷

Al llarg de l'obra, les danses corals en la tragèdia adquirien el caràcter de les passions i sentiments esperonats pels fets que es narraven. El poeta empenyia els espectadors a reflexionar i valorar per mitjà de les paraules, i

11. Vegeu Panosa (2023) per a una anàlisi dels papirs tràgics amb notació musical que es conserven.

12. Segons Aristòtil (*Poètica*, 1449a), el qual afirma que els trímetres eren freqüents en la parla diària: μάλιστα γὰρ λεκτικῶν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖόν ἐστιν. σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους (Gallavotti, 1974: 14). Vegeu també Pickard-Cambridge (1968: 156) i Fuentes (2007: 30).

13. Knox (dins Dunn, 1996: 154) ens recorda que Eurípides tenia contractat un compositor musical: Timoteu.

14. Wiles (2010: 77) també ens recorda, per al període hel·lenístic, la correlació entre escenari i *orchestra*, d'una banda, i actors i ballarins, de l'altra, estant la primera vinculada a l'àmbit de la raó i la moralitat i la segona a l'auto-expressió física.

15. Entre els moviments rítmics, o *orchēsis*, Plutarc (*Quaest. Conv.* IX, 747b i seg.) distingeix entre moviments (*phorai*), postures o actituds (*schēmata*) i indicacions (*deixeis*). Vegeu els comentaris de Pickard-Cambridge (1968: 249) sobre aquesta referència.

16. Sobre la dansa grega, vegeu Weiss (2020) i la bibliografia referenciada.

17. Sobre el nombre dels membres del cor per a cada període i tipus d'espectacle, vegeu Sansone (2016).

els mecanismes performatius servien per reforçar aquest efecte. Sembla ser que la *hyporchēma* era un espectacle en què els ballarins acompanyaven un o més cantants il·lustrant les paraules amb el seu moviment rítmic.¹⁸ Gràcies a fonts com Pòl·lux o Lluçia de Samòsata, coneixem diversos passos de dansa executats en el teatre antic:¹⁹

- *Kalathískos* («cistell»): probablement un moviment que consistia a agafar-se les mans per sobre del cap.
- *Xiphismós*: el ball de l'espasa.
- *Thermaustrís*: la dansa de les tenalles, amb salts cap amunt i creuant les cames abans de caure al terra.
- Danses de guerra, la més coneguda de les quals és la dansa pírrica.

Els temes o les situacions en què trobem una referència directa o indirecta (o fins i tot secundària) a la música en la tragèdia són:

- Al·lusions a certs mites.
- Detalls sobre éssers mitològics relacionats amb la música: Apol·lo, Dionís, les Muses, els sàtirs, Pan i les Sirenes, entre els més freqüents.
- Celebracions: cerimònies religioses, competicions o *epithalamoi* (cants nupcials).
- Rituals funeraris (*thrēnoi*) o rituals de culte als herois o als déus, bastant habituals.

Per exemple, un passatge d'*Ifigènia a Àulida* d'Eurípides conté una cançó del cor referida a un himne de noces, en la festa de casament de Peleu en presència del cor de les Muses (versos 1036-1048):

τίν' ἄρ' Ὑμέραιος διὰ λωτοῦ Λίβυος
 μετά τε φιλοχόρου κιθάρας
 συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ-
 σᾶν ἔστασεν ἰαχάν,
 ὅτ' ἀνὰ Πήλιον αἰ καλλιπλόκαμοι 1040
 δαιτὶ θεῶν ἔνι Πιερίδες
 χρυσεοσάνδαλον ἴχνος
 ἐν γὰ κρούουσαι
 Πηλέως ἐς γάμον ἦλθον,
 μελωδοῖς Θέτιν ἀχήμασι τόν τ' Αἰακίδα, 1045
 Κενταύρων ἐν ὄρεσι κλέουσαι
 Πηλιάδα καθ' ὕλαν.²⁰

«Quin càntic nupcial,
 per mitjà de la flauta líbica
 i amb la lira amant de les danses
 i al so de les siringues
 fetes de canyes, va dreçar el seu crit,

18. Vegeu Pickard-Cambridge (1968: 255) i els comentaris sobre les fonts en relació amb la *hyporchēmatikē orchēsis*.

19. Tanmateix, cal tenir en compte que aquestes fonts daten d'uns sis segles més tard (Pòl·lux: segles II-III, Lluçia: segle II) i la informació no és totalment fiable.

20. Murray (1963), p. 321-322.

el dia que pels cims del Pèlion
 les Muses de rulls graciosos
 vingueren al festí dels déus,
 batent la terra amb la petjada
 de llurs sandàlies d'or,
 per celebrar les bodes de Peleu,
 amb melodiosos accents
 revelant la glòria de Tetis
 i de l'Eàcida pels cims
 de la muntanya dels Centaures,
 forest endins del Pèlion?»²¹

Paisatges sonors: so i música

L'àmbit del so i del paisatge sonor té més importància en la tragèdia grega del que podria semblar a primera vista. Es tracta d'un camp d'investigació de gran abast que es pot ramificar en diverses àrees: temes, funcions (simbòliques, literàries) i font de transmissió (humana, animal, els quatre elements).

Pel que fa als paisatges sonors, podem esmentar:

- Manifestació de les deïtats a través dels elements com a expressió de poder, rivalitat, advertiment o amenaça, resposta a una pregària, fúria o imposició de càstigs a través de calamitats o desastres naturals.
- Manifestació d'éssers vius a la natura, principalment animals —especialment ocells—, que també transmeten missatges divins o missatges que provenen d'éssers mortals o semimortals que han experimentat una metamorfosi.
- So d'objectes, amb significat simbòlic o denotatiu.
- Veu humana i els seus matisos: volum, timbre, to (alt o baix), expressats en llenguatge declaratiu o figures retòriques.

En els dos primers tipus hi ha sons de la natura, però no sons espontanis, perquè tenen un «origen» o una motivació sobrenaturals. D'altra banda, són només «audibles» a certes persones o personatges dins d'una narració mítica determinada.

Respecte a aquest primer tipus, hi ha una breu referència al poder de Zeus per mitjà dels llamps en dos versos (430-431) d'*Els set contra Tebes* d'Èsquil per part del missatger:

τὰς δ' ἀστράπας τε καὶ κεραυνίους βολὰς
 μεσημβρινοῖσι θάλλεσιν προσήικασεν.²²

«Les centelles i els cairells del llamp, els compara a les xardors del migdia».²³

21. Riba (1990), p. 231-232.

22. West (1990), p. 86.

23. Riba (1933), p. 25.

Un altre exemple que integra efectes sonors i elements visuals el podem trobar en una comèdia, en concret en una oda coral del *párodos* d'*Els núvols* d'Aristòfanes entonada pel primer semicor. Es tracta d'una expressió dramàtica del poder diví de les aigües, que també donava un efecte sorprenent a la representació:

| | |
|---------------------------------------|-----|
| ἀέναοι Νεφέλαι, | 275 |
| ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν | |
| εὐάγητον, | |
| πατρὸς ἀπ' Ὀκεανοῦ βαρυαχέος | |
| ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἔπι | |
| δενδροκόμους, ἵνα | 280 |
| τηλεφανοῦς σκοπιᾶς ἀφορώμεθα | |
| καρπούς τ' ἀρδομέναν θ' ἱερὰν χθόνα | |
| καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα | |
| καὶ πόντον στενάχοντα βαρύβρομον· | |
| ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον | 285 |
| σελαγεῖται | |
| μαρμαρέαισιν ἐν αὐγαῖς. | |
| ἀλλ' ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον | |
| ἀθανάτας ιδέας, ἐπιδώμεθα | |
| τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν. ²⁴ | 290 |

«Núvols perennes, alcem a la vista de tothom la nostra natura humida i bellugadissa des del pare Oceà, el del pregon retruny, vers els cims coronats d'arbres de les altes muntanyes, des d'on contemplarem les talaies que es veuen de lluny, la terra sagrada nodridora de fruits, l'estrèpit dels rius divins i el mar ressonant amb agut fragor; car l'ull infatigable del cel brilla amb els seus raigs resplendents. Au!, espolem de la nostra immortal figura aquesta boirina plujosa i contemplem la terra amb un esguard clarivident».²⁵

Pel que fa al segon tipus, la manifestació per mitjà d'animals, un bon exemple prové d'una comèdia: *Els ocells* d'Aristòfanes. En aquest cas, la música sembla ser més rellevant en les parts solistes que en els cors. Aquesta obra inclou una monodia de Tereu (versos 227-262) cantant com una puput i barrejant en el seu discurs sons onomatopeics amb llenguatge articulat:²⁶

| | |
|---------------------------------|-----|
| ἐποποῖ ποποποποποποποῖ, | |
| ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ, | |
| ἴτω τις ὦδε τῶν ἐμῶν ὀμοπτέρων· | |
| ὄσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας | 230 |
| νέμεσθε, φύλα μυρία κριθοτράγων | |
| σπερμολόγων τε γένη | |

24. Oates i O'Neill (1938), p. 74, 76.

25. Valls (1994), p. 43-44.

26. Vegeu altres casos dins *Les granotes* d'Aristòfanes (versos 209-220 i 228-235) per part del cor de granotes que canta amb sons onomatopeics i al·lusions verbals a Dionís, les Muses, Apol·lo, Pan, l'aulos i la lira.

ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἰέντα γῆρυν·
 ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ
 βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὧδε λεπτὸν 235
 ἠδομένα φωνᾷ·
 τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.
 ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
 κλάδεσι νομὸν ἔχει,
 τά τε κατ' ὄρεα τά τε κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγα, 240
 ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν αὐδάν·
 τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ·
 οἷ θ' ἐλείας παρ' αὐλῶνας ὄξυστόμους
 ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους 245
 ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος, ὄρνις
 περυγοποίκιλός τ' ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.
 ὦν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης 250
 φῦλα μετ' ἀλκύνεσσι ποτῆται,
 δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα,
 πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροίζομεν
 οἰωνῶν ταναοδείρων.
 ἦκει γὰρ τις δριμύς πρέσβυς 255
 καινὸς γνώμην
 καινῶν τ' ἔργων ἐγχειρητής.
 ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα,
 δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο.
 τοροτοροτοροτοροτοτίξ. 260
 κικκαβαῦ κικκαβαῦ.
 τοροτοροτοροτορολιλιλίξ.²⁷

«Εροροροί, ποροί, ποροποροί, ποροί ἰό, ἰύ, veniu, veniu, veniu aquí tots
 els meus germans, els que us nodriu en els camps ben sembrats dels
 camperols, els esbarts incomptables dels qui mengeu ordi, els llinatges
 granívors de vol rabent i refilar suau, i tots vosaltres que en els solcs
 moltes vegades piuleu, entre els terrossos, joiosament, amb veu d'alegria
 —tiotiotio tiotiotio tiotio— i tots aquells de vosaltres que en els jardins
 trobeu pastura en les branques de l'heura, els de les muntanyes, i els que
 dragueu el fruit delo rabell; els que piqueu els arboços voleu pressossos
 vers la meva veu —triotio, triotio, totobrix—, vosaltres també, els que
 devoreu els rantells d'agut fibló en les valls aigualoses, els que a la terra
 posseïu un verals de bell rou I els prats xamosos de Marató; també l'ocell
 de virolat plomatge, el francolí. I, encara, de vosaltres, els llinatges que
 voleu entre els alcions per damunt del botiment marítim del pèlag, veniu
 aquí per assabentar-vos de les coses recents. Reunim aquí totes les tribus
 d'ocells de coll llarg. És que ens ve un vell astut, de pensades originals I
 emprenedor de gestes inaudites. Veniu, doncs, tots a tractar-ho aquí, aquí,
 aquí, aquí, torotorotorotorotix, kikkabau, kikkabau, torotorotorolililix».²⁸

27. Hall i Geldart, p. 30-34.

28. Balasch (1973), p. 37-38.

D'altra banda, trobem la manifestació d'éssers sobrenaturals, com les Sirenes, les Erínies (o Eumènides) i l'esfinx cantora d'Èdip.

Sons produïts per éssers humans armats amb animals en moviment (genets) comparats amb el soroll d'elements de la natura (aigües braves) i reforçats amb detalls visuals (pols) descriuen amb paraules paisatges i ambients sonors en un passatge d'*Els sets contra Tebes* d'Èsquil a càrrec del cor (versos 78-86), just després d'expressar un sentiment de pànic:

< > θρέομαι φοβερὰ μεγάλ' ἄχη·
 μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπών·
 ῥεῖ πολὺς ὄδε λεὼς πρόδρομος ἰππότας· 80
 αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ',
 ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος.
 ἴελεδεμνάς†
 πεδί' ὀπλόκτυπ' ὥτι χρίμπτει βοάν·
 ποτᾶται, βρέμει δ' ἀμαχέτου δίκαν 85
 ὕδατος ὀροτύπου.²⁹

«Clamo esfereïdores grans penes: la host és deixada anar. Ha jaquit el campament i flueix, innúmera, la gent de cavall frontalera. La pols de sobte encelada me'n persuadeix —mut, clar, verídic missatger. S'ha apoderat del pla de la meva terra una fressa d'unglotes, que s'acosta a frec, vola, retruny, a la manera d'un incombustible torrent que percudeix la muntanya».³⁰

Un altre efecte sonor sorprenent prové d'*Els set contra Tebes* d'Èsquil per part del segon semicor (antístrofa 3, versos 900-902):

διέκει δὲ καὶ πόλιν στόνος·
 στένουσι πύργοι, στένει
 πέδον φίλανδρον.³¹

«Per la vila passa un gemec, gemeguen les nostres torres, gemega el pla per aquests fills que estima».³²

So i vista estan interconnectats en una breu expressió de l'invident Èdip a *Èdip a Colonos* de Sòfocles (versos 139): «Mireu-me, certament és pel so que hi veig, segons acostuma a dir-se»³³ (ὄδ' ἐκεῖνος ἐγὼ· φωνῆ γὰρ ὀρῶ, τὸ φατιζόμενον).³⁴ Sòfocles centrava les seves obres al voltant del tema de la vista com una forma de percepció per mitjà de tècniques verbals i temàtiques per crear moviments dramàtics (Seale, 1982). En aquesta obra, l'autor

29. West (1990), p. 67-68.

30. Riba (1933), p. 14.

31. West (1990), p. 112.

32. Riba (1933), p. 400.

33. La traducció és pròpia.

34. Lloyd-Jones i Wilson, p. 362.

se centra en la capacitat de veure de veritat sense una percepció visual. Èdip pot *veure* a través de l'oïda i també a través de revelacions.

Pel que respecta a la veu humana i els seus matisos en expressions de dolor, hi ha un il·lustratiu passatge de *Les suplicants* (estrofa 6, versos 111-16) en què el cor de Danaïdes entona un cant de lamentació. Els detalls performatius els proporciona el text (gemecs greus i aguts, plors):

τοιαῦτα πάθεα μέλεα θρεομένα λέγω,
λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ.
ιή, ιή,
ιηλέμοισιν ἐμπρεπής θρεομένη μέλη
ζῶσα γόοις με τιμῶ.³⁵ 115

«Tals són els tristos dolors que dic en els meus clams aguts, sords, atormentats de llàgrimes, iè, iè!, aquests clams avinents a cants fúnebres: viva, m'honro amb els meus propis gemecs».³⁶

Trobem característiques semblants en un cant de lamentació monòdic de l'*Orestes* d'Eurípides entonat pel cor (versos 960-970):

κατάρχομαι στεναγμόν, ὦ Πελασγία, estr. 960
τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων,
αἵματηρὸν ἄταν,
κτύπον τε κράτος, ὄν ἔλαχ' ἄ κατὰ χθονὸς
νερτέρων Περσέφασσα καλλίπαις θεά.
ἰαχείτω δὲ γὰ Κυκλωπία, 965
σίδαρον ἐπὶ κára τιθεῖσα κούριμον,
πήματ' οἴκον.
ἔλεος ἔλεος ὄδ' ἔρχεται
τῶν θανουμένων ὑπερ,
στρατηλατᾶν Ἑλλάδος ποτ' ὄντων.³⁷ 970

«Començo el plany, oh, terra pelàsgica, clavant les blanques ungles a les galtes, estrall sangonós, i cops al cap, en què pren part la de sota la terra dels difunts, Persèfone, la deessa, bell infant. Que clami la terra ciclòpia, que s'apliqui el ferro de rasurar al cap, per la sofrença del casal! Aquest cant de pietat, de pietat, va pels que han de morir, que abans eren cabdills de l'Hèl·lada».³⁸

La darrera part de l'*éxodos* d'*Els Perses* d'Èsquil (versos 1038-1077) constitueix un exemple emblemàtic de l'estil performatiu de la lamentació a la tragèdia grega. Tots els elements (veu, soroll, gestos) estan integrats en un diàleg emfàtic entre Xerxes i el cor, el qual plora la derrota de l'exèrcit persa i els morts:

35. West (1990), p. 133.

36. Riba (1932), p. 13.

37. Murray (1963), p. 187.

38. Llabrés (2021), p. 224-225.

| | |
|--|-------------|
| ΞΕ. δίαينه διαίνε πῆμα· πρὸς δόμους δ' ἴθι. | estr. 6 |
| ΧΟ. αἰαῖ αἰαῖ, δῦα δῦα. | |
| ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι. | 1040 |
| ΧΟ. δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς. | |
| ΞΕ. ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς. | |
| ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· βαρεῖά γ' ἄδε συμφορά· οἶ, μάλα καὶ τόδ' ἀλγῶ. | 1045 |
| ΞΕ. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν. | ant. 6 |
| ΧΟ. διαίνομαι γοεδνὸς ὦν. | |
| ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι. | |
| ΧΟ. μέλιν πάρεστι, δέσποτα. | |
| ΞΕ. ἐπορθιάζε νυν γόοις. | 1050 |
| ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· μέλαινα δ' ἀμμεμίξεται, οἶ, στονόεσσα πλαγά. | |
| ΞΕ. καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον. | estr. 7 |
| ΧΟ. ἄνια ἄνια. | 1055 |
| ΞΕ. καί μοι γενείου πέρθε λευκήρη τρίχα. | |
| ΧΟ. ἄπριγδ' ἄπ'ριγδα, μάλα γοεδνά. | |
| ΞΕ. αὐτει δ' ὀξύ. ΧΟ. καὶ τάδ' ἔρξω. | |
| ΞΕ. πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμηῆ χερῶν. | ant. 7 1060 |
| ΧΟ. ἄνια ἄνια. | |
| ΞΕ. καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν. | |
| ΧΟ. ἄπριγδ' ἄπ'ριγδα, μάλα γοεδνά. | |
| ΞΕ. διαίνου δ' ὄσσε. ΧΟ. τέγγομαί τοι. | 1065 |
| ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι. | epod. |
| ΧΟ. οἰοῖ οἰοῖ | |
| ΧΕ. αἰακτὸς εἷς δόμους κίε. | |
| ΧΟ. ἰώ, ἰώ. {Περσις αἶα δύσβατος.} | |
| ΞΕ. ἴωὰ δὴ κατ' ἄστυ.† | 1070 |
| ΧΟ. ἴωὰ δὴτα, ναὶ ναί.† | |
| ΞΕ. γοᾶσθ' ἀβροβάται. | |
| ΧΟ. ἰώ, ἰώ· Περσις αἶα δύσβατος. | |
| <ΞΕ. > | |
| <ΧΟ. > | |
| ΞΕ. ἡή ἡή, τρισκάλμοισιν | |
| <ΧΟ.> ἡή ἡή, βάρισιν ὀλόμενοι. | 1075 |
| <ΞΕ. πρόπεμπέ νύν μ' ἐς οἴκους.> | |
| ΧΟ. πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις. ³⁹ | |
| «[Estrofa sisena] | |
| Xerxes. Plora, plora la pena, i ves a palau. | |
| Cor. Ai, ai! Aflicció, aflicció! | |
| Xerxes. Respon als meus crits amb els teus. | |
| Cor. Mal consol als mals dels dolents. | |

39. West, p. 56-58.

Xerxes. Gemega, posant el teu cant al costat del meu.
 Cor. Otototoi! Pesada és aquesta desgracia i pateixo també per això.
 [Antístrofa sisena]
 Xerxes. Dona't cops, dona't cops i lamenta't per a complaure'm.
 Cor. Estic ple de llàgrimes i de dolor.
 Xerxes. Respon als meus planys amb els teus.
 Cor. D'això m'ocupo, senyor.
 Xerxes. Aixeca la veu amb laments.
 Cor. Otototoi! A aquests s'afegiran cops negres, adolorits.
 [Estrofa setena]
 Xerxes. Esquinça també el teu pit i udola com un misi.
 Cor. Aflicció, aflicció!
 Xerxes. Arrenca el pèl blanc de la meva barba.
 Cor. Amb força, amb força, que plori.
 Xerxes. Xiscla ben fort.
 Cor. També ho faré.
 [Antístrofa setena]
 Xerxes. Esqueixa amb les teves mans el peple que cobreix el teu pit.
 Cor. Aflicció, aflicció!
 Xerxes. Arrenca't també els cabells i gemega per l'exèrcit.
 Cor. Amb força, amb força, que plori.
 Xerxes. Amera els teus ulls de llàgrimes.
 [Epode]
 Cor. N'estic amerat.
 Xerxes. Respon als meus planys amb els teus.
 Cor. Ai, ai! Ai, ai!
 Xerxes. Ves-te'n gemegant a palau.
 Cor. Ai, ai! País de Pèrsia, de trist caminar.
 Xerxes. Ai, per la ciutat!
 Cor. Ai, sí, sí!
 Xerxes. Gemegueu, trist seguici.
 Cor. Ai, ai! Terra de Pèrsia, de trist caminar!
 Xerxes. Ie,ie! Pels nostres vaixells de guerra.
 Ie, ie! Pels qui moren.
 Cor. Sí, t'acompanyaré amb els meus tristos laments.»⁴⁰

Finalment, tenim un bonic exemple d'un *thrēnos* o cant de lamentació, típic de contextos funeraris, que combina el cant amb instruments musicals (flauta de Pan, aulos i *phórmix*) i plors. Aquest és el cas d'un diàleg cantat entre Helena i el cor a l'*Helena* d'Eurípides, especialment la introducció i l'estrofa primera (v. 164-178). Aquí Helena desitja que les Sirenes i Persèfone s'uneixin a ella en aquest plany dedicat als morts de Troia:

ὦ, μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον
 ποῖον ἀμιλλαθῶ γόον; ἦ τίνα μοῦσαν ἐπέλθω

165

40. Torné (2013), p. 90-93.

| | |
|---|---|
| δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; αἰαῖ. πτεροφόροι νεάνιδες, παρθένοι χθονὸς κόραι Σειρήνες, εἴθ' ἔμοῖς γόοις μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ φόρμιγγας, αἰλίνοις κακοῖς τοῖς ἔμοῖσι σύνοχα δάκρυα· πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα, μουσεῖα θρηνήμα- σι ξυνωδὰ πέμψειε Φερσέφασσα Φόνια, χάριτας ἴν' ἐπὶ δάκρυσιν παρ' ἔμέθεν ὑπὸ μέλαθρα νύχια παιᾶνα νέκυσιν ὀλομένοις λάβη. ⁴¹ | estr. 170 175 |
|---|---|

«Oh! Quan enceto dels meus grans dolors la sentida complanta,
 zamb quin lament maldaria, o a quina musa recórrer
 amb planys, amb llàgrimes, amb les meves dolences?
 Ai lassa!

[Estrofa primera]

Oh, vosaltres, virginals
 joves filles del món fosc,
 Sirenes, prego que als meus planys
 vulgueu acórrer amb vostre lotus
 líbic, o amb siringues, o
 amb fòrminxs, fent que als meus laments
 lúgubres els vostres plors s'hi acordin,
 dols als dols, i a mes cançons les vostres.
 Luctuosos cants m'enviï,
 que harmonitzin amb mos planys,
 Fersefassa, perquè rebi en recompensa,
 de part meva, a més de llàgrimes,
 dins les seves nocturnals estances,
 un peà pels morts que sucumbiren.»⁴²

Abans de tractar la interrelació entre so i música, hauríem de considerar una possible gradació o diferenciació entre els següents conceptes: so, soroll, silenci i música. A partir d'aquí, es podrien tenir en compte altres agrupacions, com una expressió de dualitats conceptuals o d'elements oposats o fins i tot complementaris: so-música, soroll-música, so-silenci, silenci-música, i des de la darrera podríem endinsar-nos en la concepció pitagòrica de la música de les esferes, la música del Cosmos, és a dir, la música de l'ordre.

Tots els aspectes abans esmentats (so, soroll, silenci, música) són presents en qualsevol realitat viva i dinàmica. Tots ells completen la caracterització

41. Murray (1963), p. 9.

42. Almirall (2021), p. 61-62.

acústica d'una comunitat viva en el seu espai físic. La caracterització exhaustiva inclou, sens dubte, aspectes visuals, textures, marc o entorn i, per suposat, les paraules que es comuniquen, les quals transmeten continguts. Comprendre el conjunt d'un fragment de vida implica conèixer tots aquests elements que la caracteritzen. La tragèdia grega, concebuda sobre l'escenari com una expressió global, es projecta per representar tots aquests elements —naturals, racionals, emocionals i sagrats— alhora. Amb paraules, música, coreografia i escenografia, el poeta duu a terme una reexposició dels mites sobre l'escenari i els actualitza per mitjà de personatges dotats de raonaments i actituds humanes per aconseguir una connexió directa amb el públic.

Per tant, els recursos sonors en el llenguatge s'utilitzen per dibuixar paisatges sonors. Evoquen una imatge sonora d'allò que es descriu en les escenes sobre els esdeveniments que tenen lloc o sobre els que narren el cor o els personatges, fins i tot si van ocórrer en una altre temps o espai. Un dels focus de la nostra investigació consisteix a identificar aquestes imatges sonores en el text per tal de descobrir una possible codificació o les expressions lingüístiques associades a elles. Identificant casos i analitzant-los es poden classificar elements i contextos i elucidar aquells que tenen una influència rellevant.

A la seva *República*, Plató al·ludeix a la capacitat mimètica dels aspectes sònics i coreogràfics de l'art poètic. D'altra banda, com assenyala Rocconi, els paisatges sonors es podien representar per mitjà de veus, gestos i música (*mousikē téchnē*) a través de la *mímēsis*, en especial a través de la imitació auditiva i visible d'elements extramusicals (animals, fenòmens, etc.). El cant i els instruments musicals (aulos i lira),⁴³ a banda del moviment del cor, també tenien continguts narratius i performatius (Rocconi, 2014: 704-706, 712-713).

Tres àrees principals destaquen en la nostra forma d'abordar els entorns sònics: el paisatge sonor de la natura, el paisatge sonor de les activitats i el paisatge sonor atribuït a la divinitat o a l'esfera sagrada.

El so, en tant que contrari del silenci,⁴⁴ pot esdevenir una expressió ordenada i eloqüent, com ara el discurs o altres imatges sonores que trobem en textos tràgics (i en la literatura grega en general). Podem esmentar com a exemples: el cant melodiós d'un ocell, el fluir d'un torrent, la cadència de les onades, el vaivé de la brisa marina; en resum, una mena de música de la natura que suggereix un estat harmoniós i equilibrat.⁴⁵ En aquest context, el soroll es pot entendre com la superposició no harmònica de sons, o fins i tot l'excés d'un so determinat emès, convertint-se en tots els casos en una manifestació del desequilibri.

En la música, percebem una revelació humana eloqüent de continguts (és a dir, elements discernibles a través de paraules en el cant), però també una revelació d'emocions, sentiments o passions. En la tragèdia, ambdós

43. A la seva *Poètica*, Aristòtil també considera aquests instruments, així com la *syrix* i les paraules, adequats per a la *mímēsis*. Referit per Rocconi (2014: 714).

44. Halleran (2005: 210-213) analitza els efectes del silenci en les tragèdies gregues, així com la capacitat comunicativa del gest.

45. Butler i Nooter (2019: 7) sostenen que els escriptors antics estaven interessats a cartografiar i teoritzar els seus entorns i temporalitats sònics.

tipus d'elements estaven integrats en les lletres i el metre escollit, així com en els aspectes musicals (ritmes, melodies, *tónoi* i registres), en les inflexions de la veu, en els passos de dansa, en el llenguatge corporal i finalment en expressió facial per mitjà de màscares caracteritzades. En aquest marc, el cor tràgic hi jugava un paper cabdal, juntament amb les intervencions líriques dels actors principals en solos durant els moments crucials del drama.

D'altra banda, en la tragèdia grega els moments de més força lírica habitualment avancen cap al cant, en una transició que pot integrar gemecs, plors i lamentacions. Tal com sosté Nooter (2012: 22), la tragèdia implica emocions extremes i s'associa amb l'experiència del patiment, la desesperació i la pèrdua. Tals situacions conformen el punt des del qual un personatge tràgic comença a cantar.

Així doncs, l'estil de lamentació apareix després de la mort de persones estimades causada per tota mena d'infortunis: desastres naturals «enviats per les divinitats», guerres o actes violents desencadenats pel desig de revenja com a resultat de la bogeria o provocats per l'*hybris* dels personatges que es neguen a seguir els preceptes divins. Aquests darrers es converteixen en preceptes ètics acceptats per la tradició i constitueixen de fet el tema de discussió o avaluació que els poetes tràgics adrecen a la seva societat contemporània.

Escenificar la música i el so

L'instrument musical de referència en la tragèdia grega era l'*aulos*,⁴⁶ un parell de tubs de doble canya fets de fusta o d'os. L'*aulos* estava present en moltes situacions de la vida quotidiana de l'antiga Grècia: banquets, celebracions religioses, contextos militars, sacrificis, competicions esportives, acompanyament de poesia elegíaca i, per suposat, el teatre.

En el teatre, tocar l'*aulos* era una tasca especialment exigent atès que l'estructura seqüencial de l'obra exigia que s'executés constantment. Gràcies a la *phórbeia* i a la respiració circular l'*aulētēs* podia tocar sense interrupcions. Això requeria habilitats i talent per part dels músics, els quals havien de ser professionals altament qualificats. En ocasió d'importants esdeveniments teatrals (com ara les Grans Dionísies), devia tractar-se de reconeguts virtuoses⁴⁷ que rebien el suport de *choregoí* benestants. Utilitzaven uns instruments especialment adients per a l'extensió musical que requerien les obres tràgiques.⁴⁸

Com a possible testimoni material del tipus d'*aulos* que podria haver sonat als teatres grecs del període clàssic, tenim dues mostres d'aquest instrument, a banda de les fonts iconogràfiques. El primer va ser trobat a Posidònia (Paestum, Itàlia) i el publicà Psaroudakēs l'any 2014. Es tracta d'un *aulos*

46. De forma esporàdica també la lira. Ateneu (1.20 i seg.) explica que el mateix Sòfocles tocava la lira en la seva tragèdia *Tàmires*: και τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκίθαρσεν. Vegeu els comentaris de Hall (2002: 9) i Wilson (2002: 43) sobre aquesta qüestió. Sobre la música en els drames de Sòfocles, vegeu Power (2012).

47. Vegeu l'anàlisi de Hall sobre els *tragōidoí* virtuoses (Hall, 2002: 12-18).

48. Vegeu Wilson (2002: 44), que discuteix l'assumpció dels «*aulos* tràgics» com un tipus diferent. Aquest autor (Wilson, 2002: 45-55) també proporciona testimonis sobre les habilitats, provenença i estatus social dels *aulētai* en el període clàssic.

doble d'os de cérvol descobert en una tomba de l'any 480 aC *ca.* Aquesta cronologia coincideix amb la coneguda com a Tomba del Bussejador o *Tomba del Tuffatore* (també a Posidònia), que representa a dues persones que toquen aeròfons de canya doble, un amb tubs de fusta curts i l'altra amb tubs d'os llargs. L'aulos de Posidònia és gairebé idèntic a l'instrument trobat a Pidna, que data, tanmateix, d'un segle més tard.⁴⁹

Un altre exemple que data del període clàssic és l'aulos d'Elgin, un instrument de fusta conservat al Museu Britànic. Data d'aproximadament l'any 500 aC i procedeix d'Atenes. Segons Callum Armstrong, és exactament del tipus utilitzat a la tragèdia grega.⁵⁰ Desitgem conèixer els resultats obtinguts en l'experimentació amb aquests dos instruments per tal d'aclarir aspectes desconeguts de la interpretació de paisatges sonors i la música en els drames tràgics grecs.

Hagel ha elaborat i publicat exhaustius estudis sobre les característiques tècniques de la majoria d'instruments grecs antics, especialment els aulos del períodes clàssic i hel·lenístic. Un article recent (Hagel, 2020) inclou una anàlisi comparativa i una explicació integral sobre el tema.

Per reforçar el coneixement sobre la música grega antiga també tenim la informació registrada en les fonts textuales. Per exemple, sabem que el període que estem estudiant inclou el llegat d'una sèrie d'innovacions aplicades a la música interpretada amb aulos que daten ja del segle VI aC. Aquesta fase la descriuen com a revolucionària estudiosos com Wallace (2003), el qual, basant-se en referències d'Heròdot, Pseudo Plutarc i altres recollides en la *Suda*,⁵¹ explica que Lasos d'Hermíona⁵² es va dedicar a investigar i experimentar amb l'aulos (alterant els ritmes per a la música de ditirambes). Segons aquestes fonts, va ser Lasos qui va escriure el primer llibre sobre música.

A banda dels instruments musicals, existien altres elements auxiliars que milloraven altres aspectes escènics, com ara l'escenari i els detalls visuals o acústics. Ens referim, d'altra banda, als elements estructurals i arquitectònics dels teatres grecs antics:⁵³

- L'escenari elevat, per als actors.
- Els elements arquitectònics versàtils de l'escenari (*skēnē*), on els actors podien canviar-se de roba o amagar-se, però també des dels quals podien parlar emetent un so cap endavant.

49. Dos estudis sobre l'aulos de Pidna es troben a Psaroudakēs (2008) i Hagel (2020). Barnaby Brown està experimentant amb el so i les capacitats tècniques dels aulos de Posidònia i de Pidna utilitzant rigoroses reproduccions.

50. Vegeu: <https://callumarmstrong.co.uk/about-me/aulos/> [Consulta: 23 abril 2022]. Callum Armstrong ha interpretat la música per a la posada en escena de dues tragèdies gregues amb una reproducció d'aquest flauta doble: *Les suplicants* d'Èsquil (estrenada l'any 2016 al Regne Unit amb el Young Vic i Royal Lyceum Theatre a Edimburg) i *Hèracles* d'Eurípides (estrenada el 2019 als Estats Units amb la Barnard Columbia Ancient Drama).

51. Tenint en compte que la *Suda* (*Suidae Lexicon*) data del segle X.

52. Que va treballar a Atenes durant i després dels Pisistràtides.

53. Vegeu sobre aquesta qüestió Vozani (2003: 95-127), Wilson (2005: 196-203), Halleran (2005: 200-203) i Liapis *et al.* (2013: 2-4). Els espais de representació assignats als diferents tipus d'intèrprets estan vinculats a la concepció de l'espai escènic com a principi d'organització, però això no implica una funcionalitat rígida dels espais on els actors necessàriament actuen sobre l'escenari i el cor a l'*orchēstra*, com assenyala Wiles (2010: 114, 63). D'altra banda, hi ha la qüestió sobre el tipus de relació que existeix entre els intèrprets que es troben a l'*orchēstra* i els espectadors a la zona de visió (*théatron*); és a dir, si el públic era un subjecte passiu o si s'involucrava en l'acció. Vegeu sobre aquesta qüestió Wiles (2010: 207-209).

- L'*orchēstra*, per al cor i els músics, al costat del públic.
- Els passadissos laterals (*párodoi* o *eísodoi*), des d'on descendia el cor al principi i al final de l'obra aconseguint contínues dinàmiques sonores.
- La petita plataforma elevada o *theologeïon*, que permetia reforçar la figura i la veu d'un déu o d'un fantasma.
- L'«escala de Caront», per fer aparèixer personatges que sortien de l'infern.⁵⁴

D'altra banda, ens referim a l'ús de màquines que permetien canviar el decorat, obrir o tancar portes, transportar a l'escenari cossos de persones mortes per mitjà d'una plataforma amb rodes (l'anomenat *eccyclēma*) o fer pujar o baixar personatges per l'aire (normalment déus i deesses),⁵⁵ i també màquines que produïen so, com el *bronteïon* o màquina de trons.⁵⁶

Les màscares han estat objecte de polèmica en la discussió sobre les propietats acústiques durant les representacions teatrals. La màscara⁵⁷ tenia clarament un objectiu expressiu. Servia sobretot per distingir entre actors tràgics i còmics. Pickard-Cambridge (1989: 190) esmenta que la tradició recollida en la Suda⁵⁸ apunta a Èsquil com el primer que va introduir màscares en el teatre. En les tragèdies, permetia ressaltar estats psicològics o emocionals i identificar personatges concrets. Des d'un altre punt de vista, Wiles (2010: 77) explica que: «In tragedy the mask was principally a means of blotting out expression so that the actor had to use his body to transmit visual meaning.» D'altra banda, el personatge podia tenir una funció semblant a la d'una màscara; quan l'actor se la canvia, el personatge deixa d'existir (Wiles 2010: 169).⁵⁹

Respecte a les possibilitats de l'amplificació del so per mitjà de les màscares, alguns autors s'hi han mostrat escèptics, argumentant que si haguessin estat fetes de lli haurien tingut poc impacte sonor. D'altra banda, en la seva opinió, portar una màscara hauria mitigat més aviat la projecció del so, de tal manera que els actors que intervenien en els drames necessitaven estar dotats d'una veu poderosa.⁶⁰ D'altra banda, els actors havien d'estar entrenats en la pràctica de la producció de la veu o de la projecció de la veu.⁶¹ Tanmateix, les condicions acústiques adients dels teatres havien de garantir o facilitar que la veu arribés a les files més altes, tenint en compte la posició més elevada del *theologeïon* en els moments reservats a les divinitats o als personatges especials. De tota manera, tal com assenyalen diversos autors, el so es propaga de forma més efectiva al públic si l'actor està dempeus al fons

54. Per exemple, l'espectre de Darios en la representació d'*Els Perses* d'Èsquil.

55. L'anomenat *theós apó mechanês*; en llatí: *deus ex machina*.

56. Coneixem aquesta màquina del període clàssic per algunes *scholia* en obres teatrals i referències posteriors de Vitruvi (*De architectura*, V, 6, escrit aproximadament l'any 15 aC) i J. Pollux (*Onomasticon*, aproximadament l'any 170 dC). Sobre aquesta qüestió: Rocconi (2014: 706).

57. *Prosopón* o *prosopëion*: «davant de la cara» (d'*ops*: «veu»).

58. s.v. Αισχύλος

59. Referint-se a Orestes en l'*Orestíada*.

60. Fins i tot més si havien de cantar per exemple en una posició boca avall en el terra. Aquest era el cas de l'actriu que interpretava Hècuba. Vegeu Hall (2002: 21), que refereix a Valakas (2002: 78).

61. Per tant, no necessàriament fent un esforç violent, tal com sosté Pickard-Cambridge (1968: 167).

de l'escenari a la dreta justament al centre i no al peu de l'escenari, d'aquí l'estreta connexió entre el focus visual i l'acústic.⁶²

En tot cas, i depenent dels materials utilitzats per a les màscares i la seva morfologia, podem assumir un reforçament del volum de la veu quan es portaven posades. Podien utilitzar-se per fer que la veu de l'actor ressonés més (Pickard-Cambridge 1968: 195). D'altra banda, podien tenir un efecte de filtre, expandir la projecció del so, millorar la intel·ligibilitat de les paraules i proporcionar a l'actor una millor percepció de la seva pròpia veu. Això ho admeten molts estudiosos i ho demostren, d'una banda, Vovolis i Zamboulakis (2007) i Vovolis (2009 i 2012) i, de l'altra, Kontomichos *et al.* (2014), que han reconstruït màscares gregues antigues i experimentat amb elles al teatre d'Epidaure. Pretenien mesurar l'extensió de la producció de so utilitzant màscares i la subseqüent radiació envers el públic situat en diferents punts del teatre.⁶³

Resultats preliminars

Fins ara, després d'una sèrie de verificacions es poden extraure alguns resultats a partir de l'anàlisi en curs de la música i els paisatges sonors en la tragèdia grega per al període clàssic.

1. Tres temes recurrents associats amb moments musicals:

- a) Lamentacions arran d'un infortuni sobtat, causat per la mort d'una persona estimada o com a conseqüència d'un remordiment.
- b) Cant de súplica a la divinitat (*paean*).
- c) Cants associats al ritual funerari: els *thrēnoi* i les elegies funeràries, com ara cançons de lloança del difunt, caracteritzades per les nocions de dol (*pénthos*) i dolor o patiment (*áchos*). També és possible abordar aquestes pràctiques des del vessant etnogràfic. Es conserven exemples contemporanis de la poesia funerària popular transmesa de generació en generació.⁶⁴

2. Predomini de dos tipus de paisatges sonors:

- a) Accions dels éssers humans, en què el so se suggereix per mitjà d'altres recursos de llenguatge.⁶⁵
- b) Missatges revelats per les deïtats, tramesos pel so dels elements (llamps i trons, vent fort, grans onades en tempestes i terratrèmols) o a través de veus animals, especialment ocells.

3. Escassos testimonis iconogràfics de drames que proporcionin detalls sobre la interpretació musical i coreogràfica.

62. Wiles (2010: 69-70), que refereix a Shankland (1973: 32) i Barker (2010: 148).

63. Sobre aquest punt, vegeu també el plantejament tècnic de Tsilfidis *et al.* (2011).

64. Com ara els *moiroloi*, documentats a Epir (nord-oest de Grècia i sud d'Albània) estudiats per Katsanevaki (2017) i a la península de Mani (sud del Peloponès), estudiats per Seremetakis (1991) i Vasiliki Kouré. Alguns altres casos s'han documentat a la Itàlia adriàtica. Un vídeo relacionat amb els *Moiroloi* de les dones de Mani (*Maniáτικο Moiroloi*) està disponible en aquest enllaç: <https://www.youtube.com/watch?v=TJxqC4fiqcm> [Consulta: 30 juny 2020].

65. Butler i Nooter (2019: 4) distingeixen en el lèxic grec per a veus entre la *phthongē*, o sigui la veu d'un ésser humà, i *audē*, una veu essencialment humana que es pot aplicar als éssers divins, animals o objectes que els oïdors humans poden ser capaços de comprendre.

4. Manca de testimonis arqueològics que demostrin o il·lustrin la informació transmesa per fonts textuals sobre la interpretació de la lletra o de la música. Una excepció important és l'anomenada Tomba del Músic, descoberta a Dafne el 1981 i que data del tercer quart del segle v dC.⁶⁶ La tomba ha tret a la llum importants troballes, com ara instruments musicals (un aulos i fragments de dues lires) juntament amb quatre tauletes de fusta escrites i un rotlle d'un papir fragmentat amb text líric. El rotlle i les tauletes els han analitzat Pöhlmann i West (2012), West (2013), Pöhlmann (2013) i Karamanou (2016).

Aquesta descoberta, que relaciona la persona difunta amb fragments de poemes i instruments musicals, contribueix a la idea que —almenys per al període clàssic— el poeta podia ser tant l'autor del text com el compositor de la música.

Conclusions

Per concloure, i tornant al punt d'inici, l'estudi de la música i els paisatges sonors a la tragèdia grega és una qüestió de contingut i de forma. La posada en escena de l'obra, juntament amb els diferents llenguatges performatius (música, gest, moviment) i accessoris (attrezzo, màscares, efectes sonors, etc.), ajuda els espectadors a comprendre millor el contingut de l'argument i a viure els sentiments i les emocions transmesos pels personatges. De tota manera, per trobar la clau per a tots aquests elements, cal tornar al text⁶⁷ mateix de l'obra, l'únic que ha sobreviscut, a banda d'algunes escenes representades en vasos pintats àtics i de la Pulla. De vegades s'han conservat una mena de pautes escèniques, com ara les llegendes introductòries de noves escenes o fins i tot explicacions que els actors havien de recitar en el pròleg o quan tenia lloc un canvi d'escena, o bé també el cor per avançar noves escenes.

Per tant, és fonamental parar esment en les «propietats sonores» del llenguatge; és a dir, en el potencial de les paraules i les fonts literàries per evocar el so, l'entorn i l'impacte que aquests produeixen. Aquesta qualitat del llenguatge clàssic és comparable a les qualitats visuals i plàstiques i ens permet imaginar entorns i paisatges sonors com si els percebéssim in situ amb els sentits. Aquests recursos expressius en mans dels grans poetes tràgics constituïen una alternativa molt efectiva a la manca de disponibilitat de mecanismes escènics complexos i a la rígida estructura dels edificis teatrals.

Es tractava d'una qüestió de comunicació entre el poeta i el públic, i la seva materialització tenia lloc en l'espai cívic per garantir una completa comunió entre el drama, els ciutadans i els preceptes ètics de la *polis*. Atenes, el cor del teatre grec antic, era en paraules de Rehm «a performance culture». Per tant, pels seus aspectes socials, religiosos i pràctics, s'assemblava a la idea del teatre com una part integral de la vida de la ciutat (Rehm, 2016: 3-13).

66. En particular la Tomba II. Les troballes actualment es conserven al Museu Arqueològic del Pireu.

67. Cantats o parlats, amb poesia i retòrica, amb determinats trets per a cada veu que hi actua. Vegeu Nooter (2012: 1) en relació amb la tragèdia de Sòfocles.

Escenificar tragèdies en temps grecs significava presentar una expressió viva del text dramàtic segons les pautes donades pel poeta, que sovint era l'escenògraf i el director teatral.⁶⁸ Aquest és el cas de Sòfocles i d'Eurípides, responsables de la lletra, la música i la coreografia (Knox, dins Dunn, 1996: 154). Però cada nova representació permetia variacions en la posada en escena, especialment quan l'obra es presentava als públics en èpoques posteriors i amb companyies professionals com ara els *Technitai* de Dionís en el període hel·lenístic. Tanmateix, la nova escena es construïa des de l'eix principal del drama: el text original. I encara més, els paisatges sonors i la música a l'escena feien possible dibuixar el perfil d'aquella sacralitat perpetuada per la tradició hel·lènica que implicava, una i altra vegada, la comunitat cívica més enllà del relat.



Referències bibliogràfiques

Autors antics (traduccions al català)

- ARISTÒFANES. *Comèdies. Vol. IV: Els ocells. Lisístrata*. Text i traducció de Manuel Balasch. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1973.
- ARISTÒFANES. *Els núvols*. Introducció, traducció i notes de Mercè Valls. Barcelona: Edicions de la Magrana, 1994.
- ARISTÒTIL. *Poètica*. Introducció, text revisat, traducció i notes de Xavier Riu. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2013.
- ÈSQUIL. *Tragèdies. Vol. I: Les suplicants. Els perses*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1932.
- ÈSQUIL. *Tragèdies. Vol. II: Els set contra Tebes. Prometeu encadenat*. Text de Paul Mazon i traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1933.
- ÈSQUIL. *Els perses*. Introducció de Jordi Redondo. Traducció i notes de Ramon Torné. Palma: Lleonart Muntaner, 2013.
- EURÍPIDES. *Tragèdies. Vol. 3: Helena. Les fenícies. Orestes. Ifigènia a Àulida*, Traducció de Carles Riba. Barcelona: Curial, 1990.
- EURÍPIDES. *El ciclop*. Introducció, traducció i notes de Ramon Torné. Barcelona: Edicions La Magrana, 1994.
- EURÍPIDES. *Tragèdies. Vol. VII.: Hèlena. Ió*. Traducció de Jaume Almirall. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2021.
- EURÍPIDES. *Tragèdies. Vol. VIII.: Les fenícies. Orestes*. Traducció i notes de Joan Pagès i de Maria Rosa Llabrés. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 2021.
- SÒFOCLES. *Tragèdies. Vol. I: Les dones de Traquis. Antígona*. Text revisat i traducció de Carles Riba. Barcelona: Fundació Bernat Metge, 1951.

68. Aquesta idea la sostenen Taplin (1977: 129-130) i Romero Mariscal (2015: 496).

Autors antics (edicions en grec)

- ARISTÒFANES. «The Clouds». A: *The Complete Greek Drama. All the Extant Tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, and the Comedies of Aristophanes and Menander, in a Variety of Translations*. A cura de Whitney J. Oates i Eugene O'Neill, Jr., vol. 2. Nova York: Random House, 1938.
- ARISTÒFANES. *Birds. A Dual Language Edition*. A cura de F. W. Hall i W. M. Geldart (1907). Oxford: Faenum Publishing, 2017.
- ARISTÒTIL. *Dell'arte poetica*. A cura de Carlo Gallavotti. Milà: Mondadori, 1974.
- ÈSQUIL. *Aeschyli Tragoediae cvm incerti poetae Prometheus*. A cura de Martin L. West. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1990.
- EURÍPIDES. *Euripides Fabulae*. Vol. III. A cura de Gilbert Murray. Oxford: Oxford University Press, 1963.
- EURÍPIDES. *Euripides Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Edició i traducció de Patrick O'Sullivan i Christopher Collard. Oxford: Oxbow Books, 2013.
- SÒFOCLES. *Sophoclis fabulae*. A cura de H. Lloyd-Jones i N. G. Wilson. Oxford: Oxford University Press, 1990.

Autors moderns

- BARKER, Clive. *Theatre Games. A New Approach to Drama Training*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama, 2010.
- BEYE, Charles R. *La tragedia greca: Guida storica e critica*. Roma i Bari: Laterza, 1974.
- BUTLER, Shane; NOOTER, Sarah (2019). «Introduction. Sounding hearing». A: Shane Butler i Sarah Nooter (ed.). *Sound and the Ancient Senses*. Londres i Nova York: Routledge, 2019, p. 1-11.
- CASTIAJO, Isabel. *O Teatro Grego em Contexto de Representação*. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.
- CSAPO, Eric; SLATER, William. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan, 1994.
- DAVIDSON, John. «Theatrical Production». A: Justina Gregory (ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden-Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 194-211.
- DUNN, Francis M. «Music in Greek Tragedy». A: Francis M. Dunn (Ed.). *Sophocles' «Electra» in Performance*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1996, p. 154-157.
- ERCOLES, Marco. «Music in Classical Greek Drama». A: Tosca A. C. Lynch i Eleonora Rocconi (ed.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, p. 131-144.
- FUENTES, Pedro Pablo. «Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función». *Florentia Iliberritana*, núm. 18, 2007, p. 27-67.
- GUIDORIZZI, Guido. *Introduzione al teatro greco*. Milà: Mondadori Università, 2003.
- HAGEL, Stefan. «Understanding early auloi: instruments from Paestum, Pydna and elsewhere». A: G. Zuchtriegel i A. Meriani (ed.). *La tomba del Tuffatore: rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica*. Pisa: Edizioni ETS, 2020, p. 421-459.
- HALL, Edith. «The singing actors of antiquity». A: Pat Easterling i Edith Hall (ed.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 3-38.

- HALLERAN, Michael R. «Tragedy in Performance». A: Rebecca Bushnell (ed.). *A Companion to Tragedy*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing, 2005, p. 198-214.
- KARAMANOU, Ioanna. «The Papyrus from the “Musician’s Tomb” in Daphne (MP 7449, 8517-8523)». *Greek and Roman Musical Studies*, núm. 4, 2016, p. 51-70.
- KATSANEVAKI, Athena. «Modern Laments in Northwestern Greece, Their Importance in Social and Musical Life and the “Making” of Oral Tradition». *Musicologist*, 1(1), 2017, p. 95-140.
- KONTOMICHOUS, Fotios; PAPAPDAKOS, Charalampos; GEORGANTI, Eleftheria; VOVOLIS, Thanos. «The sound effect of ancient Greek theatrical masks». *Actes ICMC-SMS (Atenes 2014)*, 2014, p. 1444-1452.
- LEY, Graham. *Acting Greek Tragedy*. Exeter: Exeter University Press, 2015.
- LIAPIS, Vayos; PANAYOTAKIS, Costas; HARRISON, W. M. «Introduction. Making sense of ancient performance». A: W. M. Harrison i Vayos Liapis (ed.), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden-Boston: Brill, 2013, p. 1-42.
- NOOTER, Sarah. *When Heroes Sing. Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- PANOSA, M. Isabel. *La música en la tragèdia grega. Definició i context d'ús dels papirs musicals tràgics*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, Col·lecció Polyedeia 5, 2023.
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1968 (2a edició).
- PÖHLMANN, Egert. «Excavation, Dating and Content of Two Tombs in Daphne, Odos Olgas 53, Athens». *Greek and Roman Musical Studies*, núm. 1, 2013, p. 7-23.
- PÖHLMANN, Egert; West, Martin L. «The Oldest Greek Papyrus and Writing Tablets: Fifth-Century Documents from the “Tomb of the Musician” in Attica». *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, núm. 180, 2012, p. 1-16.
- POWER, Timoty. «Sophocles and Music». A: Andreas Markantonatos (ed.). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden-Boston: Brill, 2012, p. 283-304.
- PSAROUDAKĒS, Stēlios. «The Auloi of Pydna». *Studien zur Musikarchäologie*, núm. 6 (*Orient Archäologie*, núm. 13), 2008, p. 197-216.
- PSAROUDAKĒS, Stēlios. «The Aulos of Poseidonia». A: Angela Bellia (ed.). *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*. Teleses. Studi e ricerche di archeologia musicale nel Mediterraneo, vol. 1, Pisa i Roma: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2014, p. 117-129.
- REHM, Rush. *Understanding Greek Tragic Theatre* (Revised edition on Greek Tragic Theatre, 1992). Oxon i Nova York: Routledge, 2016.
- ROCCONI, Eleonora. «Effetti speciali sonori e mimetismo musicale nelle fonti greche». *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, sèrie 5, vol. 6, núm. 2, 2014, p. 703-719.
- ROMERO MARISCAL, Luisa. «El texto escénico de *Las Troyanas* de Eurípides: maquinaria, objetos, vestuario, escenografía y comunicación tràgica». A: Cristóbal Macías, José María Maestre i Juan Francisco Martos (ed.). *Europa renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*. Saragossa: Pórtico, 2015, p. 495-511.
- SANSONE, David. «The Size of the Tragic Chorus». *Phoenix*, 70(3-4), 2016, p. 233-254.
- SEALE, David. *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- SEREMETAKIS, Nadia C. *The Last Word. Women, Death and Divination in Inner Mani*. Chicago: Chicago University Press, 1991.

- SHANKLAND, Robert S. «Acoustics of Greek Theatres». *Physics Today*, 26(10), 1973, p. 30-5.
- TAPLIN, Oliver. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford University Press Tragedy, 1977.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. Londres-Nova York: Routledge, 2002.
- TSILFIDIS, Alexandros; VOVOLIS, Thanos; GEORGANTI, Eleftheria; TEUBNER, Peter; MOURJOPOULOS, John. «Acoustic radiation properties of ancient Greek theatre masks». *The Acoustics of Ancient Theatres Conference Patras*, 18-21 de setembre de 2011, ponència.
- VALAKAS, Kostas. «The use of the body by actors in tragedy and satyr-play». A: Pat Easterling i Edith Hall (ed.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 69-92.
- VOZANI, Ariadni. *The Architectural Correspondence of Space and Speech in Tragedy*. Case Study: Oresteia. Architectural Association School of Architecture, 2003.
- VOVOLIS, Thanos. *Prosopon. The Acoustical Mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre. Form, Function and Appearance of the Tragic Mask and its Relation to the Actor, Text, Audience and Theatre Space*. Estocolm: Dramatiska Institutet, 2009.
- VOVOLIS, Thanos. «Acoustical masks and sound aspects of ancient Greek theatre». *Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 25(1/2), 2012, p. 149-173.
- VOVOLIS, Thanos; ZAMBOULAKIS, Giorgos. «The Acoustical Mask of Greek Tragedy». *Didaskalia*, 7(1), 2007, online. <https://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html> [Consulta: 8 agost 2022].
- WALLACE, Robert. «An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music». *Harvard Studies in Classical Philology*, 101, 2003, p. 73-92.
- WEISS, Naomi. «Ancient Greek Choreia». A: Tosca A.C. Lynch i Eleonora Rocconi (ed.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, p. 161-172.
- WEST, Martin L. «The Writing Tablets and Papyrus from Tomb II in Daphni». *Greek and Roman Musical Studies*, núm. 1, 2013, p. 73-92.
- WILES, David. *Tragedy in Athens. Performance Space and Tragical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (publicació online; edició impresa: 1997).
- WILSON, Peter. «The Musicians among the Actors». A: Pat Easterling i Edith Hall (ed.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 39-68.
- WILSON, Peter. «Music». A: Justina Gregory (ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden-Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 2005, p. 183-193.
- ZIMMERMANN, Bernhard *Greek Tragedy: An Introduction*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press, 1991.

Teatro Musical Brasileño: una historia de rituales antropofágicos

Henrique Barbosa CURADO FILHO

Universitat Autònoma de Barcelona / Institut del Teatre de Barcelona

ORCID: 0000-0002-8313-2003

henriqufho@gmail.com

NOTA BIOGRÁFICA: Henrique Curado (nombre artístico Henfil) es cineasta, actor, productor cultural e investigador. Posee un Máster en Estudios Teatrales (Institut del Teatre / Universitat Autònoma de Barcelona). Su producción como artista e investigador incluye temas del teatro musical y de la cultura brasileña.

Resumen

El teatro musical brasileño tiene una importancia histórica en la cultura de Brasil. Es responsable de empezar la profesionalización del teatro brasileño como también de consagrar la música popular brasileña (MPB), por ejemplo. Sin embargo, los principales géneros de teatro musical brasileño —la revista o el teatro político musical— tienen sus orígenes en el extranjero, con la *revue de fin d'année* y la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht, respectivamente. Esos elementos de la cultura europea eran importados y asimilados, para luego consolidar una forma auténtica a medida que se ajustaba a su público y a su contexto políticosocial. Con vistas a identificar y explicar tal fenómeno, este trabajo se servirá del concepto de antropofagia presentado en el «Manifiesto antropófago» de 1928 escrito por Oswald de Andrade, por su histórica aplicación en los más diversos géneros y formas artísticas. Sobre todo, al analizar el objeto de investigación con una teoría que marcadamente busca desvincularse de las raíces coloniales y recuperar el ritual amerindio, el presente estudio intenta subvertir la costumbre vigente de clasificar e investigar producciones artísticas brasileñas con modelos y teorías creados desde y hacia modelos europeos o estadounidenses.

Palabras clave: teatro musical brasileño, teatro musical, teatro brasileño, teatro latinoamericano, teatro, antropofagia, teatro épico, estudios culturales, antropología cultural, descolonización

Henrique Barbosa CURADO FILHO

Teatro musical brasileño: una historia de rituales antropofágicos

La cultura y el arte popular en Brasil deben mucho al teatro musical brasileño. Como ejemplo se tiene el humor y la sátira de la revista, con los *sketches* que contienen personajes tipo comunes a la vida cotidiana del país, presentes hasta hoy en programas de humor muy populares de la televisión brasileña. Y también las canciones del teatro político, que rescataron géneros del repertorio popular musical del país y ayudaron a consolidar el más importante y expresivo género creado en Brasil: la *música popular brasileira* (MPB).

Sin embargo, hasta principios del siglo XIX, no había ni siquiera teatro o dramaturgia nacionales en la escena teatral brasileña. Como máximo, hacían representaciones compañías extranjeras profesionales que, salvo las portuguesas, interpretaban textos en una lengua distinta a la oficial del país. En este contexto del siglo XIX, específicamente en el último cuarto del siglo, se populariza el teatro de revista en Brasil.

Después de años olvidada por la crítica, la revista ahora es reconocida como un género crucial para comprender la historia del teatro en Brasil (Paiva, 1991) no solo porque puso en marcha la profesionalización del teatro brasileño (Veneziano, 2013a) sino también porque era un género extraordinariamente popular en su época, influyó en los movimientos posteriores de teatro musical en el país y reveló uno de los nombres más importantes de toda la dramaturgia brasileña, Artur Azevedo (Faria, 2017).

El género, sin embargo, no surgió aquí, como indica ya su nomenclatura original: *revue de fin d'année*. La revista francesa, la *revue*, surgió en Francia en el siglo XVIII y, a partir de la década de 1820, se popularizó por toda Europa (Paiva, 1991). En Brasil, la revista se vuelve popular a finales del mismo siglo (Brito, 2013) y, una vez aquí, el género fue explorado por dramaturgos, compositores y empresarios que ingeniosamente añadían elementos originarios de la cultura popular brasileña al texto y al espectáculo, como canciones del género *maxixe*¹ o la temática del *carnaval*,² por ejemplo.

1. Género musical que tuvo origen en la danza urbana surgida en Río de Janeiro alrededor de 1870 y se desarrolló a partir del momento en que la polca, género musical de origen europeo, comenzó a ser tocada por músicos populares con flauta, guitarra clásica y fígale (Albin, 2006).

2. Una de las fiestas más populares en Brasil, que tiene lugar en los tres días que preceden a la Cuaresma.

El proceso de formación del teatro político, género de las décadas de 1960 y 1970 que representa uno de los períodos más productivos en la historia del teatro en Brasil, se llevó a cabo de la misma manera. Este movimiento teatral brasileño recibió también una influencia europea: el teatro épico alemán (Marques, 2014). Las ideas perfeccionadas por Bertolt Brecht a lo largo de su experiencia como director y dramaturgo tenían el propósito de construir una forma teatral que reflejase mejor su concepción del mundo. Mediante la concepción del teatro épico, Brecht deseaba presentar no solo las relaciones interpersonales —fundamento del drama aristotélico—, sino también los determinantes sociales de dichas relaciones, además de incorporar una característica didáctica a las obras, ilustrando al público sobre los problemas de la sociedad y suscitando que la platea llevase a cabo alguna acción transformadora. Los primeros escritos de y sobre Brecht llegaron a Brasil en la década de 1960 (Rosenfeld, 2008). Los dramaturgos de la época necesitaban expresar los problemas de la clase obrera y encontraron en el teatro épico, igual que hizo Brecht, la forma de representar los procesos históricos que determinaban esos problemas. Además, con el golpe militar de 1964, necesitaban de un teatro didáctico para concienciar al público e incitarlos a la resistencia (Betti, 2013).

El teatro de Brecht en Brasil, por lo tanto, fue agregando elementos ajenos al teatro épico pero común en la cultura popular del país para atraer espectadores y adaptarse al contexto de represión política. La recuperación de características del personaje *compère*³ de la revista —presente años antes en los teatros brasileños— y de géneros populares de música brasileña —como la *samba*⁴— son ejemplos de cambios sufridos por el texto y la puesta en escena de inspiración épica en Brasil.

Esa historia común entre las formas asumidas por el teatro musical brasileño desde su inicio en el siglo XIX permite establecer un paralelo con el concepto de antropofagia, propuesto por Oswald de Andrade en su «Manifiesto antropófago» de 1928. En medio al movimiento del modernismo brasileño en las artes plásticas y la literatura —que buscaba definir una identidad nacional— y con la intención de subvertir un proceso cultural marcado por la colonización portuguesa, Andrade escribe un manifiesto para el movimiento haciendo una ironía con el estereotipo negativo que el mundo foráneo tenía de los amerindios como caníbales.⁵ En el rito antropofágico de los tupinambás,⁶ se come la carne del prisionero de guerra como venganza por la muerte de su pueblo por parte del enemigo y para así asimilar su poder, su conocimiento y sus cualidades (Staden, 2011). En una visión positiva e innovadora, Andrade compara el ritual antropofágico de los amerindios con el hecho de consumir/deglutir la cultura y las ideas extranjeras por parte de los brasileños. A partir de dicha deglución, se asimilan las cualidades de la cultura de otro país y se producen en Brasil artes genuinamente nacionales sin basarse

3. En resumen, ejerce la función de narrador además de conectar los cuadros en la pieza.

4. Género musical que, al igual que el *maxixe*, empieza con la danza urbana en Río de Janeiro. Resulta de la fusión entre la melodía y la armonía europeas con la rítmica afrobrasileña (Severiano; Mello, 1997).

5. En realidad, la propia denominación de *canibal* dada por los colonizadores a los amerindios es errónea, por ser la antropofagia un ritual y no un hábito alimentario.

6. Pueblos originarios de América que habitaron la costa de Brasil hasta el siglo XVII (Michaelis, 2014).

en un modelo de copia o imitación (Andrade, 1928). Por lo tanto, la antropofagia, tal como la propone Oswald, es el acto de asimilar la producción cultural extranjera (en Brasil, la más frecuentemente asimilada fue la europea) y concederle un carácter brasileño.

Aunque no sea una teoría específica para el teatro, la antropofagia puede proporcionar muchos logros teóricos a este trabajo. Hay que tener en cuenta, sobre todo, que el término fue utilizado para justificar decisiones estéticas por parte de artistas brasileños que van desde José Celso Martínez Corrêa, director teatral a Caetano Veloso, músico y compositor de la MPB pasando por Joaquim Pedro de Andrade, cineasta que participó en el movimiento Cinema Novo (Martinez Corrêa, 1998; Veloso, 2017 y Andrade, 1969). Además, en su «Manifiesto antropófago», Oswald mezcla elementos de la literatura, de las artes, de la historia, de la psicología y de la antropología, entre otros (Azevedo, 2016).

Por ser el concepto de antropofagia cultural formulado por Oswald de Andrade un reconocido instrumento para comprender la formación de la cultura brasileña, en el presente trabajo se analizará la historia del teatro musical brasileño a través del mismo. Por consiguiente, el enfoque partirá de la manera en que la cultura europea fue asimilada en la producción teatral brasileña, representada por el género *revue de fin d'année* (procedente del contexto francés) y la teoría y estética del teatro épico de Brecht (en este caso, de origen alemán). Se ha optado por estos dos elementos culturales extranjeros porque sus respectivas formas brasileñas —la *revista carnavalesca* y el *sistema coringa*— poseen una gran relevancia cultural, ejercieron (y ejercen hasta hoy) influencia en todo el país y disponen de una mayor oferta de estudios en comparación con otras producciones de teatro musical brasileño. La tarea de compilar una historia del teatro musical que incluya todas las manifestaciones del país se hace muy compleja, a causa de las dimensiones continentales del mismo y de la dificultad de preservación de fuentes y acervo del país. De la historiografía elaborada para este estudio se desprende que los libros y artículos de referencia producidos en la última década que intentan elaborar una historia del teatro musical brasileño centran su investigación en la producción en São Paulo y Río de Janeiro (Brito, 2013; Veneziano, 2013b; Marques, 2014). Por último, el empleo de la antropofagia cultural como instrumento de análisis se hace necesario para romper la costumbre en la investigación de la cultura brasileña de depender de modelos y teorías extranjeros —especialmente, europeos y estadounidenses— para explicar y clasificar la producción artística en Brasil.

Revista carnavalesca

En la segunda mitad del siglo XIX, llegaban a Brasil las primeras ideas de la *belle époque*, que pasaron a influir en las preferencias de la clase alta carioca.⁷ Todas las mercancías y bienes culturales venidos de Francia eran muy valorados y, entre ellos, los géneros teatrales en boga en el país europeo: las

7. Aquel que es natural o habitante de Río de Janeiro (Michaelis, 2014).

óperas, los *café-concert* y las *operetas* (Paiva, 1991). Las obras eran siempre interpretadas en la lengua original, generalmente por compañías extranjeras.

En el mismo período, en Europa se consolidaba finalmente un género casi secular. La *revue de fin d'année*, que mezclaba el *vaudeville*, el *music-hall* y el espectáculo de *variétés* con elementos del auto pastoril, surgió en Francia con el espectáculo *Revue des Théâtres* en 1728 (Paiva, 1991). El género escenificaba, en cuadros conectados por un tenue hilo narrativo, los principales y más diversos hechos políticos, artísticos y sociales del año anterior (Brito, 2013). Se intercalaban *sketches* de comedia y números musicales, ambos con mucha sátira política y humor, elementos esenciales de la *revue*.

Como cualquier novedad francesa del período, la *revue de fin d'année* no tardó mucho en establecerse en Brasil. *As Surpresas do Sr. José da Piedade* fue la primera revista en Brasil, en 1859. Se desconoce cómo Justino de Figueiredo Novais, autor de la obra, tuvo contacto con la *revue* parisina (Paiva, 1991). El género, sin embargo, no prosperó con la obra de Novais.

Durante casi veinte años desde el estreno de la primera revista, tanto los creadores como el público brasileños no conocieron la *revue de fin d'année* auténtica y los pocos dramaturgos de revistas que había se basaban en las informaciones probablemente escasas y sin muchos detalles para producir las obras. A diferencia de lo que había ocurrido con los géneros anteriores en Brasil —como en las *operetas*— la *revista de ano* no tuvo un «período de prueba», en la producción de parodias o escenificación de las obras originales antes de la creación de nuevos textos por parte de autores brasileños (Brito, 2013). Fue necesario que un dramaturgo de la época, Artur Azevedo, viera en persona las revistas de éxito en Europa (más específicamente, en Madrid y París) para dar con la fórmula del éxito del género.⁸

Así que Azevedo y Moreira Sampaio estrenaron en 1884 la *revista de ano* que por primera vez fue exitosa entre el público brasileño: *O Mandarim*. En el contexto de la inmigración china en Brasil, la pieza retrata a un mandarín que visita Río de Janeiro a fin de comprobar si es un lugar adecuado para acoger a sus compatriotas. A lo largo de la trama, el personaje «vive» los principales acontecimientos del año de 1883 en Brasil (Azevedo y Sampaio, 1985). En general, es una obra con variados temas nacionales y un fuerte carácter patriótico —el público salía eufórico del teatro, habiéndose reído de las caricaturas políticas y el sentimiento nacionalista transmitido por la apoteosis final sobre la victoria en la Guerra del Paraguay (Paiva, 1991).

Por ser un género que se basa en la crítica política y en la retrospectiva de importantes eventos del año transcurrido, los dramaturgos brasileños de la *revista de ano* pronto se dieron cuenta de la necesidad de tratar los temas comunes y cotidianos de su público. Azevedo y Sampaio aplicaron tal premisa a sus piezas, y luego otros escritores los siguieron. Desde el principio, el teatro de revista en Brasil trató asuntos nacionales y temas de la vida cotidiana brasileña.

8. Los investigadores del tema coinciden casi unánimemente en que es esta la razón que la revista no fuera un éxito en las tentativas anteriores (Brito, 2013; Faria, 2017; Paiva, 1991; Seidl, 1937), principalmente porque el mismo Azevedo antes de su viaje a Europa había puesto en escena revistas que no triunfaron.

El género, a pesar de dicho cambio, siguió siendo un espejo del modelo francés. A parte de la temática, los demás elementos del género eran copiados de la fórmula de la *revue*, incluso el estilo musical. Se conservan muy pocos registros de las canciones y partituras de las primeras décadas del teatro de revista brasileño. Lo que se sabe, sin embargo, permite afirmar que los principales compositores de dichas obras eran extranjeros o descendientes directos de estos, que vivían en Brasil (Paiva, 1991). Muchas veces también mezclaban sus composiciones originales con canciones escritas para otros géneros teatrales —operetas y óperas, por ejemplo—, de compositores extranjeros consagrados. Esta manera de utilizar las canciones en escena se prolongó durante más de diez años después de la consolidación de la revista en Brasil.

En 1897, sin embargo, dramaturgos, compositores y empresarios del teatro descubrieron el verdadero potencial de la canción en este género musical que empezaba a hacerse popular. La canción «O Gaúcho», escrita por Chiquinha Gonzaga para la opereta⁹ *Zizinha Maxixe* de aquel año, se convirtió en un éxito inmediato, especialmente por presentar un nuevo tipo de baile llamado *corta-jaca* que se difundió por todo Río de Janeiro (Albin, 2006). Era evidente que priorizar canciones ya existentes, importadas de obras del extranjero, era un desperdicio frente a la posibilidad que tenían los compositores de promover su música en el teatro.

Por tal razón, de acuerdo con la investigadora Veneziano (2013b), la relación de la revista con la música brasileña se vuelve inevitable e inseparable. La música y el texto —el que constituye la base del género con la sátira política, el humor y la retrospectiva del año anterior— se igualan en importancia. El teatro, en un período aún sin radio ni discos, asumió la función de plataforma para presentar nuevas canciones, y el éxito de estas canciones dependía de la recepción del público de espectáculos.

Este proceso de valorización de las composiciones brasileñas, que empezó en 1897, se consolida definitivamente con la canción *Vem Cá Mulata*. A pesar de haber sido compuesta en 1902 por Arquimedes de Oliveira y contar con letra de Bastos Tigre, la canción solo tuvo éxito una vez incorporada en la revista *Maxixe* en 1906 (Veneziano, 2013b).¹⁰ De allí en adelante, se hizo costumbre que las canciones presentadas en revistas se volvieran muy populares. En consecuencia, se desarrolló una nueva forma y estructura en el género en Brasil, estrechamente vinculadas a la canción popular brasileña.

Antes, sin embargo, otra pieza ya había cambiado la forma de hacer teatro de revista en el país. Como se mencionó anteriormente, los teatros brasileños de la época ofrecían sus representaciones en el idioma del texto original, en su mayoría en lengua extranjera. Aunque fuera una parodia de

9. Las compañías que representaban las revistas eran las mismas que representaban obras burlescas (*burletas*, en portugués), operetas, etc. Por lo tanto, era común que las novedades y adaptaciones introducidas en la revista, por ejemplo, influyeran en las obras burlescas y en las operetas, y viceversa.

10. Veneziano (2013b) atribuye la composición de *Vem Cá Mulata* a Costa Júnior en 1906. La investigadora se equivocó: la canción fue compuesta, en realidad, en 1902 por Arquimedes de Oliveira y tenía letra de Bastos Tigre (Severiano y Mello, 1997). Ocurre que la revista *Maxixe* fue escrita por Bastos Tigre. Por lo tanto, parece razonable que Bastos aprovechara esta composición suya antigua y aún desconocida para su nueva pieza. Costa Júnior era el orquestador o arreglista de la partitura.

operetas europeas —frecuente en el período— o alguna obra original escrita por algún dramaturgo brasileño, se representaba en portugués pero con el acento de Portugal (Paiva, 1991; Betti, 2013).

Los motivos son variados. La fuerte presencia de portugueses y descendientes de primera generación en la clase alta carioca influyó para mantener esta característica (Paiva, 1991). Hay que tener en cuenta, también, que el país declaró la independencia política de su colonizador Portugal en aquel mismo siglo, lo que no significa la independencia en otros ámbitos, especialmente en aquellos aspectos culturales arraigados en la sociedad brasileña.

La principal razón, todavía, era la ya citada valorización de todo lo que venía de Europa —costumbres, cultura, mercancías— por parte de la elite y los intelectuales de Brasil. Por lo tanto, estas dos clases (que en este período casi siempre se mezclaban) imponían como regla su voluntad de hacer de la cultura y la sociedad brasileña un espejo de la europea (Sudare, 2018). Afirmaban que el teatro brasileño estaba muerto por alejarse mucho y no representar lo que estaba de moda en el viejo continente. El teatro de revista, sin grandes pretensiones literarias, no era el mejor ejemplo de representación de la valorada cultura europea. Sin embargo, la percepción general no era que el teatro brasileño estuviera muerto. Por ejemplo, a principios del siglo xx, la revista era un éxito de público y de taquilla nunca antes visto en la historia del país, y la intensa producción teatral era valorada por los espectadores (Reis y Marques, 2013; Sudare, 2018).

Por consiguiente, no sorprende que la obra burlesca *Forrobodó*, de 1912, sea una de las piezas de teatro más exitosas del período. Con canciones de Chiquinha Gonzaga —que incluso se popularizaron por todo Brasil (Paiva, 1991)— y texto de Carlos Bettencourt y Luiz Peixoto, la trama transcurre en una región de Río de Janeiro que, con las reformas modernistas, acogió a la población pobre expulsada del centro (Peixoto y Bettencourt, 1961). Poner la gente de lo cotidiano de la ciudad en el protagonismo de la pieza —algo que no se había hecho antes en ningún otro género teatral— fue crucial para complacer al público: *Forrobodó* logró montar 1.500 funciones consecutivas en un período en que las compañías se esforzaban para superar las 100 representaciones (Reis y Marques, 2013; Paiva, 1991).

Como si no bastara el éxito sin precedentes en el marco de los musicales en Brasil, el teatro brasileño en general sufrió un impacto aún mayor con la obra burlesca *Forrobodó*. Para representar a los tipos más corrientes de Río de Janeiro, los dramaturgos decidieron también incluir las jergas populares y, principalmente, el acento brasileño (Reis y Marques, 2013). A pesar de estar en contra del deseo de los críticos, los intelectuales y la elite, este cambio agradó al público que frecuentaba este tipo de teatro: por primera vez se escuchaba la lengua del país —con la misma forma con que se hablaba en la vida cotidiana— en la escena teatral brasileña.

A partir de entonces, las piezas teatrales, especialmente del género musical, empezaron a integrar las jergas a raíz de la elección creativa que se había hecho en *Forrobodó*. Las revistas, sobre todo, se adaptan a esta nueva configuración y muy pronto todas ya se representan en portugués de Brasil (Veneziano, 2013b).

Sin embargo, el formato de la *revista de ano* seguía siendo la misma que el del *revue de fin d'année*. La estructura de la *revista de ano*, concebida según el modelo francés cuando se instaló en Brasil, presentaba la estructura siguiente: un prólogo (o cuadro de apertura), coplas para presentación de los personajes, tres actos compuestos por cuadros intercalados de texto y música, y por último las apoteosis al final de cada acto (Veneziano, 2013b). El género es considerado de tipo circunstancial: era común que la *revista de ano* se estrenara al final o al inicio de un año. Una línea narrativa muy tenue conecta los cuadros a un tema central, ya que el texto debe presentar varios hechos que no necesariamente están vinculados entre sí. Por esta razón, la revista está, en su esencia, fragmentada. Para evitar la dispersión y la confusión de los espectadores, el personaje común a todas las revistas —llamado *compère*— ejerce la función de presentador y comentarista, y constituye el nexo entre los cuadros (Faria, 2017). Para ilustrarlo, tomemos como ejemplo el argumento típico de una revista: la pieza comienza con una persecución en la que están involucrados los personajes principales. Impulsados por esta acción, los personajes interpretan cuadros que critican, recrean o refieren los principales eventos del año anterior (Veneziano, 2013b).

A lo largo de casi medio siglo, sin embargo, cada elemento de esta estructura fue modificado o removido, fueron añadidas nuevas características y, en la década de 1920, el tema del carnaval predominaba en los teatros brasileños: la *revista carnavalesca* estaba consolidada (Veneziano, 2013a). Considerada en la actualidad la fiesta más popular del país y representativa de la cultura brasileña, el carnaval se originó a mediados del siglo XIX por el deseo de la clase media de hacer su propia versión del *entrudo*¹¹ celebrado por las clases bajas y los esclavos (Albin, 2006).

La formación de las *revistas carnavalescas* está estrechamente ligada a la popularización del carnaval. Ambas se desarrollaron juntas y eran interdependientes para tener éxito entre la población carioca. Las revistas lanzaban las canciones que poco después se convertirían en la canción de éxito del carnaval de aquel año. Como se mencionó anteriormente, la difusión de la canción popular brasileña se había vinculado a una nueva forma y estructura del género de la revista en Brasil en un período anterior a la aparición de la radio y de los discos. Esta nueva forma y estructura era precisamente la *revista carnavalesca*.

El tema del carnaval y la primera manifestación de la *revista carnavalesca* son introducidos en el teatro con la última obra de Artur Azevedo antes de su fallecimiento: *O Cordão*, de 1908, mientras que la costumbre de canciones dedicadas al carnaval se empezó con Chiquinha Gonzaga, que compuso la primera marcha para las fiestas en 1899 (Albin, 2006). Como se puede observar, los principales artistas involucrados en el *teatro de revista* fueron también los responsables de la consolidación del carnaval en Brasil.

11. Fiesta popular de tradición portuguesa desarrollada en las islas africanas de Cabo Verde y de Madeira que consistía en un entretenimiento que precedía a la Cuaresma. En el *entrudo* no había música ni danza, solo burlas, travesuras y bebida. A pesar de ser muy popular en el siglo XIX por todo Brasil, fueron constantes los esfuerzos de la policía para reprimir dicha fiesta popular (Albin, 2006).

Después de la pieza de Azevedo, la nueva estructura del género tardará un par de décadas en consolidarse. Como rasgos generales, hay dos actos en lugar de tres; hay un resquicio del *compère*, representado por la figura del *Rei Momo*; una trama más fuerte, con el tema del carnaval presente en toda la pieza; también es periódico como la *revue*, pero se representa en el momento precarnavalesco. Un argumento típico de una *revista carnavalesca* empieza con un prólogo que presenta los problemas que la ciudad de Río de Janeiro enfrenta. Así que los personajes buscan al *Rei Momo* para resolverlos, y se empieza un *coup de théâtre*¹² que sitúa a los personajes —al igual que en la *revue*— en una persecución o busca. También hay la intercalación de cuadros como en el modelo francés. Al final, se encuentran con las fiestas del carnaval y empieza la apoteosis final con la canción que se estrenará en las fiestas de aquel año y la presentación de alegorías de cada sociedad carnavalesca (Veneziano, 2013a).

El proceso de transformación de la *revue de fin d'année* en Brasil, desde su primera escenificación en 1859 hasta la segunda década del siglo xx, se caracterizó por la adición de elementos a su estructura y nuevas formas de puesta en escena. Todos los elementos analizados previamente —el lenguaje popular, las canciones y ritmos brasileños, los temas nacionales— contribuyeron a alcanzar este género nuevo, que se consolidó como un género del teatro de revista auténticamente brasileño. Lo que quedó de la *revue* fue esencialmente lo que era apreciado por el público: la sátira, el *compère*, el humor y los cuadros intercalados, entre otros. En otras palabras, fueron aprovechadas las cualidades del formato francés del mismo modo que en el rito antropofágico se aprovechan las cualidades del «otro». El paralelo que Andrade establece entre el rito y la producción cultural brasileña en su *Manifiesto Antropofágico* coincide con el proceso histórico de formación de la *revista carnavalesca* desde su primera forma, la *revue de fin d'année* francesa.

Teatro político

En las primeras décadas del siglo xx, Alemania tuvo que lidiar con dificultades políticas, sociales e incluso económicas. Después de ser derrotada en la Primera Guerra Mundial, el país sufrió una hiperinflación que devastó la economía y favoreció la ascensión del nazismo, que suscitó el antisemitismo y el racismo científico entre la población germánica. En este contexto, el dramaturgo y ensayista alemán Bertolt Brecht empezó sus estudios y experimentos prácticos sobre un teatro que revirtiera la actitud pasiva del público, ya que el momento exigía debate y participación política.

Aunque inicialmente lo había denominado «drama épico», Brecht abandonó tal nomenclatura cuando se dio cuenta de que necesitaba incluir la puesta en escena para completar sus objetivos narrativos. En 1926, introdujo

12. Golpe teatral que ponía a los personajes inmediatamente en acción (Veneziano, 2013a).

las primeras ideas del concepto de «teatro épico»¹³ cuando escribió *Mann ist Mann* (*Un hombre es un hombre*). Mediante el distanciamiento entre el público y la situación presentada en escena — y se incluye aquí también entre el espectador y los personajes— se suscita un efecto didáctico. El espectador, que antes creía que su coyuntura era natural e inmutable, ahora lo observa todo desde una perspectiva nueva, extraña y apartada de lo que le es familiar y conocido, y comprende la necesidad de transformación. De aquí su obstinada oposición al teatro aristotélico: se incluye una posición crítica del público hacia los personajes que va más allá de la empatía y, por lo tanto, no hay catarsis; además, desea presentar no solo las relaciones interpersonales —fundamento del drama aristotélico—, sino también las determinantes sociales de dichas relaciones (Rosenfeld, 2008).

De forma paralela, Brasil también tenía sus propias dificultades, esta vez en la década de 1960. Los problemas económicos, con un capitalismo cada vez más predatorio; las cuestiones sociales, con todas las consecuencias de la migración nordestina¹⁴ y el éxodo rural para las grandes ciudades brasileñas, además de la represión política, cuando eventualmente los militares toman el poder en un golpe de Estado en abril de 1964. La clase artística y teatral de las capitales São Paulo y Río de Janeiro, mientras tanto, presenciaron el declive del teatro de revista en la década de 1950.

En este contexto se fundó en 1953 un nuevo grupo teatral: el Teatro de Arena, que al principio mostraba un estilo de repertorio mixto con piezas clásicas tanto extranjeras como nacionales. Con la adhesión de nuevos miembros, incluida la de Augusto Boal en 1956, el Teatro de Arena empieza a solucionar uno de sus mayores problemas: la necesidad de una dramaturgia nacional nueva. Con su experiencia en el Actor's Studio de Nueva York, Boal empieza a ministrar seminarios y laboratorios, y los de dramaturgia eventualmente generan un ambiente de debate que permitió la politización del grupo (Betti, 2013).

En un momento de dificultades financieras, la compañía decidió escenificar por primera vez una de sus dramaturgias originales —resultante de los seminarios— como un canto del cisne, según describió uno de los miembros del Arena (Guarnieri, 1981). En 1958, se pone en escena *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. No había precedentes en la historia del teatro brasileño en los que la huelga obrera y sus cuestiones políticas y morales fueran el centro de una obra (Costa, 2016). El éxito de público y crítica subsanó las dificultades financieras del grupo y determinó que ese sería el tipo de dramaturgia que montaría el Arena.

Sin embargo, aunque el proletariado y sus conflictos ocupaban el núcleo de la trama, la huelga por sí misma era expuesta solo indirectamente, a través de comentarios y discusiones entre los personajes (Guarnieri, 1986;

13. De modo general y conciso, lo que se presenta en este párrafo es el concepto de teatro épico para Brecht. Cabe señalar que el dramaturgo, durante los más de treinta años que dedicaría a su teoría, tampoco se dio por concluida su idea para tal teatro, ya que constantemente modificaba los conceptos de acuerdo con sus experimentos en la puesta en escena (Marques, 2013).

14. Proceso migratorio de las poblaciones oriundas de la región Nordeste de Brasil, que empiezan en el siglo XIX y alcanza su máximo apogeo entre las décadas de 1950 y 1970, a causa de la estagnación económica de la región, las constantes sequías y el contraste con la prosperidad de otras partes del país.

Costa, 2016). Había un conflicto entre la forma elegida, dramática y realista, y las temáticas abordadas en el texto, de ámbito social y colectivo.

Además de ministrar los seminarios en la compañía, Boal decidió también escribir una pieza. Esta vez, sin embargo, sabía que necesitaba de un nuevo elemento técnico para representar en escena las experiencias de decadencia capitalista que vivían (Costa, 2016). La nueva pieza de Boal marca la transición en el nuevo teatro brasileño de un modelo realista a un modelo no realista: *Revolução na América do Sul*, que se estrena en 1960, se estructura según el estilo épico (Marques, 2013). La pieza sigue el camino abierto por Guarnieri con *Black-tie*, pero se cambia el tono dramático por el farsesco —*Revolução* se exime de la verosimilitud— y se abandonan los procesos naturalistas (Prado, 1988).

Mediante la fragmentación de la unidad de lugar, la referencia a la realidad en las canciones (y no su imitación dramática), el sentido didáctico del texto y de las canciones, la contrarrevolución como protagonista de la obra y otras características, Boal pudo introducir por primera vez algunos recursos del teatro épico de Brecht en el teatro brasileño (Boal, 1986; Costa, 2016; Marques, 2013). Estos nuevos recursos fueron especialmente importantes para los nuevos dramaturgos del período, como Guarnieri y Oduvaldo Viana Filho (o Vianinha), que también buscaban una forma para mejorar la representación de los principales problemas de la realidad social y política del país, más allá de su mención en diálogos, como ocurría con *Black-tie*.

La opción de contar con un personaje como el *compère*, por otro lado, fue tomada del teatro de revista para solucionar un *impasse* de Boal: el personaje José da Silva, un obrero, es explotado por todos, pero nunca reacciona y siempre se mantiene impasible. Como *compère*, el personaje se vuelve espectador de todo lo que ocurre y víctima de las acciones que realizan sobre él (Costa, 2016).

En el mismo año de estreno de *Revolução*, otro conocido dramaturgo —ahora ex-miembro del Teatro de Arena— prosiguió con las experiencias dramáticas de Boal para componer su nueva pieza. *A mais-valia vai acabar, seu Edgar!*, de Vianinha, no ponía en escena la situación de miseria del personaje D4, sino cómo este pudo incorporar el aprendizaje del concepto de plusvalía y, por lo tanto, exponerlo y narrarlo¹⁵ a su compañero a través de ejemplos o parábolas (Vianna Filho, 1981). La utilización del efecto de distanciamiento en el texto y de mecanismos antidramáticos, como diapositivas y carteles en escena, fueron esenciales para identificarla como una obra de carácter épico (Betti, 2013; Costa, 2016). Sin embargo, también pretendían crear una obra abiertamente inspirada en la revista brasileña. Como ejemplo, el personaje D4 actúa como los personajes del género que, como se ha citado anteriormente, persiguen algo o a alguien y, en el camino, se topan con los cuadros de la pieza.

Según definición de Marques (2014), *Revolução* y *Mais-valia* son la primera incursión de lo que futuramente se consolidará como teatro político musical brasileño. Esas dos piezas van a influir directamente en las producciones musicales posteriores, empezando por la creación del Centro Popular

15. El recurso de la narración por parte del personaje es otra característica tomada también del *compère*.

de Cultura da União Nacional dos Estudantes (o, simplemente, CPC), en marzo de 1961. En la línea de producción colectiva que guio el montaje de *Mais-valia*, Vianinha, Carlos Estevam y Leon Hirszman formaron el grupo con la finalidad de permanecer unidos.

La importancia del grupo radica en que, por primera vez, montaban la obra sobre la clase obrera para la clase obrera. Antes, por el hecho de representarse en teatros o para públicos específicos (como el propio *Mais-valia*, puesta en escena para los estudiantes de la Facultad de Arquitectura), las piezas eran vistas por espectadores mayoritariamente de clase media. El CPC, por lo tanto, empieza a representar textos políticos en espacios públicos, un «servicio de urgencias» que asumió tarea de agitación y propaganda circunstancial (Marques, 2014). La forma teatral del auto fue fundamental para tal desafío puesto que no era aristotélico, rebosaba humor, estaba lleno de personajes-tipo y hacía uso de elementos no verbales. Por todo ello, se pudieron incorporar también noticias y cuestiones recientes a este teatro, que se asemejaba a un *agitprop* (Betti 2013).

La pieza más impactante a largo plazo de toda la producción del CPC fue el *Auto dos 99%*, de Vianinha. Escenificada para estudiantes universitarios y estrenada en marzo de 1962, la pieza resume la historia de Brasil en general y, en particular, la historia de las universidades en el país, y todo en un estilo farsesco. Al igual que en *Mais-valia*, Vianinha se vale específicamente de la *revista de ano*, por lo que prevalece un texto de retrospectiva. El hilo narrativo de retrospectiva fue una novedad si se compara con el uso que él hace de la revista en las piezas *Revolução* y *Mais-valia*. Además, en lugar de intercalar texto y canción —como hacían *Revolução* y *Mais-valia*—, *Auto dos 99%* hace un *collage* de canciones, estribillos, historias cortas y diálogos, superponiendo unos a otros, algo que no ocurre en la intercalación, en la que los elementos se alternan (CPC, s. f.; Peixoto, 1989). El *collage* de fragmentos de índole diversa y los correspondientes saltos en el tiempo y el espacio, consecuencia de la retrospectiva, revelan la inspiración habitual en este período: el teatro épico (Marques, 2014).

Precisamente estas prácticas serán retomadas dos años después en una pieza que consolida el teatro político musical, ante un nuevo contexto político. El 1.º de abril de 1964, el entonces presidente de Brasil, João Goulart, sufrió un golpe militar apoyado por la prensa, la clase media conservadora brasileña y el gobierno estadounidense. Durante más de 20 años, cualquier oposición al Gobierno tuvo que soportar la censura y resistir a una represión política violenta, que provocaba torturas, asesinatos y la desaparición de presos políticos. En algún momento de la dictadura, los principales artistas del teatro político musical —como Augusto Boal y Chico Buarque— se vieron obligados a exiliarse del país para garantizar la propia supervivencia.

