

VALENTINA VALENTINI

**DESPRÉS DEL  
TEATRE MODERN**



**Institut del Teatre**  
Diputació de Barcelona

Valentina Valentini, historiadora del teatre, desenvolupa la seva activitat de recerca vinculada al Departament de Música i Espectacle —Centro Teatro Ateneo «La Sapienza» de la Università degli Studi de Roma—. Ha dedicat diversos estudis de caràcter històric i teòric al segle XX, amb especial atenció a l'espectacle contemporani: *Il dibattito sul teatro negli USA*, el recull d'assajos de Richard Schechner *La teoria della Performance* i, recentment, l'estudi *Dopo il teatro moderno*, que presentem en aquest volum. També ha publicat un ampli estudi en dos volums sobre les interferències produïdes entre el teatre i els nous mitjans titulat *Teatro in imagine*.

El seu darrer treball és un estudi sobre la primera escenificació de *Il visibile poema* de Gabriele D'Annunzio.

Actualment, Valentina Valentini és la directora artística de la Rassegna Internazionale di Taormina Arte Video d'Autore.



E S C R T S T E Ò R C S



VALENTINA VALENTINI

DESPRÉS DEL  
TEATRE MODERN

TRADUCCIÓ DE NÚRIA GARCIA CALDERS



**Institut del Teatre**  
Diputació de Barcelona

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

ESCRITS TEÒRICS  
Director de la col·lecció: Jaume Melendres

*Comissió de Publicacions:*

Avelina Argüelles  
Isidre Bravo  
Josep M. Carandell  
Francesc Castells  
Joan Castells  
Feliu Formosa  
Joan-Enric Lahosa  
Jaume Melendres  
Joan Ollé  
Ramon Simó  
Lluís Solà

Títol original: *Dopo il Teatro Moderno*  
© Giancarlo Politi Editore, 1989  
© de la traducció: Núria Garcia Calders, 1991  
Disseny gràfic: SDD

Primera edició: octubre 1991

Propietat d'aquesta edició (inclòs el disseny de la coberta):  
Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona  
Carrer de Sant Pere més baix, 7. 08003 Barcelona  
Telèfon: 268 20 78. Fax: 268 10 70

Impressió: CEGE, SA  
Dipòsit legal: B-36.497-1991  
ISBN: 84-7794-160-2

# SUMARI

UN AUTOR OBSTINAT .	9
LA TRADICIÓ DE LES NOVES TENDÈNCIES	11
El problema del teatre abstracte	13
UNA NOVA CATEGORIA ESTÈTICA: LA SIMULACIÓ	18
LA DRAMATÚRGIA DE L'ESPECTACLE .	23
ANATOMIA I ESPECIFICITAT DEL «GÈNERE DRAMÀ- TIC» .	27
Dos textos equivalents	31
DE TEXT DRAMÀTIC A MATERIAL SONOR	34
TEATRE D'AUTOR .	39
FORMES I MODES DEL TEATRE D'AUTOR	43
La forma paròdica .	43
La dramatúrgia del jo .	46
El <i>track writing</i>	48
El <i>romance</i>	49
ELS DISPOSITIUS DE L'ORALITAT .	51
L'AFÀSIA COM A ESTRATÈGIA DESCONSTRUCTIVA	55
L'ESGOTAMENT DEL DIÀLEG	65
UN <i>SOLO</i> .	67
FIGURES DE L'ESPAI I DEL TEMPS	75
L'ESPAIALITZACIÓ DEL TEMPS I LA TEMPORALITZA- CIÓ DE L'ESPAI	77
El viatge i el paisatge .	79
La reversibilitat entre viu i inert	84
Evanescència de la narració	85
El mentrestant	89

L'ACTOR-PERFORMER .	93
LA MÀQUINA EUFÒRICA	97
LA PURIFICACIÓ DE L'ESCENA	103
EL TEATRE CONSTRUEIX PROTOTIPUS DE «NATURES» .	107
EL TEATRE DEL RENAIXEMENT	113
REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES	117
ÍNDEX DELS ESPECTACLES .	123
ÍNDEX DE NOMS	127



*A Alfredo Evangelista Pirri*

N. del T.

Després del nom original d'obres o espectacles, l'autora cita entre parentèsi la traducció a l'italià i l'any d'edició o representació. En aquests casos he respectat el nom original i he traduït al català el títol italià.

## UN AUTOR OBSTINAT

*«Un autor de teatre —les obres del qual han estat representades a tots els grans escenaris— considerava com una qüestió d'honor el fet de no assistir mai a cap d'aquestes representacions, i, durant molt de temps, mentre el seu èxit creixia d'any en any, havia aconseguit de mantenir-se fidel a aquest principi (...).*

*»Un dia, però, va fer una excepció i se'n va anar a Düsseldorf, on, al teatre d'aquella ciutat, aleshores considerat un dels grans teatres del país —cosa que no significava pas que el teatre de Düsseldorf fos efectivament un dels primers teatres alemanys—, va assistir a la posada en escena del seu darrer treball, no pas a l'estrena, lògicament, però sí a la tercera o a la quarta representació. Després d'haver vist el que els actors de Düsseldorf havien fet amb el seu text, va presentar al tribunal competent de Düsseldorf una demanda que, fins i tot abans de ser discutida a la sala, el va portar de dret al famós manicomi de Bethel situat a prop de Bielefeld. Havia demandat el director del teatre de Düsseldorf i sol·licitat la restitució del seu treball, la qual cosa significava, ni més ni menys, que pretenia que tots els qui havien participat d'una manera o altra a l'espectacle li havien de tornar i restituir tot el que, per poc que fos, els havia posat, en relació amb la seva obra. Naturalment, també va demanar que els gairebé cinc mil espectadors que mentrestant havien assistit a la seva obra li retornessin el que havien vist.» (Bernhard, 1978: 108.)*



## LA TRADICIÓ DE LES NOVES TENDÈNCIES

*«L'evolució històrica de la relació entre subjecte i objecte ha fet problemàtica, juntament amb la forma dramàtica, la tradició mateixa. Una època per a la qual l'originalitat ho és tot no coneix, al lloc de la tradició, sinó la còpia. Perquè tornés a ser possible un nou estil caldria resoldre, per tant, no solament la crisi de la forma dramàtica sinó també la de la tradició com a tal.» (Szondi 1956: 136.)*

Passada l'època del *performance art*, el teatre contemporani, amb les corresponents poètiques de l'efímer i de l'obra com a flux creatiu en temps real, aspira a l'organicitat i a la completesa. Aquesta aspiració no pot ser interpretada exclusivament com a crida a l'ordre, si de cas ho ha de ser com a procés d'integració de la «tradició de les noves tendències» iniciat amb les avantguardes històriques. És com si, a la fi del segle xx, s'haguessin de conformar en un perfil clar i definit els nous paradigmes que han de constituir el cos d'una nova ciència del teatre.

Traçar el mapa de la tradició de les noves tendències, evidenciant-ne les línies bàsiques —que segueixen un itinerari discontinu en el *continuum* històric entre les avantguardes històriques i les noves avantguardes—, constitueix una operació historiogràfica i teòrica complexa que planteja moltes qüestions: ¿s'ha consolidat, teatralment parlant, una tradició de les noves tendències? Com es manifesta? Partir d'ella significa col·lo-

car-se fora dels teatres que no situen les pròpies arrels poètiques en l'avantguarda, que no han nodrit les noves tendències perquè s'esforçaven a conservar l'herència de l'obra de modernització del teatre esdevinguda amb l'adveniment de la direcció. En aquest estudi prenem dues directrius principals, que constitueixen dos «inícis» distanciat en el temps l'un de l'altre, però que tots dos han afavorit un procés de reducció a zero i de reinvenió de la institució teatre: les avantguardes històriques i les noves avantguardes. ¿Podem aventurar que la primera ha prefigurat i projectat el teatre que després, de fet, s'ha practicat als laboratoris de les noves avantguardes? Una relació com aquesta no seria de causa i efecte sinó d'origen, de caràcters hereditaris que s'han desenvolupat assumint formes diverses i específiques. Per a comprendre els trets del manteniment de la tradició de les noves tendències, cal tenir en compte que el trencament epistemològic del concepte de continuïtat i linealitat espàcio-temporal ha fet que cada teatre es plantegés una «cultura d'adopció» pròpia, feta a partir d'un repertori de tradicions molt més ampli que el que ha pervingut per memòria oral i s'ha transmès per herència familiar. L'elaboració d'una tradició electiva implica, de fet, un acte de tria per part de l'autor-actor de teatre, com també la freqüentació d'un univers poètic amb el qual va adquirint progressivament una més gran familiaritat, un univers no heretat. La tradició del teatre nou és feta de *memòria poètica* que l'autor cultiva en relació amb una particular visió del món expressada en determinats contextos artístics i culturals, una memòria poètica que passa a través del cos de l'autor i que, per tant, és íntimament assimilada i transformada.

La generació teatral de la meitat dels anys 70 ha cultivat una memòria poètica que no privilegia especialment la cultura i les tradicions pròpies del teatre, sinó que ha recorregut a fonts visuals —la història de l'art i la història del cinema—, al jazz i al rock, a la literatura i a la poesia, a l'antropologia i a la psicoanàlisi. Aquest factor, com també d'altres, ha provocat que la tradició del teatre nou es trobi mancada d'una tradició teatral específica, perquè ha buscat deliberadament el teatre

fora del teatre i s'ha separat de les seves institucions oficials per vagarejar amunt i avall més enllà dels seus límits, buscant maneres i estratègies d'oblidar-lo, d'alliberar-se dels condicionaments d'allò ja adquirit, ignorant estratègicament tot el que no pertanyia al propi món.

## El problema del teatre abstracte

La història del teatre dels primers anys del segle xx es podria descriure com una història de fracassos generosos no drits per una mena d'amor-odi en relació amb l'escenari. Espectacles experimentals, com ara *Le cocu magnifique* (El magnífic cornut) de Vsevolod Meyerhold, el *Hamlet* de Gordon Craig, representen prototipus exemplars sobre els qual s'han concentrat els esforços d'anys de treball dels seus creadors i que en la majoria dels casos han deixat insatisfaccions enormes. Tampoc no és diferent l'experiència d'Antonin Artaud, l'especulació del qual establia els fonaments d'una nova ciència del teatre i el cinema, fora de les disputes ideològiques de l'avantguarda. Els seus textos, els projectes de posades en escena i els guions cinematogràfics constitueixen, més que no els espectacles i les pel·lícules realment duts a terme, la veritable activitat creativa d'aquest autor.

*El teatre de les avantguardes històriques s'ha alimentat de projectes que, quan han intentat de realitzar-se, han fracassat clamorosament. El programa dels reformadors del teatre els primers anys del segle xx intentava de reinventar radicalment la relació entre cadascun dels elements de l'escena: concebia l'espectacle com una màquina del moviment, cosa que significava projectar un lloc escènic dinàmic i plasmable, imaginar un esdeveniment capaç d'integrar el subjectiu i l'objectiu, l'individual —l'actor viu a l'escenari— i el general —el context històric i social. Suprimir els nexes entre *faula* i trama, entre accions i personatges, representar la vida espiritual, onírica, psíquica, aquell món interior secret i vital que dema-*

nava ser escoltat i expressat; manifestar la transcendència de la idea en una pura composició de formes geomètriques i ritmes plàstics: aquesta ha estat la manera en què el teatre s'ha apropiat al problema de l'«abstracció».

Els caràcters fèrtils que han contribuït decisivament a arxivar la tradició del naturalisme i a portar al teatre l'aspiració a l'abstracció es troben en la idea d'un actor orgànic, animat pel ritme de la música i protagonista de l'escena (Appia); un actor acròbata, excèntric, regulat com un giny mecànic (Meyerhold); un actor-«alè», que vibra amb la respiració, explorador d'una ciència del cos a través de la qual transcendir l'escena material (Artaud). L'actor d'aquest teatre antinaturalístic requeria habilitats, més enllà de les normes convencionals, per a sil·labejar les paraules, congelar el gest, plasmar el cos segons rigoroses geometries, absorbir el ritme de la música, dibuixar coreografies abstractes. La voluntat de desmaterialitzar la paraula en el pur «alè», per a unir-se novament al llenguatge originari que precedeix els símbols sonors, trobava el seu corresponent en les recerques pictòriques contemporànies de Kandinski i Malevitx: alliberar-se «de la bellesa corpòria» de les imatges: *indicibles* i *irrepresentables*, sons purs i imatges pures n'eren els objectius. Aquest complex projecte, a l'inici, va haver de fer front a les forces contraposades de l'*establishment* del realisme; en va derivar un desacord que ha caracteritzat l'oposició dels joves en contra dels pares, de la innovació en contra de la tradició (Lugné-Poe contra Antoine, Meyerhold contra Stanislavski). Però, passada la primera fase, ja cap als anys 30, en plena afirmació de l'art d'avantguarda, es tendeix a superar el conflicte, «la plàstica tràgica», produïda pel «desequilibri entre l'universal i l'individual» (Mondrian). Per a Artaud no hi ha oposició entre cos i esperit, abstracte i concret, l'abstracció és: «Forçar els conceptes espirituals a passar, per a ser percebuts, a través de les trames fibroses de la matèria» (Artioli i Bartoli, 1978: 165), on la paraula és un cos diàfan. El seu ideal era un art *veritable*, ni abstracte ni realista.

En efecte, la categoria de realisme és posada en crisi per expressionistes, futuristes i abstractes als inicis del segle en



nom d'un realisme més autèntic, d'una penetració més íntima de la realitat. L'art modern era cridat a representar una nova realitat, una imatge del món que es manifestava informe i caòtica en la realitat. D'aquí la necessitat de deformar els cànons artístics tradicionals: calia modificar el mode habitual —naturalístic— de percepció i representació del món per a acostar-se més versemblantment a la nova realitat (Jakobson, 1921). Conservar la tradició artística del realisme significava, en canvi, mantenir-se fidel als modes convencionals i reconeixibles de representació de la realitat. Les dues necessitats xocaven entre si en nom del realisme, perquè totes dues pretenien de fer que un objecte fos «més visible», la qual cosa significava més real.

El conflicte entre abstracció i figuració s'ha manifestat en el teatre de les noves avantguardes en termes d'una oposició entre ordre i desordre, que ens remet, segons Gadamer, a la clàssica categoria de *mimesi*, a la seva essència, que seria representació de l'ordre, o bé la incorporació a l'obra d'una energia espiritual ordenadora «que anomenem kosmos» (cfr. Gadamer, 1966: 97). La *mimesi* expressaria una instància de representació orientada a fer que el món sigui familiar, a reconèixer-lo i reconèixer-s'hi. El problema que l'abstracció de les avantguardes històriques volia solucionar era el de fer de l'obra un fenomen espiritual i universal, superant la fragmentada multiplicitat del real; de restituir a l'art la funció d'experiència compartida per una comunitat que li correspon. El principi desfigurant de l'art abstracte denunciava l'esdevinguda pèrdua de consensualitat pel que fa als fenòmens estètics, i alhora expressava la necessitat de buscar noves essències universals més enllà de la fantasmagoria de les imatges. En aquest sentit, l'art abstracte no renunciava per res al seu deure de representar un ordre del món, però es tractava d'un ordre no conegut encara, que calia descobrir sota la pell del visible a través d'un procés de fragmentació de les formes, per a copsar l'objecte en la seva elementalitat i duresa.

L'art que ha refusat d'assemblar-se a la natura i a l'home —l'art abstracte—, segons el pensament del teòleg ortodox Ev-

dokímov, ha pagat el preu de la caiguda en l'indesxifrabre, que correspon a les il·limitades possibilitats de sentit que s'obren en la peça teatral les quals, però, no porten enlloc: «L'existència ultramoderna no coneix ni l'acreciment del ser, ni la successió progressiva dels esdeveniments, però amaga una coexistència de trencaments, de fragments que es cobreixen l'un a l'altre sense lligam ni successió ordenada» (Evdokímov, 1972: 94).

Les noves avantguardes han portat fins al fons el procés de desposicionar les formes representatives: la introducció de l'extraartístic, de l'objecte real en la pràctica artística, ha accentuat els elements d'heterogeneïtat i diversitat, i per tant la dificultat de consens en una experiència estètica, remouent radicalment les fronteres entre l'esfera de l'art i l'esfera de la realitat, tot portant envers una estètica de l'impenetrable. Els seus trets —indicibilitat, virtualitat, condicionalitat— formen part plenament de la imatge del món i de l'art del segle xx, han esdevingut figures familiars amb qui cal habituar-se a conuiuere, aprenent a modelitzar el desordre del món, tal com ho experimenta profitosament el pensament científic.

Els espectacles de Robert Wilson expressen la consciència de la complexitat inabastable dels fenòmens, són «la percepció d'un etern incompreensible». La impenetrabilitat de què parla Richard Foreman (1970) prové de la manera en què Wilson observa el món: amb «profunditat i santedat», com alguna cosa d'inescrutable per a l'home. La qualitat no mimètica del seu teatre rau en el fet que no reflecteix el desordre de la realitat, sinó que el concep amb nous procediments constructius.

La utopia d'un teatre projectat i imaginat per les avantguardes històriques ha esdevingut en el treball de Wilson experimentació de la màquina teatral i la pràctica experimental: «És el somni d'allò que nosaltres vam ser, el futur que nosaltres predèiem», escriu Louis Aragon en la carta a André Breton, precisant que, essent somni i predicció, profecia, no és repetició: «L'espectacle de Bob Wilson, que ens arriba d'Iowa, no té res de surrealista, com a la gent li és tan fàcil de dir, sinó que és el que nosaltres, que hem fet néixer el surrealisme,

hem somniat que sorgís després de nosaltres, més enllà de nosaltres, i imagino l'exaltació que hauries sentit gairebé a cada instant d'aquesta obra mestra de la sorpresa, en què l'art de l'home a cada respir del silenci supera l'art que se li suposa al creador» (Aragon, 1971: 57).

El teatre de les noves avantguardes ha acomplert el conjunt de projectes de les avantguardes històriques, la qual cosa significa que fins i tot l'ha exhaurit, en el sentit que l'abstracció ha estat assimilada com a dispositiu textual, un mode constructiu de desintegració de la forma representativa mimètica que s'ha avingut amb la nova instància de concreció, entesa com a presentificació (*Body Art* i *Performance Art*), literalitat (art conceptual) i rebuig del pla simbòlic i interpretatiu.

L'obra de construcció d'un teatre abstracte s'ha esdevingut els anys 70, amb l'anul·lació de tots els elements de l'escena a partir de la narració dramàtica i de la interpretació psicològica dels caràcters; en una paraula, anul·lant tots els elements de l'espectacle com a concatenació d'accions adreçades a un final, com a representació ordenada del real. L'escena teatral esdevé abstracta, «emmudeix» —recuperant en aquest context una més que mai pertinent expressió usada per Gadamer per a qualificar el mutisme eloqüent de la pintura moderna (cfr. Gadamer, 1965)— en el moment en què renuncia a utilitzar el text literari com a mecanisme ordenador de l'espectacle i a disposar-se segons un ordre prospectiu i lineal, garantit pel text preexistent. El principi d'abstracció és desfigurant, practica l'escissió entre cada un dels textos parcials de l'espectacle tot tractant-los autònomament, i també considerant el text verbal separadament de les accions dels actors, al seu torn tractades com a independents de les dinàmiques plàstico-visuals de l'espai escènic. Mentre que en el drama realista el que compta són els diàlegs, els nusos de la ficció dramàtica i el seu desenvolupament, en la dramaturgia abstracta l'atenció se centra en els elements estructurals i formals: el pla iconogràfic, el gestual, l'espacial, el sonor, cadascun forma un sistema en ell mateix.

L'operació d'establiment de models del teatre en sentit abstracte ha estat portada endavant, els darrers deu anys, per

la imatge i la música, que han suplantat l'hegemonia de la narració literària i han incorporat un ordre compositiu basat en la compartimentació de l'escena en quadres i una ascensió temporal (*muntatge*) regulada per noves relacions sintàctiques entre les parts, segons els principis d'addicionalitat, permutabilitat, serialitat. El principi de permutabilitat ha afavorit l'intercanvi de propietat entre el cos viu de l'actor i els objectes en l'espai escènic, entre el so que esdevé plàstic i les imatges que, en canvi, es fluïdifiquen. Ha tingut lloc una inversió de la relació figura-paisatge, en el sentit que els objectes s'han animat i la figura humana ha perdut la capacitat d'acció inter-subjectiva.

## UNA NOVA CATEGORIA ESTÈTICA: LA SIMULACIÓ

El teatre de les noves avantguardes és antiil·lusionístic no solament perquè no imita la realitat, sinó perquè la desestructura, i també perquè porta a escena «allò real» que tendeix a restituir concreció i intensitat a l'experiència estètica, empoberida pels processos de reproducció i per la pèrdua de sensibilitat col·lectiva. El gran realisme simbolitzat per Kandinski sembla haver trobat acolliment i acompliment en l'art contemporani: «(...) i tendeix a defenestrar del quadre l'element artístic exterior i a encarnar el contingut de l'obra en la simple (no artística) reproducció de l'objecte pres en la seva elementarietat i duresa» (Kandinski, 1967: 137).

Allò existent fa irrupció en l'escena tal com és, tant si és objecte «quotidià» o «artístic», però no en funció demostrativa (Duchamp) ni com a magnificació pop (Andy Warhol).

Al teatre dels anys 70, l'extraartisticitat la dóna el lloc escènic trobat, l'entornament, que aporta suggeriments i esdevé paisatge, però també el flux verbal no preparat dels actors en un espectacle de Robert Wilson (*Edison*, 1979); l'acció del vianant que s'atura davant l'aparador-teatre de l'Squat Theater per veure l'espectacle que té lloc a l'interior i esdevé al

seu torn objecte de contemplació dels espectadors que són a dins; els materials autèntics d'Spalding Gray, que parla del suïcidi de la mare a través de la seva veu enregistrada i les fotografies de família, en l'espectacle *Rumstick Road* (direcció d'Elizabeth Le Compte, Wooster Group, 1978).

El fet d'incloure en les obres elements existents, triats i manipulats, no ha estalviat el patrimoni cultural, les fonts cultes, de la literatura a les arts visuals, les quals experimenten un procés de *naturalització* en el moment en què són recuperades com a materials per a pertànyer a un nou context artístic, per a participar en la definició de l'obra d'un altre autor. El que interessa és la seva «capacitat de ser reconeguts», d'una banda, i alhora la seva «realitat», de cosa preexistent i per tant certa. En l'apropiació de fragments preexistents hi ha la superació del pla de la representació mimètica, privilegiant el mode de la composició formal, cosa que fa impenetrable la nova obra, encara que la formin elements identificables. Donar un nou context a objectes ja existents ha estat el camí endegat pel primer *ready-made* de Duchamp, que es remunta al 1914. El muntatge —iniciat amb els *collages* cubistes de Braque i Picasso, aplicat als fotomuntatges de Hearshfield, utilitzat per Evréinov, Meyerhold, Piscator..., per a compondre els gegantins espectacles de massa que celebraven l'epopeia de la revolució d'octubre (*Vzjatie Zimnogo Dvorga, La Presa del Palau d'Hivern*, 1920)— ha estat utilitzat com a dispositiu funcional per a centrar l'atenció no en el material usat sinó en el procediment constructiu, segons les teories paral·leles dels formalistes russos, a més de reforçar el valor de l'artista-creador que pot transformar en «obra» un objecte trobat (cfr. p. 51 i ss.).

Amb la consolidació de les teories semiòtiques, el procediment d'apropiació de materials extraartístics ha trobat una legitimació teòrica: el real, com l'art, és un unives de signes equiparables sobre el pla científic. Els artistes conceptuals (com també els semiòlegs i els antropòlegs) han intentat descobrir les estructures mínimes comunes a diverses cultures, disciplines i llenguatges, entrenant-se en la composició d'obres segons mòduls de simple apropament, interacció i variació. L'objectiu

era eliminar la barrera entre artístic i extraartístic, com també entre art i ciència; més encara: la tasca de l'artista, segons les consignes de Jean Baudrillard, consistia a afavorir el procés d'assimilació de l'art a l'«imperí dels signes», començar a tenir-lo en compte, per la possibilitat que presenta d'assimilació a la dimensió estètica.

L'abast d'un fenomen com aquest en l'actual context estètic —naturalitzar tot el patrimoni de la història de l'art, produir els equivalents artificials dels fenòmens naturals— depassa l'àmbit de les tendències i exigeix que s'adoptin noves categories epistemològiques. La de *simulació*, emprada ja sigui en l'àmbit científic o en el tecnològic, provisionalment pot ser adequada per a definir els trets relatius als modes de producció artística contemporània, en els quals els procediments tecnològics han entrat amb ple dret.

La citació paròdica és indicatiu, símptoma i empremta d'aquest procés de substitució del ja codificat pel real, del qual la simulació seria l'acompliment. La seva funció en el pla estètic sembla la d'un dispositiu integrador de les polaritats de l'abstracte i el concret, de l'analògic i el digital, intervenint històricament entre el procediment d'abstracció de les avantguardes històriques i la instància de concreció de les noves avantguardes. La producció artística contemporània es troba marcada, en efecte, pels trets, absolutament oposats, de l'abstracció i la sensualitat: l'evidència plàstica de l'objecte conviu en una mateixa obra amb la immaterialitat i la lleugeresa (cfr. Valentini, I 1987: 176). El procés d'integració entre art de la mirada i de la visió i art del contacte i del cos s'ha acomplert: el teatre actual es produeix a partir de la caiguda de les oposicions entre imatge i objecte, mental i físic, real i virtual. Fer teatre significa, per a la Societat Raffaello Sanzio, crear processos en els quals signe i objecte coincideixen: «Aquí les paraules no solament ressonen, perquè nosaltres mateixos ens transmutem en paraules. Són paraules existents que representen una existència en sí, la nostra. No pas mitjans tècnics, conceptes purs, entitats lògiques que la imaginació crea incessantment exhaurint-se en aquesta creació. Cada paraula és alhora el missatger i el seu missat-

ge» (Società Raffaello Sanzio, 1986). L'estètica de la simulació pren substància d'evidències que són conceptes, realitza un procés d'hipostatització, atribueix consistència de realitat a un concepte abstracte. La unitat i la coherència de la representació d'un espectacle com *La Camera Astratta* (projecte i realització d'Studio Azzurro i Giorgio Barberio Corsetti, 1987), es fonamenta en la concordança que donem al principi de reversibilitat interior-exterior, cos-imatge, pensament-paraula. L'espectacle mostra un procés d'objectivació total: les paraules són pesants i llisquen com els cossos dels actors, el pensament té una veu pròpia i audible.

La simulació és una figura liminal de la dramaturgia de la desaparició de l'art, perquè hi coexisteixen real i imaginari, ultrapassa les polaritats natural i artificial, abstracte i concret, cert i fals: «(...) En la simulació hi ha tot un hiperreal, produït en síntesi, que s'irradia dels models combinatoris en un hiperespai sense atmosfera» (Baudrillard, 1978). L'hiperreal és el real en miniatura, el creat pels simulacres, el «real que sorgeix per via artificial en el sistema de signes» (ib.). D'aquí la funció de l'art contemporani que es preocupa de reconstruir i salvar fragments de realitat, de museoficar les formes existents de manera que siguin consagrades a la persistència, com també de recrear realitats ja no existents, desaparegudes.

El teatre contemporani crea «prototipus» (els espectacles) i les pràctiques i els procediments tecnològics per a construir-los: un espectacle és un model artificial creat en laboratoris especialitzats segons tecnologies particulars, capaç, però, d'erigir-se com a equivalent de fenòmens reals, de crear una nova realitat que es troba més enllà de la distinció natura-cultura, art-vida. Tant la presència de l'actor fora de l'espai clos del teatre com la seva presència a escena formen part d'un únic espai artificial i natural, construït amb tècniques de simulació per a donar forma a estats i fenòmens que ja no existeixen o no han existit mai.

L'efecte de simulació és també més eficaç que l'efecte de realitat perquè transmet un estímul considerablement reforçat. La simulació fa desaparèixer les diferències entre allò que

és viu i allò que és reproduït: l'art que «recupera» l'existent i l'art que «inventa» nous mons emprèn els mateixos signes, les mateixes idèntiques tecnologies: és una representació que no fa presents els objectes absents, sinó que dóna vida a objectes inexistents, no presents, no posats al davant, calculats matemàticament, disponibles, memoritzats, co-presents.

La simulació és el dispositiu codificador que domina l'experiència estètica actual, el conjunt de l'art i de la cultura que conforma tant la vida quotidiana com l'esfera artística, és el recorregut al qual ha arribat el procediment d'abstracció en el seu encontre amb les instàncies expressades per les diverses tendències de l'art de les noves avantguardes.

I encara s'ha de fer la descripció d'aquesta nova categoria apareguda durant els deu darrers anys: posar de manifest com funciona el dispositiu que li correspon i els trets amb què es manifesta en els diversos àmbits artístics.