Sin embargo, el movimiento tomó por sorpresa a la izquierda, así como a la clase artística partidaria de la misma. Con el final de las actividades del CPC¹⁶ y de su teatro callejero de características *agitprop*, se nota un

16. El CPC estaba vinculado a la União Nacional dos Estudantes (UNE) que, como se opuso al golpe, pasó a la clandestinidad, sus miembros fueron perseguidos y sus instalaciones demolidas o incendiadas, incluido el teatro de la UNE (Betti, 2013; Marques, 2014).

retramiento por parte del teatro político brasileño, ya que era inviable la representación de textos políticos para concienciar al público en las calles, fábricas, escuelas (Marques, 2014). Los espectáculos recurren a los teatros comerciales y se dirigen a la clase media.

Empieza en 1964, por lo tanto, el teatro de resistencia, un movimiento en el teatro brasileño que constituyó una forma de resistencia simbólica a la dictadura militar brasileña (Betti, 2013). La pieza que estrena este nuevo movimiento es el *Show Opinião*, escrita por Vianinha, Armando Costa y Paulo Pontes (exmiembros del CPC que pasan a formar parte del Grupo Opinião), dirigido por Augusto Boal y con un reparto constituido por los músicos y actores Nara Leão, João do Vale y Zé Keti (Marques, 2014). La estructura del texto de *Show Opinião* es descendiente directa de las lecciones del teatro épico que aparecen en *Revolução* y *Mais-valia* y presenta la retrospectiva histórica de la revista y el *collage* de fragmentos heredados del *Auto dos 99%*.

Años antes empieza también, en otro mercado cultural, un nuevo movimiento que afecta directamente los logros de *Opinião*. La popularización de la radio, del cine y de los discos en las primeras décadas del siglo XX en Brasil tiene como consecuencia una mayor presencia de la música extranjera en el mercado, especialmente la europea y estadounidense (Costa, 2016). Frente a esta nueva realidad y siguiendo la línea antiimperialista de la izquierda brasileña, los músicos brasileños inician una movilización para la investigación de la «verdadera» música popular, supuestamente libre de la nueva influencia de ritmos y géneros extranjeros. Este nuevo movimiento se fortalece con la adhesión de músicos de la bossa nova: Nara Leão y Carlos Lyra,¹⁷ por ejemplo (Costa, 2016).

Show Opinião ya en su propia concepción incluye testimonios de compositores o intérpretes de canciones populares, pues parte de la trama presenta la autobiografía de los tres actores/músicos de la pieza. El enfoque en el carácter nacional y popular era una forma que tenían los autores de conectar con los espectadores y movilizarlos a la resistencia. Se crea una tradición para el teatro político musical al presentar géneros musicales como *baião*,¹⁸ la samba, el *xote*,¹⁹ y la *incelência*,²⁰ entre otros; y la estrategia fue exitosa: el disco de la pieza batió el récord de ventas en la época (Betti, 2013).²¹

En consecuencia, todas las obras del género que siguieron usaron el mismo recurso. Después de dirigir el *Show Opinião*, Boal vuelve a trabajar con el Teatro de Arena al año siguiente y no solo escribe una nueva pieza con

17. Carlos Lyra escribió algunas de las canciones que componen *Opinião*.

18. Género musical del interior del Nordeste brasileño que tuvo origen en el siglo XIX y que generalmente se guía por un acordeón (Albin, 2006).

19. Adaptación de la palabra *schottisch*, de origen alemán, que significa 'escocés/a'. Se refiere a una polca que, presentada en Brasil en el siglo XIX, se adaptó a los ritmos e instrumentos típicos del Nordeste brasileño y pasó a ser tocada con el acordeón, el pandero y el triángulo (Albin, 2006).

20. Música que se canta en los funerales y es típica del estado de Ceará en Brasil (Leão et al., 1965).

21. En un sentido de retroalimentación, el movimiento teatral también revolucionó el mercado fonográfico en Brasil. Esta nueva perspectiva sobre la producción musical, a fin de recuperar el repertorio popular, produjo efectos que cambiaron la historia de la música brasileña: se consolidó el modelo y el concepto de *música popular brasileira* (MPB), el más importante y conocido género musical originado en Brasil. *Show Opinião* tuvo una gran participación en dicho cambio (Betti, 2013; Costa, 2016). Obsérvese que había pasado algo parecido cuando el *teatro de revista* impactó en las fiestas de carnaval con las canciones de las obras y viceversa.

Guarnieri, sino que también la dirige. Manteniendo la idea de resistencia simbólica iniciada por el Grupo Opinião, *Arena conta Zumbi* incorpora esta simbología y pone la propia resistencia en escena. Tomando como modelo la trayectoria del Quilombo dos Palmares²² en su lucha y resistencia contra los colonizadores durante el siglo XVII, los autores intentaron establecer una analogía con el contexto de represión en la dictadura militar que vivían (Marques, 2014).

Zumbi continua la trayectoria de los musicales políticos que la precedieron al mantener los recursos del teatro épico y de la revista utilizados anteriormente (Boal y Guarnieri, 1970). Sin embargo, se identifican también nuevos procesos en el texto y la escena entre los materiales empleados por los dramaturgos en el espectáculo, que habían sido extraídos de esas mismas fuentes.

La primera innovación de la pieza, inspirada en las formulaciones teóricas de Brecht, se debe a la escenificación de documentos históricos con el objetivo crítico de presentar las contradicciones y las falsedades que contengan, atenuadas por la distancia temporal entre el público y los acontecimientos representados. La otra novedad se refiere a los personajes: de acuerdo con Guarnieri, estos no existían psicológicamente, eran casi entidades (Costa, 2016). Por consiguiente, los actores —en un procedimiento épico— se turnaban en la interpretación de los personajes para evitar que el público relacionara a un personaje con un único actor. Por último, la narrativa del texto no gira alrededor de un personaje protagonista, sino que la historia se desarrolla desde la perspectiva de todos los «hijos de Zumbi»²³ (Marques, 2014).

En otros aspectos, *Zumbi* va más allá de los recursos épicos. Las canciones de la pieza, compuestas por Edu Lobo, preservan la innovación inaugurada por *Opinião*: se recuperan géneros populares como la samba y los ritmos de *capoeira*.²⁴ Y no solo ejercieron una función didáctica o de complementar las escenas —como proponía Brecht en el teatro épico—, sino que algunas canciones adquirieron también calidad narrativa, como en «Bondade comercial», y otras no tenían grandes pretensiones aparte del humor, recurso heredado directamente de la tradición de la revista en Brasil (Marques, 2014). Otro ejemplo de contravención a los recursos del teatro épico en *Zumbi* sería la exhortación directa de mensajes políticos, lo que Brecht evita incluso en su fase más madura como en *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraje y sus hijos*).

Zumbi se propuso destruir todas las convenciones teatrales que eran obstáculo para el desarrollo de una nueva estética del teatro, tal como declaró el propio Boal. Sin embargo, incluyó también la destrucción de la empatía, mientras que el dramaturgo, director y teórico creía que era necesario reconquistar la empatía del público (Boal, 2019). Por este motivo en 1967

22. Una de las mayores comunidades formadas por esclavos afrodescendientes fugitivos en América. Creada a principios del siglo XVII en una región que hoy pertenece al Nordeste de Brasil, el Quilombo dos Palmares existió a lo largo de cerca de 100 años, durante los que se enfrentó tanto al asedio de los colonizadores portugueses como de los holandeses (Marques, 2014). Zumbi fue el último de los líderes del Quilombo.

23. En Angola y en las regiones de matriz africana, Zumbi equivale al dios supremo.

24. Mezcla de danza y lucha en que dos individuos hacen movimientos circulares al ritmo del berimbau. Fue introducida en Brasil por los esclavos secuestrados en Angola.

estrenó otro espectáculo de la serie *Arena conta...* del Teatro de Arena. Con el mismo tema de resistencia abordado en *Zumbi*, Guarnieri y Boal escriben *Arena conta Tiradentes* sobre el fracaso de una tentativa de rebelión contra el Gobierno portugués en Brasil en el siglo XVIII (Marques, 2014). El uso de este episodio conocido como Inconfidência Mineira²⁵ fue, así como la pieza anterior del grupo, una alegoría del contexto político brasileño en medio de una dictadura militar (Costa, 2016).

Tiradentes inaugura un sistema creado por Boal que reunía todas las investigaciones anteriores realizadas por el Arena. El *sistema coringa* era el epítome de las características y necesidades de la sociedad brasileña (y más específicamente, del público de teatro) de la época (Boal, 2019). Una de sus características es la recuperación del principio dramático en la estética del Arena y, con eso, coexisten la forma dramática, inspirada en el sistema de Stanislavski, y la forma épica, resultado de las experiencias en los últimos años sobre las lecciones de Brecht. La inclusión de la forma dramática restauró la experiencia de piezas como *Black-tie* y tenía como propósito incluir un elemento esencial que representaría la figura del héroe: un protagonista para que el público se involucrase emocionalmente y empatizase con la historia.

En la estructura de elenco sistematizada por Boal en el *sistema coringa*, se presenta también un contrapunto al protagonista: el propio personaje *coringa*, que asume la función del *compère* de las revistas brasileñas —y presente en piezas como *Revolução* y *Mais-valia*— al narrar, explicar y criticar la pieza para el público como si fuera su propio autor. Con eso, se cumple una de las metas de Boal al crear el sistema: presentar, al mismo tiempo, la obra y su análisis.

Otra meta del sistema —que está relacionado directamente con las experiencias en el teatro político musical— sería la experimentación con todos los estilos y géneros existentes. El *collage* de fragmentos de *Auto dos 99%* incluía esta premisa, al intentar presentar cada escena en un estilo distinto: circense, comedia, auto y farsa, entre otros. En las piezas que la siguieron se mantiene esta experimentación. Al utilizar el *collage* de estilos y géneros en *Tiradentes*, el público mantiene la atención crítica sobre la trama —que se había visto afectada por el sentimiento de empatía hacia el protagonista—, puesto que las verdades históricas y escénicas se remodelan con mucha agilidad y los espectadores necesitan estar permanentemente atentos.

La propia estructura de espectáculo en el sistema de Boal propone dicho *collage*. Dividida en siete partes, la estructura incluye aprendizajes del teatro épico y prácticas anteriores en el teatro político musical: la parte de comentario y de entrevista, procedimientos del teatro épico, hasta la exhortación final, recuperada de las experiencias innovadoras de exhortación directa en *Zumbi*.

En realidad, muchas innovaciones de *Zumbi* vuelven a encontrarse organizadas y sistematizadas en *Tiradentes*. A diferencia de los papeles del *coringa* y del protagonista, que son desempeñados por un actor específico, el resto

25. Conspiración Minera: confabulación por parte de intelectuales, militares, miembros de la Iglesia y artistas del estado de Minas Gerais contra la Corona de Portugal que fue denunciada por uno de sus miembros antes que se empezara la revolución. Tiradentes fue el mártir del movimiento: el único de los participantes condenado a muerte.

de la estructura de elenco en el sistema mantiene la división de *Zumbi*, en la que los actores se turnan en la interpretación de los personajes. Esta nueva función, que Boal denomina *coro*, se divide en dos grupos para evitar la confusión que esos turnos causaron en los espectadores de *Zumbi*. Por un lado, se tiene el coro del deuteragonista y, por otro, el del antagonista (Marques, 2014). Por lo tanto, en *Tiradentes*, el primer grupo de actores interpretan los apoyos al protagonista y el segundo, los papeles de desamparo (Boal; Guarnieri, 1967).

Otra estructura importante del *sistema coringa* es la orquesta, o sea, la función de la música en escena. Para Boal (2019), las canciones preparan al público para recibir textos simplificados, que solo podrán ser entendidos dentro de la experiencia simultánea razón-música. Para explicar el concepto, el dramaturgo utiliza la función de la música de Edu Lobo en *Zumbi*: sin sus canciones, ningún espectador creería que la trama presentada en escena es en un período de guerra (Boal, 2019). Están presentes en la música de *Tiradentes* tanto este concepto del *sistema coringa* como también el repertorio popular inaugurado por el *Show Opinião*. Al contrario de *Auto dos 99%*, *Show Opinião* y *Arena conta Zumbi*, en los que sus respectivas canciones fueron lanzadas en disco, no hay registros fonográficos de *Tiradentes*. Sin embargo, el grupo de compositores permite caracterizar las canciones de la pieza como pertenecientes a géneros populares: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller y Theo Barros, artistas que forman parte del movimiento MPB.

Con todo lo dicho, se puede concluir que el *sistema coringa* es una creación teórica de Augusto Boal que procede de todas sus experiencias anteriores con los conceptos para un teatro épico desarrollados por Bertolt Brecht. Se comprueba, por lo tanto, que las incorporaciones de componentes de la cultura brasileña —elementos de la revista brasileña y de canciones populares, por ejemplo— al teatro épico a lo largo de la historia del teatro político musical, siguen el proceso de antropofagia cultural propuesto por Andrade. Se formó una nueva estética teatral, el *sistema coringa*, como un elemento auténticamente brasileño.

Conclusión

Es importante señalar que ni el teatro político musical termina con *Tiradentes*, ni la revista brasileña asume su última forma con la *revista carnavalesca*. En la década de 1920, después de las representaciones de la compañía francesa *Ba-ta-clan* en Río de Janeiro, los productores de revista empiezan a dar prioridad a un modelo de revista en que destacan su lujo y fantasía. Es la última fase del género en Brasil: la *revista feérica* que, inspirada por las nuevas revistas francesas escenificadas en el país y por el musical estadounidense, cambia estructuralmente el texto y visualmente la puesta en escena.

Por su parte, el teatro político musical sigue su trayectoria de resistencia y concientización de su público, aunque después de *Arena conta Tiradentes* sea de forma más tímida. Tras la proclamación del AI-5 por parte del gobierno dictatorial en 1968, cualquier posibilidad de escenificar una pieza con contenido mínimamente político fue descartada. Todo el trabajo de

investigación empezado con *Eles não usam Black-tie* y los avances logrados hasta *Arena conta Tiradentes* por lograr un teatro sobre el pueblo brasileño y para el pueblo brasileño, fueron interrumpidos. No se puede ignorar que, después de ese momento, surgen obras importantes del teatro político musical, especialmente a finales de la década de 1970, cuando empieza la apertura democrática en el país. Algunos ejemplos de dicha producción son piezas como *Gota d'água*, con texto de Chico Buarque y Paulo Pontes y canciones de Buarque; *Ópera do Malandro*, con texto y música de Chico Buarque, y *O rei de Ramos*, escrita por Dias Gomes y con canciones compuestas por Chico Buarque, Francis Hime y Chico Dias. Sin embargo, las obras son más producto de una influencia de los musicales de la era moderna de Broadway que del teatro épico de Brecht.

Esta investigación tenía como objetivo analizar cómo el género de la *revue de fin d'année* y las técnicas del teatro épico concebidas por Bertolt Brecht fueron utilizadas en el teatro musical brasileño a través del proceso cultural de antropofagia. Por lo tanto, lo que se buscaba, principalmente, era presentar el apogeo de la influencia del género o de la estética en la producción teatral y la asimilación por parte de los artistas de la época. Con la *revue* se observó que, desde las primeras puestas en escena, el género incorporaba temas nacionales y a lo largo de varias décadas incorporó ritmos y géneros musicales brasileños, después el acento y los dialectos regionales, hasta presentar en los teatros una de las mayores fiestas populares del país, resultando en un nuevo género de revista auténticamente brasileño, la *revista carnavalesca*. Igual que lo hicieran en el teatro político, en que los dramaturgos y directores de Brasil se apropiaron de nuevas ideas para un nuevo teatro, concebido por Bertolt Brecht, que eran las que mejor presentaban en escena sus deseos de un teatro para el pueblo brasileño con contenidos políticos. Los recursos del teatro épico se mezclaron con un legado de la revista brasileña y con un repertorio de géneros musicales populares de Brasil, que sirvieron de apoyo para que Augusto Boal idealizara la técnica del *sistema coringa*. Hasta la actualidad, irónica pero afortunadamente, los recursos del Teatro do Oprimido formulados a partir de la práctica con el *sistema coringa* —siendo este resultado de una experiencia brasileña con el teatro épico— son utilizados en todo el mundo. Lo que viene después de la *revista carnavalesca* y de la creación del *sistema coringa* no se ha abordado en este artículo porque o recibe otras influencias —como es el caso de la *revue*—, o es interrumpido —como pasó con las experiencias con el teatro épico—.

Se puede afirmar, con el análisis presentada hasta aquí, que ambos géneros extranjeros pasaron por el proceso de antropofagia en Brasil. David George (1985), en su investigación sobre la relación entre teatro y antropofagia²⁶, establece tres puntos básicos del código estético de la antropofagia de Oswald. Para empezar, el autor nacional toma prestado las técnicas de la fuente extranjera. Después, los códigos estéticos extranjeros son transformados para atender a los intereses nacionales. Por último, surge una síntesis como forma nativa original. Esta dirección formulada por George fue

26. George investiga la relación a través de un estudio de caso de dos piezas, *O rei da vela* (1967) y *Macunaíma* (1978).

comprobada en las dos incursiones de creación artística de origen extranjera presentada en este artículo, siendo una confirmación más del proceso antropofágico en el teatro musical brasileño.

La opción de no tratar el movimiento más reciente del teatro musical en Brasil es consciente y tiene sus motivos. La importación de piezas de Broadway comienza a dominar la escena teatral brasileña al inicio de este siglo y han transcurrido más de 20 años sin que los dramaturgos, compositores y directores brasileños hayan encontrado una manera de asimilar este género conectándolo a la cultura del país. Los montajes, centrados principalmente en São Paulo y Río de Janeiro, reproducen de forma casi exacta el texto y la puesta en escena de los espectáculos en Broadway, si no fuera por la adaptación de su contenido al portugués. Esto ocurre especialmente a causa de los contratos: en la compra de los derechos de la obra se exige que todo el espectáculo reproduzca fielmente el montaje de Broadway —desde el texto y el vestuario, por ejemplo, hasta a la puesta en escena— e incluso hay muchos productores estadounidenses que supervisan los ensayos para garantizar que se cumpla el acuerdo.²⁷

Por un lado, tienen mucho éxito actualmente en la escena teatral brasileña las producciones biográficas o *jukebox*. Se utilizan canciones ya conocidas por el público —generalmente del repertorio nacional— para componer una narrativa completamente nueva en caso del musical *jukebox*, o para ilustrar la biografía del compositor o intérprete que las hicieron exitosas. Sin embargo, el presente trabajo trata principalmente de obras originales, tanto en lo referente al texto como a la música. Es importante señalar las obras de este tipo con más relevancia en los últimos años: *7 - O Musical*, escrita por Claudio Botelho y Charles Möeller y canciones de Ed Motta; *Era no tempo do rei*, basada en el libro del mismo nombre de Ruy Castro, adaptada para el teatro por Heloisa Seixas y Julia Romeu, y con canciones de Aldir Blanc y Carlos Lyra; y los montajes de Núcleo Experimental, especialmente *Lembro todo dia de você*, con dramaturgia de Fernanda Maia y canciones de Fernanda Maia y Rafa Miranda. Sin embargo, el pueblo brasileño, sus canciones y las temáticas nacionales —que siempre habían estado presentes en las obras del teatro musical del país— tienen dificultades para volver a la producción original brasileña en medio a tantas reproducciones de piezas de Broadway. Entre 2000 y 2020, el estreno de obras con texto y música originales supuso solamente un 12 % de todos los montajes de teatro musical en São Paulo (Silva, 2023a; Silva, 2023b).

Otro punto importante que considerar es el enfoque de la producción teatral en São Paulo y Río de Janeiro, porque son centros culturales y sus producciones cuentan con una amplia divulgación en todo Brasil y el resto del mundo, por lo que las informaciones y análisis disponibles sobre el teatro en esas ciudades son más abundantes, como se ha dicho anteriormente. Sin embargo, el teatro político —incluido el teatro musical— de otras regiones del país es brevemente abordado en Betti (2013). Además, ha proliferado el

27. Dicha información es ampliamente conocida entre los profesionales de teatro musical brasileño actual. Me baso en conversaciones que tuve con profesionales que trabajan en este sector y en mi experiencia al investigar el teatro musical brasileño actual.

trabajo de teatro musical con dramaturgia y música originales en ciudades como Brasilia, con la primera obra de teatro musical original inaugurada en la capital de Brasil de la que se tiene conocimiento escenificada en 2014²⁸, y Fortaleza, con la reciente puesta en escena de un clásico de Clarice Lispector, *A hora da estrela*,²⁹ en 2017.

La percepción de la producción reciente es que el legado de la revista brasileña y del teatro político musical fueron abandonados y olvidados. Este trabajo, sin embargo, no trata de solucionar este problema a modo de tarea hercúlea, sino que en realidad busca eliminar una de las barreras que prevalecen: librarse del uso tan común de teorías y conceptos eurocéntricos, creados a partir de y para la producción europea, para explicar producciones y movimientos artísticos brasileños. El uso de la antropofagia en este artículo cumple dicha finalidad, pues no fue concebido como una fórmula o sistema que seguir por parte de los artistas brasileños, sino como una fuente metafórica sugestiva para una creación artística comprometida con la descolonización de la cultura brasileña.



Referencias bibliográficas

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira*. Río de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaíma* [película], 1969.
- ANDRADE, Oswald de. «Manifesto antropófago». *Revista de Antropofagia* 1:1, 1928, p. 3-7.
- AZEVEDO, Artur; SAMPAIO, Moreira. «O Mandarim». En: Artur Azevedo. *Teatro de Artur Azevedo - Tomo II*. Río de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985, p. 214-278.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BETTI, Maria Silva. «O Teatro de Resistência». En: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, p. 194-215.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal – 1*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. «Arena conta Zumbi». *Revista de Teatro* 378, 1970, p. 31-59.
- BRITO, Rubens José Souza. «O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas». En: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, p. 219-233

28. *Entre sonhos e sonhos*, texto y música de Walter Amantéa.

29. Adaptación de André Araújo y Allan Deberton, canciones de Deberton y Liliane Secco.

- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- CPC. *Auto dos 99%* [arquivo de áudio]. <<https://bit.ly/3MMnSpd>> [Consulta: 3 mayo 2021]
- FARIA, José Roberto. «Artur Azevedo e a revista de ano: O homem». *O eixo e a roda* XXVI:2, 2017, p. 229-251.
- GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. «Depoimento ao SNT». En: Abílio Pereira de Almeida *et al. Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 65.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986.
- LEÃO, Nara *et al.* *Show Opinião* [disco de vinilo]. 1965.
- MARQUES, Fernando. *Com os séculos nos olhos – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2014.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- PEIXOTO, Luiz; BETTENCOURT, Carlos. «Forrobodó». *Revista de Teatro* 322, 1961, p. 1-14.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- REIS, Angela; MARQUES, Daniel. «A Permanência do Teatro Cômico e Musicado». En: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, p. 321-335.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo: ensaio bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro: Editora ABC, 1937.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A Canção no Tempo 1 (1901-1957)*. São Paulo: Editora 34. 1997.
- SILVA, Marllós. *O Teatro musical na cidade de São Paulo: 2000-2010 – volume I*. São Paulo: Marcenaria de Cultura. 2023a.
- SILVA, Marllós. *O Teatro musical na cidade de São Paulo: 2011-2020 – volume II*. São Paulo: Marcenaria de Cultura. 2023b.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Título original: *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen (1557)*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SUDARE, Livia. «Teatro de revista: um estudo documental sobre um teatro ignorado». *Sala Preta* XVIII:1, 2018, p. 207-224.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VENEZIANO, Neyde. «O Teatro de Revista». En: João Roberto Faria (dir.): *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013a, p. 436-455.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil – Dramaturgia e Convenções*. São Paulo: SESI-SP, 2013b.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro/1*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

Final de partida, entre l'execució i la lectura. La posada en escena i la crítica a Catalunya

Alba MARTÍN

Universitat Autònoma de Barcelona

amart177@xtec.ca

NOTA BIOGRÀFICA: Graduada en Estudis Literaris per la Universitat de Barcelona. Ha realitzat el Màster Universitari d'Estudis Escènics a la Universitat Autònoma de Barcelona i a l'Institut del Teatre. Actriu i professora de llengua i literatura d'institut. La seva investigació s'ha centrat en els estudis de recepció i l'anàlisi de l'evolució de la crítica teatral a Catalunya.

Resum

Aquest estudi fa una anàlisi, influenciada per l'estètica de la recepció, de sis posades en escena de *Final de partida* que s'han dut a terme a Catalunya des de l'any 1979 fins al 2022. L'estudi de cada proposta, a més, va acompanyat de la interpretació de l'evolució de la crítica teatral que li correspon. Per fer-ho, seguim la teoria de Marco de Marinis sobre l'espectador model i l'espectador implícit, i també la distinció entre semiòtica textual i semiòtica teatral que apliquem al cas de la crítica, la qual també estudiem per esbrinar si segueix alguna metodologia pròpia dels estudis de recepció: fenomenologia, filosofia hermenèutica o semiòtica (textual o teatral). Al final, determinem que, si bé la tendència semiòticoteatral és la més palpable, no s'empra per oferir un significat, sinó per fer constar la recepció per part del públic. Quant a les posades en escena, veiem que l'evolució comença per la representació d'un Beckett cerimoniós la qual, a principis del segle XXI, busca noves estètiques beckettianes i, a l'última representació, hi ha un retorn a la lectura que va fer del text Theodor W. Adorno.

Paraules clau: semiòtica, crítica teatral, Marco de Marinis, Samuel Beckett, *Final de partida*, espectador model, espectador implícit, Theodor W. Adorno

Alba MARTÍN

Final de partida, entre l'execució i la lectura. La posada en escena i la crítica a Catalunya

La representació d'una obra teatral tensa la relació entre la lectura del text i la seva execució. En aquest sentit, Marco de Marinis proposa una adaptació dels estudis de recepció literària al cas teatral per a poder atendre aquesta qüestió. En distingir entre el text dramàtic i el text espectacular —el primer és el text que escriu el dramaturg, mentre que el segon és el resultat d'executar el text dramàtic en un escenari— atribueix respectivament les figures de l'espectador implícit i l'espectador model a cada tipus de text (De Marinis, 1988: 43-53; trad. 1998). En el cas de la recepció literària, seria l'equivalent al lector implícit i al lector real. Amb això, l'objectiu que ens ocupa és seguir el traç de sis posades en escena de *Final de partida* fetes a Catalunya tenint present la distinció entre text espectacular i text dramàtic. L'anàlisi d'aquest recorregut determinarà quina evolució hi ha hagut pel que fa a la posada en escena i a la recepció de la crítica.

Les representacions triades són: dues produccions de La Gàbia, la primera de l'any 1979 i la segona del 1990; la producció d'Alfredo Alcón l'any 1995; la de Rosa Novell de l'any 2005; la de Krystian Lupa del 2011 i, per últim, la de Sergi Belbel estrenada el 2021. Cal tenir present que aquestes no són totes les representacions fetes a Catalunya i que a l'hora de fer la selecció han quedat excloses totes les produccions no professionals.

Les primeres lectures de Samuel Beckett —com podrien ser les de Martin Esslin quan parla del teatre de l'absurd o Theodor Adorno amb el text «Intent d'entendre *Fi de partida*»— no s'adiuen al que De Marinis proposa posteriorment per a l'estudi del teatre, sostret o modificat de les idees de Gadamer i Ingarden, precisament perquè ni Esslin ni Adorno paren atenció a l'espectador. Per a ells, Beckett era literatura i l'objecte d'estudi era principalment el text dramàtic. Tenint en compte que aquest no és un treball de recepció, ens preguntem si la crítica teatral pot seguir alguna metodologia relacionada amb aquests estudis. Recuperem tres metodologies principals: la fenomenologia, en relació amb els estudis d'Ingarden; la filosofia hermenèutica, iniciada per Hans-Georg Gadamer i la semiòtica.

La fenomenologia tindria com a punt de partida la defensa que la percepció, i la recepció, són úniques i intransferibles; així, percebre té a veure amb la pròpia subjectivitat. Sent així, la crítica teatral faltaria al principi d'objectivitat, però seria rellevant el fet que no busca un sentit únic del text ni un origen.

La filosofia hermenèutica també té en el seu epicentre la comprensió subjectiva; Gadamer desenvolupa uns fonaments per a la teoria de l'experiència hermenèutica al seu llibre *Verdad y método* (Gadamer, 1975: 331-461; trad. 1999). Té en comú amb la fenomenologia el supòsit que la interpretació, o comprensió, té a veure amb el receptor i que, per tant, l'autor ja no és productor de significat.

La semiòtica és, per definició, més propera al que pensaríem que és la crítica teatral. Principalment, perquè intenta traduir un missatge de la mateixa manera que la crítica vol oferir, sovint, una guia de lectura del text espectacular dirigida a l'espectador model. D'aquesta manera, oferirà la interpretació d'alguns signes o d'algun element intertextual que pugui pensar que són necessaris per a la completa recepció —i producció— de significat per part de l'espectador. Marco de Marinis, ens parla també de semiòtica textual o teatral:

En un primer moment, l'aproximació semiòticotextual a l'espectacle es va col·locar preferentment en un àmbit estructuralista, produint anàlisis totalment immanents al text espectacular, i que l'assumien com un «enunciat» conclòs en si mateix, com un producte acabat, autònom, i aïllat de l'exterior. En un segon moment, seguint el solc d'un procés ja iniciat en altres sectors de la recerca semiòtica, han començat a emergir les coordenades d'un enfocament pragmàtic que estudiï el text espectacular en relació amb el context cultural, d'una banda, i amb el context espectacular, de l'altra (De Marinis 1988: 45; trad. 1998).

En definitiva, es tracta d'apropar-nos a Beckett des d'una doble significació de la paraula «interpretació»:

[...] Cabe recordar que la palabra *interpretación* tiene —en la vida corriente y en el habla— al menos dos sentidos, los cuales aparecen recogidos por la Real Academia, de modo que en su diccionario aparece lo que sigue como primera acepción: «Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto». [...] Sin embargo, *interpretación* se utiliza también de otro modo, como cuando se dice que se interpreta un baile, un papel, una partitura, una pieza musical o —por qué no— un texto. Interpretación, por tanto, como *ejecución* (Hidalgo, 2011: 384-385).

Atès que al llarg de l'anàlisi de la crítica literària es reitera el concepte de ritme, queda per recordar la definició que proposa Afonso Becerra per entendre a què ens referim: «[...] o ritmo é o grao de tensión ou capacidade de suscitar atracción, interese e focalización na recepción, nunha dimensión máis ou menos cognitivoemocional, polos diferentes tipos de accións partiturizadas ou codificadas nunha dramaturxia destinada a un espectáculo teatral [...]» (Becerra, 2016: 449).

Per tant, la qüestió del ritme és important tenir-la present i estudiar-la perquè és un dels elements propis de les arts escèniques i que sovint ha quedat oblidat quan s'ha estudiat Beckett com a literatura (Hidalgo, 2011: 384-394).

La Gàbia, 1979

Núria Santamaria situa aquesta producció de *La Gàbia* just en el moment que la companyia es professionalitza. Així, *Fi de partida* suposa la consolidació del grup i el seu posicionament dins del panorama teatral barceloní (Santamaria, 2020: 75-76).

Com podem veure a la figura 1, l'escenografia elaborada sota la direcció de Joan Anguera presenta l'interior buit descrit per Beckett construït a partir d'un material que no ofereix una consistència real. Unes parets inestables, pintades, semblen més properes a una escenografia tractada com a fet pictòric que no pas arquitectònic. Un retorn a allò que volien deixar enrere ja Adolphe Appia i Edward Gordon Craig a finals del segle XIX i principis del XX.

De fet, evocant un món pictòric, els personatges s'allunyen de la nostra realitat: Hamm vestit amb roba a pedaços, les cares pintades dels personatges, Clov amb unes malles i una roba desmanegada, que recorda el que en algun moment hauria sigut una roba de bufó, i Nagg i Nell, a la figura 2, també pintats i vivint dins uns cubells de brossa metàl·lica.

També podem veure-hi altres elements, com ara la posició de les finestres, les cortines i el quadre girat que veiem darrere dels pares de Hamm a la figura 2 i que respecten al peu de la lletra la disposició escènica que imaginava Beckett —amb la diferència que el quadre hauria d'estar al lateral dret, al costat de la porta, i no a l'esquerra.

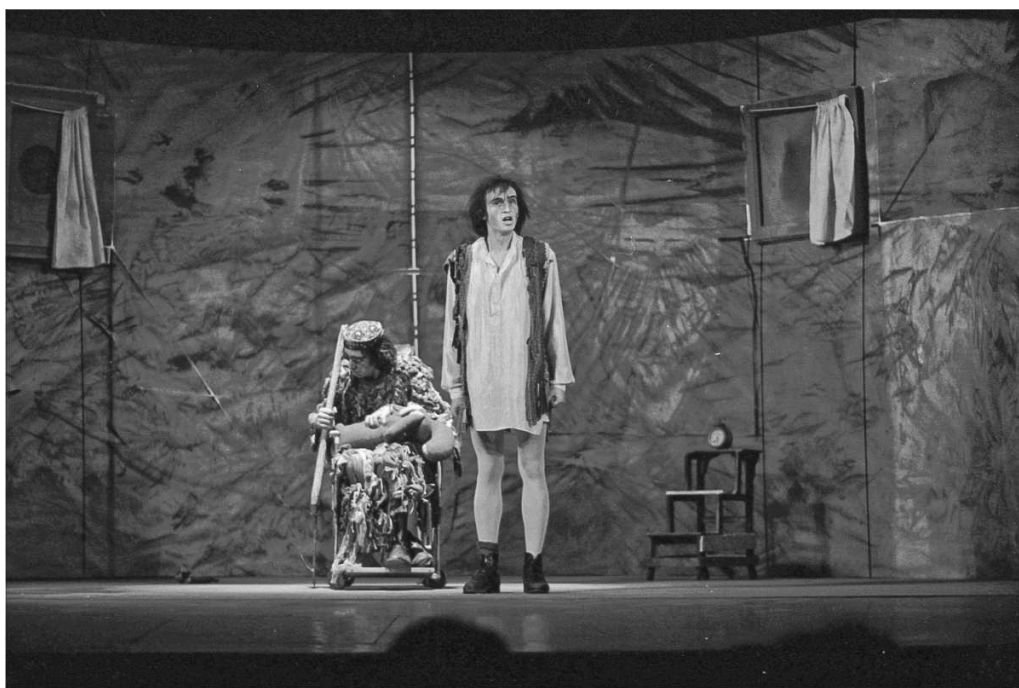


Figura 1. A escena, Hamm (Joan Anguera) al fons i Clov (Ramon Vila) al davant. Obtingut de © Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre



Figura 2. A escena, d'esquerra a dreta: Nell (Vicky Sanz), Nagg (Joan Isern) i Hamm (Joan Anguera). Obtingut de © Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre

El programa de mà d'aquest espectacle incorpora un text signat per la companyia que ofereix una interpretació mínima de la funció. Aquest text, dirigit a un dels primers públics de Beckett a Catalunya, diu que tant *El llibre de Job* com *El rei Lear* són precursors de Beckett. Ho veiem a la figura 3.

Manllevant la paraula de Gérard Genette (1982), aquests textos, en tot cas, són *palimpsestos* de *Final de partida*. És clar que aquesta és la interpretació sobre la qual va treballar La Gàbia l'any 1979, i el que ens interessa és que hi ha la pretensió d'oferir-nos en aquest programa de mà una clau interpretativa.

Val la pena tenir en compte que era la primera representació d'aquest text en català i que pràcticament tot just començàvem a descobrir Beckett.

La crítica

El dos de juny del 1979, *La Vanguardia* publica la crítica de J. L. Corbert titulada «*Fi de partida* o Beckett visto desde Vic». En una primera instància, el títol ja incideix en la descentralització de la proposta, és a dir, La Gàbia inicialment fa teatre des de la perifèria, no des de la capital. D'aquest

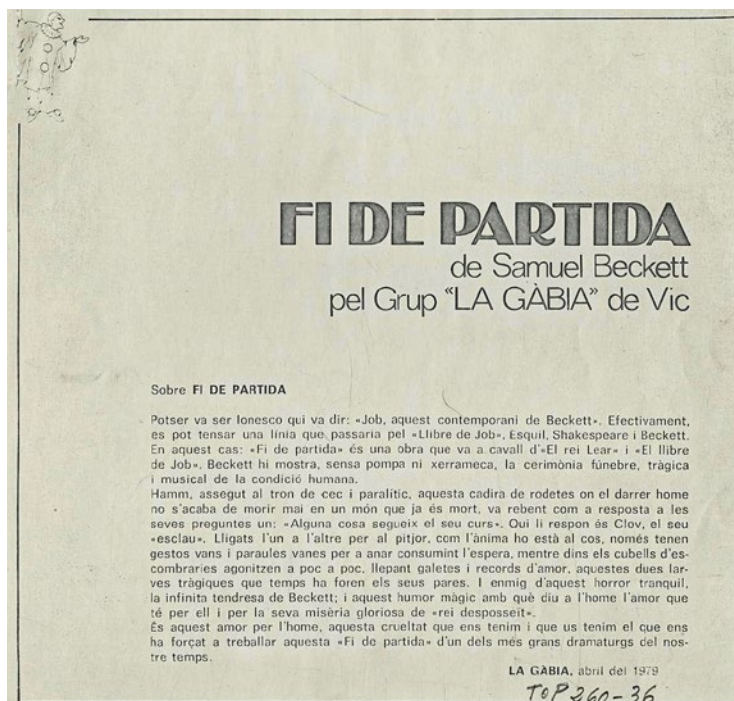


Figura 3. Programa de mà de la representació de *Fi de partida* datat a 1 de maig del 1979. Obtingut de © Clixés Barceló. MAE. Institut del Teatre

brevíssim text que escriu Corbert, és clau el fet que quan arriba a la menció sobre la interpretació, destaca que els actors han incorporat els personatges correctament sense perdre el to cerimoniós que, ens diu, és imprescindible per a representar Beckett (Corbert, 1979: 52). Per tant, en aquesta crítica hi ha la convicció que hi ha una manera determinada de tractar l'obra de l'autor irlandès. Tot i així, també ens diu que La Gàbia va incorporar l'humor. És a dir, l'espectacle que van oferir el podríem resumir en el fet que van saber trobar un equilibri entre l'humor i la fidelitat interpretativa que requereix Beckett (Corbert, 1979: 52).

Ara bé, quan Samuel Beckett, l'any 1967, posava a escena el mateix text a Berlín, era precisament per deslligar-la d'aquesta tradició mitificant del text i per fer-la tal com ell l'havia imaginat. L'any 1992 es publicarien les notes de direcció que va fer durant aquella producció: *The theatrical notebooks of Samuel Beckett. Endgame*. És gràcies a això que tenim un document de primera mà on podem saber que Beckett imaginava un *Final de partida* carregat d'humor negre i ritme per dessacralitzar el seu text (Beckett, 1967: ed. 2019). L'any que Corbert fa la crítica encara no s'havien publicat aquestes notes i, per tant, podem pensar que el to cerimoniós, fruit d'aquesta sacralització, era el més estès quan es tractava de representar Beckett.

Gràcies a les fotografies arxivades podem determinar que l'escenografia, la il·luminació o el vestuari, tot allò referent a la forma de la representació, no van tenir tant de pes per a la crítica com el fet d'opinar sobre com s'hauria de representar Beckett per tal de ser coherent amb la proposta de l'autor. Podem determinar, doncs, que aquesta crítica teatral no pretén fer una descodificació dels símbols —fet que suposaria un apropament semiòtic—, sinó que té més similituds amb una hermenèutica que suposa un significat preconcebut, natural i vertader del text.

A part d'aquesta crítica, el diari *Tele/eXprés* incorpora, el 17 de maig del 1979, un text anunciant el cicle de teatre organitzat per La Caixa dins el qual va participar el muntatge de La Gàbia. En total van ser quatre representacions les que van formar el cicle i de *Fi de partida* se'n diu que és una mostra de teatre surrealista que pot ser difícil per al públic (*Tele/eXprés*, 1979). Sigui perquè tot just la companyia es professionalitzava, perquè van estrenar dins el marc d'un breu cicle de teatre o perquè arribaven de Vic i, per tant, de la perifèria, el cert és que el volum de crítica que tenim sobre aquesta representació és molt pobre.

La Gàbia, 1990

L'espai que presenta La Gàbia el 1990 és més figuratiu que el de l'any setanta-nou. Ara ens ubica a l'interior d'una casa abandonada: amb les rajoles de les parets mig caigudes i, com podem veure a la figura 4, els cubells de la brossa on viuen Nagg i Nell mig ensorrats.

La proposta de vestuari és també força diferent respecte a la producció que van fer l'any setanta-nou. A la figura 5 podem observar que, tot i que se segueix marcant una distinció de classes, ara s'ofereix una visió més moderna pel que fa a aquesta segregació. Si la roba de Clov de la versió anterior



Figura 4. A escena, d'esquerra a dreta: Nell i Nagg (Ivà Vigatà i Lluís Soler). Al fons, Hamm (Joan Anguera). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

recordava un bufó de la cort, ara és la roba d'un obrer. Al seu torn, Hamm vesteix el color de la reialesa, amb una túnica vermella que el posiciona directament com a rei de la funció tal com podem veure a la figura 4.

Igual que a la representació anterior, també es respecta l'acotació inicial del text dramàtic: hi apareix el quadre penjat a la paret de la dreta —que ara, més que girat, simplement està tort, com s'observa a la figura 6— i l'ambient



Figura 5. A escena, Hamm (Joan Anguera) i Clov (Ramon Vila). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figura 6. A escena, Hamm (Joan Anguera) i Clov (Ramon Vila). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

grisenc (Beckett, 1957; trad. 2010: 19). La pintura a la cara que acotava Beckett es respecta en els personatges de Nagg i Nell (figura 4), però no en Hamm i Clov que haurien d'estar pintats de vermell —val a dir que tampoc no ho estaven l'any setanta-nou. No obstant això, Beckett no especificava amb quin material s'havien de pintar la cara de blanc, i és aquesta imprecisió la que aprofiten per maquillar-se amb el que semblen les farinetes que no es cansen de demanar els dos progenitors al llarg de la funció.

La crítica

En una nota de premsa que apareix a *La Vanguardia* l'any 1990, Jordi Mesalles, director de la proposta, parla de Beckett com a l'últim modern perquè és qui tanca els principis del teatre modern que va iniciar Shakespeare (Mesalles, 1990: 5). Més enllà de corroborar o contradir aquesta afirmació, és important destacar que el director vol fer notar que, després de Beckett, necessàriament hi haurà alguna cosa nova, no vista fins ara. Amb ell, comença una nova etapa del teatre i, aquesta idea, l'allunya necessàriament d'un gènere que no va cercar mai un propòsit tan fundacional: el teatre de l'absurd. Anirem veient al llarg de les diferents anàlisis com hi ha crítics i directors que llegeixen Beckett com a autor del teatre de l'absurd i d'altres que no.

Marcos Ordóñez fa una crítica d'aquesta representació amb un text sarcàstic que posa en un primer terme l'humor de la representació. Destaquem, també, dos elements més: la interpretació actoral i el ritme de la representació. Sobre la interpretació, Ordóñez diu que es va fer propera perquè els monòlegs eren planers. Aquest és precisament el motiu pel qual arribaven més al públic (Ordóñez, 1990). Sobre el ritme de la representació, el crític parla directament de comèdia i d'un equilibri estètic ben trobat que uneix dues premisses: la renúncia de voler modernitzar el text i el treball per fer llegible el text a través d'un ritme àgil (Ordóñez, 1990). Per tant, per a ell, agilitzar el ritme i fer planers els monòlegs vol dir fer llegible el text. En aquest cas, segons la perspectiva de Marcos Ordóñez, *La Gàbia* va voler acostar l'obra al públic perquè la pogués assumir, generant un significat amb facilitat. Tot i així, un ritme àgil no implica necessàriament facilitar la comprensió.

El Periódico publica una altra crítica a càrrec de Gonzalo Pérez de Olaguer on destaca la ironia i l'humor de l'espectacle. A més, parla d'una coherència del muntatge i d'una poètica suggestiva, alhora que lloa la traducció que es va fer servir de Joan Cavallé (Pérez, 1990) —la qual va ser guardonada l'any 1988 amb el Premi Josep M. de Sagarra de traducció teatral. El que vol fer notar d'aquest text traduït és precisament la quotidianitat del llenguatge (Pérez, 1990). Per tant, entre el toc humorístic que ja destaquen també les altres crítiques i la traducció propera, podem determinar que *La Gàbia* va voler acostar la proposta al públic; això, de fet, ho corroborava la crítica de Joaquim Vilà i Folch, qui va dir que cada vegada Beckett es feia més pròxim, més viu i més directe (Vilà i Folch, 1990). Un gest semblant feia Joan-Anton Benach quan destaca la traducció de Cavallé tot comparant-la amb la de Lluís Solà, que és la que va fer servir anteriorment *La Gàbia*, per acabar situant la proposta a cavall entre el patetisme i el grotesc (Benach, 1990). I aquests dos adjectius no són pas aleatoris: Max Hidalgo determina que en el ritme és on hi ha el dilema entre definir Beckett com a patètic o com a còmic (Hidalgo, 2011: 387). La direcció de Jordi Mesalles, per tant, se situaria entre les dues opcions.

A més, la crítica incideix en la pròpia posada en escena que construeix la companyia més que no pas en la figura de l'autor del text dramàtic. En aquest aspecte, Beckett no condiona —segons la recepció per part de la crítica— la forma o el ritme de la representació, fet que comporta no tractar l'obra com a literatura sinó, ara sí, com a text espectacular.

Alfredo Alcón, 1995

L'any 1995, Alfredo Alcón representa *Final de partida* al Teatre Lliure. Ell n'és tant el director com l'actor que interpreta Hamm durant la funció. Es tracta d'una producció del Teatro de la Abadía de Madrid que, posteriorment, va fer estada a Barcelona del 18 de gener al 26 de febrer.

El vestuari dels personatges recorda cromàticament al de la producció del 1990 de *La Gàbia*: a la figura 7 veiem Hamm vestit de vermell, aquest cop amb un barnús, i Clov de blanc i negre, brut.



Figura 7. A escena, d'esquerra a dreta, Clov (Horacio Roca) i Hamm (Alfredo Alcón). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figura 8. A escena, Clov (Horacio Roca) enfilat a l'escala de fusta i Hamm (Alfredo Alcón) assegut a la seva cadira. Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

S'observa, també, que la cadira de Hamm no té rodes o, almenys, no són visibles. Al seu torn, l'espai és força reduït i fosc. La impressió general de l'espai —amb l'escala de fusta, la cadira de Hamm, que no és més que una cadira de menjador que ha sofert diversos canvis improvisats, i els estris de casa escampats pertot— és la d'un refugi casolà. Tot això es pot veure a la figura 8.

Al seu torn, Nagg i Nell vesteixen dos pijames blancs (figura 9). Els cubells, de llauna rovellada, s'assemblen als utilitzats en les dues representacions anteriors de *La Gàbia*, però es diferencien de les següents posades en escena: a partir d'ara, cada representació oferirà una nova versió d'aquests cubells. També podem observar que hi ha algunes modificacions pel que fa a la disposició: els cubells no es troben al prosceni, sinó a la part del darrere: els veiem a la figura 8.



Figura 9. A escena, Nagg (Oswaldo Bonet) i Nell (Màrgara Alonso). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

La crítica

La curta estada d'aquesta producció als escenaris catalans ens deixa una crítica breu però significativa. Joan-Anton Benach publica la seva a *La Vanguardia*. En el seu text, nega la possibilitat que l'obra ofereixi un significat: no és, ens diu, una al·legoria de res (Benach, 1995: 48). Seguidament, fa una comparació amb la producció de *La Gàbia* tot dient que Alfredo Alcón segueix tenint dos components clau que ja tenia la funció precedent de l'any 1990: una poesia atroç i humor (Benach, 1995: 48). Per tant, podem concloure, segons aquesta crítica, que la proposta d'Alcón va voler trobar un ritme àgil i, fins i tot, desmitificar Beckett per fer-lo més quotidià.

Per últim, podem destacar que el text de Benach presenta un canvi força evident en comparació amb la crítica que hem analitzat fins ara. En primer lloc, perquè hi ha una al·lusió directa al quadern de direcció de Beckett —el qual ja s'havia publicat. Això implica que el crític, per primera vegada, ha tingut accés a les paraules de Beckett i ha pogut saber com l'autor irlandès volia representar la seva obra.

En segon lloc, perquè s'explicita la qüestió de la recepció i s'evidencia aquest moviment de transmissió d'un missatge: d'emissor a receptor. És una crítica, per tant, feta des d'una visió metacrítica. No hi ha una intenció semiòtica perquè, des de bon començament, nega la possibilitat d'algun significat. En canvi, és una crítica feta des de l'estètica de la recepció. La diferència principal és que ara l'anàlisi de la posada en escena queda subordinada al diàleg entre el que Beckett escrivia al seu quadern de direcció, el que Alfredo Alcón ha interpretat i, sobretot, el que el públic ha rebut.

Rosa Novell, 2005

La proposta de Rosa Novell destaca per una escenografia completament diferent al que s'havia vist abans. En aquest sentit, l'estètica de l'espectacle —un muntatge que crea un univers futurista, distòpic fins i tot— és diferent al que proposa Beckett en parlar d'escenografia. És a dir, canviar l'espai de la representació i l'escenografia acotada pel text original, com s'aprecia a la figura 10, fa que l'espectador s'apropi amb una nova mirada a l'obra. És una posada en escena que proposa ressignificar el text dramàtic, tot incorporant-hi la interpretació de Rosa Novell com a lectora real del text.

Per analitzar la seva posada en escena és necessari començar per la distribució que va fer del públic. Aquesta representació, que es va estrenar al Teatre Grec i després va fer estada a la Sala Muntaner, ubicava el públic a l'escenari, de tal manera que l'acció quedava d'esquena a les grades del teatre, com ho podem observar a la figura 10. Amb aquesta distribució, Novell buscava trobar-hi una nova proximitat. Així, hi ha la intenció de desdibuixar tot allò metateatral aproximant, fins i tot introduint el públic dins l'escena i, d'aquesta manera, reconfigurar els elements que destaquen del teatre com a edifici. Les grades s'han convertit en el decorat de fons de la funció; al seu torn, l'escenari esdevé espai compartit entre espectadors i actors —els quals actuen en un segon escenari que consta d'una tarima que forma part de l'escenografia de la funció. Amb tot, l'espai resulta molt més íntim i proper. Belén Ginart, a *El País*, ens trasllada, amb diverses cites, paraules de Novell sobre l'espectacle. És així com podem saber que es va buscar intimitat amb el públic i que les accions quotidianes eren les que, segons la directora, feien avançar l'acció (Ginart, 2005: 27). Per tant, podem confirmar que és una posada en escena que té una mirada crítica cap al ritme i cap a la recepció de l'espectador.



Figura 10. A escena, d'esquerra a dreta: Nagg (Xavier Capdet), Nell (Pilar Rebollar), Hamm (Jordi Bosch) i Clov (Jordi Boixaderas). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Pel que fa a l'escenografia, hi torna a haver una altra abstracció del text dramàtic original: no hi ha parets. Així, la sensació de tancament i de no sortida no és física perquè no hi ha res que limiti l'espai on es troben els personatges. Si la proposta pot transmetre algun tipus d'angoixa o inquietud pot ser pel fet de sentir-se formar part d'aquest espai un cop l'espectador queda desposseït de la comoditat d'una distància prudent respecte de l'acció de l'escena.

Nagg i Nell, al seu torn, no viuen en uns cubells d'escombraries convencionals, més aviat són una mena de recipients amorfs i la roba de Clov i Hamm, que veiem a la figura 11, és contemporània i casual. No obstant això, a la figura 12 comprovem que Novell és fidel a les cares pintades de blanc dels pares de Hamm i el rostre vermell de Clov.

Novell presenta un espai que no és gens fàcil d'identificar, tal volta per sobrepassar la idea de present i dir: Beckett ens parla també del nostre futur; per atorgar-li una atmosfera distòpica; per desmarcar-se, simplement, de les propostes anteriors i oferir una versió més escaient al nou segle que havia començat feia poc.

Figura 11. A escena, Hamm i Clov (Jordi Bosch i Jordi Boixaderas). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figura 12. A escena, Nagg i Nell (Xavier Capdet i Pilar Rebollar). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Un altre canvi que suposa aquest text espectacular és que es pensa des d'una interpretació de l'autor i de l'obra diferent. Novell confessa a Belén Ginart que les obres de Beckett, per a ella, no formen part del teatre de l'absurd (Novell, 2005: 27). Aquesta premissa situa l'autor en un paradigma diferent al que pertanyia fins ara. Recuperem la definició que Patrice Pavis fa de l'absurd:

ABSURDO_ Aquello que es visto como no razonable, como algo que carece totalmente de sentido o de vínculo lógico con el resto del texto o de la escena. En filosofía existencial, el absurdo no puede ser explicado por la razón y niega al hombre toda justificación filosófica o política de su acción (Pavis, 1980: 19; trad. 1998).

Negar que Beckett forma part del teatre de l'absurd és, per tant, negar qualsevol lectura feta des d'una filosofia existencial i és, també, negar la falta de lògica i de sentit. En altres paraules, amb aquesta afirmació Novell confirma una voluntat de significar el text dramàtic de *Final de partida*. Recupera el doble significat d'interpretació que citàvem de Max Hidalgo a l'inici: la interpretació com a execució que elabora Novell configura, alhora, una interpretació com a lectura nova.

La crítica

Les crítiques que s'han escrit sobre aquest espectacle tendeixen a comparar-lo amb l'anterior de La Gàbia de l'any 1990. Marcos Ordóñez ho fa enumerant algunes de les diferències, segons ell, més rellevants. El problema principal que contempla és que les tensions i l'angoixa que hi havia sota la direcció de Jordi Mesalles ara han desaparegut i han donat pas a una voluntat excessiva de convertir el text en una comèdia (Ordóñez, 2005: 14).

Santiago Fondevila també fa una menció especial al riure que la proposta provoca en el públic, el qual l'atribueix a la traducció de Cavallé que resulta molt propera (Fondevila, 2005: 27). Cal destacar que la crítica de la funció de La Gàbia no escrivia des de la perspectiva de la recepció o, en paraules de De Marinis, de la semiòtica teatral, com sí que podem dir que fa la crítica de Fondevila. El 1990 es va destacar el to d'humor, sí, però no el seu resultat o conseqüència en el públic; a més, hem de tenir present que entre una proposta i una altra hi ha quinze anys de diferència i el text de Beckett l'any 2005 ja s'ha consolidat com a comèdia. Els passos que han fet les altres representacions anteriors han fet que ara el patetisme dels personatges es converteixi en el motor d'un riure que ja no té res d'angoixant. Almenys, així va ser en el cas de la proposta de Novell.

Begoña Barrena ofereix una altra visió quan considera que els canvis formals que incorpora Novell no converteixen *Final de partida* en un nou Beckett, sinó que més aviat creen un desequilibri estrany; la proximitat que vol trobar amb la disposició del públic es contradiu amb l'estil de l'escenografia que crea un univers que semblava extret d'un conte i que queda necessàriament llunyà a l'espectador (Barrena, 2005: 34). Malgrat tot, Santiago Fondevila valora el fet que sí que aconsegueix fer un Beckett popular (Fondevila, 2005: 27).

Tenint present, d'una banda, la comparació amb l'espectacle que va oferir *La Gàbia* l'any 1990 i, d'una altra banda, el prejudici de com s'ha de representar Beckett, la recepció per part de la crítica no forma part d'una semiòtica teatral: analitzen el text espectacular amb lectures anteriors que ja no corresponen a la nova realitat que ofereix el nou segle. A més, si bé es descriuen les novetats de l'escenografia en comparació amb les anteriors, no hi ha una descodificació hermenèutica, una interpretació dels signes, més enllà del que ja Novell explica a Belén Ginart sobre el significat d'eliminar les parets i que no és un altre que implicar l'espectador i apel·lar a les seves pròpies fronteres, és a dir, crear uns murs psicològics (Ginart, 2005: 27).

Krystian Lupa, 2010

Lupa ofereix *Final de partida* al Teatre Lliure l'any 2010 amb una producció del Teatro de la Abadía. Després de Novell, ara Lupa torna a marcar una nova estètica en la representació de Beckett.

Com es mostra a la figura 13, l'escena engoleix completament les marques visibles d'un escenari teatral fabricant una estructura que crea l'efecte d'una caixa metàl·lica. El que seria la boca de l'escenari és ja part de l'espai ficcional on es troben els personatges i, aquest espai, és gran, brut i fred. Evoca una nau industrial o uns magatzems abandonats que desentonen amb una làmpada que penja del sostre que encaixaria més en un interior casolà.

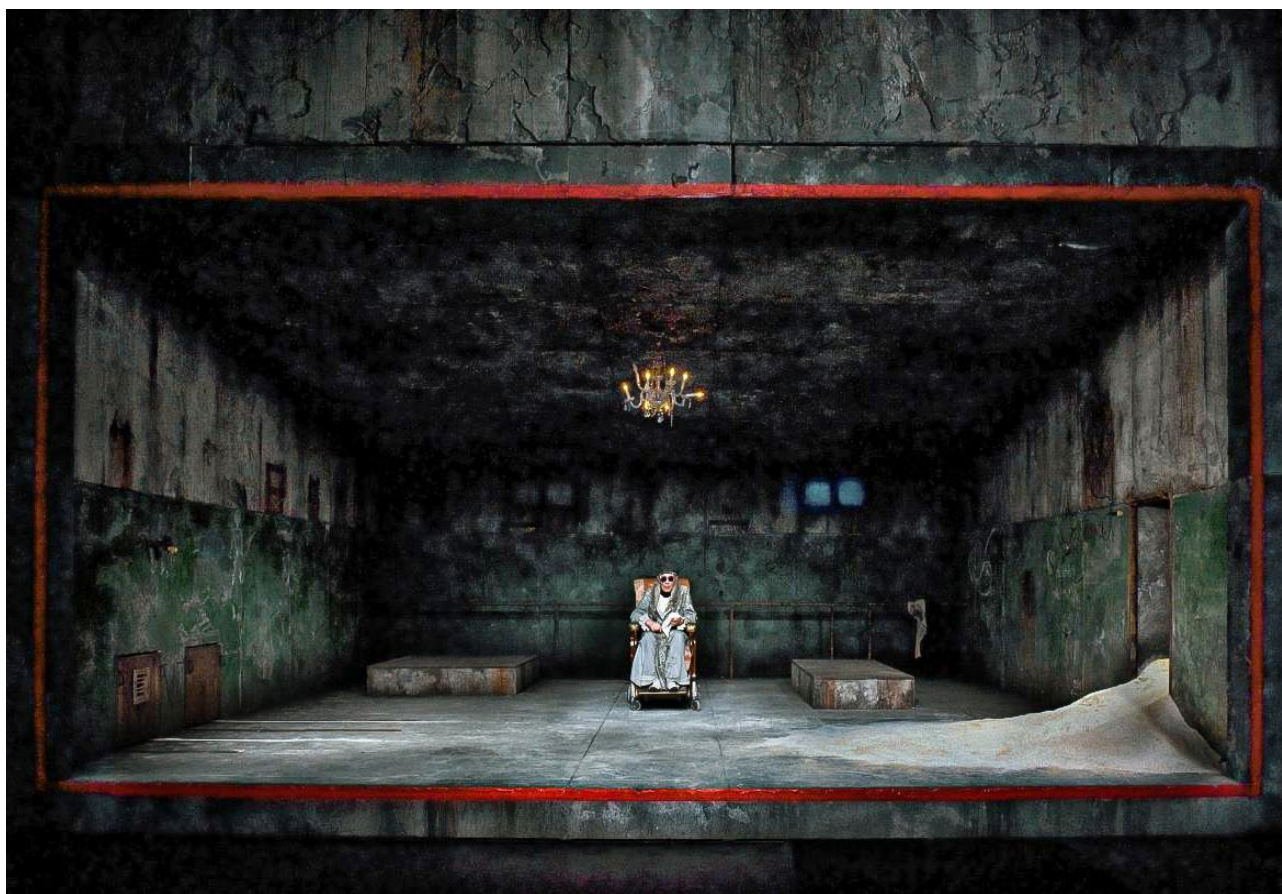


Figura 13. Al mig de l'escena, Hamm (José Luis Gómez). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figura 14. A escena, Nagg (Ramón Pons) i Nell (Lola Cordón). Obtingut de © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Lupa afegeix alguns elements simbòlics que no apareixen al text original ni a les representacions prèvies, com ara la sorra que surt de la porta de la cuina, com s'aprecia a la figura 13, o l'espai on hi ha els pares de Hamm —ja no són cubells de la brossa, sinó uns contenidors com els d'un dipòsit de cadàvers. Nagg i Nell, a la figura 14, apareixen amb el tors nu, deixant de banda definitivament els pijames o la roba que hem vist en propostes anteriors.

Lupa va tractar tots els detalls de la posada en escena per tal que fossin elements parlants, però no d'acord amb el que especificava o marcava Beckett, sinó amb el que ell interpretava. Per exemple, la sorra, provinent d'aquest exterior estèril i moribund, ha envaït la cuina que hi ha darrere de la porta i comença a entrar també a l'espai escènic. Obre un nou camí d'exploració per apropar el públic a l'obra i calmar el neguit de, com a espectador, perseguir un significat i no atrapar-lo mai.

La crítica

Marcos Ordóñez fa una distinció que pot ser crucial a l'hora d'entendre el tractament del text de Beckett per part de Krystian Lupa. Diu que en la representació de Beckett hi ha dos perills oposats: convertir l'obra en un circ o en un acte sacramental (Ordóñez, 2010). Malgrat tot, sobre el ritme lent considera que, en comptes d'engolir l'espectador, l'expulsa amb violència. A més, sense deixar de comparar la proposta de Lupa amb les anteriors, a aquesta li atorga més veritat, dolor i amargor, així com també estableix una similitud entre el Hamm d'Alfredo Alcón i el de Lupa: ambdós es comporten com a nens dèspotes (Ordóñez, 2010).

La crítica que escriu David Ladra analitza el text espectacular i se centra en la procedència del director: ja en el títol del seu text ens parla de *metafísica polaca* (Ladra, 2010). És aquesta particularitat de Lupa el que permet a Ladra fer-se la pregunta de si s'ha de seguir representant Beckett de manera canònica o si, en canvi, s'ha de renovar (Ladra, 2010). Si entenem la progressió que han anat fent les diferents posades en escena, observem que Novell ja apuntava cap a una clara renovació. D'altra banda, caldria preguntar-se també què entén Ladra per canònic; en molts sentits, no tenien res a veure el *Final de partida* de La Gàbia de l'any 1979 amb la de l'any 1990 o amb la d'Alfredo Alcón el 1995. En tot cas, podem determinar que la mirada de Lupa ofereix a l'espectador una nova tensió entre el ritme, que desentona amb les darreres produccions vistes a Catalunya, els personatges i la proposta estètica: una visió més crua i realista pot aportar un nou reconeixement tràgic per part del públic.

Sergi Belbel, 2021

Entendre l'espai del text de Samuel Beckett com a neutral, tal com ho descriu Theodor W. Adorno, és un dels punts clau en la proposta de Belbel. Durant una entrevista que ens concedeix el 7 de maig de 2022, Belbel ens parla de Beckett com a contemporani gràcies al fet que l'espai i el temps són volgutament imprecisos i això és el que el fa universal (Sergi Belbel, 2022: minut 17:05-20:44).

Fi de partida té lloc en una zona d'indiferència entre l'interior i l'exterior, se situa, neutral, entre els materials —sense els quals la subjectivitat no podria ni manifestar-se ni tan sols arribar a ser— i la inspiració, que desdibuixa els materials com si amb l'alè hagués entelat lleugerament el vidre a través del qual es veuen (Adorno, 1974: 142; trad. 2001).

Traducció i direcció de la proposta

Sergi Belbel, director de teatre i dramaturg, va estrenar *Final de partida* el desembre del 2021 al Temporada Alta de Girona. Després de dues funcions realitzades els dies 3 i 4 de desembre, l'obra viatja per diferents poblacions fins a instal·lar-se els mesos de març i abril del 2022 al Teatre Romea de Barcelona.

El repartiment de la funció és el següent: Jordi Bosch i Jordi Boixaderas en el paper de Hamm i Clov respectivament, i Jordi Banacolocho i Margarida Minguillón com a Nagg i Nell. Bosch i Boixaderas repeteixen personatge després que l'any 2005 actuessin a les funcions del Festival Grec sota la direcció de Rosa Novell. A part de treballar amb una direcció diferent, aquesta vegada també la traducció és una altra: el muntatge del 2005 es fa amb la de Joan Cavallé i ara, en canvi, Belbel també s'encarrega de traduir-lo perquè les traduccions «envelleixen amb el temps» (Sergi Belbel, 2022: minut 24:09-28:08) i és per això que s'han de renovar. L'objectiu era fer un text

proper, que no semblés literaturitzat, encara que això impliqués emprar algun barbarisme (Sergi Belbel, 2022: minut 28:09-29:05).

No podem obviar que una diferència important entre totes les representacions que analitzem és que el text que converteixen de dramàtic a espectacular és diferent. Com diu Gérard Genette, la traducció no és mai una còpia del text original, part del significat del text es troba lligat a la llengua:

La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d'une langue à une autre: c'est évidemment la traduction, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'œuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre (Genette, 1982: 330).

En el cas que ens ocupa, doncs, la figura de Belbel juga quatre papers a la vegada: primer, lector real del text dramàtic; segon, traductor i, per tant, generador d'un significat en gran part matisat que parteix de l'obra original; tercer, creador del text espectacular —és clar que aquest text es forma gràcies a tot l'equip artístic— i, per últim i com ell afirma, primer espectador real (Sergi Belbel, 2022: minut 31:58-33:34). És lector real del text dramàtic perquè abans de traduir-lo recupera els textos de l'autor irlandès, tant l'original en francès com la traducció que Beckett va fer a l'anglès. A partir d'aquests dos textos primaris, comença a elaborar-ne la traducció que —com hem apuntat— és en realitat una transposició i, inevitablement, un generador de significat nou degut al canvi d'idioma.

La posada en escena

Encara que Sergi Belbel segueix les notes de direcció de Samuel Beckett, afegeix alguns canvis que afecten l'escenografia. El més evident el trobem moments anteriors a l'inici de la funció, just abans de veure l'espai descrit pel text dramàtic: Belbel hi incorpora, com a nou element dramaturgic, un teló vermell estripat que permet percebre un subtil joc de llums, tal com destaca Oriol Puig Taulé a la seva crítica (Puig Taulé, 2022). Aquest inici previ, afegit, evidencia els elements d'un tipus de teatre clàssic que fan recordar a l'espectador on es troba; és precisament aquest fet metateatral de l'obra el que, segons Belbel, és clau en la versió que ell realitza (Sergi Belbel, 2022: minut 44:45-46:15). Aquest teló, de sobte, ens parla i se'ns fa visible, present i, a més, ens permet imaginar què s'amaga darrere d'ell: una il·luminació també viva. Per tant, els elements tècnics d'un teatre a la italiana que sovint, en altres espectacles, poden passar desapercebuts, ara són incorporats dins la dramaturgia i es fan evidents.

Si comparem l'acotació de Beckett amb el text que va traduir Joan Cavallé l'any 1988 i que després va fer servir La Gàbia l'any 1990 i també Rosa Novell l'any 2005, hi veiem algunes diferències: en el text de Beckett s'ha suprimit directament el quadre girat que havia d'estar al costat de la porta i també el detall del rostre vermell dels personatges. En canvi, Cavallé, fidel a una versió anterior de Beckett, manté encara aquests elements:

Interior sense mobles.

Llum grisenc.

A les parets de la dreta i esquerra, cap al fons, dues finestres elevades amb les cortines tirades.

Porta al prosceni, a la dreta. Penjat a la paret, vora la porta, un quadre girat de cara a la paret.

Al prosceni, a l'esquerra, coberts amb un llençol vell, dos pots de la brossa, l'un adossat a l'altre. Al mig, cobert amb un llençol vell, assegut en una cadira de rodes, HAMM.

Immòbil al costat de la cadira, CLOV se'l mira. Rostre molt vermell. (Cavallé, 2010: 19)

En relació amb la proposta de Belbel, veiem que, un cop més, és més fidel a l'última paraula de Beckett perquè també elimina el quadre i el rostre vermell. En canvi, hi ha alguns detalls que obvia, com ara les cortines de les finestres:

Interior buit.

Llum gris.

Al fons, a esquerra i dreta, [...] dues finestres petites, les cortines tancades.

A prosceni, a la dreta, una porta. [...]

A prosceni, a l'esquerra, tocant un amb l'altre, coberts per un llençol vell, dos cubells de la brossa.

Al centre, en una butaca sobre rodes, cobert amb un llençol vell, Hamm.

Aturat, els seus ulls clavats en HAMM, CLOV [...] (Gontarski, 2019: 3).

La il·luminació també varia. Si bé Samuel Beckett no va voler variar la llum grisenc al llarg de tota la funció, Kiko Planas fa un treball de llums en la producció de Belbel que és per moments un joc de reflexos càlids gràcies a una llum groguenca.



Figura 15. A escena, Clov (Jordi Boixaderas) i Hamm (Jordi Bosch). Obtingut de © David Ruano. Teatre Romea

Pel que fa als personatges, un altre canvi que fa Beckett respecte a la seva versió original és eliminar la cara vermella de Hamm i Clov, tal com podem veure a la figura 15, així com també les blanques de Nagg i Nell, a la figura 16 (Beckett, 2019: 3). Beckett va polir el seu text dramàtic per tal d'aconseguir un text espectacular una mica més realista, en part per desposseir-lo d'elements que poguessin semblar simbòlics i que, per tant, s'havien d'interpretar o significar. En altres paraules, va fer una versió més neutra.

Els objectes que apareixen al llarg de la funció no fan sinó assegurar la neutralitat: l'escala que fa servir Clov és una escala normal metàl·lica; el gos de peluix és un gos de peluix (figura 15) —i no un conill com en el cas de Novell; els contenidors d'escombraries també són convencionals (figura 16), etcètera. En definitiva, el que té un significat més neutral és allò que veiem en el nostre dia a dia, per això sobre la proposta de Novell i de Lupa hem comentat que el fet d'oferir una estètica tan radicalment diferent, al final, el que suposa és oferir una interpretació més guiada a l'espectador. Dirigeixen la seva mirada cap a aquells objectes que de sobte cobren protagonisme i fan pensar al receptor que ha d'interpretar alguna cosa. En el cas de Belbel, no és tan evident.

Val la pena relacionar aquesta posada en escena amb el que Adorno desenvolupa quan es posiciona com a lector real del text *Fi de partida*. Ell proposa una interpretació des del punt de vista de la filosofia de la història. En aquest sentit, justifica el text de Beckett, d'una banda, en contextualitzar-lo en un moment de catàstrofe europea després de la Segona Guerra Mundial i, d'una altra banda, el compara amb l'existencialisme sartrèa en establir la següent distinció: Beckett no mostra cap conformisme com sí que mostra l'existencialisme i això fa que apliqui l'absurd per integrar la poètica sense cap intencionalitat (Adorno, 1974: 127; trad. 2001).

En canvi, Belbel, en la seva voluntat de ser fidel a l'autor del text dramàtic, construeix el text espectacular esborrant tota referència històrica —des



Figura 16. A escena, Nagg (Jordi Banacolocha) i Nell (Margarida Minguiñón). Obtingut de © David Ruano. Teatre Romea

de l'espai fins al vestuari dels personatges presenten una atemporalitat que, segons Belbel, és precisament la clau de l'èxit del text; és per això que ens explica que Hamm i Clov no parlen de llocs, només tenen aquesta capacitat els pares de Hamm que encara tenen memòria d'un món passat. Amb uns diàlegs que no ofereixen cap pista temporal ni espacial, Belbel aprofita per potenciar l'atmosfera del tancament: amb les finestres petites, amb un horitzó difuminat per la boira, amb les parets negres que reforcen la sensació d'angoixa (Sergi Belbel, 2022: minut 17:57-20:44).

La crítica

Una primera lectura de les crítiques teatrals ens descobreix que n'hi ha dues que coincideixen en el fet d'encaixar *Final de partida* dins el gènere de la comèdia (Camps, 2022), (Puig Taulé, 2022). Val a dir, però, que a excepció de la versió de Lupa i, en part, també la primera de La Gàbia, totes les altres versions vistes han cercat un to molt proper a l'humor. Això sí, com ens recorda Belbel a l'entrevista, no podem parlar d'una comèdia convencional: l'obra, angoixant i tràgica, troba la comicitat tant en el ritme com en l'humor negre (Sergi Belbel, 2022: minut 46:17-49:13).

En tot cas, les crítiques que hem enumerat d'aquest *Final de partida* han parat atenció en el ritme de la representació, però no per parlar del ritme com a element de la posada en escena només, sinó com a part essencial de la recepció: Belbel ha muntat un Beckett amable, lleuger i còmic i això ha provocat que l'obra hagi arribat a més gent, hagi sigut més popular. Ramon Oliver, al seu torn, parla d'«atmosfera respirable» (Oliver, 2022). Encara que ja hem dit que aquest no és el primer muntatge que entén el text com a comèdia, sí que és la primera vegada que la crítica ho interpreta com un procés de dessacralització de l'autor i, a més, el lloa.

Pel director, el nucli de l'obra és el moment que els personatges es riuen de la possibilitat de significar alguna cosa (Sergi Belbel, 2022: minut 12:40-13:23). Per tant, la nota angoixant que podien tenir propostes anteriors —la de La Gàbia de l'any setanta-nou o la de Krystian Lupa, per exemple— ara s'ha convertit en humor. Rosa Novell també va apostar per un text espectacular amb humor: la diferència amb la proposta de Belbel és que, si bé la crítica de Novell indica que la resposta dels espectadors va ser més unànime en reconèixer el text com a còmic, la reacció del públic a la proposta de Belbel no és tan clara.

Encara hi ha alguna discrepància a l'hora de parlar de Samuel Beckett i d'ubicar-lo en el context teatral corresponent. Si bé Novell negava que fos un autor del teatre de l'absurd, Josep Maria Viaplana sí que l'inclou com a tal quan fa la seva crítica publicada al web de *Recomana* (Viaplana, 2022). En aquest mateix web també trobem una crítica oposada, la que escriu Marc Sabater i que titula «Pot Samuel Beckett ser *mainstream* en una cartellera teatral?» (Sabater, 2022). Si segons Viaplana sembla que no, Sabater acaba argumentant que sí, que Beckett pot ser pel gran públic quan, com fa Belbel, es presenta el joc de Beckett sense enigma. Segons Sabater, no hi ha cap pretensió d'interpretar el text. La seva crítica, doncs, està focalitzada explícitament en com pot rebre l'espectador real la versió de Belbel i, en aquest sentit,

té a veure amb una semiòtica teatral, és a dir, és conscient de la recepció i la menciona.

Trobem, tanmateix, diverses crítiques que relacionen el text amb el que succeeix al món: la pandèmia, la crisi econòmica, sanitària i climàtica o la guerra entre Rússia i Ucraïna. Ho fa Oriol Puig Taulé (Puig Taulé, 2022), la crítica que Alba Carmona publica al *Diari de Girona* —compara el context de la Segona Guerra Mundial i d'Hiroshima que acompanyava la publicació del text original de Beckett amb la situació pandèmica que ara coincideix amb la versió de Belbel— (Carmona, 2021). També en parla Javier Pérez Senz a *El País* per reforçar la idea de repetició històrica (Pérez Senz, 2022). Tenint això present, aquestes crítiques tenen més a veure amb la lectura que feia Adorno des de la filosofia de la història. És a dir, el significat de l'obra —i la justificació de la seva vigència— queda subscrit a la capacitat del text per parlar-nos del nostre moment històric.

En aquests casos, veiem que la crítica teatral no s'ha desvinculat d'una trajectòria que busca anotar tots aquells símbols o icones que el crític considera rellevants: que Hamm és el dèspota cec i que viu assegut en una cadira de rodes i que Clov vindria a ser l'esclau que no gosa fugir; Nagg i Nell, al seu torn, viuen dins d'uns cubells d'escombraries i que hi ha dues finestres petites. És, en certa mesura, una aproximació *semioticotextual* (De Marinis, 1988: 45; trad. 1998), perquè tracten el text espectacular com un objecte d'estudi tancat, amb un significat clar. No obstant això, hi ha una diferència respecte d'aquest enfocament, perquè la crítica sí que estableix una relació amb el context històric actual: no tracta el text com un objecte aïllat.

De la mateixa manera, tot i haver relacionat la crítica de Sabater amb la semiòtica teatral, és cert que no esmenta el procés de producció: «[...] l'objecte d'una semiòtica del teatre ja no podrà ser l'espectacle, o bé el text espectacular, sinó que es convertirà, precisament, en la relació teatral, és a dir, el procés productivoreceptiu [...]» (De Marinis, 1988: 48; trad. 1998).

Conclusions

Deixant de banda la particularitat de cada posada en escena i observant-les des d'una visió panoràmica, podem determinar que totes elles tenen similituds i diferències en funció de si van ser representades a finals del segle xx o a principis del segle XXI: les que corresponen als anys 1979, 1990 i 1995 són més fidels al text original de l'autor quan es tracta de respectar elements de l'escenografia essencials (mantenen les finestres amb cortines, el quadre de la paret, els cubells de la brossa, etc.); les innovacions formals, per tant, són mínimes. Aquest fet s'ha pogut justificar tenint en compte que tot just s'ha descobert Beckett a Catalunya i que encara hi ha una certa sacralització dels seus textos. D'altra banda, el que més diferencia aquestes tres posades en escena és que les dues últimes, la de La Gàbia de l'any 1990 i la d'Alfredo Alcón el 1995, aposten per un ritme àgil i un to humorístic que a la primera versió de La Gàbia, l'any 1979, no trobem.

En canvi, les dues propostes que protagonitzen l'inici del segle XXI ofereixen unes posades en escena ben diferents; es busca innovar amb

l'escenografia a partir d'una nova estètica beckettiana. Rosa Novell planteja un escenari futurista i distòpic, transformant també l'espai escènic, la posició del públic i l'escenari. Lupa, al seu torn, converteix l'espai teatral en una caixa metàl·lica on succeeix l'acció. Tots dos, per tant, juguen amb el propi teatre i aprofiten l'espai per donar una nova perspectiva a la dramaturgia. Sergi Belbel també ofereix una mirada explícita sobre l'espai teatral afegint el teló dins la dramaturgia.

Durant l'anàlisi de la crítica trobem una evolució que, en general, correspon a la de les produccions del text espectacular: la crítica de l'espectacle de *La Gàbia* l'any 1979 arrossega encara una lectura densa i mitificadora de l'obra mentre que la representació té també un to cerimoniós. En canvi, quan tornen a representar-la l'any 1990 i s'hi incorpora el toc d'humor, la crítica també n'elogia el canvi.

Un primer pas significatiu en l'evolució de la crítica és quan comença a parlar de la recepció i de l'espectador. Ho fa per primera vegada amb la proposta d'Alfredo Alcón. Després, aquesta mirada de la crítica es repetirà en la producció de Rosa Novell, de Krystian Lupa i de Sergi Belbel.

Quant al ritme de la representació, l'espectacle dirigit per Rosa Novell consolida la rebuda del text com a comèdia. Tota la crítica ho destaca després dels intents, més tímids, de *La Gàbia* i d'Alfredo Alcón. Malgrat tot, l'any 2011 Krystian Lupa trenca amb aquesta trajectòria: ofereix un nou tractament del ritme de la representació que divideix la crítica entre aquells que elogien el nou ritme i els que no.

El segon pas significatiu de la crítica teatral apareix arran de la proposta de Sergi Belbel. Per primera vegada, es relaciona l'obra amb el context històric present. Aquest gest s'ha interpretat com un retorn al punt de partida d'Adorno: quan analitzava *Final de partida* tot lligant-la a l'horror posterior a la Segona Guerra Mundial. La voluntat de Beckett d'esborrar tota pista temporal és per Belbel una oportunitat d'explorar com des del marge la història dels personatges ens travessa amb la mateixa cruesa. Paradoxalment, desposseir l'espai de qualsevol pista temporal ha estat rebut per la crítica com una manera de parlar-nos del nostre present.

Si retornem a la pregunta que ens fèiem inicialment sobre la metodologia que hi ha al darrere de la crítica, també podem destacar algunes afirmacions. Primer, la fenomenologia no s'ha aplicat com a mètode a l'hora de fer crítica. Segon, les crítiques que parlen explícitament de l'espectador poden tenir a veure amb l'hermenèutica si els valors que expressen són subjectius. Tercer, com bé intuïem a l'inici de l'estudi, la metodologia que més influencia la crítica és la semiòtica. En canvi, aquelles crítiques que valoren la relació de la representació amb l'espectador tenen més a veure amb el que De Marinis relacionava amb la semiòtica teatral (De Marinis, 1988: 48; trad. 1998). A més, el recurs més repetit durant les crítiques és la identificació dels elements, els símbols i la seva interpretació, gest que estaria a cavall entre la semiòtica i l'hermenèutica.

Malgrat tot, recuperant els conceptes que aprofitàvem de Max Hidalgo a l'inici de l'estudi, podem concloure que el ritme de la representació, que per a ell era la forma mateixa de la representació (Hidalgo, 2011: 384-394),

és el que la crítica ha valorat més al llarg d'aquests anys. Això comporta que, encara que parlem d'«interpretació» en termes d'execució o de lectura (Hidalgo, 2011: 384-385) i que la crítica pertanyi a aquesta segona definició, la seva tasca, a la pràctica, no ha estat tant dirigida a donar un significat, sinó a exposar la forma de l'execució de l'obra. I vol dir que, malgrat haver defensat l'existència d'una metodologia semiòtica o hermenèutica latent dins la crítica teatral, el seu objectiu principal no és interpretar el text espectacular.

Per últim, reprenem la idea que la figura de Sergi Belbel és múltiple perquè oscil·la entre la d'espectador i la de productor de text espectacular. Hem vist que ell, en el procés de traducció, pot ser generador de significat perquè, entenent el que diu Genette, traduir no és mai fer una còpia exacta a un altre idioma, sinó que hi ha part del significat que resta intrínsec en cada idioma (Genette, 1982: 330). A més, la producció de significat s'amplia un cop el text dramàtic traduït es transforma en text espectacular.



Referències bibliogràfiques

- ADORNO, Theodor W. «Intent d'entendre *Fi de partida*». A: *Notes de literatura*. Traducció de l'alemany de Robert Caner-Liese. Edició original: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 11. Noten zur Literatur* (1974). Barcelona: Columna, 2001, p. 127-180.
- BARRENA, Begoña. «Beckett en un país de cuento». *El País* [en línia] (MAE. Centre de documentació. Institut del Teatre) (2005). <<https://bit.ly/3u8zT1u>> [Consulta: 1 juny 2022].
- BECERRA ARROJO, Afonso. *O ritmo na dramaturxia. Teoría e pràctica. Catalan Open Research Area*. Tesi Doctoral [en línia]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. <<http://hdl.handle.net/10803/378017>> [Consulta: 15 febrer 2023].
- BECKETT, Samuel. *Final de partida*. Traducció del francès Joan Cavallé. Valls: Cossetània, 2010.
- BENACH, Joan-Anton. «Con el poeta de lo penúltimo». *La Vanguardia* [en línia] (1995). <<https://bit.ly/3QL2mU5>> [Consulta: 1 juny 2022].
- CAMPS, Magí. «*Final de partida*, un Beckett profètic». *La Vanguardia* [en línia] (2022). <<https://bit.ly/3sro7Mc>> [Consulta: 1 juny 2022].
- CARMONA, Alba. «Confinament beckettian». *Diari de Girona* [en línia] (2021). <<https://bit.ly/45Vmt6k>> [Consulta: 1 juny 2022].
- CORBET, J.L. «*Fi de partida* o Beckett visto desde Vic». *La Vanguardia* [en línia] (1979). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/68526>> [Consulta: 1 juny 2022].
- FONDEVILA, Santiago. «Fantasía beckettiana con humor». *La Vanguardia* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre), (2005). <<https://bit.ly/3FNHTrC>> [Consulta: 1 juny 2022].
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Traducció de l'alemany d'Ana Agud Aparicio i Rafael de Agapito. Edició original: *Wahrheit und Methode* (1975). Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. França: Éditions du Seuil, 1982.

- GINART, Belén. «Rosa Novell cierra el Grec con *Fi de partida*, de Samuel Beckett». *El País* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2005). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/11539>> [Consulta: 1 juny 2022].
- GONTARSKI, Stanley (ed). *The Theatrical Notebook of Samuel Beckett. Volume II. Endgame*. Londres: Faber and Faber, 2019.
- HIDALGO NÁCHER, Max. «La forma de la escritura en la obra de Samuel Beckett (o, ¿qué podemos interpretar?)». *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* [en línia], núm. 15-17 (2004), p. 384-395 (2011). <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-1717> [Consulta: 20 maig 2022].
- LADRA, David. «De la concreción beckettiana a la metafísica polaca». *Artezblai* [en línia] (2010). <<https://www.artezblai.com/de-la-concrecion-beckettiana-a-la-metafisica-polaca/>> [Consulta: 1 juny 2022].
- LADRA, David. «Si arriba la fi del món, val més riure». *Ara* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://bit.ly/49r9Qmo>> [Consulta: 1 juny 2022].
- MARINIS, Marco de. *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrològia*. Traducció de l'italià de Carlota Subirós. Edició original: *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrològia* (1988). Barcelona: Institut del Teatre, 1998.
- ORDÓÑEZ, Marcos. «*Fi de partida*, de Beckett, en el Mercat: O quizás, simplemente, te regale una fosa». *ABC Cataluña* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (1990). <<https://bit.ly/4oslhFk>> [Consulta: 1 juny 2022].
- ORDÓÑEZ, Marcos. «Alguna cosa segueix el seu camí», *El País* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2005). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/11539>> [Consulta: 1 juny 2022].
- ORDÓÑEZ, Marcos. «*Fin de partida*: algo sigue su curso». *El País* [en línia] (2010). <https://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672764_850215.html> [Consulta: 1 juny 2022].
- PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Traducció del francès de Jaume Melendres. Edició original: *Dictionnaire du théâtre* (1980). Buenos Aires: Paidós, 1998.
- PÉREZ SENZ, Javier. «Devoción por Samuel Beckett». *El País* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77770>> [Consulta: 1 juny 2022].
- PUIG TAULÉ, Oriol. «Beckett i simpatia». *Núvol* [en línia] (2022). <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/beckett-i-simpatia-242947>> [Consulta: 1 juny 2022].
- SABATER, Marc. «Pot Samuel Beckett ser *mainstream* en una cartellera teatral?». *Recomana* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77893>> [Consulta: 1 de juny 2022].
- SANTAMARIA, Núria. «La introducció de Beckett en los escenarios catalanes. A propósito de los montajes de La Gàbia Teatre y sus antecesores». A: José Francisco Fernández (ed.). *Samuel Beckett en España*. Valladolid: Ediciones Universidad Valladolid, 2020, p. 61-89.
- TELE/EXPRÉS. «Ciclo de teatro en catalán». [en línia] (Arxiu del Centre Dramàtic del Vallès i el Globus. MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre), 1979, p. 14. <<https://hemeroteca.cdmae.cat>> [Consulta: 3 maig 2023].
- VIAPLANA, Josep Maria. «Monument dramaturgic històric, molt ben servit, però igualment àrid». *Recomana* [en línia] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77189>> [Consulta: 1 juny 2022].

do-
cu-
ments

L'Observatori d'Espais Escènics a la Prague Quadrenial of Performance Design and Space Festival of the RARE. 8-18 de juny de 2023

Guillem ALOY BIBILONI

ORCID: 0000-0003-2165-9341

guillem.aloy@upc.edu

NOTA BIOGRÀFICA: Guillem Aloy Bibiloni és arquitecte i va completar la seva tesi doctoral a l'ETSAB l'any 2022, on va explorar la relació entre el teatre, l'arquitectura i la ciutat de Palma, Mallorca. Els últims anys ha sigut investigador i docent a l'ETSAB (2017-2023) i és membre de l'Observatori d'Espais Escènics. A més, ha realitzat estades docents i de recerca a l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais (2019) i a la Beuth Hochschule für Technik, de Berlín (2019); col·labora habitualment en el discurs acadèmic com a docent visitant a nombroses institucions, com la Universidad Andrés Bello, de Santiago de Xile (2022), l'Aarhus School of Architecture (2022), la Royal Danish Academy (2022) i l'ENSA Paris-Malaquais (2023).

Resum

L'Observatori d'Espais Escènics ha visitat la quinzena edició de la Quadriennial de Praga, l'esdeveniment que cada quatre anys reuneix des de 1967 a escenògrafs, artistes, arquitectes i estudiants de tot el món entorn a l'escenografia. L'article és una mirada crítica des de l'arquitectura i l'espai escènic a l'edició del festival del 2023.

Paraules clau: Quadriennial de Praga, escenografia, arquitectura teatral, espai escènic

Guillem ALOY BIBILONI

L'Observatori d'Espais Escènics a la Prague Quadrennial of Performance Design and Space Festival of the RARE. 8-18 de juny de 2023

Des de l'any 1967, la Quadriennial de Praga ha estat el moment de trobada principal dels escenògrafs, artistes i arquitectes per a reconsiderar què s'entén per escenografia i espai escènic, i com es relaciona amb els camps més amplis de l'arquitectura i l'art contemporani.

Amb aquest objectiu, la PQ (Prague Quadrennial) explora el camp de l'escenografia tot abastant des de l'art escènic, el vestuari, el disseny d'il·luminació i so, fins a la instal·lació *site-specific*. L'escenografia és definida com a entorn que facilita la imaginació a través dels cinc sentits. Preguntar per l'arquitectura als comissaris, provoca invariablement un llarg sospir. Si segons Markéta Fantová, directora artística del festival, no hi ha consens sobre què és l'escenografia, l'arquitectura de l'espai escènic encara és més indefinida. La paraula arquitectura no surt explícita en cap lloc d'aquesta edició de la PQ, sinó que s'utilitza el terme, tal vegada més obert, de «Performance Space» —Espai Performatiu.

La PQ ha passat gradualment d'exposar espais teatrals tradicionals a nous espais escènics amb una mirada més àmplia o expandida. L'escenografia utilitza qualsevol espai imaginable, des d'entorns urbans, rurals i zones industrials, fins a llocs a cel obert per a les representacions. Les noves tecnologies acostumen a ser emprades cada cop més pels creadors de teatre, i així l'escenografia s'expandeix a altres professions.

Aquesta tendència, que podria donar lloc a col·laboracions úniques i multidisciplinàries per reconstruir la forma de pensament creatiu dins i fora de l'escenari, encara és una promesa, o un ideal, a l'actual edició del festival, ja que no es veu cap proposta clara i intel·ligent en aquesta via. La falta d'ambició de la majoria de les delegacions nacionals i regionals és evident. El risc és limitat, els pressupostos són ajustats i els professionals sembla que assisteixen a una «exposició dels anys noranta, amb poques novetats per oferir», tal com va comentar algun visitant. Fa l'efecte que assistim a una exposició estudiantil gegantina, feta per estudiants i adreçada a estudiants i professors, que explota l'experiència d'estar dues setmanes a Praga per tal de dotar-la de vitalitat.

A l'edició del 2023, la quinzena, el mercat d'Holešovice, un antic escorxadador construït a finals del segle XIX que ha servit principalment com a mercat des dels anys vuitanta, ha estat l'espai central del festival, però no l'única seu, ja que el programa abasta des de performances i representacions teatrals als carrers de Praga, fins a mostres a la Facultat de Teatre - DAMU, i elements escenogràfics i d'arquitectura teatral al Palau de la Fira de la Galeria Nacional. «Tres localitzacions, tres experiències immersives» sintetitza Markéta Fantová.

La primera impressió dels visitants al mercat Holešovice és la d'estar en un lloc vibrant i caòtic, on és difícil orientar-se i que es troba en procés de reforma i en obres —alguns antics edificis industrials situats en una posició central del festival els rehabiliten en el moment de la PQ 2023, i separen la *main square* que acull l'exposició d'estudiants de l'exposició de països i regions—, en un entorn urbà en el qual se suma la reforma urbanística del carrer principal d'accés al mercat i el pont inacabat per a vianants. Quan per fi ens orientem i trobem el camí, ens adonem que l'exposició s'ha dividit en diversos edificis diferents que conviuen entre restaurants, supermercats i botigues asiàtiques. La primera sensació és de cacofonia inconnexa. No se sap on mirar ni on anar. Un punt d'informació sorgeix com a salvació.