# LA DRAMATÚRGIA DE L'ESPECTACLE

*«Un autor, que solament havia escrit una obra teatral —que només havia de ser escenificada una sola vegada al teatre que, al seu parer, era el millor del món i solament per part del qui, sempre segons el seu parer, era el millor director del món—, es va situar, poc abans que s'alcés al teló per l'estrena, en un lloc del galliner que considerà adequat i del tot invisible per al públic, i va apuntar la metralladora que duia, expressament fabricada per la casa suïssa Vetterli. Així, després que el teló es va haver alçat, va començar a disparar un tret mortal de necessitat al cap de cada espectador que reia quan, igualment al seu parer, no s'havia de riure.» (Bernhard, 1978.)*

Durant els primers anys del segle xx, la figura del literat, requerit a ennobrir el teatre com a art, esdevingué cada vegada més important, i amb ell, també el text, en contra de les llibertats de l'actor-protagonista principal, dominador absolut, fins aquell moment, de tot el sistema productiu del teatre. La literatura dramàtica, assumint el paper de dispositiu codificador de l'espectacle, va trobar una possibilitat d'intervenció en la direcció i el procediment de la «posada en escena», que ha esdevingut un veritable i propi mode de producció, o bé un conjunt de convencions reguladores de tot l'aparell teatral, com les que encara avui transmeten les escoles d'art dramàtic i són practicades als teatres més importants.

La tradició de les noves tendències, a partir de les avant-

guardes històriques, s'ha caracteritzat pel rebuig a subordinar l'espectacle al text dramàtic. És a aquesta tradició que s'han lligat les noves avantguardes, fent de l'espectacle la realitat del teatre, immergint-lo en una profitosa xarxa d'intercanvis intertextuals amb les arts visuals, la dansa, el cinema, la música.

La posada en escena d'un text dramàtic planteja el problema de la seva «transcodificació»: ¿com convertir les instruccions verbals en matèries expressives diferents? ¿com passar del llenguatge literari a la pluralitat de codis de l'espectacle? S'ha comprovat pragmàticament que aquesta operació és gairebé impossible, per raó dels seus resultats: rarament un autor d'un text dramàtic s'ha declarat satisfet de la posada en escena d'aquest text, i valgui com a exemple l'apòleg explicat per Thomas Bernhard de l'autor que mata tots els espectadors que assistien a la posada en escena d'un drama seu. El teatre contemporani s'ha desentès, de fet, de la intenció de transcodificar un text verbal en un text espectacular, i es pren la llibertat de tractar el text preexistent com un «material» que s'ha de compondre amb els elements espacials i plàstics, sense comprometre gens l'autosignificativitat del text literari fora d'aquell context. Això significa, en primer lloc, que l'espectacle no aconsegueix cap «destí» intrínsec al text dramàtic i que aquest no espera acompliment per part de l'espectacle. Si el sentit es troba en el text literari, no hi ha necessitat de confiar a l'espectacle la tasca d'actualitzar les seves instruccions en la direcció preestablerta per les acotacions. «No és possible realitzar l'obra segons la visió de l'autor», sosté Richard Schechner, «el treball de producció consisteix en la recreació escènica de l'obra no com l'autor hauria pogut imaginar-la, sinó como les circumstàncies del moment la llegeixen.» (Schechner, 1973: 86.)

Els estudiosos que durant els darrers deu anys es van dedicar a l'empresa de fundar una ciència del teatre —la semiòtica— han intentat d'identificar la natura de la relació entre text literari i espectacle. El mèrit dels estudis de Jansen (1978), Ruffini (1978), Serpieri (1977), De Marinis (1982) i molts altres, ha estat el d'haver dirigit l'atenció envers la polaritat entre text —immutable, persistent, transmissible— i es-

pectacle —esdeveniment únic i irrepetible—, invitant a reconsiderar la categoria de «text», ja no solament aplicable en referència al text literari, sinó també legítimament referible a les altres matèries expressives de què es compon l'espectacle teatral.

En aquesta obra de revisió epistemològica s'han trobat enfrontats dos punts de vista diferents: el de la part literària que sostenia la dominació del text dramàtic —que contindria virtualment l'espectacle— i el de la part teatral que, contràriament, sostenia la seva condició subalterna en relació amb l'espectacle. Les teories dels «dramaturgistes» es fonamenten en el reconeixement de l'especificitat del llenguatge dramàtic, que consideren font primària del fet teatral, *fabula agenda*, en relació amb la qual l'espectacle se situa com a *fabula acta* (Serpieri, 1977): per tal que l'acció sigui possible cal que el text dramàtic estigui condicionat per convencions escèniques (entonació, mímica, gestos, moviments d'escena) inscrites al text a través de les acotacions. En una posició equidistant entre «dramaturgistes» i «espectaculistes» se situa Pagnini (1980) quan rebutja la idea que el text dramàtic pugui ser un invariant en relació amb l'espectacle, i planteja com a objecte d'anàlisi la «representació escènica», única i global manifestació teatral. Això no obstant, l'estudiós proposa una mena de dualitat quan atribueix a l'operació de transcodificació solament algunes de les possibilitats d'actualització del text, recuperant una disparitat entre text i espectacle, l'un infinit i l'altre finit, el primer entès com a «estructura profunda» que d'alguna manera influeix en la construcció de l'espectacle, tot i que no la instrueix. Posició oposada i simètrica és la de Ruffini (1978) i De Marinis (1981), que consideren el text verbal destinat a dissoldre's juntament amb els altres textos parcials, *text d'escena*, que no sobreviu a l'espectacle. L'estudi de Ruffini reivindica l'autonomia i la primarietat de l'espectacle, en relació amb el qual el text verbal es redueix al rang de «guió», que també es pot manifestar com a acotació, descripció condensada, contrasenya metatextual del gènere dramàtic. El destí del guió és anullar-se, «retextualitzar-se» en la dinàmica de les interferències de cadascun dels textos que formen part de la composició de l'espec-

tacle. Ruffini proposa el concepte de *rescriptura*, procediment amb què el director compon un text propi, l'espectacle, on es refonen tots els textos preexistents; nega una relació de dependència causal entre text literari i espectacle; afirma un model unitari i autònom, l'espectacle; fa emergir com a legítim *alter ego* de l'escriptor el «rescriptor», aquell que és l'únic i veritable autor de l'obra. En un text del 1980, Keir Elam sosté la recíproca autonomia entre text dramàtic i espectacle: no és veritat, escriu Elam, que un text escrit precedeixi cada *performance*, encara que el seu mòbil sigui la potencialitat escènica. En efecte, la relació entre teatre i drama és de tipus intertextual, però text dramàtic i text de l'espectacle pertanyen a camps de recerca semiòtica diferents, entre els quals elaborar un projecte unitari és una tasca complexa.

En un estudi més recent, Ruffini (1985) procedeix a una revisió dels termes de la qüestió afrontada per la semiòtica del teatre: la responsabilitat dels semiòtics dels anys 70 ha estat haver assimilat els signes de l'escena als del text, tot establint-hi una relació d'equivalència. La topada entre «dramaturgistes» i «espectaculistes» era inevitable ateses aquestes premisses, perquè les raons dels uns i les dels altres eren igualment fonamentades: els primers sostenien la inferioritat de l'escena en relació amb l'organització narrativa (que té per model la literària), i els segons la inferioritat del text (literari) en relació amb la composició dels elements de l'espectacle. A l'assaig que examinem, Ruffini proposa utilitzar el concepte de *dramatúrgia de l'espectacle* com a categoria unificadora de la realitat del fet teatral, tot distingint la literatura dramàtica del teatre: «Per tant, es pot afirmar, no metafòricament, que hi ha una *dramatúrgia del text* i una *dramatúrgia (de tots els components) de l'escena*. I que existeix una *dramatúrgia complexiva*, que ho reuneix tot, *dramatúrgia de l'espectacle* podríem anomenar-la, on s'entrellacen tant les accions del text com les de l'escena» (ib.: 27). Així, es recupera i s'inclou en la noció de *dramatúrgia* —un terme que ha estat sinònim fins ara de literatura dramàtica— la noció de drama i la de text, entès el primer com a acció *ed ergon* (energia), i el segon com a trama (Barba,

cit. a Ruffini, 1985). Per tant, text i dramaturgia, en el teatre contemporani, es refereixen a una trama d'accions escèniques —ja siguin produïdes per actors, objectes, llum, sons, imatges— posades en moviment per l'energia i que posen en moviment energia.

També cal afegir que la semiòtica del teatre, assumint com a model una categoria de drama determinada històricament, ha ignorat tant la dramaturgia literària contemporània com la de l'espectacle; aquesta darrera ja no estableix relacions fixes entre cadascun dels textos, mentre que en canvi, els semiòtics del teatre han considerat exclusivament el text literari en el paper de dispositiu codificador dominant de l'espectacle.

La defensa de la predominança del text s'explica com la defensa de l'organització narrativa i de les convencions dramàtiques de desenvolupament conseqüent de les accions dels personatges i els diàlegs. A l'altra banda, es defensa la llibertat de compondre signes heterogenis segons una coherència constructiva interior que es descobreix durant el procés de producció de l'espectacle i no segons un esquema ja traçat.

## ANATOMIA I ESPECIFICITAT DEL «GÈNERE DRAMÀTIC»

Al teatre contemporani ja no hi ha conflictivitat entre text literari i espectacle: la tendència recent, tant en el pla teòric com en l'artístic, és considerar la dramaturgia literària i la de l'espectacle en la seva autonomia recíproca.

Els desenvolupaments recents del repertori de textos literaris que fins ara han format el «gènere dramàtic» confirmen aquesta tesi. Han desaparegut, en efecte, els pressupòsits d'una especificitat pròpia, perquè els textos escrits per al teatre posen ells mateixos les condicions «literàries» de la seva autonomia en relació amb l'escena.

A començament de segle, el text experimentà una pèrdua dels elements dramàtics (diàleg, interacció entre els personatges, funcionalització de les accions amb vista al seu desenvolupament).

pament unitari) en favor dels èpics (el monòleg, el jo que narra, el passat com a temps del record que supera els límits de l'acció present, etc.). Aquest major caràcter èpic ha significat en primer lloc tractar lliurement espai i temps, alliberar-los del present de l'acció escènica i desancorar-los de la successió temporal i lògica de les accions, o bé narrativitzar el text dramàtic.

Fins ara els estudiosos que s'han interrogat sobre l'especificitat del text dramàtic han confrontat i contraposat *dramàtic* i *diegètic*. Els trets pertinents del text dramàtic han estat determinats: en el context pragmàtic de referència; en l'abundància de deítics (els indicadors d'espai i temps del discurs en situació), en l'ús del temps present de la circumstància teatral; en la relació intrascènica entre els actors i extrascènica entre l'actor i l'espectador; en la interrelació entre actes d'enunciació i dinàmica de l'acció; en el diàleg lligat als personatges.

L'oposició entre gènere dramàtic i gènere narratiu és equivalent a l'oposició entre *mimesi* i *diegesi*, segons la *Poètica* d'Aristòtil, i a la diferència que hi ha entre una representació directa i una d'indirecta. Genette (1969), en el seu estudi sobre el relat, rebutja una contraposició com aquesta i posa sobre el mateix pla *mimesi* i *diegesi*: tot és relat, que pot ser tant de representació d'accions i esdeveniments (narració), com de personatges i objectes (descripció): «Cal observar que totes les diferències que separen descripció i narració són diferències de contingut que no tenen, pròpiament parlant, existència semiològica: la narració s'interessa per accions o esdeveniments considerats com a purs processos, i per això posa l'accent sobre l'aspecte temporal i dramàtic del relat; la descripció, en canvi, entretenint-se en certs objectes i certs éssers presos en la seva simultaneïtat, i considerant fins i tot els processos mateixos com a espectacles, sembla suspendre el curs del temps i contribueix a dilatar el relat en l'espai» (ib.: 33). L'assaig de Genette confirma la caiguda de les fronteres entre els gèneres literaris, entre drama i relat, entre poesia i diari, entre discurs i història, posa de relleu l'acompliment d'un procés històric iniciat a començament de segle. L'oposició entre drama i relat coincideix amb la que existeix entre narració i descripció: ¿és

possible, es demana Genette, de construir una narració feta únicament de descripcions?

La literatura dramàtica dels darrers vint anys, de Samuel Beckett a Peter Handke, de Sam Shepard a Heiner Müller, de Harold Pinter a Spalding Gray, és el lloc on, d'una manera molt clara, es registra una sacsejada total en relació amb el model dramàtic convencional, pel fet que les coordenades que el convertien en «específic» i l'identificaven s'han dissolt: el diàleg gairebé sempre n'és absent, i quan n'hi ha es troba reduït al simulacre de si mateix, a una carcassa que no sosté res; les acotacions són concebudes com a narracions condensades o com a introduccions de la veu de l'autor, que comenta el text i l'acompanya. És difícil distingir els trets pertinents del text dramàtic en l'ampli repertori dels textos literaris.

Un dels darrers drames de Harold Pinter, *Betrayals* (1978, *Traïcions*) es compon de nou escenes alineades segons una successió invertida per la qual l'inici del drama coincideix amb la fi de la història i viceversa, utilitzant el procediment del *flashback*. L'obra manifesta la dissolució estructural de la forma dramàtica, justament quan sembla que en manté les semblances (diàlegs, personatges, trama), perquè els fets i els personatges no causen conflictes, no provoquen tensions, no intercanvien un diàleg amb l'objectiu d'analitzar-se a si mateixos o de desenvolupar la història, perquè l'inici i la fi són intercanviables, així com les intervencions dels personatges, que és possible distribuir d'una altra manera.