La *main square* és un espai a l'aire lliure que ofereix l'escenari per mostrar les propostes d'estudiants d'escenografia i artistes emergents. Unes instal·lacions a l'aire lliure i, en la majoria dels casos, «fràgils», construïdes amb les mans dels mateixos estudiants, que han de fer front a la calor i la pluja habituals de l'estiu a Praga. En canvi, l'exposició de països i regions s'estén a l'interior de les àmplies sales 11, 13 i 17. Des del punt de vista formal, constructiu, i fins i tot des de l'ús dels materials, aquesta és la diferència més notable entre ambdues exposicions, ja que els pavellons o instal·lacions són formalment molt similars.

Una vegada a dins de les naus, l'espai recorda de forma llunyana la Cartoucherie de París. La sala de les PQ Talks, seu de presentacions oficials i conferències, és un espai escènic *trobat*, amb un escenari pràcticament pla que ocupa tota l'amplada de la nau. No hi ha caixa escènica i tant conferencians com públic comparteixen el mateix espai, equipat amb una grada de tarimes «roscó», cadires plegables, una gran cortina negra que fa de pantalla i limita longitudinalment la nau, i amb un equipament escènic mínim i les finestres cegades.

Amb un total de cent instal·lacions d'equips creatius que representen 59 països i regions, les exposicions principals es construeixen com a «retrats diversos del talent», tal com afirma la PQ, les quals, certament, generen una convivència sorollosa i confusa. L'espai, la quantitat de pavellons, la densitat d'alguns d'ells i també l'«activació de la instal·lació en el temps» al llarg dels onze dies de la durada del festival, deixen amb la sensació que sempre falta alguna cosa per veure. En realitat, fa la impressió de no arribar a veure el contingut rellevant i significatiu, que se suposa que existeix amagat en algun lloc i en algun moment. Les xifres són importants per a la PQ: entre el 8 i el 18 de juny la PQ inclourà més de tres-cents obres d'art d'artistes de més d'un centenar de països.

Els números, el nombre d'espais i seccions, importants per un festival d'aquestes característiques, dilueixen en la multitud les propostes menys agosarades, les performances fetes per complir amb les exigències de tenir representació. Segons on llegeixes els números ballen, però no la magnitud: més de 250 propostes en el programa: actuacions, exposicions, conceptes arquitectònics, tallers o blocs de conferències en deu seccions del programa d'artistes de més de cent països, des de Nova Zelanda fins a Colòmbia. Les seccions del programa històricament més significatives de la PQ —«Exhibition of Countries and Regions» (ECR) i «Student Exhibition» (SE)— mostren unes cent instal·lacions d'equips creatius de seixanta-cinc països/regions de tot el món.

Markéta Fantová proposa per a aquest any la temàtica i el títol *Festival of the RARE*, entès com a únic, especial. En resposta al concepte artístic del festival i a la complexitat de les diferents seccions, els països i regions participants construeixen un complex mosaic de visions socialment crítiques sobre la diversitat de cultures mitjançant una varietat de mitjans d'expressió artística, però sobretot a través d'instal·lacions *site-specific*, vídeo, RV o de la mostra clàssica de dibuixos i maquetes d'escenografia.

A la PQ contínuament se salta d'espais virtuals a instal·lacions específiques tancades, interiors, que ofereixen una experiència en primera persona o per a un grup molt reduït, en la qual la fisicalitat (encara que sigui virtual) i la materialitat de la instal·lació esdevenen centrals, al mateix temps que

s'intenta aïllar-les del soroll exterior. L'experiència dels pavellons presentats només es completa amb la participació activa i la interacció amb el públic.

Quatre eixos temàtics ressonen a la Quadriennal de Praga. El primer gira al voltant de la reflexió sobre la fragilitat i la impermanència de l'existència humana en un context postpandèmic. Sean Coyle (Nova Zelanda. *Fragments II*) presenta unes cuidades maquetes d'escenogràfies buides de llocs anònims i genèrics de la ciutat contemporània, però amb una forta càrrega sinistra i de denúncia dels llocs de violència homòfoba. El pavelló eslovac, comissariat per l'estudi d'arquitectura DOXA, és un gran cub negre que comença intacte, però que diversos performers destrueixen a poc a poc: «el cub va ser descobert per la vida». Sembla



DOXA, pavelló d'Eslovàquia, Prague Quadrennial 2023.



Tartu New Theatre, *Serafirma+Bodgan*,
Prague Quadrennial 2023.



Xipre, *Espectadors en una ciutat fantasma*,
Prague Quadrennial 2023.

que els espais físics serien una limitació per a l'existència: «Com més vida, menys cub. Un dia, quan hi hagi massa buit, el cub desapareixerà i la vida, la seva estimada companya, el seguirà».

Karla Rodríguez i Héctor Bourges, comissaris i dissenyadors del pavelló de Mèxic, ens porten a un viatge invers. En el *Viatge per a la vida* els zapatistes travessen l'Atlàntic, des de la costa mexicana fins a Galícia amb l'únic lema de: «Despertaros» i estendre altres formes d'existència insubmises contra el projecte d'homogeneïtzació, mercantilització, desposseïció i mort imposada pel nucli dur del capital.

Els que busquin escenografies a la PQ quedaran satisfets en arribar a l'estand del Marroc, amb una mostra de maquetes, o al xinès, amb una selecció de publicacions monogràfiques d'escenògrafs i l'exhibició de grans produccions en teatres convencionals i ben equipats tècnicament. El pavelló israelià, amb *WondeRare Women*, dona llum a les dones escenògrafes.

Altres exposicions recullen l'essència de l'urbanisme, com a *city as stage*, en què es pot contemplar la relació entre temps i espai i mirar els llocs de trobada i l'ús de l'espai públic, tant físic com digital. La base de l'exposició d'Estònia és la representació a l'aire lliure de *Serafirma+Bodgan*, del Tartu New Theatre, que es viu des de diferents perspectives, on el protagonista d'aquest món escenificat és el jardí d'una casa, en un poble, amb les graderies a banda i banda del jardí, que recrea lliurement les llegendes del poble. Xipre, a *Espectadors en una ciutat fantasma*, qüestiona com podem entendre els llocs de conflicte i trauma a través de la seva materialitat com a portadors de records amb què connectem gràcies a l'escenografia. La ciutat fantasma

de Famagusta, situada a la costa est de l'illa, inspira el concepte comissari-al: «Dirigint la nostra atenció a l'espai de la mateixa ciutat fantasma, ens hi envolupem a través de nocions de memòria, pertinença i desplaçament, per intentar copsar com el paisatge urbà, deixat de banda i abandonat, esdevé alhora “autor” i “dramatúrgia”».

Letònia, a *De camí. Un manifest de carretera*, ens fa recórrer el viatge artístic dels comissaris i artistes que surten de casa el mateix dia de la inauguració de la PQ per arribar-hi l'últim dia: «Una recerca d'espai performatiu que manifesta l'escenografia com una pràctica viva i esquiva». Irlanda proposa una gran taula sempre plena de gent per parlar dels pròxims quatre anys. El *whisky* no falta tampoc per trobar respostes a: «si els dissenyadors d'espectacles poguessin oferir noves possibilitats per al teatre irlandès després de la pandèmia, ¿quins sons i formes, espais i acústica, materials i formats, estructures i jerarquies podrien suggerir? Quines noves pràctiques creatives i col·laboratives podrien sorgir? Quines noves funcions socials i artístiques podrien sorgir per al teatre?».



Pavelló irlandès, Prague Quadrennial 2023.

Les exposicions més acolorides s'inspiren en el folklore tradicional, les llegendes i el patrimoni cultural. El teatre mongol nòmada tradicional a l'aire lliure és portat al festival amb un fantàstic vídeo 360° comissariat per Ariunbold Sundui on, amb l'efecte d'estar enmig del desert mongol i a través de diferents escenes, es fa viure l'atmosfera d'aquest teatre nòmada.

¡*Viva la montaña!* és la instal·lació performativa de la delegació espanyola que cada dia del festival s'alça de nou, es construeix i crea una narració. A la PQ hi ha pavellons per on s'hi s'entra o pavellons que es rodegen. El

d'Espanya és una muntanya, de tela, que té interior. La comissària és Maral Kekejian i la conceptualització, la investigació i el disseny del pavelló és de l'arquitecta María Buey González. Tot i que a la delegació espanyola abunden els arquitectes: Raquel Buj en el disseny i la creació de vestuari del pavelló espanyol, i Felisa de Blas la comissària del pavelló d'escoles espanyoles a l'exposició d'estudiants, on pots «columpiarte, balancearte, danzar, peregrinar, distorsionar tu imagen, hacerte un exvoto, o solo descansar». El col·lectiu d'arquitectes Zuloark apareix com a ideació i disseny expositiu de *La verbena de la paloma: culto, fiesta y zarzuela* —la qual, per cert, és una de les mostres més acurades de la PQ, en una zona totalment perifèrica del festival, a l'Instituto Cervantes, on el comissari i investigador Fernando Carmena ressegueix la revetlla estiuenca i madrilenya amb una curosa narrativa.

Finalment, el focus de la PQ se centra en la sostenibilitat, amb peces que critiquen el consumisme i la petjada ecològica. *Assemble*, de Suzon Fuks i Bob Vanderbob, és una instal·lació de residus electrònics, una meditació sobre l'obsolescència i l'impacte de la tecnologia que forma part de la secció de la «Performance Space Exhibition». Els comissaris del pavelló de Catalunya: Marta Rafa i Pau Masaló, s'encarreguen de visualitzar un futur on l'excés de vestuari acumulat en els soterranis del Teatre Nacional de Catalunya és envaït per la molsa, els fongs i els insectes. Una instal·lació que mostra com

¡Viva la montaña!,
pavelló d'Espanya a la
Quadriennal de Praga
2023.





Terra, pavelló d'escoles d'escenografia espanyoles a la Quadriennial de Praga 2023.

el teatre, per la seva condició efímera, també deixa una petjada en forma de fems: «Vivim en un món que tendeix a la virtualitat, però la realitat és que els nostres residus ens devoren. La gran quantitat d'escombraries que produïm deixa rastres confusos de nosaltres i de les nostres històries. Si poguéssim observar aquestes runes des d'un futur pròxim, podríem imaginar altres futurs?». La proposta es formalitza amb un munt de roba per terra, on amb una lupa i uns auriculars pots escoltar aquest futur pròxim i la «vida» després de les representacions teatrals.

França porta a Praga una instal·lació *site-specific* construïda amb sorra, que tracta la urbanització massiva i les entranyes dels nostres sòls. En el marc de la PQ23, «en la tensió entre impacte visual maximalista i impacte ecològic minimalista», en paraules dels comissaris Théo Mercier i Céline Peychet, no saps si la instal·lació és la destrucció d'una ciutat o la construcció d'una de nova. Tot i que el recurs d'emprar sorra com a material reutilitzat,

Crop, pavelló de Catalunya a la Quadriennial de Praga 2023.





Pavelló de França
a la Quadriennial
de Praga 2023.

reciclable i de baixa petjada ecològica també s'utilitza en almenys dos pavellons d'estudiants, els francesos aconsegueixen un efecte més potent per escala i ambigüitat que fa del pavelló un dels rellevants de la PQ. Un lloc que no saps si és de construcció o de destrucció, però que ressona profundament amb l'entorn ple d'obres a tots els voltants del mercat d'Holešovice.

El programa de la PQ inclou vuit seccions més, comissariades pel seu equip internacional: *Fragments II* (on se celebra la diversitat d'enfocaments escenogràfics amb una mostra de maquetes i instal·lacions), «Performance Space Exhibition» (la mostra d'espais dedicats a la trobada cultural, des de l'espai físic fins a l'efímer i virtual), una mostra de llibres presentats al Premi a la Millor Publicació, les PQ Talks (amb 150 conferències), 360PQ (un taller de Realitat Virtual), [UN]Exposició Common Design Project, PQ Studio Stage (l'escenari emergent i jove amb una selecció de performances, concerts, festes i fins i tot un torneig de futbol). El volum immaneable de contingut, la densitat del text, la longitud dels vídeos, l'opacitat dels enfocaments comissarials, la repetició de conceptes i idees, la quantitat aclaparadora de treball es pot llegir tant com una elecció ambiciosa com un pas en fals de la direcció artística del festival.

La «Performance Space Exhibition» ofereix una visió limitada de com l'arquitectura i els arquitectes poden ser un agent rellevant en la concepció

d'espais escènics; de fet, molt pocs dels projectes d'aquesta PQ només documenten un projecte d'edifici o una escenografia. A mesura que els espais trobats (*as found*) gairebé han desaparegut de la mostra, ja ho han fet totalment els espais transformables dins una caixa negra, tipologies molt habituals en edicions anteriors. En canvi, l'exposició de l'espai de la performance és una col·lecció d'instal·lacions multimèdia, narracions que presenten un total de 35 espais (una gran quantitat d'ells mostrats mitjançant documentals de vídeo) —de nou els números són més importants que la qualitat— dedicats a la performance i als espais de la trobada cultural.

«Acts of Assembly» és el títol específic d'aquesta secció i ha estat comisariada pel professor de teatre i performance de l'Aberystwyth University, UK, Andrew Filmer, per qui «els espais d'actuació són llocs de trobada on es troben cossos, objectes, materials i tecnologies. Els espais d'actuació són llocs de possibilitats; llocs per a la imaginació, la narració i la construcció del món. Els espais d'actuació són resistents; escenaris de protesta, de reparació. Els espais d'actuació es comparteixen; són llocs d'afecció, memòria i propietat comunals».

Tot i les intencions inicials, no hi ha un plantejament clar sobre com tractar l'espai arquitectònic, la seva relació amb el teatre i quins espais seleccionar. Dubtes en el plantejament que la directora artística i els comissaris de la PQ han estat reflexionant almenys des de les darreres edicions per trobar un encaix a l'arquitectura en el festival.

La mostra recull una mostra de la memòria d'alguns espais teatrals a Xile en forma de testimonis i records. La reconstrucció en realitat virtual de l'espai expositiu de la National Gallery per veure les seves «capes d'història» per part de la delegació canadenca aconsegueix només a mitges el seu objectiu. La història amb final feliç del Mama Theatre: un espai cremat i reconstruït, amb un espai escènic tan petit que l'espai d'actuació és literalment la sala d'estar d'una casa i els seus espais immediatament exteriors. La secció continua mostrant la complexitat de les rehabilitacions de teatres històrics, que després de vint anys encara no han reobert a causa de problemes econòmics i polítics, però que es presenten en el festival fent valer «la importància de fer maquetes».

En la mateixa línia de lluita amb la normativa, els grecs presenten un vídeo de com «resoldre» l'estricta regulació grega i plantegen un edifici sense sostre per tal de considerar-lo un espai exterior i relaxar prou la norma per aconseguir tècnicament, legalment i normativament obrir l'espai teatral en una antiga fàbrica. També acompanyen aquesta secció un recull de fotografies de produccions de *Ramlila* a Nova Delhi, Índia. Els escenaris d'aquestes actuacions varien en grandària i complexitat, però són estructures temporals a l'aire lliure aixecades i desmuntades després de les actuacions.

Si la sensació de l'exposició és de manca d'idees i de risc en les propostes, i fins i tot de manca de diversió, la delegació espanyola mostra un enfocament intel·ligent i diferent en representar una gran roca a Galícia com a espai de trobada de natura i tradició a la costa de Muxía, seguint el *leitmotiv* general de la delegació espanyola de folklore: *A pedra de abalar*; i la instal·lació d'un gran ventre groc amb una vagina gegantina: *Matria*, de l'artista Marta Pazos,



Marta Pazos, *Matria*,
Trade Fair Palace
National Gallery, Prague
Quadrennial 2023.

l'úter com a espai místic i eclesiàstic totalment en groc, que cal assenyalar com a rellevant i que tot i pertànyer a la secció «Fragments II», potser és l'espai arquitectònic més interessant de la PQ. Així i tot, com que això podria aplicar-se per al futur de l'espai teatral, es deixa com una qüestió oberta.

En sortir de la PQ2023 estariem d'acord amb les precaucions i dubtes d'Andrew Filmer quan afirma que «la qüestió de com han de ser els teatres o espais d'actuació contemporanis sembla ser més complicada que mai, però també més oberta i, sens dubte, més urgent».



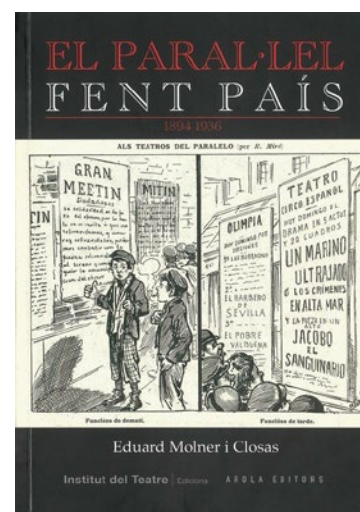
res-
se-
nyes

El Paral·lel, baluard de la modernitat

Joaquim ARMENGOL ROURA

juquimroura@gmail.com

Eduard Molner. *El Paral·lel fent país*.
Barcelona: Arola: Institut del Teatre, 2023.



Arola editors i l'Institut del Teatre acaben de publicar *El Paral·lel fent país*, un estudi d'Eduard Molner i Closas (Barcelona, 1968) sobre el fenomen artístic i social del Paral·lel, una investigació que comprèn les darreries del segle XIX fins a l'adveniment de la Guerra Civil. No sé si l'interès de Molner per aquesta època del Paral·lel és fruit d'aquella extraordinària exposició al CCCB, l'any 2012, comissariada juntament amb Xavier Albertí, o bé ja tenia la idea d'investigar la famosa avinguda de feia temps. En tot cas, aquella gran exposició duia un títol molt significatiu: *El Paral·lel, 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Un títol que donava rellevància capital al que irradiava el Paral·lel en el camp cultural, social i polític. Una època i un lloc que van esdevenir el gran focus d'entreteniment i d'oci per a tot tipus de gent, però en especial per a obrers, menestrals i bohemis, gràcies a una variada proposta d'espectacles multiculturals i heterogenis a preus assequibles. El fet és que aquesta avinguda va convertir Barcelona en un autèntic baluard de la modernitat, únic a Europa. Ara bé, l'exposició interrogava el públic en una qüestió principal: per què no sabíem res de tot aquest llegat fabulós?

La recerca de Molner dona resposta a la pregunta i s'endinsa en profunditat en les causes i els causants d'aquest fet lamentable. Però l'estudi afegeix encara una altra qüestió cabdal: per què l'elit cultural catalana dona l'esquena a la nombrosa cultura popular que venia del Paral·lel? Doncs la resposta és clara: per ser justament popular i allunyar-se dels interessos de la intel·lectualitat i la política noucentista.

El Paral·lel fent país explica la mar de bé tota l'oferta d'espectacles i l'oci que oferia el Paral·lel, tot analitzant els continguts que defineixen, d'alguna manera, l'ànima i els gustos de les classes populars catalanes. El Paral·lel era una gran avinguda dedicada a les arts escèniques que responia a una demanda social de Barcelona, però no pas a cap planificació política o cultural, d'aquí el seu caràcter marginal i de frontera amb la ciutat burgesa. Una demanda i un resultat naturals de la formació de la perifèria social i obrera

de Barcelona. De Sant Martí a la Bordeta. El cas del Paral·lel és un fenomen extraordinari. En pocs anys, de 1894 a 1910, sorgeixen un gran nombre de barraques de fires, teatres, *music-halls*, tavernes, moltíssims cafès, cinematògrafs, etc., que confegeixen un caràcter emblemàtic a la zona, coneguda com a barri Xino o Districte V.

Molner explica que el primer Paral·lel era firaire, gitano i flamenc, amb personatges de tot tipus que feien esport i proeses físiques, i tot això convivia amb l'anomenat *género chico*, una divertida derivació de la sarsuela i el sainet, i també amb el *género ínfimo*, conegut com a «varietats»; o sigui, espectacles que inclouen de manera fonamental el cuplet. Eren xous amarats d'un cert erotisme i que van donar nom a la famosa «psicalipsi», amb figures pioneres destacades com La Fornarina i la Raquel Meller.

Ara bé, el primer teatre com a tal va ser el Circo Español Modelo un escenari que va triomfar amb un nou gènere, la pantomima, que més endavant va donar lloc al melodrama de contingut social, un gènere que encarna la figura de José Fola Igúrbide, artífex de textos on impera la idea de justícia social i de crítica als explotadors i a les funestes estructures de poder, església inclosa. No oblidem que el context social de l'època és el de la Setmana Tràgica i la vaga de La Canadenca. A més, hi ha el teatre polític anarquista de Felip Cortiella i la seva propagació d'idees llibertàries. Però al Paral·lel es barregen tota mena de gèneres fins que es prioritza l'esbargiment i la festa, raó per la qual entra en escena el vodevil, amb Josep Santpere i Elena Jordi com a figures primordials. Es pot dir que amb ells neix el teatre comercial en català. També hi apareix el drama realista del Districte V, un subgènere que escenifica les calamitats del mateix barri Xino. Són espectacles confegits a mida i que responen al delit de l'anomenada cultura de masses, amb un grup de gent fabulosa que genera materials per a la indústria de l'espectacle del Paral·lel, periodistes com Josep Amich i Bert, «Amichatis», Gastó A. Màntua —de fet, més autor que periodista—, Lluís Capdevila, Francesc Madrid, Manuel Fontdevila, Joan Tomàs, Brauli Solsona..., intel·lectuals i traductors com Salvador Vilaregut, lletristes com Rossend Llorba, homes de teatre com Joaquim Montero i productors com Manuel Sugranyes. Amichatis, però, és la figura més destacada segons Molner, defensor d'un teatre d'entreteniment i de consum massiu, a favor del realisme del Districte V, un teatre amb una moral laica i de la responsabilitat, que toca temes com la prostitució, la misèria i la culpa, en especial dels homes, per no evitar aquestes situacions familiars dramàtiques.

Podríem dir que Joaquim Montero i Manuel Sugranyes són els responsables de la revista musical autòctona en gran format que apareix al Paral·lel, una evolució dels espectacles de varietats força inspirats en el sainet d'Emili Vilanova i el teatre popular de Pitarra. Montero hi afegeix el comentari polític i el cinema. *El Papitu Santpere* (1932) és un cartulari de la seva poètica i del seu ideari republicà catalanista. Sugranyes, més internacional, és un importador de revistes de París que també poden triomfar a Barcelona.

Més enllà de la sarsuela hi ha un altre gènere musical que fa forrolla al Paral·lel, és el teatre líric en català. El 16 d'abril de 1926 s'estrena al Teatre Nou del Paral·lel un clàssic: *Cançó d'amor i de guerra*, peça escrita per Lluís

Capdevila i Víctor Mora, amb música de Rafael Martínez Valls, tot i que ja hi havia el precedent de *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, versió lírica de l'obra d'Amichatis i Màntua. Peces que mostren uns valors polítics i morals afins al públic i que recullen elements tradicionals de la cultura catalana i d'una manera particular d'entendre el món.

I contra aquest magma impressionant d'espectacles apareix el setmanari cultural *Mirador*, una revista republicana i liberal que reflecteix les opcions polítiques del seu editor, Amadeu Hurtado, advocat afí a Acció Catalana. *Mirador* vol una modernització de la societat catalana, que sigui de caire europeista, amb una clara voluntat d'incidir en les arts escèniques i en tots els sectors culturals. Desitja la construcció d'un teatre nacional representatiu, imposant una escena culta catalana, però també vol concretar com ha de ser aquesta escena en l'àmbit més popular o d'entreteniment, per acabar amb un teatre que considera xaró, vulgar i estereotipat; o sigui, de flama pitarresca, pairalista, arcaic i sentimental. D'aquí el rebuig a tot allò que no quadra amb el seu ideari, és a dir, la majoria de muntatges que es feien en el Paral·lel. Opinions molt crítiques que surten de plomes admirables com les de Sebastià Gasch i Joan Tomàs, les de Ramon Pei, Jaume Passarell i Joan Cortès; i d'altres com les de Josep Maria Planes, Andreu-Avel·lí Artís i Tomàs, Rafael Tasis o el mateix Josep Maria de Sagarra, lletrista d'espectacles, tots ells amb el neguit de veure com el teatre queda al marge de la modernització del país i del món de l'espectacle. Malgrat aquesta batalla crítica i la crisi del teatre, peces populars sorgides del Paral·lel com *La reina ha relliscat* d'Alfons Roure, o la *Gloriosa* de Miquel Poal-Aregall esdevenen grans èxits de públic. Com afirma Molner, cal valorar la contribució d'aquest teatre perquè va normalitzar la presència del català als escenaris, i també per la seva contribució a la tradició literària. Obres com *Vida privada* de Josep Maria de Sagarra, o *Mirall trencat* de Mercè Rodoreda no haurien sigut possibles.

Tot canvia, però, a partir dels anys trenta, quan el cinema sonor i l'esport (futbol, boxa, ciclisme) es converteixen en espectacles populars hegemònics. Hi ha alguns teatres que desapareixen o es transformen en sales de cinema per acollir la novetat. Els col·laboradors de *Mirador* consideren que el cinema és una forma d'espectacle insuperable, perquè els sembla la mateixa realitat. De manera que el cinema sonor definirà el que ha de ser el gust artístic i es converteix en model per jutjar les arts escèniques en general. La crisi del Paral·lel ja serà un fet. A més a més, la Guerra Civil ho capgira tot, enruna Catalunya i també la fulgurant vida cultural de la famosa avinguda.

L'estudi de Molner mostra la gran importància que va tenir el Paral·lel, i no només per ser popular, sinó perquè part de l'herència cultural nostra ve d'allà. El Paral·lel va construir una ciutadania i, per tant, també un país. Va promoure valors com el treball, l'honradesa, la solidaritat, la voluntat democràtica, el republicanisme, l'autogovern de Catalunya, i va fer una aportació impagable a la llengua catalana. I tot gràcies a les obres d'uns escriptors i d'uns artistes que agraden molt a un públic massiu. Anhels sorgits d'una època i d'una gent fabulosa, d'aquell món o submón del Districte V. La interpretació i l'explicació que fa Molner d'aquestes obres fonamentals és exemplar, posa llum als textos per poder comprendre la intenció política i social del

teatre al Paral·lel, i el seu rebuig per part de la intel·lectualitat de *Mirador*. *El Paral·lel fent país* és un estudi ampli, profund i seriós, en especial per la lectura que fa l'autor del gran Amichatis i del setmanari *Mirador*, i perquè sintetitza, amb aportacions pròpies, aquella impagable exposició que es va fer al CCCB: *El Paral·lel, 1894-1939. Barcelona i l'espectacle de la modernitat*. Tot plegat, una aportació admirable a la cultura d'un país —per bé que alguns ho hagin oblidat—, anomenat Catalunya.

La pregunta que ens hauríem de fer ara seria aquesta: què cal recuperar de tot aquell magma d'obres i autors del Paral·lel? Molts, com Molner, defensem aquest llegat ric i fabulós. Així, doncs, un llibre com *El paral·lel fent país* fa pensar en la necessitat de publicar l'obra d'aquelles figures rellevants de la literatura popular catalana que van alimentar la indústria del Paral·lel amb el seu talent, pel seu interès literari, històric i social. Però, qui ho farà? Cal insistir en la necessitat de crear una editorial nacional catalana que publiqui tota aquesta mena de fons, un patrimoni cultural i literari que ha format la nostra essència. Ni que sigui, només, per poder saber qui som.



eng- lish ver- sion



Carles BATLLE. Outgoing editor-in-chief /
Davide CARNEVALI. Incoming editor-in-chief

editorial

English translation, Neil CHARLTON

Welcome back, once again, to *Estudis Escènics*. Just as at the end of every year, we present a new issue with articles and contributions that we are sure will interest you.

Please allow me to use the first paragraphs of this editorial to take my leave as editor-in-chief of the journal. With the issue you are now reading, I have introduced seven. Seven issues in eight years. A period of challenges and enthusiasm, and also of milestones achieved: we have turned our beloved historical journal (more than sixty years of life!) into a new academic publication. A *new* journal, in digital format and open access, with its obligatory scientific and editorial boards (or committees), which has gradually gained more presence in the indexes and databases that assess these types of publications. At the same time, over this period, we have organised five international symposia with top quality contributions.

I am very happy with what we have achieved. But one has to move on. I will remain on the Editorial Board, of course, but I am pleased to hand over the reins to another of its members: Davide Carnevali. Davide is a friend, doctor, professor at the Institut del Teatre, playwright and director of international renown; I have no doubt that, under his supervision, the journal will make even greater strides in the direction we have set for ourselves.

And now, as I take off my editor's hat, allow me to express my faith in the future of the journal and wish you all a fond farewell: onwards and upwards!

Carles Batlle

As you have just read, this editorial marks a transition. It was during the long process of developing this issue 48 that, after many years at the head of the journal, Carles Batlle suggested that I should take his place. It was not easy to accept, but he finally convinced me. It was because of the respect and esteem that I have always had for his multifaceted professionalism, which crosses the paths of theatre practice and theory, and has made Carles a role model for

me, ever since I arrived in Barcelona. The milestones achieved by *Estudis Escènics* in the last seven years are proof of this; and, hence, this new editorship will provide continuity with the previous one. I will try to live up to the task.

For my part, I can bring the experience I have acquired over my years of activity, developed on the one hand in the fields of research, essay and education, and, on the other in playwriting, stage direction and translation. Europe and Latin America have above all provided my references; and Italy, Germany and Catalonia my home.

This international dimension has been very important for me. The discovery of systems of thinking and artistic production that confront each other in their similarities and differences — through which they build a dialogue — have always pushed me to reflect on what we can learn from the virtuous examples that develop outside our country, and what can we offer to the outside world. I would like this journal to be a fertile ground where knowledge mixes, a kind of bridge between Catalonia and Europe, between Europe and the rest of the world, aware that the knowledge produced by one culture is always partial, fragmentary and relative, and that the awareness of this partiality is fundamental to avoid a cultural discourse falling into the temptation of thinking of itself as hegemonic and becoming colonising.

It is a question that can be extended to theatre in general. In my experience, as in Carles', practice and theory have fed each other: we will do our best to ensure that the same happens in this journal, bringing together the voices and pens of theoreticians and artists who can provide different perspectives, and thereby expand our point of view on the topics discussed.

Another valuable lesson that Carles Batlle has given me is that research and pedagogy always go hand in hand: I believe that this journal must be both a research tool and a pedagogical tool at the service of teachers and students of the Institut — and, possibly, other education centres. For this reason, on the one hand, we will insist on an even wider dissemination within the Institut del Teatre, making it easier for students and teachers to take advantage of it as much as possible; on the other, we will continue to implement its international dimension, also by improving our position in terms of indexing parameters, a process already started by Carles, with Neus Garriga's valuable help.

We will design the symposia with the same objective: so that they are moments that spotlight the journal's activities, but also opportunities for professionals and students of the Institut del Teatre to meet. All this in addition to working every day to ensure that *Estudis Escènics* continues to be the inclusive, intercultural and quality publication that we all want.

And now the time has come to introduce issue 48.

The articles that make up the dossier this year come from the experience of the 5th International Symposium *Dance Dramaturgies. Imponderable Writings*, held at the Institut del Teatre on 19 October 2022. The aim was to expand views on a discipline that is in the process of formation and affirmation: dance dramaturgy. A still contradictory concept and often the focus of misunderstandings, and at the same time a powerful instigator of valuable, challenging and innovative practices and theories. Is the relationship

between dramaturgy and choreography one of continuity, complementarity or opposition? How do we leave a record of this dramaturgy? How does dramaturgical creation adapt to the development phases of a choreographic project? These are some of the questions that were raised and debated during our symposium, organised by a committee made up of Constanza Brnčić, Roberto Fratini, Marta Galán, Riikka Laakso and Bàrbara Raubert.

In his article, Salvador Sánchez invites us to wonder about the meaning of and need for dance dramaturgy, and the specificities that differentiate it from other disciplines such as choreography and stage direction; Mariana Camargo suggests that we understand the general panorama and its historical course through research into the concept of dramaturgy linked – following the approach of the French dramatist and theoretician Joseph Danan – to non-dramatic theatre. Lucía Naser Rocha sees dramaturgy as a “theory of and *in action*”, rather than as a theory from which practices emerge, considering that dance dramaturgy develops with the piece: not before, not after, but *with*; it is precisely for this reason that dance and theatre require a re-reading of the conventional theoretical paradigm. Oriol López Esteve attributes the rejection that the concept of dramaturgy often provokes to “an excessively narrow understanding of the notion of writing”: citing Derrida, the notion of writing must be rethought and expanded in a “peripheral” direction. Finally, we invite you to follow Ricard Gázquez’s illuminating talk with Constanza Brnčić to understand that “it is therefore this evanescent materiality of time that poses a crucial enigma for those who try to grasp the paradigms and paradoxes of forms of dance writing.”

Among the articles that are not part of the dossier, Isabel Panosa Domingo seeks out the origins of the aesthetics of soundscapes in Greek tragedy, reminding us that is where we come from: from music, the chorus, that is, from movement associated with sound. Henrique Barbosa helps us rediscover the traditional theatricalities of Brazil in a piece about the role of theatre in decolonisation. Guillem Aloy Bibiloni tells us about a new concept of space that expands set design towards architecture and other disciplines through a look at the most recent Prague Quadrennial.

Returning to Catalonia, Alba Martín focuses on how Beckett is received by exploring the most interesting productions of *Endgame* in Catalonia. Joaquim Armengol, following Eduard Molner’s approach in his book, raises a key question: “why did the Catalan cultural elite turn their backs on the extensive popular culture that emerged from El Paral·lel? Well, the answer is clear: because it was popular and removed from the interests of intellectuals and politics of *Noucentisme*.” This problem of elitism opens up another fundamental one: how can theatre recover its dialogue with society? Esther Criado Valladares links Live Art and dance to the economic crisis of 2008; based on the example of Montdeductor, she explores how socioeconomic paradigms influence aesthetic proposals. Enric Gallén, in contrast, focuses on the reception of Joan Brossa’s *regular theatre* by critics, audience and society. The political nature of the topic, which was so clear in the sixties in Catalonia, is still valid today and not only within our borders: can society change theatre?

The answer probably also involves reviving the hegemonic macro-narratives; gender narratives are perhaps the most urgent and, at the same time, most difficult to de-structure. This is why articles like the one by Marta Momblant Ribas are necessary and valuable to ensure that, as the author reminds us, “a new reading emerges, therefore, when contrasting the foundational story with a newly devised narrative.”

And here I leave you, with this issue born — as I mentioned — in this transition process, and whose merits belong primarily to Carles, but also to the esteemed contributors to this publication: Lluís Hansen, Marta Borrás and Ferran Adelantado; I would like to take this opportunity to thank Ferran for all his work undertaken in recent years and to wish him the best of luck in his new ventures.

As you can see, there are many people, many living bodies, behind these virtual pages. But the most important people and bodies are you, the real readers. All of this is for you.

Happy reading!

Davide Carnevali



dos- sier

DANCE DRAMATURGIES.
IMPONDERABLE WRITINGS

What if all that was left was dramaturgy?

Observations on dance dramaturgy in the field of stage creation in contemporary dance from Río de la Plata

Lucía NASER ROCHA

Faculty of Arts, Institute of Performing Arts, Bachelor's Degree in Contemporary Dance, Universidad de la República de Uruguay.

ORCID: 0000-0002-7795-9223

lnaser@enba.edu.uy

BIBLIOGRAPHICAL NOTE: Militant professor, research artist. PhD from the University of Michigan (RLL), Master's Degree in Performing Arts from the Universidade Federal da Bahía (UFBA), Bachelor's Degree in Sociology from the Universidad de la República de Uruguay (UDELAR). Adjunct Professor on the Bachelor's Degree in Dance, UDELAR Faculty of Arts.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

In this article I attempt to analyse and describe the foundations of some dramaturgical practices observed in creation processes in contemporary dance in which I have been directly or indirectly involved. This exercise has led me to consider dramaturgy as a *variable series of principles or operations for the deployment of choreographic projects*. By adopting a cross-disciplinary and situated approach, the aim is to set out why, although reflexivity and dramaturgical practice are not indispensable for artistic creation in dance, the place that it occupies in the conceptual network, practices, agreements and aesthetic and procedural conventions that today we call contemporary dance is indispensable. I approach dramaturgy in contemporary dance as a set of practices that shape a way of understanding the creative processes and not the reverse, as a theoretical approach from which creation practices derive. I argue that this mode is characterised by promoting processes that pay attention to the process itself and have effects on the division of work in the creative processes whose objective is to avoid a scission between experimentation and decision-making. This mode of organisation suggests a resistance to authorship in conventional terms and is permeated by the project of emancipation of the spectators, which displaces the focus from producing shows to creating experiences. One hypothesis is that this mode or dramaturgical paradigm is linked to the increase in the range of university artistic training in dance and to competitive funding mechanisms organised from the global cultural market with their anchorages and co-narratives in state policies. Finally, I set out the challenge of rethinking our artistic and

dramaturgical practices in dialogue with a decolonial critique of the South American artistic field.

Keywords: dramaturgical practices, contemporary dance, creation processes, internal colonialism, artistic field, university field, Río de la Plata

Lucía NASER ROCHA

What if all that was left was dramaturgy?

Observations on dance dramaturgy in the field of stage creation in contemporary dance from Río de la Plata

This article is an attempt to unravel some of the keys which, based on the observation of and participation in diverse creation processes, I perceive are shaping the approach of contemporary dance to dance dramaturgy. I am interested in considering such practices as builders of a theoretical approach or dramaturgical paradigm and not the reverse. The invitation is to consider contemporary dance dramaturgy as a *theory of and in action* rather than a theory from which practices derive, as the traditional approaches to this issue assume. In this way I distance myself from the premise according to which the text or the dramaturgical theory would come *before* the practices to propose the inverse based on the observation of and participation in creative processes of contemporary dance. In parallel, I endeavour to intertwine these reflections with the open question about how this web of practices and operations can dialogue with, influence or allow itself to be permeated by other fields and languages and, at the same time, how we view other ways of doing in dance from this set of practices, ideas and guidelines called contemporary dance.

I am not going to present a history of the term *dramaturgy*, or the dynamics that have drawn relations between different dramaturgical conceptualisations and practices in different languages of the performing arts such as theatre, dance, postdramatic theatre or performance. This is being done by many authors and collectives that from the 2000s have been publishing books and articles that have ignited and fed this line of research.¹

However, the fact that I do not focus this text on this task does not mean overlooking the fact that dramaturgy in contemporary dance is a moment in a process in constant transformation in the relation between dance and movement, writing and choreography throughout the history of art and dance,

1. Some references and background can be found in Bellisco et al., 2011; Corradini, 2013; Profeta, 2015; DeLahunta, 2000, or a large number of articles available on diverse websites. Notable among these is the SARMA website, started in 2000 by the Brussels-based artist Myriam van Imschoot and Jeroen Peeters, which since then has been promoting, posting and curating diverse activities around the issue of dramaturgy in the field of the live arts and especially dance.

and, therefore, it needs to be situated historically, geographically, economically and politically so it can be reflected upon.

Next, I will try to lay the foundations of why I understand dramaturgy in contemporary dance as the organising core of a new epistemology for dance built from this field or language, an epistemology that has been embraced and fed by the generation and community of artists that I form part of (and also with whom I disagree in some respects).

Dramaturgy in Action: “Everything Happens in the Body, Everything Happens in Relation”²

Faced with the impossibility of defining what *dramaturgy* is due to its polysemy and the characteristics of the field of contemporary dance — more interested in destabilising and deconstructing concepts than in defining them, sometimes sustaining a narrative about itself as “aparadigmatic” —, I will attempt to describe some dramaturgical practices observed in creation processes in dance in which I have been involved directly and/or indirectly. The following are not intended to be universal and true postulates in their entirety, but to describe modes of operativity and aesthetic focuses that, by engaging dialogues between theoretical approaches and artistic practices, have been constructing a set of ideas on dramaturgy that I identify as a prevailing paradigm in the field of contemporary dance. The aim is to map out, based on my artistic experience — in my own processes or others in which I have been involved —, connections between dramaturgical practices and theories on creation and research processes in contemporary dance.

Dramaturgy Is Neither a Role Nor a Function; It Is a Way of Understanding Creative Processes

From the idea of creation in contemporary dance that has been forged since the 1960s, dramaturgy is not just another poetics (alongside lighting, choreography or design). The debate about dance dramaturgy in last few decades has forged a series of practices that have resituated and displaced the “variations of importance” (Despret, 2022) and the focuses of attention on dance creation to put dramaturgy at the centre, whether or not that is what it is called.

As contemporary dance shifts away from the obligation of the starting text and also from the desire for notation, dramaturgical thought has come to displace notions such as choreography or movement as keys to the uniqueness of the expressive medium of dance. As in some stage languages, *choreography* is not just another element of dance but a whole way of understanding it; dramaturgy plays a similar role in contemporary dance. In this context, dramaturgy is a key concept to open the door to a whole worldview of dance.

2. These are two of the characteristics that we mapped out in “Un arte que se piensa en la acción”, the title of an article written together with Tamara Cubas in 2008, from which in retrospect I understand that some of the guidelines introduced there continued to be developed and asserted in the field of local contemporary artistic practices, permeating the dramaturgical practices of the Río de la Plata community linked to dance.

From this perspective, dramaturgy is not essential; but what is essential is the place it occupies in the conceptual network that organises a whole set of practices based on a series of agreements and conventions — sometimes explicit, sometimes implicit, sometimes disputed, sometimes hegemonic — which today we call contemporary dance. This place is occupied by other concepts in other historical moments and other dance languages. The point is that one concept has not simply been replaced by another; these conceptual transformations account for deeper changes and differences than merely terminological ones in and between aesthetic, epistemological and expressive paradigms underlying different worldviews and dance practices. The question that emerges as significant then is: What kind of dance places the concept of dramaturgy at the centre of thinking about creation, and what effects does this conceptual organisation have on dance practices, aesthetics and education?

1.

As a technology of thinking in dance, dramaturgy serves to promote processes that pay attention to the process itself.

If we consider — at least provisionally and for contemporary dance — dramaturgy not as a subpoetics, nor as a particular craft of the performing arts or as a defined role within a creative process, and we start to see it as an approach or orientation for dance creation, it is no longer characterised by the desire to improve techniques of expression, no longer by that gaze that seeks to look “from outside” to help organise, no longer by being the guiding thread or the subject of the piece, no longer by randomly replacing the author, no longer by the abandonment of choreographic composition in favour of the study of expanded choreography, but by the question of the limits imposed on a process by the desire for control over it. In other words: how do we arrange the materials of a creative process when we want to value the process more than control its final product? The influence of the debates on arts and research arise at this point and permeate the dramaturgical practices of contemporary creation.

In the midst of a review and dispute process about the validated methods of scientific research and with the open question about the singularities of artistic research, contemporary dance, as a discipline increasingly embedded in and influenced by the university field, maintains a critical perspective on the rigidity of the scientific method while it diverges from the arbitrariness of the traditional modalities of artistic creation and dance, often centred on the originality, genius, ego or whim of choreographers or directors.

In contrast with at least those two perspectives and in dialogue with epistemic revolutions in the artistic field and other fields of knowledge, dramaturgical thinking invites us to intensify the relations between creation and research, arguing the need for situated methodological designs. This would imply no longer applying a premade package of procedural solutions, recipes or creation techniques, to negotiate processes attentive to the needs of the process itself. In this way, dramaturgy in contemporary dance places the

creation processes very close to research practices. But far from accepting a submission to established scientific paradigms, it claims a methodological experimentalism that favours the potential of each process. Dramaturgy frames creation in dance as research, and especially as research on creation. From this perspective, the uniqueness of each question or set of materials would be the guide for the deployment of strategies, tools and processes in non-prefabricated arrangements. One of the effects of this philosophy is that, in creation processes in contemporary dance, dramaturgy has the role of generating a reflexivity that allows us to research how we create, and also what type of interventions follow or deviate from the needs of the process (and how to ensure that the identification of these needs does not end up being equally arbitrary). Thus, each creation is an observation in itself about how to listen and lend relevance to what is being researched, rather than to the desires, habits and preconceived expectations of the artists before starting the processes.

Lepecki, one of the theoreticians of this movement, says:

... dramaturgy as a practice proposes the discovery that it is the work itself that contains and possesses its own sovereignty, its performative desires, its longings and its demands. The work is the lord and master of its creative force. In this respect, the dramaturg does not work for the choreographer or for the dancers or for, or with, the collaborators; he works for, and with, the piece (Bellisco et al., 2011: 171).

Dramaturgy from this perspective is the art of making decisions without imposing a form or decision on the process or the materials that make up a process. The underlying belief is that nothing interesting will come from prefabricated methodologies or formulas, and hence we have to research in dialogue with the uniqueness of each process. In other words, a de-automation exercise must be carried out to allow the new to emerge. This implies an exercise in estrangement from what *dramaturgy* can mean, an exercise that must be carried out again and again.

2.

Dramaturgical thinking in contemporary dance produces a division of work within the creative processes that starts from the objective that dramaturgy neither comes before — as traditionally happens in theatre — nor after — mutilating and neglecting the needs of the process when it reaches the phase of the final decisions on the “staging”.

In other words, the process is guided by the desire to avoid a scission between experimentation and decision-making. According to this way of arranging the processes, dramaturgy differs in that it is a logical or observational perspective, and sometimes becomes a role defined and occupied by someone with the purpose of entering into dialogue with other strata or layers of the process and so contribute to other things being able to go together.

At least two philosophical foundations of contemporary dance appear interwoven in this division of labour within the creative processes: the commitment to body thinking (*pensamento do corpo*), and theories about the event, as organising principles of action that incite processes of de-organisation of relations between bodies, objects, and human and non-human subjects.

At this point, historical learning emerges, as does the aesthetic and political differentiation of contemporary dance with respect to dance paradigms operative in other choreographic languages and their modes of creation.

In the first place and nurtured by approaches such as those of Jean-Luc Nancy, Derrida, Jacques Rancière, Helena Katz, Christine Greine, André Lepecki, there is the perception that body thinking can be blocked by an excessively rationalistic organisation or conceptualisation of the creative process. If all decisions are taken outside of body experimentation, there is no room for the emergence of the cognitive and philosophical singularity of *dance as “body thinking”* (Katz, 1994), which reproduces the subalternity that non-verbal/non-logocentric thinking has had in the history of dance and, in general, of human culture. One of the tasks of dramaturgical practices in contemporary dance is to protect listening to that body thinking that emerges or is the starting point of creations, as well as being one of its interlocutors without trying to translate it. The latter is particularly relevant, since dramaturgy places its practice at this borderland between conversation and what cannot be said, between discursive reflexivity and the discourse that needs to be arranged based on somatic, poetic, choreographic and non-verbal logics. This hybridity is promising and defines any choreographic language of conceptual contemporary dance, but at the same time runs the risk of recreating dichotomies that contemporary dance itself has tried to combat, such as those of nature-culture or body-language.

The challenge for this contemporary dramaturgy is precisely to sustain that bordering space where you cannot and do not want to have to opt for one of the two sides: neither absolute undecidability, nor absolute translatability. The emergence in the field of stage practices of multiple publications that reflect on the liminal is no coincidence, and has among its exponents researchers such as Antonio Prieto Stambaugh (2007), Ileana Diéguez (2009), José Sánchez (2011) or Marie Bardet (2012) and that permeate the thinking about dramaturgy that shifts between the communities of creators of contemporary performing arts.

In the second place and through this approach to the body, the dramaturgical thinking of contemporary dance embraces the project of de-hierarchisation of the human with respect to other species, materials and objects, since in order to understand the events that surround and affect us a retraction of human subjectivity is necessary as an organiser of the political, poetic and aesthetic worldviews. Criticisms of anthropocentrism are allied at this point with criticisms of logocentrism prevailing at the same time within anthropocentric culture. If language does to human bodies what humans do to other species, it is necessary and urgent to disarm the modern conceptions of the subject that are at the base of the two ideologies. For this,

dramaturgy would have the purpose of collaborating not so much with the artists or the director of the piece, but with the materials and bodies (human and non-human) that are encountered and emerge during the research process. Philosophers like Sara Ahmed (2006) and her notion of disorientation and queer objects, or Donna Haraway (2013) with her characterisation of situated thinking and posthumanist reflections on the place of problems in the processes of creating thought, are key references for approaching the way in which the dramaturgy of contemporary dance would have the task not of organising the stage action, but of creating conditions for the action to happen with the partly unpredictable power of the event.

Allowing to happen more than doing would be the slogan embedded in a dramaturgy that dialogues with the bodies, materials, objects and relations that participate in a process rather than with the artists. Although the philosophy of the event is not new or unique to this field – entire books have been devoted to it for decades –,³ its reading from the performing arts and the body open a wide range of effects on contemporary dramaturgical research. What happens and is part of the event cannot be planned or addressed exhaustively by language: therefore, creation in dance would have the challenge of enabling the conditions for it to occur. This has effects on another practice that is at the core of contemporary creation: composition. The question that opens up and continues dancing is: what type of compositional strategies can enter into dialogue with a dramaturgy of the event, of sensations, of intensities, of experiences in/of relation?

3. Dramaturgical thinking in contemporary dance resists authorship understood as the director or choreographer having control over the process.

If the process of creation and research itself is valued to the point of de-hierarchising the relationship with the subjective expression of artists, the practice of authorship is radically dislocated. This movement implies that the creators no longer make materials or work on materials, but that bodies, dances and subjectivities allow themselves to be made. From this approach, the dramaturgy of the piece needs to be organised by listening to the materials, the spaces and the bodies in relation in order to allow them to manifest themselves. What matters is what happens and how it happens, not what it means (Sontag, 1996) and in that respect an approach from the “themes” becomes less relevant as a starting or reference point for the decisions to be taken before, during or after the creation. This substitution of one focus for another can be seen in historical perspective if we compare the current ideology of dramaturgy in contemporary dance with classic publications such as *The Art of Making Dances* (1959), a book in which Doris Humphrey attaches great importance to the themes explored by a creation. In this text,

3. Blanchot, Badiou and Derrida, among others, have produced since the last decades of the 20th century a philosophy of the event that has undoubtedly revolutionised the practices and theories linked to the live arts and the stage.

in which a series of principles that have guided and continue to guide much of choreographic creation are condensed, the word dramaturgy does not appear and what matters are the themes that each dance seeks to address and convey. If we are guided by that logic, choreographers would have the task not only of deciding on a theme but of taking all the correct decisions for its “good treatment”.

In contrast, texts such as “Dejar de, dejar ser”, by Paz Rojo, provide a thinking that dialogues with many dramaturgical practices in contemporary dance and their effects on the place of authorship for a contemporary dance that wishes to disperse the decision-making processes and dislocate the logic based on hierarchical structures of roles in the traditional modalities of the creative processes. If the criticism of the artistic creation paradigms that were based on the expression of a special subject was the target of a series of reflections and practices that led to what today we call contemporary dance, Rojo accurately describes the way in which the artistic field in alliance with capital manages to recompose the (re)capitalisation of the subject as one of the most profitable and dynamic commodities in circulation. In her text, Rojo observes:

Today, the production of subjectivity — through the condensation of the value of the “subject brand” — and its constant crisis represents the main capitalist production. In this way, self-production — as a form that can be valued by capital and all its strategies of evaluation, accumulation and speculation — has become an end and the only guarantee of existence. A regime of visibility — at least virtuous — that establishes the corporate, and certainly democratic, sanction of moving in a hyper-relational environment in which our affective, cognitive, sensitive and social capacities adopt the mechanics of a totalisation, which, far from liberating us, places us in a paradox: while we continue living in a system of sophisticated production that allows the production of new subjectivities, we find no other alternative but the fear of being excluded from the domain of the possible, therefore, from a future, which in reality no longer needs us. In this scenario, how do we move and for what are two methodological questions that allow us to differentiate the movement that reproduces these neoliberal logics, from the movement capable of unleashing itself and as such. (Page 3)

This movement, “capable of unleashing itself”, and its proposal to create “choreographies without being,” are interesting for rethinking and observing dramaturgical strategies aimed at decentering from the subject to the process of creation, not only to deconcentrate the authorial power of the choreographer but also to evade the inertia by which postmodern subjectivity is recaptured and recommodified in other terms but with similar effects due to the capitalisation of the figure or status of the artist (a dynamic that is already present in the artistic field and revitalised by the appearance of social networks). If priorities are determined by the needs of self-selling and promotion, movement, materials and thinking themselves are again subordinated or in second place. Would dramaturgy be a possible strategy to blur

the prominence of the commodifiable subject towards the creation of a movement that “does not need us”?

(...) “*dejar de*” (stop) and “*dejar ser*” (letting be) are the reverse and obverse of the same action. A double movement in which “a refusal and an opening” coincide at the same time. Therefore, to “stop” connecting to any known structural consistency (choreography), opens the possibility of “letting be” to a presence that, as a being in a situation, is radically included through its inclinations, determined inclinations (movement). Or, in other words: “moving” necessarily implies inhabiting the distance that exists between what is being and its predicates. “Choreographic movement” is not “movement”. The movement does not need us. (Page 7)

Paying attention to the needs of the process more than those of the creative subject has effects on the practices around authorship and therefore around the organisation of dramaturgical materials. It should also be said that the proposal is full of paradoxes and challenges considering that art professionals find themselves in situations and modes of production that create increasing levels of precariousness and competition. If we want a dramaturgy not oriented by or towards the subjects, what place is there for the subjects that put the body into the dramaturgy? In other words, the other side of this critique of the centrality of the human subject is the risk of a de-subjectivisation of the artistic process in a neoliberal context in which automation processes accelerate and hang over the most diverse fields of production.

4.

The project of emancipation of the spectators enunciated and promoted from philosophy, postdramatic theatre and contemporary dance shapes many of the dramaturgical practices of the performing arts in the present.

Every dramaturgical approach implicitly carries some theory about the relation between work, artists and spectators. Many of the most traditional approaches to dramaturgy understand that this relation must be functional in an efficient communication with the audience, having the work as a means to that end. From this perspective, one of the functions of dramaturgy is to act as an interlocutor between the internal gaze of the process and the external gaze of the audience to ensure that compositional decisions work with the transmission of stories, thoughts or content in dialogue with the objectives of the artists and their “projects”. In 2010 Jacques Rancière with his text *The Emancipated Spectator* challenged the consensus that supported many of the conventions about the work-spectator relationship of the artistic field with transformative consequences in the practices and role of dramaturgy.

In his interventions, Rancière draws on contemporary art and at the same time disseminates and expands criticisms already raised in the 1960s by philosophers such as Guy Debord in *The Society of the Spectacle* (1967), Susan Sontag in *Against Interpretation* (1969) or Yvonne Rainer in her *No Manifesto* (1965).

What their reflections have in common is that they aim their criticisms at the hegemonic models of artistic communication that would be mediated by logics of the spectacle that would desensitise the audience, by trying not only to give them the digested contents but also to control and foresee the meanings and experiences that this audience would have from different works and staging.

The dramaturgical thinking present in much of contemporary dance creation embraces this criticism and tries ways of deviating from spectacular logic, resituating the place of dramaturgy to be no longer in dialogue with an imaginary spectator to whom we would like this or that thing to happen, but with an artistic thinking that needs to be faithful to itself and its processes, and trust in the learning capacity of the people with whom the work would seek to establish a non-hierarchical relationship, abandoning the attempt to manipulate (its effects on) the receiving audience.

A non-desensitising dramaturgy would thus be one that, in dialogue with the internal needs of the processes, would cease to serve the demand for intelligibility and aesthetic tastes of a certain community of spectators or the market. This movement, which is fundamentally guided by political motivations and by a revolution in the understanding of the relationships between aesthetics and politics — which would be reconfigured as a dispute over the distribution of the sensible —, paves the way for the continuation of a project that is however not new: that of avant-garde experimentalism that characterised the dynamics of the artistic field throughout the 20th century. How does the desensitising project embraced by the dramaturgy of contemporary dance differ from the contempt for popular taste that characterises many of the artistic avant-gardes of the 20th century?

I understand that this question is a challenge to the project of de-spectacularisation of contemporary art, a project that in its turn coexists with the enormous expansive force of a popular culture that is being besieged by a global market of mass cultural consumption that in an increasingly efficient way formats the distribution of the sensible.

If dramaturgy is not at the service of the spectators, if in its turn it resists the demand of a market in terms of making decisions that dialogue with the well-established cultural consumption habits to achieve a “good arrival” and sales successes, if its alternatives involve eluding the mass markets to propose counterhegemonic sensitivities, we are faced with an aesthetic political project based on a desire for social transformation that is valid and consistent. However, if such a project results in aesthetics and scenarios that rather than breaking through take place in a marginal (or minority) way and parallel to the sensitivities that arrange daily ways of life and consumption of multiple communities, the risk emerges of elitism or also of self-elitism, from which contemporary art is at the same time trying to unlink itself. Which dramaturgy would be capable of emancipating the spectators without losing their attention even before trying? Which dramaturgical practices committed to a critique of the spectacularisation of life can be heard in the hustle and bustle of the media onslaught within which art is trying to make and hold on to a space?

In other words, how to protect dramaturgical research from the demand of the market and industry of the spectacle, on the one hand, and the demands for innovation in the artistic field, on the other, without drawing on vanguardist or modernist arguments based on defence of the autonomy of art or the independence of the expressive medium?

5. If for much of contemporary dance it is urgent to displace the focus of the artistic practice from producing shows to creating experiences, what does dramaturgy have to do?

One of the operative consensuses in contemporary art — mapped out and proposed by reflections such as those of Arthur Danto (1995), André Lepecki (2009) and so on — consists of displacing the expressive force of art, whose power would now be in the phenomenological and philosophical arenas. In keeping with this reterritorialization, dramaturgy is no longer a mode of arranging the *stage action* to become a set of tools for *composing experiences*.

The boom in reflecting on dance dramaturgy and the (re)emergence of this concept and the concomitant role within the creative processes means that dramaturgy is restored through a process of resignifications. One of the possibilities enabled by this movement is that the artists — choreographers and performers — can go on experimenting without having to be concerned about structural gazes. If art is the art of composing experiences, identifying dramaturgy as responsible for maintaining a distant proximity or a close distance with the materials allows those in this role to intensify states of immersion and profound experimentation in the materials without “compositional” concerns.

From this approach, dramaturgy would be a mechanism created to maintain a “peripheral vision” (Garcés, 2009) with respect to the materials. And dramaturgy would cease to be a technology to arrange the stage action to become the art of composing experiences. We could allude to this dramaturgical thinking of contemporary dance as a dramaturgy of experiences. What is the place of the gaze of the spectators and that of the dramaturgs faced with this critique?

If we follow Marina Garcés, deconstructing the centrality of the gaze *does not involve pulling out our eyes but rather letting our eyes fall on the body based on the notion of peripheral vision*. In her article “Visión periférica: ojos para un mundo común” Garcés (2009) states:

After all we have seen, it is clear that it is not their eyes that lock the spectator in separation and passivity but rather the historical and political conditions that have shaped our gaze upon the world. (...) The spectator does not need to be saved, but we do need to conquer together our eyes so that they, instead of putting the world in front of us, learn to see the world that exists between us. We need, both from the visual and performing arts practices and theoretical practices, to find modes of intervention that enable our eyes to elude the focus

that directs and controls their gaze and learn to perceive everything that questions and eludes the agreed visibilities. Today it is not about thinking about how to make people participate (the spectator, the citizen, the child...) but how to get ourselves involved. The gaze involved is neither distant nor isolated in the consumption of its passivity. How can we approach it?

If the role of dramaturgy is to sustain a singular gaze on the materials that are made and unmade in a process, we could link many of the dramaturgical practices to Garcés' conceptualisation about the peripheral vision... But this "is not an overall vision. It is not a panoramic vision. It does not summarise or overfly. Rather the contrary: it is the sensitive eye's ability to inscribe what it sees in a field of vision that exceeds the focalised objective" (Garcés, 2009).

If we consider dramaturgy as an exercise in peripheral vision, it no longer distinguishes itself for being that total, global, structural gaze responsible for ensuring the coherence and cohesion of each artistic project but is practised as a sensitive and possibility erratic action, located on a diffuse border where the traditional divisions *between* the distance of an analytical gaze and the involvement of an experiential approach are disobeyed and expire.

But while the dramaturg's work can be related to the practice of observation, it is also traditionally related to the exercise of writing (or playwriting). In the section "¿Escribir?", of her book *Pensar con mover*, the French-Argentinian dance philosopher Marie Bardet cites Laurence Louppe in his approach to the opening of possible variations that exist between the concepts of composition and choreographer in contemporary dance. What happens if we look at the dramaturgical practices in light of this mode of understanding the composition or choreography practices in contemporary dance? Louppe, cited by Bardet, states:

In fact, composition in contemporary dance takes place based on the emergence of the dynamics in the matter. Rather than from a mould given from outside. Terminology is always interesting in what it reveals underneath the words (or the acts) of a ballet teacher who used to say that he "arranged" a dance. Contemporary choreographers "compose", which is different. They do not "arrange"; rather the contrary: they act and alter things and bodies to discover an unknown visibility (...). In any case, they create their material, assemble it, but above all dynamic it, they work a provisional chaos in the secret network of lines of force (Louppe, 2012).

If dramaturgy no longer assists the choreographers in the "arrangements" of the choreography, it becomes closer to the disorder and the emergence of unlikely relations and alliances than to the search for coherence and legibility. Dramaturgy from this perspective is the (i)logic that strings together the "provisory chaos in a secret network of lines of force" (Ibid.).

6.

The boom of dramaturgy is related to the emergence in the artistic field of a type of *dance professional or professional artist* that results from the insertion at a global level of dance in the university, as well as mutual spillovers and influences between artistic practices, academic practices and competition dynamics for creation funds.

When we see the training careers of many of the key figures that have given a new meaning to the dramaturgical craft in relation with contemporary dance practices we often find academics in dialogue with the artistic field and with artists trained academically. The multiplication of these training and professional performance careers in dance reveals a community with long experience in the university environment but usually with little connection with the independent artistic field, which is often taken as a “subject matter”. This distance has been problematised in many ways, as studying the artistic practices from academia is not necessarily synonymous with introducing or giving room to the artistic thinking within the university framework. Because of their hybrid character and lack of determination, dramaturgical practices are paths of social insertion for profiles of artists training in academia, which enables a series of meta-stage collaborations that put into play many of the tools that can be crossed over in artistic and academic research processes.

This process of emergence of this type of dance professional — which is part of the multiplication of university training in dance that has been taking place in some of the global capitals where cultural resources tend to be concentrated — contributes to a greater dilution of the borders between performing arts and conceptual and philosophical approaches, and to the densification of the relation of dance with theory, which in its turn acts as a stimulus for academisation. Academia in its turn embraces the increasing complexity and specialisation of “conceptual” contemporary dance, which enters into competition with other forms of dance academisation based on technical training, body discipline and compositional rigour, which propose and promote a deepening of the conceptual work of a dance that sees itself as “body thinking” (Katz, 1994).

Along with this process, it is possible to believe that the relation between dance and writing, formulated and re-signified as dramaturgical thinking by contemporary dance, has been dynamized, at least in the Southern Cone, by one of the most financially sound mechanisms of those available in the local field of production in dance: Iberescena.

Iberescena (Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas) was created in November 2006 and brings together Latin American countries with Spain and Portugal in a single network whose objective is the development of the performing arts in the countries involved.

I put forth as a hypothesis that bodies such as Iberescena⁴ have intervened in the modes of production in the field of dance, as in their calls for

4. <<http://www.iberescena.org/institucional/que-es-iberescena>>.

creation funds they request the submission of a dance script. This has been a stimulus — financial rather than creative — to include writing and theoretical thinking in the process, as well as to reopen the question of what kind of “writing” is that of a dance not based on texts or arranged in terms of choreographic scores but rather states, mottos or intensities.

Sometimes we believe that the evolution of an intellectual or aesthetic field depends on the aesthetic or ideological choices and decisions, but more often the economic side plays a key role. Taking into account that Iberescena is one of the main institutions that contribute to the steady and international development of contemporary dance, that many artists rely on this fund to support not only occasional projects but long-term projects such as festivals, networks, and so on, and that many of these artists wrote a dance script for the first time for Iberescena, the links between the characteristics of the calls of this body and others — which in dialogue with European dramaturgical traditions request the submission of a script as a requisite for funding — and the transformations in the conceptualisation of what we understand by dramaturgy seem quite clear.

Another way of reflecting could open if we consider the role that the writing of projects is playing in the transformation of the field.⁵ As competitive funding becomes increasingly fiercer and it adopts as a requisite the submission of a project, a whole process of professionalisation has emerged in this type of task. This phase of generation of the project prior to the start of the creative process has an effect not only on the conditions of production of contemporary dance but also on the terms in which an artistic project is conceived and the timelines that organise the production of knowledge in dance. Perhaps contemporary dance has adapted better than other languages to perfection in the realisation of projects, partly because of the approaches to academia, and partly because it is a language whose population usually has a socio-educational and economic level higher than that of the artists in other fields. This is again problematic if we focus on who and what remains outside this process of growing professionalisation and competitiveness that has a strong impact on the field of the performing arts in Río de la Plata.

Among the effects of these transformations, we find the reiteration of the colonialist dynamics by which a new trend or professional profile emanates from training and research centres, which lay the foundations for the criteria that guide the training, creation, debates and reflections in the south. What other things are we considering when thinking about dramaturgy, writing scripts or assembling “projects”? What other names or concepts would open alternative modes of thinking about creation? What roles, practices or priorities could occupy the place occupied today by dramaturgy in contemporary creation in dance if academia had not been responsible for commanding updating processes within the performing arts? What parameters for the rules of competitive funds could be taken from the practices of creation and dramaturgy of Latin American dances, social dances or community dances

5. An excellent critique of this project mode and its effects on dance thinking has been produced by Helena Katz in her article “Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico” (2011).

in different regions of Latin America? What does the requisite of writing include and leave out, and which pedagogies and disciplines are orchestrating these modes of funding and recognition of the artistic field?

In this respect, I believe that rather than asking “how dramaturgical creation adapts to the phases of deployment of a choreographic project,”⁶ it is necessary to approach dramaturgy as it is practised in contemporary dance as a *variable series of principles or operations for the deployment of choreographic projects in the present*, conditions on which many factors and institutions have an effect.

7.

Between what remains of dramaturgy and that only dramaturgy remains: or closing reflections.

I was surprised to receive the invitation to write about dance dramaturgy. For me it was always an issue on which, regardless of how much I read or heard, I did not manage to process or understand definitively, even acting as “dramaturg” in some processes. In perspective, I read this incapacity as a gesture of resistance — conscious or not — faced with a paradigm to which, although it impregnated my own practices, I did not want to surrender completely. Perhaps this invitation confronted me with a pending task: to consider and put into words the reason for this distance or disagreement.

I am a dance artist and researcher based in Uruguay after approximately eight years of training abroad. This itinerancy, along with other movements characteristic of and in the field of dance, have made me increasingly perceive and situate my artistic, teaching, theoretical and militant practices in dialogue with Latin American dances, and I situate my thinking and practice in the context of the south, specifically in Río de la Plata. Reflecting on dance from and along the dances, bodies and realities here has marked my professional career and also my aesthetic and political inclinations. I do not understand the Latin American perspective from an essentialism of the cultural identity of the continent, but it has been a portal for the opening of multiple issues linked to colonialism, racism, classism and other power relations implicit in the European worldviews of dance that, although in the past they were invisible, in recent years they have (re)shaped my gaze on processes, practices and artistic theories.

When in 2011 I began my PhD in Michigan I remember that I read in English one of the first texts on dance dramaturgy. Over the years the term ceased to be a word to become a collective mode — that of contemporary dance that circulates in certain outstanding spheres of the artistic field — of reflecting on stage creation. Today I dare to write that dramaturgical thinking is a key term to refer to a conceptual approach of dance creation.

Situating myself again, as a South American academic, as a materialist of thinking who does not forget that intellectual relations are economic and political relations, I believe that contemporary dance dramaturgy comprises

6. Retrieved from: <<https://sites.google.com/institutdelteatre.cat/simposio22/esp/ejes-de-debate?authuser=0>>.

ways of doing, thinking, feeling and creating that presuppose common understandings about creation which, in their turn, involve research practices and stage practices based on intensities, sensations and relations that are a whole paradigm or worldview about creation in dance. Without denying their potentialities, I believe that these are running the risk of being ethnocentric and totalitarian if they are universalised as a unique possible mode of creation in dance; more so if they eventually consider other forms as backward, precarious, “commercial” or desensitised in their ways of doing and being.

Today and through a self-critical gaze, I understand the debate on dramaturgy in the South American field as part of our sensitive and artistic education in a field permeated by a multiplicity of gestures that are characteristic of our internal colonialism, and of the desire to be up to date with the latest trends to enter into dialogue with theoreticians that promote and regulate conceptual movements that are enormously influential and determining for the dance artists in the south. However, as a contemporary dance artist, I find myself within this paradigm of dramaturgical thinking and immersed in ambiguities, halfway between recognition of their potentials and their problems, which I write about on these pages.

From what I have tried to write so far, we could deduce that dramaturgy is the new “art of making dances” (Humphrey, 1950), the new *labanotation* (Laban) or what remains after embracing the expanded choreography and realising that the world is made up of the performances of operations that are designed and can be dramaturgically transformed. Answering the question of whether dramaturgy has replaced the concept of choreography or whether it is another way of approaching it is not my objective. I believe that the practices are built on concepts, but they can also change vehicles to follow their journeys in a dynamic of ongoing movement between experiences and languages. The paths outlined by these itinerances are precisely those that guide my artistic and academic interests.

Faced with the diagnoses of “exhausting dance” (Lepecki, 2009) and the exhaustive exploration of the possibilities opened by the concept of expanded choreography, we are left with dramaturgy. This is visible in many pieces that give us more than a virtuous movement, more than shows that seek to move, more than kinesic reflections based on somatic research, a painstaking and subtle study of the operations characteristic of dance, as well as from the decisions and relations that make up the mode of knowledge that live arts produce. From this approach of dramaturgy, the *compositional operations* are the core of the creative interest and not just a medium for another end.

Faced with this panorama, at least in the field of the most hegemonic contemporary dance, the time has perhaps come to change the question of whether there is something left of dramaturgy — in a dance increasingly distanced from the classical parameters that have defined the basic elements of this language —, *in case something other than dramaturgy was left*. If the processes increasingly focus on studying their operations and on generating reflexivity on the decision-making processes themselves characteristic of artistic creation, we could say that today dance is mostly dramaturgy.

The problem then no longer is “whether we are ready for the dramaturge” (Lepecki, 2011), but to what extent we are faced with the universalisation of a particular mode of understanding the role and function of dramaturgy and the dramaturg from contemporary dance. Each stage creation paradigm has its dramaturgy and its way of thinking depending on what and how decisions are made in creation and research processes. Contemporary practices in dramaturgy insist on giving up the attempt at unique or prefabricated recipes to give way to the event in creative research processes. But can the paradigmatic be in itself a paradigm?

If dramaturgy is something unutterable, so unpredictable and unique in each process that it cannot be written, described or taught, its power is linked to the immanence of its practice. At the same time, this quality lays the foundations for a knowledge that is difficult to circulate and socialise, which can end up being elitist and restricted, much more if calling itself “contemporary” relegates to archaic temporalities those approaches that divert from certain agreements that are currently implicitly and explicitly built and successful in the artistic field.

Could thinking and the dramaturgical practices of contemporary dance be translated and spill out to other artistic fields and languages and be influenced by them? What principles or guidelines already underway could be shared and applied to other creative fields and logics? How do creative processes take place in dramaturgical terms from other conceptions, traditions, languages, tools and scenarios of the live arts apart from contemporary dance?

In this tension the different gazes and practices that keep forging decision-making protocols in research, relation and composition vibrate, dance, stumble, try again and exhaust, which from contemporary dance we keep calling *dramaturgy*. If in contemporary dance creation practices we were only left with dramaturgy, the challenge that I predict as urgent to reflect upon is how not to end up alone with (our idea of) dramaturgy, while in the artistic and cultural field it continues to revolutionise its mode of making, thinking about and practising dance.



Bibliographical references

- AHMED, Sara. *Queer Phenomenology*. Durham, NC: Duke University Press, 2006.
- BARDET, Marie. *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus, 2012.
- BELLISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; ÉCIJA, A. (Eds.). *Repensar la dramaturgia*. Spain: Centro Párraga and Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC), 2011.
- CORRADINI, Sandra. *Dramaturgia na dança: uma perspectiva coevolutiva entre dança e teatro*. UFBA, 2013. <<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/8077>> [Accessed: 19 September 2023].

- CUBAS, T., NASER, L. "Un arte que se piensa en la acción". In: *Cuerpos y Objetos*. Printed by: CEBRA. Programa Laboratorio, Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay. December 2008.
- DANTO, Arthur. "El final del arte". *El paseante*, No. 22-23. Madrid: Ediciones Siruela, 1995, pp. 12-13.
- DEBORD, Guy. "La sociedad del espectáculo. 1967". Valencia: Pre-textos, 2003.
- DELAHUNTA, Scott. "Dance Dramaturgy: Speculations and Reflections". *Dance Theatre Journal*. (London: Laban Centre, 2000), No. 16.1, pp. 20-25.
- DESPRET, Vinciane. *Habitar como un pájaro: modos de hacer y pensar los territorios*. Translated by Sebastián Puente. Buenos Aires: Cactus, 2022.
- DIÉGUEZ, Ileana. "Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas". Universidad de Castilla - La Mancha: Archivo virtual de Artes Escénicas, 2009.
- GARCÉS, Marina. "Visión periférica. Ojos para un mundo común". In: *Arquitectura de la mirada*. Edited by Ana Buitrago. Alcalá: Centro Coreográfico Galego: Mercat de les Flors: Universidad de Alcalá, 2009.
- HARAWAY, Donna J. *When species meet*. Vol. 3. Minnesota: University of Minnesota Press, 2013.
- HUMPHREY, Doris. *The Art of Making Dances*. Pennington, NJ: Dance Horizons, 1959.
- KATZ, Helena. *Um, dois, três: a dança é o pensamento do corpo*. Doctoral thesis. 1994.
- KATZ, Helena. "Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico". *Arte Agora: Pensamentos enraizados na experiência*. NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (org.). São Paulo: Annablume, 2011, pp. 63-85.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- LEPECKI, André. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá: Centro Coreográfico Galego: Mercat de les Flors: Universidad de Alcalá, 2009.
- LEPECKI, André. "No estamos listos para el dramaturgo. Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza". *Repensar la dramaturgia: errancia y transformación*. Murcia: Centro Párraga, 2011, pp. 161-179.
- LOUPPE, Laurence. *Poétique de la danse contemporaine*. Cited in: Bardet. *Pensar con mover*. Buenos Aires: Cactus, 2012, p. 119.
- PROFETA, Katherine. *Dramaturgy in Motion: At Work on Dance and Movement Performance*. Madison, WI: University of Wisconsin Press, 2015.
- RAINER, Yvonne. *Manifiesto del no*, 1965. <<https://bit.ly/3G2PG4A>> [Accessed: 19 September 2023].
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2010.
- RANCIÈRE SÁNCHEZ, José A. "Dramaturgia en el campo expandido". *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, 2011, pp. 19-38.
- SARMA. Laboratory for discursive practices and expanded publication. <<http://sarma.be/s/?t=dramaturgy>> [Accessed: 1 February 2023].
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. Translated by Horacio Vázquez Rial. 2nd ed. Madrid: Alfaguara, 1969.
- STAMBAUGH, Antonio Prieto. "Performance y teatralidad liminal: hacia la representación". *Investigación Teatral*. Revista de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana y la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, No. 12 (July-December 2007), pp. 21-23.
- ROJO, Paz. "Dejar de, dejar ser". N.d.

Dance and Dramaturgy: An *Indisciplinary* Artistic Gesture

Mariana CAMARGO

Université de Rouen, France

ma.cmrg@gmail.com

BIBLIOGRAPHICAL NOTE: Mariana Camargo holds a PhD in theatre studies and is an assistant professor of Theatre and Choreographic Aesthetics on bachelor's and master's degree courses at the Université de Rouen. Specialist in the poetics of the dancing body in theatre, she also researches the convergence between dance and theatre in dramaturgy. In 2021 she completed her doctorate at the Université Sorbonne Nouvelle with the thesis *Le geste dansé sur la scène théâtrale contemporaine : Robert Wilson, Romeo Castellucci, Tiago Rodrigues*, under the supervision of Joseph Danan. She is a member of the research group on poetics of contemporary theatre, attached to the Research Institut de Recherche and Études Théâtrales at the Sorbonne Nouvelle, and of the CÉRÉdl (Centre d'Études et de Recherche Éditer/Interpréter) at the Université de Rouen.theatre criticism in Catalonia.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

A dramaturgy that emanates from dance seems inevitable to us. Joseph Danan argues that, in art, as soon as there is an action that creates movement, a stage and a thought, there will be dramaturgy. In fact, we know that these three elements are present in dance and that in recent decades its dramaturgs have attempted, using different words and methods, to find a dramaturgical *modus operandi* specific for their discipline. In this article, I introduce a brief panorama of the exercise of contemporary dramaturgy in theatre and dance. I analyse the definitions of *dramaturgy* produced by theorists, as well as those from the discourses of contemporary artists in order to highlight one of their common points. As can be seen in the examples, the notions of dramaturgy would share their *indisciplinary* state and meet in a poetics that focuses more on sensations than on discourse.

Keywords: dramaturgy, theatre and dance, artistic gesture, Joseph Danan

Mariana CAMARGO

Dance and Dramaturgy: An *Indisciplinary* Artistic Gesture

This article shares some ideas that make up my doctoral thesis entitled *The Danced Gesture in the Contemporary Theatre Scene*, completed and submitted in the Institut d'Études Théâtrales Studies at the Sorbonne Nouvelle. My subject of study concerned plays that, in a very organic way, stage dance. In this research I do not speak of choreographers but of theatre people who have a stage approach that is open to the interaction between disciplines. As it is a hybrid subject between dance and theatre, one of my endeavours was to understand how dramaturgy was presented in each of these two universes.

The article will, on the one hand, raise questions about the way artists and researchers related to dance understand and work on dramaturgy and, on the other, the debates around the concept itself of dramaturgy discussed in theatre theory. This comparative exercise will allow me to question whether the practice of dance dramaturgy does not perhaps tend towards what is presented in today's theatre studies.

I.

In dance it is interesting to stress that, in recent years, the activity of dramaturgs has been subject to an expanding nomenclature. In 2009 the Belgian artist Antoine Pickels mentioned that he had found the following names to describe the function of the dance dramaturg: “creator of puzzles”, “botanic tutor”, “ball boy”, “machine gun” (Pickels, 2009: 11). Moreover, I found three other ways of naming the dramaturg in the book *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?* (Boudier, 2014): “creator of turbulences”, “translator”, “transporter”. The latter, *porteur* in French, describes someone who transports people or goods.

The varied conceptions concerning the dramaturg and the plurality of methodologies used mean that artists and dramaturgs themselves see their profession in sometimes very different ways. This shows that the work of dance dramaturgs is very experimental and that they adapt to the language, characteristics of the piece and needs of the creative group. Moreover, its

metaphorical character shows us to what extent this task is versatile and subordinated to the sensitivity of each dramaturg. Analysing such terms, in their richness and variety, could be the exclusive theme of a research project.

The Belgian dramaturg Marianne van Kerkhoven explains that while “the idea of a dance dramaturgy has always existed, (it is) only in the most recent periods of the History of Dance that it has become a conscious thing”¹ (Van Kerkhoven, 1997: 20). On the one hand, in the process of dance creation, dramaturgical aspects had always been included through the information provided by the plot of ballets, the choreographic notation and the coded dance gestures. But the most recent “conscious practice” of dance dramaturgy emerged out of specific demands of modern and contemporary dance. For instance, Rudolf Laban, a Hungarian choreographer known for his choreographic notation system, stated in the early 1920s that there was “a dramaturgy that has to be invented for dance” (Aslan, 2010: 19) independently of the dramatic text, music or libretto. The dramaturgy that Laban sought should be based on the dynamic characteristic of dance and, as we will see next, he managed this thanks to the historical effort of dance to free itself from the arts that had given it a meaning and context. As Estelle Jacoby (2003: 69) writes:

[Until the late 19th century] it seemed that, in a material sense, dance could not exist as an isolated practice, to confront by itself the challenge of the stage. To some extent, it existed thanks to the other arts, which offered it, precisely, a *context*. In other words, they offered dance the support of a significance, a complementary text, a clarification of meaning. [...] All these elements gradually collapsed, one after the other, and dance moved towards the denouement – even abandoning music – to assert itself as relatively independent of the other arts. But, once this independence was proven, choreographers later resorted again to the other arts.

The evolution of dance entails a change in the uses of dramaturgy. This transformation is clearly seen in the following reflection by Mathilde Monnier (2018), a French contemporary dance choreographer and director of the Centre National de la Danse in Paris:² in coded dances such as ballet, flamenco and kabuki, for instance, creativity would develop within a pre-defined framework. They are dances that are “highly constructed in which eventually everyone recognises the dramaturgy, including the audience.” In this type of dance, “conventions” or “rules” “prevail over creativity within a stable framework.” However, contemporary dance does not follow the same pattern. Citing Monnier again:

The difficulty underlying contemporary dance is that it is necessary to both delimit a framework and bring about variation. [...] Dance has that aspect of density because the dramaturgical medium of narration and text is not present and,

1. A Belgian dramaturg, she worked, among others, with Anne Teresa de Keersmaeker between 1985 and 1990.

2. Sound recording of the closing roundtable with Maguy Marin and Mathilde Monnier, “La dramaturgie en danse” (2018). The four following quotations come from the same recording.

therefore [the dramaturgy] unfolds everywhere. We speak of body dramaturgy because the starting point does not exist for the purpose of a theatre actor with the text, who will gradually structure it in depth or open holes in the dramaturgy. In the case of ballet, the libretto or the music are materials that you can deconstruct, break, change, distort...

As it does not have anything to distort, break or deconstruct, contemporary dance has the overwhelming task — or liberating task — of building its own dramaturgy through its basic medium — the body — and to turn it into a conscious practice. To make a first parallel with theatre, the body would be the “scenic event”³ (Dort, 1986: 9), from which the stage design and dramaturgy should start to seek the balance between the elements of the piece. As soon as dance saw itself as an autonomous discipline it was able to establish new connections. In other words, after showing that it did not need the support of another discipline to fully exist, dance could and wanted to make exchanges with other artistic practices during the final years of the 20th century.⁴ A proof of this is the recovery of *tanztheater* by Pina Bausch. Later, other choreographers such as Maguy Marin, J-C Gallota, Keersmaeker and Jan Fabre surprised spectators in the 1990s and 2000s with a multidisciplinary approach. These experiences precisely encouraged more “decolonial” reflections on dance dramaturgy and can tell us, more consciously, what the exercise of dramaturgy is about.

The reason dance used dramaturgy may be explained because dramaturgy itself has also transformed itself, as discussed in section II of this article. That is to say, dramaturgy has shown that it can act on non-dramatic forms even within theatre itself. Joseph Danan addressed this issue in his essay *Entre théâtre et performance : la question du texte*. The example of non-dramatic theatre — like Romeo Castellucci’s, for example, but also what we see in *La posibilidad que desaparece frente al paisaje*, by the company Conde de Torrefiel —, tells us that dramaturgy does not come only from drama but is reflected elsewhere. Faced with the theatrical possibility of displacing the dramaturgy towards other scenic phenomena (body, stage design, sound, etc.), dance can find inspiration in this displacement to bring about its own dramaturgy.⁵

3. “Not to start from the text and reach the scenic realisation, but to reverse the terms. Prioritise the scenic event and from there go back to the text.”

4. In this reflection, I am referring to the introduction by Phillippe Ivernel and Anne Longuet Marx, particularly to the first volume of the dossier “Théâtre et danse” in the journal *Études théâtrales*, art. cit. p. 12. This text features a brief description of the three main revolutions experienced by dance in the 20th century: the first, marked by absolute dance and the new body (Wigman and Duncan), the second by Cunningham and his fight against psychologism leading to abstraction (Martha Graham, Trisha Brown), and the third and last, the revolution caused by Pina Bausch with the reintroduction of “the subject and the meaning in movement”, which has meant a return to theatricality.

We think of pieces such as *May b* by Maguy Marin, the so-called DTM shows of J-C Gallotta, Keersmaeker and her collaborations with tg Stan, such as *Quartett*, and all Jan Fabre’s work.

5. “Hans-Thies Lehmann has brought together all these processes and some others under the banner ‘*postdramatic*’, which for more than one decade has become an overly comfortable label concealing the fact that it could be, in many cases, a dramatic quality that is produced and operates differently” (Joseph Danan, 2013: 29). That is why Joseph Danan prefers to speak of non-dramatic theatre to refer to creative processes that do not start from the staging of a pre-existing dramatic work.

II.

It is quite difficult to speak of dramaturgy from an analytical and terminological prism without mentioning theatre, the discipline from which dramaturgy comes and considered as such according to Aristotle's *Poetics*. The term, which in the past presupposed "a set of specifically theatrical rules that must be known in order to write a play and analyze it properly" (Pavis, 1999: 124), started undergoing changes when Lessing's *Hamburg Dramaturgy* appeared between 1767 and 1768. The theatrical understanding of the concept becomes complex, because Lessing understands dramaturgy as a *practice* that must be put into operation, not as a set of rules that must be respected (Danan, 2010b). And, thus, dramaturgy, considered for its *achievements* in writing and criticism and, later, on the stage, continued its process of transformation throughout the 19th and 20th centuries in theatre studies.

What we must bear in mind, based on the essay *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* (Danan, 2017), is that dramaturgy, like dance, has gone through moments of crisis and search for identity as against, for example, non-dramatic theatre and the challenges of contemporaneity. In summary, dramaturgy in theatre is today a discipline that is nourished by several practices that can coexist, from textual composition (element 1) to thought on the passage of the text to the stage (element 2) and a mixture of elements 1 and 2, which almost confuses the practice of dramaturgy with that of staging (Danan, 2018).

With the most recent transformations, we think it is important to focus on two definitions of the term. The first, which Joseph Danan sets out in the article "Tentative de cadrage (ou de décadage)", is as follows:

[...] dramaturgy may not be more than the thought of theatre in progress, thought always in the process of being done. [...] I believe that dramaturgy occurs when three terms, or three forces, or three poles, converge: *action* (whatever the meaning we give to this notion of action, until it transforms into movement, as I have tried to explain), *theatre* (although, otherwise, I argue that we face a metaphorical or derivative use of the word) and *thought*. Dramaturgy would result from the energy that emanates from these three poles (Danan, 2010a).

So, the action that creates movement, theatre (seen as the location of the stage) and thought: a triangle formed by three ingredients that, when dialoguing, set the dramaturgy in motion. We also know that stage, action and thought are present in dance and that the exercise of its dramaturgy has always endeavoured, using different words and different methods, to find the button that would activate this dramaturgical "circulation of energy".

A few years later Joseph Danan also questioned his own definition of dramaturgy from 2010 in view of the characteristic transformations of the "postdramatic" era. In relation to these transformations, it is the questioning of the place of the text and the drama that leads Joseph Danan to end up wondering if dramaturgy was going to disappear. The answer, negative, can be found in the article "Fin de la dramaturgie ?":

Returning to a conversation between Jacques Derrida and Jean-Luc Nancy, [dramaturgy] is the inscription of a responsibility that appeals to us, not related to the meaning, which is unforeseen, but to those conditions that make the event possible and that take the form of a thought always under construction. A responsibility that accepts the loss of control, but assigns dramaturgy the task of creating levers, springboards for thought. Stations, traffic signals or points of support against the confusion of what is moving, points of reference to temporarily orientate the disorder of the flows (Danan, 2006: 51).

This disruption of movement can make us think of a dancing body playing with its (corporal, textual...) points of support and surrendering itself to the space and time of the stage, a body that allows itself to be carried by a flow of energy more or less oriented by canalisations built *on* and *for* the stage, which we could define as “islands of meaning” (Danan, 2018) that respond to a responsibility of thought. The definition itself seems to me to dance, and the force that moves this dramaturgy, as well as the features it produces in its evolution, are based on material conditions of stage creation that can occur both in dance and theatre.

Thus, while dance attempts to shape its own dramaturgy, theatre studies, at the same time, seem to go in the opposite direction, since its dramaturgy is becoming even more diluted in all aspects of theatre creation. We can see this dissemination in two examples: the first is the publication of the book *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*, which features 35 meanings of the “imaginary of dramaturgical activity” (Boudier, 2014: 14). This publication shows us three things: 1) the impossibility of defining dramaturgy with a single term, 2) its presence in many aspects of artistic work, and 3) its performance in areas other than theatre, which means that all the meanings feed off theatre studies, dance, circus, performance and puppets.

If dramaturgy is a “cohesive movement” (Tackels, 2009: 15), it forms the basis of any dialogue between the elements of theatre: scenography with play, play with costumes, costumes with text, text with staging, etc. Considered as a movement of thought, dramaturgy would therefore be omnipresent in all the performing arts.

Perhaps this “atomization” of dramaturgy in theatre is due to the fact that its practice today has disassociated itself from the limits of the discipline to expand and become an artistic gesture. Hence the neologism *indisciplinary* to refer to something that goes beyond discipline, but that also evokes an undisciplined act, that is to say, rebellious; in this case, one that does not fit into any classification. This is what Joseph Danan shows us in his latest article: dramaturgy has passed from a disciplinary stage to an inventive stage. More than a trade of the performing arts that can bring together the knowledge of several disciplines, dramaturgy has become a movement that animates the stage and that lasts in the audience, even after the show has ended. Thanks to this evolution from the disciplinary to the artistic, Joseph Danan can say that “dramaturgy and staging go hand in hand here.” And he adds: “Today more than ever I tend to insist on their inseparability” (Danan, 2018). They are artistic gestures, manifestations in motion that go beyond brief attempts at definition and are repeatedly confused.

Thus, dramaturgy persists, even scattered, because every piece has a responsibility towards its audience, towards its spectators, even though it has somehow transformed, since the important publication of Bernard Dort's article, into a "state of the spirit" and, in certain cases, it has run the risk of losing coherence and disappearing. That "responsibility in the sense of what is going to happen" (Danan, 2018), as Joseph Danan explains, alluding to Jean-Luc Nancy and Jacques Derrida, would be constructing a coherence in the widest sense. Once again, we talk about "islands of meaning" that the spectator could appropriate by giving them the meaning they want. Perhaps due to this responsibility, the place of dramaturgy does not run the risk of disappearing before the expansion of its spectrum in theatre creation. If dramaturgy is responsible for anything, in theatre and according to Danan's vision, it would be thought. It is this nodal point that causes dramaturgy to be evoked in discussions that concern the attribution of meaning, whether in theatre, dance or any other artistic expression.

Meaning, therefore identified as a question of art, according to the artist and/or theoretician, will more or less evoke the place of sensation and sensitivity. This is what we can see in Antoine Pickels' speech that we have quoted, as well as in the work of the Serbian dramaturg Bojana Cvejić, who talks about the need for complicity between the dramaturg and the choreographer to build a work methodology, something we also see in Danan's words when he talks about a "coherence that comes from sensitivity" and "the intuition of the dramaturg" (Danan, 2018). These quotes tell us that the search for a balance between wanting to say and making feel condenses the efforts of dramaturgy in both areas, as finally confirmed by the next quote: "[...] certainly, the dramaturgical work embraces different states of meaning that belong to the *direction* and the *significance* and the *sensation*. Hence dramaturgy can be compared to the sense of direction: a sense as close to knowledge as to feeling" (Boudier et al., 2014: 135).

We can conclude that current dramaturgy opens up the range of meanings to other states of perception that evoke both thought and sensitivity. This state of dramaturgical openness means that any work of art can arise from a dramaturgical process to the extent that it serves as support for thought.⁶ Guy Cools takes the multidisciplinary condition of the dramaturgical exercise to the extreme when he says that "dramaturgy can be applied to all disciplines" (Cools, 2005: 91). The reflections I propose concur with Danan's approach when he shows us that current dramaturgy is not only the place par excellence for the crossover of disciplines and the transmission of knowledge, following a post-Brechtian model, but is a truly *indisciplinary* artistic practice. Dramaturgy, according to the most recent definition by Joseph Danan,

[...] becomes an act of creation, an artistic gesture that combines at the same time or in the same time sequence, intellectual development, writing or re-writing and invention on stage, thus erasing, almost completely, all the borders

6. This reflection could explain the appearance of the many metaphorical nomenclatures of the exercise of the dance dramaturg noted at the beginning of the article.

between areas of knowledge, and between these and stage creation. Dramaturgy would then be an artistic practice in its own right, essentially *indisciplinary* (Danan: 2018).