Analitzant *La funzione del linguaggio nell'Acte sans paroles I* de Samuel Beckett, Cesare Segre (1974) es planteja el problema de si el text —tot ell una acotació— ha estat escrit en funció de l'escena o bé autònomament. L'absència de l'element més característic del gènere dramàtic, el diàleg, i la reducció del text a acotació —quelcom que s'ha escrit perquè es dugui a escena— faria pensar en un guió l'única destinació del qual és l'espectacle. De fet, intentar de respondre a l'interrogant que Segre planteja: «com és possible que el text sigui destinat a l'escena i al mateix temps satisfaci la lectura», obre perspectives interessants. *Acte sans paroles I* (1957) és un text

literari autosuficient, modelat per l'escena teatral que ha actuat envers ella com a dispositiu codificador dominant. Beckett, en efecte, ha espacialitzat el contingut conceptual del text i ha establert una equivalència entre text (lectura) i execució de la *pièce* (espectacle), cosa que es dedueix del fet que hi ha correspondència constant entre gest i paraula, i entre acció i frase. El text literari és codificat pel teatre, però no en el sentit d'una destinació a l'escena, sinó en el sentit d'un seu acompliment performatiu que no pren en consideració possibles actualitzacions. Es tracta justament de la sobreabundància i l'excés de la descripció de gestos, sons, moviments, allò que dispensa l'actor d'executar-los, tot manifestant així un tret significatiu de la pèrdua d'especificitat del gènere dramàtic; les acotacions són descripcions d'accions que en la seva successió desenvolupen un relat i porten a una conclusió. En el text no hi ha oposició entre valors dramàtics i valors descriptius, al contrari, a conseqüència de la seva modelització espacial, l'elemental troba expressió objectual. *Acte sans paroles I* assoleix, a nivell de dramaturgia literària, resultats que només recentment la dramaturgia de l'espectacle ha obtingut, partint de premisses anàlogues: gestualitzar el pensament, treballar sobre l'equivalència de paraules i accions, fer visible allò mental.

Amb aquesta obra s'inaugura una fase en què serà el teatre el que funcionarà com a codificador en relació amb el text literari i no viceversa, la literatura la que dominarà el teatre. Per si mateix, aquest canvi de papers no implica empobriment ni del teatre ni de la literatura, sinó un recíproc distanciament en què cada un reiventa i inscriu l'altre en si mateix.

La situació que es planteja a l'estudiós que prengui en consideració sigui el relat dramàtic sigui el narratiu, és la de l'exhauriment de la forma representativa literària i del «seu replegar-se sobre el murmurí indefinit del propi discurs». En efecte, en la novel·la, la tendència és la de «reabsorbir el relat en el discurs present de l'escriptor ocupat a escriure», en allò que Michel Foucault anomena «el discurs lligat a l'acte d'escriure, contemporani al seu desenvolupament i tancat en ell mateix» (cfr. Genette, cit.).



## Dos textos equivalents

El procés de desestructuració a què s'ha subordinat el teatre en el període conceptual ha actuat en el sentit de buscar les equivalències entre llenguatge verbal i llenguatges d'escena, a partir del paper d'intermediari assumit pel dispositiu espacial, el veritable dominador de la dramaturgia tant del text literari com de l'espectacle, a partir dels anys 70.

La recerca d'autonomia del teatre respecte a la literatura, en concomitància amb la pèrdua d'especificitat del «gènere dramàtic», s'ha manifestat, en la pràctica teatral concreta no tant com a rebuig programàtic ni de la paraula ni de la literatura —que ha continuat fornint a l'escena, encara que de manera subterrània, temes i suggestions poètiques—, sinó com a instància d'igualació, a través de la determinació de mínimes estructures comunes entre els diversos llenguatges de l'escena.

*Acte sans paroles I* havia establert una equivalència entre frases i accions eliminant la parla; en canvi, *Selbstbeziehung* (1968, *Autoacusació*), de Peter Handke, ha eliminat tant l'actor com les seves accions i ha deixat solament la veu-paraula, l'origen concret d'emissió de la qual no és visible. Handke identifica el teatre com el lloc on té origen la paraula, on la parla es manifesta: l'adveniment de la veu és un esdeveniment i el teatre és el lloc elegit on es pot experimentar l'aventura del llenguatge verbal. La destinació de les «parts vocals» és l'espai teatral perquè donen existència a l'acte originari del llenguatge com a oralitat, des del moment que demanen un altre que escolti i no un diàleg. L'obra estableix una relació extrascènica entre les veus de l'orador invisible i el qui escolta; depassa la ficció del diàleg entre els personatges per a interpel·lar directament l'espectador la resposta del qual, però, no és possible esperar.

La desaparició de la distància platea-escenari, que en les experiències de teatre de l'entorn s'esdevé de manera física, posant l'un al costat de l'altre, actor i espectador, en la dramaturgia literària es dona com a interlocució directa de l'espectador, que no es pot amagar en la fosca de la sala i assis-

tir a l'esdeveniment, sinó que és cridat per una Veu invisible. El teatre és el lloc del llenguatge, el llenguatge és el món, de manera que el teatre és el lloc on el món es manifesta, «no en forma d'imatges, sinó en forma de paraules». I que es tracta d'un teatre fundat sobre la llengua parlada, no sobre la literària, és quelcom explícitament declarat: dir i escoltar és una experiència originària en relació amb la qual l'escriptura només intervé per fixar el que es diu. La frase amb què es tanca l'obra, de fet, és: «He anat al teatre. He sentit aquesta peça. He dit aquesta peça. He escrit.»

*Selbstbeziehung* proposa un teatre conceptual i analític, antiespectacular, que vol produir experiència, en què les accions són actes de paraula que porten impreses els estadis de la coneixença del món a través del llenguatge, essent elles mateixes verbs modals, de moviment i de connexió.

*Autodiffamazione* (1976), l'espectacle realitzat per Simone Carella al Beat 72, ha estat una aproximació «simpàtica» a l'obra de Handke, una «escriptura equivalent». També en el cas de Carella els continguts personals —les declaracions de transgressions que constitueixen la trama de les «parts vocàliques» de Handke— pertanyen a la visió del món-teatre de l'autor de l'espectacle. La pràctica teatral de Carella, autor i no director-mediador entre el text i l'espectador, s'orienta a construir llocs on donar forma a la seva subjectivitat. Les equivalències estructurals entre el text de Handke i l'espectacle es troben en el fet d'haver anul·lat tots dos la divisió escenàtica per ocupar tot l'espai. L'espectacle de Carella tenia lloc des de l'entrada del teatre, on es projectaven imatges de l'enterrament de l'artista Pino Pascali: «Per a entrar al teatre s'havia de travessar l'enterrament, la mort, per a entrar en un lloc que es representava ell mateix, la meua voluntat de fer certes coses, i per tant una declaració d'intencions» (Carella, 1988). La tela on es projectaven les imatges (a més de l'enterrament de Pascali, imatges de Maiakovski, del músic La Monte Young i una sessió d'entrenament del ballarí Steve Paxton) impedia l'accés a la platea, mentre dues fileres de cadires per als espectadors i una cadira buida, dibuixada per la llum, s'havien col·lo-

cat en un espai central. Els actors, convertits en veus invisibles emeses per amplificadors en el text de Handke, eren exclosos també de l'espectacle de Carella, que jugava amb les llums, la música, l'espai i el temps, elements manipulables i componibles molt més dúctilment que no l'actor. L'espectacle de Carella denunciava la mort del teatre de representació mimètica amb les seves convencions, i el seu renaixement com a esdeveniment espacial, sonor, visual, una declaració de poètica que l'autor portarà endavant en els seus espectacles successius. A *Morte Funesta* (Carella, 1979), el text de Dario Bellezza, el tema del qual era la mort del teatre, era rescrit a les parets d'una sala de la Galleria d'Arte Moderna de Roma, amb el teclat d'un ordinador d'il·luminació, de manera que, prement una tecla, es posava en funcionament un feix lluminós que perfilava cada lletra. Així, no es restituïa el text (per bé que a l'inici els fonemes projectats eren els del text), perquè la velocitat de successió de les lletres feia inútil qualsevol intent de lectura per part de l'espectador. Es descobria en canvi el caràcter físic del text escrit, la consistència plàstica dels fonemes verbals transformats en fonemes lluminosos, que embolcallaven l'espectador en una babel de senyals. L'operació de Carella no consistia a posar en escena un text escrit, interpretant-ne el significat, sinó a inscriure'l físicament en el lloc escènic i a fer d'aquesta inscripció l'esdeveniment mateix. Tant el text de Peter Handke com l'espectacle de Simone Carella s'oferien com a reflexions sobre el teatre des del moment que cadascun d'ells es plantejava una qüestió anàloga: ¿què és el teatre i com pot renéixer? Ambdós responien amb una personal professió de fe declarant passions i aversions: l'escriptor vol mirar a la cara el seu lector sense ser vist, vol recuperar la relació directa del relat oral, i troba aquesta possibilitat en l'esdeveniment teatral, a condició, però, que sigui esdeveniment de paraula i d'escolta. L'autor de l'espectacle, per a retrobar l'origen de l'esdeveniment, per fer de l'espectacle el lloc on l'inert s'anima, ha de liquidar les convencions i recórrer el camí de les equivalències estructurals, buscar els mínims elements comuns entre els diversos llenguatges.

## DE TEXT DRAMÀTIC A MATERIAL SONOR

La pràctica teatral dels anys 70 va experimentar una dramaturgia no dominada pel text literari, sinó per altres matèries expressives que formen part dels codis espectaculars del teatre. El text dramàtic va passar de ser un dispositiu codificador a ser un component, un text entre altres textos parcials, precipitat al paper de simple matèria verbal de l'espectacle, i com a tal va assumir diversos aspectes: narració didàctica, metatext simplement pensat i no recitat, text xifrat, fet de llenguatge indesxifrable. El teatre dels anys 70 va triar com a argument l'entorn, assumint-lo com a vehicle ell mateix de l'actuació de l'artista en la *performance*; va descompondre l'escena en enquadraments individuals tot interrompent el procés de les accions com a flux continu de fets; va espaciar el temps treballant fora dels principis de durada, origen, fi.

L'inici del viatge envers la dramaturgia de l'espectacle està marcat per un espectacle silenciós, *The Deafman Glance (La mirada del sord)*, direcció de Robert Wilson, elaboració de R. Wilson i R. Andrews, 1971) un espectacle que vehicula per imatges un pensament aflorat a través d'una atenció interior. Així com a la música de John Cage és l'interval silenciós entre un so i un altre el que fa possible la percepció sonora, així a Wilson l'absència de text verbal i sonor (estar mancats del sentit de l'oïda), magnifica els altres sentits (la vista): «L'espectacle és el d'una guarició, la nostra, de l'art fossilitzat, de l'art après, de l'art dictat. Fa seva una ciència particular, la de les probabilitats (voldria dir de les improbabilitats). Ens guareix, a nosaltres que som a les llotges i la platea, del fet de ser com tots, de no tenir els dons divins del sord, ens fa sords a través del silenci (...)» (Aragon, 1971: 433).

En el mode productiu de Wilson el dispositiu codificador és un *visual script*, una sèrie d'imatges, dibuixos i esbossos posats en seqüència, com un *story board* cinematogràfic. A *Edison* (Wilson, 1979) el text verbal explica una història diferent de la visual i l'espectacle es compon per juxtaposició de múltiples i diferents sistemes textuais combinats segons el criteri

de l'escissió en lloc de la integració recíproca. El text verbal no diu ni el que es veu ni el que es fa a l'escenari; les parts recitades estan deslligades del personatge i en canvi es troben lligades a la persona que les diu, en el sentit que cada actor crea un relat propi, que s'afegeix al text verbal preparat i és inclòs a l'*script*. De fet, el text del personatge, diferit en *playback*, rep el suport del «parlat» de la persona que fa aquell determinat personatge, gairebé un diàleg interior, fluid i diferent cada vespre, perquè verbalitza el que l'actor està pensant en aquell moment. Els textos verbals, el que l'autor ha previst —fixat i enregistrat— i el que es confia a l'actor —fluid i a veu nua—, no tenen relació amb la partitura de les accions. El trencament de la relació espai-temps, acció-narració, ha fet possible la concepció d'un espectacle on actua l'escissió entre dir i pensar, veure i saber, persona i personatge.

La pràctica teatral de Richard Foreman ha buscat l'equivalència entre textos visuals, espacials i verbals, interessada a fer similars l'espai escènic i el literari i tots dos amb els ritmes quotidians (no per casualitat el seu mestre és Mekas, el teòric de l'*expanded cinema*). Per a Foreman, l'espai escènic no ha de ser diferent del de la pàgina, tant és així que amb els actors intenta de portar a l'escena el procediment d'escriptura, de retrobar la densitat autògrafa del seu text de partida. L'escriptura en la pàgina i l'escriptura en l'escena són per a Foreman dos recursos equivalents, ambdós serveixen per a «mirar-se viure», «una manera de segmentar la vida», per a tractar de si mateix en tercera persona (Foreman, 1977).

El text verbal, després que s'ha alliberat del problema d'haver de dur l'acció escènica, ha pogut experimentar relacions diferents amb els altres textos de l'espectacle, en igualtat de condicions i en el mateix pla de possibilitats combinatòries. La funció dramaturgic ha estat assumida segons el moment per la música, per les imatges, per l'espai, però ja no per convenció pel text dramàtic.

Un text com *Tongues* (Llengües, 1978), de Sam Shepard i Joseph Chaikin, neix codificat pel ritme d'instruments de percussió (tocar la bateria forma part de la psicotècnica de She-

pard, escriptor), que crea en escena l'hàbitat on viuen les diverses veus evocades per l'actor. Text literari i espectacle són ambdós modelitzats per la partitura musical. La producció de Sam Shepard —escriptor consolidat per textos per al teatre, actor i director, guionista de pel·lícules d'èxit— testimonia la rica trama d'interferències que actuen en la dramaturgia contemporània: «Shepard ha unit la tradició oral de la poesia a la tradició dramàtica, fent desaparèixer (momentàniament) la diferència entre drama (literatura) i teatre (literatura executada)» (Marranca, 1984).

Mentrestant, durant la dècada anterior, la indiferència envers el text dramàtic ha anat de bracet amb el canvi de la dimensió «narrativa», des del moment que en la construcció de l'espectacle es privilegiava el llenguatge —verbal i no verbal— com a significant. Les històries ja no tracten de vicissituds de personatges, sinó que són recorreguts, encreuaments, on el mateix espai escènic es troba en acció, no quelcom de contingut en l'espai i que es pugui narrar.

Havent deixat de ser el dispositiu ordenador del relat dramàtic, el text verbal s'ha alliberat de la funció d'haver de desenvolupar l'acció o d'haver d'aclarir les relacions entre els personatges a través del diàleg, de manera que ha pogut assumir qualsevol forma (veu narradora, veu fora de camp, veu pensament) passant del paper de text literari dramàtic a simple matèria verbal. Els materials verbals emprats en els espectacles han estat textos preexistents o bé textos escrits per a l'ocasió, en la major part textos poètics, en què l'element rellevant és el tractament fònic, no la informació que contenen.