To focus on dance, this type of dramaturgy opens up not only to the reception of dance within its action in time and space, but also to the act of dancing as a means of creation. The “dramaturgy that has to be invented for dance” (Aslan, 2010: 19), the one that Laban sought in the early 1920s, can be found in this reasoning. Firstly, in the fact that dramaturgy acts on non-dramatic forms – such as the meaning of movement; secondly, in that which, at the limit of the body, makes us think and feel. And if the body and dramaturgy meet, in our case, it is because there is a gesture that unites and crosses them. This broader gesture is an essentially *indisciplinary* artistic gesture, open both to thought and to sensitivity. As it is *indisciplinary* in its creative movement, this gesture passes through dance and theatre without making major distinctions.



Bibliographical references

- ASLAN, Odette. “Le théâtre, la danse. Interrogations.» In: IVERNEL, Philippe; LONGUET MARX, Anne (Eds.). *Études théâtrales*, Vol. I. Louvain-la-Neuve, 2010, p. 19.
- CVEJIC, Bojana. “Le dramaturge ignorant”. *Agôn* [online], *Dramaturgie des arts de la scène* (ENS de Lyon), 2015. <<http://journals.openedition.org/agon/1751>>; DOI: <<https://doi.org/10.4000/agon.1751>> [Accessed: 15 July 2022]
- BOUDIER, Marion; CARRÉ, Alice; DIAZ, Sylvain and METAIS-CHASTANIER, Barbara. *De quoi la dramaturgie est-elle le nom ?*. Paris: L’Harmattan, 2014.
- COOLS, Guy. “De la dramaturgie du corps en danse». *Jeu*, No. 116. 2005, pp. 89-95.
- DANAN, Joseph. “Fin de la dramaturgie ?”. *Frictions*, No. 10. 2006.
- DANAN, Joseph. “Tentative de cadrage (ou de décadrage)”. *Registres, Dramaturgie au Présent*, No. 14. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2010a.
- DANAN, Joseph. *Qu’est-ce que la dramaturgie ?*. Arles: Actes-sud Papier, 2010b.
- DANAN, Joseph. “Du feu croisé des disciplines au geste artistique indiscipline : un parcours”. In: NEVEUX, Olivier; PELLOIS, Anne (Eds.). *L’indiscipline dramaturgique. Territoires de la dramaturgie*, ENS. Lyon: 2018. (In press)
- DORT, Bernard. “L’état d’esprit dramaturgique”. *Théâtre/Public*. (Montreuil: Éditions Théâtrales), No. 67 (January 1986), pp. 8-12.
- JACOBY, Estelle. “Limite et instabilité. Échos dans la danse”. *Effets de cadre. De la limite en art*. Saint Denis: PUV, 2003, p. 69.
- MARIN, Maguy; Monnier, Mathilde. “La dramaturgie en danse”. Study sessions at the CND Lyon, 2018.
- PAVIS, Patrice. “Dramaturgy”. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1999.
- PICKELS, Antoine. “La dramaturgie travaille à sa propre disparition”. *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?*. Proceedings of the roundtable held during the Festival Uzès Danse, CDC Uzège, 2009, p. 11.

TACKELS, Bruno. «Introduction». *Danse et dramaturgie : une danse en quête de sens ?*. Proceedings of the roundtable held during the Festival Uzès Danse, CDC de Uzège, 2009, p. 15.

VAN KERKHOVEN, Marianne. “Le processus dramaturgique”. *Nouvelle de danse*, No. 31. Brussels: 1997, p. 20.

Towards a Differential Dramaturgy: Opening Up the Writing Dimension of Dance

Oriol LÓPEZ ESTEVE

Institut del Teatre, Barcelona, Spain

LEGS—Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (Université Paris 8 – Vincennes-Saint Denis)

ORCID: 0000-0002-8838-4226

lopezeo@institutdelteatre.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Oriol López-Esteve is a dramaturge and researcher in the performing arts. He graduated in Stage Direction and Dramaturgy at the Institut del Teatre and holds a master's degree in Construction and Representation of Cultural Identities from the Universitat de Barcelona. He is working on his doctoral project at the Université Paris 8 (Vincennes - Saint Denis) within the LEGS—Laboratoire d'Études de Genre et de Sexualité (CRNS), under the supervision of Dr Marta Segarra. His research revolves around the sexed and writing dimension of choreography, especially in contemporary times.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The aim of this article is to explore in depth the critique of the prevailing paradigm in 20th-century dance — especially in terms of its relation with the notion of identity — based on what we will call “dramaturgy of difference”. This type of dramaturgy, as we will argue, goes further into the ontological revision of dance and strengthens the writing status of choreography. Finally, in order to illustrate the development of this dramaturgical strategy, we will analyse the case of the dancer and creator Loïe Fuller.

Keywords: modern dance, dramaturgy, difference, Loïe Fuller, writing, Jacques Derrida

Oriol LÓPEZ ESTEVE

Towards a Differential Dramaturgy: Opening Up the Writing Dimension of Dance

Difference will actually be regarded as the only paradoxical form of identity of dance. And dance will, in its turn, be regarded as the breathtaking version of a “thought of difference».

(Roberto Fratini, 2018a: 26)

Strategies that underpin other languages [...] that twist the body to suggest unseen ways of appearing. Aesthetic strategies that alter the modes of looking in order to reshape the field of visibility. Strategies of acceptance of the given order that become tactics of resistance to power. Strategies that enable us to go beyond the evidence and the prevailing representational apparatus.

(Maite Garbayo Maetzu, 2016: 236)

Some Reflections on the Use of the Term “Choreography” and its Ontology

In her study, the dramaturge and dance theoretician Bojana Cvejić (2015) undertakes a revision of the ontological debates in recent decades, while analysing how practice and theory defined dance creation. In her view, in the first decades of the 21st century it has become clear that many in the sector saw themselves more under the label “choreography” than the denomination “contemporary dance”. The reason, Cvejić argues, is that the latter could imply adherence to the modernist and essentialist ontology that considered that “the medium of dance [is] an ongoing movement of the body, intentionally regulated, by rhythmic, gestural, or other kinds of patterns” (Cvejić, 2015: 9). This conception, already deconstructed by Lepecki (2006), was unable to assume the aesthetic and subjective radicality, among others, of projects by the so-called “conceptual” artists. The debates about *the conceptual* during the 2000s contributed to critique of the modernist ontology of dance, reluctant to base it on the movement of bodies. Cvejić concludes that this debate not only revealed the ineffectiveness of a label such as “conceptual dance” but “it symptomatically evidences a problem of qualifying as choreographies those performances that contest the foundational characteristics of dance as a historical art discipline” (Cvejić, 2015: 6).

Although this critique highlighted that it was problematic to qualify these pieces from the 2000s as “choreographies”, why did they see themselves under the label “choreograph” or call their pieces “choreographies”? According to Cvejić, this denomination “suggests an insistence on the authorial position of the choreographer whereby the choreographer distinguishes her

work from a traditional notion of craftsmanship in composing bodily movement” (Cvejić, 2015: 7). Understood in this way, we could say that some saw themselves as part of “choreography”, not so much for the semantic value of the term but precisely because it was not understood in terms of “dance”. Hence Cvejić points out that these artists often embraced the label of “performance” (or “choreographic performance”), thereby linking themselves to the tradition of the visual arts rather than to conventional dance legacy (Cvejić, 2015: 7). In my opinion, this tendency, along with the aesthetic and nominative approach to performance, has been gradually expanded when from creation, theory and the institutions labels such as “live arts”, “living arts” or “new formats” have circulated.

This reality, which is reflected in the technical credits of Spanish and Catalan festivals and theatres, cannot be fully guaranteed. Nevertheless, it is possible to identify the following tendencies in many cases: on the one hand, and as Cvejić formulated, in recent years the term “dance” has gradually been dismissed. This mistrust, however, *has also swept along* the choreographic – which in many cases is no longer used as a marker of those artists who do not work on the wrongly called dancy dance, as Cvejić (2015: 6) mentions. In fact, I agree with the dance theorist Roberto Fratini when he says that “the last forty years [have] been tough times for choreography – challenged as a concept, dismissed as a praxis, unauthorised with all kinds of anthropological, religious, political and moral arguments” (2018a: 30). The rejection of the choreographic would actually take place from diverse sides, as Fratini notes. Those practices that wish to distance themselves from the dance legacy reject it while from the *other* side, i.e. from stances that are more committed to the signifiers around dance, the notion of choreography would often be rejected.

The Generalised Mistrust of Choreography and Writing

The starting point of this article is based on the fact that the notion of choreography has, to say the least, been undertheorised not to mention the opposition or reticence towards choreography. Rather, it has been led, according to Fratini’s reading, by a “highly ideological tendency” which has consisted of establishing a scale of values “that goes from the body to movement to dance to ‘Western choreography’ as the epitome of all the abuses and errors of civilisation” (Fratini, 2018a: 30). This scale, in my view, follows a broader tendency in our culture that involves rejecting the notion of writing, as endorsed by Catherine Malabou (2009). In the following pages I would like to argue that, although this statement is true and writing does not belong to our *air du temps*, its rejection is due to an excessively narrow understanding of the notion of writing, which continues to be valuable in the field of dance, among others. And to specify this *narrow* conception of writing I would like to cite *Exhausting Dance*, in which André Lepecki calls in a veiled manner for the rejection of choreography.

From the outset, Lepecki makes clear his conception of choreography – a disciplinary, if not directly phallogentric, conception: “choreography as a

peculiar invention of early modernity, as a technology that creates a body disciplined to move according to the commands of writing” (Lepecki, 2006: 6). Lepecki refers to the predecessor of Noverre (who coined the term “choreography”), Thoinot Arbeau, who created the notion of “*orchestographie*”, i.e., the writing of the *orchesis*, dance. Based on the description of Arbeau’s purposes when conceiving the treatise *Orchestographie* (1589), Lepecki justifies (and fixates) the “ontohistorical relationship” of choreography “to the force of law” (Lepecki, 2006: 26) and therefore he argues that: “Choreography demands a yielding to commanding voices of masters (living and dead), it demands submitting body and desire to disciplinary regimes (anatomical, dietary, gender, racial), all for the perfect fulfilment of a transcendental and preordained set of steps, postures and gestures” (Lepecki, 2006: 9).

This way of conceiving choreography could be characterised, in Fratini’s words (2018a: 30), “as a textual form of coercion”; a writing coercion that would occur mainly in two modes: prescription or transcription (Fratini, 2018a: 30). It would seem that for Lepecki dance or creation would be coerced by a preceding writing (an extremely rare case that dates back to the beginnings of dance modernity), or by a transcription subsequent to creation in some kind of notation format or *castrating* fixation. Fratini rightly qualifies this conception of a “re-dimension of the role” (Fratini, 2018a: 30) of choreography; a re-dimension that focuses on one of the uses of writing while reducing its potential to its *programmatic* dimension. It is precisely the programme, in its most machinal and restricted conception, that would appear at the core of the idea of writing which Lepecki associates with choreography; a writing that would operate based on the programme of identical repetition, reproduction and closure of the future.

The Current Ontological Status of Dance and Derridian Writing

Thus, in 2006 André Lepecki seemed to utilise the ideological and ontological origins of choreography to wholly encapsulate it in a restricted meaning of writing – almost rejecting it. However, there are other ways of conceiving writing and of linking it to choreography; among others, based on Jacques Derrida’s work. In fact, in 2004 the Brazilian theorist related differently with writing and, curiously, opened up this possibility – which he would forget two years later –, when he argued that: “dance cannot be imagined without writing, it does not exist outside writing’s space (...) With Derrida, dance finally finds a form of writing that is in harmony with dance’s current ontological status” (Lepecki, 2004: 125, 133).

As for the current ontological status of dance, the essay from 2004 and the text *Exhausting Dance* suggest what it is and what it is set against. The modern ontology of dance, according to Lepecki, is closely linked to the “melancholic project of modernity” (2006: 124). Modern Western culture – of which dance theory and praxis form part – establishes a relation with the past, the archive and memory, which is incompatible with the ephemerality and irrecoverable character of the dance event. For this reason, for Lepecki, “the birth of choreography is ontohistorically associated with

melancholic complaints about dance's inability to stick around" (Lepecky: 2006: 125). Choreography, in fact, would be a *countermelancholic* invention which would attempt to "respond" to that project, with the drive to "fixate absence in presence" (Lepecky: 2006: 124). In contrast, the current ontology of dance challenges "the perception of ephemerality as a lack, in need of a supplement of documentation" (Lepecki, 2004: 130), as well as the centrality of the presence and of the present of the danced event — which, at the same time, did not cease to want to reproduce and reemerge forms of the past. And thanks to the Derridian deconstruction, the theorist Mark Franko recalls (Lepecki, 2004: 131), dance has been able to defend itself from the accusation of losability and evanescence, taking hold of them again, precisely because the Derridian work critiques the metaphysics of the present through a powerful theoretical devising of the notion of writing.

It is well known that, from 1967, the philosopher Jacques Derrida undertook a profound critique of metaphysics, while targetting the issue of presence. From *Of Grammatologie*, Derrida would place writing as a condition not only of the remaining sciences but "of all" in general (Goldgaber, 2021, x). The deconstructive project critiques Western culture prioritising the voice (closer to and guarantor of the being and its presence) above writing (understood solely as phonetic writing), which remains in a status of secondarity and of representation of the voice. Derrida argues that, prior to the voice, generalised writing (arche-writing) must exist. In a key paragraph in *Of Grammatologie*, he states that "writing in general covers the entire field of linguistic signs" and that in the world "as the space of inscription" all signifiers are "written even if they are 'phonic'" (Derrida: 1976: 44). The secondarity of writing was adduced for its supposed relational nature, derived from and linked to another — for instance, to the word as a signifier. The voice, in contrast, "*is heard* (understood) — that undoubtedly is what is called conscience — closest to the self as the absolute effacement of the signifier" (Derrida: 1976: 63). Bearing this in mind, Derrida argues that "[...] it is a question of producing another concept of writing. This concept can be called *gram* or *différance*" (Derrida, 1982: 26). This new concept would understand no "simple element to be *present* in and of itself, referring only to itself [...] No element can function as a sign without referring to another element which itself is not simply present. This interweaving results in each 'element' — phoneme or grapheme — present being constituted on the basis of the trace within it of the other elements of the chain or system" (Derrida, 1982: 26).

Thus seen, secondarity would no longer be exclusive to writing but to any signifying element. Any presence is crossed by an arche-writing, by the very possibility of differentiating itself, of entering into the "play of differences". In the origin of any presence, therefore, there would not be anything present and identical to itself, but the *trace* and the movement of *différance* that goes hand in hand with it — the difference and the deferment of what it *marks*. The theorist Deborah Goldgaber explains in this way the operation of the *différance* and the mark: "The mark is never identical with itself because it always hosts another mark that structures it" (Goldgaber, 2021: 57). Hence,

we are always immersed in a complex system of presences and absences: the pure presence is erased as soon as it comes into being in order to link itself, in the *play of differences*, to the absences that allow it to *exist*. Any presence carries in itself its others that enable it to appear and signify. There are no full and absolute presences insofar as the “play of differences” needs both what is considered present and what is considered absent. Any presence, we could argue, is spilt in an unutterable manner between what is present and what is not present — hence the philosopher later coins the term hauntology that deconstructs the metaphysical and presentist notion of ontology.

In his conception of choreography, dance does not escape this cultural tendency that we call presentist or “secondarist” — an attribute that Fratini puts down to the fact that dance is considered a “derived phenomenon” (2018a: 30). However, redefining the role of writing in dance can lead us to powerful artistic gestures and to innovative manners of relating to it, although this approach is not “obvious”, as Goldgaber (2021: 145) points out.

Linking this new way of understanding writing — and the ontology it entails — to choreography is not an original gesture of Lepecki or of Franko, but Derrida argues in *Of Grammatology* (1976: 9) that: “Now we tend to say ‘writing’ [...] to designate not only the physical gestures of literal pictographic or ideographic inscription, but also the totality of what makes it possible [...] for all that gives rise to an inscription in general, whether it is literal or not and even if what it distributes in space is alien to the order of the voice: cinematography, choreography [...]”

Derrida makes clear that his *extended* conception of writing includes choreography, not as notation (which would be secondary), but that the very essence and content of choreography would be a writing activity (Derrida, 1976: 9). The Derrida specialist, Anne E. Berger, goes one step further, while commenting on Derrida’s interview “Chorégraphies” (1992), and argues that “[d]ance, therefore, would be a way of performing steps differently, of ‘deferment’ and of *différance*” (Derrida, 2008, 175).

Choreography as a Differential Writing

To show why it is important and powerful to reconsider choreography as a differential writing, I would like to take as a starting point, again, Roberto Fratini’s statement about William Forsythe in *El cuerpo incalculable* (2018a: 30), where he says that the choreographer has the merit of having “[misled] a pertinacious ontology of dance and the body: by entrusting to choreography the role of ‘structuring differential’ it demonstrates that, if there is something illusory, derived and phantasmal, it is precisely the *holy* link between body, dance and identity.”

In this text, Fratini seems to agree with Berger insofar as he would set out, on the one hand, the role of choreography (of Forsythe, at least) as a “structuring differential” and, a few pages later, “*differentiality* as dance” (Fratini: 2018a: 40). Moreover, the theorist points out that this role is involved in the demystification of the link between body, dance and identity that Bauer had called the prevailing paradigm of the 20th century. In fact, the

aforementioned text by Bauer anticipates a way of understating choreography in these terms. The author cites Petra Sabisch's study which argues that choreography would be "something", that "choreographs [the] bodies while being something else than these bodies" (Bauer, 2018: 84). This "something else" would be relational, a kind of exchange. It is worth stressing that both Bauer and Derrida approach writing (for the former choreographic, and for the latter *in general*) in terms of a "chain", of remission or of exchange. Thus, in dance a kind of "process" or "operation" of generation and organisation of "abstract spatial and temporal figurations (signifiers) and concrete (stage) figurations" (Bauer, 2018: 86) takes place, sustained among others by the bodies on stage.

Let's continue to maintain some distance — a *Distanz*¹ as Derrida would say — between bodies and choreography. In her essay Bauer insists on rejecting the conception of choreography as the "exterior expression of the carnal and affective kinaesthesia" of a "self" or of the "subjective experience of the dancer," as well as "the form of actualisation of the dancing subject" (Bauer, 2018: 83, 81, 87). Bauer's text rather leads us to argue that choreography is a writing process of/about bodies, bodies that are not the choreography, as Sabisch recalled, but are affected by it constitutively, substantially.

This choreography, which we could call "differential", would not consider, or not completely, the absolute contrary of a fixated and identity body; in other words, a *blank*, neutral body about to receive all the figuration upon it. It is rather understood that bodies, when they go on stage (as well as when they get on a bus or walk on the street), are previously *written*, that they carry in themselves the writing of a complex relational network that is the world — in its most historical and situated conception. The artists, the audience and their framework cover the bodies on stage with endless texts that constellate them (and sometimes besiege them) and with which they inevitably have to dance. Thus, although the arche-writing *presents* them before our eyes, it also opens the door to be able to transform and *rewrite* them on stage. This hypothesis would endorse the consideration that Fratini conditioned on a "perhaps" (Fratini: 2012: 424-25): "Choreography is this same subjection and dangerous implication between body and diagram, the incoercible tendency of writing to densify and complicate itself [...] It can be organically suggestive to continue believing that choreography is gestated and illuminated by the body, although perhaps the truth is the contrary: the body is gestated and illuminated by the choreography."

Conceived from this perspective, the body would not dance its identity but would choreograph its difference — or rather would choreograph by

1. In his essay from 2004, André Lepecki introduces a Derridian conceptual figure that he takes from *Éperons : les styles de Nietzsche*: the *Distanz* — which should imply both distance and dance [*Tanz* in German]. Following the text on Nietzsche, Lepecki links the distance with the woman and with femininity, while suggesting that "woman's dance at a distance is precisely the deferment, the differentiation, with which woman 'engulfs and distorts all vestige of essentiality, of identity, of property'" (2004: 135).

I would like to maintain this concept at a distance from the main body of the article because, although I think that differential writing incorporates and differs any essentiality, identity or attribute, I consider it questionable to link it exclusively (or make it "proper of") women and femininity. I borrow this critique of Derrida (and indirectly Lepecki) from the essays "Praxis de la difference : Notes sur le tragique du sujet" (1992) and "Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes" (1993) by the Belgian philosopher Françoise Collin.

differentiating itself. Reapproaching dance with Derrida, therefore, suggests that no body can relate to an original, identical and immutable identity but rather the “play of differences” or the *différance* allows us to imagine choreography as a subversive gesture of deferment and differentiation of any prior writing that is sought to be imposed on the bodies on stage. It should not be understood that this gesture — as we will insist later — draws on a blank body but, rather on loaded, historically “marked” bodies, as Peggy Phelan would say (1993).

The Dramaturgy of Difference

Throughout the preceding pages I have wanted to focus on those approaches to choreography — minority in the current panorama — which would regard it a differential operation. However, in any case we cannot deny the relation of dance with the notion of identity, as well as the political power of an identity dance. Thus, although *hauntologically* speaking, there has been and will always be a reference to difference (which comes from arche-writing), it is possible to outline in a *practical* way a division between those choreographic pieces that promote a differential praxis and those proposals of an identity nature. We should acknowledge that in some contexts it is absolutely necessary and politically subversive to hold onto an identity position and use its force to break dynamics of exclusion or violence. And resuming Françoise Collin’s arguments (1992), I would say that we need to be careful and strategic when relating with certain forms of alternation, of difference and of critique of the subject because it can be politically counterproductive for those people that are not *subjects of law* to give up organising themselves and acting from identity positions, when they do not have room to speak or their rights guaranteed, even in the political arena.

Having made this clarification, I would define *differential dramaturgy* as that creative project that extracts specific choreographic strategies and procedures by exploiting the previously outlined ontology of dance. This dramaturgy would have sought to strengthen the differential dimension of choreography, instead of trying to counter it either from the “supplement” of documentation or notation (Lepecki, 2004: 130) or from a strategy that would like to reorganise dance towards the definition and the identity. This type of dramaturgy, among other aspects, would seek to explore in depth the tools that considering choreography as a differential writing of the bodies would offer us.

In my opinion, although Roberto Fratini formulates it from other places, I consider that the differential dramaturgy I am trying to outline here has many points of contact with the “silent dramaturgy” that the theorist has developed in recent years (2008, 2010, 2018b). These points of contact particularly concern the way of conceiving the body and the dance-writing relation. Thus, at the beginning of his essay, Fratini (2018b) criticises a “false equation” between “choreography-writing and dance-life” (2018b: 189). He also criticises that “any disturbing suspicion that “there is a similarity between the arbitrary gesture of dancing and the arbitrary gesture of writing”

is censored (Fratini, 2028b: 189). On the contrary, silent dramaturgy formulates that there is a link between dance and writing, although it is necessary to carefully revise this link, so that writing does not eventually end up being the fixating and identity agent of dance. Thus, faced with the apparent *enigmatic silence* of dance and its ephemerality, the dramaturgy proposed by Fratini would not seek to enclose or lumber dance with a sovereign “word” that dominates the meaning and undermines the richness of the sensitive. Rather, the relation between dance and writing pursued by such dramaturgy would “eclipse” the prevalence of the word as well as “the potential sections of the written word that has to sink so that the scenic word can appear” (Fratini, 2018b: 194). Faced with the *theological* word of a writing understood in terms of castration, Fratini sets out a dynamic between a poetic word and a scenic word whose objective is to elevate the *figural*² of the choreography. This dynamic, however, is based on an absolute insolubility: “[e]ach of them, dance and dramaturgy, strives to detect in the other a meaning on which to lean and, as it does not, it stumbles, staggers, loses its balance: it continues *dancing its signs*” (Fratini, 2018b 199). It is no surprise that Fratini geneticaly links the idea of poetic writing (or of word) pursued by silent dramaturgy to Stéphane Mallarmé. In “Ballets”, within *Divagations*, the poet stated that the dancer is not “a woman who dances” (Mallarmé, 1993 [1897]: 107) but “a Sign” Mallarmé, (1993 [1897]: 110), a “poem” (Mallarmé, 1993 [1897]: 107), “a poem that is being written, even if it looks like a subject,” Lacan (2001: 572) would add. Mallarmé’s dancer is both half poem and half poet given that, when going on stage, “before a step she invites, with two fingers, a trembling fold of her skirt and simulates an impatience of feathers toward idea” (Mallarmé, 1993 [1897]: 108). She invites and simulates an impatience of feathers — feathers of poet and feathers of *Signe/Cigne* (Sign/Swan) —, which would just be another way of saying the dancer sets in motion “a corporal writing” (Mallarmé, 1993 [1897]: 107). However, what does Mallarmé’s dancer write? What her step will write (and sustain corporally) will be, according to Mallarmé, “your vision” (Mallarmé, 1993 [1897]: 110), the vision of the spectator/reader that, as Philippe Sollers recommends, must understand “*ce qu’il lit, c’est lui*” (in Barko, 1977: 187) — an idea that the differentialist position will criticise, as we will see later. Mallarmé’s and Fratini’s formulations concerning body writing should help us to specify how the differential dramaturgy understands the link between dance and writing, relaunches the ontological status of dance and strengthens its *figural* power. Choreographic writing, if we take these references, would be a poetic and differential form of writing, and its meeting with dance would take place “at the point in

2. Differential dramaturgy and silent dramaturgy do not seek to enclose dance around a word or a definitive figure. Resorting to writing would be, actually, a way of practising what since Lyotard has been called “le figural” and which would differ from a figurative, illustrative or representational work. The *figural*, which incorporates a tension, operates the disfiguration, understood not as a “pure and simple annihilation of the figure,” but as an inscription of the figure “in the endless movement of a negation which at the same time dissolves the form and opens it, displaces it, puts it in suspense, animates it... in a word, makes it live” (Grossman, 2017 [2004]: 17). Thus, if as Rancière (2013: 94) argues “the figure is the power that isolates a place and builds this site as a proper place for supporting apparitions, their metamorphoses, and their evaporation,” the task of the *figural* and differential dramaturgy will consist of making the “*figural density*” (Fratini, 2018: 199) surface in any choreography. The figure opens the space of apparition and the *arche-writing*, the *différance*, makes it live, metamorphose and, eventually, evaporate.

which something of the writing withdraws from the performance towards a zone of luminal vagueness which, without constituting an absence, is found beyond any presence” (Fratini, 2018b: 194).

As this is the *phenomenology* of the choreographic writing and what it seeks to promote the differential dramaturgy, we should stop to look at a critique of the Mallarmeian and (hyper) differentialist position by feminist criticism and the theory of dance, in relation to its political and historical power. This must be taken into account in order to propose the dramaturgy of difference as a tool of choreographic creation for contemporary times.

In her insightful study on *Divagations*, Mary L. Shaw argues that, for Mallarmé, dance, “like poetry, produces semiosis”: however, it is a semiotic system based on the most *ideal* of the signs as “only the signifier is given; the reader is free to choose the meaning” (1988: 4). Shaw makes it clear that Mallarmé differentiates poetry — the words of a poem — from dance, insofar as in the latter “it is owing to her concrete, *physical presence* [of the dancer] that the spectator can ‘perform the theatrical ‘operation’ of illusion” (Shaw, 1988: 6). In other words, Mallarmé argues that the bodies of the dancers “in fact, materially incorporate what they mean” (Shaw, 1988: 4). For this reason, ultimately, this enables the spectator to read their writings — their *body poems*. However, “l’être dansant” — *lettre dansant?* —, for Mallarmé, is “only ever an emblem, never anyone” (Mallarmé, 1993 [1897]: 197); the dancer is not no one, it is a sign which, like the whiteness of the swans, should be understood as a pure, neutral sign and to write. Thus, on the one hand, Mallarmé acknowledges the importance of the presence and physicality of the dancer, but he refuses her radical historicity — as well as the historicity of the choreographic event and ways of *reading* bodies. This is a critique jointly made by Nancy K. Miller (1991), Mark Franko (1995) and Ann Cooper (1997).³ Miller suggests that the Mallarmeian-Derridian conception would run the risk of erasing “the bodies of differentiated social subjects” (1991: 83). Ann Cooper would argue that insisting excessively on effacement (Derrida) or veiling (Mallarmé) of the historic and contextual body of the dancer would reduce power to “this process of making (presence) in the midst of unmaking (absence) [that] allows for an intricate layering of visual, kinaesthetic, and cultural meanings can begin to restage the terms of their alliance” (Cooper, 1997: 98). Consequently, differential dramaturgy must ensure that the mark of the historicity of the body is not completely erased and eclipsed but is rewritten and renegotiated.

The Dramaturgy of Difference in Loïe Fuller

As a case study to exemplify differential dramaturgy I would like to re-launch the dance practice of the American dancer Loïe Fuller (1862-1928). In the dawn of what would become modern dance, Loïe Fuller’s artistic project disrupted the ontology of dance, as well as the regime of visibility in

3. These critiques are aimed at the conception of dance that Derrida seems to embrace in “Chorégraphies” (1992) and which would radicalise Mallarmé’s postulates.

turn-of-the-century spectacularity. Although it would be possible to analyse the dramaturgical strategies in more recent artists (such as Xavier Le Roy, Phia Ménard or Volmir Cordeiro), the case of Loïe Fuller is particularly eloquent and shows an *alternative* genealogy to the history of dance linked to more identity tendencies, from the 19th century to the present.

Throughout modern dance (particularly in its beginnings) an “aesthetic ideology” developed around “self-expression”, which, as Bojana Cvejić states, “proclaims emancipation through the body’s experience of its own truth as its nature” (2015: 19). The example par excellence is the artistic-vital proposal of Isadora Duncan (1878-1927), the American dancer who worked with Fuller for a short period of time. Duncan’s project embodies perfectly the will for self-expression that, according to Cvejić, responds to the “subjectivation process in early modern dance, linking the body and movement by subjective experience” (Cvejić, 2015: 19). This process of subjectivation, of expression of the truth and nature itself, was reinforced by the centrality of the solo as the predilected form of early modern dance.⁴ In modern solos, according to Alessandro Pontremoli, the “choreic creation coincides, in most cases, with the bodily dynamic of its own creator” (Pontremoli, 2004: 92); in other words, for Duncan (and for other creators of the time), the solo was a mainly autobiographical space. The Duncanian stage apparatus and its dramaturgy, be it outdoors or in a more theatrical space, used to be combined to express the intimate truth of the dancer, which lived in her solar plexus, as Duncan used to point out. The nudity of scenographic elements, the translucence of her clothes or the impetuosity of the music that moved her (often Chopin or a romantic composer) sought to reveal her will for “the flesh to become luminous and transparent, the mirror of the divinity that crosses it” (Pontremoli, 2004: 28). Isadora Duncan chose to implement a more identity-based dramaturgy that would go *against* (or simply tried to counter) the ontology of dance that we have outlined with Lepecki and Derrida, in which the origin of any presence would always relate to the “play of differences”, to an anarchic origin. Duncan and her artistic gesture intended her presence ultimately to be related to a single origin: her original truth, her “inner ego”. In *The Art of the Dance* Isadora Duncan confesses: “And I always put into my movements a little of that divine continuity which gives to all of Nature its beauty and life” (Pontremoli, 2004: 28). And, certainly, for Duncan there was a “divine continuity” between the original truth that dance enabled her to express with a transcendental idea of nature and female beauty, which she also embodied. In a complex system of references, correspondences and representations, Duncanian dramaturgy would take its artistic apparatuses towards the following reading: through dance, Duncan *was* not only what she danced but,

4. This statement, albeit true, cannot overlook the fact that the solo was both a preference and a condition, insofar as, in the early times of modern dance (until the 1980s), women creators did not have the necessary support and funds to lead major stage projects. Later, dancers such as Fuller or Duncan had this support, but in many cases they continued to prefer the form of the solo — in the case of Duncan, that of the recital or concert, which, as Pouillaude (2009: 149) points out, insisted on the dance experience as an expression of truth characteristic of art faced with artifice and fiction. On the solo in early modern dance, I recommend the co-authored book, edited by Rousier (2002), as well as Roberto Fratini’s lecture from 2009.

based on her dance specificity, she managed to express the universality of Beauty, Nature and, even, “the metaphorical essence of the woman, the woman-as-nature” (Franko, 2019: 30).

In a notably different way, Loïe Fuller approached her dance project from a dramaturgy of difference which exploited to the last consequences what the ontology of dance offers at the material and phenomenological level.



Fig. 1. Loïe Fuller moving the dress of the *Danse serpentine* in 1902.



Fig. 2. The so-called “effet de coquillage” created by Fuller when spinning round.

Around November 1892, Loïe Fuller presented the *Danse serpentine* at Les Follies Bergère in Paris — her personal version of the skirt dance, a variety number that became popular in the United States and Europe in the late 19th century. This piece, the seed of many of Fuller's other stage creations, consisting of moving a skirt with long veils — often tied to sticks — that the dancer turned in the air. Enhanced by the lighting it produced the effect of *disappearance* of the dancer's body and gave way to an aorgic form of veils in motion that swallowed her and evoked a myriad of figures. As recorded in period documents and the writing of important authors, in Fuller's dancing body a dynamic multitude of figures and of appearances emerged: human or almost human bodies (fairies, nymphae) but also non-human bodies (butterflies, shells, storm, electricity, etc.).

In contrast to Isadora Duncan, Fuller's dances drew on a dramaturgy, an arrangement of the stage apparatus and the spectator's gaze, which in no case sought to refer to that single origin, to Loïe Fuller's *intimate truth*. Rather the presence and the body of Fuller were snatched away within an eddy of veils, or were diffracted until it was not known *who* exactly Loïe Fuller was — this is the case of the many theatre technology apparatuses, patented by Fuller, which duplicated her figure with mirrors (fig. 3 and 4).

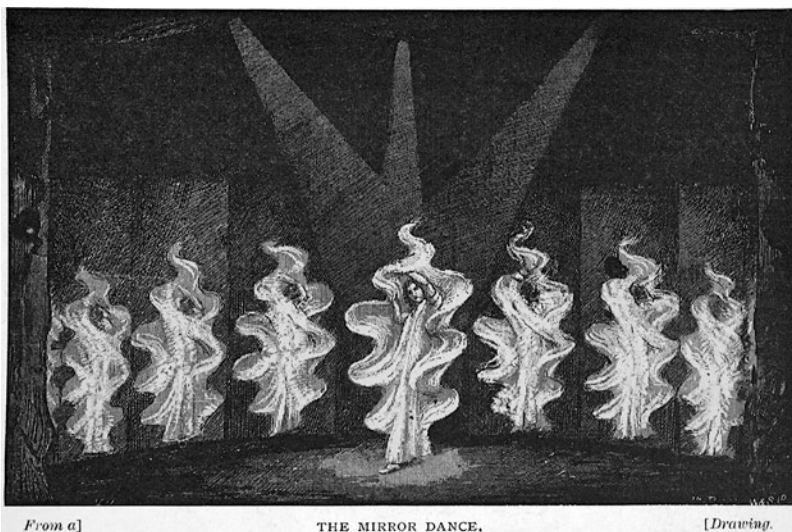


Fig. 3. Approximate illustration of Loïe Fuller's split experiments.

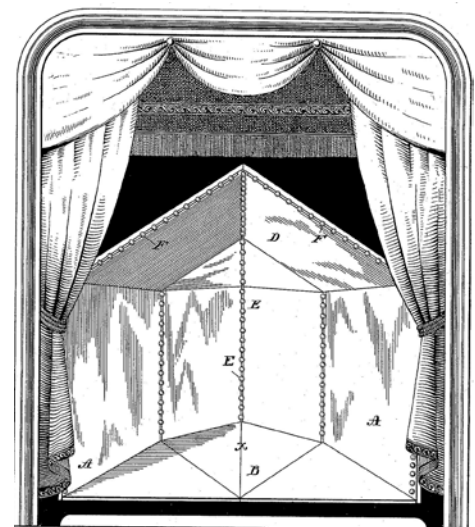


Fig. 4. Mirror mechanism patented in the USA in 1895 by Loïe Fuller.

All the elements suggested that in the centre of the eddy of the *Danse serpentine* there was a void, or rather phantasmagory and difference; there was an always differed, always different, body, secretly promised. In fact, for the dancer the body would not be the seat of the identity or the immutable female body but precisely this differed promise: “What is the body of the dancer,” wonders Fuller, “but an instrument by which he throws into the space vibrations, waves of music that will allow him to express all human emotions” (Baril 1977: 37). The body of the dancer launches — and, we could say, pounces on the space — a multitude of figures of others, who *are (not)* him. It is a body that projects figures, as well as becoming a screen to project

the figures of the other; and, in this way, in a dynamic towards “no place of reference”, as Paul Adam (1893: 136) stated, until the end of his dance. This differential dynamic is what Jacques Rancière seems to stress when speaking of Fuller: rather than the concrete and defined figures, Rancière sees in the *Danse serpentine* that “the body abstracts from itself, dissimulated its own form in the displays of veils sketching flight rather than the bird, the swirling rather than the wave, the bloom rather than the flower. What is imitated, in each thing, is the event of its apparition” (Rancière, 2013: 100). Conceived as such, the body would no longer have a “proper form”, would no longer be a proper body; or, if it were, it would be as Anne E. Berger recently pointed out: “the ‘corps propre’ as a body lived-in/live is again a singular body, which does not mean a unique body, closed in itself” (2019: 132).

However, in my view, Fuller’s choreographic project goes beyond the will – which Fratini relates to Forsythe, but also suits Fuller – to “invalidate any project of finding faces, bodies and original truths under the mask that dance *is (not)* in itself, and devote oneself to *reveal it* in the true meaning of the word (replacing its traditional veils with other veils; releasing its power as mask” (2018a: 25). The importance of Fuller’s project goes further precisely because in the invalidation of finding original truths and in the deferment of her body promised to the other, there is a very powerful political gesture, which, as noted earlier, Ann Cooper defined as a restaging of the visual, kinesthetic and cultural meanings of bodies, textualities and identities.

Loïe Fuller’s body was read in a very specific way in *fin-du-siècle* Paris: as a foreign, fat, little attractive woman and, from the turn-of-the-century, openly lesbian. This consideration is not a supposition but can be inferred from the fact that, in contrast to other artists of the period, Loïe Fuller was almost never the model of the posters or the merchandising (lamps, figurines...) of her pieces. In fact, in her memoirs, Fuller describes an episode of a girl who, after a performance, went to meet her with her mother. Fuller explains that, when seeing her, the child was in shock, and in disbelief said to her mother: “No, no that isn’t her. I don’t want to see her. This one here is a fat lady, and it is a fairy I saw dancing.” The dancer confirmed this: “Yes, my dear, you are right. I am not Loïe Fuller” (Cooper, 2013: 118). This anecdote is just the tip of the iceberg of a regime of misogynistic and heteropatriarchal visibility that the dancer had to face and that through alteration, phantasmagory and stage illusion she managed to distort. Although Fuller certainly created a scene of fascination and enchantment among the adult and child audience,⁵ we cannot forget that, when on stage, the patriarchal reading was set in motion. In the end, Fuller’s body, like any text, “never completely breaths alone (however much affliction this produces), is never given unspoilt, without something *writing*, to an unspoilt gaze; its reading is always cajoler, subject to recognition programmes, to force reversals (control, expropriation, reappropriation, discrimination, capital gains, etc.)” (Derrida, 2021: 42-43). The body – written or *pre/written*, we could say – is subject

5. Julie Townsend (2010: 83, 87) recalls that it was Loïe Fuller, because of her type of artistic approach, who opened the door and normalised the presence of women and children in Les Folies Bergère, at a time when it was very unusual. She also reinforced the idea that women could present artistically bold pieces beyond the *anses nues*.

to the programme of recognition, of control and of patriarchal expropriation of end-of-the-century Paris, which established which bodies could be seen, what they could do in the public space, how they could move, etc. Fuller's body carried with it a radical historicity and contextuality, it formed part of the prose of the world, of the text now always present in each body. But this was *one* of the writings inscribed in the body of Fuller that her differential dramaturgy subverted and rewrote.

We must make clear that Fuller's rewriting gesture is first of all an *ex-scrit*, as Jean-Luc Nancy (1992) would say. Nancy argues that "it is first necessary" to go through "the *exscription* of our body"; in other words, "its inscription-outside, placing its *outside-text* as the most *proper* movement of its text" (1992: 14). Based on this gesture it is possible to see the political dimension of the arche-writing; of an ex/writing which, upon the prewritten text, does not stop saying, "This is (not) my body" – as both Françoise Collin and Olga Mesa would repeat.

Loïe Fuller's body writing, impossible to summarise in such a short space,⁶ disrupts the texts and the ways of reading differently – it overturns what we expect of a dancer in *Les Folies Bergère*. Fuller's differential dramaturgy arranges the scene so that we realise that the body of the dancer is always more than one, as Berger formulated. In the *Danse serpentine* some of the *others*, of the other figures that inhabit the dancing body of the dancer appear. Some of these others, or these other bodies, contradict the ways of understanding the female body. On the one hand because, in contrast to Isadora Duncan, Loïe Fuller does not relate (or not exclusively) to a conception of femininity that would be linked to nature and what is natural. Although the dancer related to some natural elements (for instance, the butterfly, the lily or the sea; titles of her pieces by the way) she also related to non-natural and technological elements (such as electricity⁷). The static and charismatic version of nature (and of femininity) that Isadora Duncan intends to represent contrasts with how Fuller incorporates nature, no longer:

as a decor, as a form or a represented image, but rather in its quality of force that generates pristine and moving forms [...] The effacement of nature to the benefit of naturing nature leads to the production of a new truth [...] For Loie Fuller this issue is paradoxically posed in relation to her own body. The more she disappeared as a form, the more she effaced herself behind and inside the veil, the more her dance gets closer to the truth she seeks: the spiritual energy which has become visible (Lista, 1994: 258-59).

Similarly, the nature that emerges from the *Danse serpentine* does not consist only of figures that relate to femininity and passivity – for instance, the uterus, the flower, the shell. Fuller's body writing also takes the form of a flame, lighting or guisarme – elements that would be related to masculinity.

6. I recommend the works of Townsend (2010) and Garelick (2007), and the chapters on the creator in Rancière (2011) and in McCarren (1998).

7. Because of her inventiveness in theatre technology and the rapidity of her movement, she was nicknamed *fée électricité* and was linked to new technologies such as the cinematograph or the *fin-du-siècle* mechanical revolution.

Also related would be the fact that Fuller's choreography oscillates between all these figures at will: she would not be passive towards the event but rather, actively, she would subject it to all kinds of deformations, incinerations and dismemberments. To all this we should add another consideration: thus far we have seen that the dancer's body writing made a multitude of bodies and figures of all kinds emerge *upon* her — which decentred the typical representation of femininity, as noted. But Fuller again goes further and asks us to rethink our own realistic and human limits and contours of the body. Beyond the fact that the dance sets in motion a mimesis that we could barely call figurative, the Fullerian choreography is not reduced to the conventional limits of the human body but, as Paul Adam described, “her body [...] the supreme cycle of the shaken mousselines [...] rises in the space, interferes in the space, fuses in it” (1897: 158). In the *Danse serpentine*, as well as in *Le Lys* or *La Mer* (fig. 6), the peaks of her development of lighting design and costumes, the body of the dancer undecided itself with the space, she herself became the space. Fuller's body writing was no longer limited to *her* human body, but she choreographed all the space that she was being. In “L'action restreinte” Mallarmé seems to describe precisely this aspect of Fuller's spectacle:

Floor, lamp, clouding of clothes and melting of mirrors, real even down to the exaggerated jerking of our gauzy form around the virile stature stopped upon one foot; a Place comes forth, a stage, the public enhancement of the spectacle of Self [du spectacle de Soi]; there, through the meditation of light, flesh, and laughter, the sacrifice of personality made by the inspirer is complete; or else in some foreign resurrection, he is finished (1897: 257-258).



Fig. 5. Loïe Fuller in *La danse blanche* (c. 1898).



Fig. 6. One of Loïe Fuller's dancers emerging from the silk waves in *La mer* (1925).

The flame, the claw or the storm emerged beyond the torso, arms or legs of Fuller, because all of her was “floor, lamp, clouding of clothes and melting of mirrors, real.” This passage, on the one hand, confirms Adam’s view that, in the Fullerian show, “a Place” is presented rather than a body. It also makes the differentialist dramaturgy explicit – that is, not identity-based – that we could relate to Fuller. It is possible, in fact, to analyse the *Danse serpentine* in the matching terms of “L’action restreinte”: the *Danse serpentine* would just be a quite particular form of “spectacle de Soi”, insofar as in it only the “sacrifice of personality made by the inspirer is complete”; this sacrifice “is complete” or “or else in some foreign resurrection, he is finished.” Fuller’s dramaturgy instead orchestrates a veiling of an identical, unique and transparent self [Soi]. Rather Fuller’s show is a show of silk (*soie*), in which the limits between masculine and feminine, between body and space, between human and non-human, between inspirer and reader, blur. In this way, to free oneself of an imposed identity, instead of embracing another, the dancer tries the idea of identity *in toto* again. Hence we allow ourselves to agree with Cixous and Derrida, who, for Fuller, “finishing with the veil is finishing with self” (1998: 40); it means setting out the differential dramaturgy that sacrifices the idea of the *soi* to embrace the power of the *soie*.

Through the silk and the light, Fuller’s poetic operation shows that choreography clearly gives light to the body rather than the reverse. A dancing body that has shown us that it *is* more than one body, as well as more than a body, as we commonly conceive it. It is from these coordinates that we can interpret what Mallarmé formulated in “Ballets” (1993 [1897]: 173):

the dancer is not a woman who dances, because of the following juxtaposed motifs that she is not a woman, but a metaphor summarizing one of the elementary aspects of our form, knife, chalice, flower, etc., and that she does not dance, suggesting, [...] with a corporal writing that would necessitate paragraphs of dramatic dialogue as well as prosaic description, to be expressed, in the rewriting: poem disengaged from all of the scribe’s apparatus.

The differential dramaturgy that the dancer proposes leads her to shatter the forms of appearing and being looked at as a woman. Certainly, some see in Fuller's pieces a kind of desexualisation and, like Mallarmé, they would say that Fuller is no longer a woman but a metaphor. I am more inclined to understand that the *danseuse* is much more than a woman or is very different from what she has been prescribed as a woman. Thus, as Townsend rightly argues, "what appears as an effacement of genre also exposes moving, changing female sex" (2010: 87). What the audience and the patriarchal gaze expected to see is denied. Surprised, Paul Adam (1893: 136) noted that seeing Loïe Fuller dance was "seeing the human being decorporifying itself [sic], stretching out." However, we could say that this stretching out not as much *decorporification* or a desexualisation but a rewriting of the conception of body and sexuality held at that time. A rewriting of the body that only differed from the one expected (and often wanted) but that, on the contrary, made it "unavailable to the male heterosexual" (Townsend, 2010: 87).

Finally – and in conclusion – it is precisely because the dramaturgy in the *Danse serpentine* and in the pieces by Fuller *enhances* the writing element of dance that we can adopt Mallarmé's formula and conceive that Loïe Fuller's creative operation *is no longer* dance but literally a *choreography*. It is a body writing that exploits its poetic power – of a poem without the "apparatus of the scribe"; in other words, without a fixated, castrating and sovereign word upon the flesh.

I hope I have adequately illustrated how the dramaturgy of difference allies with choreography to rewrite the ordinary conception of what bodies, sexuality and dance are and can be. The paradigmatic case of Loïe Fuller – paradigmatic as it cannot be exactly repeated in another context – shows us that the differential strategy operates precisely in a radically unique context and that it has the capacity of subverting historical ways of perceiving and reading bodies. Fuller's body writing does not deny but rather is grafted onto a constellation of writings (and of pre-writings) and takes them through the operation of the *différance*, which radically transforms the presence of the dancer on stage (and of the stage of history). In fact, it is in this way that the theorist Peggy Phelan interprets the letter that Gab Sorère, Fuller's partner, sent to her lover, in which he confesses that "I never see you as you are" (Desmond, 2001: 418). Instead of understanding the phrase as a lament, Phelan shows the political power of Fuller's differential strategy and how this involves a radical invitation to an ethics of *respect*; in other words, to "keep looking—historically, erotically, imaginatively, spiritually" (Desmond, 2001: 419). Conceiving choreography, even today, as a writing, from the thought of the difference, would only be this insistence on continuing to imagine possible bodies and dances, and to centrifugate the ways of conceiving dance and the dancing body towards the future.



Sources of the photographs

FIGURE 1. Photograph by Frederick W. Glasier (c. 1902), retrieved from the Library of Congress <<https://www.loc.gov/item/96514367/>>

FIGURE 2. Photograph by Samuel Joshua Beckett (1900), retrieved from Wikimedia Commons <<https://bit.ly/49rpTAJ>>

FIGURE 3. Drawing taken from the article by M. Griffith in *The Strand Magazine*, retrieved from <<https://bit.ly/3FPUj27>>

FIGURE 4. Patent of Loïe Fuller retrieved from Google Patents <<https://patents.google.com/patent/US533167A/en>>

FIGURE 5. Photograph (c. 1898) by an unknown photographer (accredited to Taber Prang Art Company), retrieved from New York Public Library Digital Collection <<https://bit.ly/3QzDIKk>>

FIGURE 6. Photograph (1925) by an unknown photographer, retrieved from the California Digital Library. <<http://ark.cdlib.org/ark:/13030/tf9b69p49t>>

Bibliographical references

- ADAM, Paul. "Critique des mœurs". *Entretiens Politiques et Littéraires*, no. 36, 1893, pp. 135-137.
- BARIL, Jacques. *La danse moderne : d'Isadora Duncan à Twyla Tharp*. Paris: Vigot, 1977.
- BARKO, Carol. "The Dancer and the Becoming of Language". *Yale French Studies*, no. 54, 1977, pp. 173-187. <<https://doi.org/10.2307/2929995>>. [Accessed: 28 Novembre 2022]
- BAUER, Bojana. "I. De la performance chorégraphique au récit des signes. Stratégies dramaturgiques dans *Positions* de Ivana Müller". In: Stefano Genetti, Frédéric Pouillaude and Chantal Lapeyre (Eds.). *Gestualités/Textualités en danse contemporaine*. Paris: Hermann, 2018, pp. 81-96.
- BERGER, Anne-Emmanuelle. "Sexuar las diferencias". *Lectora: revista de dones i textualitat*, no. 14. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2008, pp. 173-187.
- BERGER, Anne-Emmanuelle; VRÁBLÍKOVÁ, Lenka. "Live body: an interview with Anne Emmanuelle Berger". *Parallax II*, no. 25 (2019), pp. 119-36. <<https://doi.org/10.1080/13534645.2019.1607235>> [Accessed: 2 Decembre 2022]
- CIXOUS, Hélène; DERRIDA, Jacques. *Voiles*. Paris: Galilée, 1998.
- COLLIN, Françoise. "Praxis de la difference : Notes sur le tragique du sujet". *Les Cahiers du GRIF*, no. 46 (1992), pp. 125-141.
- COLLIN, Françoise. "Le philosophe travesti ou le féminin sans les femmes". *Futur antérieur* (Supplement: Féminismes au présent) (1993), pp. 205-218.
- COOPER, Ann. "Incalculable Choreographies". In: *Choreographing Difference*. Hanover: Wesleyan University Press, 1997, pp. 93-119.
- COOPER, Ann. *Traces of Light: Absence and Presence in the Work of Loïe Fuller*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007.
- CVEJIĆ, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in European Contemporary Dance and Performance*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015.
- DERRIDA, Jacques. *Of grammatologie*. Translated from French by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore and London: The Johns Hopkins University, 1976. Original edition. *De la grammatologie* (1967). Paris: Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967b.

- DERRIDA, Jacques. *Positions*. Translated from French by Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982. Original edition: *Positions* (1972). Paris: Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques. "Chorégraphies". In: *Points de suspension. Entretien*. Paris: Galilée, 1992.
- DERRIDA, Jacques. *Scribba*. Santiago: Qual Quelle [1s ed.: 1978].
- DESMOND, Jane (Ed.). *Dancing Desires: Choreographing Sexualities On and Off the Stage*. Madison: University of Wisconsin Press, 2001.
- FRANKO, Mark. "Mimique". In: E. W. Goellner and J. S. Murphy (Eds.). *Bodies of the Text: Dance as Theory, Literature as Dance*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1995, pp. 205-216.
- FRANKO, Mark. *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2019.
- FRATINI, Roberto. "Por una dramaturgia silenciosa (1): la desconfianza en los movimientos del texto". *Reflexions entorn de la dansa*, no. 3. Barcelona: Mercat de les Flors, 2008, pp. 18-23.
- FRATINI, Roberto. "La dansa de 'solo': forma principal de la modernitat, la dialèctica entre el Món i el Jo — De La Mort del Cigne a La Ribot". Barcelona: Mercat de les Flors, 2009-2010.
- FRATINI, Roberto. "Por una dramaturgia silenciosa (2): danza, escritura, figura". *Reflexions entorn de la dansa*, no. 4. Barcelona: Mercat de les Flors, 2010, pp. 38-41.
- FRATINI, Roberto. *A contracuento: la danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2012.
- FRATINI, Roberto. "Laberintos sin hilo. Diferencial de una introducción". In: Roberto Fratini and Magda Polo Pujadas (Eds.). *El cuerpo incalculable: William Forsythe, Gerald Siegmund y los diferenciales de la danza*. Barcelona: Mercat de les Flors / Institut del Teatre / Ediciones Polígrafa, 2018a, pp. 11-55.
- FRATINI, Roberto. "Por una dramaturgia silenciosa". In: *Escrituras del silencio. Figuras, secretos, conspiraciones y diseminaciones de una dramaturgia de la danza*. Mexico City: Paso de Gato, 2018b, pp. 185-212.
- GARBAYO MAETZU, Maite. *Cuerpos que aparecen: performance y feminismos en el tardo-franquismo*. Bilbao: Consonni, 2016.
- GARELICK, Rhonda K. *Electric Salome: Loie Fuller's Performance of Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- GOLDGABER, Deborah. *Speculative Grammatology: Deconstruction and the New Materialism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- GROSSMAN, Evelyne. *La déFiguretion: Artaud, Beckett, Michaux*. Paris: Minuit, 2017 (2004).
- LACAN, Jacques. *Autres écrits*. Paris: Seuil, 2001.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York / London: Routledge, 2006.
- LEPECKI, André. "Inscribing Dance". In: André Lepecki (Ed.). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, pp. 124-139.
- LISTA, Giovanni. *Loïe Fuller, danseuse de la Belle Époque*. Paris: Stock, 1994.
- MALABOU, Catherine. *Changer de différence : le féminin et la question philosophique*. Paris: Galilée, 2009.

- MALLARMÉ, Stéphane. "Ballets". *Performing Arts Journal*, vol. 15, no. 1, January 1993 (PAJ 43). Original edition: *Divagations* (1897). Paris: Eugène Fasquelle.
- MCCARREN, Felicia. *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- MILLER, Nancy K. *Getting Personal: Feminist Occasions and Other Autobiographical Acts*. New York: Routledge, 1991.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Paris: Métailié, 1992.
- PHELAN, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London / New York: Routledge, 1993.
- PONTREMOLI, Alessandro. *La danza: storia, teoria, estetica nel Novecento*. Bari: GLF Editori Laterza, 2004.
- POUILLAUDE, Frédéric. *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*. Paris: Vrin, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. "The Dance of Light". In: *Aisthesis: Scenes of the Aesthetic Regime of Art*. Translated from French by Zahir Paul. London / New York: Verso, 2013. Original edition: *Aisthesis : scènes du regime esthétique de l'art* (2011). Paris: Galilée.
- ROUSIER, Claire (Dir.). *La danse en solo. Une figure singulière de la modernité*. Pantin: Centre National de la Danse, 2002.
- SHAW, Mary Lewis. "Ephemeral Signs: Apprehending the Idea through Poetry and Dance". *Dance Research Journal* 20, no. 1 (summer 1988), p. 3-9. <<https://doi.org/10.2307/1478811>>. [Accessed: 24 February 2023]
- TOWNSEND, Julie. *The Choreography of Modernism in France: La Danseuse, 1830-1930*. Routledge, 2010.

On the Meaning of and Need for a Dance Dramaturgy

Salvador S. SÁNCHEZ

Institut del Teatre. Department of Performing Arts Theory and History. Barcelona, Spain
Universitat Autònoma de Barcelona. Department of Catalan Philology. Bellaterra (Barcelona), Spain

ORCID: 0009-0003-9576-159X

sanchezss@institutdelteatre.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Stage creator, researcher and professor, specialised in dance dramaturgies, music and the real. Graduate in Stage Directing and Dramaturgy from the Institut del Teatre with a university master's degree in Theatre Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona. He is currently following the PhD programme on Theatre Studies in dramaturgical practices from flamenco in the contemporary scene. Faculty member in the Department of Performing Arts Theory and History at the Institut del Teatre and researcher in the "Investigación desde el Flamenco" Project-Laboratory.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Dance dramaturgy is perhaps one of the most elusive and indefinable disciplines within the field of stage creation. Putting words to the dramaturgies of the body is an oxymoron. For this reason, to name this silent, invisible and incorporeal task, it is common to resort to rhetorical figures: similes, metaphors, metonyms, paradoxes... and oxymorons.

In order to define dance dramaturgy from the field of academic research, in addition to using less ambiguous and volatile terminology, a critical stance must be adopted: what is the meaning of and need for dance dramaturgy? How is it different from other disciplines such as choreography or stage directing?

In order to tackle these questions, this article reviews the bibliography of the main authors who have attempted to answer them, who have dared to put words to silence and make invisible dramaturgies visible.

Keywords: Dramaturgy, dance dramaturgy, dramaturgical practice, *dramaturgista*, Van Kerkhoven, Guy Cools, Katherine Profeta

Salvador S. SÁNCHEZ

On the Meaning of and Need for a Dance Dramaturgy

The Chilean researcher Marcia Martínez, during a talk she gave to students of MUET¹ in 2018, explained that “researching the performing arts is like researching fish: when you try to catch them with your hands, they slip away and disappear” (Martínez, 2018). This simile, which refers to the ephemeral nature of the theatre event, is perfectly applicable to the idiosyncrasy of dance dramaturgy. Broadly speaking, and without entering into debates or specificities, we can say that, while theatre dramaturgy can be written, can be fixed, can be expressed in words, dance dramaturgy is elusive, it is intangible, it is phantasmagorical (as the master Roberto Fratini often says).

The dramaturg Marianne van Kerkhoven, in an article that we will discuss later, comments that “the request to talk or write about it (dance dramaturgy) leads time and again to the same awkwardness: the feeling of being asked to reveal someone else’s culinary secrets or recipes” (Van Kerkhoven, 1994: 18). But, in addition to generating awkwardness, putting words to the dramaturgies of the body is an oxymoron. For this reason, to name this silent, invisible and incorporeal task, we almost always resort to the use of figures of speech: similes, metaphors, metonyms, epithets, allegories, synaesthesia, paradoxes... and oxymorons.

Although poetic language is very useful and fertile in the rehearsal room, defining dance dramaturgy from the point of view of academic research requires the use of less ambiguous and volatile terminology. With this in mind, it is necessary to adopt a critical stance on this task: what is the meaning of and need for dance dramaturgy? Why is it needed and what for? Is it necessary? In the field of dance, how is dramaturgy different from other disciplines such as choreography or stage directing? What is its specific field of action?

In order to resolve these questions, we will review the bibliography of some of the authors who have attempted to answer them, who have dared

1. University Master’s Degree in Theatre Studies at the Universitat Autònoma de Barcelona, in collaboration with the Institut del Teatre.

to put words to silence and have undertaken the delicate task of making the invisible visible, measuring the distances in relation to the object of study very carefully, like someone using a lighter to reveal letters written in lemon ink on a blank sheet: getting gradually closer until the words emerge from the blank paper, but not too close, so as not to burn the ethereal pages of movement with the heat of the words. We return again to figures of speech...

In order to map this rhetorical path, we have selected three quotations that summarise the three ideas about dance dramaturgy on which most authors consulted concur:

1. You don't need a dramaturg but any artist, especially in the performing arts, needs a dramaturgical practice or a dramaturgical reflection (Cools, 2017: 113).
2. Quello del dramaturg "non è tanto un lavoro di impaginazione di azioni, ma piuttosto un lavoro di creazione di strumenti per agire" (Meldolesi and Molinari, cited by Pontremoli, 2017: 42).
3. Even when nobody within the process is carrying the label "dramaturg", there is always a conscious or more unconscious, formal or less formal dramaturgy happening: a discussion of the how and what in relation with time and context (Van den Eynde, 2017: 70).

Before examining the possible meanings and interpretations of these quotations, we would like to point out that all three begin with or are articulated from the negation: "you don't need a dramaturg but ..."; "it is not so much a work of composition, but rather..."; "even when nobody within the process is carrying the label 'dramaturg', there is always ...". These contrasts do nothing but highlight the elusive nature of the issue at hand. Indeed, it is easier to define dance dramaturgy by opposition than by affirmation. That is to say, it is easier to name what it is not than to state what it is about.

All stage practice involves or requires a dramaturgical practice

We will not dwell too long on this first idea because we believe that it is an approach that is widely accepted by theatre studies. In addition, despite the fact that the concept of "dance dramaturgy" is relatively young, all the discussions around this topic agree that dramaturgical reflection is inherent to the theatre event. Therefore, we can say that a dance dramaturgy practice has always existed, although it was not defined in these terms until a few years ago.

The American dramaturg Katherine Profeta (who regularly works with choreographer Ralph Lemon) argues that the first person to claim the title of dramaturg in a dance context was Raimund Hoghe, when he began working with Pina Bausch in 1979 to articulate the Tanztheater (Profeta, 2015: 7). However, as Guy Cools (dramaturg of Akram Khan and Sidi Larbi) also notes, "particularly in the history of dance, there were often other artist around, that were not called dramaturgs, but they had that function" (Cools, 2017: 114).

To support this argument, shared by the two authors, both Cools and Profeta remind us of some paradigmatic cases, such as the work carried out by Sergei Diaghilev in the Ballets Russes, the collaborations between Thierry de Mey and Anne Teresa de Keersmaecker or the famous pairing of John Cage and Merce Cunningham. These examples not only reveal the dramaturgical immanence of all stage practice, but also help us understand dramaturgical practice as a dialogical practice. As a task that, in the field of dance, is established and developed from the dialogue between two or more collaborators.

The dramaturgical discussion can address multiple aspects of creation, but there is a theme that is usually central in most cases and that leads us directly to the second idea that we want to dissect: the methodological issue. According to Guy Cools, the dramaturgical influence of John Cage in the work of Merce Cunningham is indisputable “because he offered him tools and methodologies to develop his choreographic practice” (Cools, 2017: 114). From this assertion, we can deduce that the function of a dance dramaturg is closely related to the tools and methodologies used in stage creation.

Dance dramaturgy is not concerned with composing, but with offering tools to those who compose

Almost thirty years ago, the Flemish dramaturg Marianne van Kerkhoven (one of the pioneers of dance dramaturgy) defined the new dramaturgy as one that uses “a process-oriented method of working” (Van Kerkhoven, 1994: 18). This expression focuses on the methodological component of dramaturgical practice in those creations that are forged in the rehearsal room, as is often the case with dance shows.

For Van Kerkhoven, dramaturgy is about the development or selection of specific methodologies for each project. And when she provides this definition, she also argues that “there is no essential difference between theatre and dance dramaturgy” (Van Kerkhoven, 1994: 18). It is clear that, once again, she is referring to the dramaturgies that are articulated from or on the stage. But, precisely, one of the distinctive features of contemporary theatre dramaturgy, as opposed to classical dramatic writing (based on formulas and precepts), is the search for the most appropriate way to convey content, as the master Carles Batlle explains in his essay *El drama intempestiu* (Batlle, 2020). In other words, within the epistemic framework of contemporaneity, each project confronts us with designing in a new way, finding a new formula, and sometimes even developing a new method. A process that shifts between science and alchemy, and to which the Argentinean playwright Mauricio Kartun refers with the gerund “poniento un mundo a vivir / making a world live” (Kartun, 2017: 21).

But let's return to Van Kerkhoven to continue examining this idea, according to which dance dramaturgy deals with the methods of creation. In her foundational article “Looking without pencil in the hand,” written in 1994 in the form of a manifesto, Van Kerkhoven argues that:

In artistic practice there are no fixed laws of behaviour, or task that can be wholly defined in advance, not even for the dramaturge. Every production forms its own method of work. It is precisely through the quality of the method used that the work of important artists gains its clarity, by their intuitively knowing — at every stage in the process — what the next step is. One of the abilities a dramaturg must develop is the flexibility to handle the methods used by artists while at the same time shaping his/her own way of working (Van Kerkhoven, 1994: 18).

Guy Cools also believes that one of our main of a dramaturg should be to combine our own methods with the ways the artists we work with do things. Speaking precisely about this methodological relationship between dramaturg and choreographer, Cools summarises the functions of the dance dramaturg as follows:

Three distinct but interrelated functions (...) The first function is that of being a witness. (...). The second one is being a dialogue partner, just being there to have a dialogue during, before and after rehearsals. The third one is this notion of playing with structures and ways to organize the material where I compare myself to a film editor. Helping the artist edit the work, but in such a way that you are not interfering with the content or the aesthetics because it is the film director's or the choreographer's work and it is her story, her aesthetics (Cools, 2017: 117).

The other authors we have consulted use similar terms when defining the complexity and idiosyncrasies of dramaturgical work. On the one hand, to underline this role of witness and dialogue partner that Cools speaks of; and on the other, to try to put words to the swampy and bordering terrain in which the dramaturg must place himself/herself. An intermediate place of gaze and enunciation that allows us to be, at the same time, sufficiently inside and outside of the creative process.

The Belgian dramaturg Bart van den Eynde describes this delicate position by observing that “dramaturgy could be the practice of finding ways to interrogate your intuition in a careful way as not to destroy it” (Van den Eynde, 2017: 76). Indeed, the work of the dramaturg in dance is so fragile and awkward that the Serbian dramaturg Bojana Cvejic dubbed us “the friend of the problem”, defining the “methodology of problem” as that which poses “questions that will clear the ground and slowly eliminate the known possibilities” (Cvejic, cited by Profeta, 2015: 8). That is, questions to discard, questions to decide, questions to articulate. But also, and above all, questions to broaden the possibilities of meaning and blow away the thresholds of perceptibility.

In the same line, Katherine Profeta notes that the two meanings that dramaturgical activity has for her — “shoring up structure and posing questions” — are not exclusive. For this reason, the dramaturg must learn to live with the dizzying sensation of continually oscillating between the two functions (Profeta, 2015: 8). Hence, entering a field very similar to that formulated by Van den Eynde, she wonders: “does the action of dramaturgy build or

dissect? Construct or deconstruct? Or rather, when should we think of it in which manner? If it is both, how is it both?” (Profeta, 2015: 8).

How can we question without destroying? How to find the right level of involvement in the creative process? Van Kerkhoven responds to these same questions describing the dramaturg as “that slightly bashful friend who cautiously, weighing his words, expresses what he has seen and what traces it has left; he is the ‘outsider eye’ that wants to look ‘purely’ but at the same time has enough knowledge of what goes on the inside to be both moved by and involved in what happens there” (Van Kerkhoven, 1994: 18).

Therefore, we understand that we dramaturgs do not have to attend all the rehearsals or throw ourselves into the creative process in the same way as choreographers, because we must always keep a safe distance from the piece: to be able to fully understand its complexity, but without losing the “clarity” or “objectivity” (or whatever term least offends) of our gaze.

On the issue of the dramaturg as an “outsider’s eye”, we cannot overlook an aspect examined by Katherine Profeta. She points out:

There is another way in which the dance dramaturg’s perceptions can be usefully “outside”, and one that occurs with much greater frequency in movement-based performance than it does in theater-based performance. That is if the primary maker, the choreographer/director, is also in the place as a performer. In this instance “inside” and “outside” do not refer to the rehearsal room door, but rather inside and outside of the smaller, even more charged arena of performance (Profeta, 2015: 16).

The current production contexts lead many choreographers to act as performers of their own works. In many of these cases, the dramaturg in question ends up being “the only trusted, informed, or reliably present person who is both inside the room but outside of the piece” (Profeta, 2015: 16). According to Profeta, only under these circumstances would the dramaturg stop oscillating between his or her multiple roles and focus on a particular task.

All these functions of the dance dramaturg suggest a professional more connected with stage practice than the conventional theatre dramaturg. However, if the stereotype of the classic dramaturg is a solitary, reclusive and taciturn figure, locked in his/her studio until late at night, the dance dramaturg, albeit a dramaturg “without a pencil” who works from the rehearsal room, is also a strange and mysterious figure, a free being that moves between two worlds.

With more desire to provoke than to self-indulge, we can say that, on occasions, we dance dramaturgs are seen by other colleagues as intruders, as threats, as dangerous beings and inspectors. However, as we have been explaining, we are neither controllers of meaning nor inspectors of coherence. Patrice Pavis warned us in the eighties that, “for several years now, the dramaturg has no longer served as an ideological officer, but assisted the director in searching for possible meanings of the play” (Pavis, 1998: 123). Of course, our work should not tether or force those meanings or interpretations, but multiply the possibilities and expand the meanings.

Our position is awkward, for others and for ourselves. But it is precisely this unstable place, bordering and in constant transit that defines the essence of our own practice. It is in this sense that Van Kerkhoven talks about dramaturgy as “a quality of motion, which oscillates, claiming an indeterminate zone between theory and practice, inside and outside word and movement, question and answer.” For her, the dramaturgical function concerns the transformation of feeling into knowledge and vice versa. Therefore, she defines dramaturgy with an image that is both inspiring and precise: “the twilight zone between art and science” (Van Kerkhoven, 2014: 18). This character of a missing link, of an impossible bridge, of an eternal round trip, takes us to the third and final idea.

The dramaturgical task concerns the connection between art and society, between the work and the context

We have already discussed the meaning of dance dramaturgy and the specific functions of the dramaturg in the poetics of movement, but perhaps what most defines and differentiates dramaturgical practice from other disciplines, such as choreography and stage directing, is the idea that dramaturgy deals with the connection between art and society: “the idea that performance in the arts is not happening in a closed sphere but is always in relationship with the world” (Van den Eynde, 2017: 69).

Moving in that border space between the interior and the exterior, between the creator and the audience, between the outside and the inside, is essential in order to connect the work of art with society. That is why dramaturgical work plays an essential role in the construction of discourse and identity of any incipient movement (Van den Eynde, 2017: 69). And that is why, if we want to define, research or develop new poetics that are articulated from the body (both individually and collectively), we cannot ignore the dramaturgical perspective: because we must connect the new aesthetics and the new discourses with the world and the global scene.

We do not want to end this semantic (and political) journey through dance dramaturgy without addressing the debate on the visibility (or invisibility) of dramaturgical work in the field of dance. Van Kerkhoven, in her 1994 manifesto, warned us that “the work he (dramaturg) does dissolves into the production, becomes invisible. He/she always shares the frustrations and yet does not have to appear on the photo” (Van Kerkhoven, 1994: 18). But Guy Cools also noted that “even if you contribute with concrete things to the production, in the end you should stay invisible. As a result of this invisibility there are also a lot of myths about what the dramaturg does or doesn’t do” (Cools, 2017: 114). Once again, dance dramaturgy appears to us as an invisible dramaturgy, but this time from another perspective: precisely because it becomes imperceptible, it is so difficult to name not only the dramaturgical work carried out but also the job performed, that which appears in the credits of the projects.

We often read “dramaturgy assistance”, “dramaturgical advice”, “dramaturgy assistant”, when, on most occasions, the role of the dramaturg in dance

involves the skills we usually attribute to any advisor or assistant in a creative process. Once again, we resort to figures of speech to explain our work. On some occasions, those that accompany our names in theatre programmes are pleonasms or redundancies: saying “dramaturgy advisor” is almost like saying “advice advisor”. On others, euphemisms and oxymorons try to conceal tasks that coincide with absolutely and exclusively dramaturgical practices: “external gaze”, “outside eye” or, as Guy Cools suggests, “outside body” (Cools, 2017: 116).

Katherine Profeta recognises that the dramaturgical function is one that is usually shared by most members of the artistic team. However, the differential factor that means that only one person assumes the specific title of dramaturg is that, in that context, it is “the only one in the room with no reason to be there except to support the dramaturgical” (Profeta, 2015: 12). For this reason, we should not hesitate when giving our work the simple name of “dramaturgy”. But, of course, in this debate we cannot ignore another of the great discussions around dramaturgical practice: the concept of authorship. Once again, the awkwardness of revealing and sharing recipes...

Perhaps because in the theatre field the dramaturg is often the author of the work, in the dance field it seems that granting the label of dramaturg to a collaborator also means handing over the keys to the authorship of the piece. We have already seen that dance dramaturgy is not concerned with composition, nor with directing, but perhaps it would be easier if in Spain instead of *dramaturgo* we used the term *dramaturgista*², a word not widely employed here, but which, in contexts such as Germany (*dramaturgist*) or France (*dramaturgiste*), is applied to this complex figure and his or her multiple functions: energiser of the creative process, dialogue partner of the stage director, coordinator of collective work, etc. (Hormigón, 2011: 63-64).

Returning to the questions we asked at the beginning, we can conclude by summarising that dance dramaturgy is a dialogical and dialectical practice, inseparable from stage practice. It is responsible for offering tools for creation and deals especially with the relationship between work and context, between art and society. Its function is more closely related to that of the dramaturgist than the traditional playwright and concerns advice rather than censorship, expanding possibilities more than an audit of the discourse. Although it is often not labelled as such and on numerous occasions it is a shared endeavour, the dramaturgical task in dance is always present.

Finally, we would like to emphasise that valuing dramaturgical work is closely related to valuing collaborative work. As Katherine Profeta points out, advocating the meaning and necessity of a dance dramaturgy implies making visible the “helpmates” and other collaborators in the shadows as something more than reliable friends. It implies reformulating what Profeta defines as “the model of solo artistic genius” (Profeta, 2015: 21), an obsolete

2. We will not further explore the meanings of the term *dramaturgista* or its genealogy in the history of performing arts, since this would require, at least, another article. In addition, there is sufficient bibliography on this topic. Here we can highlight the volume edited by Juan Antonio Hormigón, *La profesión del dramaturgista* (Hormigón, 2011).

figure. And, above all, it implies conceiving the creative process in a more feminist, inclusive and horizontal way:

And thus dance dramaturgy as a field is in an excellent position to delegitimize power assumptions based on actual or metaphorical gender and to imagine the dialogue between the dramaturg and choreographer, as well as among the rest of the collaborators as a more fluid field of play (Profeta, 2015: 22).



Bibliographical references

- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial i Institut del Teatre, 2020.
- COOLS, Guy. "Dance Dramaturgy as a Creative and Somatic Practice / The Art of Witnessing". *Re_Research Dance Dramaturgy*. Turin: Prinp Editore, 2017, pp. 112-135.
- HORMIGÓN, Juan Antonio (ed.). *La profesión del dramaturgista*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2011.
- KARTUN, Mauricio. *Escritos, 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue, 2017.
- MARTÍNEZ, Marcia. *Investigar en teatro*. Masterclass at the Institut del Teatre in Barcelona on 10 October 2018.
- PAVIS, Patrice. *Dictionary of the Theatre : Terms, Concepts, and Analysis*. Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- PONTREMOLI, Alessandro. "Danza e drammaturgia: un binomio contemporaneo". *Re_Research Dance Dramaturgy*. Turin: Prinp Editore, 2017, pp. 38-61.
- PROFETA, Katherine. *Dramaturgy in Motion: at Work on Dance and Movement Performance*. Madison: University of Wisconsin Press, 2015.
- VAN DEN EYNDE, Bart. "Dramaturgy as a rehearsal space for the director". *Re:search_dance dramaturgy*. Turin: Prinp Editore, 2017, pp. 66-79.
- VAN KERKHOVEN, Marianne. "On dramaturgy". *Theaterschrift*, no. 5-6, 1994, pp. 8-34. <<http://sarma.be/docs/3108>> [Consulta: 18 octubre 2022].
- VAN KERKHOVEN, Marianne. "Looking without pencil in the hand". *Theaterschrift*, no. 5-6, 1994, p. 140-149. <<http://sarma.be/docs/2858>> [Accessed: 18 October 2022].

Dance Dramaturgy as a Constellation of Relations

In conversation with Constanza Brnčić

Ricard GÁZQUEZ

Universitat Autònoma de Barcelona.
Cultura en Viu, Campus de Bellaterra (Cerdanyola del Vallès)
ricardgazquez@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Degree in Hispanic Philology and PhD in Performing Arts from the Universitat Autònoma de Barcelona. Playwright and stage director. He is currently the director of the UAB Aula de Teatre and professor of staging at the Institut del Teatre. His recent research has focused on contemporary performing arts trends, with a particular interest in interdisciplinary artists from the independent scene.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This article is a reflection on the concept of writing in dramaturgical construction processes in the current contemporary dance context. On the one hand, questions are asked about the paradigms that operate in the process and structuring of artistic discourse as creative parameters. Based on the reading of several theoretical materials on the subject, and following a conversation with the choreographer and dancer Constanza Brnčić, the conclusion is reached that there is a crossover between the notions of composition, dramaturgy and choreography, and that the writing of dance is manifested in different ways in all three. On the other, there is an emphasis on the work contexts and dynamics to understand these dramaturgies of complexity not as a product but rather as a process of composition and production within a relational aesthetic framework.

Keywords: choreography, writing, relational aesthetics, performativity, dramaturgy

Ricard GÁZQUEZ

Dance Dramaturgy as a Constellation of Relations

In conversation with Constanza Brnčić

Nothing is fixed, because everything is in retreat, and this retreat shows me something new with respect to what the body possesses to situate itself.

(Brnčić, 2022: 3)

The attempts to compare the procedures and structures of the dramaturgical construction of dance with other disciplines such as narrative, drama or audiovisual fiction displace the specificity of dance writing forms to a rhetorical sphere, which often falls under the umbrella of both a speculative and poetic discourse, always straddling similes and paradoxes, since it is extremely complex to find (or rather agree on) the right terms to describe the compositional paradigms that support these non-conventional dramaturgies. If we think, in addition, that these structural foundations are intentionally unstable and diverse or, in other words, that most of the time they avoid establishing themselves as a single axis (with a uniform and linear sequence of enunciation) to articulate an artistic discourse that, by definition, explores the behaviour of bodies, movement and space, it is entirely logical that its specificity (or its differentiation) tends to be defined from this rhetoric of displacement of semantic fields, of resistance to ascribing it to any specific dramaturgical model or, at least, to a single one. On the one hand, the narrative strategies¹ that are put into play in the staging of dance, and the fabric of texts that make up the dramaturgical corpus that derives from it in each case (notations, graphic sketches, audio and audiovisual recordings, conversations, images, various literary materials, sections of movement, lists...), become a kind of residual archive, which is shaped through the permanent reconstruction of fragments, through temporariness, and which, therefore, is continuously updated, due to its performative and process-based nature: like a kind of palimpsest overwritten multiple times, like a bundle of scores that move into other scores and parts. We could argue, therefore, that dance dramaturgies correspond to what José A. Sánchez called “dramaturgies of complexity”, which find their regime and their aesthetic meaning from

1. One could question, as surely as Roberto Fratini would, whether there is a narrative in current choreography, or in any case a *narrating*. Paraphrasing his ways of expressing it: as a collapse, as a shipwreck, in the precise absence of a story that, by omission, is denied and confirmed, or that is insinuated through the signs of a dance secretly inscribed in the adventure of the tale: “choreography as a *suspense of a something*, which it narrates by distancing it and distancing its narrative” (Fratini, 2012: 429).

concomitance, from the “contamination” between composition strategies through fragmentation. Sánchez (2002: 191) reminds us of the words of the dramaturg of the Kaaitheater in Brussels, Marianne van Kerkhoven, who in 1990 hinted at the appearance of:

(...) a dramaturgy that fixes the partial structures rather than the global structures of a piece. As if the aim was to get closer and closer to this entity of the full moment. The great building, the structure in its entirety, remains unknown for a long time, open, unfinished, available for changes. Assembling mini-entities, that is to say, the more or less stable basic materials, the great structure is experimented with and gently swaggers (Kerkhoven, 1991: 111).

In short, there is usually not (or not only) a script arranged in written sequences with an episodic coherence (of scenes or cues of scenic moments and sections of movement), but rather a web of questions and variables that make up a project or a promise of realisation. In this sense, Bojana Kunst’s discussion (2021) about the paradox of the potentiality of performance is revealing:

Even if performance is most of the time experienced as an event in present time, where the co-presence of dancers/actors/performers and the audience is of essential importance, that doesn’t mean that performance is fully about actualisation of the present moment. Performance practitioners know very well how strong the work on performance is related to the paradox of potentiality, how much it has to deal with actuality, which always surpasses itself and with anticipation of what has yet to come. The moment of our present danger reveals itself exactly through the violence of constant actualisation, where the process of actualisation is tightly related to the notion of contemporariness, of making the work in present time, a contemporary work. Therefore, I imagine the performance as a field of potentiality, a certain rupture in time, and another time frame where there is no difference between the possible and the impossible event.

The paradox of the potentiality of the performance, in correspondence with the eminently factual nature of the arts of movement, serves to refer us to the fact that the writing forms of dance incorporate, on the one hand, a methodological and procedural trace, a record of symptoms of what could happen, which must be physically embodied, so that the moment they are read by the bodies and gazes of the performer and the spectator, they outdate the code in which they were formulated because they transit to another plane of abstraction through movement. Hence this opening to a potential field of realisation, which moves on the edge of a temporality in suspension. Numbers and words become feet and legs, elbows and arms that deform or become blurred before the eyes. As the founder of the company La la la Human Steps, the Canadian choreographer Édouard Lock (2009: 53), said, in a certain way, in dance, there is an impulse to “undo the figures so that the spectator can redo them.” In his words:

In painting, the idea of possessing a comprehensive understanding of the body disappeared a long time ago. In contrast, in dance we are experiencing a form of art that works with the tangible, because we are made of real flesh and blood. That said, in fact, abstraction is indeed possible and I'm not saying anything new. What matters are the perceptions of these tangible elements that we put on stage. If I move a hand very quickly, the hand becomes transparent and shapeless; that is, a body that moves is abstract.

Hence the fragmentary morphology of the dramaturgical texts and pretexts of dance, as a punctuation of unfathomable lines that, when linked through the materiality of the body, of light and sound vibration, of the web of signs of the stage, become complex through their own dynamics in space, to reveal their relative opacity through the sensory experience of the performer and the spectator. There is a concept, which Laurence Louppe picks up (acknowledging that he borrows it from Professor Anne Cauquelin), to talk precisely about this kind of astonishment that, in a positive sense, occurs on some occasions before the artistic object in contemporary art. It is the concept of "esthétique du décepiif" (the aesthetics of the disappointing), which occurs when what happens on stage disturbs the capacity for understanding, for formal recognition, since it upsets "the perception of the spectator constantly challenged by the invisibility of the progressive changes that take place in the stage from what the choreographer calls one position to another, under the effect of a slow deformation due to micro-movements" (Louppe, 2013: 200). The choreographer and performer she refers to is Myriam Gourfink (founder of the French company LOLDANSE). It seems appropriate to observe that Constanza Brnčić, without intending to establish an identification between the style or technique of both choreographers, also develops her own methodology of composition based on breathing, the gaze and the phenomenological experience of space in the body. If, as Louppe notes, Myriam Gourfink works by incorporating a psychic dimension that organises body mobility from the meeting point between "the direction of thoughts inside the body" and "the direction of thoughts outside the body", in an experiential distillation of movement that combines the practice of yoga with the score notations of Rudolf von Laban, for her part, Constanza Brnčić also experiments with the directionality of the gaze, with the spontaneous experience of space in the body, from a perspective that captures Jean Piaget's notion of the sensorymotor approach (which takes place in the initial phases of child development), in combination with minimalist microstructures of physical and musical notation.² We should remember that throughout Brnčić's background there is a trace, among others, of body weather techniques, in addition to a philosophical inquiry following Merleau-Ponty's phenomenology of perception. It is no accident, then, to establish a tangential connection between two different ways of approaching choreographic practice, the result of the crossover between philosophical currents and psychophysical training of an almost meditative nature, where no clear border

2. Some of these sources of notation or scores are specified in the following discussion.

is established between interiority and exteriority, and that, in addition, have a whole series of rhythmic and algorithmic scores that serve as triggers for organising plausible structures of execution and composition.

Throughout the conversation that I present below, it is explained more precisely how this procedural notion (the use of score pretexts that are part of a choreographic compositional dynamic, together with motifs and concepts that encourage interaction in the space from the physical experience of the body) becomes a substantial part of the work of dance writing, understood as part of choreography and also as part of dramaturgy, in a relationship not of complementarity but of transversality. Dance dramaturgy, according to this approach, is defined as a crossing of languages, tensions and relations, as a constellation of relations between people, texts and contexts. Without further delay, I think it is appropriate to invite the reader to follow the course of the reflection through the dialogue below, to then conclude with some complementary considerations.

Conversation with Constanza Brnčić³

Q: Your work as a choreographer is varied, as your personal projects come from a place strictly linked to movement, but you also work on community projects, such as *Pi(è)ce*,⁴ which has a more theatrical dimension, or you contribute to other theatre projects, where dance is combined with other artistic disciplines. Do you see a notable difference in the dramaturgical terrain according to the mindset of each project?

A: I don't see that much of a difference between one project and the other, what happens is that in *Pi(è)ce*, for example, I had the opportunity to work with a playwright, Albert Tola, and then it seems that words have more prominence or appear more. Actually what varies are the approaches, according to the specificity of each project, but I would not establish such an acute separation. In some personal pieces I have also incorporated words a great deal, such as the piece based on my grandmother's letters from exile (*Que travessa*).⁵ There was a very present textuality there. In fact, the text is always there, or almost always, even if it does not appear on stage or is not spoken aloud. There is always a textual and dramaturgical work behind it. It is true that in the case of *Pi(è)ce*, in collaboration with a playwright and with participants who have not been on stage before, people of different ages and with different languages, from a very specific environment, like the Raval neighbourhood, after

3. This conversation took place on 15 November 2022. I mark the questions with the letter Q and the answers with the letter A.

4. *Pi(è)ce* is an intergenerational and intercultural theatre creation project with a social character that has been carried out in the Raval and Poble-sec neighbourhoods in Barcelona. The experience began in 2011 on the initiative of the director of the Tantarantana Teatre, Julio Álvarez, together with Constanza Brnčić and Albert Tola. The most recent edition, in spring 2022, was the last after ten years of uninterrupted activity.

5. The piece *Que travessa* premiered at L'Estruch in Sabadell in 2011. The starting point was the reading of the letters Elvira de la Torre, the choreographer's grandmother, sent to her family between 1975 and 1978 (during the Videla dictatorship in Argentina), right after they went into exile in Barcelona. The piece was created during the choreographer's stay in Patagonia, as part of the Nativo y Foráneo residency, organised by the Centro Rural de Arte in Argentina.

ten years with Albert we have created together a working methodology and a stage aesthetic that has emerged from a continuous dialogue, which has been very beautiful and very fruitful. In a way, we were both out of our usual zone and this has led to a different dynamic that has been occurring throughout the experience.

Q: So we can say that the journey to find this methodology and this aesthetic is itself a process for laying the foundations of dramaturgical composition.

A: Yes, absolutely.

Q: Is the term “dance dramaturgy”, which in recent years has become so elastic and porous, linked to the perspective from which it is approached? When we talk about dramaturgy are we incorporating the concept of composition at all levels (in terms of stage materials, signs, team of people, choreography)?

A: When we compose we reflect extensively on the readings, on the writing of movement...

Q: Writing in space?

A: Writing in space, about what happens in space and time, but also about how that is shaped on paper. We consider how to write or transcribe the experience on paper and how that is then translated or transformed in space and time from practice. Personally, I do a lot of this work on composition: doing writings a priori on paper, and then putting them into practice and seeing what happens; they are like little machines.⁶ There is a great deal of reflection on the different languages and different perspectives that it brings you on the creation process itself. For example, if you work on gesture, but at the same time you write or talk about it, you are feeding more directly or more indirectly what the gesture is generating, so that it opens up to other relations, other meanings, other senses... It is as you said before, there is a crossover of notions and a crossover of the languages that occur in the creation processes. The notions could be these: composition, dramaturgy, improvisation, writing, reading... And when we talk about languages it does not necessarily imply that it has to be an interdisciplinary piece.

Q: What do these work notebooks look like?

A: In composition, what I work on a great deal are different ways of approaching this relationship between writing and movement. Sometimes

6. It is symptomatic that she uses this term, which has a very philosophical and semiological correspondence. In his article “L'hétérogenèse machinique”, Félix Guattari (1992) establishes a dissertation on the different concepts and functionalities and on the machine, which contemplates several morphological levels of composition: material and energetic; semiotic, diagrammatic and algorithmic; organic and physiological; informative and representational; affective, cognitive and social. What seems interesting about Guattari's concept of “machine”, in any case, is its conception as a “territory” or as a form of complexity where all these processes and levels converge, which at the same time has an enunciative capacity and, therefore, a performative potential that is associated with it. In short, as Calderón Gómez (2006.2) rightly analyses, it is a diagrammatic and performative language that seeks action more than meaning. Indeed, what Brnčić is referring to are small numerical and enunciative formulas that cause movement (physical action and discursive deployment).

there is a more structural and formal treatment, for example through numerical or algorithmic structures, which indicate only a sequence of elements and an ordering.⁷ Basically, these are very fundamental structures. I use them in classes and, in the process of rehearsing a choreographic work of my own, I use them as a trigger, to see what happens without me knowing in advance. Because in dance we have been taught extensively to do and, from doing, to then look and see what you have done. What happens is that, over the years, I have turned this around, because over time you realise that in doing it you often apply precisely what you know how to do, and you can't move on, from your tastes, from certain ways that we have learned. Then what I proposed was to have formal structures or "little machines", which I put on paper in the abstract, without thinking about what result they will give, to put them to the test and see what happens. Or you start from an idea such as "building or composing a body", tensions in the body in relation to space. For example, you propose to set yourself a series of limitations: I can only do it with three sentences, sentences cannot be complex, these constraints already give you a body. The fact of working with these limitations opens up an imaginary, since at the moment of doing so a type of body comes into play. Then, when you put this apparatus⁸ into play, the performer gives you something else you didn't know.

Q: Could it be said that this starting material involves a relative thematisation of the choreographic work or that there is a vocation to reveal a meaning through it?

A: It always starts from a material or several solid materials. For me there is a system of interests, concerns or questions that may seem to be far apart from each other, and in the centre there is a void. I always start from these cavities, from a very unstable place, around which there is a constellation of latencies that intersect in this cavity. Specifications appear at these crossings. But for me, thematisation, and I see this a lot when I teach, is another starting point. You can work based on a commission and start from a theme, and there are certainly people who work like this, who want to talk about a theme, but in dance and other artistic languages there is also another way of working, which tries to put relations in operation, which cannot be strictly thematised around a centre, but

7. The various materials she uses as a teacher range from reflections and musical structures of the minimalist composer Tom Johnson, to writings on the art of the Bach fugue, as well as other documents where notation games applied to movement appear, based on various canons and algorithmic structures, which function as Real Time Composition (RTC) stimuli, to lead to other compositional dynamics, such as complex minimalist systems based on ternary structures where addition, inversion, repetition, and so on, are worked on through variations in rhythm, tempo and quality of movement from different conceptual motifs such as neighbourhood or segregation, to name just a few. An illustrative example of this kind of basic exercise to work on the RTC would be the piece *Accumulation*, by Trisha Brown (1971).

8. Another term that often appears when we talk about staging and sometimes remains poorly defined or diffuse in its frame of reference. Andrea Soto Calderón (2020: 107-113) comments on the concept of "apparatus" following the notions of Giorgio Agamben, who takes up the definitions introduced by Foucault and, later, by Deleuze. As Soto Calderón points out: "The notion of apparatus can be understood in at least three senses: as a technical apparatus, as a strategic arrangement or as a way of articulating knowledge." This last meaning, introduced by Michel Foucault, refers to processes of rationalisation and, therefore, to specific modes of governability. According to Calderón (2020: 107), "it is a training process leading to the introduction of a unification of meaning."

rather as constellations of tensions or notions, and this would also be the work of dance dramaturgy for me: to understand these tensions and these intersections of notions and themes that unfold, that encounter or reencounter each other.

Q: For example, I recall in the early 2000s, Anne Teresa de Keersmaeker with that solo with music by Joan Baez.⁹ In a certain way, a theatrical notion unfolded there, because there was a set design that referred to a space of its own, with a record player...

A: Yes, as if it were in her studio, the linoleums were rolled up... and she was dancing alone, and she came in and looked at the audience and said “What?!” , as if to say: “What are you looking at?”

Q: There she showed an intimate space, one of personal work, and there was certainly a development of these tensions that you speak of. Then it is inevitable to ask where that artistic choice and that specific situation comes from, about the why behind it

A: She was listening to Joan Baez. And why Joan Baez? What was it about Joan Baez? Well, the whole political struggle, and at the same time the tessitura of her voice that made her move physically in space. This led her to think about her own artistic work, probably to establish a series of relations about a political statement, an aesthetic statement... and this alone already generated a quantity of signs and relations, and created a theme, if that is how you see it.

For example, I’m currently working on a project called *Registres evanescents*.¹⁰ Where does that come from? I was commissioned by Gràcia Territori Sonor, and its director, Maria Vadell, who has inherited the sound collection of Víctor Nubla,¹¹ and then we talked with Jordi Alover, who is the director of the Museu de la Música in Barcelona, about all these records that are becoming obsolete. So you pull the thread and establish relations between concepts, which have to do with the passage of time, with death, with memory, but also with the cultural industry, with archives, with when an archive becomes heritage... We look for a title from all these relations, and sometimes it is right and sometimes not. I give this example because the subject is changing. It is not like a

9. Anne Teresa de Keersmaeker premiered the solo *Once* at the Rosas Performance Space in Brussels, on 27 November 2002.

10. “*Registres evanescents* is a project in which an interdisciplinary group of artists explores the fragility of memory, the evanescence of recording systems and the notion of an archive. Through the exploration of capture and recording systems of the past, *Registres evanescents* develops some questions that act as a trigger for the artistic process: how and why do we select some elements of the archive and not others? What is the bodily experience of removing items from the archive and reassembling them elsewhere? What can we do with these objects? What can we do with the gaps created in the order of the archive, in its continuity? What rights of falsification, disorganisation and subversion does this new context created in its exteriority grant the archive to?” (Programme. Premiere: 27 and 28 January 2023 at the Sala Tete Montoliu of L’Auditori in Barcelona).

11. The Maestro Víctor Nubla (Barcelona, 1956-2020) was director of the LEM International Experimental Music Festival, organised by Gràcia Territori Sonor, an organisation of which he was a founding member in 1996. His legacy as a composer is both extensive and diverse, with more than a hundred albums published, both solo and with the musical projects Macromassa, DEDO and Això no és pànic. He was also a founding member of the Bel Canto Orchestra and the European Improvisers. An unclassifiable artist who rejected labels, an illustrator, writer and poet, as well as a musician and composer.

stone or a column. In fact, in *Motors de creació*¹² I cited a poem by Henri Michaux that goes: “I have built myself on an absent column.” It’s like you have the idea that there’s a column and you’re visualising it, but it’s not actually there.

Q: So there is an embodiment of thought?¹³

A: There is a mixture, because you have also chosen a language, you have also learned certain forms and there is also a whole history of dance in your body, which you have created.

Q: A trace.

A: A trace of all the learning and all the things you have wanted to get rid of or of those you have included, precisely, and it is very complex, because it is not about understanding the body as a *tabula rasa* that is influenced by some topics, but there is this life story and this learned language.

Q: With a technique, as you said on another occasion, there comes a time when you also try to disarticulate it.

A: Exactly, so it becomes another technique and then it’s always the same. It is interesting to return to Piaget’s analysis following the relationship with children’s space. I am referring to his definition of the sensorymotor approach, how the body experiences space spontaneously before a type of thought that rationalises it enters, with the whole Euclidean perspective, where another type of rational relationship with space is established. This kind of approach helps me a lot to work on it like a score.

I am also interested in the structures of Matteo Fargion,¹⁴ for example, as material to create a work with the division of time, with irregular bars, with the duration of gestures... These are very precise scores, but when you start working on them there are many decisions to be made.

Q: So is there a clear distinction between dramaturgy and choreography, or is it all part of the same stage composition process?

A: There are some collaborations. For me if someone comes who devotes many hours of their life to writing and to looking from this point of view at how the signs relate to each other and what readings they generate, to put it slightly bluntly... someone who comes from this area and joins the work will surely say interesting things or see other aspects, just like when the lighting designer comes. Each look, each collaboration, makes

12. Brnčić participated in the 4th *Motors de Creació*, organised by the Associació de Professionals de la Dansa de Catalunya (APdC), which took place at the Institut Valencià d’Art Modern (IVAM) from 23 to 26 November 2022, and later at El Graner, in Barcelona, on 17 December 2022.

13. I borrow this expression from Marina Mascarell, as I explain to Constanza off the record. This is title of a book by Riikka Laakso on the figure of the Valencia-born choreographer. As Laakso explains following the constant dialogue that Mascarell maintains with the performers throughout the work processes: “The dancers transform thought into movement. [...] In the act of composing, her own experiences as a dancer resonate strongly, a bodily archive of incarnated knowledge that has accumulated in her body” (Laakso, 2021: 11-12).

14. Matteo Fargion (Milan, 1961) is a teacher, performer and composer. His eclectic work, largely derived from the English Experimental and New Simplicity movements, embraces the handmade and the minor scale. He is known both for his long collaboration with the choreographer Jonathan Burrows and for the music he continues to write for concerts, theatre and dance shows.

you do certain things. I understand dramaturgs as people who write the scene, what happens on the stage, who make connections between readings, not only symbolic relations or between signs, but also of how that can be read culturally. Rather than talking about perspectives, internal or external, we talk about distances.

Q: When does the dramaturge get involved?

R: For me it has to be someone who is always there, from the beginning. Albert Tola was always there. I don't understand it like a doctor coming to visit and checking that everything is fine or that everything is working properly. Maybe it has other tempos, but it must always be there. It is not a matter of differentiating roles (dramaturgy, choreography), but of adding the contrast of specific views of each participating person throughout the artistic process. Very strictly delimiting the functions of one and the other is of no use to me.

A: Dramaturgy then as a crossing of relationships? If dance dramaturgy must be defined in some way, could we say that it is this fabric or this constellation of relations?

C: It is for me. I think it's a good definition.

In conclusion

Nicolas Bourriaud defines the concept “relational aesthetics” as an: “Aesthetic theory consisting in judging artworks on the basis of the inter-human relations which they represent, produce or prompt” (2002: 112). In his vision, which is informed above all by Guattari's ecosophy,¹⁵ the practices of contemporary artists “by creating and staging devices of existence including working methods and ways of being, instead of concrete objects which hitherto bounded the realm of art, they use time as a material” (Bourriaud, 2002: 48). Following Constanza Brnčić's words throughout the conversation, a definition of the processes of choreographic composition in this line of thought would be plausible. In other words, and I share the point of view, we could understand dance dramaturgy as a relational activity and as a physical trace of a process of composition (textual, choreographic, stage, interpersonal), rather than as the artistic product that results from this process. In this respect, Bojana Bauer (2015) talks of dance dramaturgy, rather than a crystallisation, as a *crystalliser*¹⁶ of a set of conditions, through the ways in which it works, while insisting again on its performative potential through its procedural behaviour, through its doing. Her critical vision goes further when she states that:

15. Bourriaud uses Guattari's idea of the production of a subjectivity that feeds back and is enriched through an ethical and political bond with others (with alien subjectivities) and with the world. In the bibliography that accompanies this text, reference is made to the book *Chaosmose*, used by Bourriaud as the main source for developing his theory on the so-called “relational aesthetics”.

16. My italics. The original quotation reads: “I have placed emphasis on the set of conditions dance dramaturgy crystallises through the ways it functions”.

Understanding dramaturgy through its doing is only possible, however, if we assert—and there I join Bojana Cvejic’s assessment—that a dramaturg is not a necessity and that dramaturgy is not necessary to dance practice and production. Only after we have accepted that can we join Cvejic in her wish to “explore functions, roles and activities of dramaturgy in experiment” (Cvejic, 2010: 41). Saying this means that dramaturgy should no longer be considered a normative prerequisite of dance production, in the sense that it is not answering the necessities of mastering the fabrication of a product, controlling the methods of work and its outcome, or imparting meaning to something (Bauer, 2015: 48).

The notion of time as artistic “material”, on the other hand, is an interesting key to understanding a last paradox that I venture to raise to conclude (and I deliberately fall into the rhetorical trap that I pointed out at the beginning of this article), in relation to the activity of writing and following the concepts of archive and score, sufficiently present both in the dialogue transcribed above and in so many other dialogues in dance and about dance.¹⁷ Both the idea of score (according to Louppe) and the idea of archive (according to Foucault and many others),¹⁸ find their sense of being as indications of a practice that gives rise to a multiplicity of events offered to be treated and manipulated (Foucault, 1969: 221). In the practice of writing there is also a potential for reading and movement, an inscription on paper that seeks to pass into the body to become something else (and vice versa), time is suspended until it finds a phenomenology which gives it a field of action, open, waiting for a new transformation. It is therefore this evanescent materiality of time that poses a crucial enigma for those who try to grasp the paradigms and paradoxes of forms of dance writing.



17. I refer, for example, to the dialogue between Uruguayan choreographers and dance theorists Karen Wild Díaz and Carolina Silveira (2019). In addition to reporting experiences where writing and improvisation with the body are brought into play spontaneously, there is an interesting discussion around this paradox of potentiality and time, in relation to the actions of writing, reading and dancing, with references to texts by Clarice Lispector, Marguerite Duras or Samuel Beckett, among others.

18. We could expand on the notion of archive with a long list of authors, among whom, in my opinion, the most noteworthy are, apart from Foucault, Giorgio Agamben and Miguel Morey.

Bibliographic references

- BAUER, Bojana. "Propensity: Pragmatics and Functions of Dramaturgy in Contemporary Dance". In: HANSEN, Phil and CALLISON, Darcey (eds.). *Dance Dramaturgy. Modes of Agency, Awareness and Engagement*. London: New World Choreographies / Palgrave Macmillan, 2015, pp. 31-50.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Translated from French by Simon Pleasance and Fronza Wood with the participation of Mathieu Copeland. Original edition: *Esthétique relationnelle* (1998). Dijon: Les presses du réel, 2002.
- BRNČIĆ, Constanza. "Horitzó", destil·lat textual de les indicacions d'assaig de la peça escènica *CEL*. Barcelona: Programa Comunitari del Teatre Tantarantana, 2022.
- CALDERÓN GÓMEZ, Jorge. "Sala de máquinas: Aproximación al pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari". *Nómadas, Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 14 (2006.2) <https://www.researchgate.net/publication/26495907_Sala_de_maquinas_Aproximacion_al_pensamiento_de_Gilles_Deleuze_y_Felix_Guattari> [Accessed: 16 January 2023].
- CVEJIĆ, Bojana. "The Ignorant Dramaturg". *Maska*, Vol. 16, No. 131-132 (2010), pp. 40-53.
- FOUCAULT, Michel. *La arqueología del saber*. Translated from French by Aurelio Garzón del Camino. Original edition: *L'archéologie du savoir* (1969). Buenos Aires: Siglo XXI editores Argentina, s.a., 2002.
- FRATINI, Roberto. *A contracuento. La danza y las derivas del narrar*. Translated by Rosalía Gómez Muñoz. Barcelona: Centro Coreográfico Galego / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2012 (Collection CdL #4: Danza y Pensamiento).
- GUATTARI, Félix. "La heterogénesis maquina". In: *Caosmosis*. Translated from French by Irene Agoff. Edició original: *Chaosmose* (1992). Buenos Aires: Ed. Manantial, 1996.
- KERKHOVEN, Marianne van. "El peso del tiempo". In: *etc 91*. Murcia: Arena Teatro, 1991.
- KUNST, Bojana. "On Potentiality and the Future of Performance". In: GAREIS, Sigrid; and KRUSCHKOVA, Krassimira (eds.). *Ungerufen. Tanz und Performance der Zukunft / Uncalled. Dance and Performance of the Future*. Berlin: Theater der Zeit, 2009.
- LAAKSO, Riikka. *Marina Mascarell. Corporitzar el pensament*. Barcelona: Editorial Comanegra / Mercat de les Flors / Institut del Teatre, 2021.
- LOCK, Édouard. "Desfer les figures perquè l'espectador les refa". *Reflexions entorn de la dansa (03)*. Mercat de les Flors / Temporada 2008-2009. Dossier: Cal·ligrafies del cos. Barcelona: Mercat de les Flors, 2009, pp. 50-53.
- LOUPPE, Laurence. "Partituras". Translated from French by Antonio Fernández Lera. Original edition: "Partitions", *Poétique de la danse contemporaine* (2007). In: DE NAVERÁN, Isabel; ÉCIJA, Amparo (eds.). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea editorial, 2013, pp. 197-208.
- SÁNCHEZ, José A. *Dramaturgias de la imagen*. Cuenca: Ediciones de la UCLM, 2002.
- SOTO CALDERÓN, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2020.
- WILD DÍAZ, Karen; SILVEIRA, Carolina. "En las aguas del cuerpo-texto. Conversación entre Karen Wild Díaz y Carolina Silveira". In: Ponce, Xurxo (comp.). *Conversaciones, anotaciones y dramaturgia de las artes vivas: España y Uruguay*. Montevideo: Estuario editora, 2019, pp. 185-214.

other art- icles

Brossa on Stage. History of the Reception of *Regular* or *Stable* Theatre (1960-1971)

Enric GALLÉN

Universitat Pompeu Fabra
ORCID: 0000-0003-1490-5102
enric.gallen@upf.edu

BIOGRAPHICAL NOTE: Full professor of Catalan Literature and History of Translations at the Universitat Pompeu Fabra (1997-2021)

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

From the 1960s, some pieces included in Joan Brossa's *Poesia Escènica* began to be staged in theatres, particularly in Barcelona, making him less dependent on the artistic sphere of previous readings and performances. The new decade brought a series of global and radical changes in the field of culture and art, led by young or emerging intellectuals and creators, who argued the need for a culture politically and ideologically committed to the urge to transform contemporary society. In Catalonia, under the yoke of the Franco dictatorship, the need for a cultural and artistic change also reached theatre, intellectuals and creators, and the renewal of theatre criticism. However, this theatre criticism did not quite understand or assimilate Brossa's theatre, whose name was respected although his pieces were not generally well received in a system of often one-off theatre performances. The regular, more literary theatre of *Poesia Escènica* was not universally understood by critics, nor was Brossa's original recreation of the Catalan dramatic tradition, represented by Ignasi Iglésias. When in 1968 he premiered *Concert irregular* and *Quart minvant o els nassos històrics*, both his *irregular* and *regular* theatre failed to win the approval of either critics or audience.

Keywords: Joan Brossa, *Poesia Escènica*, *regular* or *stable* theatre, reception, theatre criticism, theatre directing, non-professional theatre groups

Enric GALLÉN

Brossa on Stage. History of the Reception of *Regular* or *Stable* Theatre (1960-1971)

Introduction

In the 1960s, some pieces of Joan Brossa's *regular* or *stable* theatre¹ began to achieve greater stage presence,² so that readings or performances in private homes, studios and some theatres expanded (Planas, 1992; 2002: 385-386).³ Between 1960 and 1971, four non-professional groups put on nine plays mainly in Barcelona venues — the Agrupació Dramàtica de Barcelona (ADB), the Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), the Teatre Experimental Català (TEC), and Jocs a la sorra. Teatre d'Investigació — and four other pieces more linked to stage directing (Josep Centelles, Antoni Bachs, Lluís Solà, Carlos Lucena) were performed.⁴ This article aims to analyse the reaction of the newspapers and specialised press of the time to all of these Brossian productions.

Indeed, performing Brossa's *Poesia Escènica*, of an alternative nature and restricted access (via non-professional groups) in relation to the private theatre of the time, arose gradual interest among a renewed theatre criticism in Barcelona, which disagreed with the criteria of aesthetic, ideological and moral assessment of the prevailing critics. However, the artistic and ideological credo of a revived theatre criticism did not understand or assimilate

1. The division of *Poesia Escènica* into two groups, "one, of irregular or research theatre — quick-fire scenes, striptease, circus, etc. — and the other of *regular* or *stable* theatre — dramatic, comic, epic, burlesque, etc.—", is due to the Italian critic Valerio Riva "who, when introducing it into the repertoire, suggested a name: *irregular* theatre, or research, as opposed to the *regular* theatre applied to known theatrical genres" (Brossa, 1983a: 7).

2. Brossa also disseminates his poetic work in the private sphere, in the "Borbolles poètiques", organised by the doctor, writer and politician Joan Colomines i Puig in his home. In the XXIV session (13 May 1961), he read the poems "Nocturnal", from *Catalunya i selva* (1953-1954); and "Oda a la poesia" and "Catalunya" from *El pedestal són les sabates* (1955). Or his poetic or "aesthetic theory" (Camps and Veny Mesquida, 2016).

3. On 20 November 1959, a group of students from the University of Barcelona held the reading of the second act of *Els beneficis de la nació* (Cirici Pellicer, 2015: 400). The censor did not authorise the performance, which much later was published as an addendum (Brossa, 1983b: 327-356).

4. *La jugada* (EADAG, 1960, 1961), *El bell lloc* (EADAG, 1961), *Or i sal* (ADB, 1961), *Gran Guinyol* (EADAG, 1962), *Aquí al bosc* (Josep Centelles, TEC, 1962; Lluís Solà, Vic, 1965), *El relloger i Collar de cranis* (Lucena, Teatre Romea, 1967); *Quart minvant o els nassos històrics* (Jocs a la sorra, Casino L'Aliança del Poble Nou, 1969), and *El temps escènic* (Jocs a la sorra, Sitges, 1971).

Brossa's theatre approach, which coincided and contrasted with other post-war dramaturgical trends filled with reflection, political condemnation and the will to transform contemporary society, such as American and Spanish realist theatre, the angry young men, or the Brechtian legacy. All these trends were represented in Spain, especially when the Franco regime provided an opening for cultural liberalisation under the mandate of Manuel Fraga Iribarne, Minister of Information and Tourism [MIT] (1962-1969), and the permanent control of censorship

***La jugada and El bell lloc* (Cabrils, 1960; Barcelona, 1961)**

Brossa's first performances in the 1960s were not well received by critics. Jordi Carbonell acknowledges that, "unfortunately, it has not been possible to perform Brossa in public until last year [1961]," when the playwright was forty-three years old and eighteen years had passed since *El cop del desert*, his first piece, and he comments:

Brossa has tried to get to the core of human issues following a minority path, which has distanced him from his mission towards and in relation to Catalan society in its wider dimension. He has, certainly, demolished the ostentatiousness of neo-romanticism and sentimental falsehood, and has striven for a reality stripped of anecdote. For this reason, his theatre is refreshing and gives this feeling of exposing things unreservedly. [...]

Although Joan Brossa's experience as a playwright is interesting, he is on a path from which it is difficult to find the way out; difficult but of great significance for our society. Brossa's theatre I am familiar with — *La jugada, El bell lloc, Or i sal* — is, for me, a theatre of transition towards a new attitude further removed from illusionism and closer to epic theatre. And I say this not imaginatively but because Brossa's latest poetic production that I know through private readings makes me think it. And because I think this is his path (Carbonell, 1962: 44-45).

The first piece performed was *La jugada* (1953), premiered by the EADAG in Cabrils (19-XI-1960, Teatre de la Concòrdia), directed by Moisès Villèlia.⁵ Alexandre Cirici Pellicer, who introduced it, recalls it in his diary: "I introduce Brossa. *La jugada* is a trap for everyone and everything. An abstract game. Nice Villèlia gestures (pulling on the ear, etc.). At the end Jehovah appears and is outraged to see the men. If all that man has done best is man, he cannot be satisfied with man" (Cirici Pellicer, 2015: 429).

Later, the EADAG staged it along with *El bell lloc* (1958)⁶ (2/4-VI-1961, Cúpula del Coliseum). The first to talk about it in a periodical publication was the writer Giovanni Cantieri in *Primer Acto* (Cantieri, 1960). As Marrugat recalls, he expresses his distance from the "Brossian artistic credo" of a

5. Directed by Villèlia: (Capmany, 1974: 63); (Cirici Pellicer, 1960: 1-3; 1962: 49-51). According to Brossa, "I found that Villèlia's work as director of *La jugada*, which premiered in 1953, was excellent. In 1958 he directed another of my plays, *El bell lloc*, which was boycotted by Salvat. Foix confessed to me: 'This is a very nice piece; I would have liked to have done it myself'" (Permanyer, 1999: 160-161).

6. It had been premiered in Sallent on 23-IV-1961, at the Biblioteca Popular (Planas, 2002: 343).

“cerebral and abstract” character, which does not provide an “atmosphere of understanding and communication between audience and actors” (Marrugat, 2013: 13). All in all, he lays the ground for quite a comprehensive reading of *La jugada*.⁷ In his turn, the critic Martí Farreras speaks of an “exceptional evening and its organisers deserve our recognition”, but *El bell lloc* has seemed to him to be “of little consequence, to be honest”, and on *La jugada* he adds:

An unending and vulgar melodramatic situation, which demanded or called for nothing, and which leads to the appearance of a *tremendista* demiurge who says some things that are daring, others puerile, and others, quite a few, that cannot have been intended to be understood, since they were formulated using esoteric and picturesque language. Precision or a real need for a dramatic exposition? We were unable to find it anywhere. [...] Brossa manipulates — this much is true — a language of undeniable poetic grace, but dramatically atonic and ineffective, despite the shouts and swear words — another recipe — that give it an appearance of rotundity. And nothing else. Perhaps one is irremissibly corrupted by so much vulgar theatre that I could not see in *La jugada* any of the graces or merits that the faithful panegyrist of the playwright claim. The staging — you have to call it something — is entirely puerile, although perhaps, on second thoughts, that puerility was an apt vehicle for so much gratuitous phrasing and so much dramatic levity (Martí Farreras, 1960).

The critic’s opinion provoked an immediate response from Brossa who, always attentive to what was said and done regarding his work, wrote an open unpublished letter to the editor of the journal. He asks Martí Farreras “to remain fair in the face of any trend otherwise you will fall into a negative way of exercising judgement,” and he notes: “*La jugada* is written on one plane, in your opinion, motionless on another, and in the end you shift and disregard it. Your concept of the dramatic makes me wary: it sounds like that illusory *living the turn of events*. You forget above all theatrical truth in the sense of art. Freedom against necessity.”

While making it clear that “my artistic intentions are different, and the fact that if I didn’t get the right perspective is your fault, not mine,” Brossa concludes: “My theatre is directed at Man, and not at an audience resigned to mediocrity, and even less at a group of stalwarts.” Martí Farreras’ opinion contrasts with Cirici Pellicer’s, who places Brossa “at the end of the cultural perspective that goes through Modernisme, Noucentisme, surrealism and

7. The Arxiu Joan Brossa at MACBA also holds a letter by José Agustín Goytisolo (7-II-1961) with a cutting of a review published in *Índice*, in January that year, with the initials of his name (J. A. G.). He introduces Brossa as the “grey brain of the avant-garde group *Dau al Set*” and points out, among other issues: “In the stagnated environment of Catalan theatre, the premiere of the piece [...] makes enthusiasts think that a dignified, intelligent Catalan theatre stripped of the usual clichés and vulgarity is still possible.” On the text, he notes: “caricatured and schematic tableau, the development of the deception and exploitation to which man is subjected by his peers in the society of our time, a development that culminates with the final allegorical appearance of the ‘thundering god’ in a surprising and incisive way, full of suggestions with which the cycle of this tragic game is closed. Brossa appears to us as a skilled connoisseur of the satirical resources that they have managed to use sparingly in this play, whose performance was a real success” In Brossa (2015: 235). At the Arxiu Joan Brossa of MACBA it is possible to consult the correspondence between Joan Brossa and Madelon Belle regarding Moisès Villèlia’s directing (Brossa_Corres_per_JB_Brossa_0044_020;0044_89). On the relations between Brossa and Madelon Belle (Massot, 2021: 1-3).

rationalism” (Cirici Pellicer, 1961), and presents *La jugada* “as a combination of avant-garde research and collective social value” (Marrugat, 2013: 14).

The most radical review of *La jugada* is by Jordi Germà, penname of Francesc Nel·lo, published in *Nous Horitzons*, the clandestine journal of the PSUC, as he provides a political reading of the text:

It is a circumstantial piece. Written taking into account the atmosphere and the date, and above all the audience at whom it is addressed. It is a combative play.

Brossa, with a lack of curious laziness, approaches creation by feigning the point of view, the capitalist angle: divinity is contemplated based on the members of bourgeois society. Seeing them act, through a kind of logical figure he draws the conclusion that creation is absurd, and therefore its creator is a madman. Brossa does not deny the materialist in this play. He only shows us the caricature of the capitalist God.

And he concludes: “An insubstantial play, but, due to excessive localism, the very characterisation of the Creator in the staging was a witness that made it a kind of atheistic response to catholic association theatre” (Germà, 1961: 56).

***Or i sal*. From the Palau de la Música Catalana to the IV Cicle de Teatre Llatí**

The production of *Or i sal* was surely the touchstone for the reception of Brossa’s theatre in this period, because it was performed by the ADB, an association that had already become a reference recognised by theatre critics. Brossa left the more private shelter in which he had been known until then. He abandoned the protection of the artistic world and faced the more specifically theatrical one in a system, however, still limited by the almost single performance as a norm. *Or i sal* was, moreover, performed on two occasions: first, by the ADB, in collaboration with the Club 49, at the Palau de la Música (18-V-1961); and later, at the Teatre Romea (3-X-1961), in the framework of the IV Cicle de Teatre Llatí, replacing the production of *Beckett o l’honor de Déu*, by Jean Anouilh that the ADB had premiered on 14 March that year, also at the Palau. Although outside the contest, *Or i sal* was performed in front of the “official” critics, who did not attend the Palau performance. As I have noted elsewhere, *Or i sal*, a *regular* piece of theatre

[...] precedes in time the emergence of Ionesco or Beckett, beyond certain technical, formal coincidences or literary procedures. *Cruma* or *Homes i No*, by Pedrolo, cannot be understood without the discovery of Beckett, like the beginnings of Harold Pinter. This is not the case for Brossa, as he stated more than once throughout his career. His literary origins are different, linked to the world of art, to Dau al Set, surrealism and the artistic avant-garde (Gallén, 2021: 222).

From *Gran Guinyol* to *Aquí al bosc*

Vázquez Montalbán Interviews Brossa

With the performances of *Or i sal* at the Palau de la Música Catalana and the Teatre Romea the real scope of the critical reception and social perception of Brossa's theatre became visible for the first time and in no uncertain terms. From now on, his presence in the press, always within certain limitations, was more or less regular than it had been until then. I may be wrong, but Manuel Vázquez Montalbán's interview must be the first (or one of the first) of this new period. Vázquez Montalbán (Vázquez Montalbán, 1962) starts with a physical description: "Joan Brossa seems like an intellectual in a play written by Sartre. He wears a sweater and a pair of trousers and no tie. He is a mature man who appeared in the Catalan literary field through his books of poetry and who moved this literary field with his *Poemes civils*."

Brossa, who had already written forty pieces, admits that he had not worried about premiering until then, but "now I plan to premiere what I can" and he explains the reasons: "Because I didn't have a theatrical technique of my own. I didn't yet have a style. I wasn't sure of myself. Moreover, the theatrical environment disgusted me. Have you read some of the reviews that are usually published? For some critics theatre ended with Martínez Sierra."

He is very critical of the Catalan theatre performed, full of "rambunctious plays without any human interest, and those who sought to do so used elements that were not too fair." For him, Catalan theatre has no audience, and if it does "it is responsible for their mediocrity. Catalan theatre has the look of a 'rough-and-ready theatre' without the slightest projection." When asked for his opinion on Sagarra, who died in September 1961, Brossa makes it clear who his references are in the Catalan dramatic tradition: "In the theatrical aspect, a legend [Sagarra]. In my opinion, his work has been negative. It has not contributed anything new. In his 'theatre of ideas' like *La ferida lluminosa*, he gives the impression of not having played fair. I believe much more in Guimerá and Ignasi Iglésias. These were playwrights rooted in their time and willing to take responsibility for it."

Given that Catalan theatre "doesn't have much of an audience," Brossa believes that it can be revitalised with "some translations", and that "it is urgent to find topics for the man of today and written in Catalan. We have to build a 'new audience' for Catalan theatre that demands this." There is, however, a serious issue in Catalan theatre, and in "Spanish" theatre: "The problem of theatre and the society that attends it". Brossa, who gave the audio and performance rights of *El cap violent* (1959) to the radio and television of the Federal Republic of Germany and published in Cologne (1962), points out that the fundamental problem of his theatre is "man's destiny. I want to apply a current criterion to it."

Gran Guinyol

Gran Guinyol (1957) should have been performed at the Teatre Talia (2-IV-1962) as a chamber piece by Núria Espert's company, which was in residence there, in collaboration with the EADAG (*Anonymosa*, 1962: 35). In the end,

the company withdrew (Salvat, 2015: 31-32), and the EADAG premiered the piece at the Cúpula del Coliseum (29/30/31-V-1962) without the director Ricard Salvat, who was outside Catalonia (Salvat, 2015: 50). The show was in two parts: the first, *Poesía y realidad*, an epic production based on a selection from *Veinte años de poesía española* by Josep M. Castellet⁸ and, the second, *Gran Guinyol*,⁹ with stage design by Albert Ràfols Casamada and costumes by Maria Girona. According to the anonymous review in *La Vanguardia Española*, *Gran Guinyol* is: “A piece with a very modern technique and spirit, in which the playwright follows the most daring currents of contemporary theatre. The show satisfied the crowd that filled the Cúpula del Coliseum” (Anonymouse, 1962).

The director of *La carreta* María del Carmen Carrión¹⁰ applied a criterion to Brossa’s theatre that was beginning to spread among a sector of theatre critics. *Gran Guinyol* is a “theatre experiment, illusionist theatre participating in dadaism and surrealism, with fifteen years behind it” (Carrión, 1962: 19). Then the newer and/or younger critics expressed their difficulties with understanding and interpreting Brossa’s theatre work, framed within *regular* or *stable* theatre: “His plays, poems arranged to be put on stage arbitrarily, are based on and developed through an intimate absurdity, with the profusion of ‘snobbery’ on a large scale, which as it does not possess even an ounce of sincere concern collapse into absolute nothingness.”

From an artistic point of view, the anonymous critic of *Cataluña Exprés* takes a more positive approach to *Gran Guinyol*, not without drawing attention to the need for the Brossian piece to connect with the audience:

Brossa builds and destroys at the same time. His plays are like timeless ballads and the craft of the stage director becomes (and I say this from happy experience) a fascinating adventure. If Brossa’s style is a desire for subversion, through imagination everything is possible for the director although, as I see it, he cannot renounce his functional mission of ensuring that the play reaches the audience. One way to achieve this is by insisting on the “humanity” of characters and situations: otherwise, everything is a symbol or a puppet. (This must be a prejudice of those who believe that in order to jump far you have to run from behind.)

As for Salvat’s stage directing, he brands it as “very contained, according to his personal style, on the two dimensions of text and the visual aspect” (Anónimb, 1962). However, for Carbonell (Carbonell, 1962: 44), *Gran Guinyol* is not Joan Brossa’s “most successful” play: “The transfer to the stage of the

8. In *Poesía y realidad*, the actors Claudi García, Carme Fortuny, Josep Ruiz, José M. Segarra, Antoni Canal and Maria Tubau read poems by León Felipe, José Hierro, Miguel Hernández, José Agustín Goytisolo, Gabriel Celaya and Blas de Otero, among other poets.

9. *Gran Guinyol* was performed by Antoni Canal, Rosa M. Espinet, Josep Montanyès [Montáñez, according to the press], Fabià Puigserver, Adrià Gual, Rosa Muniesa and Marià Jaime. In 1958 the text had been read in the house of doctor Joan Obiols (Gomis, 1958). Letter from Joan Brossa to Madelon Belle (Brossa_Corres_Per_JB_Brossa_00044127).

10. Previously, in a conversation with J. M., the journalist regards Brossa as a “formal informalist” and as being “considered more abroad than in our country, the Spanish Ionesco” and concludes: “His theatre has been defined in many ways. One of them, as ‘avant-garde poetic theatre’. He already knows and is content: his theatre is for tomorrow” (J. M., 1962).

techniques of surrealist poetry — we must not forget that Brossa was influenced by Foix — has two sides: on the one hand, it requires a considerable effort to achieve a clear theatrical perceptivity; on the other, it places this theatre, today, in our country, in a markedly minority terrain.”

Here is the problem: Brossa’s theatrical world was not widely seen in Barcelona until 1961, eighteen years after he wrote his first piece. Brossa’s situation, however, was the same that the “best Catalan playwrights and our stage have experienced during the last quarter of a century,” that of a deep divorce that has “modified their technical and literary evolution.” This also explains “in one sense, the irregularity in the theatrical qualities of Brossa’s plays, evident in *Gran Guinyol*, and, in another, his continuity on a strictly intellectual path.” Brossa’s idea of minority dissemination has distanced him “from his mission in the face of and in function of Catalan society in its wider dimension.” It was a theatre that “connects with the meaning of the art of *Dau al Set*” of which he was a member. This is how the accolades of the artistic world can be understood; “excessive praise [that] has deprived our playwright of an advantage to which he was entitled: criticism.” However, Carbonell finds a way out, which can allow Brossa’s theatre to become known within Catalan society:

The plays that I know — *La jugada*, *El bell lloc*, *Or i sal* — are for me examples of a theatre of transition towards a new attitude, further removed from illusionism and closer to epic theatre. And I do not say this negatively but because the last poetic production I know, through private readings, makes me think so. And because this is the way forward (Carbonell, 1962: 45).

Aquí al bosc: Three Productions

Brossa was aware of the productions of his plays, which did not always coincide with his own idea. There were three productions of *Aquí al bosc* (1956), two in 1962 (Centelles; Bachs) and one in 1965, as an interlude in the production of *Poemes civils*, directed by Lluís Solà, at the Teatre Canigó in Vic. The first performance, organised by the Cercle Artístic de Sant Lluc, took place in the studio of the painter Joan Abelló Prat in Mollet del Vallès, directed by Josep Centelles.¹¹ For *Revista Gran Via*, the piece is “characteristic of the theatrical rhythm recreated by Joan Brossa” that:

[...] presents the problem of loneliness without a solution of continuity, and love above the everyday life of the two main characters, a love that oozes effort, fatigue and hard work before reaching an absolute mythical height and already out of time, since it has become a time for living, a time as realisation of being in life (Anonymouse, 1962).

11. Doctor Joan Obiols introduced the play, and when the performance ended there was a discussion with the critics Alexandre Cirici Pellicer, Joan Cortès Vidal and Rafael Santos Torroella. The cast included Aurora Gassó, Núria Feliu, Encarnació Sugranyes and Ernest Martínez. On Abelló and his museum: Arnal, 1958.

On the second production, premiered by the TEC at the Teatre Guimerà in Barcelona (10-XII-1962) under the direction of Antoni Bachs,¹² Alfred Badia says:

The playwright seems to want to suggest against logic the existential lack of communication between the “old” and “young” generations, but the caricaturist and intentional realism of the “old” and the sharp impressionism of the “young” belie [sic] the appropriateness of the resource. The result is a play in which, alongside a genuine power of farce and mystery, one notices a professional insecurity that he should not conceal behind any aspiration to achieve a personal style (Badia, 1963: 44).

In terms of the three productions, in his conversation with Jordi Coca, Brossa says that he has not attended the first, in Centelles, because it coincided with his trip to France and Holland; nor the second directed by Bachs, but he expresses his recognition of Solà's production¹³ in Vic:

The others I think used a more fanciful language for the play, which I didn't even want to see. [...] Then it was put on in Vic, one of the best ever done of my play. This young man, Solà, conceived a production of *Poemes civils* when nobody here was talking about epic theatre and, in my opinion, it was unbeatable. He knew how to deal with it very well, he gave it the exact tone required by the poems of “difficult ease”. The actors had very clear diction without the annoying singsong of Catalan theatre professionals. Very good, perfect! The production of the poems consisted of two parts and in between, to separate them, *Aquí al bosc* was performed. Then he wanted to take it to Barcelona, but he ran into the narrowness of the Club 49; those damn sponsors said they only had money for one performance. I opposed it because, given the effort the actors had made, at the very least one performance was necessary in all the Catalan capitals. This was not possible because of the meanness of the redeeming benefactors of the culture of rationing (Coca, 1971: 124).

In fact, the link between the verses of *Poemes civils* and *Aquí al bosc* points to an important aspect of the whole of Brossa's literary production, which, in relation to *Poesia Escènica*, reached its maximum artistic expression between 1962 and 1964: the poeticization and transformation of the everyday into a creative, dynamic, personal and collective event. To put it in John London's terms: “Brossa, following the aesthetics of Meierhold (who he greatly admired) redramatizes theatre, by using, among others devices, aspects of popular culture. The aim is not to lose himself in the fiction of metatheatre, since popular culture is a direct route to self-liberation and a precise link with a very specific and lived reality, that of the people” (London, 2010: 87).

12. It was performed along with *Desè aniversari*, by Josep Rabasseda, with Adelaida Espinalt, Àngel Company, Núria Casulleras and Encarnació Sugranyes.

13. The Arxiu Joan Brossa at MACBA [corresp 0046-050] holds the draft of a letter from Brossa to Carlos Lucena, in which he acknowledges that of all the productions up to 1965, “the performance in Vic, in July, was the greatest of all. That Solà is very good. It will be repeated in Barcelona in October or September and I would like you to see it.” This did not happen.

As for literary poetry – “and often very theatrical,” as London points out – *Poemes civils* (1961) became the second poetic collection published since *Em va fer Joan Brossa* (1951), establishing the link and following an approach to realism in poetry, which does not quite fit in with the so-called “historical realism” or “social realism” of Spanish poetry (Balaguer, 2000: 47-60). Not fitting in means, in terms of Brossa’s poetry, staying on the margins of the established Catalan literary system. The lack of appreciation of his poetic work (two published collections) was confirmed by his absence in the anthology *Poesia catalana del segle XX* (1963) by Josep M. Castellet and Joaquim Molas.¹⁴

In late 1962, Frederic Roda interviews him in *Serra d’Or* (Roda, 1962). In his view, the premieres of *Primera història d’Esther*, by Espriu, *Homes i No*, by Pedrolo, and *Or i sal*, by Brossa, all three by the ADB, and Brossa’s, directed by Roda, were “the most important moments of our theatre since 1936.” From the conversation, it is worth noting, on the one hand, the “optimistic” consideration of his theatre premieres: “I am convinced that, in the future, having the promotional resources that are indispensable to all cultures will mean a revival of Catalan theatre through its necessary continuity. My work points towards this goal. It is, of course, necessary to overcome some obstacles and resolve some misunderstandings.”

On the other hand, when asked if his theatre “is against anything”, he replies: “Bringing light to a place presupposes some necessary shadows. The conscious man must reduce his small problems to one big one: his destiny. And this is where I direct my light.”

1964

Calç i rajoles

Between 1962 and 1963 Brossa wrote *Cavall al fons* (1962), *El saltamartí* (1962), *El sarau* (1963) and *Calç i rajoles* (1963) (Bordons, 1999: 5-42), pieces that express the evolution of *Poesia Escènica*,¹⁵ focused on the reality of his time, with a significant role of the theme and the break with the plots of conventional dramatic theatre:

It is a process. I found myself with the possibility of getting closer to the plot, to shaping a story, adding to it the experiences I had had before, yes, because all that gave me resources that, properly applied, could bring a new way of making theatre within tradition. As a playwright, I had a palette with a wide variety of colours. In any case, “imitating an object”, considering a subject

14. The publication a year earlier of the volume of *Poesies* by Joan Salvat-Papasseit, highly appreciated by Brossa, with illustrations by Josep Guinovart, is framed in this context. An anonymous note published in *Serra d’Or*, mentions it: “Today, finally, the publishing house ARIEL, having overcome those difficulties [of not being able to published it unabridged], can offer readers the first complete edition of the poems of ‘the only great authentically proletarian poet’ of Catalonia, who is at the same time one of ‘the greatest erotic poets of modern Europe’; anarchist, Christian, nationalist, contradictory and unique, different from all those of his time and strangely close to ours, which fully vindicates him, nearly forty years after his death” (Anonymous, 1962: 48).

15. A series of previous pieces show Brossa’s position on certain aspects of post-war Catalonia: *La sal i el drac* (1956); *Tríptic* (1957), *La mina desapareguda* (1958), *Els beneficis de la nació* (1959), or *El dia del profeta* (1961) (Marrugat, 2009: 152-189).

with the traditional *trompe-l'oeil* did not fit into the course of my evolution. I immediately tried to force it and I did so in such a way that each act had independence and represented within the whole a different point of a trajectory. It was equivalent to placing the spectator at different angles in front of the same spectator (Coca, 1971: 75-76).

On *El saltamartí*, Marrugat notes that *Em va fer Joan Brossa* is the “true origin” (Marrugat, 2009: 142) both of the drama in six scenes (1962) (Marrugat, 2009: 231-243) and of the third book of poetry published (1969). At the same time, two texts reaffirm the most committed and social aspect of his production, that of the *regular* or stable theatre: *Cavall al fons* and, especially, *Calç i rajoles* (1963), vindicating the role of Ignasi Iglésias in the Catalan drama tradition: “There is, therefore, a relationship with Iglésias: the social problem; but no, it was not written with any of his plays in mind, as I did with *Calç i rajoles*” (Coca, 1971: 127).

Because *Calç i rajoles* is one of the great literary texts of *Poesia Escènica*, rooted in the tradition that subverts and artistically recreates *Les garses* (1906), by Iglésias, to whom he pays homage, from a contemporary perspective:

Moreover, in *Calç i rajoles* Brossa takes the popular genre of the one-act comedy and updates it to use it for his own purposes, among which is that of making it clear that what humans need to live is to keep their feet on the ground, a lesson also inherited from popular common sense. And so all types of religion and metaphysics are criticised in this play, as is any attempt to explain the material world based on arguments that are foreign to it, and any attempt to dominate the being by elements that are external to it, like money. It goes without saying that the piece thus connects with a critique of Catholicism and capitalism very much in line with the ideology of the left parties of the time of Iglésias and, even more so, of the groups close to the playwright, such as Foc Nou or Teatre Independent (Marrugat, 2009: 75).

The TEC, responsible for the second production of *Aquí al bosc*, presented *Calç i rajoles* at the Palau de la Música Catalana (5-II-1964).¹⁶ Two months before its premiere, Francesc Balagué expressed the TEC’s desire to give the playwrights “of today the opportunity to be performed in the near future in so-called commercial theatre” and mentioned the names of Espriu, Brossa, Pedrolo, Rabasseda, and Porcel. Josep Montanyès, the interviewer, asks him:

—Does the programming of these playwrights suggest following an approach that excludes other types of theatre?

—No, because in accordance with the word “experimental”, we want our task, more than anything else, to be research into current theatre, which although at the moment it seems to take place in the theatre of the so-called “absurd”, there

16. The piece was performed by Natàlia Solernou, Francesc Balagué, Mercè Guiamet, Jordi Campillo, Nadala Batiste, Àlex Aixelà, Josep M. Minoves, Ricard Font, Núria Feliu, Antoni Millà, Vicenç and Lluís Olivares. On the TEC: Gallén, 1990. <<http://www.revistapausa.cat/teatre-experimental-catala-historia-dun-projecte-singular/>>.

is another type, let's call it "social" — like, for example, *Roots* [Wesker] — and which interests us as much or more than the first. In short, "the absurd" as a theatre of disruption and "the social" as the main goal (Montanyès, 1963: 68).

Balagué does not properly frame Brossa's piece in either of the two approaches, but Gonzalo Pérez de Olaguer, a representative of the young critics of the sixties, makes it clear in *Revista* and *Primer Acto* where he places playwright and play. In the Barcelona publication, he calls Brossa a "playwright clearly among the 'avant-garde' group" in these terms:

In the theatre there was little atmosphere, which, along with the enormity of the room, gave a soulless performance, in accordance, in general, with the play and with the acting. The three acts denote a lack of knowledge of the most elementary rules of the art of theatre. Within the dispersion of the play, it is fair to point out the markedly poetic nature of the dialogue, although it is remote and without the slightest unity. It is in the third act when that quality is seen (Pérez de Olaguer, 1964a).

In *Primer Acto*, he reiterates that Brossa is a "young Catalan playwright clearly framed in the group of 'avant-garde', a word that is already somewhat outdated, but which serves as the first and elementary classification." As an "avant-garde" piece, *Calç i rajoles* is not however an "accomplished" play, and adds:

It is unquestionable that there is a new Catalan theatre with renewed techniques and themes. It is no less true that it has an audience and followers. As clear examples we can cite Espriu and Pedroló, theatrically far superior, in my opinion, to Joan Brossa.

A demonstration of what I say is *Calç i rajoles*, whose three acts show a departure from the knowledge of the theatrical phenomenon in its most elementary conceptions. [...] The language — remote, lacking unity — has a marked poetic nature. It is, without doubt, the best of the play, especially in its third act — each act is a whole or a contribution to incommunicability — which combines dramatic tension, poetry and defined intention.

As a whole, this play by Brossa is by no means a step forward in the aforementioned theatrical line followed by this group of renovating Catalan playwrights. That is how — let's be realistic — the audience sees it and does not in the end respond to a single performance of this playwright (Pérez de Olaguer, 1964b).

The magazine *Destino* also published a short review, with a photograph of the production. Starting from the text in Cirici Pellicer's programme, it highlights Brossa's approach to the one-act farce and the work of Iglésias in particular, with the desire to offer "a one-act farce in accordance with current technique and taste" with this result: "Under the direction of Vicente Olivares, the members of the TEC put all their effort into the endeavour, offering the audience a discreet work of acting. The comedy, due to its form as well as its intention, was prone to cause argument and controversy. It wasn't like that."

However, the critic of *Destino* differs from Pérez de Olaguer over the behaviour of the audience: “It can be said that *Calç i rajoles* has been another success to add to those already achieved by Brossa as a playwright” (Anonymous, 1964). Olivares explains that they contacted Brossa after the ADB’s “controversial production” of *Or i sal* to “reaffirm his role in Catalan avant-garde theatre” (Bennasar, 2016: 43-46). Brossa accepted the TEC’s proposal while telling them “that he wanted us to put on his play, *Calç i rajoles*.” Before the production, there was a preview in Banyoles (2-II-1964, Teatre del Círcol).¹⁷ However, Olivares does not assess either the production or its reception, he only transcribes Cirici Pellicer’s text for the programme, and finally adds: “The play is defined as a comedy, but a poetic comedy, complicated and full of symbolisms like all Brossa’s theatre of this period of great creativity (from the late 1940s to the mid-1960s” (Bennasar, 2016: 46).

When summarising and assessing the theatre performed in Barcelona in 1964, Maria Aurèlia Capmany notes:

Leaving aside the Teatre Romea’s Festival del Centenari and the Cicle de Teatre Llatí, which are supported by municipal subsidies, all the decent theatre performed in Barcelona has been the work of independent, non-professional groups. We must clarify that, in the response of the audience, the chamber performances [*Calç i rajoles*, TEC] must be understood as diminished by the fact that they occur on limited occasions (Capmany, 1965).

Certainly, 1964 was an important year in Joan Brossa’s career; he completed the production of *Calç i rajoles*¹⁸ with another three examples of *irregular* theatre,¹⁹ and wrote six more of *regular* theatre: *Quart minvant o els nassos històrics*, *Viatges Barcarola*, *Diumenge*, *La son del gall*, *Únicament* and *L’emplaçament del rellotge*, and published the first collection of *regular* theatre comprising five pieces already performed: *Gran Guinyol*, *Aquí al bosc*, *El bell lloc*, *La jugada* and *La xarxa*.

Publication of *Teatre*

In 1962 the publishing house R. M. submitted to censorship the publication of five plays: *La jugada*, *La sezra*, *Gran Guinyol*, *El bell lloc* and *Or i sal*. In the typewritten copy kept in the Arxiu Brossa at MACBA, the word “censored”

17. The play premiered in the *Semana de la Juventud* de Banyoles with a lecture by Alexandre Cirici Pellicer (Anonymous, 1964: 12).

18. When it was published in 1971 (Ed. 62, El Galliner, 11), a young Lluís Pasqual noted: “Joan Brossa first started from a certain theatre of the absurd (*Or i sal*, *Concert irregular*, *Nocturns encontres*) with a theatrical structure that had certain contrasts from which a situation resulted. In *Calç i rajoles* he creates a new theatrical language that has nothing to do with the technique of the absurd used previously, but rather the text mixes two worlds: the world of the symbol and the poetry of the suggestive situation with characters and a language with popular roots and tradition in our theatre (in this case the play is dedicated to Ignasi Iglésias and many fragments are a recreation of *Les garses*). All this serves the ideology of the playwright who plays with language, with a valuable technique of recreating popular words and expressions, bringing about situations that are not important in themselves but for what they can suggest to those on the stage” (Pasqual, 1972).

19. *Tres cançons de bressol*, with Anna Ricci and Carles Santos, at the Salle Molière in Lyon; *Concert en tres temps*, with A. Milhaud, in the house of R. Gomis in El Prat de Llobregat, and *Excursió col·lectiva*, with J. Mestres Quadreny. In 1964 the collection also published some theatre pieces, *Troupe*, “with antecedents in the book *NORMES DE MAS-CARADA*, where the ballet is subjected to a series of transformations the result of which points in this direction” (Brossa, 1983a: 7).

in pencil and capital letters appears on the cover with the erased MIT seal. Of the four texts, however, only in *La jugada* does a red cross appear on the thirty-three sheets. In *El bell loc*, the sentence highlighted in bold is deleted:

VENEDORA: Bé que jo sàpiga. Cada país té la seva i aquestes altres banderes tenen una significació històrica. Tothom sap, per exemple, que la nostra bandera és feta amb bandes vermelles sobre grogues. La bandera de França és feta amb els colors de la ciutat de París, als quals van ajuntar el blanc, que era el color dels Reis. La bandera anglesa simbolitza la unió d'Anglaterra, Escòcia i Irlanda, els tres reialmes que... etc.

This publication was stopped in its tracks. Two years later, a new one was submitted again, but not with the same plays or in the same order: *Gran Guinyol*, *Aquí al bosc*, *El bell lloc*, *La jugada* and *La xarxa*. As in the 1962 initiative, all the pieces have been performed; *Or i sal* is not included and is published separately²⁰ and replaced by *Aquí al bosc*. An edition, perhaps under the mandate of Fraga Iribarne, that includes information about premieres with no suppression, as also in the case of *El bell lloc*.²¹ Significantly, some members of the Lletre d'Or jury included the edition among the “more or less passable” books, as Josep M. Castellet and Maria Aurèlia Capmany explained to Joan Fuster on 24 February 1965 (Fuster, 2022: 190-191). Finally, the Lletre d'Or award 1965 was given to *La cultura catalana, del Renaixement a la Decadència*, by Dr. Jordi Rubió i Balaguer.

**Between *El rellotger* and *Collar de cranis* (1967),
Quart minvant o els nassos històrics (1969) and *El temps escènic* (1971)**

El rellotger and *Collar de cranis* (1967) in the X Cicle de Teatre Llatí

Six years after participating in the X Cicle de Teatre Llatí with *Or i sal*, Brossa returned with *El rellotger* (1957) and *Collar de cranis* (1962), which, directed by Carlos Lucena, could be seen at the Teatre Romea (2-X-1967) in a

20. It was published by *Quaderns de Teatre* of the ADB (issue 13, Joaquim Horta editor, 1963) with a cover by Tàpies and a prologue by Arnau Puig, “Els fonaments i l'obra actual de Joan Brossa”. Among other issues, Puig points out that “Brossa has his own genesis and is different from that of Ionesco and the circumstances and the society in which they have developed differ in many fundamental aspects.” An essential aspect is the language, “rather simple and without fancy words”, of an “obscurity” that “comes from the link between the sentences. It comes from the apparent incoherence of the dialogue.” A “dialogue of the deaf” in which each character “develops his thought and the intertwining determines its structure. The structure, because the real meaning must be sought, I say, once again, outside the play.” The other difference with Ionesco's theatre is that it reflects “the absurdity of a decadent bourgeois society in which individualism has reached paroxysm.” Ionesco's success is due to the “masochism that characterises an entire decadent society.” On the other hand, Brossa's theatre “has developed within a society that has not yet reached its limits of exhaustion. Instead, it is already aware of new possibilities for coexistence. The issues that concern him therefore go beyond the limits within which it is tolerable to reconsider them. Automatically, this gives a literary style, if, despite everything, you persist in exploring them. Then the work of art becomes mystifying and the expression is confusing and equivocal. Only the initiated are able to decipher it; only for them is it comprehensible and understandable. For the rest of the spectators the purposes seem absurd and meaningless. [...] In summary, we could say that it is a literature of personal testimony, which approaches a literature of collective testimony. We could only ask that an entire society follow him, even if it were through these very complex streets. The discovery of the new man can be made in so many ways!” (Puig, 1963).

21. In the 1965 edition, the reference to the Catalan flag is not suppressed (p. 57).

double evening and night performance.²² The context was new, the ADB and the early TEC had disappeared, and the EADAG was in a phase of transition towards a certain professionalization. Until 1967, Brossa premiered twelve plays, always in a single performance (or almost). In the context of the scope and significance of independent theatre, Robert Saladrigas interviews him in *El Correo Catalán* (Saladrigas, 1967). Brossa presents himself as a poet dedicated to theatre out of the “need to find a fourth dimension in the poem,” a theatre that he began to write in 1944, before Ionesco, influenced by the artistic world “in terms of theatrical viability not only from my theatre, but theatre in general.” He also considers that his theatre is linked to the Catalan dramatic tradition: “It is not detached from what is traditional, even though I apply a very current technique, which enables me to adjust it to the reality in which we live.”

He repeats once again his debt to the “one-act farce sources of Ignasi Iglésias, but as I have just said, transferred entirely to the theatre formulas and language we use today.” Faced with Iglésias’ contempt for the intellectuals of the moment, who insisted on Brecht’s theatre “as the only viable way to solve the multiple problems of Catalan theatre,” Brossa affirms: “However, I do not believe that, drawing on epic productions of foreign plays or texts that were not made for the theatre, absolutely anything can be solved.”

And he defends the Catalan one-act farce, because “it is the genre that best adapts to our theatre, perhaps because it faithfully reflects the Catalan character [and] we could obtain much more satisfactory results than those achieved until now.” On the other hand, Brossa is also aware of the lack of popularity of his theatre: “This is an arduous problem. I am obliged not to completely dispense with the audience, but do so a little. I have done compact and consequential work, and I am not to blame for the fact that even today, twenty years after the first premiere, it is still dissonant.”

Between 1944 and 1967 he was still an avant-garde writer: “I consider that I chime with the hour ringing in the world and that sets the pattern of my time. The people in the country are behind and of that, I repeat, I am not guilty.”

Consequently, he does not feel that it is a poor investment “to always work for a small minority” and does not feel responsible for the divergences with the audience:

This is a structural conflict that I deeply regret, but is nothing to do with me. Faced with a case like this, the writer has only two positions: either he adapts his plays to the demands of the majority audience, or if he is honest he continues working on what he believes is fair and does not contradict himself, stupidly. I have chosen the second position. And here I am.

22. See Roda’s note on Brossa, with a photo by Pomés: “Catalan theatre allows itself the civilised luxury of also having its *auteur maudit*.” The first thing that is required to earn such a distinction is to be a writer, that is, a real writer. And Brossa is. The problem of being *maudit* is entirely objective, since in reality it is a long-term speculation. Brossa writes, continues to write and evolve: his interest and concern for new formulas will ensure a new source of vitality for the future. Now, when we still remember the impressive tumult of *Or i sal* in a previous Latin season, we can see two plays — *Collar de cranis* and *El rellotger* — in the current season” (Roda, 1967: 57).

This time Brossa (Brossa, 1972: 99-100) has two very different plays: *El rellotger* (1957) and *Collar de cranis* (1961). The former is “a synthesising tragedy of our days and tomorrow’s health”; the latter, in contrast, “is not part of the indeterminacy of *El rellotger*.” In the introductory text, Brossa identifies the two plays with Valerio Riva’s *regular* or *stable* theatre model. Despite not being very inclined to explain his theatre before a premiere, he clearly differentiates them, highlighting both their spectacular nature and their social stance. First, *El rellotger* is constructed with two independent acts:

The first act is constructed with an Aeschylus tone in terms of the simplicity of its course and the material limits. In the second act, I have deprived myself of everything but the essentials. The perspective of the first concludes with a coup de théâtre that takes the play to where the audience wants. This device, however, I believe brings the drama closer to the essential and unalterable reality of each person without the need for any further testimony.

Collar de cranis is also arranged in two independent acts:

In the first act, the protagonist is not a craftsman, but a married couple who are customers of a shop, and the desired result is also different. Here a whole farcical process of social unmasking prevails without giving up any of the imaginative resources highlighted by theatrical convention. The field is restricted to the framework of a society, although the road is taken there without any kind of prudence.

As for the second act, “it even points to a way out that would be true if it were not for the fact that the play — like so many others with a hopeful ending — begins exactly where the playwright leaves off” (Brossa, 1972: 99-100).

The director of the production, Carlos Lucena (P.A., 1967), endorses Brossa’s project, while making its avant-garde authenticity clear: “It is a totally intelligible poetic theatre. While the other avant-garde playwrights start from the concrete world to reach nothingness, Brossa makes an inverse change: he starts from nothingness to take us to the concrete world. So his theatre cannot be more realistic.”

In keeping with the interpretation that, at the time, he made of *Or i sal*, Lucena emphasises the “intelligible”, “social” and “historical” character of Brossian texts, while acknowledging their connection with the Catalan dramatic tradition: “Always, he purifies especially the one-act farce of its faults and provincialism to present it to us universalised and current. It is a fully social and historical theatre, free from anxieties of any kind.”

The interpretation of Brossa’s theatre leads him, however, to acknowledge that “the only thing that happens and that is possibly what alienates the uninformed spectator is that the playwright dispenses with a series of theatrical elements that he considers superfluous such as the plot, etc.”

While with *Or i sal* almost all theatre critics showed an absolute discrepancy with the play and playwright, this time they were not so unanimous in an overall assessment. At the very least, Joan Brossa’s career and personality

had a place and were respected and recognised; the plays performed were another thing, ascribed or not to the theatre of the absurd (Rosselló, 1997; 1999), and of which some critics' misunderstanding was clear again (Aran, 2022). Certainly the critics had changed. At *El Correo Catalán*, Junyent had been replaced by Joan de Sagarra, and Julio Manegat worked for *El Noticiero Universal*, María Luz Morales remained at *Diario de Barcelona*, and Martínez Tomás continued at *La Vanguardia Española*. Martí Farreras was the critic of a new evening newspaper, *Tele/Expres*, and Frederic Roda worked for *Destino*. Another young critic, Xavier Fàbregas, became the critic for *Serra d'Or*, and Vidiel for *Hoja del Lunes*. Neither *Solidaridad Nacional* nor *La Prensa* published any review of the production. The new currents that emerged – some independent theatre groups were in favour of an ideologically and politically committed theatre – can help the reader understand one of the debates provoked by Brossa's pieces, partly derived from his statements to Saladrigas.

Of the theatre critics who already reviewed *Or i sal*, it was above all Martínez Tomás (Martínez Tomás, 1967) who modified, at least in tone and overall appreciation, his interpretation of Brossa, “in accordance with our limited artistic horizons,” with a nuanced recognition:

This playwright was already treading the paths of difficult theatre, of obscure appearance, but of with a deep transcendent meaning, when other playwrights did not dare to do so. Therefore, it is important to recognise this important virtue that places him before the most advanced elements that cultivate the new theatre in Catalan.

Joan Brossa has created his aesthetic and emotional world to which he remains devoted and faithful, regardless of the vicissitudes [...] his literary and theatrical career focuses on an industrious search for new formulas. [...] His tenacity and his fidelity, truly impressive, deserve our consideration to a high degree. The aesthetic moment that corresponds to Brossa's work may not have come, but no one can be sure that one day not too far away it will as a classical norm.

Morales, in *Diario de Barcelona*, adopts a similar stance to that of Martínez Tomás in assessing Joan Brossa's play, framed within the so-called “theatre of the absurd”, and critical capacity:

If we validate the theatre of the absurd, we must place Joan Brossa in a preferential place... In this aspect, you can always expect from him... the unexpected. And even his undeniable fantasy, the magic wand with which his good or bad mood strikes our mind, has the virtue of taking our judgment (alas, fatally, implacably logical!) through the most unexpected directions and the most labyrinthine paths... I think it must be a healthy mental space for any critic to go in search of possible hidden symbols, messages and other mystifying literary-philosophical-theatrical trifles with which he puts himself to the test – no longer the playwright's imagination, but ours, and that of the possible spectator... if there is one (Morales, 1967).

Manegat (Manegat, 1967), who had attended other productions and also some readings of Brossa's theatre, shows his respect taking into account "that maybe tomorrow he will be recognised and accepted," pointing out that Ionesco, Beckett and Audiberti had also been questioned, or that Miguel Mihura waited years and years to see *Tres sombreros de copa* performed. For Manegat, "one cannot deny what is not immediately understood, which immediately hurts our thinking, our artistic consciousness." Brossa also founded magazines, published poetry books, staged poems, and premiered them in Paris. In short, Brossa "fights and follows his path. This is worthy of respect."

Martí Farreras (Martí Farreras, 1967), moved by Agustí Pons' interview with Carlos Lucena, points out Brossa's genuineness in relation to the theatre of the absurd and, like other colleagues, shows his limitations in understanding Brossa's play.

The theatre of the absurd, which is already a current genre — perhaps even somewhat outdated — gives us countless examples of perfectly structured, thought-out and constructed plays. With Brossa's theatre, in contrast, we always expect the feeling of dealing with a game of speculations, projects, cryptic formulation and consequently very relative pleasantness. I very sincerely regret my inability to appreciate and discover the importance that some very intelligent people detect in Brossa's play.

Vidiel is more forceful, concise and sincere (Vidiel, 1967): "I don't understand anything. But that's what it's all about, that the audience is left in the dark," and, after the performance of *Collar de cranis*, he notes: "There is no booing. Some whistling and lots of applause. I also applaud. I'm very happy. I haven't seen the promised *Collar de cranis*."

The stance of three new critics differs from the presuppositions of the others I have referred to so far with, to say the least, peculiar approaches: Joan de Sagarra (*El Correo Catalán*), Frederic Roda (*Destino*) and Xavier Fàbregas (*Serra d'Or*). While Roda and Fàbregas strive to situate and explain Brossa's original contribution to theatre, Sagarra responds indignantly to Brossa's statements to Saladrigas. Roda, who directed *Or i sal*, emphasises, on the one hand, his *maudit* character:

Catalan theatre allows itself the civilised luxury of also having its *auteur maudit*. The first thing that is required to earn such a distinction is to be a writer, that is, a real writer. And Brossa is. The problem of being *maudit* is totally objective, since in reality it is a long-term speculation. Brossa writes, continues to write and evolve: his interest and concern for new formulas will ensure a new source of vitality for the future (Roda, 1967a).

And, on the other, he notes the genuine character of his work: "If Brossa died now, his work would already be crystallised in the form of a thing, a considerable object of Catalan literature. This playwright does not fall into a clear line that can explain it by his antecedents and he has not formed around him a certain school or constellation of followers in his own way" (Roda, 1967b).

Fàbregas (Fàbregas, 1967), who had been a critic for *Serra d'Or* for a short time, also points out the uniqueness of Brossa's theatre: "Joan Brossa is a separate phenomenon in our theatre: condemned without remission by some, declared an intangible genius by others, the fact is that his work will have to be carefully considered when the time comes, without the frivolity that conclusive postures entail and as he deserves."

Sagarra (Sagarra, 1967), in his initial exposition, shows the opposition to certain statements expressed by Brossa about Brecht and the theatricality in the interview with Saladrigas. According to him, what the Barcelona poet must do is to worry more about his work:

I ask myself: why isn't Brossa's theatre — nearly one hundred plays — performed more often? Very simple, because Brossa has no audience and Brecht does. Can Brossa have or does he already have the same audience that Brecht's theatre enjoys? Well, come on, what are they waiting for to prepare them and perform it regularly?! Where is the patronage, the authentic patronage — the one that translates into pesetas — of the Club 49? It seems to me that Joan Brossa, rather than taking on Brecht, should take on other people. If there are people who are behind in this country, it is not because of Brossa or because of Brecht. [...] If Brossa hasn't had his chance, I don't think it is the fault of those of us who believe in Brecht and accept his poetics without Brechtisms. I am more, much more, interested in Brecht than in Brossa, whom I respect as a poet and a man consistent with his world. However, if Brossa is not performed, it is not Brecht's fault, in the same way that those of us who accept Brecht do not despise Iglésias or the one-act farce. To say that we despise the one-act farce is to say that one, in this case Joan Brossa, has no idea who Brecht really is.

In relation to the issue of theatricality, on texts that have not been conceived for theatre, Sagarra asks: "What is theatricality, Mr. Brossa? Isn't Dostoevsky more theatrical than Echegaray? Isn't it possible to talk about texts that were not made for the theatre but that are used with an eminently theatrical show in mind? Where is the theatricality, in the text or in the show? Joan Brossa, I repeat, does not play fair."

As for the texts performed, Sagarra calls *El rellotger* "poetic theatre of a certain quality and great theatrical effectiveness." A kind of Prometheus bound with the consent of a rich and elegant Marquis whom he forces to give him the clocks. Finally, "Neither Hercules, nor Zeus, nor Brossa, free Prometheus from the claws of the Marquis. According to Brossa, his theatre serves to 'attack some of the structures established by man'. Like Brecht's, hélas!" He thinks *Collar de cranis* is a mistake: "If the play intends to be, as I believe, dialectical, it would have been preferable to extend, and not explain, this first part a little, and shorten the second." A long and immoral second part, according to Sagarra. He reiterates his disagreement with Brossa: "In any case, Brossa is a poet and lives in his world, an apparently coherent world. If there are other people who accept him, who recognise themselves in him, it is only fair that Brossa is performed and, I repeat, I am surprised that he is not performed more."

He congratulates Lucena for having faith in Brossa's theatre, but he considers that his directing has been "slow and insecure." With the exception of Dora Santacreu, no performer convinces Sagarra who, nevertheless, praises Moisès Villèlia's set design.

If we leave aside the generic ascriptions of a sector of critics to the theatre of the absurd already noted, the production of *El rellotger* and *Collar de cranis* generates a reflection on a two-fold legacy in Brossa's work: surrealism and the Catalan one-act farce tradition. The stances of Roda and Fàbregas are framed in this line. Roda more succinctly speaks of it as "two ingredients of very diverse origin but that are in Brossa," and Fàbregas (Fàbregas, 1967) does so in terms of evolution. From the initial neo-surrealism, from the 1960s with pieces like *La jugada* (1960) and *Gran Guinyol* (1962), he begins to reconsider reality:

This evolution places Brossa's work — and in a very special way *Collar de cranis* — halfway between the two extreme currents that tempt the artist immersed in the contradictions of capitalist society, as Lukács defines in *Goethe and His Age*: "The increasingly abstract and empty stylization as well as the increasingly servile and photographic naturalism which clings to immediate surfaces."

However, the acting labelled as "incoherent" damages both plays with the help of the prompt box:

For the only time in the entire season, we saw the prompt box dominating the stage, something of course unjustifiable, today, in a performance of a certain level; it was said that at the last minute some of the actors had to be replaced. The actors, some of them professionals with a well-earned reputation, in order to make up for a directing that was not apparent on stage, trusted in their dramatic skills to resolve some simple scenarios with which they did not at first identify. As in previous years, the so-called "Companyia del Festival" was nothing more than a pure entelechy, an arbitrary and hasty gathering of actors without any kind of cohesion. In the auditorium the audience applauded discreetly, and the whistling and tapping of feet prevailed.

From *Quart minvant o els nassos històrics* (1968) to *El temps escènic* (1971)

Two and a half months before presenting *Quart minvant o els nassos històrics* (21-XII-1968) in the XI Cicle de Teatre Llatí of the Teatre Romea, he premiered *Concert irregular* (7-X-1968),²³ an *irregular* musical action, with music by Carles Santos, who also performed with the singer Anna Ricci and Marc Costa, under the direction of Pere Portabella. With this performance, the XI Cicle de Teatre Llatí and VI Festival Internacional de Música also honoured the seventy-five years of Joan Miró.²⁴

23. On 22 July that year a chamber version, with the same team, was presented as a prelude to the Miró Exhibition at the Fondation Maeght, in Saint Paul-de-Vence, to celebrate the seventy-fifth anniversary of Joan Miró.

24. The show comprises "Homenatge a Leopoldo Frégoli", "Inquisitorial", "Esquelet musical", "Transformacions", "Peixos de pluja", "L'eco", "Homenatge a Fatima Miris", "Lacalor dels esquimals", "Pastoral dalt d'un escenari", "Les figures de cera", "Les caràtules", "Bombetes al paraigua", "Nocturnlàndia", "Dilluns", "La mòmia" and "Homenatge

The group Jocs a la sorra. Teatre d'Investigació was included on 28 September 1968 in the provincial register of associations²⁵ to give legal cover to the theatre group Gogo Teatro Experimental Independiente, promoted by Santiago Sans and Mario Gas, who had performed until then in the Institute of North American Studies, in Via Augusta in Barcelona. This group premiered, at the Casino L'Aliança del Poble Nou, *Quart minvant o els nassos històrics* (21-XII-1968),²⁶ once permission was received from the censor “for chamber theatres”, with the suppression of a series of lines, among others, that refer to the military, a “parlo de fer trontollar els puntals i de prosseguir una lluita”, to the “nas històric de Mossèn Nassari”, “que beneeix el pa de luxe que menja” or “els governants són una lladregada de cafres. Per això jo no vull ser alcalde.”²⁷ Written four months after *Calç i rajoles*, the action takes place in a working class atmosphere in crisis in 1964, and Brossa is critical of the Francoist administration and the Church, who act with impunity, without consideration or scruples, against subordinate classes, powerless to fight them, but with the recognised dignity of the vanquished and a restless and expectant youth” (Gallén, 2019: 11-17).


The response of the critics to a production with poor audience attendance was practically unanimous regarding the play. First of all, before starting the show, according to Roda, the director explained that “the playwright washed his hands of the show. It seems that Sans had added too much theatrical spice to something that Brossa wanted to be only word, a spoken dialogued poem” (Roda 1968: 74). The critic of *Destino* came out in defence of the director — “he understood the play in his own way (and how else can we understand things other than in our own way?) and he was consistent and coherent” — and the actors, if we consider that the text “has nothing particularly outstanding and is a long (excessively long) sample of a theatrical formula that has much better examples. Because Brossa can also sometimes copy himself.”

al Vietcong” (Fàbregas, 1976: 95). The act about the Vietcong caused the American ambassador to leave “in a flash” (Brossa 2015: 651). Before the premiere, Roda notes: “Brossa could have written the most beautiful ‘graffiti’ of the May uprisings. His imagination as a poet, that is as a creator of meanings, has now been combined with the musical breakthrough of Carles Santos and the performance of Anna Ricci. The “tempo” of this highly irregular concert in the experimental line taken by the Season remains to be seen. Its premiere is announced for the 7th, in the evening” (Roda, 1968: 62). *Concert irregular* was submitted, according to Sebastià Gasch who defends the production, to “a frenetic and incessant boogie,” and he says that he “believed to see in *Concert irregular* a certain influence of surrealism, in the sense that Brossa assigns things a role different from that which has always been assigned to them, diverts things from the path that they have always followed” (Gasch, 1968: 67). For his part, Pérez de Olaguer speaks of “huge scandal” and considers that “the biggest mistake of this strange performance was to include it in a theatre season,” and points out that “this possible path that many people see — I do not — in Brossa’s theatre evidently does not exist here at all. Since we agreed from the beginning that this *Concert irregular* is not theatre in any of its traditional forms, let’s call it a *game* in which the spectator also participates” (Pérez de Olaguer, 1968: 65). See “*Concert irregular*, segons l’autor” and “Nit sorollosa” in Brossa, 1972: 103-106.

25. Founding members include, along with Santiago Sans, Josep M. Servitje (lawyer), Maria Lluïsa Borràs (writer and art critic), Mercè Camprubí (social worker), Francesc Alborch (technical engineer), Anna Bosch (librarian), Pilar Simon (entrepreneur), Mario Gas (actor and theatre director), Ignacio Álvarez de Sotomayor (designer) and Camilo García and Paco Valls (actors). All are involved in the Gogo productions. <<https://udeducteatre.cat/el-grup/el-principi-del-principi/>> [accessed: 24 April 2023].

26. Directed by Sans and with set design by Evarist Barranco and Ignasi A. de Sotomayor, the production was performed at the Casino L'Aliança del Poble Nou with Francesc Alborch, Anna Bosch, Mercè Camprubí, Ferran Caralt, Pere Prats Sobrepere and Pilar Simon.

27. See Arxiu Nacional de Catalunya. Fons *Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo*. Fons 318. Caixa 1. Carpeta 3. Número 116. Document 114.


MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO
DIRECCION GENERAL DE CULTURA POPULAR
Y ESPECTACULOS

MINISTERIO DE INFORMACION
Y TURISMO
105082 OCT 20 68
REGISTRO GENERAL
SALIDA


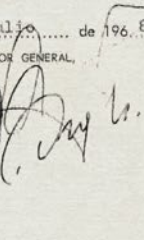
Sección Teatro
Núm. 26.00-68

En el día de la fecha, esta Dirección General ha resuelto autorizar a la Compañía GOGO TEATRO EXPERIMENTAL la puesta en escena de la obra "QUATRE MINVANT O ELS NASSOS HISTORICS" original de Joan Brossa, en el Teatro Alianza de Pueblo Nuevo de esta capital, según guía de censura núm. 0, expediente núm. 168-68, bajo las normas particulares que al dorso de la presente notificación se detallan.

Lo que comunico a V. S. para su conocimiento y efectos consiguientes.

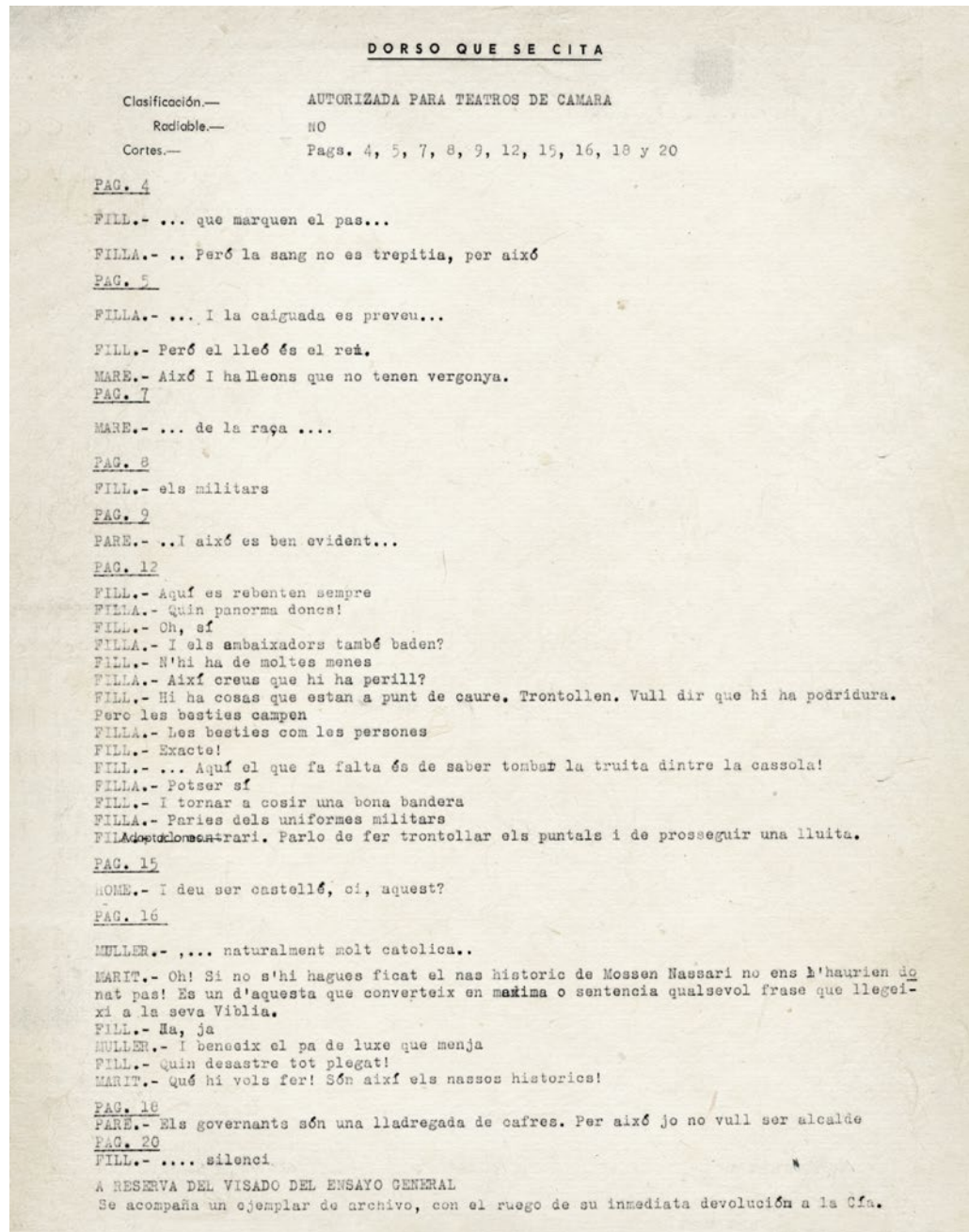
Dios guarde a V. S. muchos años.

Madrid, 22 de Julio de 1968

EL DIRECTOR GENERAL,



SR. DELEGADO PROVINCIAL DEL MINISTERIO DE INFORMACION Y TURISMO.—~~MADRID~~ BARCELONA

For Fàbregas, the play has been conceived according to the proven orthodoxy of surrealist canons, and he points out that “if we dispense with this wrapping, however, we find ourselves with a comedy of manners very similar to those written by Conrad Roure a hundred years ago or Eduard Vidal i Valenciano.” Unlike what Ionesco constructs in *Jacques ou la soumission* based on *La main leste*, by Labiche, in Brossa’s play, “the renewal of language does not manage to create the necessary trauma nor does it guide us to new places of some imagined reality that Joan Brossa could have suggested to us.” Consequently, he focuses too much on customs and manners, avoiding the caricature, the puppet show or the absurd, and “the drama appears to



us aged at the very moment of its birth, and it cannot hide its wrinkles under some pretended verbal audacity that today seems tentative” (Fàbregas, 1969: 67). Like Roda, however, Fàbregas assesses positively the work of the director and the actors, highlighting Francesc Alborch, and complains about the show’s lack of publicity, “because there is one obvious thing: if the audience is aware of a performance they can go or not go; but if they don’t know about it, they won’t go.” In turn, Pérez de Olaguer starts from the idea that the director “interprets in his own way as much as can be interpreted in Brossa’s words.” In this respect, Sans creates “a clarifying production that manages to give coherence and a visible meaning to something that I find very difficult to see in a simple reading or in a production that will limit itself — as apparently Brossa himself wanted — to giving us the lines of the text.” With few resources, a set design “that goes on depicting the same scene” and

a plot that was not new for Brossa, the critic of *Yorick* finds that “the group work is important because it achieves an authentic investigation around a text which in and of itself is not excessively important” (Pérez de Olaguer, 1969: 77).

In the V Setmana de Teatre Nou de Sitges, on 3 October 1971, Jocs a la sorra premiered *El temps escènic*, a brief piece from 1963, prior to *Calç i rajoles*, which left the audience disconcerted (Martínez Tomás, 1971: 47). For Martí Farreras, Brossa’s artistic link with Joan Miró serves to grasp the audience’s opinion: “If the presumed spectator is an enthusiast of Miró’s work, it may well be that Brossa’s theatre awakens tremendous sympathies. If, on the other hand, Miró does not excite him very much, it is unlikely that *El temps escènic* will be intelligible. Although thinking about it deeply and without forgetting that we are immersed in a surreal climate, the intelligibility of theatre is surely a negligible circumstance.” However, the critic of *Tele/eXpres* acknowledges the director’s work: “The spectator, who initially gives up understanding what he is seeing and hearing, is considerably gripped in *Temps escènic* by a very agitated stage mechanism, replete with anecdotes, that is, in the strictly formal, entertaining aspect”, because “Santiago Sans does the directing. Well? Badly? Those who ‘know’ how a Brossa text should be directed should throw the first stone, it’s not my case. The audience didn’t seem too shocked or bored. And although there was no shortage of signs of disconformity, the play was applauded” (Martí Farreras, 1971: 36).

By Way of Conclusion

When the staging of all of Joan Brossa’s theatrical productions collected in *Poesia Escènica* is revised today, the perception remains that of the one hundred and twelve dramatic works, or three hundred and twenty-three, if we add *Accions musicals*, *Post-teatre*, *Normes de mascarada*, *Troupe* and *Strip-tease*, the audience has seen, during the dictatorship and in democracy, a rather low number. In the “Introducció” to the first volume of *Teatre Complet*, Xavier Fàbregas notes that only eighteen pieces have been premiered (Fàbregas, 1973: 6). Regardless of whether they are *regular* or *irregular* theatre pieces, Brossa, who ended up achieving in his lifetime at least public recognition for his artistic and theatrical work, is not a playwright who has achieved stage continuity, not even with the publication of *Teatre Complet* edited by Fàbregas, and not later, including the *Espai Escènic Joan Brossa*. In this respect, in essence, his situation is not that different from that experienced by Catalan playwrighting, which is further removed from the Brossian theatrical procedure. At the very least, from 1976 onwards, his presence in both public and private theatres falls within the framework of a regular season and with an established number of performances in Barcelona. Quite different from what was experienced during the Franco dictatorship: studios, private houses, theatres in Barcelona or elsewhere, which only offered a very limited number of performances, with a single one as the norm, to a large extent because Brossa’s production is tagged with the label of chamber.

The nine *regular* or *stable* theatre texts performed between 1960 and 1971 faced a gradual change in historical, political, social and cultural perspective around the world. Within the framework of a dictatorship (let's not forget), Catalan society also saw the change from the 1960s onwards, and participated to a certain extent in the transformations developing in the cultural and artistic sphere. The youngest and most combative sectors of culture wanted it to be closer to contemporary historical reality and called for an art, a literature, a theatre and, in short, a culture that becomes a weapon to transform reality. As far as theatre is concerned, in the early 1960s, this new sensibility was assumed as an essential need that was already apparent. The changes in the profile of theatre critics in Barcelona were also significant. The world was beginning to move on to what we can call a post-war routine. In this context, a series of non-professional theatre groups, and some directors, decided to stage texts by Joan Brossa, in the same way as they do with young local playwrights, and especially foreign ones, who until then had not been part of the Barcelona scene.

Brossa's theatre crashed into the consideration given to it by theatre critics, the veteran and the youngest or new ones, who, for perhaps sometimes different reasons, did not embrace it. When they attended a performance, they did not quite grasp his way of understanding theatre, at most some compared it with the model of the theatre of the absurd. Even the youngest questioned whether Brossa's output, apart from the artistic evaluation, had a progressive nature from an ideological or political point of view without noticing Brossa's by no means casual recognition of Ignasi Iglésias. They did not understand that, with an extraordinary desire for artistic recreation and transformation, in a major text such as *Calç i rajoles*, Brossa feels that he is the heir and champion of the dramatic tradition of the playwright from Sant Andreu de Palomar with "a very current technique that allows me to adapt it to the reality in which we live." A different orientation from that of Josep M. de Sagarra, who, aside from political contingencies, was also not accepted as a model by the young playwrights of the 1960s and 70s.

In 1968 the poor reception of Brossa's production on stage was due to the misunderstanding of an example of *irregular* theatre — the *Concert irregular* — and *regular* theatre with *Quart minvant o els nassos històrics*. If the former, with Josep Mestres Quadreny, Carles Santos and Anna Ricci, scandalised the audience, the latter neither had the minimum promotion to attract an audience or the attention of the critics as a whole. As a counterpoint, the name and the literary and artistic work of Brossa were gradually accepted and recognised by a wide sector of critics and, in a democracy, also by political and cultural institutions. It would not have been possible, however, without the prior support of Josep Centelles, Antoni Bosch, Lluís Solà, Ricard Salvat, Carlos Lucena, Jordi Mesalles, Guillem-Jordi Graells, Fabià Puigerver, or Santiago Sans, among other directors; or Jordi Coca, as promoter of Brossa, and Xavier Fàbregas as editor of *Teatre Complet* (1973-1983) in six volumes. Hermann Bonnín deserves special mention, who, as director of the Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, and later with the artist Hausson, endeavoured, in the Espai Escènic Joan Brossa, to perform

and praise Brossa's theatre until *Diumenge* (2017), the last production directed by Bonnín. Let us hope that his artistic work and, especially, *regular* or *irregular* theatre, do not remain outside the programming of today's theatre.



Bibliographic References

- ANONYMOUSA. "Los lunes, sesiones de teatro de cámara en el Talía". *La Vanguardia Española* (30 March 1962), p. 35.
- ANONYMOUSB. "El Teatro. *Gran Guinyol* de Brossa". *Cataluña Exprés*, No. 82 (8/14 June 1962), p. 8.
- ANONYMOUSC. "Una obra de Joan Brossa" *Revista Gran Via*, No. 494bis (15 June 1962), p. 21.
- ANONYMOUSD. "Poesies". *Serra d' Or*, No. 6 (June 1962), p. 48.
- ANONYMOUSE. "En la Cúpula del Coliseum. Actuación de la Escuela Dramática 'Adrià Gual'". *La Vanguardia Española* (1 June 1962), p. 25.
- ANONYMOUSF. "Una comedia de Brossa". *Destino*, No. 1384 (15 February 1964), 1964, p. 52.
- ANONYMOUSG. "Gerona. Hoy apertura de la semana de la juventud, en Bañoles". *La Vanguardia Española* (2 February 1964), 1964, p. 12.
- ARAN, Ramon. "Notes sobre la campanya de la facció popularista dels independents contra el teatre de l'absurd (1961-1976)". In: Isabel Marcillas-Piquer and Biel Sansano (eds.). *Del teatre de l'absurd als nous paradigmes performatius*. Maó: Punctum, 2022, pp. 135-153. (Escenes Europees; 3)
- ARNAL, Jaume. "El Museo Abelló de Arte Contemporáneo". *Revista*, No. 334 (6 September 1958), p. 12.
- ARXIU JOAN BROSSA. Col·lecció MACBA. Centre d'Estudis i Documentació. Fons Joan Brossa. Dipòsit Fundació Joan Brossa.
- ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA. Fons *Delegación Provincial a Barcelona del Ministerio de Información y Turismo*, No. 1-318, UC, 1-13.
- BADIA, Alfred. "Els escenaris catalans. *Desè aniversari*, de Josep Rabasseda, *Èxode*, de Baltasar Porcel, i *Aquí en el bosc*, de Joan Brossa pel Teatre Experimental Català. Barcelona. Teatre Guimerà". *Serra d'Or*, No. 2 (February 1963), pp. 44-45.
- BALAGUER, Josep M. "*Em va fer Joan Brossa, quin compromís!*". In: F. Carbó et al. (eds.). *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2000, pp. 47-60. (Biblioteca Abat Oliba; 228)
- BENNASAR, Sebastià. *El TEC: Teatre Experimental Català*. Barcelona: Ed. Mentora, 2016.
- BORDONS, Glòria. "Introducció". In: Joan Brossa. *Calç i rajoles*. Barcelona: Edicions 62, 1999, pp. 5-42. (El Cangur Plus; 279)
- BROSSA, Joan. *Vivàrium*. Barcelona: Edicions 62, 1972. (Cara i Creu; 17)
- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica. I* (1945-1954). Introduction by Xavier Fàbregas. Barcelona: Edicions 62, 1973, pp. 5- 52.
- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica. V* (1964-1965). Barcelona: Edicions 62, 1983a.

- BROSSA, Joan. *Teatre Complet. Poesia Escènica*. VI (1966-1978). Barcelona: Edicions 62, 1983b.
- BROSSA, Joan. *Prosa completa i textos esparsos*. Edited by Glòria Bordons. Barcelona: RBA, 2015.
- CAMPS, Josep; VENY MESQUIDA, Joan-Ramon. *Poètiques de viva veu. L'Arxiu sonor de poesia de Joan Colomines i Puig*. Lleida: Universitat de Lleida. Càtedra Màrius Torres, 2016.
- CANTIERI, Giovanni. "Estrenos de Jan de Hartog, Jaime Salom y Juan Brossa". *Primer Acto*, No. 18 (December 1960), pp. 54-55.
- CAPMANY, Maria Aurèlia. "L'activitat teatral de Barcelona. Balanç de l'any 1964". *Serra d'Or*, No. 8 (August 1965), p. 35.
- CAPMANY, Maria Aurèlia. "Dia rera dia. De quan Moisès Villèlia feia de director teatral". *Serra d'Or*, No. 175 (April 1974), p. 63.
- CARBONELL, Jordi. "Els escenaris catalans. *Gran Guinyol* de Joan Brossa per l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual". *Serra d'Or*, no. 7 (July 1962), pp. 44-45.
- CARRIÓN, María del Carmen. "*Gran Guinyol* de Joan Brossa. *Poesía y realidad* (montaje épico). Cúpula de Coliseum. Experimentos...". *La carreta* (6 June 1962), p. 19.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. "Moisès Villèlia, 1960". *Inquietud artística*, No. 20 (October 1960), pp. 1-4.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. "La jugada de la jugada". *Inquietud artística*, No. 21 (February 1961), pp. 12-13.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. "Moisès Villèlia, o la claredat". *Serra d'Or*, No. 6 (June 1962), pp. 49-51.
- CIRICI PELLICER, Alexandre. *Diari d'un funàmbul. Les llibretes d'Alexandre Cirici Pellicer*. Edited by Glòria Soler. Barcelona: Comanegra: Ajuntament de Barcelona, 2015.
- COCA, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic 1971. (Llibres de butxaca; 52). Reprinted as *Oblidar i caminar*. Barcelona: La Magrana, 1992.
- FÀBREGAS, Xavier. "El X Cicle de Teatre Llatí". *Serra d'Or*, No. 11 (November 1967), p. 83.
- FÀBREGAS, Xavier. "Crònica de les estrenes. *Quart minvant o els nassos històrics*". *Serra d'Or*, No. 112 (January 1969), p. 67.
- FÀBREGAS, Xavier. "Introducció al teatre de Joan Brossa. Joan Brossa en terra de meravelles". In: Joan Brossa: *Teatre complet*. I. *Poesia Escènica 1945-1954*. Barcelona: Edicions 62, 1973, pp. 5-58.
- FÀBREGAS, Xavier. "Introducció". In: *De l'Off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català 1967-1968*. Barcelona: Edicions 62: Publicacions de l'Institut del Teatre, 1976, pp. 5-99. (Monografies de Teatre; 6)
- GALLÉN, Enric. "Teatre Experimental Català. Història d'un projecte singular". *Pausa*, No. 4 (1990), pp. 23-26. <<https://www.revistapausa.cat/teatre-experimental-catala-historia-dun-projecte-singular/>> [Accessed: 12 June 2023].
- GALLÉN, Enric. "Pròleg". In: *Poesia Escènica XXII: Anys de Pau*. Tarragona: Arola Editors, 2019, pp. 7-30. (Textos a part. Teatre contemporani; 219)
- GALLÉN, Enric. "*Or i sal* (1961). Història d'una recepció". In: Glòria Bordons, Lis Costa and Eva Figueras (eds.). Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2021, pp. 201-224.
- GASCH, Sebastián. "De los Chesterfield a Fregoli, pasando por Joan Brossa". *Destino*, No. 1622 (2 November 1968), p. 67.