En tota la primera fase del treball teatral de I Magazzini, el text verbal ha funcionat com a element del paisatge de l'espectacle (fons, to cromàtic, detall d'una figura), i com a teixit sonor: «A *La Donna stanca incontra il sole* (text i direcció dels actors, Il Carrozzone, 1972, actualment I Magazzini) hi havia un text llarguíssim que era pensat per la *Donna stanca* i només algunes de les acotacions eren efectivament pronunciades. Als altres espectacles del primer període el text consistia sempre en una mena de narració didàctica feta sota la forma d'indica-

ció de paisatge, externa a l'acció. Fins a l'abolició total de qual-  
sevol text verbal. Els *Presagi del vampiro* (estudis per a am-  
bients, 1976), tenen un text, però no un text verbal. Més que  
un text, el de la talla dels diamants de *Rapporto Confidenziale*  
(1979) és una columna sonora. També el de *Crollo Nervoso*  
(1980) és un text que al mateix temps és columna sonora. A  
*Ebdomero* (1979) per primera vegada apareix un text..., en an-  
glès, però, com a llengua dels intermons.» (Tiezzi, 1987.)





## TEATRE D'AUTOR

En el *performance art* coincidien en una sola persona els papers d'autor, actor i director. Alhora, les especialitzacions s'havien reduït a zero en la tensió de la intercanviabilitat dels papers i la reinvençió creativa de les diverses habilitats tècniques. Al grup com a autor col·lectiu, hi corresponia un model productiu basat en el projecte en tant que possibilitat de control de les fases d'elaboració i execució de l'obra, que, mentrestant, adquiria una valència de procés continu d'activitat. Tota una generació d'intel·lectuals (que es negaven com a poetes, músics, escriptors, pintors, actors, etc.) ha treballat a l'entorn de la idea de l'art com a projecte, atreta per l'ideal de transformar els processos artístics en processos científics, segons una praxi racional que prenia el laboratori experimental com a model, basat en el procediment de l'adquisició de coneixement pel sistema de «prova i error» i d'inversió social del mateix treball. L'obra era sotmesa a anàlisi autoreflexiva perquè en la deformitat del real es volien trobar elements essencials originaris i comuns. També les diferents figures artístiques eren homologades sobre la base d'un denominador comú: aquell, mínim, que consisteix a concebre una idea i executar-la, més enllà de la *mastery* específica de cada art, palesant d'aquesta manera el component filosòfic-conceptual i crític relacionat amb les pràctiques artístiques.

Al mateix temps, l'artista —sia actor, director o poeta— aspirava a expressar-se en la plenitud del seu ésser persona, més enllà de les especificitats professionals, reconeixent-se com a *performer*, és a dir, aquell que es pot prestar a fer qualsevol

acció, des de la més elemental fins a la que requereix més habilitat, alliberant-se del pes de les tècniques sectorials: el personatge, la dicció, la recitació, etc. Cada component del grup teatral es considerava un artista que treballava amb el cos i l'espai, que participava en un treball de conjunt, però a partir de la seva individualitat.

La figura i la idea del *performer* ha contribuït, per la seva banda, a anul·lar la divisió del treball i dels papers entre actor, director, escenògraf, per tal de posar-los tots en una condició anàloga, la de creadors absoluts de l'espectacle. Fins als inicis dels anys 80, en efecte, la dicció i el rol de «director» van ser absorbits per la pràctica de grup i recuperats solament fa poc, malgrat que en l'endemig hi hagi hagut modificacions importants en les funcions teatrals. El paper de director ha coincidit històricament amb la funció de modernització del teatre i de mediació entre tots els elements de l'espectacle; ha servit per a conciliar l'actor amb l'escriptor, el text amb l'escena, per a trobar un equilibri entre funcions oposades. El teatre contemporani és «d'autor» i no de «director», perquè només té originals i no representacions, perquè no es posa en relació amb un text literari —en el cas que es trobi present en l'espectacle i sigui preexistent a l'espectacle— en termes d'interpretació crítica, sinó de presentació. El fet d'abolir la funció tradicional de la direcció correspon a l'exhauriment de la posada en escena com a mode productiu.

Heiner Müller, escriptor que sovint ha posat personalment en escena els seus textos, està convençut que la funció del director és decorativa i parasitària en relació amb l'actor i l'escriptor perquè la seva tasca, en la major part dels casos, consistiria a museoficar el text amb un revestiment vistós i espectacular. L'oposició en relació amb el mode productiu de la direcció ha avançat paral·lelament al rebuig de la dominació del text literari en relació amb l'espectacle, però també s'ha de llegir com a expressió d'una oposició més profunda entre imatge i paraula, com a reacció a l'ús de les imatges emprades per a suavitzar la paraula.

La tesi de Schechner (1973, trad. it, 1985) pel que fa

a les relacions entre drama, *script*, teatre i *performance*, és que el treball de l'avantguarda dels anys 70 es va fundar sobre el principi de l'escissió entre drama i *script*, sobre la seva recíproca independència, que ha causat un procés de desfiguració, el qual, al seu torn, ha portat envers un teatre abstracte que ni representa el text ni s'hi enfronta. L'espectacle contemporani és una obra autogràfica i d'autor perquè s'estructura a partir d'un *script* transmès oralment i irreproducible, en tant que és intern al procés productiu de l'espectacle. En efecte, hi ha una diferència substancial entre el procediment de la posada en escena —el director executa les instruccions de l'escriptor— i la manera de treballar la dramaturgia de l'espectacle, que es basa en l'*script*, el treball amb els actors en l'espai escènic: «al cap d'un temps», diu Wilson, «ja no sóc capaç de treballar sol en un espai, no puc estar-me gaire estona en una habitació i treballar en abstracte amb els dibuixos (l'*script* visual). He d'anar a fer-lo i veure com i què és; només això em diu el que hauré de fer a continuació. No puc analitzar, he de sortir de l'habitació i estar amb la gent que el durà a escena. D'aquesta manera escric un espectacle, es crea amb qui el representa». (Wilson, 1984: 103.)

Carmelo Bene no «recita» el text de Shakespeare, sinó que el rescric, reinventa completament l'acció escènica, n'elimina els personatges i hi insereix fragments presos d'altres textos: «(...) Aquest procediment s'oposa radicalment a l'obstaculada dramaturgia de l'*a priori*, que no pretén de comprendre una vegada per totes el concepte d'*escriptura d'escena*, exaltant el llenguatge teatral en el seu *fer-se* (la successió de so-foscor-llum-cant-silenci-música-veu-gest-fonema-etc. (...))» (Bene, 1982: 24).

El mètode de treball, ja clàssic, de la dramaturgia de l'espectacle, és l'experimentat per Jerzy Grotowski i per Eugenio Barba, per Robert Wilson i Pina Bausch: la carcassa de l'espectacle la dona el treball que es fa amb els actors, les seves improvisacions, que es desenvolupen fins a la fase de la selecció i del muntatge (posada en seqüència) de cadascun dels elements. Grotowski explica que per a la realització d'*Akropolis*

(Teatr Laboratorium, 1962-67), el text (de L. Flaszen a partir de Wyspianski), deixat de banda fins al moment en què foren construïdes les seqüències de les accions, havia estat memoritzat pels actors fins a tal punt que l'haurien pogut repetir mecànicament, sense matisos emotius. Aquest mètode implica treballar separatament sobre cada un dels elements de l'espectacle a partir d'una idea, d'una forma total, i simultàniament penetrar bé en el conjunt de la representació bé sobre cadascuna de les parts.

La figura de l'escriptor, al teatre contemporani, es va implicant cada vegada més amb situacions concretes d'elaboració de l'espectacle: de la col·laboració amb l'actor Joseph Chaikin han nascut alguns textos de Sam Shepard, entre els quals *Tongues* (1978), una sèrie de fragments confiats a una veu solista i un percussionista (el mateix Shepard). Al teatre d'autor el text verbal surt de l'interior del procés productiu de l'espectacle, després d'haver recorregut una sèrie d'etapes, de l'oralitat a l'escriptura i viceversa. Jean-Claude Carrière ha rescrit el text del *Mahābhārata* durant els assaigs a partir d'un relat oral. Els textos per a l'espectacle *Cantos* (direcció de Cesare Ronconi, Teatro Valdoca, 1988), elaborats per Mariangela Gualtieri, neixen com un diari d'imatges (la sèrie de les catifes) i paraules on l'autora ha fixat les seves meditacions durant un viatge a l'Àfrica.

El «teatre d'autor» s'acosta a altres textos no per a interpretar-los ni per a actualitzar-los, sinó per una mena de «memòria poètica», de ressonància interior que provoquen en l'actor, el qual reabsorbeix en la identitat de l'escriptor la de les seves obres. L'obra coincideix, doncs, amb la persona de l'autor mateix que l'ha creat i de l'actor-autor que la fa reviuire en escena, en una barreja sincrètica i empàtica on imaginari, biografia i autobiografia concorren a l'estetització del que és viscut subjectivament. Per tant, també l'actor es troba alliberat pel paper d'intermediari entre ell mateix, el text i el personatge, perquè és ell qui porta a dins, «poèticament», la memòria d'aquell text i d'aquell autor.

## FORMES I MODES DEL TEATRE D'AUTOR

El teatre contemporani expressa sense ambigüitat la inactualitat de les dues formes principals, la tragèdia i la comèdia, tant la capacitat de l'heroï per a integrar-se a les normes socials com la seva rebel·lió i l'exclusió de la societat amb la seva successiva mitificació. De fet, el «gènere dramàtic» en si no és pas més actual: el drama que té lloc a l'escena és justament el que «ja no es pot fer».

Passant revista a un repertori significatiu d'espectacles i textos produïts el darrer decenni, he identificat al marge dels gèneres dramàtics tradicionals, formes expressives i modes constructius recurrents.

### La forma paròdica

L'estètica actual es preocupa de conservar el món i mu-seficar les formes del real, salvant-les del perill que, reduïdes a imatges, emmagatzemades en la memòria dels ordinadors, desapareguin; concep l'obra com un fragment reconeixible extrapolat per una enciclopèdia planetària. La tendència a la citació durant els anys 70, a la reconstrucció i al *remake* durant els 80, expressa l'acomodació de l'artista al món existent i la seva renúncia a crear-ne de nous (cfr. Valentini, 1988).

La capacitat de reproducció parasita també l'esdeveniment teatral tot produint documents que fan possible el *remake*, que és expressió d'una memòria feta física que pretén colpir sensorialment més que intel·lectualment, que s'apropia del fet artístic-cultural i instaura amb ell una relació familiar que ja no té cura de l'aspecte filològic, sinó més aviat de la fascinació de ressuscitar el que ha desaparegut. Però, més que sobre el *remake*, el teatre té una felicitació sobre l'art de l'apropiació paròdica (cfr. Hutcheon, 1985). Els anys 70, amb l'assumpció «l'obra sóc jo», el *performer* va legitimar tot el procés d'apropiació, estenent-lo vertiginosament també a la personalitat de

l'autor. La imitació paròdica ja no escomet solament el text literari, sinó també la *performance* de l'actor i la composició escènica. D'un art sense memòria, el teatre, com a repertori d'espectacles, va passant a una mena de memòria que és res-sorgiment de l'esdeveniment passat.

L'actor contemporani treballa sobre l'assimilació d'estils i de recitacions i tècniques procedents d'altres *media* i altres cultures, estudia la part que li correspon (expressions, posicions del cos, gestos, maquillatge) en referència a models ja codificats artísticament, com els repertoris iconogràfics i els fílmics; imita comportaments del cos presos dels cantants de rock i les estrelles de cinema. La seva recitació vocal ha assumit un mimetisme insospitable fins ara, capaç de reproduir la variada tipologia dels parlants, des dels *speakers* televisius fins als comentaristes esportius, i capaç de reproduir les veus de les persones amb les quals es té un *transfert*.

El tret diferent més important que es fa evident en el període que va dels anys 70 als 80 fa referència al comportament de l'autor en relació amb la font de què s'ha apropiat. Mentre que durant el decenni passat la pràctica de la citació, de la manipulació d'obres preexistents, era una operació de caníbal feliç, els anys 80 ja no satisfà. Sorgeix la tensió de voler crear una obra que no es limiti a jugar amb el mecanisme descompaginat de l'original, sinó que sigui nova i íntegra, que neixi de la victòria sobre les ombres del passat.

Aquesta necessitat es manifesta més radicalment en la dramàtúrgia literària contemporània, que experimenta la importància de crear noves obres, que es debat en la temptativa de voler fer actuar herois, dialogar personatges, però que es troba impedida pels fantasmes dels repertoris dramàtics del passat, frustrada per la concepció d'un drama que avorta en l'esforç de reivindicar la dissemblança del que és originari i preexistent. El teatre, com tot l'art contemporani, es troba oprimat per la presència de la tradició, que obstaculitza una desmemòria higiènica. No per casualitat les figures recurrents (al *Mahâbbârata* de Brook i a altres espectacles), són els cecs i els sords, els ignorants i els cecs psíquics, aquells que tenen

la facultat de sostreure's al clamor de les veus i de les imatges.

En un guió de Pasolini, *Che cosa sono le nuvole?*, que Mariangela Gualtieri ha utilitzat com a font per a elaborar la dramaturgia d'un espectacle del Teatre Valdoca, *Otello e le nuvole* (1987, direcció de Cesare Ronconi), el personatge inventat per Shakesperare surt de la camisa de força del seu tràgic destí literari i és posat en llibertat. L'espectacle situa la tragèdia shakesperiana en una zona entre el somni i la vetlla, com si fos l'objecte del somni d'un Pulcinella-Otello des del qual el mestre —un personatge incorporat per Pasolini— intenta tota l'estona de despertar-lo, fent-li pessigolles amb un jonc. El mestre vol arrencar Otello de la seva no existència literària, de la pàgina, i fer-lo existir com a actor, persona física que parla i actua realment sobre l'escena. L'espectacle dramatitza el conflicte que neix de la relació entre text i escena, narra l'aventura d'un no-encara-Otello que no aconsegueix d'acceptar la història tràgica que és cridat a interpretar, és a dir, que no sap explicar-se la raó del seu somni. Heus ací per què demana contínuament explicacions «*al sor maestro*» sobre les accions que el text ha previst per a ell, perquè interroga la trama «per poder-se'n riure» i per tant alliberar-se'n. L'estratificació de les fonts literàries (Shakespeare i Pasolini) utilitzades per l'espectacle, correspon al «desig de voler narrar una història i a la impossibilitat de fer-ho», des del moment que Otello rebutja dirigir la seva acció envers la tragèdia, fer-se intèrpret d'una història ja escrita. La falla d'Otello esdevé un comentari paròdic a l'obra original, que allibera el personatge de les xarxes del text, de manera que un altre autor pugui fer-lo actuar, en un altre lloc, en l'escena. Però una vegada feta saltar la trama original, comença la dificultat de teixir-ne una altra, i el camí obligat que el nou autor es troba al davant és el de provar moltes possibilitats diferents de «narrar-la» (del conte popular al rondallaire i el monòleg) sense poder fer altra cosa que interrogar-se sobre el seu destí.