- GERMÀ, Jordi [Francesc Nel·lo]. "Teatre a Barcelona". *Nous Horitzons*, No. 2 (first quarter 1961), pp. 54-57.
- GOMIS, Juan. "El teatro de Joan Brossa". *Revista*, No. 349 (20 December 1958), p. 4.
- J. M. "Juan Brossa: Teatro para mañana". *La carreta*, No. 5 (March 1962).
- LONDON, John. *Contextos de Joan Brossa. L'acció, la imatge i la paraula*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Publicacions i Edicions, 2010.
- MANEGAT, Julio. "El X Ciclo de Teatro Latino. Teatro de Joan Brossa". *El Noticiero Universal* (3 October 1967), p. 28.
- MARRUGAT, Jordi. *El saltamartí de Joan Brossa: Les mil cares del poeta*. Tarragona: Arola Editors, 2009.
- MARRUGAT, Jordi. "Pròleg". In: Joan Brossa: *Poesia Escènica V: Ser al món l'any 1953*. Edited by Glòria Bordons. Tarragona: Arola Editors, 2013, pp. 7-20. (Textos a part. Teatre contemporani; 118)
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. "Teatro. Una obra de Brossa". *Destino*, No. 1219 (17 December 1960), p. 59.
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. "El rellocter y Collar de cranis". *Tele/eXpres* (3 October 1967), p. 17.
- MARTÍ FARRERAS, [Celestí]. "El temps escènic". *Tele/eXpres* (6 October 1971), p. 36.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. "Ciclo de Teatro Latino. El rellocter y Corall de cranis, de Joan Brossa". *La Vanguardia Española* (4 October 1967), p. 25.
- MARTÍNEZ TOMÁS, Antonio. "Sitges. V Semana de teatro actual. Temps escènic, de Joan Brossa". *La Vanguardia Española* (6 October 1971), p. 47.
- MONTANYÈS, Josep. "Amb Francesc Balagué". *Serra d'Or*, No. 12 (December 1963), pp. 68-69.
- MORALES, María Luz. "El rellocter y Corall de cranis, estrenos de Joan Brossa". *Diario de Barcelona* (4 October 1967), p. 21.
- P[ONS], A[gustí]. "Reloj de la ciudad. Con Carlos Lucena, director. Joan Brossa, un poeta incomprendido que estrena esta noche". *El Noticiero Universal* (2 October 1967), p. 20.
- PASQUAL, Lluís. "A la recerca d'un nou llenguatge teatral". *Revista del Centre de Lectura de Reus*, No. 230 (January 1972), pp. 1112-1115.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. "Revista de espectáculo: Festivales del Centenario de Romea. Calç i rajoles, de Brossa". *Revista*, No. 514 (15 March 1964a), p. 28.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. "Calç i rajoles". *Primer Acto*, No. 50 (February 1964b), pp. 64-65.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. "XI Ciclo de Teatro Latino. Concert irregular". *Yorick*, No. 28 (November 1968), p. 65.
- PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo. "Jocs a la sorra. Els nassos històrics". *Yorick*, No. 30 (January 1969), p. 77.
- PERMANYER, Lluís. *Brossa X Brossa. Records*. Barcelona: La Campana, 1999.
- PLANAS, Eduard. "Les representacions de la poesia escènica de Joan Brossa entre el 1947 i el 1959". *Caplletra*, No. 12 (Spring 1992), pp. 87-102.
- PLANAS, Eduard. *La Poesia Escènica de Joan Brossa*. Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, 2002.

- PUIG, Arnau. "Els fonaments de l'obra teatral catalana de Joan Brossa". In: Joan Brossa: *Or i sal*. Barcelona: Associació Dramàtica de Barcelona, 1963, pp. 5-10. (Quaderns de Teatre A. D. B., No. 13)
- RODA, Frederic. "14 preguntes a Joan Brossa". *Serra d'Or*, No. 12 (December 1962), pp. 54-55.
- RODA, Frederic. "El Teatro. 'Teatre de Joan Brossa'". *Destino*, No. 1420 (24 October 1964), pp. 71-72.
- RODA, Frederic. "Joan Brossa". *Destino*, No. 1573 (30 September 1967a), p. 57.
- RODA, Frederic. "X Ciclo del Teatro Latino. *El relloger y Collar de cranis*". *Destino*, No. 1575 (14 October 1967b), p. 135.
- RODA, Frederic. "XI Ciclo de Teatro Latino. *Concert irregular de Brossa-Santos*". *Destino*, No. 1620 (19 October 1968), p. 70.
- RODA, Frederic. "Els 'nassos' de Joan Brossa". *Destino*, No. 1630 (28 December 1967), p. 74.
- ROSSELLÓ, Ramon X. "Al voltant del teatre de l'absurd en el teatre català de postguerra". In: Claude Benoit et al. (eds.). *Les literatures catalana i francesa al llarg del segle xx*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997, pp. 271-293. (Biblioteca Abat Oliba; 188)
- ROSSELLÓ, Ramon X. "El teatre èpic en el teatre català durant la dictadura franquista (assaig de cronologia)". In: Karen Andressen, José Vicente Bañuls and Francesco De Martino (eds.). *El teatre, eina política*. Bari: Levante editor, 1999, pp. 331-349.
- SAGARRA, Joan de. "X Ciclo de Teatro Latino. *El relloger y Corall de cranis*". *El Correo Catalán* (4 October 1967), p. 24.
- SALADRIGAS, Roberto. "Joan Brossa y los 'retardados'". *El Correo Catalán* (1 October 1967), p. 22.
- SALVAT, Ricard. *Diaris (1962-1968)*. Barcelona: Universitat de Barcelona Edicions, 2015.
- U de Cuc: *El principi del principi. Jocs a la sorra. Finalitat de l'Associació*. 9-XII-1968. <<https://udectueteatre.cat/el-grup/el-principi-del-principi/>> [Accessed: 12 June 2023].
- VÁZQUEZ MONTALBAN, Manuel. "¡Arriba el telón! El teatro en Barcelona: ¿un muerto o un recién nacido? Acto cuarto: Joan Brossa o nunca es tarde si la dicha es Buena". *Solidaridad Nacional* (8 March 1962), p. 7.
- VIDIEL. "La semana teatral. Siete noches y una tarde de teatro". *Hoja del Lunes* (9 October 1967), p. 440.

Crisis and Live Art in the 21st Century. Montdedutor: A Case Study

Esther CRIADO VALLADARES

Universitat Oberta de Catalunya
ORCID: 0000-0003-0693-3656
ecriadov@uoc.edu

BIOGRAPHICAL NOTE: Since 2018 she has worked as performing arts specialist at the Institut Ramon Llull, and since 2020 as a lecturer on the UOC Master's Degree in Cultural Management. She is currently developing the doctoral thesis *Crisi i arts vives al segle XXI a Catalunya* [Crisis and Live Art in the 21st Century in Catalonia] at the UOC. She holds a bachelor's degree in Philosophy (UB) and a Master's Degree in Cultural Management (UOC).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The overall ontological and methodological framework of this research is 21st-century emerging posthumanism, in which cognitive capitalism, technology and climate change come together in a decentralisation process of what is human, understood as a critique of anthropocentrism and humanism.

What relation is established between the posthumanist context and dance? With the multidisciplinary approach set out by the posthumanist framework, the objective is to outline relations between contemporary society and artistic practices in the 21st century in order to explore and identify how “non-artistic” fields, such as the economy, technology and social changes, influence and cut across artistic practices.

In order to address this case study, and situate the research, it will be necessary to outline a conceptual framework that brings together and proposes relations between key concepts such as physical work, precariousness, liminality, aesthetics and economy. Finally, the duo/constellation “Montdedutor” will be analysed, specifically their joint post-2009 period, which explores the field of dance based on codes and strategies derived from conceptual art.

Can 21st-century Live Art be understood based on the same presuppositions of the 20th century? The development of this case analysis seeks, ultimately, to examine whether Montdedutor's performative experimentation resignifies not only conceptual art but the very notion of performativity.

Keywords: movement arts, contemporary dance, posthumanism, Live Art, conceptual art, postconceptual art, advanced capitalism, Anthropocene, liminal art, performance, Montdedutor

Esther CRIADO VALLADARES

Crisis and Live Art¹ in the 21st Century. Montdedutor: A Case Study

21st Century and Global Crisis: A Posthumanist Approach

This case study forms part of a broader research: a doctoral thesis focused on the impact of 21st-century crises, in 2008 and 2020, on the ecosystem of the Live Art in Catalonia. Thus, it seeks to situate the research beyond the strictly economic repercussions, which — particularly in the case of 2008 — already have an extensive scientific literature to address the changes and transformations in the artistic languages brought about by these crises, and to set out a narrative that links social change, economy, aesthetics and artistic practices. To explore the relations between the Live Art and non-artistic fields and, specifically, the transformation or creation of new artistic languages and formats, we start from a general question: how does the 2008 crisis influence the languages and formats of the Live Art? The tentative hypothesis adopted as an explanatory work tool establishes the following: the reduction of the human presence in post-2008 Live Art pieces, as a result of the material restrictions of the crisis, transforms the artistic languages and formats and replaces the performativity focused on the subject with a decentralised performativity through a creative shift from the visual arts and cinema. This visual shift contains a return to the artistic movements and aesthetics of the past² that reappear in a context full of liminality, such as the 2008 crisis.

This article explores a more limited timeframe, related to the 2008 crisis and the immediately subsequent years in relation to the Montdedutor artistic duo. Although for the research question replacing the whole of the

1. "Live Art" is the translation I have chosen for the term "arts vives" and is a synonym for other terms that have emerged in the Catalan context, such as "art en viu", "escenes híbrides" (...), which designate those experimental artistic and multidisciplinary practices framed within the field of postperformance. This definition possesses, in the Catalan context, a specific genealogy which began with Quim Pujol in 2011 in the "secció irregular" of the Mercat de les Flors, in which he notes as a reference of a theoretical approach to non-conventional artistic practices Loise Keidan's concept of Live Art. In 2011, the translation of Live Art was, mainly, *art en viu*, and it was gradually replaced by the term *arts vives* until today.

2. Sections 3 and 4 of the article look in depth at the idea of expanded aesthetics that originated in the 20th century and that reappeared in liminal social contexts. Some of these movements are site-specific, conceptual art, documentary theatre, community art, or situationism.

Live Art with the specific case of the artistic duo object of study is obvious, the tentative hypothesis is not so apparent. Montdedutor bases the works or practices produced between 2009 and 2016 on very diverse performing arts challenges, material supports, and dramaturgies.

Nevertheless, from a general perspective, their work can be characterised as a revision of the foundations and conventions of dance by exploring movement beyond the body-subject of modern dance.³ Montdedutor is therefore the inheritor of the movement of no dance⁴ that began in the 1990s, as a more recent conceptual background, complemented with other elements of their own (humour, multidisciplinary character, and vision of the contemporary world), which make up their unique mindset. However, a more in-depth analysis of their practices reveals the use of conceptual strategies and issues that are characteristic of the theory and practices of conceptual art in its origin — the 1960s and 1970s in the field of the visual arts —, which will be the core of this case study.

The research to be developed will be aimed, therefore, at examining the practices of the duo from the perspective of conceptual art and the relation with some key elements of the hypothesis outlined: aesthetics, economy, the visual arts, and decentralisation of artistic practices.

The methodological framework of this case study is that of post-qualitative research, specifically posthumanism, which picks up the legacy of Deleuzian materialism and the early 21st-century new materialisms.⁵

Posthumanism is not only a theoretical or methodological framework, but also ontological and ethical. Braidotti, in line with the new materialisms, and in terms of research methodologies, advocates the need for a multidisciplinary and research perspective that encompasses the plurality that informs the concomitancy of the diverse phenomena, often with contradictory valences, which form part of the contemporary world, as well as creative research that sheds light on the new elements, processes and relations that make up contemporaneity. Following Haraway (1988), Braidotti proposes a contingent and situated objectivity. In this respect, posthumanism, like new materialisms, attempts to overcome the binarism between positivism and constructionism,⁶ the two major methodological paradigms of the 20th century.

3. Modern dance is a type of genre that originated in the late 19th century as a critique of and alternative to the rigidity and discipline of classical ballet, with figures such as Isadora Duncan, and which crystallised in the mid-20th century with Martha Graham or Charles Weidman, among others, placing the expression of emotions as the epicentre of the pieces.

4. The so-called no dance or conceptual dance began in the mid-1990s, mainly in France, and is characterised by an exploration and revision of the conventions of dance developed during the 20th century through a language belonging to the field of performance.

5. The ontology of posthumanism is based on the new materialisms which, in their turn, are an actualisation of Deleuzian ontology, which is the first radical critique of the binary and reductionist thinking of Western philosophical tradition. For Deleuze, reality is diverse and processual; therefore, thought should not only acknowledge this multiplicity and this contingency but contribute to creating new meanings.

6. Scientific positivism, coined by Auguste Comte in the first half of the 19th century, is a research methodology based on empirical evidence and which derives therefore from research into the natural sciences of that century. For positivism, facts, empirical data, are the ultimate and unquestionable evidence of scientific research. Constructionism, which appeared in the 20th century to a large extent as a critique of the apparent “realism”, argues that knowledge is relative and that there is no ultimate evidence but paradigms or structures of meaning that have internal coherence.

From an ontological point of view, Braidotti understands reality as a monist principle, in which the human being is only a part of this reality rather than the centre. The critique of humanism and its consequences have a central place in the theses of Braidotti, who establishes the current geological era, Anthropocene, as a central determining process of the contemporary world. Anthropocene situates us in a place different from previous centuries, as it is the evidence of human action as a destructive factor for the rest of the planet and, on the rebound, for humanity itself. This fact, however, reveals, on the one hand, the deeply anthropocentric and anthropomorphic position from which we relate with other beings, and, on the other, the co-dependence of human beings with respect to other non-human beings and the need to change these logics.

Although new materialisms, speculative realism and the theory of the actor-network⁷ are based on the same ontological vision as Braidotti's posthumanism, this philosopher develops a historically situated theoretical corpus whose focus is the analysis of current advanced capitalism (also known as cognitive, financial or late), and the anthropomorphic and anthropocentric relations and structures that still affect us. In keeping with this, we can glimpse the political dimension of Braidotti's theoretical universe, in which the concept of agency⁸ adopts a central place when claiming the acknowledgement of non-exclusively subject agencies, but rather collective and belonging to non-human agents (nature, objects and technology). This decentralised conception, in keeping with the environmental research perspectives emerging since the 21st century (Jornet and Damşa, 2019), not only give to the field of research a fact-based function but also an ethical-political function, making the conventional conception of research shift from a presumably neutral position to a deliberately activist attitude.

Although it is true that posthumanism features diverse issues related to the lack of concretion, not only of some key concepts, such as the definition of what is human beyond the figure of the heterosexual white man (Carrigan and Porpora, 2021: 1-22) to which the critique of posthumanism points and the complex cognitive line that is established in the attempt to address otherness based on the subjects historically constituted as such — as Schneider (Schneider, 2015: 7-14) argues when he ironically questions the radical performativity of the matter advocated by Bennet —, these arguments do not discredit the validity of posthumanist theses but rather highlight the need to continue working on the conceptualisation.

In terms of the Live Art, and studying them in depth based on posthumanist postulates, as both are recent concepts, the antecedents go back to an emerging line of research. On the one hand, the Studies in Performing Arts and Media at Ghent University has issued the publication *Performance and*

7. All three theoretical frameworks share a similar ontological conception based on the decentralisation of the subject as a fundamental thesis in order to establish a framework of horizontal knowledge and action, in which non-human beings and entities have the same importance as human beings.

8. Agency (in French *agencement*) is one of the central terms of Deleuze's philosophy: it refers to the potentiality of any being to establish new alliances with other beings and, therefore, to become something different, to produce, therefore, difference.

Posthumanism. Staging Prototypes of Composite Bodies (2021), an analysis of different contemporary artistic practices from a decentralising methodological perspective. Moreover, in recent years the group Artea at the Universidad de Castilla-La Mancha has researched *The New Loss of Centre. Critical Practices of Live Arts and Architecture in the Anthropocene* based on the concept of “environmental humanities” as a cross-over and relational context of knowledge. In keeping with this line of research, Brugerolle calls for a new conceptography of the term performance, which is capable of including the non-human artistic practices of the 21st century (Brugerolle, 2018: 271). Moreover, Lepecki, based on the analysis of contemporary dance, provides exhaustive research in terms of the decentralisation of the canon generated during the 20th century in the field of dance and, therefore, of the subject as a centre of the movement (Lepecki, 2005).

The study of the Live Art, and specifically the Montdedutor case, implies from a posthumanist optic, a cross-over exploration of the different concepts involved in the hypothesis that analyses the relations and processes established between them and which are — as noted at the start of this section —: neoliberalism, crisis, work, reduction of formats, decentralisation of what is human, and liminality.

Once this specific theoretical framework has been shaped, Montdedutor’s work will be analysed, specifically the introduction of codes and strategies belonging to conceptual art through a method of audiovisual observation in combination with the concepts previously developed, which will enable us to examine the case in a situated manner.

It is worth noting that the objective of this case study does not lie so much in verifying or refuting the tentative hypothesis behind it, in the manner of the positivist scientific paradigms, but in expanding the research elements of the study. The research proposed here is mainly exploratory, as it addresses a topic with scarce academic literature and, therefore, it is essential to examine it in its complexity.

Crisis, Neoliberalism, Dematerialization and Work in the 21st Century

Although the subject matter pointed out has a first local dimension, Catalonia, the fact that research is situated in a context of global crisis also requires a theoretical and conceptual structure on the capitalism of the new century as not just a material scenario but also a technological and ideological one of contemporary society. As Bourriaud notes in his latest book *Inclusiones. Estética del capitaloceno Inclusions. Aesthetics of the Capitolecene*: “The artist of this start of the 21st century is the contemporary of the Anthropocene; this does not force him to do anything, but determines him.” (Bourriaud, 2021: 120; trad 2021).

There are many theories and critiques of neoliberalism and the 2008 crisis, although in the framework of Cultural Studies, the sphere of contemporary art and Performance Studies, the range is notably reduced. One of the first contemporary researchers to deal with the 2008 crisis and the critique of neoliberalism as a system based on inequality is Rifkin (2014), who notes

the entry into the third industrial revolution enabled by the technologies linked to the web 2.0 and to the Internet of Things as a counterpower that in the medium term will enable an empowerment of the citizen-prosumer. From a more distanced perspective from this initial optimism, Braidotti and Bourriaud describe neoliberalism as a much more complex technological reality. For Braidotti, 21st-century neoliberalism is framed within advanced capitalism, which began with the change of century and no longer has the characteristics of Fordist capitalism; the nature of work is intangible, the crises become part of the systemic “normality”, economic and cultural relations are global, and technology is a liberating yet enslaving element, depending on the part of the planet and the social faction that uses it.

Bourriaud explicitly addresses the 2008 crisis, which he sees as a symptom of saturation of a self-referential economic system, based on loans that fund other loans while creating a bubble lacking elements that are external to the system itself, like a kind of process of systemic absorption which is ontologically linked to the idea of the Anthropocene and self-destruction inherent to it.

Both Braidotti and Bourriaud point to the current version of capitalism as a driver of dematerialization, as a dimension that generates intangibles and contrasts with the common vision of an archaic version of capitalism, linked to materiality and objects, both in terms of production and the material or physical work that enables it. “Capitalism is an idealism,” argues Bourriaud provocatively (2021), reasserting the shift of the principle of capitalism as an activity related to matter. The strategic sectors of financial capitalism — or *Capitalocene*, as Bourriaud also calls it — are no longer related to the manufacturing of material objects but rather to the production of non-material, intangible value, such as insurances, shares, credits, digital economies, bitcoins, and NFTs.

On the other hand, financial or advanced capitalism also introduces a radical division of labour that rewards speculative work and penalises physical labour. Braidotti points to the dissociation that exists between the exorbitant wages of the former and the systemic growing precariousness of the latter:

This highly mediatised system rests on the financialization of the economy, which brings about division between financial salaries that increase at full speed and other static rooted salaries, the fruit of work. This discrepancy between the financial and the real economy is the core of neoliberal systems. [...] Therefore, the progress within the Fourth Industrial Revolution creates as many problems as it solves (Braidotti, 2019: 47-48; trans. 2020).

This distinction enables us to explore the value system of the arts based on work with the body, or, rather, of those in which physical action is delimited as a monetarisation criterion. Although the arts in general are defined by their symbolic character, there is a key difference between the value system of the Live Art and that of the visual arts. While the visual arts market dissociates material value and symbolic value, which explains why a banana hung

on the wall can achieve an economic value of €120,000,⁹ most performing arts pieces are not monetised depending on their symbolic value — or market value, which is, in short, the same, except for the small core of the international star system —, but of the salaries of the people who participate in it within the specific space-time framework of the piece contracted. The economic value of the performative event is, from this perspective, comparable to all the other groups or sectors of advanced capitalism, whose work is valued under the coordinates of time and physical action.

This observation enables us to address the 2008 crisis in the Live Art sector bearing in mind not only the events but also the technoideological machinery underlying the decisions and strategies of the different agents involved.

Crisis and Live Art in Catalonia: Resilience and Shifts towards the Visual Arts

One of the direct consequences of the 2008 crisis in terms of the work of the companies, and which in the Catalan context began to be clear in 2011, consists of the reduction of the artists' fees. Jordi Fondevila, in his study of Live Art in Catalonia, compiles the accounts of agents and actors from the ecosystem of the Live Art in Catalonia around the economic constrictions experienced by artistic groups, both emerging and well-established, in the post-2008 years (Fondevila, 2018: 44-67). As an example, one of the companies, Agrupación Señor Serrano, carried out a painstaking analysis of the monetarisation of their work as performers: €379 net for a month of work, which the programming teams interpret, as mentioned before, “just for being on stage for a while” (Agrupación Señor Serrano, 2014).

The reductions of fees and impoverishment of working conditions make up a first material framework that both determines and generates resilience strategies in the artists and the companies that will decisively influence the transformation of the ecosystem of the Live Art in Catalonia. Although the 2008 financial crisis yielded a dramatic dismantling process of the Live Art sector, this same sector provoked a transformation in the artistic languages and formats that open new means of artistic expression. Braidotti considers this complexity, as mentioned in the previous section, under the principle of monist ontology (Braidotti, 2019) — a revision of Deleuze's monist materialism — in which the same reality contains and generates events with opposed valences and which is key to overcoming the binary readings of the phenomena happening in contemporary society.

As for the local context, Jordi Duran, artistic director of Fira Tàrrrega in the years since the 2008 crisis, outlines a first idea that links the terms of

9. In 2019, in the framework of the contemporary art fair Art Basel Miami, the artist Maurizio Cattelar exhibited the piece *Comedian*, consisting of a banana attached to the wall with tape, which David Datuna, another artist, removed and ate it. The global resonance of this action was triggered by the value of the work, established at €120,000, in contrast to the ordinary value of the object on which it is based: a banana. The difference between the economic value of the banana as a work and as a food can only be explained in relation to the symbolic value of the former.

precariousness, artistic languages and resilience to the observations about the shift of artistic productions during those years.

In the article “Europa a l’AND”, published in Aída Pallarès’ and Manuel Pérez’ *El carrer és nostre*, Duran addresses the post-2008 crisis changes. The first of the changes he formulates, a consequence of the generalised reduction of the budgets of facilities, festivals and institutions, is the reduction of the production formats: the big productions of Live Art companies that appeared in the 20th century, such as La Fura dels Baus or Comediants, have no place in a postcrisis scenario. Even those companies with smaller teams are forced to reconsider the conditions of their projects. Beyond the formats, in the context of street arts Duran points out the languages and aesthetics resumed after the 2008 crisis: “It is in the field of small formats, site-specific creation, the intimate and community work, where most of the production has focused” (Duran, 2017: 144-150). This post-spectacular shift in street arts, defined by other authors in the same book as a “change of paradigm” (Pallarès and Pérez, 2017: 155-157) almost brings together all the arts disciplines in performing contexts: circus (Joan Català, Quim Girón), dance (Quim Bigas, Vero Cendoya, Pere Faura, La Veronal) and multidisciplinary projects (Kamchatka, Obskené, cia Silere, Sociedad Doctor Alonso), among others.

Duran’s argument, however, opens another path of research on the Live Art, beyond the aforementioned languages and formats; if we analyse what they share, we can identify the visual arts as common denominator as well as because these languages belong to previous artistic contexts. A glance at the generation of Live Art post-2008 from this perspective (El Conde de Torrefiel, Agrupación Señor Serrano, Montdedutor, Cris Blanco, nyamnyam, Cabosanroque, Pere Faura, Marta Galán, David Espinosa, La Conquesta del Pol Sud, Sociedad Doctor Alonso, etc.) enables us to identify the influence of the arts and visual culture on their practices. Some of the currents and languages of the pieces by these artists are: the site-specific (nyamnyam and Pere Faura), conceptual art (El Conde de Torrefiel and Montdedutor), installations (nyamnyam, Cabosanroque), cinema (Cris Blanco, El Conde de Torrefiel, Montdedutor, David Espinosa), verbatim theatre (Marta Galán, La Conquesta del Pol Sud) or community art (Marta Galán, Sociedad Doctor Alonso).

Indeed, most of these artists do not acknowledge theatre artists from previous generations as references for their work but other types of disciplines such as installations, films, documentaries, literature and multidisciplinary practices. Moreover, in terms of their training, they have quite a hybrid educational and professional background in which the visual factor plays a key role that materialises in their own practices.¹⁰

10. As an example of this trend, we can mention Agrupación Señor Serrano, who acknowledge the influence of science fiction films in their productions; the members of nyamnyam come from music and the visual arts; half of Montdedutor (Jorge Dutor) has a background in set design and artistic practice prior to dance; the work of Marta Galán after 2008 takes on a community shift influenced by the practices that visual arts groups had already begun to put into practice (Idensitat, Sinapsis, LaFundició, etc...).

Expanded Aesthetics and Liminality

As we mentioned in the previous section, a notable part of the visual arts aesthetic languages and currents identified as part of the post-2008 Live Art practices appeared throughout the 20th century. Several authors have researched the path of these movements and aesthetics in the Spanish and Catalan context. José Antonio Sánchez explores the connections between the 1960s and 1970s “documentary theatre” and the early 20th-century theatre practices that are inheritors of both an aesthetic and ontological sociopolitical stance. Juan Pedro Enrile looks at the participatory practices of the first quarter of the 21st century, among which situationism and the creation of devices stand out, along with the incursion into documentary theatre. From an hauntological interpretative framework, Núria Gómez looks at some of the 21st-century practices until 2018, examining names and artistic projects of the Live Art generation post-2008, such as *El Conde de Torrefiel*, which manifest phantasmagorical qualities based on an evocation of past imaginaries, references and values:

In this respect, and consequently, we present the “spectropolitics” trope as a visual hauntology of the forms of the phantasmal siege of the tele-techno-media image and its devices for capturing human subjectivity to elucidate how, from the field of current artistic and performing arts practices, certain forms of seeing or critical visualisations capable of restoring the past and constructing new imaginaries, subjectivities and political formations are invoked in the configuration of worlds (Gómez, 2020: 7).

Just as Gómez provides an ontological validity characteristic of the hauntological artistic practices and the production of new meanings, which diverge from previous historical context and manifest the *zeitgeist* of a certain artistic contemporaneity, a part of the tentative hypothesis that underpins the study developed here advocates an expanded life of the aesthetic ideas beyond their contexts of origin. Moreover, as we will show in later sections, these artistic practices are situated, in the 21st century, within a new interpretative framework, that of the contemporary world, which inevitably resignifies their original meaning.

Faced with this panorama of return of certain artistic movements, aesthetics and references, it is inevitable to ask ourselves about the reasons or confluence of factors behind it. This same question is one of the pillars of Juan Pedro Enrile’s thesis (Enrile, 2020: 9-10), which is shared in less Hegelian terms by Sánchez (Sánchez, 2012: 23-24) and Foster (Foster, 2017: 127-130) and that relates to the concept of “liminality” coined by Victor Turner (Turner, 1974: 59). The concept of “liminality” has a long history in different fields, including that of Cultural/Theatre Studies (Erika Fischer-Lichte, 2004; trad. 2011), which links culture, social change and performance. Fischer-Lichte’s research focuses on the transformative potentiality of culture, specifically of the performing arts. However, Enrile turns the terms of the research around: which historical moments are liminal and which contained

greater transformative power in terms of social change? This case study will next examine how artistic practice and experimental and relational aesthetics reappear or are redeveloped at times of social transformation.

Although this statement is, on the one hand, too generalist and, on the other, Enrile's object of study mainly aims at relational practices and aesthetics, it enables us to establish a first connection between time contexts and aesthetic ideas.

Montdedutor: An Approach from Conceptual Art

The duo Montdedutor, formed by Guillem Mont de Palol and Jorge Dutor, started working together after the 2008 crisis. The first piece, *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores*, was premiered in 2009. It introduced in the Catalan Live Art a format (concert-performance) and languages that bring together references and ideas that are very different from those explored by local contemporary dance at the start of the 21st century and that establish a first context of reference of Montdedutor's practices.

Montdedutor belong to the first generation of artists trained in European contexts, specifically in Amsterdam, which favours the introduction of trends and aesthetics distanced from the ecosystem of local Live Art, such as the influence of "contemporary dance" or "conceptual dance" developed from the 1990s by artists such as Jérôme Bell, Meg Stuart, Xavier Le Roy, La Ribot or Boris Charmatz, among others (Lepecki, 2005: 45).

Beyond the influence of 1990s European contemporary dance — which to a large extent can be understood as a version of 1960s and 1970s conceptual art (Fabius, 2012: 7-12) —, Montdedutor's work has, in the pieces between 2009 and 2016, a series of characteristics that relate to the aesthetic core of conceptual art in the framework of 1960s and 1970s visual arts. These elements, which will be the basis of the analysis of this case study, can be summarised in the dematerialization of artistic practices, their ontological turnaround, their multidisciplinary character, and the inclusion of theory and critique in the artistic practice itself.

In terms of the dematerialization of artistic practices, it should be understood as the refusal, not so much in terms of materiality but towards the idea that art has to do with an "object" or "product" that has a predetermined, reproducible, tangible format that can enter the art world, such as in the case of 1950s modern art, an idea substantiated by Clement Greenberg through the Kantian idea of "taste" (Greenberg, 1965: 5; ed. 1983).

Moreover, from dematerialization as critical artistic strategy, in which the concepts or ideas are considered "art" and their materialisation as secondary (Kosuth, 1991: 13-16), (Lippard, 1973: 7; ed, 1997), (LeWitt, 1969: 3-5) comes an ontological turnaround: the space in which art is generated is not outside but occurs inside the very mind or imagination of the spectator, where the aesthetic experience becomes meaningful.

The inclusion of languages from other artistic disciplines or fields, such as the case of the philosophy of language or analytics in the field of the visual

arts, enabled new aesthetic dimensions in artistic creation to be explored. One of the protagonists, who marked a turning point in 20th-century aesthetics, was John Langshaw Austin and his book *How to do things with words*, an examination of the performative possibilities of verbal language.

As a consequence of their multidisciplinary character, artistic practices included theoretical and critical aspects on the nature of art, which transformed the contemplative aesthetic experience into a reflective and critical experience. The generation of conceptual artists formed by Kosuth, Sol LeWitt or Lippard — among others — produce aesthetic sets of rules as part of their artistic practice in which they situate themselves and participate in the debate being developed within philosophy, by considering art as an analytical artifact and therefore the equivalent of thought: “Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context — as art — they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work art is a tautology in that it is a presentation of the artist’s intention, that is, he is saying that a particular work of art *is* art, which means, is a *definition* of art” (Kosuth, 1991: 20).

Thus, just as conceptual art challenges modern art, inverting its ontological model, Montdedutor takes an “ontocritical” approach, paraphrasing Lepecki (Lepecki, 2005: 16), towards the idea of dance promoted by modern dance as an ongoing movement (of a human body), to then explore other possible modes of movements beyond the conventions initiated in the 16th century, sedimented in the 20th century and that involve the questioning and decentralisation of the human body as the epicentre of dance.

Montdedutor situate themselves, therefore, at the limits of dance, in metadance, because the exploration and critique that are the core or essence of their work involves questioning conventional performing arts elements through codes distanced from the stage — and which for this reason enable a space to be generated “from outside” — in the performing arts languages and formats. This critical vision in artistic forms rather than in contents establishes a shift in the Live Art after the 2008 crisis characterised by the creation of languages and formats that come from artistic disciplines that work on image, as already mentioned in section 3 of this article. Some examples are documentary cinema, situationism, the site-specific, community art, science fiction, visual and/or sound installations, devices, multimedia art, and conceptual art.

Decodifying Imaginaries. Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores

In relation to this shift, which involves not only a greater disciplinary hybridisation in the field of Live Art but rather a transformation in languages, the first piece by Montdedutor, *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores*, is particularly appropriate as an exemplification of this shift. The piece, a concert-performance, as they call it, works on performativity from different disciplines and languages: sound, music, cinema, lighting or objects make up, in the words of the artists themselves, “the soundtrack of a possible scene in a possible horror film” (Montdedutor, 2011).

The first of the characteristics of this piece in relation to the strategies of conceptual art, is the break with a conventional format in the movement arts, with the decentralisation of the human body — and its ongoing movement — from the focus of artistic practice. Montdedutor uses the human body as a way of channelling sound, image and actions, and displaces the performativity focused on the performer in a multiplicity of objects, sounds and interactions between these elements.

The associations set out by Montdedutor between images and sound challenge the built and well-established logics, in this case from horror films, aimed at generating “movement” in the mind or imagination of the spectator, who has to decodify and recodify the scenes of this concert-performance.

¿Y por qué John Cage?. The Performativity of Words

The expanded exploration of performativity beyond the bodies is an aspect deeply related to conceptual art. In 1962, Austin published *How to do things with words*, a book of analytical philosophy that revolutionised the idea about the function of language as it is based on the analysis of ordinary language while noting the performative dimensions of some enunciations, such as “I do take this woman to be my lawful-wedded wife” or “I declare war” (Austin, 1962: 11; ed. 2020). In this way, it opens the performative field beyond the bodies to the words.

Although conceptual art is usually associated with rational, calculated and distant proposals, it is necessary to recall its origins in the 1960s and the objective it sought, driven by a strong determination and a desire for revolution in the artistic and aesthetic field — as well as in the art market —, until then quite conservative and based on objects considered artistic as they adopted a given format, such as paintings or sculptures. Thus, conceptual art was the strategy that emerged as a response to a stagnated artistic panorama. In the same way, Montdedutor rescues strategies, codes and concerns of conceptual art aimed, in this case, at the stagnation or exhaustion of dance, which are reflected in the piece *¿Y por qué John Cage?*, clearly alluding to this conceptual artist prior to the 1960s movement.¹¹

What is proposed, first and foremost, is a piece based on the process rather than the result, a factor that provides a much slower tempo to the experience of the performance and that, therefore, deaccelerates the audience’s expectation, along with an interruption or suspension of the movement, or rather, a displacement towards the performativity of words through an exercise of repetition and variation — characteristic of conceptual art and dance — that generates meanings and situations through the same words and which, therefore, proposes a movement that does not occur in the object but in the experience of the spectators.

11. The works of some artists such John Cage and Marcel Duchamp, despite belonging to a timeframe prior to the coining of the term conceptual art, are based on ideas or concepts rather than on the artistic materialisation of their work, just as conceptual art claimed it decades later as a foundation of their artistic practices.

HOLAQUÉHACE. The Dematerialisation of Performing Arts Practices

A second major aspect for conceptual and postconceptual artistic practices, in the work of Montdedutor, which we will analyse next, is the idea of the “dematerialization of art”. In 1969 Joseph Kosuth wrote a key text regarding the aesthetic principals of conceptual art, *Art after philosophy and after*, where he established a new field for artistic practices. In contrast to the Kantian aesthetic thesis advocated by Greenberg, Kosuth states that art has nothing to do with the objects, or with beauty or with the “taste” of given critics who decide what is art and what is not; Kosuth situates art on an eidetic, immaterial level, and the execution, the object, are considered a mere procedure.

In this context, art critics Lucy Lippard and John Chandler coined the term “dematerialisation” to refer to art without objects (Lippard; Chandler, 1968: 31-36). These authors predicted an artistic future that would allow the commodification of art to be avoided. This notion denotes the revolutionary and critical character of conceptual art, as it points to not only the art market but also to the socioeconomic framework that underpins it: the capitalist system. Indeed, the 1960s were the moment of consolidation of the middle classes, Fordism and the economy based on the acquisition and production of objects. The object becomes principle and fetish of a society that assimilates the mercantilist logic into any other field of life. The idea of “dematerializing” becomes, therefore, a critique of the core of the system and a proposal of dissolution of its main pillar, the object:

However, it was usually the form rather than the content of Conceptual art that carried political message. The frame was there to be broken out of. Anti-establishment fervor in the 1960s focused on the de-mythologization and de-commodification of art, on the need for an independent (or ‘alternative’) art that could not be bought and sold by the greedy sector that owned everything that was exploiting the world and promoting the Vietnam war (Lippard; Chandler, 1968: 31-36).

Thus, in relation to or rather against the idea of art as a market, Montdedutor present a piece that rejects recognisable performing arts spaces, the possibility of its reproducibility and, in short, being identified as art: the intervention HOLAQUÉHACE. It is not even aimed at a specific audience and its decontextualisation purposefully dilutes or confuses artistic practice with everyday life. The intervention took place at the Festival Salmon in 2015 in several non-performance spaces, such as the toilets and the coffee shop of the Mercat de les Flors, or the entrance to the auditoriums, as well as on the stage in an exercise of replacing artists when taking their leave of the audience.

Lucy Lippard’s conception of the future without objects or Sol LeWitt’s statement “The idea becomes a machine that makes the art” (Sol LeWitt, 1967: 80) seem to glimpse what decades later we call the digital world, a world lacking objects which, despite being shaped as a possible – and desirable – world based on the theses of conceptual art, also means everything

that conceptual art sought to deactivate: a space that is not only occupied and exploited under capitalist logics but which emerges, again, as a global fetish space and the playing field of new biopolitical variants.

Grand Applause. Non-Anthropomorphic Choreographies

Byung-Chul Han, Bourriaud or Rosi Braidotti are some of the thinkers that identify the dematerialization of capitalism as a key feature of the 21st century, by displacing the global economic core to intangible spaces and formats. In 1995, Bill Gates formulated his personal futuristic idea of consumption, based on the concept of friction-free capitalism (Gates, 1995: 158): capitalism freed of the drawbacks of matter, bodies, the human factor, nature, time, space, and so on, as a kind of platonic world of the ideas that works autonomously and indifferent to the rest: capitalism without capital.

However, conceptual art has not returned to the 21st century to provide a symbolic framework to “friction-free capitalism” but rather the contrary: to explore other possible worlds. Even, in an unexpected shift, to claim other material forms and other ways of being body. As previously mentioned, the idea of introducing strategies and codes of conceptual art in the case of Montdedutor to create the devices which, in short, their pieces are, has to do with the situation of exhaustion, of stagnation of dance, but not only of dance. In *Exhausting Dance*, Lepecki defines modern dance as an ongoing movement that reproduces the very principle of modernity and its capitalist economic logics of production of subjectivity, of disciplining of the body, etc. (Lepecki, 2005: 13). Therefore, when the experimental choreographies, such as in the case of Montdedutor, propose interrupting, annulling or deaccelerating the movement, they also challenge the whole socioeconomic structure that underpins this aesthetic paradigm built throughout the 20th century. This critical movement with respect to the contemporary world, however, is not aimed, ultimately, at ourselves, at the question about the place, about the frame of mind and the future of human beings in the 21st century. One of the tentative responses from neomaterialisms, posthumanism, speculative realism and the theory of the actor-network that appeared in the 21st century, consists of the revision of the concept and the relations we establish with the matter, and which at the same time involves a revision of our anthropocentrism, of the being of the things depending on us and subjected to the human body under logics of use, resource and exploitation.

In relation to this framework of thought, the piece *Grand Applause*, a version of Bizet’s *Carmen*, reconverted in a choreography of objects, proposes a final ontological shift. In *Grand Applause*, Montdedutor reject to a great extent being present, having a leading role on stage and anthropomorphic representation in favour of a choreography focused on non-human elements: recontextualised artistic installations in which objects are the core of the movement of objects; even the opera choir appears in the guise of a ghost, thereby blurring the human figure. Apart from the end of the piece, the appearance of Montdedutor possesses a fundamentally technical function, which consists of performing some of the scenic changes of the opera. In short, this commitment almost to the dissolution of the performer as a

human representation seems to point to the culmination of a decentralisation process of the very role of the performer as an axis or demiurge of the stage — already present in pieces such as *Uuhhh, yo también fui un hombre-lobo adolescente inventando horrores* (performer as a medium), *¿Y por qué John Cage?* (performativity beyond the body) or *HOLAQUÉHACE* (dissolution of conventional performative contexts) — which becomes yet another element of the choreographic ecosystem.

Conclusions

Based on the ontoaesthetic weave of conceptual art, Montdedutor articulates a drift of performativity which is established in the 20th century and that Fischer-Lichte condensates in the sentence “The bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance” (Fischer-Lichte, 2008: 32). Although the first works of the duo analysed here took place in a context that corresponds to what Fischer-Lichte establishes as a performative framework, the two subsequent pieces — *HOLAQUÉHACE* and *Grand Applause* — are distanced from the performer-spectator co-presence; the former dilutes the status of the performer and makes it unidentifiable, and the latter eliminates to a great extent the leading role and the human presence in the equation. However, and despite the disappearance of one of the terms of the equation, the presence of performativity, in keeping with the theses developed, is unquestionable. It is, however, a type of performativity different from the one imagined by Fischer-Lichte. The artistic practices that the German philosopher adduces as cases or examples form part of the theatre or relational art that originated in the 1990s, in which participation is the backbone, crossed by an amalgam of specific sociocultural and economic processes (Bourriaud, 2008) that cause the filtration of art in shared and public spaces. The post-2008 Live Art, however, require new conceptual references that meet their peculiarity, in particular the decentralisation processes of the artistic practices. In this respect, Bourriaud defines the contemporary artist as a “molecular anthropologist” (Bourriaud, 2021: 107), whose function lies in reestablishing otherness, and Brugerolle suggests a change of genealogy of the verb to perform (which includes objectual postperformative practices), which relates to the French root of the word *perfourrir* and refers to an object in its original meaning (produce or make furniture) (Brugerolle, 2018: 271). However, perhaps the revision of the word *liveness* (in the sense of live arts) enables the inclusion of both human and non-human agencies in the field of the postperformance or Live Art. In the framework of the controversy over the term Live Art in the United Kingdom, Johnson recalls that the meaning of liveness is not related to a strictly human or bodily presence but to the temporal simultaneity of an event towards the spectator (Johnson, 2013: 28), and expands in this way the agency and concept of — human — performance proposed by Fischer-Lichte.



Bibliographical references

- AGRUPACIÓN SEÑOR SERRANO. "A taquilla (La estrategia suicida)". *Revista Tea-tron* [online]. <<http://www.tea-tron.com/srserrano/blog/2014/11/05/a-taquilla-la-estrategia-suicida/>> [Accessed: 15 January 2022].
- AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. 1st ed. 1962. Barakaldo Books, 2020.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Inclusiones: Estética del capitaloceno*. Translated from French by Eduardo Berti. Original edition: *Inclusions - Esthétique du capitalocène* (2021). Madrid: Adriana Hidalgo, 2021.
- BRAIDOTTI, Rosi. "A Theoretical Framework for the Critical Posthumanities". *Theory, Culture & Society*, 36 (6), 31-61. SAGE Publications Ltd, 2019. <<https://doi.org/10.1177/0263276418771486>> [Accessed: 11 November 2022].
- BRAIDOTTI, Rosi. *El conocimiento posthumano*. Translated from English by Júlia Ibarz. Original edition: *Posthuman Knowledge* (2019). Barcelona: Editorial Gedisa, 2020.
- BRUGEROLLE, M. de. "Future Post Performances". *Mousse Magazin*, 63, 2018, pp. 266-275.
- CARRIGAN, Mark; PORPORA, Douglas V. "Introduction: Conceptualizing post-human futures". *Post-Human Futures* (pp. 1-22). London: Routledge, 2021.
- DURAN, Jordi. "Europa a l'AND". In: *El carrer és nostre*. Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017, pp. 144-150.
- ENRILE, Juan Pedro. *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política*. [online]. Doctoral thesis. Department of Spanish Literature, Universidad Complutense de Madrid, 2016. <<https://eprints.ucm.es/id/eprint/39984/>> [Accessed: 25 May 2022].
- FABIUS, Jeroen. "The missing history of (not) conceptual dance". In: Merel Heering, Ruth Naber, Bianca Nieuwboer and Liesbeth Wildschut (eds.). *Danswetenschap in Nederland*, 7. Amsterdam: Vereniging voor Dansonderzoek, 2012 [online] <<https://bit.ly/44iVX6M>> [Accessed: 12 November 2022].
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. Translated from German by Saskya Iris Jain. Original edition: *Ästhetik des Performativen* (2004). London; New York: Routledge, 2008.
- FONDEVILA, Jordi. *Estudi específic sobre l'àmbit sectorial de l'Autoria Escènica Interdisciplinària No-Convencional (o Escenes Híbrides) a Catalunya*. Unpublished study. Barcelona: Institut de les Empreses Culturals (ICEC), 2018.
- FOSTER, Hal. *Bad new days: Art, Criticism, Emergency*. London: Verso Books, 2017.
- GATES, Bill. *The Road Ahead*. New York: Viking Penguin, 1995.
- GREENBERG, Clement. "Modern Painting". In: Francis Francina and Charles Harrison (eds.): *Modern Art and Modernism: A Critical Anthology*. New York: Routledge 1983.
- GÓMEZ, Núria. *Espectropolíticas: imagen y hauntología en las prácticas artísticas contemporáneas* [online]. Doctoral thesis. Department of Communication. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2020. <<http://hdl.handle.net/10803/671013>> [Accessed: 3 November 2022].
- HARAWAY, Donna. J. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies*, 14 (3), 1988, pp. 575-599. <<https://doi.org/10.2307/3178066>> [Accessed: 15 February 2022].
- JOHNSON, Dominic. *Critical Live Art Contemporary Histories of Performance in the UK*. Oxon: Taylor & Francis, 2013, p. 28.

- JORNET, Alfredo; DAMÇA, Crina. "Unit of analysis from an ecological perspective: Beyond the individual/social dichotomy". *Learning, Culture and Social Interaction*, vol. 31, part B, 2019. <<https://bit.ly/3O5NoYZ>> [Accessed: 21 September 2021].
- KOSUTH, Joseph. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 1991.
- LEPECKI, André. *Exhausting Dance: Performance and the Politics of Movement*. New York: Routledge, 2006.
- LEWITT, Solomon. "Sentences on Conceptual Art". o-9, No. 5. New York: 1969, pp. 3-5.
- LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. "The dematerialization of Art". *Art International*, 12:2, 1968, pp. 31-36.
- LIPPARD, Lucy R. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. (1973). Los Angeles: University of California Press Ltd., 2001
- MONTDEDUTOR. *Montdedutor* [online]. <<https://www.montdedutor.com/our-work>> [Accessed: 9 August 2022].
- PALLARÈS, Aída; PÉREZ, Manuel. *El carrer és nostre*. Barcelona: Raig Verd Editorial, 2017.
- RIFKIN, Jeremy. *The Zero Marginal Cost Society: The Internet of Things, the Collaborative Commons and the Eclipse of Capitalism*. New York: Macmillan Publishers, 2014.
- SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Mexico City: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, 2012.
- SCHNEIDER, Rebecca. "New Materialisms and Performance Studies". *TDR* (1988-), Vol. 59, No. 4, 2015, pp. 7-17. <<http://www.jstor.org/stable/24585027>> [Accessed: 11 September 2021].
- STALPAERT, Christel; BAARLE, Kristof van; KARREMAN, Laura (eds.). *Performance and Posthumanism. Staging Prototypes of Composite Bodies*. Cham Palgrave Macmillan, 2021.
- TURNER, Victor. "Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology". *Rice University Studies*, 1974, 60, 3, pp. 53-92.

Stage dramaturgy: A call for pre-eminence based on gender-based perspective and new production issues in contemporaneity

Notes of a stage study on the opera *L'enigma di Lea*
(Portaceli/Argullol/Casablanças) (GTL, 2019)

Marta MOMBLANT RIBAS

Universitat Rovira i Virgili

ORCID: 0000-0003-2424-6630

margaansati@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: She received her PhD from the URV with the thesis "Stage dramaturgy based on gender perspective and new creation issues: study on *L'enigma di Lea* (Portaceli/Argullol/Casablanças) in the framework of the Gran Teatre del Liceu opera programming (1999-2019)". She is a stage director in text-based plays and operas, as well as a dramaturg. Since 1991 she has directed over forty national and international productions. Her new writing has been published, won awards and premiered since 2009. She combines her creative stage work with performing arts teaching and theatre management.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Stage supranarrative, as a conceptualisation materialised based on all the visual silent stage vestiges that make up stage dramaturgy, appears to us as a social catalysing instrument due to its mirror effect and, thus, as a valuable self-awareness tool. It is the combination of the foregoing that defines us in each period. This also occurs in the perception of women's identity that reaches the audience of each society through female characters that have been developed and transformed for the stage.

The opera *L'enigma di Lea* (Portaceli, Argullol, Casablanças), which premiered in the 2018-2019 season in the Gran Teatre del Liceu, is a new production and an example of new dramatic writing, a revisionism of a transgressive female myth to which a stage analysis is applied through a gender-based holistic perspective and a female gaze.

Keywords: stage dramaturgy, gender-based perspective, dramatic writing, new production, El Liceu, Carme Portaceli

Marta MOMBLANT RIBAS

Stage dramaturgy: A call for pre-eminence based on gender-based perspective and new production issues in contemporaneity

Notes of a stage study on the opera *L'enigma di Lea*
(Portaceli/Argullol/Casablanças) (GTL, 2019)

The artistic praxis developed both in the international and national fields has led us to advocate a certain added value connoted by staged dramaturgy. At the start of the path, in the early 1990s, we intuitively recognised this added value championed here. Later, through the more than three decades working in stage creation in text-based theatre and opera, we became gradually aware of the resounding significance of its artistic and social function. Now in the first quarter of the 21st century, the concern has emerged about it still lacking a pre-eminent position within the performing arts community.

During years of professionalisation, we have subjected personal intuition and concern to observation, reflection, argumentation and debate, and carefully examined national and international productions. And, in the end, we can confirm that, despite its significance, stage dramaturgy does not occupy the place it deserves. Theatre managers, stage artists themselves, critics and audience tend to trivialise it. Its mirror effect is overlooked and, consequently, its impact is undervalued.

We will now take a step further. We will eschew the recurrent label usually attached to the *personal reading* to speak of the reading of a play or opera by a stage director. The artistic and social value that stage dramaturgy provides becomes a key element of interpretation, as it enables us to detect the social idiosyncrasy pursued by the artistic endeavour. And what we will extract from this mirroring, as you will see, will include data from which other disciplines — humanistic studies in general, social sciences, gender studies, etc. — will necessarily benefit. Hence our concern about it not being considered sufficiently pre-eminent.

Stage dramaturgy provides a suprareading that mainly becomes clear in revisionisms. In essence, two narratives mix when revisiting a universal plot: one is humanistic heritage, with all the meaning that has macerated over the centuries; the other is the inevitable here and now of every new production. A new reading emerges, therefore, when contrasting the foundational story with a newly devised narrative. Foundational stories are, indeed, usually those that come from tradition; the new stories linked to them

are a supranarrative. The former are the ancestral legendary stories that are revised again and again; when we propose the newly generated story, *the other story*, for our stage conceptualisation, it becomes the director's *gaze*.

In its turn, this *other story* can be original, an occasional invention that the stage director creates for a specific revisionism. It can also simply be a story at the service of an idiosyncratic aesthetic, such as in the case of visual artists who have worked as stage directors, like the *Wozzeck* under the direction and stage conceptualisation of the Johannesburg-born artist William Kentridge (GTL, 2021-2022). Or it can even be *another story*, of a very different kind, taken from another context, that is contrasted — and amalgamated — with the first one. In terms of this last mode, we will mention that when writing the thesis from which this article emerges,¹ it has been possible to see an example at the Gran Teatre del Liceu that has corroborated, more than any other, the impact of this suprareading caused by contrasting a revisited plot with a new story emancipated from the foundational story. We are referring to Puccini's *Tosca*, directed by Rafael R. Villalobos (GTL, 2022-2023), who has superimposed on the opera's original story, as freely as he has deemed necessary, the death of Pier Paolo Pasolini in a car accident accompanied by a teenage prostitute with whom he had become passionately infatuated. The result of the contrast between the two stories has involved a vehement tergiversation of the contents of the veristic drama in the successful and forceful suprareading it has instigated. The pairing, however, has been worthwhile as it has spurred the debate in the agora, where the social mirroring has been highlighted and both the intolerance and self-complacency of the different factions have been pointed out.

By contrasting stories, we develop the stage dramaturgy and ferociously call upon all of us as the implicit receivers (Batlle, 2020: 259). The effect that takes place in all cases is that of a different understanding, very likely new and unexpected, from the one canonically agreed. A new bias, like a new colour, through which to look at the environment, manipulates its meaning, perverts it, certainly, and at the same time — we cannot deny its power —, enriches it.

This power of the supranarrative not only appears in the revisiting. It is increasingly also seen more often in brand new dramatic writing productions. It is noticed more vehemently in productions in which the work of a “body writing” leads to a silent visual dramaturgy (*Estudis Escènics*, 2022) in parallel to the text-based dramaturgy.

In text-based theatre, the very nature of the creative process can bring about this supranarrative in a more cohesive way. During the rehearsals, if there is enough time and room for research into stage language, it can occur more spontaneously. But this does not mean that the stage dramaturgy prevails in the preliminary production phases. It is not usually aprioristic in relation to the main story because it often emerges on the go. As an example, we have seen it in productions this season in Barcelona such as *Animal negre*

1. The data, names and references that will be gradually cited through this article are enlarged upon, contrasted and documented in the corpus of the aforementioned thesis. Submission: July 2023; defence: September 20th, 2023. Universitat Rovira i Virgili. Thesis supervisor: Dr Jesús Carruesco Garcia.

tristes, by Anja Hilling, directed by Julio Manrique, at the Sala Beckett; *Zona inundable*, by Marta Barceló, directed by Marta Gil Polo, at the TNC; and *Viatge d'hivern*, by Elfriede Jelinek, directed by Magda Puyo, at the Sala Beckett (BCN, 2022-2023 season).

The issues related to new productions are many and certainly all highly complex. However, without doubt, one that most compromises the stage performance is the paradox of corroborating this idiosyncratic added value developed by the stage dramaturgy and having eluded its pre-eminence in the embryonic phase of the stage creation process. This paradox jeopardises, in all its vulnerability, the reception by both critics and audience.

We have determined the parameters in which our paradox appears more vehemently on the stages of Catalonia, eventually delimiting the frame of study with three. They belong to independent idiosyncrasies and, precisely because of this, when bringing them together, we believe that they allow us to take stock of our performing arts contemporaneity and, consequently, to see how it boldly highlights major social and artistic issues.

Therefore, let us begin by considering the first of the three parameters: the approach to the myths and their revisiting from the here and now. Because of the inherent quality of the myth as a universal plot, it is in its revisionism where the stage dramaturgy appears more eloquently pre-eminent. The second parameter is the new production of new dramatic writing. Indeed, given the scope of the issue it connotes, it is an unavoidable filter. And the last of the three must, irremissibly, be the gender-based perspective, because of its current incontrovertibility when lending a scientific character to any artistic and social analysis in our contemporaneity, as argued by Díaz (Díaz, 2020).²

All of this becomes more apparent in opera. We will overlook the fact that we would also see it in the revisiting of classical musicals; even in the remakes of a cinema classic, of course. But we focus on opera as a genre because, among other reasons that we will detail next, opera has from the outset all the diverse requisites that make it unique. The main and most evident requisites are: the fact of creating shows included in the regular and stable programming of a theatre or within the framework of a festival; being one of the greatest live performance arts because of the human capital involved — senders and receivers —; having a high-cost production, which makes it the showcase of manifestations of power and, because of this very opulence, it becomes comparatively superior to most theatre events. This means that to perform it many more stage resources are developed; in other words, the essential tools for any stage dramaturgy. A genre of such scope provides the ideal ecosystem to explore in a study of these parameters.

It is in opera, indeed, where the practice of stage dramaturgy is more clearly apparent and developed. We have endless examples in both international and national productions performed throughout the Western world, mainly in the last four decades. Opera programming consists of a

2. Díaz' postulate, with which we concur, is holistic as he does not admit or validate any kind of study of any scientific or humanist branch without the globalising and cross-cutting application of the gender-based perspective, identity and parity, through the filter of what is being researched.

consuetudinary repertoire that, in many cases, deals with universal myths and plots. This repertoire is revisited in many new productions and performed in constant revivals. Given its nature, therefore, it is where the stage dramaturgy is exponentially developed, and where, certainly, it most eloquently stands out. In Catalonia, at present, the stage dramaturgy of an opera production becomes the visible tip of the enormous iceberg of a new public and institutional production. Therefore, the stage dramaturgy appears to us, here more than in any other stage creation, as holding the final responsibility for anchoring the points of relation with the audience at whom it is aimed, struggling desperately when necessary to guarantee the dialogue. And if the stage conceptualisation has not been considered pre-eminent in the preliminary phases of the creative process of a new production of new dramaturgy for a new composition, it is when disparities in interpretation may have emerged, with the result of a distorted content that bewilders the audience...

When commencing the methodological process to corroborate this argument, and applying all three parameters at once, I recalled a production — before I ever imagined that I would embark on a PhD — that had been premiered in Barcelona less than one year before I began the research. When I was leaving the opera house — I recall very clearly — I realised that the intuition and concern of my career had been reaffirmed; and that production would later make up the corpus of my thesis. It was the opera *L'enigma di Lea*, premiered at El Liceu on 9 February 2019, with music by Benet Casablancas, libretto by Rafael Argullol, and stage direction by Carme Portaceli (GTL, 2018-2019a).

Following the canonical hierarchy of the opera, the commission was first given to the composer Benet Casablancas, who asked his friend Rafael Argullol to write the libretto. Some of the singers had already been selected in the preliminary phases and, taking into account their vocal tessitura (Egea, 2012 and 2017), the score was composed. The search for a stage director did not begin until the score with the text was completed, some years later, and with all the singers and musicians selected (GTL, 2018-2019b).

This commission fell between the mandates of two artistic directors of the Gran Teatre del Liceu: Joan Matabosch, from 1999 to 2014 — after the reconstruction of the opera house following the fire on 31 January 1994 —,³ and Christina Scheppelmann, who from June 2014 took on the artistic direction until 2019, when she was replaced by its current artistic director Víctor García de Gomar. *L'enigma di Lea* was, therefore, a commission by Matabosch, and was produced and premiered under the mandate of the German conductor.

With the aim of reconsidering ourselves as a stage community, we only had to sift through, from inside, what already existed. Therefore, the process of taking note of the artistic and conceptual richness of the production of this stage piece has underpinned my argument. It has been so since it was first commissioned, as announced by the media, passing through the process

3. From 2014, coinciding with the death of the renowned Belgian artistic director Gerard Mortier, Joan Matabosch was asked to take on the artistic direction of the Teatro Real in Madrid, and still currently holds this position.

of its staging, premiere and performances, until the subsequent response of audience and critics (GTL, 2018-2019b). Everything was inside, implicit. It was so apparent that I only had to examine it in detail, leaving aside any respect and artistic admiration.

In order to contextualise the need for this pre-eminence of stage dramaturgy in this study, the credits of a total of 246 productions performed at El Liceu, during the first twenty seasons of the 21st century, have been exhaustively reviewed.

This opera house — with an audience capacity of 2,294 — is the most important in Catalonia and one of the greatest in Spain, as well as a benchmark both at a European and international level.

A large amount of wide-ranging data has been compiled. Precisely because of its cross-cutting nature, we have noted its great significance. Moreover, in the framework of a holistic gender-based perspective, the issue of parity has also prevailed in this data. Thus, in the 246 productions performed on the main stage of the Gran Teatre del Liceu, Carme Portaceli is the second female Catalan stage director who has had the opportunity to contribute *her gaze*, after Núria Espert, out of the only six national and international women directors who have done so in our timeframe.⁴ Out of these directors, four are from other European origins: Liliana Cavani, Phyllida Lloyd, Annilese Miskimmon and Lotte de Beer. Carme Portaceli is the last of the six, and she is also the last within the timeframe of study.

In terms of the female incursion and their stage gaze, in an international sense, on the main stage of the Gran Teatre del Liceu, the number of female directors contrasts with that of men, who have contributed their gaze to the remaining 240 productions. In twenty years of productions, the 240 directed by men include those that have been revived in more than one season. This is only in relation to the main stage of El Liceu, given that if we counted the men who have directed a production in the Foyer, the number and list of men would overwhelm us even more. We highlight, therefore, the lack of stage dramaturgy with a female gaze of genuinely transgressive feminine characters such as Salome, Dalila, Carmen, Traviata, Madama Butterfly and Norma, an opera that, with 26 revivals and a total of 155 performances, is one of the most revisited since it was first staged in El Liceu in 1847, until its last performance in February 2015, without any of its productions having been seen from the female gaze. And the same can be said about Tosca, a transgressor among female transgressors, given that, as we have mentioned in this article, a production seen in the current season, however interesting the stage dramaturgy, is again by a man, always a man. In this stage dramaturgy, in particular, it is important to highlight that Tosca — the female myth, the woman — has been completely diluted and eclipsed to the detriment of the interests of the male gaze that conceived it.

In the local sphere, Catalan female directors contrast with the 22 male directors who, also, have worked on more than one production. Therefore,

4. The author of this article was asked to direct a brand new production in the Foyer, *Remena nena* (2004), thus becoming the first local female stage director in the 21st century in the Foyer, holding second place within El Liceu among the aforementioned female directors.

more than 22 productions by Catalan directors have been seen at the Gran Teatre del Liceu. But they are 22 male directors who were given the opportunity to express themselves on the stage in comparison to the two aforementioned women, who have only been entrusted with a single production each, bearing in mind the artistic showcase that a venue of these characteristics involves, along with the social repercussions entailed, as well as the idiosyncratic, stage, creative, conceptual and philosophical potential of this venue as it is aimed at a local audience.

Moreover, out of the data compiled, and we mention it here only by the way as we feel it is worthwhile pointing it out, during the first two decades of the 21st century there has not been a single female composer or female librettist.

Consequently, in 20 season programmes, in terms of the universal plots related to a transgressive female myth, a total of 32 operas have been seen, all through a male gaze, with the sole exception of the opera whose stage dramaturgy we will analyse, *L'enigma di Lea*, which is, therefore, the only one on which the three parameters outlined come together, and thus makes up the corpus of our study. This analysis comprises diverse pieces that are inserted into each other. We could easily compare it to a matryoshka doll as from its prefiguration until its final materialisation we would be referring to the same thing. From this paradigm, we have explored the most interior piece: the premiered opera. This responds to the resonances for which it was conceived. And, as it is, in essence, an opera premiered for the first time, the final object of the stage endeavour, we have extrapolated and magnified from it the artistic, social and cultural panorama which brought it about.

The core of the study has consisted of analysing the transposition onto the current stage of a new text. We have broken down the strategy that has been developed for a drama to reach the stage that might be labelled as *untimely* (Batlle, 2020). It is, in short, about how a Start Text (ST), of a new contemporary dramatic writing, has been transferred to the stage device to become a Goal Show (GS).

This transposition, in its turn, falls within the selection of the three converging parameters: the new production, based on the conception of the writing of a new text, which has worked as a foundation for a musical score, and the material to be put on stage; the content of this text, which, as it has been newly created, is the revisionism of a myth, as a universal plot, widely developed and explored in depth within the genre; and, when this ancestral myth is declared feminine and transgressive, the role played by the gender-based perspective (Francés, 2022), of a female gaze,⁵ within a holistic frame, in the first quarter of the 21st century has been assessed.

In the analysis we have also found the mirroring of what we examine through female characters that have been worked on and transformed for the stage; in other words, the perception of the woman's identity for each period, and which part of it is addressed at the audience of each society.

5. We are referring to the postulates of the Second-wave feminism.

For *L'enigma di Lea* it was not established that the supranarrative was a text taken from another context; what the implicit spectator had to grasp was the personal approach with which Carme Portaceli made us navigate through the suprareading that was gradually unleashed. Each and every one of the visual and silent vestiges — including those inherent to dance dramaturgy, as we also argued in the 5th Symposium of Estudis Escènics held at the Institut del Teatre in Barcelona in autumn 2022⁶ — make up this personal story with which the foundational story has been contrasted.

The analysis indefectibly shows that Carme Portaceli's gaze, which unleashes her embodied stage dramaturgy in *L'enigma di Lea*, as in the whole production, with the entire stage creative team and the performers with whom she worked,⁷ is highly cohesive, but that its confrontation with the foundational story becomes controversial and explosive. Indeed, an extensive, polyhedric, and in many respects, both lucidly arguable and enriching compendium of texts has been extracted from this analysis. We next list some of the notable issues in relation with the contemporary reception and that tell us about the kind of society we are: the fact that two characters address Lea as "God's whore"; Lea's journey given the abuse of power to which she is subjected as sexual merchandise — epically, oneirically, poetically and factually —, in relation to each and every one of the characters, including the artists who want to possess her; the enormous blood stain on Lea's dress from the pelvis to the ankles; eroticism and desexualisation; Lea's dance at the start and Lea's and Ram's dance towards the end, with which she was seen on the stage with eight dancers (Argullol, 2019 - Portaceli GTL-TV3, 2019). Moreover, issues have been linked to contents related to:⁸ Io as Lea's predecessor; Prometheus as a prefiguration of Ram; Lea's wandering; creation in artists; rationality versus sensitivity; unavoidable fate; love and lack of affection; the border; outsiders; divine retribution. Also issues that lend cohesion to the beat of stage contemporaneity and of society: new production issues — world premiere. New dramatic writing issues and the transposition to contemporary stage dramaturgy: content in text/content in images; didascalies; frames; Aristotelian unities (and their absence); stage time/dreamful time; issues related to transferring the material text into an opera libretto at the service of the stage device; the stage choir; choreographies; direction of movement, acting techniques; stage castings; creative designs: set design — stage space, costumes, hair and make-up, lighting — light space —, and videoart; stage technology, human components and technical and technological

6. As expressed in the presentation, the choreography by Ferran Carvajal becomes very beautiful, not only formally but, above all, for the capacity to contain this gaze we are referring to in the cross-cutting nature of the conceptualisation of stage direction.

7. Carme Portaceli's stage creative team included Paco Azorín as set designer; Antonio Belart as costume designer and hair and make-up artist; Ignasi Camprodon as lighting designer; Ferran Carvajal, as previously mentioned, as choreographer (and responsible for movement direction); and Miquel Àngel Raió as responsible for the videocreation. You can see the remaining artistic credits and singers in the programme (GTL, 2018-2019a).

8. For this block of themes, we have also referenced, based on the analysis of the opera, as it will be possible to see in the resulting thesis, everything related to *El fin del mundo como obra de arte* (Argullol, 2007); *Theogony. Works and Days*, by Hesiod; *Prometheus Bound*, by Aeschylus; *Pasión del Dios que quiso ser hombre* (Argullol, 2014); *Prometheus* (Müller, 1967-68, premiered in Madrid in 1969) and, of course, *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019).

logistics behind the live show in real time. And also: issues related to emotion (and/or its absence) as it is an unavoidable concern in theatre productions: in *Lea* — internal conflict and its development —, as well as in the whole of the story; other issues on emotion linked to the show: music and text and conflict subjected to our interpretation of how the characters are portrayed. Or even: language-related issues. And, with reference to the audience, the show-audience erotic relationship.

From the auditorium we believe we are seeing a show, but it is us who we see. The matryoshka doll is made of the raw material in all its pieces. The bigger outer shells are the cosmos we live in; the interiors, and exponentially the tiniest one, are the stage work.

The conclusion we will gradually reach will be that, given the enormous conflict of interest — and controversial theoretical framework — produced in the synergy caused by a new local production, a new stage creation, a new dramatic literature, it would be necessary to consider, from the preliminary phases of the design of a new stage creative process, this pre-eminence of the determining added value of the stage dramaturgy that we analyse here.

It is in relation to the symbols and language of the visual impact — and of the secrets that may appear between fissures, as Durand (1971) would say — that we grasp the imageries of communicative creation. In this respect, the stage dramaturgy shares with the cinematographic language the impact produced by the obviousness of its visual nature (Bou, 2004: 15). Despite this truism, highlighting the impact of the visual, as will be clear in the complete stage analysis of the three acts of *L'enigma di Lea* that can be traced in the thesis, is indispensable here. In terms of the approach to the female icon, anywhere other than in the Hollywood iconography the influence and stigmatisation is very evident. This iconography, in its turn, has been coated with all the semiotics contained in humanism. Throughout the 20th and early 21st centuries, we have witnessed the phenomenology of creators that shape, in a habitual and agreed manner, female characters who are intended to be radically new, based on this imaginary, aware, moreover, that their audience will measure and recast them in relation to the female symbolic universe immortalised by classic cinema. This visual imprint of the female iconographies recreated within the syncretism that Hollywood gestated and evolved, mainly during the golden era in the interwar period and almost until the 1960s, was characterised, as is well known, by the highly sexualised identification of the woman, and by the tyrannical misogyny that those responsible for the American dream — producers, directors and scriptwriters — generated. On celluloid — argues Verjat (Bou, 2004: 9) — male heroes were recognised by “a world of men, defined by men, performed by men, and aimed at men from the city,” a statement to which we will add that the design of the female icon, seen — exclusively — from the perspective of men and — also exclusively — at the service of men, was also recognised.

We will ignore the fact that today blockbusters are still the main exponents of all this. But it is not only supported by the whole of multimedia. It is quite apparent in classical text-based narratives and dramaturgies, of course, but also in contemporary ones; poems and lyrics; and librettos for

operas and musicals. We must undertake the stage transpositions of these literatures. The description of the woman canonised by Hollywood is so socially accepted that it becomes undetectable even by the creators and the general public. The female characters that have become legendary icons in the opera genre are also, as Verjat (Bou, 2004) points out, for cinema, products by men for men, as is, looking back throughout the history of music and opera, the choice made by the composers and the prefiguration that stigmatises them in the libretto. At present, we see it in the stage dramaturgy, in the revisionisms of these great characters made by male supremacy.

A superimposition of different archetypes will gradually be outlined, as a result of the fascination of cinema creators with female figuration — exacerbated, as Bou (2004: 21) states, in the creation of the female character. We will see this same process, rooted in the 20th century, in the literaturisation of Lea — Io is her predecessor —, although it is a character gestated by a new dramatic writing, a commission from the first quarter of the 21st century.

However, before the literaturisation of Lea, all this has a long tradition. In the scenes created by the most renowned, prestigious and popular opera stage directors in the last two decades, and above all by Catalan stage directors (the 22 we mentioned above), we have been able to see Carmens linked to the spell cast by Rita Hayworth (femme fatale: Pandora); challenging Traviatas in the style of Vivian Leigh (Southern belle: Athena); Salomé in the tessitura of Garbo in *Mata Hari*: Lilith; Sentas from *The Wandering Dutch* trying to stand out like Ava Gardner, in a mix between Pandora and Persephone... and many more star prefigurations completely assimilated into our collective imaginary. Emulating Liz Taylor's Cleopatra as a Demeter proud of her power, we find a series of female myths that have held power in opera librettos and scores (Turandot, Norma, Dalila, Medea...), whose productions and revisionism can be found on the Internet, so that we can see to what extent, based on this same, now classic, reference they could be iconographed in opera by the respective stage dramaturgies of their creators.

Indeed, it is possible to see that all those who speak of the meanings of the female myths and all the transgressive female myths are men, when in many cases, given the prevailing gaze of the heteropatriarchy, we have been able to prove that they are “fake transgressors”.

In the very few cases when a woman is the stage creator responsible for the revisionism of the opera myth and she wishes to fight against this male world vision, she finds it hard to be a gaze *Amb Ulls Propis* (Momblant, 2013).⁹

Here we are dealing with this “hard work”, with how to escape the prevailing and hegemonic world vision. Only as an example we will mention, now, the *euphemisation* (Durand, 1971: 128; Bou, 2004: 145) used in the imaginaries of the classic film industry. The euphemism we will have to deal with for Lea lies in the proposition “possessed by God” (Argullol, 2019; GTL-TV3, 2019) instead of “raped by God”. Variables, among many others, that Lea has to avoid.

9. *Amb Ulls Propis* is a new dramatic writing text by the author of this article which includes a letter by M. Aurèlia Capmany, from the epistolary *Cartes impertinents de dona a dona*, first published by Editorial Moll, Palma in 1971, in which there is a reference to the premise of the title.

But *Lea* is *new*, in other words, she has never been seen until Carme Portaceli and her stage creative team put her on stage and tried to strip her back, in keeping with the stage logic by which myths and characters who have become such take on their personality just when they are put in front of the audience for whom they were created, just when, from the page, they appear on stage.

It is very difficult to make people understand that the notions of masculinity and femininity, of the diurnal world and nocturnal world, are so characteristic of men and women, in variable proportions, of course, but without any kind of exclusion or specialisation. Verjat tells us that it is logical that we are living at a time in which we are trying to recover female values, for so long disregarded or caricatured; and the research conducted in the last fifty years has borne significant fruit (Bou, 2004: 14); but he also says that “we should not go to the other extreme, to a kind of historical revenge that would add fuel to the fire” (2004: 14), and we will bring it to the fore — although we cannot agree —,¹⁰ because as we have stressed through the focus of this study, female stage directors and, particularly, in opera, are given the cold shoulder.

In the end a male gaze has always shaped the many womanly attributes directly taken from this classic Hollywood constellation of a Hellenistic nature under which we ‘read’ *L’enigma de Lea, cuento mítico para una ópera* (Argullol, 2019), while it is through this very recent and insistent attempt to break that we see it in the transposition on the stage in the world premiere at El Liceu (GTL-TV3, 2019).

Given these extremely unequal figures, we will stop to think about what exactly was sought, during these seasons, in the field of stage direction, when choosing the members of the stage creative team. We have explored the lists of names of men, and we have extrapolated their stage dramaturgy. It is obvious that our aim is to dismiss the mere artistic invalidation of women. Or the affirmation — offensive until obscenity — of their absence. This is not the issue, because if we had looked for them, even having them in front of us, we would not have seen them. A matter of *gazes*. We therefore extrapolate what the dramaturgy made by men has told us throughout these two first decades of the 21st century. For instance, if, faced with aims by the artistic directions of the opera houses — and we are not only referring to the Gran Teatre del Liceu — of achieving levels of maximum theatricality in operas with the objective of distancing ourselves from the canonical artistic directions (i.e., those exclusively specialised in this genre), new names were sought, what was found were male directors. In other performing arts fields, such as text-based theatre, they also mostly had the opportunity to present their projects in the regular programming, while enjoying the usufruct of being the beneficiaries of one production, regardless of its scale. Or, if what was needed was to try to create new aesthetic and conceptual horizons in the opera scene based on videoart directions, stage directions by men were chosen.

10. We refer to the famous quotation by Simone de Beauvoir mentioned by Carme Portaceli during the presentation of the 2022-2023 season at the Teatre Nacional de Catalunya, and which begins thus: “On the day when it will be possible for woman to be loved not in her weakness but in strength,…”

New technologies have always been the realm of men; you only need to look at the frightening lack of parity in this year's Mobile World Congress.¹¹ Or, if pompous names are sought (i.e., artistic personalities in neighbouring fields, as an advertising lure, entities with power), only men were found, given that women did not yet — and still do not — have this power. Or, even if what was sought were trusted men — instead of *people, persons* of trust —, to whom to delegate the responsibility involved in a stage production at the level of those we are dealing with here, obviously such a question is closely linked to the traditional lack of trust of women when offering them the chance to be at the head of big companies, instead of believing that they will be able to handle them successfully. All this only leads us to close the circle again, in the now irremediable realisation of the very heteropatriarchal paradigm: we should not forget that many of the members of the creative teams in the last four decades come from a middle-class environment. In this respect, from one extreme to another, although the socioeconomic situation has favoured men in many fields when succeeding in artistic and/or social promotion, women have physically, energetically, emotionally, economically and logistically remained entangled in the servitude to the family and domestic slavery. These consuetudinary, ancestral, invisible and yet no less restrictive shackles, which we women wore — and still wear, let's not fool ourselves —, despite ourselves, restrict opportunities.

However, now at the end of the first quarter of the third millennium of our era, we can say it loud and clear that there are — increasingly more — female stage directors willing to conceptualise. We are part of a broad generational spectrum, with gazes that try to demonstrate, in a very interesting and risky way, that we are transgressors. Gazes that try to be personal, against all adversity, with the clear difficulty that being so involves, as we are still immersed in the tyranny of the current heteronormative paradigm.

A woman's vision can contrast greatly with, and even diverge from, a man's. The analysis of the stage dramaturgy of *L'enigma di Lea* corroborates this. We will therefore advocate the appropriateness of rethinking ourselves in order to evict the canonical and consuetudinary pyramidal vertical hierarchisation of stage commissions. We will ignore here the extremely evident, conventional and traditional nepotism of the commissions, as well as the achievements of artistic events: allocation of productions, budgeting, and consigning performing arts venues to present the work. We will pursue a context of parity and of horizontal democratisation. As for opera, we call for horizontality from the very moment of the genesis of a creative project for the stage, musical and textual conceptualisation.¹² In

11. This male hypermajority has been reflected throughout the media.

12. As it has been possible to see in the world premiere of a new chamber opera, *La Mujer Tigre*, with music composed by Manuel Busto, stage direction by Fran Pérez Román and dramaturgy by Julio León Rocha, which lends cohesion to the conceptualisation of the stage dramaturgy for the 2021/22 season in coproduction between the Teatro de La Maestranza and the Teatro Lope de Vega in Seville. A commission with the three corresponding assignments since the start of the project, and the work under equal conditions and in unison, in triumvirate, as it was possible to read, as we believe it corresponds to the reality of an opera show of our contemporaneity. Nevertheless, please note that the cast is wholly made up of men.

many other fields¹³ it is already applied: we are referring, certainly, to creative processes, more in agreement, tune and accordance, we are convinced, with what many would like the 21st century to be like.

Therefore, as we have deepened in the analysis, both the starting intuition and the concern that gave rise to it, have been strengthened.



Bibliographical references

- AESCHYLUS. *Persas, Siete contra Tebas, Suplicantes. Prometeo encadenado*. Madrid: Ediciones Akal, 2013.
- ARGULLOL, Rafael. *El fin del mundo como obra de arte*. Barcelona: Acantilado, 2007.
- ARGULLOL, Rafael. *Pasión del Dios que quiso ser hombre*. Barcelona: Acantilado, 2014.
- ARGULLOL, Rafael. *El enigma de Lea. Cuento mítico para una ópera*. Barcelona: Acantilado, 2019.
- BATLLE, Carles. *El drama intempestiu. Per una escriptura dramàtica contemporània*. Barcelona: Angle Editorial / Publicacions de l'Institut del Teatre - Diputació de Barcelona, 2020.
- BOU, Núria. *Deesses i tombes. Mites femenins en el cinema de Hollywood*. Foreword by Alain Verjat. XXIII Premi Carles Rahola d'assaig. Barcelona: Proa, 2004. (La mirada estètica), p. 15.
- DÍAZ, Capitolina; DEMA, Sandra. *Sociología y género*. Madrid: Tecnos, 2013.
- DÍAZ, Capitolina; SIMÓ NOGUERA, Carles X. *Brecha salarial y brecha de cuidados*. Valencia: Tirant Humanidades, 2016.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- EGEA, Susana. *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad*. IV Premio Internacional Artez Blai de Investigación sobre las Artes Escénicas. Bilbao: Artezblai Editorial, 2012.
- EGEA, Susana. "Stanislavski, Meyerhold y Chaliapin: La interpretación operística". Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2017. (Debate; 25)
- FRANCÉS, M. Àngels. *De matrioixques literàries: dones, folklore i escriptura*. Closing lecture within the X Seminari Internacional d'Estudis Transversals Dones de llegenda. Centre d'Interpretació Carmelina Sánchez Cutillas (Altea). Universitat d'Alacant, 7 and 8 October 2022.
- HESIOD. *Teogonia. El treball i els dies*. Barcelona: Edicions de la Magrana. L'esperver clàssic, 1991.
- MOMBLANT RIBAS, Marta. "Amb Ulls Propis". *Episkenion*, No. 1 (June 2013), pp. 205-245.
- MOMBLANT RIBAS, Marta. "Dones i Teatre. Reflexions. Raons per combatre la inèrcia contra els empoderaments de les dones a les escenes". *La Zancadilla*. (Winter-Spring 2016). <<https://lazancadilla.com/2016/06/dones-i-teatre-reflexions-de-marta-momblant-ribas/>>

13. As an example, we have used the case of the Estudio Herreros. Lambda Files. The project for the Munch Museum in Oslo - La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona. 29.10.2021-20.02.2022. In the conclusion of the thesis the paragon of this phenomenon is broadened by direct confluence with our argument, given that we would not like it to remain as an epiphenomenon.

MOMBLANT RIBAS, Marta. "Dones en escena. Existència, presència, visibilitat". *Entreacte*, No. 193 (Spring 2016).

MOMBLANT RIBAS, Marta. *Instanteatre. Una lloança al procés creatiu*. In: SERRAT, Cristina. *Creadores escèniques segle XXI. Projecte Vaca* (chapter 57: "Innovació escènica amb segell 'Vaca'"). Editorial coordinator: Teresa Urroz. Foreword: Carme Portaceli. Barcelona: Fundació SGAE / Publicacions de l'Institut del Teatre - Diputació de Barcelona / Institut Català de les Dones, 2018, p. 73

MOMBLANT RIBAS, Marta. "El clam a propòsit d'una escriptura en femení". *Hispanic Research Journal* (2020). In: Àlex Broch, Joan Cornudella and Francesc Foguet. *Teatre català avui 2000-2017*. 4t Encontre d'escriptors i crítics a les Garrigues. Juneda: Editorial Fonoll, 2018. <bit.ly/3EfeqRT>

Symposia, Seminars, Congresses and Papers

DÍAZ, Capitolina. Seminari Internacional URV & UV & US: Observatori de la Igualtat, Escola de Postgrau i Doctorat (EPD). [online] Tuesday 17 November 2020. o6RE0036-1 - ICE URV <<https://www.ice.urv.cat/docICE/pdfsPROFID2020/o6RE0036-1.pdf>>

ESTUDIO HERREROS. Lambda Files. The Project for the Munch Museum in Oslo. La Virreina Centre de la Imatge. Barcelona, 29.10.2021 - 20.02.2022.

ESTUDIS ESCÈNICS. 5th International Symposium of Estudis Escènics, "Dance Dramaturgies. Imponderable Writings" held at the Institut del Teatre in Barcelona on 19 October 2022. <<https://www.institutdelteatre.cat/pl597/noticies/id1325/dramaturgies-de-la-dansa-escriptures-imponderables-tema-del-v-simposi-internacional-de-la-revista-estudis-escenics.htm>>

SCANNER. Gènere, Cos i Identitats: eixos transformadors en l'escena contemporània. Jornades SCANNER 2021. Diputació de Barcelona. Institut del Teatre de Barcelona, 27 and 28 October. Teatre Estudi. Curated by Susana Egea.

Opera Shows

La Mujer Tigre

Teatro de la Maestranza programme, Seville, 2021-2022 <<https://www.teatrodelamaestranza.es/es/shows/detalle/92/la-mujer-tigre/>> [Accessed: 29 January 2023].

L'enigma di Lea

- Gran Teatre del Liceu programme, 2019: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>> (GTL, 2018-2019a).
- GTL press cutting, 2019 <<https://docplayer.es/131821299-Clipping-l-enigma-di-lea.html>> (GTL, 2018-2019b).
- DVD and Blu-ray marketed by NAXOS [© NAXOS RIGHTS (Europe) LTD]. Barcelona: Gran Teatre del Liceu: Televisió de Catalunya (TV3): Catalunya Música, 2019.

Remena Nena

Gran Teatre del Liceu programme, 2004: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FEspectacle?idespec=1242&idprod=1225>>

Tosca

Gran Teatre del Liceu programme, 2022-2023: <<https://www.liceubarcelona.cat/ca/temporada-2022-23/opera/tosca>>

Wozzeck. Berg

Gran Teatre del Liceu programme, 2021-2022: <<https://annals.liceubarcelona.cat/llocca/FPDFesp>>

Music, Soundscapes and Performance in Greek Tragedy

M. Isabel PANOSA DOMINGO

Universitat de Lleida
mariaisabel.panosa@udl.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Doctor of History (Universitat Autònoma de Barcelona) and Classical Philology (Universitat de Lleida). She is currently a faculty member of the Universitat de Lleida, where she teaches the subjects of Greek and Roman History and Cultural Heritage. Her research focuses on the study of written and archaeological sources of Greek theatre and Greco-Roman music. In this field, she has written the books *Grècia i Egipte en l'origen del drama* (Institut Català d'Arqueologia Clàssica, Tarragona, 2009) and *La música en la tragèdia grega. Definició i context d'ús dels papirs musicals tràgics* (Edicions de la Universitat de Lleida, 2023).

Abstract

This article sets out, firstly, a general overview of the presence of music in Greek theatre. Secondly, it discusses the interpretive possibilities derived from the study of the theatrical text to extract systematic information about the performance of music and soundscapes in drama, especially in tragedy. The results are compared with the musicological evidence and the theatrical devices and spaces, together with their acoustic conditions for sound projection. In the text, the background for the performance of sound is largely provided by nature and the phenomena triggered by the four elements as instruments of deities, as we can see in Greek mythology and the archetypal imaginary of ancient Greeks. Besides, there is human nature, which is revealed through the dramatic action itself and the expression of pain, emotion and passion by characters. In tragedy, these references are used as highlights within the narrative and as resources for creating images or evoking soundscapes. Moreover, based on the Pythagorean conception, the universe would also have a sound translation in music as a reflection of the harmony of the spheres. This philosophical consideration, which is linked to the theoretical aspects of ancient Greek music, presumably had a materialisation on stage by performing movements conceived in an astral sense. The article presents some results and reflections from the tragedies analysed, in particular the passages that suggest sound effects or indicate the use of music with a determined function. Among these expressions, the scenes which involve manifestation of deities, lamentation songs, funerary rituals and Bacchic worship occupy a privileged place. Many soundscapes and hymns identified give shape to the sacred framework perpetuated by the Hellenic tradition, in which the community gets involved within and beyond the story.

Keywords: Greek drama, Greek tragedy, performance, ancient Greek music, soundscapes, Aeschylus, Sophocles, Euripides

M. Isabel PANOSA DOMINGO

Music, Soundscapes and Performance in Greek Tragedy

Introduction

One of the purposes of this article is to provide a general overview of the role of music in Greek drama and other elements related to the staging of the plays. The second purpose focuses on analysis of the evidence on the music and soundscapes in tragic plays corresponding to the classical period, although some examples of other dramatic genres are also provided as illustrative instances of the subject analysed.

The main sources for this study are textual, and this article is primarily based on analysis of the text. Nevertheless, there is also archaeological and iconographic evidence to be considered. Indeed, the iconographic track is an explanatory or complementary reference due to the visual details it provides. Furthermore, the archaeological finds provide us with information on theatrical spaces, theatrical devices and the types and features of instruments used in drama.

This research in progress is centred on the extraction and classification of all occurrences in order to record and define frequencies, contexts, vocabulary and metres used. In the following lines, the key aspects of the role of music in tragedy as well as the overall interpretation based on the cases examined will be presented.

Text and Performance

Textual sources about music in drama can be further subdivided. The primary source is the very text of the plays. We also have some original fragments of papyri containing brief parts or passages of tragedies and satirical dramas supplied with musical notation (Panosa 2023). They represent a limited and scarce sample, which leads us to ask significant questions about the reason for such scarcity of tragic musical papyri. This lack affects not only drama but all literary works that ancient Greeks composed to be performed with music.

The structure of tragedy consists of recited, dialogued and strictly sung parts, to which a choreographic line combining gesture and movement was to be added as a parallel counterpoint by the choir.

The role of the choir and the function of the sung parts are essential not only for the analysis of the musical setting, but also because of its capacity to communicate contents to the audience. The choir, with its reflections, clarifications and assessments, is placed in the text and in the staging as the mediator between the scene and the spectators; or, in Castiajo's words, as "um intermediario entre o mundo ficcional da peça e a realidade da audiência" (Castiajo, 2012: 110). It is the ubiquitous interlocutor who facilitates the transmission of the message with which the poet has imbued the text. This transmission occurs not only through words, but also, and above all, through singing and choral movement, thus ensuring both rational and emotional communication and aiming to have an impact on spectators and possibly provoke determined reactions. Indeed, as argued by Zimmermann (1991: 21), the choir personifies the poet as the voice of humanity and reveals the emotions of spectators by means of music. On the other hand, and along with Wiles, we can discuss Pickard-Cambridge's statement, based on Plato's view, that tragedy is essentially a form of choral dance, or Aristotle's view that the choir functions as a character within the drama (Wiles, 2010: 63).

If we talk about music in tragedy, we can refer to two very different aspects: a) the use of music in the staging of a play, that is as a performative language; and b) the contents of the text that indicate precise "musical moments". Both aspects are approached in our research.

If we talk about dance, we can focus on two issues: a) the choreographies performed by the choir during the play, as a performative language as well;¹ and b) the references to dance that we find in the events narrated.

A chorus from Sophocles' *Trachinian Maidens* (verses 205-224) provides a beautiful example of a paeon sung to Artemis, the Nymphs and Dionysus, which describes the traits and mood of a Bacchic dance accompanied by the aulos:

| | |
|--|-----|
| ἀνολολυξάτω δόμος | 205 |
| ἔφεστίοις ἀλαλαγαῖς | |
| ὁ μελλόνυμφος· ἐν δὲ κοινὸς ἀρσένων | |
| ἴτω κλαγγὰ τὸν εὐφάρετραν | |
| Ἀπόλλω προστάταν, | |
| ὁμοῦ δὲ παιᾶνα παι- | 210 |
| ᾶν' ἀνάγετ', ὦ παρθένοι, | |
| βοᾶτε τὰν ὁμόσπορον | |
| Ἄρτεμιν Ὀρτυγίαν, ἔλαφαβόλον, ἀμφίπυρον, | |
| γείτονας τε Νύμφας. | 215 |
| αἶρομαι οὐδ' ἀπόσομαι | |
| τὸν αὐλόν, ὦ τύραννε τᾶς ἐμᾶς φρενός. | |

1. In his *Poetics* (1447a), Aristotle states that dancers imitate character, emotion and action by means of the rhythm and particular positions or shapes (*schēmata*).

ἰδοῦ μ' ἀναταράσσει,
 εὐοῖ,
 ὁ κισσὸς ἄρτι Βακχίαν
 ὑποστρέφων ἄμιλλαν. 220
 ἰὼ ἰὼ Παιάν·
 ἴδε ἴδ', ὦ φίλα γύναι·
 τάδ' ἀντιπρωρα δὴ σοι
 βλέπειν πάρεστ' ἐναργῆ.²

“With a shout by the hearth let the palace roof ring
 from those that are dreaming of bridal, and ye,
 young men, let your voices in harmony sing
 to the God of the quiver, the Lord of the free!
 And the Paeon withal from the maiden band
 to Artemis, huntress of many a land,
 let it rise over the glad roof tree,
 to Phoebus' own sister, with fire in each hand,
 and the Nymphs that her co-mates be!
 My spirit soars. O sovereign of my soul!
 I will accept the thrilling flute's control.
 The ivy-crowned thyrsus, see!
 with Bacchic fire is kindling me,
 and turns my emulous tread
 wherever the mazy dance may lead.
 Euoi! Euoi!
 O Paeon! send us joy.
 See, dearest Queen, behold!
 Before thy gaze the event will now unfold.”³

Another description concerning the Dionysian music, dance and rites, as well as the Nymphs, Maenads or Bacchantes, and Aphrodite can be found in Euripides' satyr play *Cyclops*, in a song sung by the chorus of satyrs (epode, verses 63-71):

οὐ τάδε Βρόμιος, οὐ τάδε χοροὶ
 Βάκχαι τε θυρσοφόροι,
 οὐ τυμπάνων ἀλαλαγμοί, 65
 οὐκ οἴνου χλωραὶ σταγόνες
 κρήναις παρ' ὑδροχύτοις·
 οὐδ' ἐν Νύσα μετὰ Νυμ-
 φᾶν ἴακχον ἴακχον ὦ
 δὴν μέλπω πρὸς τὴν Ἀφροδί- 70
 ταν, ἂν θηρεύων πετόμαν
 Βάκχαις σὺν λευκόποσιν⁴.

2. Lloyd-Jones and Wilson (1990), pp. 249-50.

3. Campbell (1906), pp. 182-83.

4. O'Sullivan and Collard (2013), p. 80.

“There is no Bromius here, no choruses either, no thyrsus-wielding Bacchantes, no rapturous cries from drums, no bright drops of wine beside the rushing waters of springs. Nor can I sing with the Nymphs on Nysa the song ‘iacchos! iacchos!’ to Aphrodite, whom I pursued, flying along with the white-footed Bacchantes.”⁵

Other examples come from Euripides’ *Bacchantes*. We just mention the first chorus (verses 64-169), which contains a full description of Dionysus’ origin and personality, bloody rites, dances, Phrygian music, cries of Evoe, attributes (such as the thyrsus and the ivy crown), and members of his *thíasos*.

Music in the Functional Structure of Tragedy

Music was an essential part of Greek tragedy. Wilson (2002: 39) considers it much closer to the concept of ‘choral opera’ than to the concept of ‘theatre’. In his *Poetics* (1450a 8 ff.), Aristotle considers music as one of the six constituent elements of tragedy, along with words, characters, thought, plot, and ‘what is to be seen’, or sight (*opsis*).⁶ In *Politics* (1341-42), he also describes the cathartic power of music.

Beye (1974) and other scholars⁷ analysed the works belonging to the great tragedians and established the details of theatrical techniques and stage direction used by playwrights as well as the basic structure of tragedy. In this structure we can distinguish the parts in which music had a main role, involving the choir and the aulos player:⁸

- 1) The *párodos*, performed after the prologue,⁹ which usually consists of sung anapaests. In the *párodos*, as a rule, the choir entered the scene marching from one of the theatre side sections and moved following the *aulētēs* towards the *orchēstra*, either singing or simply following the *aulētēs* steps in anapaestic rhythm. When arriving at the *orchēstra*, the choir performed a song in lyrical metres accompanied by the aulos and danced simultaneously.
- 2) The stasims, which are responsory strophic chants between the coryphaeus (*koryphaïos*) and the choir. They were alternated with the various episodes of the play (usually 3 to 5), consisting of dialogued parts by the actors. Sometimes the choir — or more commonly the coryphaeus — could also maintain a lyrical dialogue with the actors

5. O’Sullivan and Collard (2013), p. 81.

6. See Liapis *et al.* (2013: 1) on *opsis* and the definition of ‘performance’.

7. For example: Zimmermann (1991), Taplin (2002), Wilson (2002), Davidson (2002), Guidorizzi (2003) and Fuentes (2007: 31-46). A reference book with guidelines and recorded experiments for the performance of ancient Greek tragedies at present with rigorous criteria has been written by Ley (2015). Rhem (2016) reminds us that the approach to Greek tragedy has to consider its original context.

8. The main responsibility for the music throughout the play fell on him. He also had to ensure that the choir and the actors could sing in the correct tuning, by giving them their ‘keynote’ (*endosimón*) (Wilson, 2002: 60). However, in Knox’s opinion, music was not a very complicated flute-work. See Knox (in Dunn, 1996: 154). On the features of music in Greek drama see Wilson (2005) and Ercoles (2020).

9. The prologue is a part in iambic trimetres which can be recited as a monologue or dialogue at the beginning of the play and immediately followed by the *párodos*.

in the form of choral odes. This was the case in the so-called *kómmoi*, being marked by a lamentation style.¹⁰ In the choral odes, especially in Sophocles' tragedies, the protagonists and choruses communicate with one another by combining lyrics with mythological themes, and archaic devices (Nooter, 2012: 24).

- 3) The *éxodos*, an exit chant by the choir, usually short, which used to conclude the play.

There were dialogued parts without music recited by the actors or coryphaeus, melodramatic recitatives (*parakatalogē*) accompanied by the aulos, and sung parts by the choir or actors (Pickard-Cambridge, 1968: 156-157, 257; Fuentes, 2007: 28-29). The sung parts adopted the amoebus (*amoibaíos*), or alternated lyrical dialogue, being introduced and concluded by means of clauses or proems that allowed the transition from speech to singing (Guidorizzi, 2003: 105).¹¹ On the other hand, the dialogued parts recited by the actors adopted the *stichomythía* style and were above all in iambic metre, since it was considered that this was the most appropriate rhythm for discourse in Greek.¹²

It is worth mentioning that there are also lyrical examples performed by the main actor in the form of monodic singing, especially at the end of drama. Music gradually became much more important. This tendency was accentuated in Euripides' works¹³ and increased in later tragedians, while the presence of choral singing was progressively reduced. By the mid-4th century, choirs took part in choral interludes (*embólíma*) between different plays (Pickard-Cambridge 1968: 233).

As already mentioned, choral appearances in dramas were usually accompanied by dance. For Wiles (2010: 88), dance was regarded as a mimetic expression, and its roots as a form of imitation are to be found in worship, in the context of ritual movements enacted by the officiants.¹⁴ The mimetic expression of Greek dance could be achieved by employing rhythmical gestures and motions as well as signs with the hands (*cheironomía*) (Pickard-Cambridge, 1968: 246-248).¹⁵ We already find this feature in choral poetry from the archaic period. This combination of singing and dancing was known as *molpé*.¹⁶ In the case of tragedies, the most common dance was called *emméleia*, characterised by its solemnity and dignity (Ath. *Epit.* 14.28;

10. *Kommós* means 'beat the chest with the hands' and was a song performed by the choir and actors together. See Castiajo (2012: 115 and n. 40), who refers to Aristotle's *Poetics* (12.1452b.24): "a *kommos* is a lamentation common to the chorus and those on stage" (Bernadete and Davis, 2002, p. 32)

11. See Panosa (2023) for an analysis of the extant Greek tragic papyri with musical notation.

12. According to Aristotle (*Poetics*, 1449a), who argues that trimetres are frequent in daily speech: μάλιστα γὰρ λεκτικῶν τῶν μέτρων τὸ ἰαμβεῖον ἔστιν. σημεῖον δὲ τοῦτου, πλεῖστα γὰρ ἰαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους (Gallavotti, 1974: 14). See also Pickard-Cambridge (1968: 156) and Fuentes (2007: 30).

13. Knox (in Dunn 1996: 154) reminds us that Euripides employed a music composer: Timotheus.

14. Wiles (2010: 77) also reminds us, for the Hellenistic period, of the correlation between stage and *orchēstra*, on the one hand, and actors and dancers, on the other, being the former linked to the sphere of reason and morality and the latter to physical self-expression.

15. Among the rhythmical movements, or *orchēsis*, Plutarch (*Quaest. Conv.* IX, 747b ff.) distinguishes motions (*phorai*), postures or attitudes (*schēmata*), and indications (*deixeis*). See Pickard Cambridge's comments (1968: 249) on this reference.

16. On Greek dance, see Weiss (2020) and the referred bibliography.

Guidorizzi, 2003: 63). The choir consisted in early times of 12 members and advanced in a circular movement. With Sophocles the choir members (*choreutai*) rose up to 15 and could be arranged in a triangular or rectangular formation, being divided into 5 rows of 3 dancers (Csapo and Slater, 1994: 353; Castiajo, 2012: 104, 118-19)¹⁷.

Throughout the play, choral dances in tragedy acquired the character of the passions or feelings aroused by the events narrated. The poet drove spectators to reflection and assessment by means of words, and the performative mechanisms served to reinforce this effect. The *hyporchēma* seemed to be a performance in which dancers accompanied one or more singers by illustrating the words with their rhythmical movement.¹⁸ Thanks to sources such as Athenaeus (*Epit.* 14.28), Pollux or Lucian of Samosata,¹⁹ we know about several dance steps played in ancient drama:

- *Kalathískos* ('basket'): probably a movement consisting of holding the hands over the head.
- *Xiphismós*: the dance of sword.
- *Thermaustrís*: the dance of tongs, with jumps up and crossing the legs before falling to the ground.
- Warrior dances, the best known of which is the Pyrrhic dance.

The subjects or situations where we find a direct or indirect reference (even incidental) to music in tragedy are:

- Allusions to certain myths.
- Details on mythological beings related to music: Apollo, Dionysus, the Muses, the satyrs, Pan, and the Sirens, among the most frequent.
- Celebrations: religious ceremonies, contests or *epithalamoi* (songs for weddings).
- Funeral rituals (*thrēnoi*) or worship rituals to the heroes or gods (*paeans*), occurring quite often.

For example, a passage from Euripides' *Iphigenia at Aulis* contains a song by the chorus referring to a wedding-hymn, the marriage-feast of Peleus in the presence of the choir of the Muses (verses 1036-1048):

τίν' ἄρ' Ὑμέραιος διὰ λωτοῦ Λίβυος
 μετά τε φιλοχόρου κιθάρας
 συρίγγων θ' ὑπὸ καλαμοεσ-
 σᾶν ἔστασεν ἰαχάν,
 ὅτ' ἀνὰ Πήλιον αἰ καλλιπλόκαμοι
 δαιτὶ θεῶν ἔνι Πιερίδες
 χρυσεοσάνδαλον ἵχνος

1040

17. On the number of the choir members for every period and type of performance, see Sansone (2016).

18. See Pickard-Cambridge (1968: 255) and his comments on the sources on the *hyporchēmatikē orchēsis*.

19. Nevertheless, it has to be taken into account that these sources date from about six centuries later (Pollux: 2nd-3rd centuries, Lucian: 2nd century) and the information is not completely reliable.

ἐν γὰ κρούουσαι
 Πηλέως ἐς γάμον ἦλθον,
 μελωδοῖς Θέτιν ἀχήμασι τόν τ' Αἰακίδα, 1045
 Κενταύρων ἐν ὄρεσι κλέουσαι
 Πηλιάδα καθ' ὕλαν.²⁰

“What wedding-hymn was that which raised its strains to the sound of Libyan flutes, to the music of the dancer’s lyre, and the note of the pipe of reeds?

It was on the day Pieria’s lovely-haired choir came over the slopes of Pelion to the wedding of Peleus, beating the ground with print of golden sandals at the banquet of the gods, and hymning in dulcet strains the praise of Thetis and the son of Aeacus, over the Centaurs’ hill, down woods of Pelion.”²¹

Soundscapes: Sound and Music

The sphere of sound and soundscape has more significance in Greek tragedy than it might seem at first glance. It is a wide field of enquiry which can branch into several areas: topics, functions (symbolic, literary) and source of transmission (human, animal, the four elements).

With reference to soundscapes, we can mention:

- Manifestation of deities through the elements as expression of power, rivalry, warning or threat, response to a prayer, fury, or punishment imposition through calamities or natural disasters.
- Manifestation of living beings in nature, mainly animals – especially birds –, which also transmit divine messages, or messages coming from mortal or semi-divine beings that have undergone a metamorphosis.
- Sound of objects, with symbolic or denotative meaning.
- Human voice and its nuances: volume, timbre, pitch (high or low), expressed in declarative language or rhetorical figures.

In the first two types they are sounds of nature, but not spontaneous sounds, because they have a supernatural ‘origin’ or motivation. Moreover, they are ‘audible’ only to certain people or characters within a determined myth narrative.

Regarding the first type, there is a short reference to Zeus’ power through lightnings in two verses (430-431) from Aeschylus’ *Seven against Thebes* by the messenger:

τὰς δ’ ἀστράπας τε καὶ κεραυνίους βολάς
 μεσημβρινοῖσι θάλπεσιν προσήικασεν.²²

20. Murray (1963), pp. 321-22.

21. Coleridge (1907), pp. 425-26.

22. West (1990), p. 86.

“As for lightning-flashes and the thunder’s bolts, he likened them to rays of heat at midday.”²³

Another example which integrates sound effects and visual elements can be found in a comedy, in particular a choral ode from the *párodos* of Aristophanes’ *Clouds* sung by the first semichorus. This is a dramatic expression of the divine power of waters, giving a striking effect to the performance as well:

| | |
|---------------------------------------|-----|
| ἀέναοι Νεφέλαι, | 275 |
| ἀρθῶμεν φανεραὶ δροσερὰν φύσιν | |
| εὐάγητον, | |
| πατρὸς ἀπ’ Ὠκεανοῦ βαρυαχέος | |
| ὑψηλῶν ὀρέων κορυφὰς ἔπι | |
| δενδροκόμους, ἵνα | 280 |
| τηλεφανοῦς σκοπιᾶς ἀφορώμεθα | |
| καρπούς τ’ ἀρδομέναν θ’ ἱερὰν χθόνα | |
| καὶ ποταμῶν ζαθέων κελαδήματα | |
| καὶ πόντον στενάχοντα βαρύβρομον· | |
| ὄμμα γὰρ αἰθέρος ἀκάματον | 285 |
| σελαγεῖται | |
| μαρμαρέαισιν ἐν αὐγαῖς. | |
| ἀλλ’ ἀποσεισάμεναι νέφος ὄμβριον | |
| ἀθανάτας ιδέας, ἐπιδώμεθα | |
| τηλεσκόπῳ ὄμματι γαῖαν. ²⁴ | 290 |

“O ever-floating Clouds, let us raise to view our dewy, radiant shapes: let us soar from the deep-sounding bosom of Father Ocean to the leaf-tressed peaks of the lofty hills. There, from some specular height, we shall have full prospect of the teeming foison and the sacred watered earth: there we shall hear the rushing voices of the streams divine and the deep-booming sea. The unresting eye of day flashes forth in crystal rays. But come, let us doff the misty veil of our immortal guise, and with far-glancing eye gaze upon the world.”²⁵

For the second type, that is the manifestation through animals, a good example also comes from a comedy: Aristophanes’ *Birds*. In this case, music seems to be more relevant in soloist parts than in choruses. This play includes a monody by Tereus (verses 227-262) singing as a hoopoe and mixing onomatopoeic sounds with articulated language²⁶ in his speech:

23. Smyth (1952), p. 357.

24. Oates and O’Neill (1938), pp. 74, 76.

25. Oates and O’Neill (1938), pp. 75, 77.

26. See other instances in Aristophanes’ *Frogs* (verses 209-220 and 228-235) by the chorus of frogs singing with onomatopoeic sounds and verbal allusions to Dionysus, the Muses, Apollo, Pan, the aulos, and the lyre.

ἔποποῖ ποποποποποποποῖ,
 ἰὼ ἰὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ ἰτὼ,
 ἴτω τις ὤδε τῶν ἐμῶν ὀμοπτέρων·
 ὅσοι τ' εὐσπόρους ἀγροίκων γύας 230
 νέμεσθε, φῦλα μυρία κριθοτράγων
 σπερμολόγων τε γένη
 ταχὺ πετόμενα, μαλθακὴν ἰέντα γῆρυν·
 ὅσα τ' ἐν ἄλοκι θαμὰ
 βῶλον ἀμφιτιττυβίζεθ' ὤδε λεπτὸν 235
 ἠδομένα φωνᾷ·
 τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιὸ τιό.
 ὅσα θ' ὑμῶν κατὰ κήπους ἐπὶ κισσοῦ
 κλάδεσι νομὸν ἔχει,
 τά τε κατ' ὄρεα τά τε κοτινοτράγα τά τε κομαροφάγα, 240
 ἀνύσατε πετόμενα πρὸς ἐμὰν αὐδάν·
 τριοτὸ τριοτὸ τοτοβρίξ·
 οἳ θ' ἐλείας παρ' αὐλῶνας ὄξυστόμους
 ἐμπίδας κάπτεθ', ὅσα τ' εὐδρόσους γῆς τόπους 245
 ἔχετε λειμῶνά τ' ἐρόεντα Μαραθῶνος, ὄρνις
 πτερυγοποιίκιλος τ' ἀτταγᾶς ἀτταγᾶς.
 ὦν τ' ἐπὶ πόντιον οἶδμα θαλάσσης 250
 φῦλα μετ' ἀλκυόνεσσι ποτῆται,
 δεῦρ' ἴτε πευσόμενοι τὰ νεώτερα,
 πάντα γὰρ ἐνθάδε φῦλ' ἀθροίζομεν
 οἰωνῶν ταναοδείρων.
 ἦκει γὰρ τις δριμύς πρέσβυς 255
 καινὸς γνώμην
 καινῶν τ' ἔργων ἐγχειρητής.
 ἀλλ' ἴτ' ἐς λόγους ἅπαντα,
 δεῦρο δεῦρο δεῦρο δεῦρο.
 τοροτοροτοροτοροτοροτίξ. 260
 κικκαβαῦ κικκαβαῦ.
 τοροτοροτοροτοροτορολιλιλίξ.²⁷

“Ἐροποροῖ ποροῖ ποροποροῖ ποροῖ, here, here, quick, quick, quick,
 my comrades in the air; all you who pillage the fertile lands of the
 husbandmen, the numberless tribes who gather and devour the
 barley seeds, the swift flying race that sings so sweetly. And you
 whose gentle twitter resounds through the fields with the little cry of
 tiotiotiotiotiotiotio; and you who hop about the branches of the ivy in
 the gardens; the mountain birds, who feed on the wild olive-berries or
 the arbutus, hurry to come at my call, trioto, trioto, totobrix; you also,
 who snap up the sharp-stinging gnats in the marshy vales, and you who
 dwell in the fine plain of Marathon, all damp with dew, and you, the
 francolin with speckled wings; you too, the halcyons, who flit over the
 swelling waves of the sea, come hither to hear the tidings; let all the tribes
 of long-necked birds assemble here; know that a clever old man has come
 to us, bringing an entirely new idea and proposing great reforms. Let all

27. Hall and Geldart (2017), pp. 30-4.

come to the debate here, here, here, here. Torotorotorotorotix, kikkabau, kikkabau, torotorotorolilix.”²⁸

In addition, we find the manifestation of supernatural beings, such as the Sirens, Erinyes (or Eumenides), and the singing sphinx of Oedipus.

Sounds produced by armed human beings with animals in motion (horsemen) compared with the noise of elements of nature (wild waters) and reinforced by visual details (dust) describe through words landscapes and soundscapes in a passage from Aeschylus’ *Seven against Thebes* sung by the chorus (verses 78-86), just after expressing a feeling of panic:

| | |
|---|---------------------|
| <p>< > θρέομαι φοβερά μεγάλ’ ἄχη· μεθεῖται στρατὸς στρατόπεδον λιπῶν· ῥεῖ πολὺς ὄδε λεὼς πρόδρομος ἰππότας· αἰθερία κόνις με πείθει φανεῖσ’, ἄναυδος σαφῆς ἔτυμος ἄγγελος. †ἐλεδεμνάς† πεδί’ ὀπλόκτυπ’ ὥτι χρίμπτει βοάν· ποτᾶται, βρέμει δ’ ἀμαχέτου δίκαν ὔδατος ὀροτύπου.²⁹</p> | <p>80</p> <p>85</p> |
|---|---------------------|

“We cry aloud for fear. O day of woe!
They have left the camp.
They are on their way.
The host is streaming hither, horsemen in the van,
A mounted multitude. The dust persuades me,
Seen in the sky, dumb harbinger, but sure.
The tramp of hoofs upon the nearer plain
Falls on mine ear, threatening captivity.
It hovers close at hand, the heightening roar
As of wild waters irresistible
Rending the hills.”³⁰

Another striking sound effect comes from Aeschylus’ *Seven against Thebes* sung by the second semichorus (antistrophe 3, verses 900-903):

διέκει δὲ καὶ πόλιν στόνος·
στένουσι πύργοι, στένει
πέδον φίλανδρον.³¹

“Through the city too passeth the sound of lamentation; the battlements lament; the land that loveth its sons’ laments.”³²

28. Oates and O’Neill, Jr. (1938), pp. 743-44.

29. West (1990), pp. 67-8.

30. Campbell (1906), p. 77.

31. West (1990), p. 112.

32. Smyth (1952), p. 397.

Sound and sight are mutually linked in a short expression by the blind-ed Oedipus in Sophocles' *Oedipus at Colonus* (verse 139): "Behold me! For I 'see by sound,' As mortals say"³³ (ὄδ' ἐκεῖνος ἐγὼ· φωνῇ γὰρ ὄρω, τὸ φατιζόμενον)³⁴. Sophocles centred his plays around the subject of sight as a way of perception by means of verbal and thematic techniques to create dramatic movements (Seale, 1982). In this play, the author focuses on the capability of truly seeing without a visual perception. Oedipus can see through hearing as well as through revelations.

Concerning human voice and its nuances in pain expressions, there is an illustrative passage from Aeschylus' *Suppliants* (strophe 6, verses 111-116) where the chorus of Danaids sings a lamentation song. Performative details are provided by the text (low and shrill wails, crying):

τοιαῦτα πάθεα μέλεια θρεομένα λέγω,
λιγέα βαρέα δακρυοπετῆ.
ιή, ιή,
ιηλέμοισιν ἐμπρεπής θρεομένη μέλη
ζῶσα γόοις με τιμῶ.³⁵ 115

"Such miserable sufferings while I wail, now shrill, now low, blended with falling tears, alas! alas! resembling funeral dirges, though yet alive I celebrate my own lament."³⁶

We find similar features in a monodic lamentation song from Euripides' *Orestes* by Electra (verses 960-970):

κατάρχομαι στεναγμόν, ὦ Πελασγία, estr. 960
τιθεῖσα λευκὸν ὄνυχα διὰ παρηίδων,
αἵματηρὸν ἄταν,
κτύπον τε κράτος, ὄν ἔλαχ' ἅ κατὰ χθονὸς
νερτέρων Περσέφασσα καλλίπαις θεά.
ἰαχείτω δὲ γὰ Κυκλωπία, 965
σίδαρον ἐπὶ κάρα τιθεῖσα κούριμον,
πήματ' οἴκον.
ἔλεος ἔλεος ὄδ' ἔρχεται
τῶν θανουμένων ὑπερ,
στρατηλατῶν Ἑλλάδος ποτ' ὄντων.³⁷ 970

"Land of Argos! I take up the dirge, doing bloody outrage on my cheek with pearly nail, and beating on my head, the meed of [Persephone] that fair young goddess of the nether world. Let the land of the Cyclopes break forth into wailing for the sorrows of our house, laying the steel upon the

33. Campbell (1906), p. 265.

34. Lloyd-Jones and Wilson (1990), p. 362.

35. West (1990), p. 133.

36. W. Headlam and C. E. S. Headlam (1909), p. 115.

37. Murray (1963), p. 187.

head to crop it close. This is the piteous strain that goes up for those who are doomed to perish, the chieftains once of Hellas.”³⁸

The last part of Aeschylus' *Persians éxodos* (verses 1038-1077) is an emblematic example of the performative style of lamentation in Greek tragedy. All elements (voice, noise, gestures) are integrated in an emphatic dialogue between Xerxes and the chorus, who mourn the defeat of the Persian army and the deceased:

| | |
|--|-------------|
| ΞΕ. δίαινε διαῖνε πῆμα· πρὸς δόμους δ' ἴθι. | estr. 6 |
| ΧΟ. αἰαῖ αἰαῖ, δὺα δὺα. | |
| ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι. | 1040 |
| ΧΟ. δόσιν κακὰν κακῶν κακοῖς. | |
| ΞΕ. ἴυζε μέλος ὁμοῦ τιθείς. | |
| ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· βαρεῖά γ' ἄδε συμφορά· οἶ, μάλα καὶ τόδ' ἀλγῶ. | 1045 |
| ΞΕ. ἔρεσσ' ἔρεσσε καὶ στέναζ' ἐμὴν χάριν. | ant. 6 |
| ΧΟ. διαίνομαι γοεδνὸς ὦν. | |
| ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι. | |
| ΧΟ. μέλιν πάρεστι, δέσποτα. | |
| ΞΕ. ἐπορθίαζέ νυν γόοις. | 1050 |
| ΧΟ. ὀτοτοτοτοῖ· μέλαινα δ' ἀμμεμίξεται, οἶ, στονόεσσα πλαγά. | |
| ΞΕ. καὶ στέρν' ἄρασσε κάπιβόα τὸ Μύσιον. | estr. 7 |
| ΧΟ. ἄνια ἄνια. | 1055 |
| ΞΕ. καὶ μοι γενείου πέρθε λευκὴρη τρίχα. | |
| ΧΟ. ἄπριγδ' ἄπριγδα, μάλα γοεδνά. | |
| ΞΕ. αὐτεὶ δ' ὄξύ. ΧΟ. καὶ τάδ' ἔρξω. | |
| ΞΕ. πέπλον δ' ἔρεικε κολπίαν ἀκμήι χερῶν. | ant. 7 1060 |
| ΧΟ. ἄνια ἄνια. | |
| ΞΕ. καὶ ψάλλ' ἔθειραν καὶ κατοίκτισαι στρατόν. | |
| ΧΟ. ἄπριγδ' ἄπριγδα, μάλα γοεδνά. | |
| ΞΕ. διαίνου δ' ὄσσε. ΧΟ. τέγγομαί τοι. | 1065 |
| ΞΕ. βόα νυν ἀντίδουπά μοι. | epod. |
| ΧΟ. οἰοῖ οἰοῖ | |
| ΧΕ. αἰακτὸς εἷς δόμους κίε. | |
| ΧΟ. ἰώ, ἰώ. {Περσίς αἶα δύσβατος.} | |
| ΞΕ. ῥίωα δὴ κατ' ἄστυ.† | 1070 |
| ΧΟ. ῥίωα δὴτα, ναὶ ναί.† | |
| ΞΕ. γοᾶσθ' ἀβροβάται. | |
| ΧΟ. ἰώ, ἰώ· Περσίς αἶα δύσβατος. | |
| <ΞΕ. > | |

38. Coleridge (1907), p. 311.

<XO. >

ΞΕ. ἤή ἤή, τρισκάλμοισιν

<XO.> ἤή ἤή, βάρισιν ὀλόμενοι.

1075

<ΞΕ. πρόπεμπέ νύν μ' ἐς οἴκους.>

XO. πέμψω τοί σε δυσθρόοις γόοις.³⁹

Xerxes. Shed tears, tears for the calamity; and go towards thy home.

Chorus. Alas, alas! Grief, grief!

X. Cry aloud now in response to me.

Ch. A wretched offering to a wretched man from wretched men!

X. Wail aloud, making the sound in unison.

Ch. Alack, alack! Here is another heavy blow. Alas! much indeed do I grieve over this.

X. Beat, beat on [thy head], and groan aloud for my sake.

Ch. I shed tears in lamentation.

X. Cry aloud now in response to me.

Ch. 'Tis my concern, O master.

X. Raise thy voice now with wailing.

Ch. Alack, alack! Again shall fall confusedly blows that bruise and call forth shrieks of pain.

X. Beat thy breast too, and cry aloud the Mysian lament,

Ch. Grievous, grievous fate!

X. —and make havoc, I bid you, of the white hair of thy beard,

Ch. With clutching hands [I do so] 'mid cries of anguish.

X. —and utter a shrill note,

Ch. This too will I do.

X. —and with thy fingers rend thy robes about thy breast,

Ch. Grievous, grievous fate!

X. —and pluck thy hair, and lament over the army.

Ch. With clutching hands [I do so] 'mid cries of anguish.

X. Let thine eyes grow moist.

Ch. I am bathed in tears.

X. Cry aloud now in response to me.

Ch. Ah me! Ah me!

X. Go towards your homes with sounds of mourning,

Ch. Alas, Persian land, so sad now to tread!

X. —crying Alas! through the city.

Ch. Alas indeed! yea, yea.

X. Utter aloud your lament, as ye step delicately onward.

Ch. Alas, Persian land, now so sad to tread!

X. Ah me! ah me! in three-banked galleys (ah me!) all perished . . .!

Ch. I will escort thee with mournful sounds of woe.⁴⁰

Finally, there is a nice example of a *thrēnos* or lamentation song, typical of funerary contexts, combining singing with musical instruments (Pan flute, aulos, and *phórmix*) and weeping. This is the case of a sung dialogue between

39. West (1990), pp. 56-8.

40. W. Headlam and C. E. S. Headlam (1909), pp. 72-3.

Helen and the chorus from Euripides' *Helen*, particularly the introduction and first strophe (verses 164-178). Here Helen wishes that the Sirens and Persephone join her in this lamentation song dedicated to the deceased in Troy:

| | |
|---|-------|
| ὦ, μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον ποῖον ἀμιλλαθῶ γόνον; ἢ τίνα μοῦσαν ἐπέλθω | 165 |
| δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; αἰαῖ. πτεροφόροι νεάνιδες, παρθένοι χθονὸς κόραι Σειρῆνες, εἴθ' ἐμοῖς γόοις | estr. |
| μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ φόρμιγγας, αἰλίνοις κακοῖς τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα· πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα, μουσεῖα θρηνήμα- σι ξυνωδὰ πέμψειε | 170 |
| Φερσέφασσα Φόνια, χάριτας ἴν' ἐπὶ δάκρυσιν παρ' ἐμέθεν ὑπὸ μέλαθρα νύχια παιᾶνα νέκυσιν ὀλομένοις λάβη. ⁴¹ | 175 |

“Ah me, what piteous dirge shall I strive to utter, now that I am beginning my strain of bitter lamentation? What Muse shall I approach with tears or songs of death or woe? Ah me!

Ye Sirens, Earth's virgin daughters, winged maids, come, oh! come to aid my mourning, bringing with you the Libyan flute or lyre, to waft to Persephone's ear a tearful plaint, the echo of my sorrow, with grief for grief, and mournful chant for chant, with songs of death and doom to match my lamentation, that in return she may receive from me, besides my tears, dirges for the departed dead beneath her gloomy roof!”⁴²

Before addressing the interrelation between sound and music, we could consider a possible gradation or differentiation between the following concepts: sound, noise, silence and music. From this point, further groupings could be taken into account, as an expression of conceptual dualities of opposite or even complementary elements: sound-music, noise-music, sound-silence, silence-music, and from the latter we could delve into the Pythagorean conception of the music of the spheres, the music of Cosmos, that is, the music of order.

All the aspects mentioned above (sound, noise, silence, music) are present in any living, dynamic reality. They all complete the acoustic characterisation of a living community in its physical space. Comprehensive

41. Murray (1963), p. 9.

42. Oates and O'Neill (1938), p. 13.

characterisation includes, of course, visual aspects, textures, frame or setting, and, of course, words communicated, which convey contents. Understanding the whole of a fragment of life involves knowing all these characterising elements. Greek tragedy, conceived on stage as a global expression, is projected to perform all these elements — natural, rational, emotional and sacred — simultaneously. With words, music, choreography and scenography, the poet makes a re-exposition of myths on stage and updates them while providing characters with human reasoning and attitudes to achieve a direct connection with the audience.

Thus, sound resources in language are used to draw soundscapes. They evoke a sound image of what is described in the scenes about the events that are happening or about those that the choir or characters are narrating, even if they happened in another time or space. One focus of our enquiry consists in identifying these sound images in the text in order to possibly find out a coding or the linguistic expressions associated with them. By identifying cases and analysing them it is possible to classify elements and contexts and elucidate those having a significant influence.

In his *Republic*, Plato alludes to the mimetic capability of the sonic and choreographic aspects of the poetic art. Moreover, as observed by Rocconi, soundscapes could be performed by means of voices, gestures and music (*mousikē téchnē*) through the *mímēsis*, in particular through the aural and visible imitation of extramusical elements (animals, phenomena, etc.). Singing and instrumental music (aulos and lyre),⁴³ besides the choreutic movement, also had narrative and performative contents (Rocconi, 2014: 704-706, 712-713).

Three main areas stand out from our approach on sonic environments: the soundscape of nature, the soundscape of human activities, and the soundscape attributed to the divinity or the sacred sphere.

Sound, as opposite to silence,⁴⁴ can become an orderly and eloquent expression, such as speech or other sound images found in tragic texts (and in Greek literature in general). We can mention as examples: the melodious song of a bird, the flowing of a stream, the cadence of the sea waves, the swaying of the sea breeze; in short, a kind of music of nature that suggests a harmonious and balanced state.⁴⁵ Noise could be intended in this context as the non-harmonic superposition of sounds, or even the excess of a determined sound emitted, becoming in all cases a manifestation of imbalance.

In music, we perceive an eloquent human reveal of contents (that is, rational elements discernible through words in singing), but also a reveal of emotions, feelings or passions. In tragedy, both types of elements were integrated in the lyrics and chosen metre, as well as in the musical aspects (rhythms, melodies, *tónoi* and registers), in voice inflections, in dance steps, in body language, and finally in facial expression by means of characterised

43. In his *Poetics*, Aristotle also considers these instruments, as well as the *syrix* and words, appropriate for the *mímēsis*. Reported by Rocconi (2014: 714).

44. Halleran (2005: 210-213) analyses the effects of silence in Greek tragedies, as well as the communicative capability of gesture.

45. Butler and Nooter (2019: 7) argue that ancient writers were concerned with mapping and theorising their sonic environments and temporalities.

masks. In this setting, the tragic choir played a key role, along with the lyrical appearances of main actors in solos during the crucial moments of drama.

Besides, in Greek tragedy the moments with the highest lyrical force frequently progress towards singing, in a transition that can integrate groans, cries and lamentations. As argued by Nooter (2012: 22), tragedy involves extreme emotions and is associated with the experience of suffering, desperation and loss. Such situations make up the point from which a tragic character begins to sing.

So, mourning style appears after the death of loved ones due to all kinds of misfortunes: natural disasters “sent by the gods”, wars, or violent acts triggered by the desire for revenge as a result of madness or caused by the *hybris* of characters who refuse to follow the divine precepts. The latter become ethical precepts accepted by the tradition and are actually the subject for discussion and assessment addressed by tragic poets to their contemporary society.

Staging Music and Sound

The reference musical instrument in Greek tragedy was the *aulos*,⁴⁶ a pair of double-reed pipes made of wood or bone. The *aulos* was present in many situations of daily life in ancient Greece: banquets, religious celebrations, military contexts, sacrifices, sport competitions, accompaniment of elegiac poetry and, of course, drama.

In drama, playing to the *aulos* was an especially demanding task since the sequential structure of the play required constant execution. Sustaining continuous performance was feasible for the *aulētēs* by using the *phórbeia* and carrying out circular breathing. This required skills and talent from the performers, who had to be highly qualified professionals. On the occasion of important theatrical events (such as the Great Dionysia), these musicians must have been renowned virtuosi⁴⁷ who were supported by wealthy *choregoí*. They used an instrument especially suited to the musical range required for tragic plays.⁴⁸

As possible material evidence for the type of *aulos* that might have sounded in Greek theatres of the classical period, we have two copies of this instrument, in addition to the iconographic sources. The first one is the item found in Posidonia (Paestum, Italy) and published in 2014 by Psaroudakēs. This is a deer-bone double *aulos* discovered in a burial dated 480 BC. This chronology coincides with that of the so-called Tomb of the Diver or *Tomba del Tuffatore* (also in Posidonia), which represents two double-reed pipe players, the one with short wooden pipes and the other with large bone

46. Sporadically the lyre too. Athenaeus (1.20 ff.) reports that Sophocles himself played the lyre in his tragedy *Thamyras*: καὶ τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκίθάρισεν. See comments on this issue by Hall (2002: 9) and Wilson (2002: 43). On the music in the Sophoclean dramas, see Power (2012).

47. See Hall's analysis on the virtuosi *tragōidoi* (Hall, 2002: 12-18).

48. See Wilson (2002: 44), who discusses the assumption of ‘tragic *auloi*’ as a distinct type. This author (Wilson, 2002: 45-55) also provides evidence about the skills, provenance and social status of the *aulētai* in the classical period.

pipes. The Posidonia aulos is almost identical to the instrument found in Pydna, which dates, however, from a century later.⁴⁹

Another example dating back to the classical period is the Elgin aulos, a wooden instrument preserved in the British Museum. It dates from about 500 BC and comes from Athens. According to Callum Armstrong, this is precisely the type used in Greek tragedy.⁵⁰ We look forward to the results achieved in the experimentation with these two specimens in order to clarify unknown aspects of the performance of soundscapes and music in Greek tragic dramas.

Hagel has carried out and published exhaustive studies on the technical features of the main ancient Greek instruments, especially the auloi from the classical and Hellenistic periods. A recent article (Hagel, 2020) includes a comparative analysis and an integrating explanation on this subject.

To enhance the knowledge on ancient Greek music we also have the information recorded in the textual sources. For example, we know that the period we are considering includes the legacy of a series of innovations applied to music performed with aulos as early as the 6th century BC. This stage is described as revolutionary by scholars such as Wallace (2003), who, based on references from Herodotus, Pseudo Plutarch and others collected in the Suda,⁵¹ reports that Lasos of Hermione⁵² devoted himself to research and experimentation on the *aulos* (by altering the rhythms for the music of dithyrambs). According to these sources, it was Lasos who wrote the first book on music.

Leaving aside the musical instruments, there were other auxiliary elements that improved other scenic aspects, such as the setting and visual or acoustic details. We refer, on the one hand, to structural and architectural elements of ancient Greek theatres:⁵³

- The high stage, for actors.
- The versatile architectural elements of backstage (*skēnē*), where actors could change costumes or hide, but also from which they could speak by emitting a sound outward.
- The *orchēstra*, for the choir and musicians, next to the public.

49. Two studies on the Pydna *aulos* are in Psaroudakēs (2008) and Hagel (2020). Barnaby Brown is experimenting with the sound and technical capabilities of the Posidonia and Pydna auloi using rigorous replicas.

50. See: <https://callumarmstrong.co.uk/about-me/aulos/> [accessed: 4-23-2022]. Callum Armstrong has performed the music for the staging of two Greek tragedies with a replica of this double pipe: Aeschylus' *Suppliant Women* (premiered in 2016 in the UK with the Young Vic and Royal Lyceum Theatre in Edinburgh) and Euripides' *Heracles* (premiered in 2019 in the USA with the Barnard Columbia Ancient Drama).

51. Considering that the Suda (*Suidae Lexicon*) dates back to the 10th century.

52. Who worked in Athens during and after the Peisistratids.

53. See on this subject Vozani (2003: 95-127), Wilson (2005: 196-203), Halleran (2005: 200-203), and Liapis et al. (2013: 2-4). The performance spaces assigned to the different type of performers are linked to the conception of theatrical space as a principle of organisation, but this does not imply a rigid functionality of spaces in which actors necessarily perform on the stage and choir in the *orchēstra*, as observed by Wiles (2010: 114, 63.) Besides, there is the question about the type of relationship existing between the performers in the *orchēstra* and the spectators in the watching area (*théatron*); that is, if the audience was a passive subject or was involved in the action. See on this subject Wiles (2010: 207-209).

- The side corridors (*párodoi* or *eísodoi*), where the choir went down at the beginning and the end of the play while achieving the ongoing sound dynamics.
- The small raised platform or *theologeïon*, which allowed the figure and voice of a god or ghost to be enhanced.
- The “stairs of Charon”, to enable the appearance of characters emerging from the underworld.⁵⁴

On the other hand, we refer to the use of machines that allowed the scenery to be changed, doors opened or closed, bodies brought out by means of a wheeled platform (the so-called *eccyclêma*) or characters moved up and down in the air (usually gods and goddesses),⁵⁵ and also machines which produced sound, such as the *bronteïon* or thunder machine.⁵⁶

Masks have been the subject of controversy in the discussion about their acoustic properties during the theatrical performances. The mask⁵⁷ clearly had an expressive purpose. It mainly served to distinguish tragic from comic actors. Pickard-Cambridge (1989: 190) mentions that the tradition recorded in the Suda⁵⁸ points to Aeschylus as the first to introduce masks in drama. In tragedies, it allowed psychological or emotional states to be highlighted, and specific characters to be identified. From another point of view, Wiles (2010: 77) explains that: “In tragedy the mask was principally a means of blotting out expression so that the actor had to use his body to transmit visual meaning.” Moreover, the character can be intended as a mask; when the actor changes it, the character ceases to exist (Wiles 2010: 169).⁵⁹

Concerning the possibilities of sound amplification of masks, some authors have been sceptical, arguing that if they were made of fine linen, they would have had little sound impact. Moreover, in their opinion, wearing a mask would rather have mitigated the projection of sound, so that actors involved in dramas needed to be endowed with a powerful voice.⁶⁰ In addition, actors needed to be trained in the practice of voice-production or voice-projection.⁶¹ However, the appropriate acoustic conditions of theatres had to ensure or facilitate the reach of voice to the upper stands, considering the high position of the stage or even the higher position of the *theologeïon* at the moments reserved for gods or special characters. Anyway, as argued by several scholars, the sound is projected more effectively to the audience if the actor faces forwards standing upstage right on the centre line and not

54. For instance, the spectre of Darius in the performance of Aeschylus' *Persians*.

55. The so-called *theós apó mechanês*; in Latin: *deus ex machina*.

56. We know about this machine for the classical period thanks to some *scholia* to theatrical plays and later references by Vitruvius (*De architectura*, V, 6, written in c. 15 BC) and J. Pollux (*Onomasticon*, c. 170 AD). On this subject: Rocconi (2014: 706).

57. *Prosopón* or *prosopeion*: 'in front of the face' (from *ops*: 'voice').

58. s.v. Αισχύλος

59. Referring to Orestes in the *Oresteia*.

60. Even more if they had to sing for example in a prone position on the ground. This was the case of the actor playing Hecuba. See Hall (2002: 21), who refers to Valakas (2002: 78).

61. So, not necessarily making a violent effort, as argued by Pickard-Cambridge (1968: 167).

at the foot of the auditorium, hence the close connection between the visual and acoustical focus.⁶²

In any case, and depending on the materials used for the masks and their morphology, we can assume an enhancement of voice volume by wearing them. They could be used to make the actor's voice more resonant (Pickard-Cambridge 1968: 195). Furthermore, they could accomplish a filter effect, expand the sound projection, improve the intelligibility of words and provide the actor with a better perception of his own voice. This is admitted by many scholars and demonstrated, on the one hand, by Vovolis and Zamboulakis (2007) and Vovolis (2009 and 2012); on the other, by Kontomichos and others (Kontomichos et al., 2014), who have reconstructed ancient Greek masks and experimented with them in the theatre of Epidauros. They aimed to measure the extent of sound production by using masks and the resulting projection towards the audience located at different points of the auditorium.⁶³

Preliminary Results

So far, after a series of verifications some results can be extracted from the ongoing analysis on music and soundscapes in Greek tragedy for the classical period.

1. Three recurring topics associated with musical moments:
 - a) Lamentations originated in a sudden misfortune, caused by the death of a loved one or as the consequence of a remorse.
 - b) Plea song to the divinity (*paean*).
 - c) Songs associated with the funerary ritual: the *thrēnoi* and funerary elegies, such as songs of praise for the dead, characterised by the notions of mourning (*pénthos*) and pain or suffering (*áchos*). It is also possible to approach the study of these practices from the ethnographical track. Contemporary examples of popular funeral poetry passed down from generation to generation are preserved.⁶⁴
2. Predominance of two types of soundscapes:
 - a) Actions by human beings, in which sound is suggested by means of language resources.⁶⁵
 - b) Messages revealed by the deities, conveyed by the sound of the elements (lightning and thunder, strong wind, big waves in storms, and earthquakes) or through animal voices, especially birds.

62. Wiles (2010: 69-70), who refers to Shankland (1973: 32) and Barker (2010: 148).

63. On this point, see also the technical approach by Tsilfidis *et al.* (2011).

64. Such as the *moiroloi*, documented in Epirus (northwestern Greece and southern Albania), studied by Katsanavaki (2017), and on the Mani Peninsula (southern Peloponnese), studied by Seremetakis (1991) and Vasiliki Kouré. Some other cases have also been documented in Adriatic Italy. A video related to the Women of Mani (*Maniátiko Moiroloi*) is available on this link: <https://www.youtube.com/watch?v=TjxqC4fiqcM> [accessed: 6-30-2020].

65. Butler and Nooter (2019: 4) distinguish in Greek vocabulary for voices between the *phthongē*, that is the voice of an individual human, and *audē*, an essentially human voice that can be applied to divine beings, animals or objects which can be able to be understood by human listeners.

3. Scant iconographic evidence of dramas displaying details on musical and choreographic performance.
4. Lack of archaeological evidence to demonstrate or illustrate the information transmitted by textual sources on lyric and musical performance. An important exception is the so-called Tomb of the Musician, discovered in Daphne in 1981 and dated to the third quarter of the 5th century BC.⁶⁶ The tomb has brought important findings, such as musical instruments (an aulos and fragments of two lyres) together with four written wooden tablets and a roll of fragmented papyrus with lyrical text. The roll and the tablets have been analysed by Pöhlmann and West (2012), West (2013), Pöhlmann (2013), and Karamanou (2016).

This discovery, which associates the deceased with fragments of poems and musical instruments, contributes to the idea that – at least for the classical period – the poet could be both the author of the text and the composer of the music.

Conclusions

To conclude, and returning to the starting point, the study of music and soundscapes in Greek tragedy is a matter of content and shape. The setting of the play, in addition to the different performative languages (music, gesture, movement) and complements (props, masks, sound effects, etc.), helped spectators to better understand the contents of the plot and to experience the feelings and emotions transmitted by the characters. Anyway, to find the clue for all these elements, it is necessary to go back to the text⁶⁷ of the play itself, the only thing that has survived, apart from some scenes depicted on Attic and Apulian painted vases. Sometimes a kind of stage guidelines are preserved, such as introductory captions of new scenes or even explanations to be recited by the actors in the prologue or when a change of scene occurs, or by the choir for anticipating new scenes as well.

Therefore, it is essential to pay attention to the “sound properties” of language; that is, to the potential of words and the literary resources to evoke sound, environment and the impact produced by them. This quality in tragic language is comparable to the visual qualities and allows us to imagine environments and soundscapes as if we were perceiving them in situ with the senses. These expressive resources in the hands of the great tragic poets were a very effective alternative to the unavailability of complex scenic mechanisms and to the rigid structure of theatrical buildings.

It was a matter of communication between the poet and the audience, and its materialisation took place in the civic space to ensure a complete communion between the drama, the citizens and the ethical precepts of the *polis*. Athens, the heart of ancient Greek drama, was in Rehm’s words

66. In particular the Tomb II. The finds are currently kept in the Archaeological Museum of Piraeus.

67. Sung or spoken, with poetry and rhetoric, with determined features for every voice playing in it. See Nooter (2012: 1) regarding Sophoclean tragedy.

“a performance culture”. Therefore, by its social, religious and practical aspects, tragedy approximated the idea of theatre as integral to the life of the city (Rehm, 2016: 3-13).

Staging tragedies in Greek times meant a living expression of the dramatic text according to the guidelines given by the poet, who was often the set designer and theatre director.⁶⁸ This is the case of Sophocles and Euripides, being responsible for the words, the music and the choreography (Knox, in Dunn, 1996: 154). But every new performance allowed for staging variations, especially when the play was presented to the audiences in later times and by professional companies such as the *Technitai of Dionysus* in the Hellenistic period. However, the new scene was constructed from the main backbone of drama: the original text. And even more, performing soundscapes and music on stage made it possible to draw the outline of that sacredness perpetuated by the Hellenic tradition which involved, time after time, the civic community beyond the narrative.



Bibliography

Ancient authors

AESCHYLUS. *Aeschylus. The Seven Plays in English Verse*. Translated by Lewis Campbell. Oxford: Oxford University Press, 1906.

AESCHYLUS. *The Plays of Aeschylus*. Translated by Walter Headlam and C. E. S. Headlam. London: George Bell and Sons, 1909.

AESCHYLUS. *Aeschylus in two volumes. Vol. I: Suppliant Maidens, Persians, Prometheus, Seven Against Thebes*. Translated by Herbert Weir Smyth. Cambridge: Harvard University Press, 1952.

AESCHYLUS. *Aeschyli Tragoediae cvm incerti poetae Prometheo*. Edited by Martin L. West. Stuttgart-Leipzig: Teubner, 1990.

ARISTOPHANES. “The Clouds”. In: *The Complete Greek Drama. All the Extant Tragedies of Aeschylus, Sophocles and Euripides, and the Comedies of Aristophanes and Menander, in a Variety of Translations*. Edited by Whitney J. Oates and Eugene O’Neill, Jr., Vol. 2. New York: Random House, 1938.

ARISTOPHANES. *Birds. A Dual Language Edition*. Edited by F. W. Hall and W. M. Geldart (1907). Oxford: Faenum Publishing, 2017.

ARISTOTELE. *Dell’arte poetica*. Edited by Carlo Gallavotti. Milan: Mondadori, 1974.

ARISTOTLE. *On Poetics*. Translated by Seth Bernadete and Michael Davis. South Bend: St. Augustine’s Press, 2002.

EURIPIDES. *The Plays of Euripides*. Translated by Edward P. Coleridge. London: George Bell and Sons, 1907.

EURIPIDES. *Euripides Fabulae. Vol. III*. Edited by Gilbert Murray. Oxford University Press, 1963.

68. This idea is argued by Taplin (1977: 129-130) and Romero Mariscal (2015: 496).

EURIPIDES. *Euripides Cyclops and Major Fragments of Greek Satyric Drama*. Edited and translated by Patrick O'Sullivan and Christopher Collard. Oxford: Oxbow Books, 2013.

SOPHOCLES. *Sophocles. The Seven Plays in English Verse*. Translated by Lewis Campbell. Oxford University Press, 1906.

SOPHOCLES. *Sophoclis fabulae*. Edited by H. Lloyd-Jones and N. G. Wilson. Oxford University Press, 1990.

Modern authors

BARKER, Clive. *Theatre Games. A New Approach to Drama Training*. London: Bloomsbury Methuen Drama, 2010.

BEYE, Charles R. *La tragedia greca: Guida storica e critica*. Rome and Bari: Laterza, 1974.

BUTLER, Shane; NOOTER, Sarah (2019). "Introduction. Sounding hearing". In: Shane Butler and Sarah Nooter (Eds.). *Sound and the Ancient Senses*. London and New York: Routledge, 2019, pp. 1-11.

CASTIAJO, Isabel. *O Teatro Grego em Contexto de Representação*. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

CSAPO, Eric; SLATER, William. *The Context of Ancient Drama*. Ann Arbor: University of Michigan, 1994.

DAVIDSON, John. "Theatrical Production". In: Justina Gregory (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden-Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 2005, pp. 194-211.

DUNN, Francis M. "Music in Greek Tragedy". In: Francis M. Dunn (Ed.). *Sophocles' "Electra" in Performance*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1996, pp. 154-157.

ERCOLES, Marco. "Music in Classical Greek Drama". In: Tosca A.C. Lynch and Eleonora Rocconi (Eds.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, pp. 131-144.

FUENTES, Pedro Pablo. "Los elementos estructurales del drama griego antiguo: forma y función". *Florentia Iliberritana*, No. 18, 2007, pp. 27-67.

GUIDORIZZI, Guido. *Introduzione al teatro greco*. Milan: Mondadori Università, 2003.

HAGEL, Stefan. "Understanding early auloi: instruments from Paestum, Pydna and elsewhere". In: G. Zuchtriegel and A. Meriani (Eds.). *La tomba del Tuffatore: rito, arte e poesia a Paestum e nel Mediterraneo d'epoca tardo-arcaica*. Pisa: Edizioni ETS, 2020, pp. 421-459.

HALL, Edith. "The singing actors of antiquity". In: Pat Easterling and Edith Hall (Eds.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 3-38.

HALLERAN, Michael R. "Tragedy in Performance". In: Rebecca Bushnell (Ed.). *A Companion to Tragedy*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell Publishing, 2005, pp. 198-214.

KARAMANOU, Ioanna. "The Papyrus from the 'Musician's Tomb' in Daphne (ΜΠ 7449, 8517-8523)". *Greek and Roman Musical Studies*, No. 4, 2016, pp. 51-70.

KATSANEVAKI, Athena. "Modern Laments in Northwestern Greece, Their Importance in Social and Musical Life and the 'Making' of Oral Tradition". *Musicologist*, 1(1), 2017, pp. 95-140.

KONTOMICHOUS, Fotios; PAPAPDAKOS, Charalampos; GEORGANTI, Eleftheria; VOVOLIS, Thanos. "The sound effect of ancient Greek theatrical masks". *Proceedings ICMC-SMS (Athens 2014)*, 2014, pp. 1444-1452.

LEY, Graham. *Acting Greek Tragedy*. Exeter: Exeter University Press, 2015.

- LIAPIS, Vayos; PANAYOTAKIS, Costas; HARRISON, W.M. "Introduction. Making sense of ancient performance". In: W.M. Harrison and Vayos Liapis (Eds.), *Performance in Greek and Roman Theatre*. Leiden-Boston: Brill, 2013, pp. 1-42.
- NOOTER, Sarah. *When Heroes Sing. Sophocles and the Shifting Soundscape of Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- PANOSA, M. Isabel. *La música en la tragèdia grega. Definició i context d'ús dels papirs musicals tràgics*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2023. (Polyeideia; 5).
- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W. *The Dramatic Festivals of Athens*. Oxford: Oxford University Press, 1968 (2nd edition).
- PÖHLMANN, Egert. "Excavation, Dating and Content of Two Tombs in Daphne, Odos Olgas 53, Athens". *Greek and Roman Musical Studies*, No. 1, 2013, pp. 7-23.
- PÖHLMANN, Egert; WEST, Martin L. "The Oldest Greek Papyrus and Writing Tablets: Fifth-Century Documents from the 'Tomb of the Musician' in Attica". *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, No. 180, 2012, pp. 1-16.
- POWER, Timoty. "Sophocles and Music". In: Andreas Markantonatos (Ed.). *Brill's Companion to Sophocles*. Leiden-Boston: Brill, 2012, pp. 283-304.
- PSAROUDAKĒS, Stēlios. "The Auloi of Pydna". *Studien zur Musikarchäologie*, No. 6 (*Orient Archäologie*, No. 13), 2008, pp. 197-216.
- PSAROUDAKĒS, Stēlios. "The Aulos of Poseidonia". In: Angela Bellia (Ed.). *Musica, culti e riti nell'Occidente greco*. Telestes. Studi e ricerche di archeologia musicale nel Mediterraneo, Vol. 1, Pisa and Rome: Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2014, pp. 117-129.
- REHM, Rush. *Understanding Greek Tragic Theatre* (Revised edition on Greek Tragic Theatre, 1992). Oxon and New York: Routledge, 2016.
- ROCCONI, Eleonora. "Effetti speciali sonori e mimetismo musicale nelle fonti greche". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, Serie 5, Vol. 6, No. 2, 2014, pp. 703-719.
- ROMERO MARISCAL, Luisa. "El texto escénico de *Las Troyanas* de Eurípides: maquinaria, objetos, vestuario, escenografía y comunicación trágica". In: Cristóbal Macías, José María Maestre and Juan Francisco Martos (Eds.). *Europa renascens. La cultura clásica en Andalucía y su proyección europea*. Saragossa: Pórtico, 2015, pp. 495-511.
- SANSONE, David. "The Size of the Tragic Chorus". *Phoenix*, 70(3-4), 2016, pp. 233-254.
- SEALE, David. *Vision and Stagecraft in Sophocles*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- SEREMETAKIS, Nadia C. *The Last Word. Women, Death and Divination in Inner Mani*. Chicago: Chicago University Press, 1991.
- SHANKLAND, Robert S. "Acoustics of Greek Theatres". *Physics Today*, 26(10), 1973, pp. 30-5.
- TAPLIN, Oliver. *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford University Press Tragedy, 1977.
- TAPLIN, Oliver. *Greek Tragedy in Action*. London-New York: Routledge, 2002.
- TSILFIDIS, Alexandros; VOVOLIS, Thanos; GEORGANTI, Eleftheria; TEUBNER, Peter; MOURJOPOULOS, John. "Acoustic radiation properties of ancient Greek theatre masks". *The Acoustics of Ancient Theatres Conference Patras*, 18-21 September 2011, conference paper.
- VALAKAS, Kostas. "The use of the body by actors in tragedy and satyr-play". In: Pat Easterling and Edith Hall (Eds.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 69-92.

- VOZANI, Ariadni. *The Architectural Correspondence of Space and Speech in Tragedy. Case Study: Oresteia*. Architectural Association School of Architecture, 2003.
- VOVOLIS, Thanos. *Prosopon. The Acoustical Mask in Greek Tragedy and in Contemporary Theatre. Form, Function and Appearance of the Tragic Mask and its Relation to the Actor, Text, Audience and Theatre Space*. Stockholm: Dramatiska Institutet, 2009.
- VOVOLIS, Thanos. "Acoustical masks and sound aspects of ancient Greek theatre". *Classica. Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, 25(1/2), 2012, pp. 149-173.
- VOVOLIS, Thanos; ZAMBOULAKIS, Giorgos. "The Acoustical Mask of Greek Tragedy". *Didaskalia*, 7(1), 2007, online. <https://www.didaskalia.net/issues/vol7no1/vovolis_zamboulakis.html> [accessed: 8-8-2022].
- WALLACE, Robert. "An Early Fifth-Century Athenian Revolution in Aulos Music". *Harvard Studies in Classical Philology*, 101, 2003, pp. 73-92.
- WEISS, Naomi. "Ancient Greek Choreia". In: Tosca A.C. Lynch and Eleonora Rocconi (Eds.). *A Companion to Ancient Greek and Roman Music*. Hoboken: Wiley Blackwell, 2020, pp. 161-172.
- WEST, Martin L. "The Writing Tablets and Papyrus from Tomb II in Daphni". *Greek and Roman Musical Studies*, No. 1, 2013, pp. 73-92.
- WILES, David. *Tragedy in Athens. Performance Space and Tragical Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (online publication; print edition: 1997).
- WILSON, Peter. "The Musicians among the Actors". In: Pat Easterling and Edith Hall (Eds.). *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 39-68.
- WILSON, Peter. "Music". In: Justina Gregory (Ed.). *A Companion to Greek Tragedy*. Malden-Oxford-Malden: Blackwell Publishing, 2005, pp. 183-193.
- ZIMMERMANN, Bernhard *Greek Tragedy: An Introduction*. Baltimore-London: The Johns Hopkins University Press, 1991.

Brazilian Musical Theatre: A History of Anthropophagic Rituals

Henrique Barbosa CURADO FILHO

Universitat Autònoma de Barcelona / Institut del Teatre de Barcelona

ORCID: 0000-0002-8313-2003

henriqufho@gmail.com

BIOGRAPHICAL NOTE: Henrique Curado (known professionally as Henfil) is a Brazilian filmmaker, actor, producer and researcher. He holds a master's degree in Theatre Studies from the Institut del Teatre (IT) / Universitat Autònoma de Barcelona. His area of research and artistic production includes musical theatre and Brazilian culture.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

Brazilian musical theatre has a historical importance in the culture of Brazil. It is responsible for both initiating the professionalisation of Brazilian theatre and for firmly establishing the *música popular brasileira* (Brazilian Popular Music, MPB), for example. However, the main genres of Brazilian musical theatre – the revue or musical political theatre – have their origins abroad, with the *revue de fin d'année* and Bertolt Brecht's epic theatre theory. These elements from European culture were imported and assimilated to later establish an authentic form insofar as it adapted to its audience and its political and social context. In order to identify and explain such a phenomenon, this article will use the concept of anthropophagy introduced in the "Manifesto antropófago" written by Oswald de Andrade in 1928 because of its historical application in the most diverse genres and artistic forms. By analysing the object of research with a theory that seeks to separate from the colonial roots and recover the Amerindian ritual, this study mainly seeks to subvert the prevailing habit of classifying and researching Brazilian artistic productions with models and theories created from and towards European or American models.

Keywords: Brazilian musical theatre, musical theatre, Brazilian theatre, Latin American theatre, theatre, anthropophagy, epic theatre, cultural studies, cultural anthropology, decolonisation

Henrique Barbosa CURADO FILHO

Brazilian Musical Theatre: A History of Anthropophagic Rituals

Culture and popular art in Brazil owe a great deal to Brazilian musical theatre. An example would be the humour and satire of the revue, with sketches that feature stock characters who are common in the daily life of the country, still present on very popular Brazilian TV comedy shows. And also the songs of political theatre, which revived genres from the popular musical repertoire of the country and helped establish the most important and expressive genre created in Brazil: the *música popular brasileira* (MPB).

However, until the early 19th century, there was no national drama or playwriting. At most, there were professional foreign companies which, with the exception of those from Portugal, performed plays in a language other than Brazilian Portuguese. In this 19th-century context, specifically in the last quarter of the century, the revue became popular in Brazil.

After years overlooked by critics, the revue is now acknowledged as a key genre for understanding the history of theatre in Brazil (Paiva, 1991), not only because it initiated the professionalisation of Brazilian theatre (Veneziano, 2013a) but also because it was an extraordinarily popular genre in its time, influencing the subsequent musical theatre movements in the country, and revealing one of the most important names in Brazilian playwriting, Artur Azevedo (Faria, 2017).

The genre, however, did not emerge there, as its original name indicates: *revue de fin d'année*. The *revue* emerged in France in the 18th century and, from the 1820s, became popular throughout Europe (Paiva, 1991). In Brazil, it achieved great popularity in the late 19th century (Brito, 2013) when the genre was explored by playwrights, composers and impresarios who ingeniously added original elements from Brazilian popular culture to the text and performance, such as songs of the *maxixe*¹ genre or the theme of the *carnaval*,² for instance.

1. Musical genre whose roots lie in the urban dance that emerged in Rio de Janeiro around 1870 and developed when the polka, a musical genre of European origin, began to be played by popular musicians on the flute, classical guitar and ophicleide (Albin, 2006).

2. One of the most popular festivals in Brazil, held on the three days before Lent.

The formation of political theatre, a genre that emerged from the 1960s and 1970s, one of the most productive periods in the history of theatre in Brazil, took place in the same way. This Brazilian theatre movement also received a European influence: German epic theatre (Marques, 2014). The ideas perfected by Bertolt Brecht throughout his experience as a director and playwright aimed to construct a theatrical form that better reflected his world view. By conceiving epic theatre, Brecht sought to introduce not only interpersonal relations – the foundation of Aristotelian drama – but also the determining social factors of these relations, as well as to incorporate a didactic feature in the plays, enlightening the audience about the issues of society and getting them to perform a transformative action. The first writings by and about Brecht reached Brazil in the 1960s (Rosenfeld, 2008). The playwrights of the period needed to express the problems of the working class and found in epic theatre, like Brecht, a way of portraying the historical processes underpinning these problems. Moreover, with the 1964 coup, they needed a didactic theatre to raise awareness among the audience and incite them to resistance (Betti, 2013).

Brecht's theatre, once in Brazil, added elements alien to epic theatre but common in the popular culture of the country to attract spectators and adapt to the context of political repression. The recovery of the *compère*³ character of the revue – present years earlier in Brazilian theatres – and popular Brazilian music – such as the *samba*⁴ – are examples of the changes to the text and the *mise en scène* of epic inspiration in Brazil.

This common history between the forms adopted by Brazilian musical theatre since its beginnings in the 19th century enables us to establish a parallel with the concept of anthropophagy, proposed by Oswald de Andrade in his “Manifesto antropófago” published in 1928. Within the movement of Brazilian modernism in the visual arts and literature – which sought to define a national identity – and with the aim of subverting a cultural process marked by Portuguese colonisation, Andrade wrote an ironic manifesto for the movement against the negative stereotype that the foreign world had of Amerindians as cannibals.⁵ In the anthropophagic rite of the Tupinambá,⁶ the flesh of the prisoner of war is eaten as revenge for the death of their people at the hands of the enemy, thereby assimilating their power, knowledge and qualities (Staden, 2011). In a positive and innovative vision, Andrade compares the anthropophagic ritual of the Amerindians with Brazilians consuming/swallowing foreign culture and ideas. Hence, the qualities of the culture of another country are assimilated, and genuinely national arts are produced in Brazil without copying or imitating others (Andrade, 1928). Therefore, anthropophagy, as proposed by Oswald, is the act of assimilating

3. In short, the *compère* has the function of narrator as well as connecting the sections of the piece.

4. Musical genre which, like the *maxixe*, began with the urban dance in Rio de Janeiro. It is the result of the fusion of European melody and harmony with Afro-Brazilian rhythm (Severiano; Mello, 1997).

5. In fact, name *cannibal* given by the colonisers to the Amerindians is erroneous, as anthropophagy is a ritual rather than a food habit.

6. People native from America who lived on the coast of Brazil until the 17th century (Michaelis, 2014).

foreign cultural production (in Brazil, most frequently European) and giving it a Brazilian character.

Although it is not a theory specific to theatre, anthropophagy can provide many theoretical achievements for this study. We should bear in mind, above all, that the term was used to justify the aesthetic decisions by Brazilian artists such as the theatre director José Celso Martinez Corrêa, the MPB musician and composer Caetano Veloso and the filmmaker and exponent of the Cinema Novo Joaquim Pedro de Andrade (Martinez Corrêa, 1998; Veloso, 2017; Andrade, 1969). Moreover, in his “Manifesto antropófago”, Oswald mixes elements from literature, the arts, history, psychology and anthropology, among others (Azevedo, 2016).

As Oswald de Andrade’s concept of cultural anthropophagy is a recognised tool to understand the formation of Brazilian culture, in this article we will use it to analyse the history of Brazilian musical theatre. Consequently, the approach will be based on how European culture was assimilated in the Brazilian theatre production, represented by the *revue de fin d’année* (from the French context) and the theory and aesthetic of Brecht’s epic theatre (in this case, of German origin). We have chosen these two foreign cultural elements because their respective Brazilian forms — the *revista carnavalesca* and the *sistema coringa* — have great cultural importance, were (and still are) influential throughout the country, and are more widely studied in comparison to other productions of Brazilian musical theatre. The task of compiling a history of musical theatre that includes all the forms in the country becomes complex because of its continental dimensions and the difficulty of preserving its sources and cultural assets. The historiography prepared for this study reveals that the reference books and articles produced in the last decade, which try to outline a history of Brazilian musical theatre, focus their research on the production in São Paulo and Rio de Janeiro (Brito, 2013; Veneziano, 2013b; Marques, 2014). Finally, the use of cultural anthropophagy as a tool of analysis becomes necessary to break the habit of research on Brazilian culture depending on foreign models and theories — particularly, European and American — to explain and classify artistic production in Brazil.

Revista carnavalesca

In the second half of the 19th century, the first ideas of the *belle époque* arrived in Brazil and began influencing the tastes of the upper class of Rio de Janeiro. All the cultural goods and assets arriving from France were highly regarded, including the theatre genres in fashion there: the operas, the *café-concert* and the operettas (Paiva, 1991). The pieces were always performed in the original language, usually by foreign companies.

In the same period, an almost century-old genre established itself in Europe. The *revue de fin d’année*, which mixed vaudeville, music hall and the variety show with elements of the *auto pastoril*, emerged in France in 1728 with the show *Revue des Théâtres* (Paiva, 1991). In sections connected by a weak narrative thread, this genre explored the main and most diverse

political, artistic and social events from the previous year (Brito, 2013). Comedy sketches and musical numbers alternated, both replete with political satire and humour, key elements of the *revue*.

Like any French innovation of the period, the *revue de fin d'année* soon established itself in Brazil. *As Surpresas do Sr. José da Piedade* was the first revue in Brazil, in 1859. It is unknown how Justino de Figueiredo Novais, its author, became acquainted with the Parisian *revue* (Paiva, 1991) but the genre, however, did not flourish with his piece.

For almost twenty years after the premiere of the first revue, neither the Brazilian creators nor the audience experienced the authentic *revue de fin d'année*, and the few existing writers of revues based them on probably scarce and poor information to produce their pieces. In contrast to what had happened with the previous genres in Brazil — as in the operettas —, the *revista de ano* did not have a “trial period” in producing parodies and stagings of the original pieces before the creation of new texts by Brazilian authors (Brito, 2013). The playwright of the period, Artur Azevedo, had to see hit revues in Europe (more specifically, in Madrid and Paris) to come up with the right formula to make the genre a success in Brazil.⁷

Thus, in 1884 Azevedo and Moreira Sampaio premiered the *revista de ano*, which for the first time was a success among the Brazilian audience: *O Mandarim*. In the context of the Chinese immigration to Brazil, the piece portrays a mandarin visiting Rio de Janeiro to check whether it is the right place for his compatriots. Throughout the story, the character “experiences” the main events of the year 1883 in Brazil (Azevedo and Sampaio, 1985). In general, it is a piece with varied national themes and with a strong patriotic character — the audience left the theatre thrilled after having laughed at the political caricatures and the nationalistic feeling conveyed by the final apotheosis about the victory in the Paraguayan War (Paiva, 1991).

As it is a genre based on political criticism and on the retrospective of important events of the last year, the Brazilian playwrights of the *revista de ano* soon realised the need to deal with common and daily themes for their audience. Azevedo and Sampaio applied this premise in their pieces, and later other writers followed them. From the outset, revue theatre in Brazil dealt with national affairs and issues from Brazilian daily life.

Despite this change, the genre continued to be a mirror of the French model. Apart from its theme, the other elements of the genre were copied from the formula of the *revue*, even the musical style. Very few records of the songs and scores from the early decades of Brazilian revue theatre survived. What we know, however, enables us to say that the main composers of these pieces were foreigners or their descendants living in Brazil (Paiva, 1991). They often mixed their original compositions with songs written for other theatre genres — operettas and operas, for example — by reputed foreign composers. This way of using the songs on stage continued for over ten years after the consolidation of the revue in Brazil.

7. Researchers on this theme almost unanimously agree that this is the reason the revue had not been successful in previous attempts (Brito, 2013; Faria, 2017; Paiva, 1991; Seidl, 1937), mainly because Azevedo himself before travelling to Europe had staged a revue that had failed.

In 1897, however, playwrights, composers and impresarios discovered the true potential of songs in this musical genre that was beginning to be popular. The song “O Gaúcho”, written by Chiquinha Gonzaga for the operetta⁸ *Zizinha Maxixe* from that year, became an immediate success, particularly because it introduced a new type of dance called *corta-jaca*, which spread throughout Rio de Janeiro (Albin, 2006). It was clear that prioritising already existing songs, imported from foreign pieces, undermined the opportunity of Brazilian composers promoting their music in theatre.

For this reason, according to the researcher Veneziano (2013b), the relation of the revue with Brazilian music became inevitable and inseparable. Music and text — the latter being the basis of the genre with political satire, comedy and the retrospective of the previous year — are finally equally important. Theatre, in a time without radio or records, took on the function of a platform to introduce new songs, and their success depended on how they were received by the theatre audience.

This process of promoting Brazilian compositions, which began in 1897, was definitively established with the song “Vem Cá Mulata”. Despite having been composed in 1902 by Arquimedes de Oliveira and with lyrics by Bastos Tigre, it was only successful once it was included in the revue *Maxixe* in 1906 (Veneziano, 2013b).⁹ Thereafter, the songs featured in revues usually became very popular. Consequently, a new form and structure was developed in the genre in Brazil, closely linked to Brazilian popular song.

Earlier, however, another piece had already changed the form of doing revue theatre in the country. As previously mentioned, the Brazilian theatres of the time performed in the language of the original text, mostly foreign. Even if it was a parody of European operettas — frequent in the period — or an original piece written by a Brazilian playwright, it was performed in Portuguese but with a Portuguese accent (Paiva, 1991; Betti, 2013).

The reasons were varied. The strong presence of Portuguese people and first-generation descendants in the Rio de Janeiro upper class helped maintain this characteristic (Paiva, 1991). We should also remember that the country declared political independence from its coloniser Portugal in the 19th century, which did not mean independence in other fields, particularly in cultural aspects rooted in Brazilian society.

The main reason was still the aforementioned appreciation of everything from Europe — customs, culture, goods — by the Brazilian elite and intellectuals. Therefore, these two classes (who in this period almost always mixed) imposed as a rule their desire to make culture and Brazilian society a mirror of Europe’s (Sudare, 2018). They argued that Brazilian theatre was dead as it was very distant and did not reflect what was in vogue in the Old Continent.

8. The companies that performed the revues were the same that performed *burletas*, operettas, and so on. Therefore, usually the novelties and adaptations introduced in the revue, for example, influenced the *burletas* and the operettas, and vice versa.

9. Veneziano (2013b) attributes the composition of “Vem Cá Mulata” to Costa Júnior in 1906. The researcher was wrong: the song was, actually, composed in 1902 by Arquimedes de Oliveira and with lyrics by Bastos Tigre (Severiano and Mello, 1997). The fact is that the revue *Maxixe* was written by Bastos Tigre. Therefore, it seems reasonable that Bastos used that old composition of his own that was still unknown for his new piece. Costa Júnior was the orchestrator or arranger of the score.

Revue theatre, without great literary pretensions, was not the best example of representation of the valued European culture. However, the overall perception was not that Brazilian theatre was dead. For instance, in the early 20th century, the revue was an audience and box office success hitherto unseen in the history of the country, and the extensive theatre production was valued by audiences (Reis and Marques, 2013; Sudare, 2018).

Consequently, it is not surprising that *Forrobodó*, a *burleta* from 1912, is one of the most successful theatre pieces of the period. With songs by Chiquinha Gonzaga — which became popular throughout Brazil (Paiva, 1991) — and script by Carlos Bettencourt and Luiz Peixoto, the plot is set in a region of Rio de Janeiro, which, with the modernist reforms, was home to a poor population expelled from the centre (Peixoto and Bettencourt, 1961). Placing ordinary people from the city centre stage — something which had not been done before in any other theatre genre — was crucial to please the audience: *Forrobodó* had 1,500 consecutive performances in a period when companies strove to pass 100 performances (Reis and Marques, 2013; Paiva, 1991).

As if the unprecedented success in the framework of musicals in Brazil was not enough, the *burleta* *Forrobodó* had a bigger impact on Brazilian theatre in general. To depict the most common characters of Rio de Janeiro, the playwrights also decided to include popular language and, mainly, the Brazilian accent (Reis and Marques, 2013). Despite being dismissed by the critics, intellectuals and elite, the audience that attended this type of theatre liked it: for the first time the language of the country was heard as it was spoken in daily life on the Brazilian stage.

Thereafter, theatre shows, particularly in the musical genre, began to include popular language following the creative choice made in *Forrobodó*. The revues, above all, adapted to this new approach and soon all of them were performed in Brazilian Portuguese (Veneziano, 2013b).

However, the format of the *revista de ano* continued to be the same as that of the *revue de fin d'année*. The *revista de ano*, conceived according to the French model when it became established in Brazil, had the following structure: a prologue (or opening scene), songs to introduce the characters, three acts with scenes alternating text and music, and, finally, the apotheosis at the end of each act (Veneziano, 2013b). The genre was considered seasonal: the *revista de ano* was usually premiered at the end or start of a year. A very weak narrative line connects the scenes to a central plot, as the script must introduce several events that are not necessarily interconnected. For this reason, the revue is, in essence, fragmented. To avoid dispersion and the audience's confusion, the character common to all revues — called *compère* — plays the function of presenter and commentator, and he is the link between the scenes (Faria, 2017). To illustrate this, let's take as an example the typical plot of a revue: the piece begins with a pursuit in which the main characters are involved. Driven by this action, they perform scenes that criticise, depict or mention the main events of the previous year (Veneziano, 2013b).

Over almost half a century, however, each element of this structure was modified or removed, new characteristics were added and, in the 1920s, the theme of the carnival dominated in Brazilian theatres: the *revista*

carnavalesca was then established. (Veneziano, 2013a). Considered today as the most popular festival in the country and the most representative of Brazilian culture, the carnival emerged in the mid-19th century out of the desire of the middle class to make their own version of the *entrudo*¹⁰ held by the low classes and slaves (Albin, 2006).

The formation of the *revistas carnavalescas* is closely linked to the popularisation of the carnival. Both developed together and were interdependent to prove its success among the Rio de Janeiro population. The revues launched the songs that would soon become the hit of that year's carnival. As previously mentioned, the promotion of the Brazilian musical song had been linked to a new form and structure of the revue genre in Brazil in a period prior to the emergence of radio and records. This new form and structure was the *revista carnavalesca*.

The theme of the carnival and the first manifestation of the *revista carnavalesca* were introduced in theatre with the last piece by Artur Azevedo before he died: *O Cordão*, in 1908, while the custom of songs about carnival began with Chiquinha Gonzaga, who composed the first march for the festival in 1899 (Albin, 2006). As can be seen, the main artists involved in the *teatro de revista* were also responsible for the consolidation of the carnival in Brazil.

After Azevedo's piece, the new structure of the genre would take a couple of decades to be well-established. As general features, there are two acts instead of three; the figure of the *compère* no longer exists but some of his traits persist in the *Rei Momo*; a stronger plot, with the theme of the carnival present throughout the piece; it is also seasonal like the revue, but performed in the pre-carnival period. A typical plot of a *revista carnavalesca* begins with a prologue introducing the problems facing the city of Rio de Janeiro. Thus, the characters seek the *Rei Momo* to solve them and a coup de théâtre¹¹ begins that puts the characters — as in the revue — in a pursuit or search. There are also interspersed scenes like in the French model. In the end, they find themselves amidst the carnival festivities and then begins the final apotheosis with the songs to be premiered in the festival of that year and the presentation of allegories of each carnival society (Veneziano, 2013a).

The process of transformation of the *revue de fin d'année* in Brazil, since it was first staged in 1859 until the second decade of the 20th century, was characterised by the addition of elements to its structure and new forms of *mise en scène*. All the elements previously analysed — popular language, Brazilian songs and rhythms, national themes — helped establish this new genre as an authentically Brazilian genre of revue theatre. What remained of the *revue* was mainly what was appreciated by the audience: the satire, the *compère*, the comedy and the interspersed sections, among others. In other words, the qualities of the French format were taken just like the qualities of

10. Popular festival of Portuguese tradition developed in the African islands of Cape Verde and Madeira consisting of an entertainment prior to Lent. In the *entrudo* there was no music or dance, only mockery, mischief and drinks. Despite being very popular in the 19th century throughout Brazil, the efforts by the police to repress this popular festival were constant (Albin, 2006).

11. Coup de théâtre that put the characters immediately into action (Veneziano, 2013a).

the “other” are taken in the anthropophagic rite. The parallel established by Andrade between the rite and the Brazilian cultural production in his “Manifesto antropofágo” coincides with the historical process of formation of the *revista carnavalesca* since its first form, the French *revue de fin d’année*.

Political theatre

In the early 20th century, Germany had to deal with political, social and even economic difficulties. After being defeated in the First World War, the country underwent a hyperinflation that devastated the economy and helped the rise of Nazism, which led to anti-Semitism and scientific racism among the German people. In this context, the German playwright and essayist Bertolt Brecht began his studies and practical experiments with a theatre that would reverse the passive attitude of the audience, since the moment demanded debate and political participation.

Although he had initially called it “epic drama”, Brecht abandoned this name when he realised that he needed to include the *mise en scène* to complete his narrative objectives. In 1926, he introduced the first ideas of the concept of “epic theatre”¹² when he wrote *Mann ist Mann (Man Equals Man)*. Through the distancing between the audience and the situation presented on stage — and this also includes the distance between the spectator and the characters — an educational effect is created. The audience, who previously believed that their situation was natural and unchanging, now observed everything from a new perspective, strange and separate from what is familiar and known, and understood the need for transformation. Hence Brecht’s obstinate opposition to Aristotelian theatre: this included the audience taking a critical position towards the characters that goes beyond empathy and, therefore, there is no catharsis; in addition, he wanted to present not only the interpersonal relationships — the foundation of Aristotelian drama —, but also the determining social factors of these relationships (Rosenfeld, 2008).

In parallel, Brazil also had its own difficulties, this time in the 1960s: the economic problems, with an increasingly predatory capitalism; the social issues, with all the consequences of the Northeastern migration;¹³ and the rural exodus to the big Brazilian cities; in addition to the political repression, when the military eventually took power in a coup in April 1964. The artistic and theatre class in the capitals São Paulo and Rio de Janeiro, meanwhile, witnessed the decline of revue theatre in the 1950s.

In this context, a new theatre group was founded in 1953: the Teatro de Arena, which at first had a mixed repertoire style with both foreign and national classical pieces. With the addition of new members, including Augusto Boal in 1956, the Teatro de Arena began to solve one of its biggest problems:

12. What is presented in general and concisely in this paragraph is the concept of epic theatre for Brecht. It should be noted that the playwright, during the more than thirty years that he spent developing his theory, did not consider his idea for such a theatre to be concluded, since he constantly modified the concepts according to his experiments with the *mise en scène* (Marques, 2013).

13. Migratory process of the populations native to the Northeastern region of Brazil, which began in the 19th century and reached its peak between the 1950s and 1970s, due to the economic stagnation of the region, the constant droughts and the contrast with the prosperity of other parts of the country.

the need for a new national playwriting. With his experience at the Actor's Studio in New York, Boal began to teach seminars and workshops, and the playwriting sessions eventually created an atmosphere of debate that contributed to the politicisation of the group (Betti, 2013).

At a time of financial hardship, the company decided to stage one of its original dramaturgies for the first time — resulting from the seminars — as a swan song, as described by one of the Teatro de Arena members (Guarnieri, 1981). In 1958, they staged *Eles não usam Black-tie*, by Gianfrancesco Guarnieri. There were no precedents in the history of Brazilian theatre for the workers' strike and its political and moral issues to be the focus of a play (Costa, 2016). The audience and critical success solved the group's financial difficulties and determined that this would be the type of drama that the Teatro de Arena would produce.

However, although the proletariat and its conflicts occupied the core of the plot, the strike itself was shown only indirectly, through comments and discussions between the characters (Guarnieri, 1986; Costa, 2016). There was a conflict between the dramatic and realistic form chosen and the themes addressed in the text, which were social and collective.

In addition to teaching seminars in the company, Boal also decided to write a piece. This time, however, he knew that he needed a new technical element to show on stage the capitalist decadence they were experiencing (Costa, 2016). Boal's new piece marked the transition in the new Brazilian theatre from a realistic model to a non-realistic model: *Revolução na América do Sul*, which premiered in 1960, is structured according to epic style (Marques, 2013). The piece follows the path opened by Guarnieri with *Black-tie*, but the dramatic tone was changed to farcical — *Revolução* no longer obeys the strictures of truth — and the naturalistic processes are abandoned (Prado, 1988).

Through the fragmentation of the unity of place, the reference to reality in the songs (and not its theatrical imitation), the educational meaning of the text and the songs, the counterrevolution as the protagonist of the play and other characteristics, Boal was able to introduce some elements from Brecht's epic theatre into Brazilian theatre for the first time (Boal, 1986; Costa, 2016; Marques, 2013). These new elements were especially important for the new playwrights of the period, such as Guarnieri and Oduvaldo Vianna Filho (or Vianinha), who were also looking for a way to improve how the main problems of the country's social and political reality were presented, beyond mentioning them in dialogues, as happened with *Black-tie*.

The option of having a character like the *compère*, on the other hand, was taken from revue theatre to overcome an impasse for Boal: the character José da Silva, a worker, is exploited by everyone, but he never reacts and always remains impassive. As a *compère*, the character becomes a spectator of everything that happens and a victim of the actions of which he is the object (Costa, 2016).

In the same year that *Revolução* premiered, another well-known playwright — now a former member of Teatro de Arena — continued with Boal's dramaturgical experiences to write his new piece. *A mais-valia vai acabar*,

seu Edgar!, by Vianinha, did not dramatisé the poverty of character D4, but rather how he was able to introduce the concept of capital gain and, therefore, explain it¹⁴ to his companion with examples or parables (Vianna Filho, 1981). The use of the distancing effect in the text and anti-dramatic mechanisms, such as slides and posters on stage, were essential to identify it as a play of epic character (Betti, 2013; Costa, 2016). However, they also intended to create a play openly inspired by Brazilian revue. As an example, the character D4 acts like the characters of the genre who, as mentioned above, pursue something or someone and, along the way, find themselves in the sections of the piece.

According to Marques's (2014) definition, *Revolução* and *Mais-valia* are the first incursions into what in the future would be established as Brazilian musical political theatre. These two pieces would directly influence subsequent musical productions, starting with the creation of the Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (or, simply, CPC) in March 1961. In the collective approach that governed the production of *Mais-valia*, Vianinha, Carlos Estevam and Leon Hirszman formed the group with the aim of working together.

The importance of the group lies in the fact that, for the first time, they were putting on a play about the working class for the working class. Until then, due to the fact that they were performed in theatres or for specific audiences (such as *Mais-valia* itself, staged for students of the Faculty of Architecture), the pieces had been seen by mostly middle-class audiences. The CPC, therefore, began to perform political plays in public spaces, an "emergency service" that took on the task of agitation and periodical propaganda (Marques, 2014). The theatrical form of the *auto* was fundamental for such a challenge since it was not Aristotelian, brimmed with humour, was full of typical characters and made use of non-verbal elements. Therefore, recent news and issues could also be included in this theatre, which resembled agitprop (Betti 2013).

The most impressive piece in the long term from the CPC's whole output was *Auto dos 99%*, by Vianinha. Staged for university students and premiered in March 1962, the piece summarises the history of Brazil in general and, in particular, the history of universities in the country, and all in a farcical style. Just as in *Mais-valia*, Vianinha specifically used the *revista de ano*, so a retrospective text prevails. The retrospective narrative thread was a novelty when compared to the revues' use of it in *Revolução* and *Mais-valia*. Furthermore, instead of alternating text and song — as *Revolução* and *Mais-valia* did —, *Auto dos 99%* created a collage of songs, choruses, short stories and dialogues, superimposing them, which does not happen in interspersing, in which the elements alternate (CPC, n.d.; Peixoto, 1989). The collage of fragments of various kinds and the corresponding jumps in time and space, a consequence of the retrospective, reveal the usual inspiration in this period: epic theatre (Marques, 2014).

14. The use of narration by the character is another characteristic also taken from the *compère*.

These same practices would be taken up two years later in a piece that established musical political theatre in a new political context. On 1 April 1964, the then President of Brazil, João Goulart, suffered a military coup supported by the press, the Brazilian conservative middle class, and the US government. For more than 20 years, any opposition to the government had to endure censorship and survive violent political repression, which led to torture, murders and the disappearance of political prisoners. At some point during the dictatorship, the main artists of musical political theatre – such as Augusto Boal and Chico Buarque – were forced to go into exile to guarantee their own survival.

However, the movement took the left, and the artistic class that supported it, by surprise. With the end of the activities of the CPC¹⁵ and its street theatre with agitprop characteristics, there was a notable withdrawal by Brazilian political theatre, since performing political plays to raise public awareness in the streets, factories and schools was unfeasible (Marques, 2014). The shows used commercial theatres and were aimed at the middle class.

Therefore, 1964 saw the start of the theatre of resistance, a movement in Brazilian theatre that was a form of symbolic resistance to the Brazilian military dictatorship (Betti, 2013). The piece that opened this new movement was *Show Opinião*, written by Vianinha, Armando Costa and Paulo Pontes, former members of the CPC who became part of the Grupo Opinião, directed by Augusto Boal and with a cast made up of the musicians and actors Nara Leão, João do Vale and Zé Ketí (Marques, 2014). The structure of the text of *Show Opinião* is a direct descendant of the lessons of epic theatre that appear in *Revolução* and *Mais-valia* and presents the historical retrospective of the revue and the collage of fragments inherited from *Auto dos 99%*.

Years before, a new movement also began, in another cultural market, that directly affected the achievements of *Opinião*. The popularisation of radio, cinema and records in the first decades of the 20th century in Brazil resulted in more foreign music in the market, especially European and American (Costa, 2016). Given this new reality and following the anti-imperialist line of the Brazilian left, Brazilian musicians began a mobilisation for investigation of “true” popular music, supposedly free of the new influence of foreign rhythms and genres. This new movement was strengthened by the addition of bossa nova musicians, such as Nara Leão and Carlos Lyra¹⁶ (Costa, 2016).

Show Opinião in its very conception included testimonies from composers or performers of popular songs, since part of the plot presents the autobiography of the three actors/musicians of the piece. The focus on the national and popular character was a way for the writers to connect with the audience and mobilise them for resistance. A tradition for musical political

15. The CPC was linked to the União Nacional dos Estudantes (UNE), which, as it opposed the coup, went underground, its members were persecuted and its facilities demolished or burned, including the UNE theatre (Betti, 2013; Marques, 2014).

16. Carlos Lyra wrote some of the songs of *Opinião*.

theatre was created by presenting musical genres such as *baião*,¹⁷ samba, *xote*,¹⁸ and *incelência*,¹⁹ among others; and the strategy was successful: the album of the piece broke sales records of the time (Betti, 2013).²⁰

Consequently, all productions of the genre that followed used the same resource. After directing *Show Opinião*, Boal returned to work with Teatro de Arena the following year and not only wrote a new piece with Guarnieri, but also directed it. Maintaining the idea of symbolic resistance initiated by Grupo Opinião, *Arena conta Zumbi* included this symbolism and put resistance itself on the stage. Taking as a model the experience of the Quilombo dos Palmares²¹ in its struggle and resistance against the colonisers during the 17th century, the playwrights tried to establish an analogy with the context of repression in the military dictatorship they lived in (Marques, 2014).

Zumbi continued the path of the political musicals that preceded it by maintaining the resources of epic theatre and the revue used previously (Boal and Guarnieri, 1970). However, there were new processes in the text and the *mises en scène* in the materials used by the playwrights in the production, which had been taken from those same sources.

The first innovation of the piece, inspired by Brecht's theoretical formulations, was due to the staging of historical documents with the critical objective of presenting the contradictions and falsehoods they contain, attenuated by the temporal distance between the audience and the events portrayed. The other innovation concerns the characters: according to Guarnieri, they did not exist psychologically; they were almost entities (Costa, 2016). Consequently, the actors — in an epic process — took turns playing the characters to prevent the audience from relating a character to a single actor. Finally, the narrative of the text does not revolve around a main character, but rather the story develops from the perspective of all the “sons of Zumbi”²² (Marques, 2014).

In other ways, *Zumbi* goes beyond epic elements. The songs of the piece, composed by Edu Lobo, preserve the innovation begun by *Opinião*, reviving popular genres such as samba and the rhythms of *capoeira*.²³ And not only did they have an educational function or complement the scenes — as Brecht

17. Musical genre from the interior of the Brazilian Northeast that originated in the 19th century and is generally guided by an accordion (Albin, 2006).

18. Adaptation of the word *schottisch*, of German origin, which means ‘Scottish’. It refers to a polka that, presented in Brazil in the 19th century, was adapted to the typical rhythms and instruments of the Brazilian Northeast and began to be played with the accordion, the tambourine and the triangle (Albin, 2006).

19. Music that is sung at funerals and is typical of the state of Ceará in Brazil (Leão *et al.*, 1965).

20. The theatre movement also revolutionised the record market in Brazil. In order to recover the popular repertoire, this new perspective on music-making created effects that changed the history of Brazilian music: the model and concept of *música popular brasileira* was established, the most important and well-known musical genre that originated in Brazil. *Show Opinião* was a major part of this change (Betti, 2013; Costa, 2016). Note that something similar had happened when the *teatro de revista* impacted the carnival festivities with the songs of the pieces and vice versa.

21. One of the largest communities formed by fugitive Afro-descendant slaves in America. Created in the early 17th century in a region that today is part of the Northeast of Brazil, the Quilombo dos Palmares existed for nearly 100 years, during which it faced both the siege of Portuguese and Dutch colonisers (Marques, 2014). Zumbi was the last of the Quilombo leaders.

22. In Angola and African-based religions, Zumbi is equivalent to the supreme god.

23. Mixture of dance and combat in which two individuals make circular movements to the rhythm of the *berimbau*. It was introduced to Brazil by slaves captured in Angola.

proposed in epic theatre — but some songs also acquired a narrative quality, as in “Bondade comercial”, while others did not have great pretensions apart from comedy, something inherited directly from the revue tradition in Brazil (Marques, 2014). Another example of contravening the structures of epic theatre in *Zumbi* would be the direct expression of political messages, which Brecht avoids even in his most mature phase as in *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Mother Courage and Her Children*).

Zumbi set out to destroy all theatrical conventions that were obstacles to the development of a new theatre aesthetic, as Boal himself declared. However, it also included the destruction of empathy, while the playwright, director and theorist believed that it was necessary to regain the empathy of the audience (Boal, 2019). For this reason, in 1967 he premiered another show in the series *Arena conta...* by the Teatro de Arena. With the same theme of resistance addressed in *Zumbi*, Guarnieri and Boal wrote *Arena conta Tiradentes* about the failure of an attempted rebellion against the Portuguese Government in Brazil in the 18th century (Marques, 2014). The use of this episode known as *Inconfidência Mineira*²⁴ was, like the group’s previous piece, an allegory of the Brazilian political context in the midst of a military dictatorship (Costa, 2016).

Tiradentes began a system created by Boal that brought together all the previous research carried out by the Teatro de Arena. The *sistema coringa* was the epitome of the characteristics and needs of Brazilian society (and, more specifically, the theatre audience) of the time (Boal, 2019). One of its characteristics was the revival of the dramatic principle in the aesthetics of the Teatro de Arena and, with that, the coexistence of the dramatic form, inspired by Stanislavski’s system, and the epic form, the result of experiences in recent years of the lessons of Brecht. The inclusion of the dramatic form restored the experience of pieces like *Black-tie* and was intended to include a key element that would represent the figure of the hero: a protagonist so that the audience would become emotionally involved in and empathise with the story.

In the cast structure systematised by Boal in the *sistema coringa*, a counterpoint to the protagonist is also introduced: the *coringa* character himself, who assumes the function of the *compère* of Brazilian revues — and present in pieces such as *Revolução* and *Mais-valia* — when narrating, explaining and criticising the piece for the audience as if he was its creator. With this, one of Boal’s goals when creating the system was fulfilled: to present the piece and its analysis at the same time.