L'efecte de la pràctica paròdica és de fet la tendència a transformar l'espectacle i el text en un repertori de maneres de narrar i d'estils. *Hamletmaschine*, de Heiner Müller (trad.

it. 1988), passa del monòleg al diàleg, del flux de consciència a la narració històrica o al drama èpic, per la indecisió del text a assumir la seva forma. Müller expressa la fissura de l'espai d'identitat de l'escriptor —com a constructor de personatges i trames dramàtiques—, de l'espai d'identitat de l'actor que hauria de fer-se intèrpret del personatge de Hamlet; del teatre, com a lloc de coincidència de pensament i acció; la impotència desolada de l'intel·lectual a qui manca el coratge de la revolta: s'«està massa temps assegut llegint».

La realitat de l'obra és un lliscament continu d'un pla de realitat a un altre, del record al somni, a la confessió, en una sobreposició d'identitat i disfresses. El seguit d'intents de fer coincidir l'intèrpret amb el personatge, d'arribar a la identificació, és abocada al fracàs, a passar per sobre d'una multiplicitat de màscares que banalitzen qualsevol identitat. Aquesta fluïdesa no permet tampoc que la forma dramàtica se solidifiqui, tant és així que, als textos de Müller, i a *Hamletmaschine* en particular, assistim a l'assoliment d'una seqüència dramatzada com a culminació del text més que no pas a la seva forma bàsica: la culminació seria quan l'escriptor aconsegueix fer actuar Hamlet, «posar-lo en escena» i quedar al marge, mantenir-se fora com a veu narradora, assolir la impersonalitat dramàtica.

La forma dramàtica ha esdevingut, en el teatre contemporani, un objectiu que s'esmuny; el drama ja no es pot fer, escriu Müller, perquè s'ha perdut el manuscrit i el *set* televisiu ha ocupat el seu lloc, el pla de la impersonalitat ha estat posat de banda per la primera persona del subjecte autor i actor.

## La dramaturgia del jo

La dramaturgia del jo domina l'escena del teatre contemporani. Aquesta forma expressiva que assumeix com a subjecte el «jo que s'observa actuar» fa aflorar el món a l'existència i el coneixement a través del llenguatge parlat: el que visc es-



devé real per a mi, afirma Spalding Gray, només quan ho explico a un altre, cosa que equival a afirmar que l'experiència personal es realitza com a tal només fent-se espectacle, quan aconsegueix instituir un «*spectator*».

Aquesta manera solitària de presentar-se en escena, basada sobre el flux verbal-gestual del *performer*, ocupa un espai incert entre l'autobiografia i el monòleg perquè, com l'autobiografia, «no narra esdeveniments en què l'escriptor surt d'escena per presentar els personatges en tercera persona», i, com el monòleg, «l'esdeveniment no és sinó el desenvolupament mateix del monòleg, independentment dels fets referits que esdevenen indiferents» (Starobinski, 1961: 280).

En el món del *performer* posttelevisiu, com per al món antic, interior i exterior formen un tot únic, en tant que només existeix allò que es manifesta sonorament i visualment. La identitat d'autor, actor i espectador coincideix en un subjecte que no ateny la seva legitimació «dient» en la rellevància o la veracitat de la pròpia experiència perquè el tema del seu discurs no és tant l'experiència en si com el present de l'acte performatiu-escènic o escriptural. L'enorme presència del jo del *performer* conforma l'estil de la seva recitació, aporta els arguments del discurs, és matriu i forma del seu estar en escena. Però no és el cas de deixar-se enganyar per l'irrefrenable ús de la primera persona en l'exposició que el *performer* fa de si mateix en públic, perquè la forma autobiogràfica no està reservada a una comunicació íntima, com la dels dietaris, als quals es confiaven les confessions de les fragilitats i dels manaments del subjecte, la seva contemplació interior del món. El jo del *performer* que envaeix tota l'escena, en efecte, com l'infantil pre-lògic, no distingeix a si mateix de l'altre, denuncia una manca d'identitat, no la plenitud: «Sembla dolorosament evident que la repetició obsessiva de la primera persona pugui equivaler a l'ostentació d'una no-persona» (ib.: 209).

També on l'espectacle recorre a textos escrits per altres, aquests són buidats i omplerts de subjectivitat. La dramaturgia del jo s'expressa com a lírica pura, en una primera persona

que estetitza el que s'ha viscut, aspira al sentir absolut, vol competir amb tot el que és viu.

### El *track writing*

Estratificar diversos plans de realitat, combinar la primera amb la tercera persona, el record personal amb el document històric, el testimoni amb la representació, la citació literària amb el que s'ha viscut, els llenguatges de l'escena teatral amb els dels nous *media* és una estratègia adoptada per aquells autors que no renuncien a dialogar amb el món.

*Brechts Aske (Les Cendres de Brecht), Lehrstück*, guió i direcció d'Eugenio Barba, realitzat per l'Odin Teatret (entre el 1978-80), feia encreuar línies de narració paral·leles, la biografia de Brecht amb les vicissituds dels personatges dels seus dramemes, la història del nazisme i el que havien viscut els actors de l'Odin; en escena es veu Brecht que ofereix a Iben Nagel Rasmussen (l'actriu de l'Odin) una tassa de te, Meckie Messer que parla de Brecht, Brecht que és processat als Estats Units... La tècnica del *track writing* (fer córrer simultàniament plans de realitat diferents en el temps i en l'espai), caracteritza aquells «teatres» que busquen formes eficaces per a enfrontar-se amb el món i reflexionar sobre els múltiples sistemes de poder. A l'espectacle *Route 1 and 9* (1982, direcció d'Elizabeth Le Compte per al Wooster Group) el tema és «l'*American life and death*», narrada interpolant la història de l'avantguarda teatral nord-americana amb un *travelling* paròdic sobre els estils de representació vigents —*acting* i *performing*—, tot plegat expressat barrejant accions en directe (teatre) i imatges projectades. La simultaneïtat de les accions és resolta gràcies a la copresència i l'alternança, juntament amb l'actor, de vídeo, filmacions, veus enregistrades que introdueixen plans especials i temporals fora del present escènic.

## El *romance*

El *romance*, per a Lukács (1911-15, trad. it. 1982), és la forma que assumeix el drama modern, que és èpic: hi ha la figura del narrador, un pròleg i un epíleg, la funció didàctica i ideològica, i representava, a començament del xx, l'intent de superar els «sistemes de coses», el món de l'alienació. Com a la rondalla popular, l'estructura a base d'episodis del drama èpic explica aventures que tenen lloc en un espai temporal fragmentat on la màxima superficialitat correspon a la màxima profunditat, i on la màgia ocupa el lloc del destí. La presència del caos, de l'absurd, de l'atzar, es justifica creant un món fora i més enllà del real, un pla d'absoluta alteritat projectant moltes realitats possibles per a fugir d'una realitat estreta. L'al·legoria és el vehicle d'aquesta virtualitat, segons la qual cada cosa pot significar-ne una altra qualsevol, fixada intel·lectualment.

El mode del *romance*, investigat per Lukács com la forma de drama no tràgic pertinent als canvis esdevinguts en la visió del món de començament del segle xx, es verifica en l'actualitat en l'escena contemporània, poblada de figures planes i en fuga on els límits del jo són absents, on és presentat —activant, com en el conte popular, un pla de transcendència— un món ja redimit, expressió de la desintegració del que és real.

L'*epopeia* permet al Wilson del recent *The Forest* (1988), on narra les aventures d'un rei guerrer que cerca la immortalitat, com al Handke de *Über die Dörfer, Dramatisches Gedicht* (1981, *Sobre els pobles, poema dramàtic*), de canviar la temporalitat històrica per la mítica. Al *Mahâbhârata* (direcció de Brook, realitzat pel CICT, text de Carrière, 1986), la subjectivitat s'expressa en les vicissituds de l'heroi que passa d'una aventura a una altra, en les quals s'albiren les peripècies que pertanyen a la història de l'home. A l'espectacle hi ha un narrador que explica la història dels Pandava a un jovenet perquè en tregui profit i ensenyament. Les veritats que la narració dramàtica enuncia són simples: no hi ha solució al dolor i a la violència del món, que és acceptada; la idea de destí no s'opo-

sa a l'acció i a la lluita, fins i tot si no es comprèn per què cal combatre. Com els poemes èpics, el text verbal és un *ready made*, un *collage* de textos presos de les més diverses fonts.

Gairebé tots els espectacles actuals denuncien una necessitat de distanciament del passat recent del teatre i, per a poder-lo veure (i arxivar-lo), se'l projecta en una llunyania mitològica tal, que esdevé narració dels orígens, situant el problema —què és el teatre, la narració, la imatge, la paraula— en les seves causes primeres. El *Mahâbhârata* narra el naixement del teatre, el passatge de l'èpica al drama, en tant que el *vyasa*, el narrador, és també el pare dels personatges que actuen en l'espectacle (literalment fa l'amor amb dues princeses per iniciar la història que l'espectacle narra). De fet, quan és cridat per prendre part en l'acció, el *vyasa* s'hi nega dient a un personatge: «ets viu, no puc fer res per tu», perquè una vegada creats els personatges, el narrador i creador es retira per deixar-los actuar segons les regles dramàtiques de la impersonalitat.

També *Prologo a diario segreto contraffatto* (Studio Azzurro-Corsetti, 1985) és una narració dels orígens, actualitza la creença que dins la capsa de la televisió hi ha veritablement les persones que apareixen a la pantalla, i és una faula en què la tecnologia té un paper positiu, afavoreix la meditació i la visió de paisatges interiors.

Un espectacle com *Santa Sofia, Teatro Khmer* (Società Raffaello Sanzio, text de Claudia Manikon Castellucci, 1986-87), narra el mite de l'escissió entre imatge i verb: el bíblic «*Fiat lux*» preveia un isomorfisme entre paraula i imatge, ben aviat esdevingut topada entre saviesa del Verb —visió de l'invisible i de l'irrepresentable— i món de la visió prospectiva, de la realitat, de la imatge. L'espectacle és una mena de desmitificació dels elements primaris de la representació teatral.

# ELS DISPOSITIUS DE L'ORALITAT

«El llenguatge entès en la seva essència veritable és realitat en continu i perenne devenir. Fins i tot la seva conservació a través de l'escriptura és sempre i solament una conservació incompleta, momificada, que demana al seu torn de realitzar-se en la paraula vivent. El llenguatge no és una obra (ergon), sinó una activitat (energeia).» (Humboldt, 1936, cit. a Heidegger, 1959: 193.)

Amb l'adhesió a la ideologia de la postmodernitat, a la fi dels anys 70, havia penetrat en el teatre una estètica de l'epidèrmic, que valorava un pensament com a capacitat immediata de judici i d'acció. L'època del *performance art* ja feia temps que s'havia acabat, i alguns dels seus protagonistes hi reaccionaven afirmant instàncies que negaven radicalment la seva estètica: finitud formal, perspectiva central, figuració, complexa, espectacularitat, competències tècniques específiques eren els nous valors. En la dramaturgia de l'espectacle dels primers anys 80 ha tingut lloc un canvi de gust i de formes, de modes compositius i expressius que no és possible de contemplar com a fenomen en si, sense arrels en el teatre del decenni anterior. Restablir una distància en relació amb l'espectador, tendir envers una composició modelada per un ritme fluid, que es descobria com una nova possibilitat de tractar la discontinuïtat i la fragmentació, trobar un centre, un punt de fuga que ordenés les figures i els esdeveniments en l'espai-temps, un nucli a l'entorn del qual construir, que no fos donat, però, permetia una narració dramàtica, eren les noves instàncies q

les recerques dels autors teatrals a començament dels anys 80. En aquest període, la comunicació verbal pren un relleu diferent com a text literari autònom i no com a flux extemporani. El nou repte és poder buscar el nucli temàtic i constructiu, fins i tot en el text literari, sense haver de recuperar l'antiga funció de dispositiu codificador dominant de l'espectacle.

El problema d'haver-se d'expressar a través del llenguatge verbal revesteix aspectes complexos de la cultura contemporània. La més jove generació dels actors-*performers* és la post-televisiva, per als quals Shakespeare, Woody Allen, telenovella, signifiquen el mateix, i per als quals el mitjà més nou és sens dubte el text escrit: en efecte, l'activitat de lectura i escriptura és «descoberta» per ells com la possibilitat expressiva més recent. David Cale, un jove i jove *performer* de l'escena novaiorquesa, declara: «Fins i tot a risc de semblar sense cultura, diré que no vaig començar a llegir fins fa uns anys. Conec altra gent com jo que no han llegit mai un llibre. Ara llegeixo. I escric els meus textos. Prenc apunts a les taules dels bars. Observo i escric...» (Cale, 1988).

L'activitat de l'escriptura, practicada amb nou esforç pels autors més joves, és assimilada a una activitat motora, com als orígens, una activitat gestual, i reconduïda a les seves matrius fòniques, de paraula parlada, però no és la veu paterna del logos amb les seves diferències, sinó la veu materna de les pulsions, la vocalitat indiferenciada que posa en contacte amb el so del cosmos.

L'actor del teatre contemporani parla a escena per donar veu al pensament i no tant per intercanviar informació amb un altre. Contradiu l'axioma de Leroi-Gourhan: «Si no s'escriu es verbalitza malament», perquè les seves *performances* verbals són el resultat d'una activitat que és sobretot motora: «Pensaments que neixen per massa oxigenació, no de l'asfíxia de les cambres, els teatres, el metro, els despatxos. Necessitat de moure les cames, de formular pensaments segons el ritme del pas (o potser l'hendecasil·lab no té el ritme del caminar?)» (Gualtieri, 1988). Practicar l'escriptura, per a Mariangela Gualtieri, dramaturga-actriu del Teatro Valdoca, és com emmalaltir, con-

demnar-se a la immobilitat, privar el cos de moviment, que és l'espai vital per a l'actor. Per a poder exercitar l'escriptura cal redescobrir-ne la naturalesa gestual: la mà que escriu com si utilitzés un instrument, com si tirés una pedra o llancés una fletxa.