Another objective of the *sistema coringa* — which is directly related to experiences in musical political theatre — would be experimentation with all existing styles and genres. The collage of fragments of *Auto dos 99%* included this premise, trying to present each scene in a different style: circus, comedy, *auto* and farce, among others. In the pieces that followed *Auto dos 99%*, this experimentation continued. By using the collage of styles and genres in *Tiradentes*, the audience continued to be critically attentive to the plot — which

24. Minas Conspiracy: conspiracy by intellectuals, soldiers, members of the Church and artists of the state of Minas Gerais against the Crown of Portugal that was denounced by one of its members before the revolution began. Tiradentes was the martyr of the movement: the only one of the participants sentenced to death.

had been affected by the feeling of empathy towards the protagonist — since the historical and theatrical truths are remodelled with great fluidity and spectators need to be constantly attentive.

The structure of a production in Boal's system proposes such a collage. Divided into seven parts, the structure includes lessons from epic theatre and previous practices in musical political theatre: the commentary and interview section, procedures of epic theatre, until the final exhortation, recovered from the innovative experiences of direct exhortation in *Zumbi*.

In fact, many innovations in *Zumbi* are once again organised and systematised in *Tiradentes*. Apart from the roles of the *coringa* and the main character, which are played by a specific actor, the rest of the casting structure in the system maintains the *Zumbi* division, in which the actors take turns playing the characters. This new function, which Boal calls a *chorus*, is divided into two groups to avoid the confusion that those changes caused for *Zumbi* audiences. On the one hand, there is the chorus of the deuteragonist and, on the other, that of the antagonist (Marques, 2014). Therefore, in *Tiradentes*, the first group of actors play characters who support the protagonist while the second group challenges him (Boal; Guarnieri, 1967).

Another important structure of the *sistema coringa* is the orchestra, that is, the function of music on stage. For Boal (2019), songs prepare the audience to receive simplified texts, which can only be understood within the simultaneous reason-music experience. To explain the concept, the playwright uses the function of Edu Lobo's music in *Zumbi*: without his songs, no audience would believe that the plot presented on stage takes place during a period of war (Boal, 2019). Both this concept of the *sistema coringa* and the popular repertoire started by *Show Opinião* are present in *Tiradentes'* music. Unlike *Auto dos 99%*, *Show Opinião* and *Arena conta Zumbi*, in which their respective songs were released on disc, there are no records of *Tiradentes*. However, the group of composers allows the songs in the piece to be characterised as belonging to popular genres: Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller and Theo Barros, artists who are part of the MPB movement.

Therefore, it can be concluded that the *sistema coringa* is a theoretical creation of Augusto Boal that comes from all his previous experiences with the concepts for an epic theatre developed by Bertolt Brecht. And this proves that the inclusion of components of Brazilian culture — elements of Brazilian revue and popular songs, for example — in epic theatre throughout the history of musical political theatre follows the process of cultural anthropophagy proposed by Andrade. A new theatrical aesthetic, the *sistema coringa*, was formed as an authentically Brazilian element.

Conclusion

It is important to point out that musical political theatre does not end with *Tiradentes* and the Brazilian revue does not take on its ultimate form with the *revista carnavalesca*. In the 1920s, after the performances of the French company *Ba-ta-clan* in Rio de Janeiro, revue producers began to prioritise a model of revue in which its luxury and fantasy stand out. It was the last

phase of the genre in Brazil: the *revista feérica*, which, inspired by the new French *revues* staged in the country and by the American musical, changed the text structurally and the *mise en scène* visually.

In its turn, musical political theatre continued its path of resistance and awareness-raising of its audience, although after *Arena conta Tiradentes* more tentatively. After the proclamation of the AI-5 by the dictatorial government in 1968, any possibility of staging a piece with minimally political content was ruled out. All the research work started with *Eles não usam Black-tie* and the progress made until *Arena conta Tiradentes* to achieve a theatre about the Brazilian people and for the Brazilian people, were interrupted. We should note that, after this period, important plays of political theatre appeared, especially in the late 1970s, when the democratic opening in the country began. Some examples of this production are pieces such as *Gota d'água*, with script by Chico Buarque and Paulo Pontes and songs by Buarque; *Ópera do Malandro*, with script and music by Chico Buarque; and *O rei de Ramos*, written by Dias Gomes and with songs composed by Chico Buarque, Francis Hime and Chico Dias. However, the pieces are more the product of an influence of the musicals of the modern age of Broadway than of Brecht's epic theatre.

This research aimed to analyse how the genre of the *revue de fin d'année* and the epic theatre techniques conceived by Bertolt Brecht were used in Brazilian musical theatre through a cultural process of anthropophagy. Therefore, it mainly endeavoured to describe the heyday of the influence of the genre or aesthetic on theatre production and the assimilation by the artists of the time. We saw that, since the first *misses en scène*, the *revue* included national themes and over several decades incorporated Brazilian rhythms and musical genres, and later the Portuguese accent and regional dialects, until presenting in theatres one of the greatest popular festivals of the country, resulting in a new authentically Brazilian *revue* genre, the *revista carnavalesca*. As in political theatre, the playwrights and directors of Brazil appropriated new ideas for a new theatre, conceived by Bertolt Brecht, which more efficiently introduced on stage their desires for a theatre for the Brazilian people with political content. The resources of epic theatre mixed both the legacy of Brazilian *revue* and a repertoire of popular musical genres from Brazil, which enabled Augusto Boal to idealise the technique of the *sistema coringa*. Until now, ironically but fortunately, the resources of the Teatro do Oprimido formulated based on the practice with the *sistema coringa* — this the result of a Brazilian experience with epic theatre — are used throughout the world. What came after the *revista carnavalesca* and the creation of the *sistema coringa* has not been addressed in this article because either it had other influences — such as the case of the *revue* — or was interrupted — as happened with the experiences with epic theatre.

We can argue, with the analysis presented so far, that both foreign genres underwent a process of anthropophagy in Brazil. David George (1985), in his research on the relation between theatre and anthropophagy,²⁵ establishes

25. George researches the relation through a case study of two pieces: *O rei da vela* (1967) and *Macunaíma* (1978).

three basic points of the aesthetic code of Oswald's anthropophagy: first, the general national author borrows the techniques from the foreign source; then, the foreign aesthetic codes are transformed to address the national interests; and finally, these come together to produce an original national form. This direction formulated by George was tested in the two incursions of artistic creation of foreign origin presented in this article, becoming more a confirmation of the anthropophagic process in Brazilian musical theatre.

We have deliberately not explored the most recent movement of musical theatre in Brazil for several reasons. Importing pieces from Broadway began to dominate the Brazilian theatre scene at the start of this century and over twenty years have elapsed without the Brazilian playwrights, composers and directors finding a way of assimilating this genre and linking it to Brazilian culture. The productions, mainly focused in São Paulo and Rio de Janeiro, reproduce almost exactly the script and the *mise en scène* of the shows on Broadway, although adapting their content to Portuguese. This is mainly due to the contracts: when purchasing rights to a show, it must faithfully reproduce the Broadway production — from the script and costumes, for instance, to the *mise en scène* — and there are even many American producers who supervise the rehearsals to ensure compliance with the contract.²⁶

On the one hand, the biographical or jukebox productions are very successful in Brazil. They use songs that the audience already know — usually from the national repertoire — to compose a brand-new narrative in the case of the jukebox musical, or to illustrate the biography of the composer or singer who popularised them. However, this article deals mainly with original works, both in terms of script and music. It is important to point out the most relevant pieces of this kind in recent years: *7 - O Musical*, written by Claudio Botelho and Charles Möeller and with songs by Ed Motta; *Era no tempo do rei*, based on the book of the same name by Ruy Castro, adapted for the theatre by Heloisa Seixas and Julia Romeu and with songs by Aldir Blanc and Carlos Lyra; and the productions of Núcleo Experimental, particularly *Lembro todo dia de você*, with dramaturgy by Fernanda Maia and songs by Fernanda Maia and Rafa Miranda. However, the Brazilian people, their songs and national themes — which had always been present in the musical theatre pieces of the country — struggle to return to the Brazilian original production amidst so many reproductions of Broadway shows. Between 2000 and 2020, the premiere of shows with original script and music only accounted for 12% of all the musical theatre productions in São Paulo (Silva, 2023a; Silva, 2023b).

Another important issue to be taken into account is the focus of the theatre production in only two cities — São Paulo and Rio de Janeiro — because they are cultural centres and their productions are widely promoted throughout Brazil and the world, and therefore the information and analysis available on the theatre there are more abundant, as previously mentioned. However, political theatre — including musical theatre — from other regions

26. Such information is widely known among the professionals of today's Brazilian musical theatre. This is based on my talks with professionals working in this sector and on my experience when researching current Brazilian musical theatre.

in the country is briefly addressed in Betti (2013). Moreover, the work of musical theatre with original dramaturgy and music has proliferated in cities such as Brasília, with the first musical theatre piece premiered in the capital of Brazil in 2014,²⁷ and Fortaleza, with the recent production of a classic by Clarice Lispector, *A hora da estrela*,²⁸ in 2017.

It seems that in recent productions the legacy of the Brazilian revue and the musical political theatre has been abandoned and forgotten. However, this article does not seek to solve this problem, a Herculean task, but actually to remove one of the remaining barriers: to get rid of the common use of Eurocentric theories and concepts, created based on and for European production, to explain Brazilian artistic productions and movements. The use of anthropophagy in this article meets such an end because it was not conceived as a formula or system to be followed by Brazilian artists but as a suggestive metaphorical source for an artistic creation committed to the decolonisation of Brazilian culture.



Bibliographical references

- ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado: Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Paracatu, 2006.
- ANDRADE, Joaquim Pedro de. *Macunaíma* [film], 1969.
- ANDRADE, Oswald de. «Manifesto antropófago». *Revista de Antropofagia* 1:1, 1928, pp. 3-7.
- AZEVEDO, Artur; SAMPAIO, Moreira. «O Mandarim». in: Artur Azevedo. *Teatro de Artur Azevedo - Tomo II*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1985, pp. 214-278.
- AZEVEDO, Beatriz. *Antropofagia: Palimpsesto Selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2016.
- BETTI, Maria Silva. «O Teatro de Resistência». In: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, pp. 194-215.
- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. São Paulo: Editora 34, 2019.
- BOAL, Augusto. *Teatro de Augusto Boal – 1*. São Paulo: Hucitec, 1986.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.
- BOAL, Augusto; GUARNIERI, Gianfrancesco. «Arena conta Zumbi». *Revista de Teatro* 378, 1970, p. 31-59.
- BRITO, Rubens José Souza. «O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas». In: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, pp. 219-233

27. *Entre sonhos e sonhos*, text and music by Walter Amantéa.

28. Adaptation by André Araújo and Allan Deberton, songs by Deberton and Liliane Secco.

- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Expressão Popular, 2016.
- CPC. *Auto dos 99%* [audio file]. <<https://bit.ly/3MMnSpd>> [Accessed: 3 May 2021]
- FARIA, José Roberto. “Artur Azevedo e a revista de ano: O homem”. *O eixo e a roda* XXVI:2, 2017, pp. 229-251.
- GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. “Depoimento ao SNT”. In: Abílio Pereira de Almeida *et al. Depoimentos V*. Rio de Janeiro: SNT, 1981, p. 65.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *O melhor teatro de Gianfrancesco Guarnieri*. São Paulo: Global, 1986.
- LEÃO, Nara *et al.* *Show Opinião* [vinyl record]. 1965.
- MARQUES, Fernando. *Com os séculos nos olhos – teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979*. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- MARTINEZ CORRÊA, José Celso. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- MICHAELIS. *Moderno dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Melhoramentos, 2014.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado!: vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- PEIXOTO, Luiz; BETTENCOURT, Carlos. “Forrobodó”. *Revista de Teatro* 322, 1961, pp. 1-14.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- REIS, Angela; MARQUES, Daniel. “A Permanência do Teatro Cômico e Musicado”. In: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013, pp. 321-335.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SEIDL, Roberto. *Artur Azevedo: ensaio bio-bibliográfico*. Rio de Janeiro: Editora ABC, 1937.
- SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzá Homem de. *A Canção no Tempo 1 (1901-1957)*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- SILVA, Marllós. *O Teatro musical na cidade de São Paulo: 2000-2010 – volume I*. São Paulo: Marcenaria de Cultura. 2023a.
- SILVA, Marllós. *O Teatro musical na cidade de São Paulo: 2011-2020 – volume II*. São Paulo: Marcenaria de Cultura. 2023b.
- STADEN, Hans. *Duas viagens ao Brasil: primeiros registros sobre o Brasil*. Original title: *Warhaftige Historia und beschreibung eyner Landtschafft der Wilden Nacketen, Grimmigen Menschfresser-Leuthen in der Newenwelt America gelegen (1557)*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- SUDARE, Lívia. “Teatro de revista: um estudo documental sobre um teatro ignorado”. *Sala Preta* XVIII:1, 2018, pp. 207-224.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- VENEZIANO, Neyde. “O Teatro de Revista”. In: João Roberto Faria (dir.). *História do teatro brasileiro, volume 1: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx*. São Paulo: Perspectiva / Edições SESCSP, 2013a, pp. 436-455.
- VENEZIANO, Neyde. *O Teatro de Revista no Brasil - Dramaturgia e Convenções*. São Paulo: SESI-SP, 2013b.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro/1*. Rio de Janeiro: Muro, 1981.

Endgame, between Performance and Interpretation. Mise en Scène and Theatre Criticism in Catalonia

Alba MARTÍN

Universitat Autònoma de Barcelona
amart177@xtec.cat

BIOGRAPHICAL NOTE: Bachelor's degree in Literary Studies from the Universitat de Barcelona, with a master's degree in Theatre Studies from the Universitat Autònoma de Barcelona and from the Institut del Teatre. Actress and secondary school teacher of language and literature. Her research has focused on the reception studies and the analysis of theatre criticism in Catalonia.

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

This study conducts an analysis, influenced by the aesthetic of reception of six mises en scène of *Endgame* produced in Catalonia from 1979 to 2022. The study of each of one, in addition, is accompanied by the interpretation of the evolution of the corresponding theatre criticism. To do so, we follow Marco de Marinis' theory on the model spectator and the implicit spectator, and also the distinction between textual semiotics and theatre semiotics that we apply to the case of criticism, which we also study to find out if it follows any methodology specific to reception studies: phenomenology, hermeneutic or semiotic philosophy (textual or theatre). In the end, we conclude that, although the semiotic theatre trend is the most palpable, it is not used to provide a meaning, but to record audience reception. In terms of the mises en scène, we see that the evolution begins with the performance of a ceremonial Beckett which, at the beginning of the 21st century, seeks new Beckettian aesthetics and, in the last production, there is a return to Theodor W. Adorno's reading of the text.

Keywords: theatre criticism, Marco de Marinis, Samuel Beckett, *Endgame*, model spectator, implicit spectator, Theodor W. Adorno

Alba MARTÍN

***Endgame*, between Performance and Interpretation. Mise en Scène and Theatre Criticism in Catalonia**

Performing a theatre play strains the relationship between the reading of the text and its performance. In this respect, Marco de Marinis proposes an adaptation of literary reception studies to the case of theatre in order to address this issue. By distinguishing between the literary text and the performance text — the former is the text written by the playwright, while the latter is the result of performing the literary text on a stage — he respectively attributes the figures of the implicit spectator and the model spectator to each type of text (De Marinis, 1988: 43-53; trans. 1998). In the case of literary reception, it would be the equivalent of the implied reader and the actual reader. Our objective here is to follow the path of six mises en scène of *Endgame* produced in Catalonia bearing in mind the distinction between literary text and performance text. The analysis of this path will determine what evolution there has been in terms of the mise en scène and the reception of criticism.

The productions chosen are: two by La Gàbia, the first in 1979 and the second 1990; Alfredo Alcón's production in 1995; Rosa Novell's in 2005; Krystian Lupa's in 2011 and, lastly, Sergi Belbel's, which premiered in 2021. It should be kept in mind that these are not all the productions put on in Catalonia and that when making the selection, all non-professional productions were excluded.

The first readings of Samuel Beckett — like those of Martin Esslin when he talks about the theatre of the absurd or Theodor Adorno with “Trying to Understand *Endgame*” — did not coincide with what De Marinis later proposes for the study of theatre, taken from or modified by the ideas of Gadamer and Ingarden, precisely because neither Esslin nor Adorno take the spectator into account. For them, Beckett was literature and the object of study was mainly the literary text. Considering that this is not a study of reception, we wonder if theatre criticism can follow any methodology related to these studies. We return to three main methodologies: phenomenology, in relation to Ingarden's studies; hermeneutic philosophy, initiated by Hans-Georg Gadamer; and semiotics.

The starting point of phenomenology would be the argument that perception, and reception, are unique and non-transferable; thus, perceiving has to do with subjectivity itself. Thus, theatre criticism would fail the principle of objectivity, but the fact that it does not seek a single meaning of the text or an origin would be important.

Hermeneutic philosophy also has subjective understanding at its epicentre; Gadamer develops some foundations for the theory of hermeneutic experience in his book *Truth and Method* (Gadamer, 1975: 331-461; trans. 1999). It has in common with phenomenology the assumption that interpretation, or understanding, has to do with the receiver and that, therefore, the writer is no longer a producer of meaning.

Semiotics is, by definition, closer to what we might think of as theatre criticism. Mainly, because it tries to translate a message in the same way that criticism seeks to often provide a reading guide to the performance text aimed at the model spectator. In this way, it will offer the interpretation of some signs or intertextual elements that it may think might be necessary for complete reception – and production – of meaning by the spectator. Marco de Marinis also tells us about textual or theatre semiotics:

At first, the semiotic-textual approach to the production was preferentially placed in a structuralist field, yielding analyses totally immanent to the performance text, and which assumed it as a “statement” concluded in itself, as a product finished, autonomous, and isolated from the outside. Secondly, following in the wake of a process already started in other sectors of semiotic research, the coordinates of a pragmatic approach have begun to emerge that studies the performance text, on the one hand, in relation to the cultural context, and to the performance context, on the other (De Marinis 1988: 45; trans. 1998).

In short, this means approaching Beckett from both interpretation and performance, whose equivalent in Spanish – *interpretación* – has this double meaning:

[...] It should be remembered that the word *interpretación* has – in everyday life and speech – at least two meanings, according to the Royal Spanish Academy, so that in its dictionary it is first defined as: “Explain or declare the meaning of something, and mainly that of a text.” [...] However, it is also used in another way, when it is said that a dance, a role, a score, a piece of music or even – a text is being performed. *Interpretación*, therefore, as *performance* (Hidalgo, 2011: 384-385).

Given that throughout the analysis of literary criticism the concept of rhythm is reiterated, we should recall the definition proposed by Afonso Becerra to understand what we mean: “[...] o ritmo é o grao de tensión ou capacidade de suscitar atracción, interese e focalización na recepción, nunha dimensión máis ou menos cognitivoemocional, polos diferentes tipos de accións partiturizadas ou codificadas nunha dramaturxia destinada a un espectáculo teatral [...]” (Becerra, 2016: 449).

Therefore, it is important to keep in mind the question of rhythm and to study it because it is one of the specific elements of the performing arts and it has often been forgotten when Beckett has been studied as literature (Hidalgo, 2011: 384-394).

La Gàbia, 1979

Núria Santamaria places this production by La Gàbia just when the company was in a process of professionalisation. Thus, *Endgame* represents the group's consolidation and its positioning within the Barcelona theatre scene (Santamaria, 2020: 75-76).

As we can see in Figure 1, the set design developed under the direction of Joan Anguera presents the empty interior described by Beckett built from a material that does not offer real consistency. Unstable, painted walls seem closer to a set design treated as a pictorial rather than an architectural element. A return to what Adolphe Appia and Edward Gordon Craig wanted to leave behind in the late 19th and early 20th centuries.

In fact, evoking a pictorial world, the characters move away from our reality: Hamm dressed in rags, the characters' faces painted, Clov in tights and dishevelled clothes, reminiscent of what would have been a jester's garb, and Nagg and Nell, in Figure 2, also with painted faces and living in metal ashbins.

We can also see other elements, such as the position of the windows, the curtains, and the back-to-front picture behind Hamm's parents in Figure 2, that accurately follow the stage arrangement that Beckett imagined — with the difference that the picture should be on the right, next to the door, and not on the left.

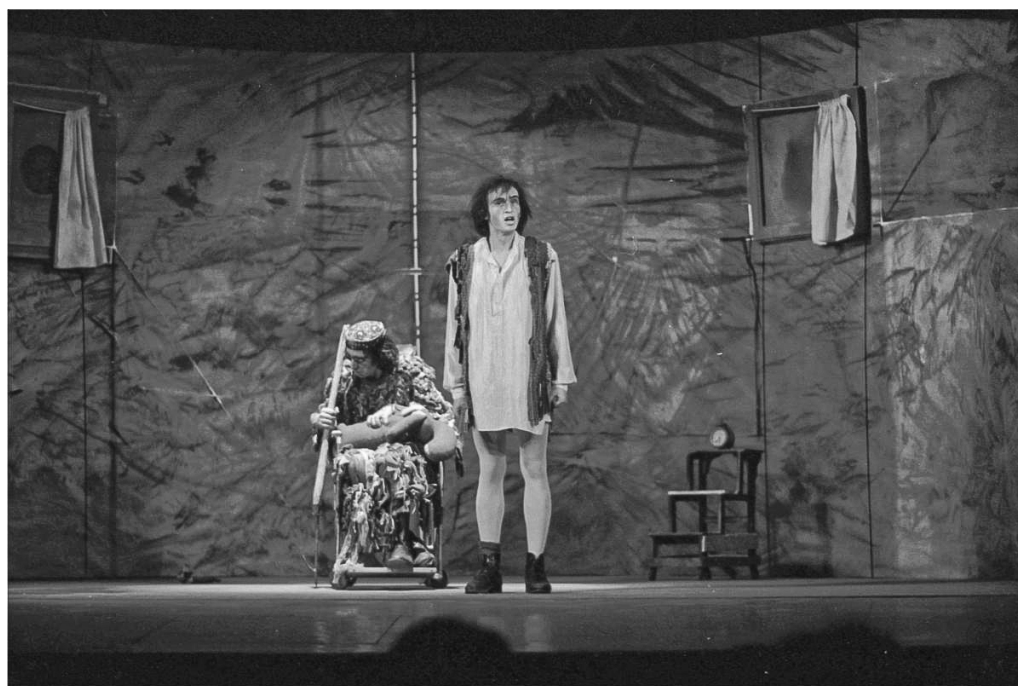


Figure 1. Hamm (Joan Anguera) upstage and Clov (Ramon Vila) downstage. © Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre



Figure 2. On stage, left to right: Nell (Vicky Sanz), Nagg (Joan Isern) and Hamm (Joan Anguera).
© Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre

The theatre programme for this show includes a text written by the company that offers a minimal interpretation of the performance. This text, addressed to one of Beckett's first audiences in Catalonia, says that both *The Book of Job* and *King Lear* are Beckett's precursors. This can be seen in Figure 3.

Borrowing Gérard Genette's words (1982), these texts, in any case, are *palimpsests* of *Endgame*. It is clear that this is the interpretation on which La Gàbia worked in 1979, and what interests us is the pretension of offering us

in this programme an interpretative key. It is worth recalling that this was the first performance of the play in Catalan and that we were practically only beginning to discover Beckett.

The Reviews

On 2 June 1979, *La Vanguardia* published J. L. Corber's review entitled "*Fi de partida* o Beckett visto desde Vic". At first sight, the title focuses on the decentralisation of the approach; in other words, La Gàbia initially makes theatre from the periphery

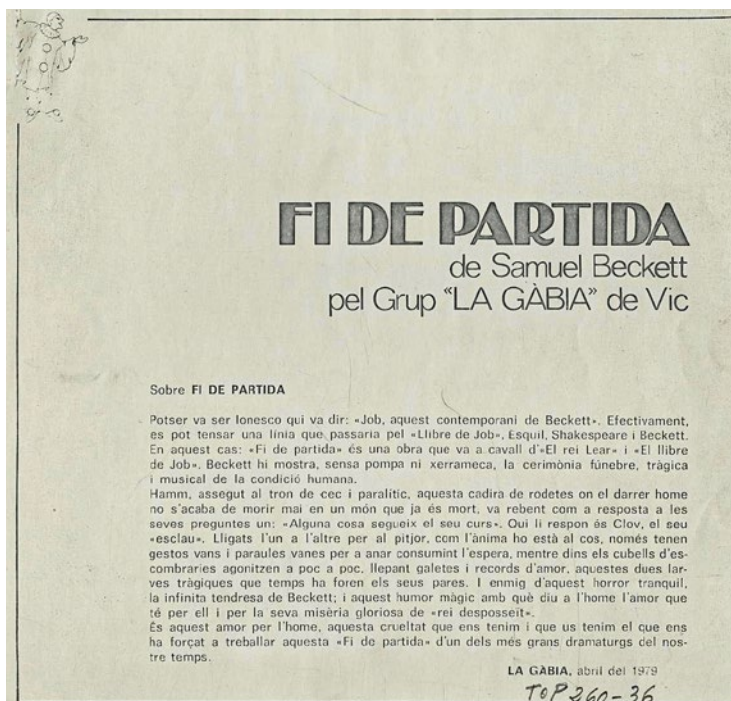


Figure 3. Theatre programme of the performance of *Endgame* dated 1 May 1979.
© Clixés Barceló. MAE. Institut del Teatre

rather than from the capital. This extremely brief text written by Corbert stresses the fact that, when mentioning the performance, it notes that actors have incorporated the characters properly without losing the ceremonial tone that, as he states, is essential to perform Beckett (Corbert, 1979: 52). Therefore, in this review there is the conviction that there is a determined way of approaching the play by the Irish playwright. Nevertheless, it also tells us that La Gàbia included humour. In other words, the play could be summarised by managing to find a balance between the humour and interpretative faithfulness required by Beckett (Corbert, 1979: 52).

However, in 1967, when Samuel Beckett staged the same text in Berlin, it was precisely to unlink it from this mystifying tradition and do it as he had imagined. In 1992 the stage notes he wrote during that production were published: *The theatrical notebooks of Samuel Beckett. Endgame*. It is thanks to this that we have a firsthand document that tells us that Beckett imagined an *Endgame* full of black humour and rhythm to demystify his text (Beckett, 1967: ed. 2019). The year when Corbert wrote his review these notebooks had not yet been published and, therefore, we can imagine that the ceremonial tone, the result of this demystification, was the most widespread when performing Beckett.

Thanks to the archived photographs we can determine that set, lighting and costume design, everything related to the performance, did not have as much significance for the review as the fact of commenting on how Beckett should be performed in order to be coherent with the playwright's idea. We can, therefore, say that this theatre review does not seek to decode the symbols – which would involve a semiotic approach – but has more similarities with a hermeneutics implying a preconceived, natural and truthful meaning of the text.

Apart from this review, the newspaper *Tele/eXprés* featured, on 17 May 1979, a text announcing the theatre season organised by La Caixa, which included the production by La Gàbia participated. In total four productions made up the season, and we are told that *Endgame* is an example of surrealist theatre that may be difficult for the audience (*Tele/eXprés*, 1979). Whether because the company was just professionalising, or premiering in the framework of a theatre season or because they were from Vic and, therefore, from the periphery, the truth is that we have few reviews of this production.

La Gàbia, 1990

The space that La Gàbia presented in 1990 is more figurative than in 1979. Now we are placed in an abandoned house with the tiles on the walls almost falling off and, as we can see in Figure 4, the ashbins where Nagg and Nell live half buried in the sand.

The costumes are also quite different in comparison to the 1979 production. In Figure 5 we can see that, although a distinction between classes is still highlighted, now a more modern vision is provided of this segregation. If Clov's clothes in the previous version recalled a court jester, now they are the garb of a working man. Hamm is dressed in the colour of royalty, with a



Figure 4. On stage, from left to right: Nell and Nagg (Ivà Vigatà and Landluís Soler). Upstage, Hamm (Joan Anguera). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

red tunic that positions him directly as the king of the production as we can see in Figure 4.

As in the previous production, the initial stage direction of the literary text is also followed: there is the picture hanging on the right wall – which, now, rather than crooked, is back to front, as we can see in Figure 6 – and the greyish ambience (Beckett, 1957; trans. 2010: 19). The painted face that



Figure 5. On stage, Hamm (Joan Anguera) and Clov (Ramon Vila). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figure 6. On stage, Hamm (Joan Anguera) and Clov (Ramon Vila). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Beckett mentions in the stage directions is respected for the characters of Nagg and Nell (Figure 4) but not for Hamm and Clov, whose faces should be painted red – it is worth noting that they were also not in 1979. Nevertheless, Beckett did not specify with which material they should paint their faces in white, and they use this imprecision to make up with what seems to be the porridge that the parents constantly ask for throughout the play.

The Reviews

In a press note published in *La Vanguardia* in 1990, Jordi Mesalles, director of the production, talks about Beckett as the final modern because he puts an end to the principles of modern drama started by Shakespeare (Mesalles, 1990: 5). Beyond corroborating or contradicting this statement, it is important to highlight that the director wishes to stress that, after Beckett, there will necessarily be something new, hitherto unseen. A new era of theatre begins with him, and this idea distances him necessarily from a genre that never sought such a foundational purpose: the theatre of the absurd. Throughout the different analyses we will gradually see that there are critics and directors who read Beckett as a playwright of the theatre of the absurd and others who do not.

Marcos Ordóñez reviews this version with a sarcastic text that highlights its humour. We also note two further elements: the actors' performance and the rhythm of the performance. On the performance, Ordóñez says that it became accessible because the monologues were straightforward. This is precisely why they connected more with the audience (Ordóñez, 1990). On the rhythm of the performance, the critic speaks directly of comedy and a well-founded aesthetic balance that links two premises: no longer seeking to modernise the text, and endeavouring to make it accessible through a fluid rhythm (Ordóñez, 1990). Thus, for him, easing the rhythm and making the monologues straightforward means making the text readable. In this case, according to Marcos Ordóñez' view, La Gàbia wanted to bring the play closer to the audience so that they could understand it, easily eliciting a meaning. Nevertheless, a fluid rhythm does not necessarily facilitate understanding.

El Periódico published another review by Gonzalo Pérez de Olaguer in which he stresses the irony and humour of the production. Moreover, he speaks of a coherence and a suggestive poetics, while praising the translation by Joan Cavallé (Pérez, 1990) – which in 1988 received the Josep M. de Sagarra Award for theatre translations. What he wishes to emphasise about this translated text is precisely the ordinariness of the language (Pérez, 1990). Therefore, between the humoristic touch already pointed out by the other reviews and the accessible translation, we can say that La Gàbia wish to bring the production close to the audience; this, in fact, was also reflected in Joaquim Vilà i Folch's review, who on one occasion said that Beckett was being made increasingly accessible, more alive and direct (Vilà i Folch, 1990). A similar remark was made by Joan-Anton Benach when he stresses Cavallé's translation while comparing it to Lluís Solà's, which La Gàbia had previously used, to finally situate the production halfway between pathos and the grotesque (Benach, 1990). And these two adjectives are not random: Max Hidalgo says that in rhythm there is the dilemma of defining Beckett as pathetic or as comical (Hidalgo, 2011: 387). Jordi Mesalles' direction, therefore, would fall between the two options.

Moreover, the review emphasises the *mise en scène* itself, constructed by the company rather than the playwright. In this respect, Beckett does not determine – according to the reception by the critics – the form or rhythm of the performance, which means not approaching the play as literature but, rather, as a performance text.

Alfredo Alcón, 1995

In 1995, Alfredo Alcón put on *Endgame* at the Teatre Lliure. He was both the director and the actor that played Hamm. It was a production by the Teatro de la Abadía in Madrid, which was later seen in Barcelona from 18 January to 26 February.

The characters' costumes chromatically recall those of the 1990 production by La Gàbia: in Figure 7 we see Hamm dressed in red, this time with a bathrobe, and Clov in black and white, dirty.



Figure 7. On stage, from left to right, Clov (Horacio Roca) and Hamm (Alfredo Alcón). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figure 8. On stage, Clov (Horacio Roca) climbing the wooden ladder, and Hamm (Alfredo Alcón) sitting in his chair. © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

We can also see that Hamm's chair has no wheels or, at least, they are not visible. The space is quite small and dark. The overall impression of the space — with the wooden ladder, Hamm's chair, which is no more than a dining room chair with improvised changes, and the household items scattered everywhere — is that of a homely shelter. This can be seen in Figure 8.

Nagg and Nell are wearing white pyjamas (Figure 9). The ashbins, of rusted tin, recall those used in the two previous productions by La Gàbia, but they are different from the following mises en scène: from now on, each production would offer a new version of these bins. We can also see that there are some modifications in terms of the location of the bins: they are no longer on the proscenium but upstage: we see them in Figure 8.



Figure 9. On stage, Nagg (Oswaldo Bonet) and Nell (Màrgara Alonso). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

The Reviews

The short run of this production on the Catalan stage means there are few but significant reviews. Joan-Anton Benach published his in *La Vanguardia*. He rejects the possibility that the play offers a meaning: it is not, he tells us, an allegory of anything (Benach, 1995: 48). Next, he compares it with the production by La Gàbia while saying that Alfredo Alcón's continues to have two key components of the preceding 1990 production: a brutal poetry and humour (Benach, 1995: 48). Therefore, we can conclude, according to this review, that Alcón's approach wished to find a fluid rhythm and, even, demystify Beckett to make him more every day.

Finally, we can highlight that Benach's review marks quite a clear change from the reviews we have analysed so far. In the first place, because there is direct allusion to Beckett's stage notebook — which had already been published. This means that for the first time the critic had access to Beckett's words and was able to see how the Irish playwright wanted to perform his play.

In the second place, because the issue of the reception is specified and this movement of conveying a message is clear: from sender to receiver. It is a review, therefore, written from a metacritical viewpoint. There is no semi-otic intention because, from the outset, it rejects the possibility of a meaning. In contrast, it is a review written from the aesthetic of reception. The main difference is that now the analysis of the *mise en scène* is subordinated to the dialogue between what Beckett wrote in his notebook, what Alfredo Alcón has interpreted and, above all, what the audience has received.

Rosa Novell, 2005

Rosa Novell's production stands out for a set design completely different from what had previously been seen. The aesthetic of the production, which creates a futuristic, even dystopian, universe, is different from the universe suggested by Beckett when speaking of set design. In other words, changing the space of the performance and the set design defined by the original text, as can be seen in Figure 10, brings the spectator closer to a new approach to the play. It is a *mise en scène* that seeks to give a new meaning to the literary text, while including Rosa Novell's performance as an actual reader of the text.

In order to analyse her *mise en scène* it is necessary to start with the audience seating design. This production, which premiered at the Teatre Grec and could later be seen at the Sala Muntaner, placed the audience on the stage, so that the action turned its back to the theatre stalls, as we can see in Figure 10. With this arrangement, Novell sought to find a new proximity. Thus, there is the intention of blurring everything metatheatrical by bringing the audience closer to the stage and even putting them on it, so as to reshape in this way the elements that stand out from the theatre as a building. The stalls have become the background scenery of the production; in its turn, the stage becomes a space shared between spectators and actors — who play on a second stage made up of a platform that forms part of the set design of the production. In this way, the space is much more intimate. Belén Ginart, in *El País*, reproduces, with a range of quotations, Novell's words about the show. Thus, we know that they sought a sense of intimacy with the audience, and, according to the director, the everyday actions made the action progress (Ginart, 2005: 27). Therefore, we can confirm that it is a *mise en scène* with a critical gaze on the rhythm and the reception by the spectators.



Figure 10. On stage, from left to right: Nagg (Xavier Capdet), Nell (Pilar Rebollar), Hamm (Jordi Bosch) and Clov (Jordi Boixaderas). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

In terms of the set design, there is again another difference from the original literary text: there are no walls. Thus, the feeling of closure and no exit is not physical because there is nothing that delimits the space that the characters occupy. If the approach conveys some type of anguish or restlessness it may be due to the fact of feeling part of this space once the spectator is deprived of the comfort of a prudent distance from the action on stage.

Nagg and Nell, in their turn, do not live in conventional ashbins but rather in kinds of shapeless containers, and Clov and Hamm's clothes, which we see in Figure 11, are contemporary and casual. Nevertheless, in Figure 12 we see that Novell is faithful to the white painted faces of Hamm's parents and Clov's red face.

Novell presents a space that is not at all easy to identify, perhaps because it surpasses the idea of present and says: Beckett also tells us about our future; to give it a dystopian atmosphere; to stand out, simply, from previous productions and offer a version more in keeping with the new century that had just begun.

Figure 11. On stage, Hamm and Clov (Jordi Bosch and Jordi Boixaderas). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figure 12. On stage, Nagg and Nell (Xavier Capdet and Pilar Rebollar). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Another change that this performance text involves is that it is conceived from a different interpretation of the playwright and the play. Novell confesses to Belén Ginart that Beckett's plays, for her, are not part of the theatre of the absurd (Novell, 2005: 27). This premise places the playwright in a different paradigm to the one he had been part of. Let's go back to Patrice Pavis's definition of the absurd:

ABSURD_ Absurd elements are felt to be unreasonable, nonsensical or lacking any logical connection with the rest of the text performance. According to Existentialist philosophy, the absurd is that which cannot be explained by reason and denies man any philosophical or political rationale for his actions (Pavis, 1980: 22).

To deny that Beckett is part of the theatre of the absurd is, therefore, to deny any reading made from an existential philosophy and also to deny the lack of logic and meaning. In other words, with this statement Novell confirms a desire to signify the literary text of *Endgame*. She recovers the double meaning of interpretation that we quoted from Max Hidalgo at the beginning: the interpretation as performance that Novell develops also shapes an interpretation as a new reading.

The Reviews

The reviews that have been written about this production tend to compare it with the previous one by La Gàbia in 1990. Marcos Ordóñez does this by listing some of the differences that, in his view, are most relevant. The main problem he sees is that the tensions and anxiety that existed under the direction of Jordi Mesalles have now disappeared and have given way to an excessive desire to turn the text into a comedy (Ordóñez, 2005: 14).

Santiago Fondevila also particularly mentions the laughter that the production elicits from the audience, attributing it to Cavallé's translation, which is very accessible (Fondevila, 2005: 27). It should be noted that the reviews of La Gàbia's production are not written from the perspective of reception or, in the words of De Marinis, of theatre semiotics, as we can say that Fondevila's review does. In 1990, the humorous tone was certainly emphasised, but not its result or effect on the audience; in addition, we must bear in mind that between one approach and another there is a fifteen-year gap and in 2005 Beckett's text was already established as a comedy. The steps that have been taken by the other earlier productions have meant that the pathos of the characters has now become the engine of a laughter that is no longer distressing. At least, that was the case with Novell's version.

Begoña Barrena offers another view in considering that the formal changes incorporated by Novell do not turn *Endgame* into a new Beckett, but rather create a strange imbalance; the proximity she seeks with the seating design is contradicted by the style of the set that forms a universe that seems to be taken from a tale and that necessarily distances the audience (Barrena, 2005: 34). Nevertheless, Santiago Fondevila appreciates the fact that she does manage to make a popular Beckett (Fondevila, 2005: 27).

Keeping in mind, on the one hand, the comparison with La Gàbia's production in 1990 and, on the other, the preconceptions about how Beckett should be performed, the reception by the critics is not part of a theatre semiotics: they analyse the performance text with previous readings that no longer correspond to the new reality offered by the new century. In addition, although the set innovations are described compared to the previous ones, there is no hermeneutic decoding, an interpretation of the signs, beyond what Novell already explains to Belén Ginart about the meaning of removing the walls, which is to involve the audience and invoke their own borders; in other words, create psychological walls (Ginart, 2005: 27).

Krystian Lupa, 2010

Lupa presented *Endgame* at the Teatre Lliure in 2010 with a production by the Teatro de la Abadía. After Novell, Lupa marked a new aesthetic in performing Beckett.

As shown in Figure 13, the performance space completely swallows up the visible marks of a theatre stage, making a structure that creates the effect of a metal box. What would be the downstage is part of the fictional space that the characters occupy, and this space is big, dirty and cold. It evokes an industrial building or abandoned warehouses that are out of tune with a lamp hanging from the ceiling that would be more suited to a homely interior.

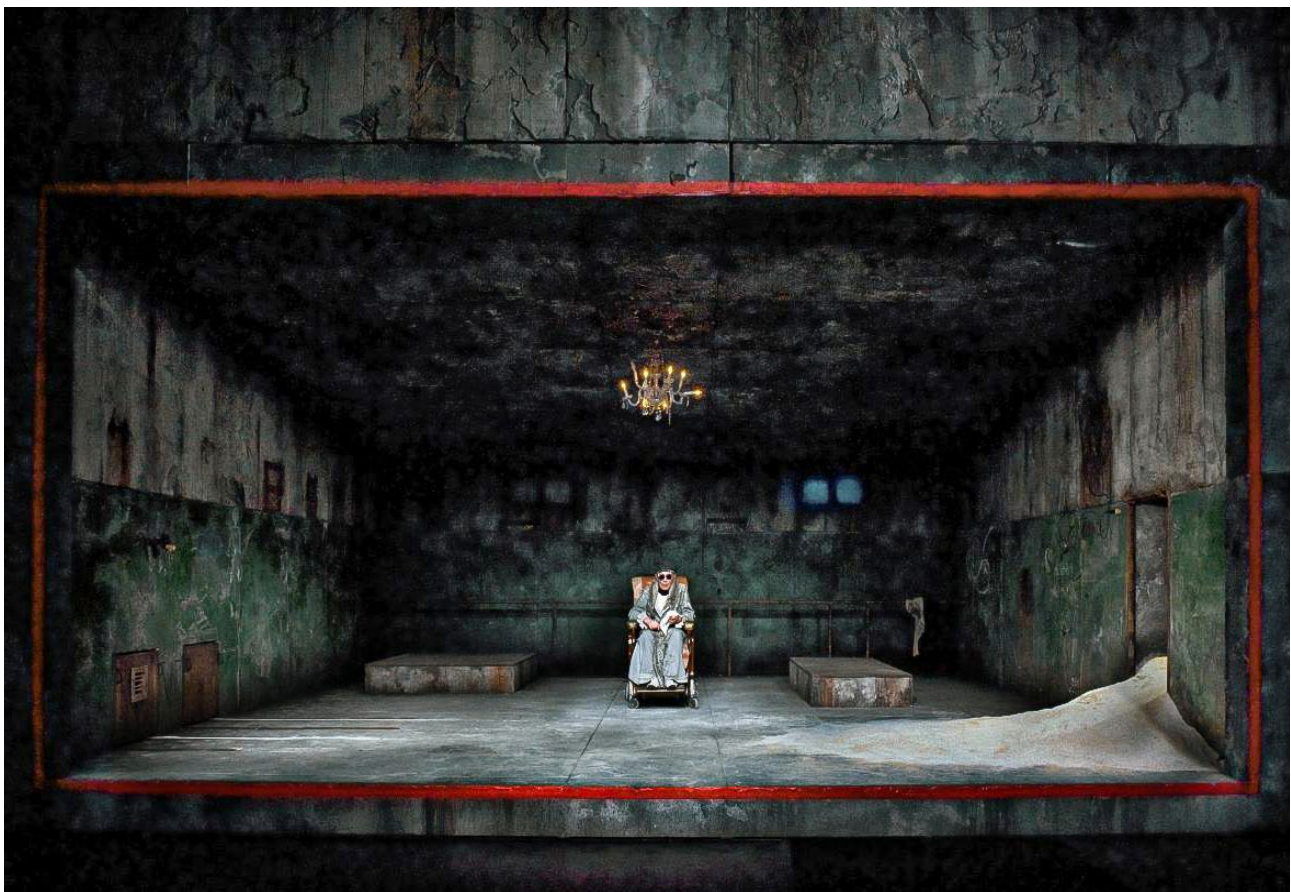


Figure 13. Centre stage, Hamm (José Luis Gómez). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre



Figure 14. On stage, Nagg (Ramón Pons) and Nell (Lola Cordón). © Josep Ros Ribas. MAE. Institut del Teatre

Lupa adds some symbolic elements that do not appear in the original text or in previous productions, such as the sand coming out of the kitchen door, as seen in Figure 13, or the space occupied by Hamm's parents — they are no longer ashbins but containers like those of a morgue. Nagg and Nell, in Figure 14, appear bare-chested, definitively leaving aside the pyjamas or clothes we have seen in previous versions.

Lupa treated all the details of the *mise en scène* as if they were talking elements, but not in accordance with what Beckett specified or marked, but with what he interpreted. For example, the sand, coming from this barren and dying exterior, has invaded the kitchen behind the door and is also beginning to enter the stage. It opens up a new path of exploration to bring the audience closer to the play and soothe the anxiety, as a spectator, of chasing a meaning and never catching it.

The Reviews

Marcos Ordóñez makes a distinction that can be crucial when understanding Krystian Lupa's approach to Beckett's play. He says that in performing Beckett there are two opposing dangers: turning the play into a circus or an *acto sacramental* (Ordóñez, 2010). Nevertheless, in terms of the slow pace he considers that, instead of engulfing the audience, it violently expels them. In addition, without ceasing to compare Lupa's conception with the previous ones, it gives this one more truth, pain and bitterness, as well as establishing a similarity between both Alfredo Alcón's and Lupa's Hamm: both behave like child despots (Ordóñez, 2010).

The review written by David Ladra analyses the performance text and focuses on the origin of the director: in the title of his text we are told about *Polish metaphysics* (Ladra, 2010). It is this particularity of Lupa that allows Ladra to ask himself the question of whether Beckett should continue to be performed in a canonical way or whether, instead, he should be renewed (Ladra, 2010). If we understand the progression of the different mises en scène, we notice that Novell was already aiming for a clear renewal. On the other hand, one should also ask what Ladra means by canonical; in many ways, La Gàbia's *Endgame* of 1979 had nothing to do with the 1990 production or Alfredo Alcón's in 1995. In any case, we can say that Lupa's production offers the spectator a new tension between the rhythm, which is out of tune with the latest productions seen in Catalonia, the characters and the aesthetic approach: a more raw and realistic vision can bring a new tragic recognition from the audience.

Sergi Belbel, 2021

Understanding the space of Samuel Beckett's text as neutral, as described by Theodor W. Adorno, is one of the key points in Belbel's approach. During an interview that he gave us on 7 May 2022, Belbel talks about Beckett as a contemporary thanks to the fact that space and time are deliberately imprecise and this is what makes him universal (Sergi Belbel, 2022: minute 17:05-20:44).

Endgame takes place in a zone of indifference between inner and outer, neutral between — on the one hand — the 'materials' without which subjectivity could not manifest itself or even exist, and — on the other — an animating impulse which blurs the materials, as if that impulse had breathed on the glass through which they are viewed (Adorno, 1982: 127-128).

Translating and Directing the Production

Sergi Belbel, theatre director and playwright, premiered *Endgame* in December 2021 at the Temporada Alta festival in Girona. After two performances on 3 and 4 December, the play visited different towns until spending the months of March and April 2022 in the Teatre Romea in Barcelona.

The cast of the show was as follows: Jordi Bosch and Jordi Boixaderas in the role of Hamm and Clov respectively, and Jordi Banacolocha and Margarida Minguillón as Nagg and Nell. Bosch and Boixaderas repeat their characters after they performed at the Festival Grec in 2005 under the direction of Rosa Novell. Apart from working with a different director, the translation was also different this time: the 2005 production used Joan Cavallé's and now Belbel also translated it because translations "age with time" (Sergi Belbel, 2022: minute 24:09-28:08) and that is why they must be renewed. The goal was to make an accessible text, which did not seem literaturised, even if this involved using barbarisms (Sergi Belbel, 2022: minute 28:09-29:05).

We cannot overlook the fact that an important difference between all the productions we analyse is that the text they convert from literary to performance is different. As Gérard Genette says, the translation is never a copy of the original text, part of the meaning of the text is linked to the language:

La forme de transposition la plus voyante, et à coup sûr la plus répandue, consiste à transposer un texte d'une langue à une autre: c'est évidemment la traduction, dont l'importance littéraire n'est guère contestable, soit parce qu'il faut bien traduire les chefs-d'œuvre, soit parce que certaines traductions sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre (Genette, 1982: 330).

In the case at hand, therefore, Belbel plays four roles at the same time: first, actual reader of the literary text; second, translator and, therefore, generator of a largely nuanced meaning that departs from the original play; third, creator of the performance text — it is clear that this text is formed thanks to the entire artistic team — and, lastly and as he claims, the first actual spectator (Sergi Belbel, 2022: minute 31:58-33:34). He is an actual reader of the literary text because before translating it he retrieved the texts by the Irish author, both the original in French and Beckett's English translation. From these two primary texts, he began to work on the translation which — as we have pointed out — is actually a transposition and, inevitably, a generator of new meaning due to the change of language.

The *Mise en Scène*

Although Sergi Belbel follows Samuel Beckett's stage notes, he adds some changes that affect the set design. It is most evident moments before the start of the performance, just before we see the space described by the literary text: Belbel includes, as a new dramaturgical element, a torn red curtain that allows us to perceive a subtle play of lights, as Oriol Puig Taulé points out in his review (Puig Taulé, 2022). This preliminary added beginning shows the elements of a type of classical theatre that remind the spectator of where he is; it is precisely this metatheatrical fact of the play which, according to Belbel, is key in his version (Sergi Belbel, 2022: minute 44:45-46:15). This curtain suddenly speaks and becomes visible to us, present, and also allows us to imagine what is hidden behind it: lighting that is also alive. Therefore, the technical elements of a proscenium stage theatre that can often go unnoticed in other shows are now incorporated into the dramaturgy and become obvious.

If we compare Beckett's stage direction with the text translated by Joan Cavallé in 1988 and then used by La Gàbia in 1990 and also by Rosa Novell in 2005, we see some differences: in Beckett's text the back-to-front picture that was supposed to be next to the door has been directly removed as has the red face detail of the characters. In contrast, Cavallé, faithful to an earlier version by Beckett, still maintains these elements:

Bare interior.

Greyish light.

On the right and left walls, towards the back, two high windows with the curtains drawn.

Front right, a door. Hanging on the wall, near the door, a back-to-front painting.

Front left, touching each other, covered with an old sheet, two ashbins.

Centre, covered with an old sheet, sitting in a wheelchair, HAMM.

Motionless, next to the wheelchair, CLOV is staring at him. Very red face. (Cavallé, 2010:19)

In relation to Belbel's approach, we see that, once again, it is more faithful to Beckett's stage directions because it also removes the picture and the red face. However, there are some details that he overlooks, such as the window curtains:

Bare interior.

Grey light.

Left and right back, [...] two small windows, curtains drawn.

Front right a door. [...]

Front left, touching each other, covered with an old sheet, two ashbins.

Centre, in an armchair on castors, covered with an old sheet, Hamm.

Motionless, his eyes fixed on HAMM, CLOV [...] (Gontarski, 2019: 3).

The lighting also varies. Although Samuel Beckett did not want to vary the greyish light throughout the performance, Kiko Planas carries out lighting work in Belbel's production that is at times a game of warm reflections thanks to a yellowish hue.

Regarding the characters, another change that Beckett makes from his original version is to remove the red faces of Hamm and Clov, as we can see in Figure 15, as well as the white ones of Nagg and Nell, in Figure 16 (Beckett, 2019: 3). Beckett polished his literary text in order to achieve a somewhat



Figure 15. On stage, Clov (Jordi Boixaderas) and Hamm (Jordi Bosch). © David Ruano. Teatre Romea

more realistic performance text, partly to strip it of elements that might seem symbolic and therefore had to be interpreted or signified. In other words, he made a more neutral version.

The objects that appear throughout the performance only ensure neutrality: the ladder used by Clov is a normal metal ladder; the stuffed dog is a stuffed dog (Figure 15) and not a rabbit as in Novell's case; rubbish containers are also conventional (Figure 16), and so on. In short, what has a more neutral meaning is what we see in our day-to-day life; hence, in terms of Novell's and Lupa's approach, we have mentioned that the fact of offering such a radically different aesthetic, in the end, is intended to give the audience a more guided interpretation. They direct their gaze towards those objects that suddenly take centre stage and make the receiver think that he has to interpret something. In the case of *Belbel*, this is not so apparent.

It is worth relating this *mise en scène* to what Adorno develops when he positions himself as an actual reader of the text *Endgame*. He proposes an interpretation from the point of view of the philosophy of history. In this respect, he justifies Beckett's text, on the one hand, by contextualising it in a moment of European catastrophe after the Second World War and, on the other, he compares it with Sartrean existentialism by establishing the following distinction: Beckett does not show any conformism as existentialism does and this makes him apply the absurd to integrate poetics without any intention (Adorno, 1974: 127; trans. 2001).

In contrast, *Belbel*, in his desire to be faithful to the writer of the literary text, constructs the performance text erasing all historical references – everything from the space to the characters' costumes have a timelessness which, according to *Belbel*, is precisely the key to textual success; that is



Figure 16. On stage, Nagg (Jordi Banacolocha) and Nell (Margarida Minguiñón). © David Ruano. Teatre Romea

why he tells us that Hamm and Clov do not talk about places; only Hamm's parents who still have a memory of a past world have this ability. With dialogues that offer no temporal or spatial clues, Belbel takes the opportunity to enhance the atmosphere of closure: with the small windows, with a horizon blurred by mist, with the black walls that reinforce the feeling of anxiety (Sergi Belbel, 2022: minute 17:57-20:44).

The Reviews

A first reading of the theatre reviews reveals that there are two that agree on the fact that *Endgame* fits into the genre of comedy (Camps, 2022), (Puig Taulé, 2022). It is worth saying, however, that with the exception of Lupa's version and, in part, also the first version by La Gàbia, all the other versions seen have sought a tone very close to humour. Of course, as Belbel reminds us in the interview, we cannot talk about a conventional comedy: the play, distressing and tragic, finds comedy in both the rhythm and dark humour (Sergi Belbel, 2022: minute 46:17-49:13).

In any case, the reviews we have listed of this *Endgame* have noted the rhythm of the performance, but not to talk about it as only an element of the *mise en scène*, but as an essential part of reception: Belbel has put together an amicable, light and comical Beckett and this has brought the play to reach more people, to be more popular. Ramon Oliver, in his turn, speaks of "breathable atmosphere" (Oliver, 2022). Although we have already said that this is not the first production that understands the text as a comedy, it is the first time that critics have interpreted it as a process of demystification of the playwright and, moreover, praised it.

For the director, the core of the play is the moment when the characters laugh at the possibility of meaning something (Sergi Belbel, 2022: minute 12:40-13:23). Therefore, the distressing note that previous productions could have — that of La Gàbia from 1979 or Krystian Lupa, for example — has now become humour. Rosa Novell also opted for a performance text with humour: the difference with Belbel's approach is that, although Novell's reviews indicate that the audience's response was more unanimous in recognising the text as comic, the audience's reaction to Belbel's production is not so clear.

There is still some discrepancy when discussing Samuel Beckett and placing him in the relevant theatre context. Although Novell denied that he was a playwright of the theatre of the absurd, Josep Maria Viaplana does include him as such in his review published on *Recomana's* website (Viaplana, 2022). On this same website we also find an opposing review, written by Marc Sabater and entitled "Pot Samuel Beckett ser *mainstream* en una cartellera teatral?" (Sabater, 2022). If Viaplana believes he is not a mainstream playwright, Sabater ends up arguing that Beckett can be when, as Belbel does, Beckett's game is presented free of enigma. According to Sabater, there is no pretence of interpreting the text. His review, therefore, is explicitly focused on how the actual spectator can receive Belbel's version and, in this respect, it concerns theatre semiotics, that is to say, he is aware of the reception and mentions it.

However, we find several reviews that relate the text to what is happening in the world: the pandemic, the economic, health and climate crisis, or the war between Russia and Ukraine. This is the case of Oriol Puig Taulé (Puig Taulé, 2022), the review that Alba Carmona published in *Diari de Girona* — she compares the context of the Second World War and Hiroshima at the time of the publication of Beckett's original text with the pandemic situation happening when Belbel created his version (Carmona, 2021). Javier Pérez Senz also talks about it in *El País* to reinforce the idea of historical repetition (Pérez Senz, 2022). Bearing this in mind, these reviews have more to do with Adorno's reading from the philosophy of history. In other words, the meaning of the play — and the justification of its validity — is linked to the text's ability to tell us about our historical moment.

In these cases, we see that theatre criticism has not dissociated itself from a path that seeks to record all those symbols or icons that the critic considers relevant: that Hamm is the blind despot and that he lives sitting in a wheelchair, and that Clov would become the slave who does not dare to run away; Nagg and Nell, in turn, live inside some ashbins, and there are two small windows. It is, to some extent, a *semiotic-textual* approach (De Marinis, 1988: 45; trans. 1998), because they treat the performance text as a closed object of study, with a clear meaning. However, there is a difference with this approach, because criticism does establish a relationship with the current historical context: it does not treat the text as an isolated object.

In the same way, despite having linked Sabater's review with theatre semiotics, it is true that he does not mention the production process: “[...] the object of a theatre semiotics can no longer be the play, or the performance text, but will become, precisely, the theatrical relationship, that is to say, the productive-receptive process [...]” (De Marinis, 1988: 48; trans. 1998).

Conclusions

Leaving aside the particularity of each *mise en scène* and observing them from a panoramic view, we can say that all of them have similarities and differences depending on whether they were performed at the end of the 20th century or at the beginning of the 21st: those from 1979, 1990 and 1995 are more faithful to the original text of the playwright when it comes to respecting essential elements of the set design (they keep the windows with curtains, the picture on the wall, the ashbins, etc.); formal innovations, therefore, are minimal. This could be justified considering that Beckett had just been discovered in Catalonia and that there was still a certain mystification of his texts. On the other hand, what differentiates these three *misés en scène* the most is that the last two, La Gàbia in 1990 and Alfredo Alcón in 1995, opt for a fluid rhythm and a humorous tone that we do not find in the first version of La Gàbia, in 1979.

On the other hand, the two approaches from the beginning of the 21st century offer very different *misés en scène*; they seek to innovate with the set design based on a new Beckett aesthetic. Rosa Novell proposes a futuristic and dystopian scenario, also transforming the performing space, the

position of the audience and the stage. Lupa turns the performance space into a metal box where the action takes place. Both, therefore, play with the theatre itself and exploit the space to give a new perspective to dramaturgy. Sergi Belbel also takes an explicit look at the theatre space by adding the curtain within the dramaturgy.

During the analysis of the reviews we find an evolution that, in general, corresponds to that of the productions of the performance text: the review of *La Gàbia* in 1979 still entails a dense and mythologising reading of the play while the performance also has a ceremonial tone. However, when they revived it in 1990 and added a touch of humour, critics also praised the change.

A significant first step in the evolution of reviews is when they begin to talk about reception and the spectator. They do so for the first time with Alfredo Alcón's production. Afterwards, these critics' view was repeated in relation to the productions by Rosa Novell, Krystian Lupa and Sergi Belbel.

In terms of the rhythm of the performance, the show directed by Rosa Novell consolidates the reception of the text as a comedy. All the critics highlight it after the more tentative attempts of *La Gàbia* and Alfredo Alcón. Nevertheless, in 2011 Krystian Lupa breaks with this tendency: he provides a new treatment of the rhythm of the performance that divides the critics between those who praise it and those who do not.

The second significant step in theatre criticism appears following Sergi Belbel's approach. For the first time, the play is related to the current historical context. This gesture has been interpreted as a return to Adorno's starting point: when he analysed *Endgame* linking it to the horror after the Second World War. Beckett's desire to erase all temporal traces is for Belbel an opportunity to explore how from the margins the history of the characters strikes us with the same rawness. Paradoxically, stripping space of any temporal clue has been received by critics as a way of speaking to us about our present.

If we return to the question we initially asked about the methodology behind the reviews, we can also highlight some assertions. First, phenomenology has not been applied as a method when reviewing. Second, reviews that speak explicitly about the spectator may have to do with hermeneutics if the values they express are subjective. Third, as we intuited at the beginning of the study, the methodology that most influences criticism is semiotics. On the other hand, those reviews that value the relationship between the performance and the spectator have more to do with what De Marinis related to theatre semiotics (De Marinis, 1988: 48; trans. 1998). In addition, the most repeated resource during the reviews is the identification of the elements, the symbols and their interpretation, a gesture that would straddle the line between semiotics and hermeneutics.

Nevertheless, recovering the concepts that we used from Max Hidalgo at the beginning of the study, we can conclude that the rhythm of the performance, which for him was its very form (Hidalgo, 2011: 384-394), is what critics have valued most over the years. This means that, although we speak of "interpretation" in terms of performance or interpretation (Hidalgo, 2011: 384-385) and that criticism belongs to this second definition, its

task, in practice, has not been aimed so much at giving a meaning but at explaining the form of the performance of the play. And it means that, despite having defended the existence of a latent semiotic or hermeneutic methodology within theatre criticism, its main objective is not to interpret the performance text.

Finally, we take up the idea that Sergi Belbel's role is multiple because it oscillates between that of a spectator and a producer of a performance text. We have seen that, in the process of translation, he can be a generator of meaning because, understanding what Genette says, translating never means making an exact copy in another language, but a part of the meaning remains intrinsic in each language (Genette, 1982: 330). Moreover, the production of meaning is expanded once the translated literary text is transformed into a performance text.



Bibliographical references

- ADORNO, Theodor W. "Trying to Understand *Endgame*". *New German Critique*, no. 26, 1982, pp. 119-50. Original edition: *Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden*. 11. *Noten zur Literatur* (1974).
- BARRENA, Begoña. "Beckett en un país de cuento". *El País* [online] (MAE. Centre de documentació. Institut del Teatre), (2005). <<https://bit.ly/3u8zT1u>> [Accessed: 1 June 2022].
- BECERRA ARROJO, Afonso. *O ritmo na dramaturxia. Teoría e pràctica*. *Catalan Open Research Area*. Doctoral thesis [online]. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2016. <<http://hdl.handle.net/10803/378017>> [Accessed: 15 February 2023].
- BECKETT, Samuel. *Final de partida*. Translated from French by Joan Cavallé. Valls: Cossetània, 2010.
- BENACH, Joan-Anton. "Con el poeta de lo penúltimo". *La Vanguardia* [online] (1995). <<https://bit.ly/3QLzmU5>> [Accessed: 1 June 2022].
- CAMPS, Magí. "*Final de partida*, un Beckett profètic". *La Vanguardia* [online] (2022). <<https://bit.ly/3sro7Mc>> [Accessed: 1 June 2022].
- CARMONA, Alba. "Confinament beckettian". *Diari de Girona* [online] (2021). <<https://bit.ly/45Vmt6k>> [Accessed: 1 June, 2022].
- CORBET, J.L. "*Fi de partida* o Beckett visto desde Vic". *La Vanguardia* [online] (1979). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/68526>> [Accessed: 1 June 2022].
- FONDEVILA, Santiago. "Fantasía beckettiana con humor". *La Vanguardia* [online] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre), (2005). <<https://bit.ly/3FNHTrC>> [Accessed: 1 June, 2022].
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Translated from German by Ana Agud Aparicio and Rafael de Agapito. Original edition: *Wahrheit und Methode* (1975). Salamanca: Ediciones Sígueme, 1999.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. France: Éditions du Seuil, 1982.

- GINART, Belén. “Rosa Novell cierra el Grec con *Fi de partida*, de Samuel Beckett”. *El País* [online] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2005). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/11539>> [Accessed: 1 June, 2022].
- GONTARSKI, Stanley (Ed.). *The Theatrical Notebook of Samuel Beckett. Volume II. Endgame*. London: Faber and Faber, 2019.
- HIDALGO NÁCHER, Max. “La forma de la escritura en la obra de Samuel Beckett (o, ¿qué podemos interpretar?)”. *Tropelías. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada* [online], no. 15-17 (2004), pp. 384-395 (2011). <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.200415-1717> [Accessed: 20 May 2022].
- LADRA, David. “De la concreción beckettiana a la metafísica polaca”. *Artezblai* [online] (2010). <<https://www.artezblai.com/de-la-concrecion-beckettiana-a-la-metafisica-polaca/>> [Accessed: 1 June 2022].
- LADRA, David. “Si arriba la fi del món, val més riure”. *Ara* [online] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://bit.ly/49rgQmo>> [Accessed: 1 June 2022].
- MARINIS, Marco de. *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrologia*. Translated from Italian by Carlota Subirós. Original edition: *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia* (1988). Barcelona: Institut del Teatre, 1998.
- ORDÓÑEZ, Marcos. “*Fi de partida*, de Beckett, en el Mercat: O quizás, simplemente, te regale una fosa”. *ABC Cataluña* [online] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (1990). <<https://bit.ly/4oslhFk>> [Accessed: 1 June 2022].
- ORDÓÑEZ, Marcos. “Alguna cosa sigue su camino”, *El País* [online] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2005). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/11539>> [Accessed: 1 June 2022].
- ORDÓÑEZ, Marcos. “*Fin de partida*: algo sigue su curso”. *El País* [online] (2010). <https://elpais.com/diario/2010/05/01/babelia/1272672764_850215.html> [Accessed: 1 June 2022].
- PAVIS, Patrice. *Dictionary of Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Original edition: *Dictionnaire du théâtre* (1980). Toronto: University of Toronto Press, 1998.
- PÉREZ SENZ, Javier. “Devoción por Samuel Beckett”. *El País* [online] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77770>> [Accessed: 1 June 2022].
- PUIG TAULÉ, Oriol. “Beckett i simpatia”. *Núvol* [online] (2022). <<https://www.nuvol.com/teatre-i-dansa/beckett-i-simpatia-242947>> [Accessed: 1 June 2022].
- SABATER, Marc. “Pot Samuel Beckett ser *mainstream* en una cartellera teatral?”. *Recomana* [online] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77893>> [Accessed: 1 June 2022].
- SANTAMARIA, Núria. “La introducción de Beckett en los escenarios catalanes. A propósito de los montajes de La Gàbia Teatre y sus antecesores”. In: José Francisco Fernández (Ed.). *Samuel Beckett en España*. Valladolid: Ediciones Universidad Valladolid, 2020, pp. 61-89.
- TELE/EXPRÉS. “Ciclo de teatro en catalán”. [online] (Arxiu del Centre Dramàtic del Vallès i el Globus. MAE. Centre de Documentació. Institut del teatre), 1979, p. 14. <<https://hemeroteca.cdmae.cat>> [Accessed: 3 May 2023].
- VIAPLANA, Josep Maria. “Monument dramaturgic històric, molt ben servit, però igualment àrid”. *Recomana* [online] (MAE. Centre de Documentació. Institut del Teatre) (2022). <<https://hemeroteca.cdmae.cat/handle/20.500.12268/77189>> [Accessed: 1 June 2022].

doc- umen ts

The Observatory of Scenic Spaces at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space Festival of the RARE. 8-18 June 2023

Guillem ALOY BIBILONI

ORCID: 0000-0003-2165-9341

guillem.aloy@upc.edu

BIOGRAPHICAL NOTE: Guillem Aloy Bibiloni is an architect and he completed his PhD at the ETSAB in 2022, where he explored the relationship between theatre, architecture and the city of Palma, Mallorca. In recent years he has been researcher and professor at the ETSAB (2017-2023) and is a member of the Observatory of Scenic Spaces. Moreover, he has spent periods of research and teaching at the École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Malaquais (2019) and at the Beuth Hochschule für Technik in Berlin (2019); he often contributes to academic discourse as visiting professor in numerous institutions, such as the Universidad Andrés Bello in Santiago (2022), the Aarhus School of Architecture (2022), the Royal Danish Academy (2022), and ENSA Paris-Malaquais (2023).

English translation, Neil CHARLTON

Abstract

The Observatory of Scenic Spaces has visited the 15th edition of the Prague Quadrennial, the event that every four years since 1967 has brought together scenographers, artists, architects and students from all over the world concerned with scenography. The article is a critical look at the architecture and scenic space in the festival's 2023 edition.

Keywords: Prague Quadrennial, scenography, theatre architecture, scenic space

Guillem ALOY BIBILONI

The Observatory of Scenic Spaces at the Prague Quadrennial of Performance Design and Space Festival of the RARE. 8-18 June 2023

Since 1967, the Prague Quadrennial has been the main meeting point for scenographers, artists and architects to reconsider what is meant by scenography and scenic space, and how it relates to the broader fields of architecture and contemporary art.

With this aim, the Prague Quadrennial (PQ) explores the field of scenography, covering everything from scenic art, costumes, lighting and sound design to site-specific installation. Scenography is defined as an environment that enables the imagination through the five senses. Asking the curators about architecture invariably elicits a long sigh. If, according to Markéta Fantová, artistic director of the festival, there is no consensus on what scenography is, the architecture of the scenic space is even less defined. The word architecture does not appear explicitly anywhere in this edition of the PQ, but the term performance space is used, perhaps more frequently.

The PQ has gradually shifted from exhibiting traditional theatre spaces to new scenic spaces with a wider or expanded approach. Scenography uses any imaginable space, from urban, rural and industrial environments to open air venues for performances. New technologies tend to be increasingly used by theatre creators, and so scenography is expanding to other professions.

This trend, which could give rise to unique and multidisciplinary collaborations to reconstruct the form of creative thinking on and off the stage, is still a promise, or an ideal, in this year's festival, since there is no clear and intelligent proposal in this direction. The lack of ambition of most national and regional delegations is apparent. Taking risk is limited, budgets are tight and professionals seem to be attending an "exhibition from the nineties, with little new on offer," as one visitor commented. It feels like we are witnessing a gigantic student exhibition, made by students and aimed at students and professors, which exploits the experience of being in Prague for two weeks in order to bring it to life.

In the 2023 edition, the fifteenth, the Holešovice Market, a former slaughterhouse built in the late 19th century that has mainly been used as a market since the 1980s, has been the central space of the festival, but not the

only venue, as the programme ranges from performances and theatre shows on the streets of Prague to exhibitions at the Theatre Faculty (DAMU) and scenographic and theatre architecture elements at the Trade Fair Palace of the National Gallery. “Three locations, three immersive experiences,” summarises Markéta Fantová.

The first impression of visitors to the Holešovice Market is that they are in a vibrant and chaotic place, difficult to find their way around and in the process of renovation and construction – some old industrial buildings located in a central position of the festival were being restored at the time of the PQ 2023, and separate the main square that houses the Student Exhibition from the Exhibition of Countries and Regions – in an urban environment in which the main access street is being reformed along with the market and the unfinished pedestrian bridge. When we finally orientate ourselves and find our way around, we realise that the exhibition has been divided into several different buildings that exist along with restaurants, supermarkets and Asian shops. The initial feeling is one of disjointed cacophony. You do not know where to look or where to go. A point of information appears like a beacon.

The main square is an outdoor space that provides the stage to show the proposals of scenography students and emerging artists. Open air and, in most cases, “fragile” installations, built by the students themselves, who have to deal with the usual summer heat and rain in Prague. In contrast, the Exhibition of Countries and Regions extends inside the spacious halls 11, 13 and 17. Based on a formal, constructive point of view, and even the use of materials, this is the most notable difference between the two exhibitions, since the pavilions or installations are formally very similar.

Once inside the venue, the space is distantly reminiscent of the Cartoucherie in Paris. The PQ Talks hall, home to official presentations and lectures, is a found scenic space, with a practically flat stage that occupies the entire width. There is no stage house, and both lecturers and audience share the same space, equipped with a tier of “Rosco” platforms, folding chairs, a large black curtain that acts as a screen and longitudinally limits the venue, and with minimal stage equipment and blocked windows

With a total of one hundred installations by creative teams representing 59 countries and regions, the main exhibitions are constructed as “diverse portraits of talent,” as the PQ states, which certainly create a noisy and confusing coexistence. The space, the number of pavilions, the density of some of them and also the “activation of the installation in time” throughout the eleven days of the festival leave you with the feeling that there is always something to see. In fact, it gives the impression of not getting to see the relevant and meaningful content, which one assumes is hidden somewhere and at some time. Figures are important to the PQ: between June 8 and 18 it will feature more than three hundred works of art by artists from over one hundred countries.

The figures, the number of spaces and sections, important for a festival of these characteristics, draw attention to the less daring proposals, the performances made to meet the demands for being represented in the Prague

Quadrennial. Depending on where you read, the numbers vary, but not the scope; more than 250 events in the programme: performances, exhibitions, architectural concepts, workshops or lecture blocks in ten sections by artists from more than a hundred countries, from New Zealand to Colombia. The historically more important programme sections of the PQ — Exhibition of Countries and Regions (ECR) and Student Exhibition (SE) — show around one hundred installations by creative teams from sixty-five countries/regions around the world.

For this year Markéta Fantová proposes the theme and title Festival of the RARE, understood as unique, special. In response to the artistic concept of the festival and the complexity of the different sections, the participating countries and regions construct a complex mosaic of socially critical views on the diversity of cultures through a variety of modes of artistic expression, but above all through site-specific installations, video, VR or the classic exhibition of scenography drawings and models.

The PQ continuously jumps from virtual spaces to specific closed, indoor installations that offer an individual experience or for a very small group, in which the physicality (albeit virtual) and the materiality of the installation become central, while attempts are made to isolate them from outside noise. The experience of the pavilions presented is only completed by active participation and interaction with the visitors.

Four thematic lines resonate in the Prague Quadrennial. The first revolves around reflection on the fragility and impermanence of human existence in a post-pandemic context. Sean Coyle (New Zealand. *Cruising Wonderland Fragments II*) presents some meticulously made models of empty scenographies of anonymous and generic places in the contemporary city, but highly ominous and suggestive of denunciation of places of homophobic violence. The Slovak pavilion, curated by the DOXA architecture studio, is a large black cube that starts out intact, but that several performers gradually destroy: “The cube was discovered by a nearby life.” It seems that physical spaces would be a limitation for existence: “The cube disappeared and life



DOXA, Slovak pavilion,
Prague Quadrennial 2023.



Tartu New Theatre, *Serafirma+Bodgan*,
Prague Quadrennial 2023.



Cyprus, *Spectators in a Ghost City*,
Prague Quadrennial 2023.

grew. And once the emptiness will have become too much, the cube will disappear and her beloved life will faithfully follow her.”

Karla Rodríguez and Héctor Bourges, curators and designers of the Mexican pavilion, take us on a reverse journey. In the *Journey for Life* the Zapatistas cross the Atlantic from the Mexican coast to Galicia with the single motto of “Wake up” and spread other forms of unsubmissive existence against the project of homogenisation, commodification, dispossession and death imposed by the hard core of capital.

Those looking for scenographies at the PQ will be pleased when they arrive at the Moroccan stand, with a display of models, or the Chinese, with a selection of monographic publications by scenographers and the exhibition on large productions in conventional and technically well-equipped theatres. The Israeli pavilion, with *WondeRare Women*, shines a spotlight on women scenographers.

Other exhibitions capture the essence of urban planning, such as *City as Stage*, where you can consider the relationship between time and space and look at meeting places and the use of the public space, both physical and digital. The foundation of the Estonian exhibition is Tartu New Theatre’s open-air performance of *Serafirma+Bodgan*, which is experienced from different perspectives, where the protagonist of this staged world is the garden of a house in a village, with stands on both sides, freely recreating its legends. Cyprus, in *Spectators in a Ghost City*, questions how we can understand places of conflict and trauma through their materiality as bearers of memories that we connect through scenography. The ghost town of Famagusta, located on

the east coast of the island, inspires the curatorial concept: “Turning our attention to the space of the ghost city itself, we engage with it through notions of memory, belonging and displacement, trying to grasp how the scarred and derelict urban landscape becomes both ‘author’ and ‘dramaturgy’.”

Latvia, in *On Our Way. A Road Manifesto*, takes us through the artistic journey of the curators and artists who leave home on the same day as the opening of the PQ to arrive there on the last day: “A search for performative space manifesting scenography as a living and elusive practice.” Ireland offers a large table always full of people to talk about the next four years. There is also no lack of whiskey to find answers to: “If performance designers could offer new possibilities for Irish theatre after the pandemic, what shapes and sounds, spaces and acoustics, materials and formats, structures and hierarchies might they propose? What new creative and collaborative practices might emerge? What new social and artistic functions for theatre might present themselves?”



Irish pavilion, Prague Quadrennial 2023.

The most colourful exhibitions are inspired by traditional folklore, legends and cultural heritage. The traditional nomadic Mongolian open air theatre is brought to the festival with a fantastic 360° video curated by Ariunbold Sundui where, with the effect of being in the middle of the Mongolian desert and through different scenes, we experience the atmosphere of this nomadic theatre.

¡Viva la montaña! is the performative installation of the Spanish delegation that rises again every day of the festival, is built, and creates a narrative. In the PQ there are pavilions where you enter or pavilions you walk around.

The Spanish pavilion is a mountain, made of fabric, with an interior. The curator is Maral Kekejian and the conceptualisation, research and design of the pavilion is by the architect María Buey González. Architects abound in the Spanish delegation: Raquel Buj in the design and creation of costumes for the Spanish pavilion, and Felisa de Blas, the curator of the Spanish schools pavilion in the Student Exhibition, where you can “swing, dance, wander, distort your image, make an ex-voto, or just rest.” The group of architects Zuloark appears as the ideation and exhibition design of *La verbena de la paloma: culto, fiesta y zarzuela* – which, by the way, is one of the most meticulous exhibitions of the PQ, in a completely peripheral area of the festival, at the Instituto Cervantes, where the curator and researcher Fernando Carmena retraces the Madrid summer carnival with a detailed narrative.

Finally, the PQ focuses on sustainability, with pieces that criticise consumerism and the ecological footprint. *Assemble*, by Suzon Fuks and Bob Vanderbob, is an installation about electronic waste, a meditation on obsolescence and the impact of technology that is part of the section of the Performance Space Exhibition. The curators of the Catalan pavilion, Marta Rafa and Pau Masaló, set about visualising a future where the excess costumes accumulated in the basement of the Teatre Nacional de Catalunya are invaded by moss, fungi and insects. An installation that shows how theatre, due to its

¡Viva la montaña!,
Spanish pavilion at
the Prague Quadrennial
2023.





Terra, Spanish scenography schools pavilion at the Prague Quadrennial 2023.

ephemeral nature, also leaves a footprint in the form of dung: “We live in a world that tends towards virtuality, but the reality is that our waste devours us. The vast amount of waste we produce leaves a confusing trail of us and our stories. If we could observe this debris from the near future, would we be able to imagine other futures?” The installation is formalised with a pile of clothes on the floor, where with a magnifying glass and headphones you can listen to this near future and “life” after theatre performances.

France brings to Prague a site-specific installation made with sand, which deals with mass urbanisation and the bowels of our soils. In the framework of PQ23, “in the tension between maximalist visual impact and minimalist ecological impact,” in the words of curators Théo Mercier and Céline Peychet, you do not know if it is the destruction of a city or the construction of a new one. Although the resource of using sand as a reused, recyclable and low ecological footprint material is also employed in at least two student pavilions,

Crop, Catalan pavilion at the Prague Quadrennial 2023.





French pavilion
at the Prague
Quadrennial 2023.

the French achieve a more powerful effect through scale and ambiguity that makes the pavilion one of the most important of the PQ. You do not know if this is a place of construction or destruction, but it resonates deeply with the construction-filled environment all around Holešovice Market.

The PQ programme includes eight other sections, curated by its international team: Fragments II (where the diversity of scenographic approaches is celebrated with an exhibition of models and installations); Performance Space Exhibition (the exhibition of spaces dedicated to cultural meeting, from the physical space to the ephemeral and virtual); an exhibition of books submitted to the Best Publication Award; PQ Talks (with 150 lectures), 360Q (a Virtual Reality workshop), [UN]Common Design Project, PQ Studio Stage (the emerging and young stage with a selection of performances, concerts, parties and even a football tournament), as well as PQ Performance and PQ Kids. The unmanageable volume of content, the density of text, the length of videos, the opacity of curatorial approaches, the repetition of concepts and ideas, the overwhelming amount of work can be read as both an ambitious choice and a misstep of the festival's artistic direction.

The Performance Space Exhibition offers a limited vision of how architecture and architects can be relevant agents in the conception of performance spaces; in fact, very few of the projects in this PQ only document a

building project or a scenography. As the found spaces have almost disappeared from the festival, the transformable spaces inside a black box, very common typologies in previous editions, have vanished completely. Instead, the Performance Space Exhibition is a collection of multimedia installations, narratives that present a total of 35 spaces (a large number of them shown through video documentaries) – again numbers are more important than quality – dedicated to performance and cultural meeting spaces.

Acts of Assembly is the specific title of this section and has been curated by Andrew Filmer, Senior Lecturer in Theatre and Performance at Aberystwyth University, UK, for whom “performance spaces are dynamic; they are places of gathering, event and appearance. Performance spaces are sites of encounter; where bodies, objects, materials and technologies meet. Performance spaces are sites of possibility; places for imagination, storytelling and world building. Performance spaces are resistant; stages for protest, for redress, for repair. Performance spaces are shared; they are places of communal attachment, memory and ownership.”

Despite the initial intentions, there is no clear approach on how to deal with the architectural space, its relationship with theatre and which spaces to select. Doubts in the approach that the artistic director and the curators of the PQ have been reflecting upon at least since the last few editions to find a place for architecture in the festival.

The exhibition features a sample of some theatres in Chile in the form of testimonies and memories. The reconstruction in virtual reality of the exhibition space of the National Gallery to see its “layers of history” by the Canadian delegation only partially achieves its goal. The story of the Mama Theatre with a happy ending: a theatre gutted by fire and rebuilt, with a stage so small that the performance space is literally the living room of a house and its immediate exterior spaces. The section continues to show the complexity of the renovations of historic theatres, which after twenty years have not yet reopened due to economic and political problems, but are presented at the festival emphasising “the importance of making models.”

In the same line of struggle with regulations, the Greeks present a video on how to “solve” the strict Greek rules, and propose a building without a roof in order to consider it an outdoor space and relax the rules enough to technically, legally and normatively achieve an open theatre space in an old factory. Also accompanying this section is a collection of photographs of *Ramlila* productions in New Delhi, India. The stages for these performances vary in size and complexity, but are temporary outdoor structures erected and dismantled after the performances.

If the feeling of the exhibition is a lack of ideas and risk in the proposals, and even a lack of fun, the Spanish delegation takes an intelligent and different approach in representing a large rock in Galicia as a meeting space of nature and tradition on the coast of Muxía, following the general leitmotif of the Spanish folklore delegation: *A pedra de abalar*; and the installation of a large yellow belly with a gigantic vagina, *Matria*, by the artist Marta Pazos, the womb as a mystical and ecclesiastical space entirely in yellow, which should be noted as relevant and that despite belonging to the Fragments II



Marta Pazos, *Matria*,
Trade Fair Palace
National Gallery, Prague
Quadrennial 2023.

section is perhaps the most interesting architectural space of the PQ. Nevertheless, as this could apply to the future of theatre space, it is left as an open question.

On leaving PQ2023 we would agree with Andrew Filmer's cautions and doubts when he says that "the question of what contemporary theatres or performance spaces might be like seems to be more complicated than ever, but also more open, and certainly more urgent."



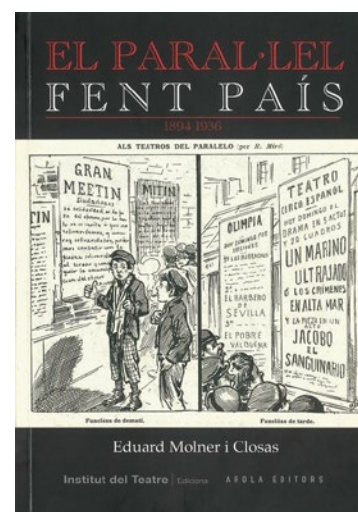
revi-
ews

El Paral·lel, a Bastion of Modernity

Joaquim ARMENGOL ROURA

juquimroura@gmail.com

Eduard Molner. *El Paral·lel fent país*.
Barcelona: Arola: Institut del Teatre, 2023.



English translation, Neil CHARLTON

Arola editors and the Institut del Teatre have just published *El Paral·lel fent país*, a study by Eduard Molner i Closas (Barcelona, 1968) about the artistic and social phenomenon of Paral·lel Avenue, a piece of research that covers the period from the late 19th century until the outbreak of the Spanish Civil War. I do not know if Molner's interest in this era of El Paral·lel is the result of that extraordinary exhibition at the CCCB in 2012, curated together with Xavier Albertí, or if he had already had the idea of researching the famous avenue for some time. In any case, that great exhibition had a very significant title: *Paral·lel Avenue, 1894-1939. Barcelona and the Spectacle of Modernity*, which highlighted the importance of El Paral·lel in the cultural, social and political fields. An era and a place that became the main focus of entertainment and leisure for all kinds of people, but especially for workers, artisans and bohemians, thanks to a varied range of multicultural and heterogeneous shows at affordable prices. The fact is that this avenue turned Barcelona into a true bastion of modernity, unique in Europe. However, the exhibition posed one main question to the public: why did we know nothing about this wonderful legacy?

Molner's research provides an answer to the question and delves extensively into the causes and those behind this unfortunate situation. But the study adds yet another key question: why did the Catalan cultural elite turn their backs on the extensive popular culture that emerged from El Paral·lel? Well, the answer is clear: because it was popular and removed from the interests of intellectuals and politics of *Noucentisme*.

El Paral·lel fent país effectively explores the whole range of shows and leisure offered by El Paral·lel, while analysing the contents that, in some way, defined the soul and tastes of the Catalan working classes. El Paral·lel was a long avenue dedicated to the performing arts that responded to a social

demand in Barcelona, but not to any political or cultural planning, hence its character as marginal and bordering the bourgeois city. A logical demand and result of the formation of the social and working class periphery of Barcelona. From Sant Martí to La Bordeta. The case of El Paral·lel is an extraordinary phenomenon. In a few years, from 1894 to 1910, a large number of fairground booths, theatres, music halls, taverns, many cafes, cinematographs, and so on, emerged, which lent the area, known as Barrio Chino or Distrito V, an emblematic character.

Molner explains that the first El Paral·lel had a fairground, gypsy and flamenco air, with characters of all kinds who performed sporting and physical feats, and all of this coexisted alongside the so-called *género chico*, an entertaining derivation of the zarzuela and the one-act farce, and also the *género ínfimo*, or “variety”; that is, shows that fundamentally include the couplet. They were shows steeped in a kind of suggestive eroticism, with outstanding pioneering figures such as La Fornarina and Raquel Meller.

However, the first theatre as such was the Circo Español Modelo, a stage that triumphed with a new genre, *pantomima*, which later gave rise to melodrama with social content, a genre embodied by José Fola Igúrbide, author of texts dominated by the idea of social justice and criticism of exploiters and disastrous power structures, including the church. Let us not forget that the social context of the time is that of the Tragic Week and La Canadencia strike. In addition, there was the anarchist political theatre of Felip Cortiella and his dissemination of libertarian ideas. But in El Paral·lel all kinds of genres were combined until entertainment and partying were prioritised, which is why vaudeville entered the scene, led by Josep Santpere and Elena Jordi. It can be said they gave birth to commercial theatre in Catalan. The realistic drama of the Distrito V also emerged, a subgenre that stages the calamities of the Barrio Chino itself. These were tailor-made shows that responded to the tastes of so-called mass culture, with a group of wonderful people who created material for El Paral·lel entertainment industry, journalists such as Josep Amich i Bert, “Amichatis”, Gastó A. Màntua — in fact, more a playwright than a journalist —, Lluís Capdevila, Francesc Madrid, Manuel Fontdevila, Joan Tomàs, Brauli Solsona..., intellectuals and translators such as Salvador Vilaregut, lyricists such as Rossend Llorba, theatre people such as Joaquim Montero, and producers like Manuel Sugranyes. Amichatis, however, was the most prominent figure according to Molner, defender of a theatre of entertainment and mass consumption, in favour of the realism of the Distrito V, a theatre with secular morality and responsibility, which addressed issues such as prostitution, poverty and guilt, especially of men, exploring these dramatic family situations.

We could say that Joaquim Montero and Manuel Sugranyes were responsible for the large-scale revue that appeared in El Paral·lel, an evolution of the variety shows quite heavily inspired by Emili Vilanova’s one-act farces and the popular theatre of Pitarra. Montero added political commentary and cinema. *El Papitu Santpere* (1932) is a manifestation of his poetry and pro-Catalan Republican ideology. The more international Sugranyes was an importer of reviews from Paris that could also succeed in Barcelona.

Beyond the zarzuela there was another musical genre that enjoyed great success in El Paral·lel, which was musical theatre in Catalan. On 16 April 1926, a classic premiered at the Teatre Nou in El Paral·lel: *Cançó d'amor i de guerra*, a piece written by Lluís Capdevila and Víctor Mora, with music by Rafael Martínez Valls, although there had been the precedent of *Baixant de la Font del Gat o la Marieta de l'ull viu*, a lyrical version of the show by Amichatis i Màntua. These were productions that expressed similar political and moral values to audiences and included traditional elements of Catalan culture and a particular way of understanding the world.

And against this impressive flow of shows appeared the cultural weekly *Mirador*, a Republican and liberal magazine that reflected the political choices of its editor, Amadeu Hurtado, a lawyer close to Acció Catalana. *Mirador* sought a modernisation of Catalan society, which was European in nature, with a clear desire to influence the performing arts and all cultural sectors. It called for the development of a representative national theatre with cultured productions in Catalan and also to determine the nature of more popular entertainment in order to put an end to the kind of productions it considered sleazy, vulgar and stereotyped, reminiscent of Pitarra, evocative of rural life, archaic and sentimental. Hence the rejection of everything that did not fit in with its ideology; that is to say, most of the productions in El Paral·lel. Very critical opinions that came from admirable writers such as Sebastià Gasch and Joan Tomàs, Ramon Pei, Jaume Passarell and Joan Cortès; and others such as Josep Maria Planes, Andreu-Avel·lí Artís i Tomàs, Rafael Tasis or Josep Maria de Sagarra, a show lyricist, all of them dismayed at seeing how theatre was still on the sidelines of the modernisation of the country and the world of entertainment. Despite this critical battle and the theatre crisis, popular pieces that emerged from El Paral·lel such as *La reina ha rel·liscat* by Alfons Roure or *Gloriosa* by Miquel Poal-Aregall became great hits with the audience. As Molner says, the contribution of this theatre must be valued because it normalised the presence of Catalan on the stage, and also because of its contribution to the literary tradition. Novels like *Private Life* by Josep Maria de Sagarra or *A Broken Mirror* by Mercè Rodoreda would not have been possible.

However, everything changed from the 1930s, when sound cinema and sports (football, boxing, cycling) became hegemonic popular shows. Some theatres disappeared or were transformed into movie houses to accommodate the innovation. The contributors of *Mirador* felt that cinema was an unsurpassable form of entertainment, because it seemed to them reality itself. So sound cinema would define what artistic taste should be and became a model for judging the performing arts in general. The crisis of El Paral·lel was already a reality. Moreover, the Spanish Civil War turned everything upside down, ruining Catalonia and also the dazzling cultural life of the famous avenue.

Molner's study reflects the great importance of El Paral·lel, not only because it was popular but because part of our cultural heritage comes from there. El Paral·lel built a citizenship and, therefore, also a country. It promoted values such as work, honesty, solidarity, democratic will, republicanism

and the self-government of Catalonia, and made an invaluable contribution to the Catalan language. And all thanks to the works of writers and artists who were very popular with a mass audience. Desires that arose from an era and wonderful people, from that world or underworld of the Distrito V. Molner's interpretation and explanation of these fundamental shows is exemplary, as he sheds light on the texts to be able to understand the political and social intention of theatre in El Paral·lel, and its rejection by the intelligentsia of *Mirador*. *El Paral·lel fent país* is a wide-ranging, profound and serious study, especially because of the author's interpretation of the great Amichatis and the weekly *Mirador*, and because it summarises, with his own input, that unique exhibition at the CCCB: *Paral·lel Avenue, 1894-1939. Barcelona and the Spectacle of Modernity*. Overall, it is an admirable contribution to the culture of a country — although some may have forgotten it — called Catalonia.

The question we should ask ourselves now would be this: what needs to be recovered from that torrent of works and authors of El Paral·lel? Many of us, like Molner, defend this rich and wonderful legacy. Thus, a book like *El Paral·lel fent país* makes us think about the need to publish the work of those important figures of Catalan popular literature who fed the El Paral·lel industry with their talent, because of their literary, historical and social interest. But who will do so? We must insist on the need to create a Catalan national publishing house that releases all this kind of material, a cultural and literary heritage that has shaped our essence. Even if only to understand who we are.





““ (...) **VOSALTRES DAMES**

i vosaltres cavallers, vosaltres personalitats
de la vida pública i cultural, vosaltres, vosaltres
els presents, vosaltres, vosaltres germans
i vosaltres germanes, vosaltres, vosaltres,
companys, vosaltres, vosaltres, apreciat auditori,
vosaltres proïsome, vosaltres.

Heu estat els benvinguts. Us donem les gràcies.
Bona nit.

Cau el teló immediatament. (...)””

Peter Handke
Insults al públic

**En agraïment de l'equip editorial
a la direcció de Carles Batlle**