Spalding Gray —l'actor i escriptor nord-americà que ha treballat amb el Performance Group i després amb el Wooster Group—proposa com a forma d'espectacle les actuacions en solitari, una forma que ha esdevingut per si mateixa una autèntica tendència teatral de l'escena novaiorquesa dels anys 80. Spalding defineix el seu acte d'escriptura com a *action writing*, una autèntica activitat muscular («Escriu molt de pressa»). Però a l'origen dels seus textos escrits hi ha l'oralitat, l'enregistrament de les seves improvisacions verbals i de les reaccions dels espectadors a les seves *performances*. Només després d'haver-les sentides, les transcriu, i extreu la versió escrita de les seves actuacions en solitari només després que han estat confrontades amb l'espectador, «que funciona com a productor d'energia, com a super-jo, com a assistent al muntatge, com a pare i mare» (Gray, 1985). El seu estil particular és fet de flux de consciència, lliures associacions, gestos sonors, aquell llenguatge particular en què la paraula no es diferencia del so ni el so del gest i tot forma un barreja expressiva complexa, on el subjecte de l'enunciació coincideix amb l'enunciat, un subjecte en estat d'assimilació del món, no de comunicació.

La dimensió oral de l'actual dramaturgia revela una viva intercanviabilitat entre l'acte de discurs i el d'escriptura: s'escriu per a parlar i es parla per a escriure. L'escriptura ha esdevingut un moment de pas del procés comunicatiu que privilegia la *performance* verbal com l'autèntic moment creatiu. La veu, el ritme de la respiració són els dispositius que modelen tant la *performance* oral com l'escripta. L'art d'explicar històries s'inspira en una memòria que ja no és la veu anònima de la col·lectivitat, sinó la pròpia veu sentida al *cassette*, la veu que més que el text escrit porta les empremtes d'una subjectivitat no destil·lada, impregnada d'humors visceral, «de l'energia i de la potència latent del cos».

El dispositiu de l'oralitat que informa la dramaturgia contemporània l'organitza segons un ordre paratàctic en lloc d'hipotàctic: la redundància de l'oralitat és provocada per la dificultat de donar una continuïtat lògica sòlida al que es diu i es fa: «Als meus treballs no hi ha una història pròpiament dita, es pot anar endavant i enrere com amb un *cassette*, fer aparèixer els personatges, eliminar-los, dilatar la dimensió del temps i de l'espai a l'infinit, començar pel final, acabar pel començament o començar a *medias res*. No hi ha cap diferència» (Jesurun, 1987).

Oralitat significa que l'espectacle es troba estructurat per acoblaments de parts, per episodis que s'afegeixen els uns als altres. Els poemes èpics, de fet, preveuen la figura del narrador, el qui uneix les diverses parts que s'hi van afegint, sense un ordre establert prèviament.

En realitat, al *Mahābhārata* de Peter Brook, que narra una sèrie d'aventures segons una estructura d'episodis, hi és determinant la figura del *vyasa*, el narrador, en mantenir el fil de la narració i fer que no es perdi. És ell qui ha aplegat les tradicions de l'Índia i les transmet oralment a un jove, el testimoni, el qui escolta i fixa per escrit la tradició. Amb l'espectacle, Brook ha volgut tastar el plaer de narrar, remuntant-se als orígens i convidant l'espectador a deixar-s'hi perdre, perquè la millor manera d'entendre el *Mahābhārata* (el poema èpic indi) és seguir-ne l'entrellat, des del moment que el contingut és la narració mateixa. La frase que el *vyasa* repeteix sovint al llarg de l'espectacle és: «Si escoltes aquesta història a la fi seràs transformat —només parant atenció podràs conquerir virtut (...)» L'espectacle vol revaluar el sentit i les virtuts de la narració: «Una cosa que ha estat fàcilment oblidada és que la història mateixa és un llenguatge. No comprenem que l'essència del mite és narrar una història, tenir curiositat de com són els personatges, d'allò que faran, d'allò que s'esdevindrà» (Brook, 1986: 66).

En la dramaturgia que s'ha format fora de la literatura, el pensament relatiu a l'escriptura es manifesta amb una intensa component màgica, semblant a la de les civilitzacions



primitives, on el nom equivalia a la cosa. En aquest univers màgic, en què els trets sensorials són reversiblement intel·lectuals, en què l'abstracte és concret, trobem analogies amb el món de les representacions infantils descrites per Jean Piaget (1926), caracteritzat pel *realisme nominal* (els noms són propietat de les coses, emanen directament de les coses mateixes); pel pensament egocèntric (introjectar el món, no percebre la separació entre si mateix i l'altre); per l'*artificialisme* (les coses són fabricades per una entitat transcendent); per l'*animisme* (parlar significa actuar directament sobre els cossos i aquests són animats de voluntat). Al llenguatge s'atribueixen les propietats del vivent, subjecte a naixement, deteriorament i mort: quan moren, les paraules esdevenen arrels a terra, tornen a esdevenir orgàniques (Gualtieri, 1987). A *La Camera Astratta*, pensament i veu s'identifiquen, «Pensar és fer reviure una veu o un so oblidats».

## L'AFÀSIA COM A ESTRATÈGIA DESCONSTRUCTIVA

Per a Rudolf Steiner, la paraula com a expressió verbal era reconduïda a la seva arrel corpòria: «En l'eúrítmia és l'home en la seva totalitat el qui assumeix la funció de laringe, fa existir l'univers en l'aire» (Steiner, 1967: 34). Les lletres de l'alfabet, en aquesta concepció, són entitats animades, sonoritats particulars segons que es tracti de consonants o vocals, modelades pels llavis, el paladar, les dents.

Artaud preveia el renaixement del llenguatge a través de «les onomatopeies, els signes, les postures i les lentes, abundoses, apassionades modulacions nervioses (...) No s'ha provat mai», escrivia, «que el llenguatge de les paraules sigui el millor possible. I sembla obvi que en l'escena, la qual és sobretot un espai a omplir i un lloc on s'esdevé quelcom, el llenguatge de les paraules hagi de cedir espai al llenguatge dels signes, l'aspecte objectiu dels quals és allò que s'entén millor de manera immediata» (Artaud, 1931, trad. it. 1968; 181). La pa-

raula del text és portadora de l'ordre del logos, mentre que Artaud buscava la paraula que precedeix l'articulació del llenguatge, física com un gest, eficaç com la paraula màgica. La verbalitat que imagina per al Teatre de la Crueltat és feta de concreció i abstracció al mateix temps, «un cos diàfan per a ser manipulat com un objecte sòlid», valorant la dimensió plàstica del so i de l'alè, en la seva arrel de pneuma. És l'alè el que allibera la paraula de la pàgina i l'actor ha de «recórrer poèticament el camí que ha conduït a la creació del llenguatge» (Artaud, 1932, trad. it. 1968: 184).

La línia que uneix l'especulació d'Artaud amb la neo-avantguarda teatral passa essencialment a través d'una operació de desestructuració del llenguatge verbal i, juntament amb això, de descol·locació de l'escena. En l'àrea de l'oïble i de l'expressable s'introdueixen les sonoritats baixes del cos, les seves patologies i disfuncions, els seus humors. Ho havia mostrat exemplarment el Living Theatre amb el seu espectacle inspirat en Artaud, *Mysteries and Small Pieces* (1964) que tant ha influït en el naixement a Europa dels grups d'avantguarda, on l'espai sonor es componia de laments, plors, crits, murmuris, borborigmes, sorolls nasals, una expressivitat inarticulada l'efecte expressiu de la qual depassava l'efecte lògic. L'escriptura teatral del Living Theatre es basava en el cos-gest i el cos-veu, influïda per l'*Action Painting* de Pollock i pel Free Jazz, organitzada com a *interplay* entre primers plans verbals i accions minimalistes. Les seves eren coreografies sonores i gestuals que seguien el camí indicat per Artaud, d'un renaixement verbomotor en què es manifestarien la sensibilitat visceral i els ritmes biològics elementals, en què la «veu de paraula» i la «veu de cant» coincideixen. Produir un uníson monòdic manifestava l'harmonia col·lectiva assolida per la comunitat dels actors, obtinguda parant atenció tant als ritmes del propi cos com posant-se a l'escolta de la respiració de l'altre, fins a confondre-s'hi.

L'estètica del teatre nou era contrària al parlar «natural», i recorria a la nasalització, a la «veu de màscara», a allargar les vocals, a l'espacialització de la veu a través de reverberacions i altres distorsions i manumissions fonètiques. S'ha ba-

sat en el valor musical del llenguatge, mancat de la seva «funció de designació», com és també el llenguatge infantil i l'animal, les arrels dels quals s'enfonsen en un estat afectiu i sensible. L'emmudir de l'escena, la seva tendència a la indesxifrabilitat i l'abstracció, ha coincidit amb la subordinació del llenguatge verbal en relació amb els no verbals: espai, imatge, gest. En aquest context, l'expressió verbal no es preocupava en absolut de fer-se pensament lògic, en tant que l'opinió compartida era que «la veu no és un mitjà privilegiat d'una comunicació de tipus intel·lectual, sinó reacció física en relació amb l'expressió corpòria i amb les paraules. És la ressonància d'una acció física, la imaginació vocal de l'actor». (Barba, 1986.)

No ha estat tant l'absència material de la paraula com el seu tractament com a «massa fònica», com a ritme musical que no predeterminava recorreguts de sentit, que colpia al seu torn els espectadors de *Il Principe Costante* (direcció de J. Grotowski, realitzat pel Teatr Laboratorium, text de J. Slowacki, 1965-68). El text verbal tenia una presència considerable en l'espectacle, però passava com a paisatge sonor, espessa trama de moviments vocals en relació amb la plasticitat imposant de la presència dels actors. Els sons naturals, el ritme accentuat de les frases, les sobtades interrupcions, les veus agudes, les lletanies corals, el ritme de responsori, les vibracions velocs i les frases trencades, les onomatopeies, eren produïts i remarcats pel cos, que funcionava com un gran vibrador. Les paraules del text eren menys importants que el ritme i la melodia: «És la vida del cos i de la veu que ha modelat el text i la seva sonoritat, i ha donat la impressió del llenguatge vivent (...)» (Grotowski, 1982).

L'excel·lent experiència duta a terme per Peter Brook i Ted Hughes amb *Orghast at Persepolis* (realitzat pel CICT, 1970) aprofundeix del tot la hipòtesi de superar la contraposició entre llenguatge verbal i no verbal, entre gest i paraula, intentant remuntar-se al temps en què encara no existia la paraula, sinó només gest i so. La hipòtesi de treball era inventar una llengua, l'*orghast*, feta de sons, fisiològicament justificats, que corresponguessin intuïtivament a la idea abstracta d'ex-

pressar: «Quan hom s'acosta a una nova llengua, cada lletra porta amb ella tot un món de significats que han estat oblidats. Remuntant-nos a les fonts del llenguatge retornem als orígens del significat» (Brook in Smith, 1972: 67).

La recerca de Brook intentava descobrir un mode de comunicació universal i pre-verbal, un llenguatge obert però precís, «semblant a una partitura musical; volia desenterrar una llengua inferior a la llengua en què surten a la llum les diferències, una consciència tonal comuna» (Smith, 1972). El tema de l'espectacle era la lluita entre la llum i les tenebres duta per Prometeu, de manera que calia crear un món perdut, el del mite, excavar en el llenguatge de manera que es creés un ritme continu amb l'expressivitat de l'acció física. L'*orghast* buscava un llenguatge orgànic que tingués com a centre el cos de l'actor, sense oposició entre acció dramàtica i la seva visualització, entre verbalitat i imatge. El nou lèxic era fet de sons icònics, onomatopeics, que en si expressaven l'acció corresponent i que produïen la sensació d'un món semibàrbar on es mesclaven llengües desconegudes: el grec, el llatí, l'avèstic.

En l'obra de Peter Handke, *Kaspar* (trad. it. 1969), els personatges tenen la natura de veus (perquè el teatre és el lloc de dir i d'escoltar); és més, Kaspar, el protagonista, es desdobra en les veus dels dobles i els apuntadors, que són audibles a través dels amplificadors. Al seu torn, les veus interactuen amb els efectes de llum: Kaspar parla en la fosca de l'escena, en un *interplay* entre acreixement sonor lluminós i disminució verbal. El nucli dramàtic de l'obra rau en la dificultat de coordinar gest i paraula: el text narra com Kaspar aprèn a manipular el llenguatge dels simulacres i de la informació, que és el que permet la integració al món, i com mentrestant intenta defugir la reducció del món a llenguatge la naturalesa del qual és ambivalent: compleix la funció de conformar la persona a la realitat, però no és del tot reduïble a l'ordre, perquè sempre produeix una excedència, «un magma fònic». Al text, l'ordre del logos i el desordre del llenguatge infantil no es contraposen: els Dobles i els Apuntadors en Kaspar no són els transgressors, els que no es deixen condicionar per les convencions

del llenguatge i el món, sinó que expressen l'ambivalència interior al llenguatge mateix, la impossibilitat de dominar-lo, la qual cosa equival a reconèixer la lateralització del subjecte en el món i per tant el seu deixar espai en l'escena a d'altres aspectes de la realitat fenomènica, havent perdut l'actor i el llenguatge verbal la centralitat que tenien en el seqüencial desenvolupament dialògic del relat dramàtic.

La recerca de les equivalències gest-paraula ha portat a subvertir les relacions habituals: la veu ha estat estrenada per a actuar com a cos físic, fer un forat en una paret, capgirar una cadira, plasmar rítmicament la matèria escènica (segons els exercicis practicats pel Teatr Laboratorium de Grotowski). Descobrir experimentalment, amb un rigorós i complex *training*, la fisicitat de la veu ha significat retornar-la a les seves fonts corpòries, comprovar que podia ser emprada com a acció física i que tot el cos podia esdevenir un amplificador.

L'atemptat al text literari és executat per Carmelo Bene tant en escriure un text d'escena del tot autònom dels diàlegs, com fent que aquests siguin irreconeixibles, amb el sil·labejar, mastegar, marcar les paraules, interrompre les frases amb rialles histèriques, sobreposar les veus amb efectes d'eco. «Murmurar el llenguatge», «parlar-se a si mateixos, en veu baixa, en una plaça pública», sentir la pròpia llengua com estranya, és la premissa del seu estil fet de variacions contínues: canviar el to no és un recurs expressiu sinó un canvi d'estat, un salt d'un concepte a l'altre. El tractament que Carmelo Bene reserva a la paraula dita en escena, la *phoné* (recuperant la visió de l'actor de les tragèdies gregues que proferia els versos cobert amb una màscara) tendeix a donar novament a la veu la capacitat d'inspirar-se en el «dir originari», de restablir unitat entre el que ha estat trossejat, com ara el significat i el significat, la paraula i la imatge, l'intern i l'extern, la filosofia i la poesia. L'afàsia, la manca d'habilitat per a manejar el llenguatge, concorda amb una manca d'identitat del subjecte: articular el llenguatge equival a orientar-se en l'espai i el temps, aconseguir de trobar un lloc propi en el món.

Robert Wilson ha integrat al seu treball (els espectacles

dels anys 70), la *deficiència* com a procediment de coneixement, com a font de coneixement per a una nova alfabetització de la percepció. Les xerrameques, les repeticions, el llenguatge mancat d'afectivitat, esdevenen, en el diàleg del malalt per lesions mentals Christopher Knowles (*Dialog Curious George*, argument i interpretació de R. Wilson i C. Knowles, 1980), la capacitat de descobrir un univers nou, una manera privilegiada d'accés a zones desconegudes per a la sensibilitat regulada pels codis de coneixement ordinaris.

La pràctica de desequilibri del significat s'ha manifestat diversament en els espectadors durant els darrers deu anys: com a conclusió de la vista i de l'oïda, ja sia a través de l'excés visual i l'ensordiment sonor com a a través de l'apagament de l'escena en la fosca i el silenci. La malaltia del llenguatge ha obert el teatre al regne de l'*impenetrable* i l'*indicible*, manifestant el que no és reductible a la representació lògica, les zones blanques de l'escriptura, el no dit del discurs.

La reproducció de la veu (l'entrada del magnetòfon al món comercial es remunta al 1950 i el text de Beckett, *Last Krapp's Tape*, que el posa en escena és del 1954) ha tingut efectes igualment profunds (i insondats) que la reproducció del cos en imatge (cfr. Krauss, 1986). L'efecte de la veu amplificada i reproduïda procura una mena d'autoreflexivitat sonora, un llançar-se des de si i retornar a si, amb un lleuger asincronisme que fragmenta el *continuum* del text verbal i de la identitat de l'actor, funciona com a reflex en un mirall sonor on el subjecte no coincideix ja amb si mateix perquè el so del que es diu se situa fora del seu cos.

L'experiència de la veu que se separa del cos és central per a la dramaturgia d'aquest darrer decenni, que ha desencarnat les paraules de les persones que les treballen i les profereixen: no se sap qui parla, no se sap d'on ve la veu. De vegades es tracta d'una veu *medium* que posa en relació amb un altre lloc; és la veu fora de camp —com a *Il Lorenzaccio* (1986) de Carmelo Bene— que «designa el que existeix en un altre lloc, a prop o als voltants; transespacial i transespiritual, una "imatge mental"» (Deleuze, 1983: 29).

Als últims drames de Beckett ha desaparegut l'actor i per a habitar l'escena-roman només una veu sense cos, que opera en l'espai. Desencarnada del cos del subjecte, actor i veu no coincideixen. És la veu del pensament, un donar veu a un sense veu, que fins ara ha habitat la pàgina escrita, però no el lloc escènic. És possible per tant que algunes coses no se sentin, que les paraules se sobreposin, llisquin. A *La Camera Astratta*, hi opera el mental, aquelles zones que la psicoanàlisi ha transformat en verbalitzables i que avui excedeixen quant a veu que s'allunya de si, incontrolada com el pensament, facilitada per la música que, com una pell, embolcalla el sistema nerviós de l'espectacle.

L'escenari sonor contemporani ha ampliat el camp dels virtuosismes i de les acrobàcies vocals de l'actor a través dels artificis tecnològics (*playback*, veu amplificada en directe, estereofonia, holofonia i d'altres). Des de les barreges de sons informals —els *collages* fonètics de l'Art Brut de Dubuffet— fins a l'ús del cos com a instrument musical de Charlemagne Palestine, Meredith Monk, Laurie Anderson, o fins a la veu-orquestra de Carmelo Bene, s'ha acomplert un recorregut que ha dut el cos i l'instrument a una fusió simbiòtica. El micròfon ja no és una pròtesi de la veu de l'actor, que l'engrandeix i la dilata, i així el magnetòfon no serveix només per a retenir-la, sinó per a buscar noves dimensions expressives, alliberar la veu de les seves entonacions naturals, convertir-la en abstracta i sensual alhora, una veu que ha copsat els senyals del món i «l'eco interminable de si», «que manifesta la presència i l'adherència del subjecte al concepte (...)» (Grande, 1985: 186). Al segon acte del *Ritratto dell'attore da giovane* (text i direcció de F. Tiezzi per I Magazzini, 1985), Sandro Lombardi interactua amb una «no veu» que ve d'un magnetòfon; són els cruixits i les descàrregues magnètiques que possibiliten la comunicació amb un altre món, amb les veus d'una ultratomba que l'aparell ha empresonat. En aquest cas, la veu enregistrada no és una extensió de la seva pròpia consciència corpòria, dilatada en el temps, una memòria externa que es pot manipular endavant i enrere, materialitzada com en una imat-

ge fotogràfica (com a *Last Krapp's Tape*), sinó que posa en contacte amb una altra realitat, evoca els esperits, ha esdevingut un *medium* autèntic, no un suport de les facultats perceptives de l'home. De fet el magnetòfon es troba simplement allà suspès del sostre i capta les freqüències subterrànies, ja no és mirall de la veu de l'actor, sinó òrgan de comunicació amb un altre món.

A la tercera part de l'espectacle *Com'è (Dopo Pim)* (direcció de F. Tiezzi per I Magazzini, 1987, text de S. Beckett, 1961), en el qual el protagonista absolut és Sandro Lombardi, el text de Beckett és confiat en gran part a la Veu enregistrada, respecte a la qual l'actor es posa a l'escolta (de la seva pròpia veu): «Al centre hi ha la Veu, envoltada de microfragments d'altres veus que balbucegen borborigmes incomprensibles, singlots sonors sempre a punt de fer-se cant i que mai no ho acaben de fer». Són les veus de persones triades (Cage, Monk, Ginsberg, Sratos i d'altres), «fragments incomprensibles, una mena de magma sonor arrabassat a la ressaca de les ones magnètiques que acompanyen la Veu del text de Beckett que parla, ella també, des de l'aparell (...)» (Lombardi, 1987: 106).

El teatre dels anys 80 busca la manera de guarir-se de la malaltia del llenguatge, de la pèrdua de les facultats de relació espàcio-temporal. Aquesta guarició —el lent retorn al vell continent de la paraula— és narrada en una novel·la de Peter Handke, *Langsame Heimkehr (Lent retorn a casa, 1979)*: Sorger, el geòleg que estudia la conformació del paisatge, ha de recuperar la capacitat de sofrir i d'estimar, en tant que és un objecte sord, afectat d'un mutisme intern, abandonat completament del llenguatge. El lent viatge implica una transformació en les maneres de mirar el món i de percebre'l: deixar de descriure el paisatge visible, la imatge del món tal com es manifesta davant dels nostres ulls, per a retrobar interiorment el sentiment del misteri del món, per a reinventar-lo a través del qui reïx a calmar la cridòria i a escoltar un silenci carregat de veus a punt d'irrompre, saturat d'expectativa.

Una narració anàloga a la de Peter Handke és la que Gior-



gio Barberio Corsetti confia a la veu autobiogràfica del qui escriu un diari a *Prologo a Diario Segreto Contrafatto*: un pasatge de l'exterior a l'interior, un salt d'una qualitat —l'espai visual i plàstic de la dramaturgia del decenni passat— a una altra —l'espai del pensament de la dramaturgia actual. Aquest espectacle assenyala el moment en què l'autor comença a construir el seu món al voltant d'una veu la qual es posa a escoltar, havent patit ell també una forma d'afàsia. Però la «guarició» no és una recuperació del llenguatge precedent a la malaltia, pel fet que porta amb ella nous alfabetes i sons coneguts durant el període de l'emudiment.

En la dramaturgia contemporània, hi actua la doble polaritat de la veu, senyal de vida, que murmura i s'agita, i de la veu que aspira al silenci, de la ment que es buida, de la respiració que s'interromp. La veu que panteixa i murmura va lligada al temps: la veritable vida és l'interval sense temps quan la respiració ja no hi és. Cloure's la boca amb un cademat (Paolo Guidi a *I Miserabili*, Società Raffaello Sanzio, llibre de Claudia Politikon, 1986), mirar-se en la cavitat oral amb la telecàmera (Sandro Lombardi a *Com'è*), esdevenir roca, objecte sord del qual s'han evaporat les sensacions humanes, són dimensions representades per l'actor contemporani, estats del subjecte. A *I Miserabili* hi ha una figura que tota l'estona s'està immòbil al centre de l'escena: és l'herald paralitzat, el gran mut que anuncia i imposa el silenci per tal de veure's millor a si mateix. A *Cantos* (direcció de Cesare Ronconi, text de Mariangela Gualtieri, Teatro Valdoca, 1988), el proferir de l'actor parlant és sostingut pels altres actors (corifeus), en el sentit que el seu cos està doblegat, exànime, com si estigués posseït pel déu que li inspira a dins les paraules que ha de treure a fora. L'autor es concentra tot ell en si mateix en aquesta emissió que ve després d'haver-se fet fosc al voltant, com el teixidor de catifes, el narrador que per fer parlar la veu s'ha buidat els ulls.

La dramaturgia contemporània de l'espectacle, modelada pel dispositiu de l'oralitat, ha arribat al nou continent de la

paraula després d'haver travessat els territoris de l'afàsia, una estratègia funcional en el treball de desconstrucció dels llenguatges, el paradigma fonamental del qual és la descoberta de la pròpia veu.

## L'ESGOTAMENT DEL DIÀLEG

*«L'actor del malestar evita acuradament privar-se del deliri de què ell mateix està fet. Al contrari, és congènita en ell la necessitat de monologar també la forma dialògica, per a restituir-la a la trama anul·ladora del propi ser deliri. La veu omnívora és l'ocàs cruent de l'insensat protagonisme dels papers. I a la fi el monòleg no és un moment com un altre, en teatre. Al contrari, és tot l'espectacle. Monòleg és teatre.»* (Bene, 1982: 21.)

Per al progrés de la cultura, escriu Lotman al seu estudi *L'asimetria e il dialogo* (trad. it. 1985), és indispensable la presència d'un *partner*, un món estrany amb el qual dialogar directament a través d'una llengua comuna que permeti la interiorització de l'estrany en el propi món. D'altres condicions fonamentals per al diàleg són que hi hagi interrupcions, «una alternança de les condicions de transmissió i recepció», un *interplay* entre els parlants i els oients; que hi hagi a més una identificació del parlant que, complint la funció de la discussió pròpiament dita en el sentit socràtic tradicional, tingui com a objectiu la recerca de la veritat. La desaparició del diàleg, en el teatre contemporani, remet a un problema més general: el dels protocols institucionals que «el discórrer» ha substituït, com a joc de les parts socials regulades per convencions jurídiques, un discurs fonamentat sobre un sistema complex de normes en què hi ha un interlocutor que ha de respectar les normes establertes pel locutor (cfr. Ducrot, 1972). La institució del diàleg és un dispositiu que tendeix a la composició dels contrastos a través del debat, és una forma retòrica en què

es representa la divisió social dels papers (no per casualitat el teatre convencional distingeix entre papers importants i papers secundaris, assignats segons el prestigi de l'actor): a través de la interacció dialògica s'arriba a sancionar un acord entre les parts.

El teatre de les noves avantguardes ha explorat noves formes d'adreçar-se a l'espectador. La interrogació, la meditació, la visió, han estat els punts cardinals de la forma teatral del Living Theatre, que ha intentat de transformar el teatre en el lloc en què l'espectador és induït a actuar, mitjançant la instauració d'una relació ritual en què la paraula dita —fins i tot en forma d'interrogació— té sempre una altra funció pel que fa a la consensualitat a què s'orienta el diàleg. La forma de la meditació que un espectacle com *Paradise now* (Living Theatre, 1968-70) proposava a l'espectador es basava en un interrogar l'altre i un proposar a l'altre temes sobre els quals interrogar-se. Però la pregunta no escenificava un diàleg, no exigia la satisfacció de la resposta («La interrogació crea, la resposta mata», escriu Jabés al *Livre des questions*), sinó un progressar envers la condició de dubte, envers la incertesa. El diàleg representa un model lineal que vol assolir una meta, salvar una distància, la que separa la pregunta de la resposta: «Sembla que la idea d'una direcció del temps es troba estretament connectada a un model comunicatiu que impliqui que la resposta ha de seguir la pregunta o que es plantegin preguntes *només perquè* esperem respostes que continguin una quantitat d'informació més important» (Cacciari, 1985: 59). Però pregunta i resposta no formen part d'un únic con-text, ni se situen en una successió lògica; no és possible d'assolir la meta per un únic camí, sinó que existeixen «les infinites possibilitats d'interrogar i d'avançar» (ib.).

Durant els anys 70, l'espectador ha passat de la pàgina a ocupar concretament l'escena, en un intent utòpic de participació ritual; el diàleg, intersubjectiu, esdevé extrascènic, excedeix l'escenari per a establir un contacte amb l'espectador, responsabilitzar-lo a través d'interlocucions pragmàtiques directes (et demano que facis el que jo dic i el que jo faig), exi-

gint-li que es faci actor ell mateix de nous comportaments. El que en la dramaturgia brechtiana són les al·locucions directes a l'espectador, recursos de la seva complexa estratègia de trencament de la il·lusió escènica, en la dramaturgia de l'espectacle dels anys 70 ha esclatat i ha passat cap a la platea. S'ha esdevingut en el teatre el que en pintura s'ha verificat amb l'*action painting*, la sortida del quadre i la invasió de l'espai per part de l'artista. A l'escena ja no hi ha personatges sobre els quals l'espectador es pot projectar, ni hi té lloc una dinàmica que oposa un protagonista a un deuteragonista, perquè aquest, si hi és, és un personatge apràxic i afàsic. El diàleg es manté emmascarat en el simple marc buit (com en les converses sense sentit de Beckett o en les que tenen forma de concert de Wilson, en què s'utilitza únicament la forma abstracta de la interacció dialògica), raó per la qual els personatges ja no intercanvien informacions, sinó que se succeeixen en l'escena les intervencions del guió, sense dialogar realment, cadascú parlant amb si mateix.

L'ensenyament principal de Chris Knowles als *performers* de Wilson per a l'espectacle *A Letter for Queen Victoria* (argument i direcció de R. Wilson, 1974-75) ha consistit primerament en el fet que proposava una representació verbal extreta del significat del que era dit, esborrava el to interrogatiu en les preguntes i l'afirmatiu en les respostes. A l'espectacle, denotació, asserció, interlocució eren abolides a favor d'una dicció monòtona i mecànica que tendia a l'inexpressiu i al sense èmfasi, tant és així que les parts eren numerades i distribuïdes no segons els personatges, sinó segons una alternança progressiva i combinacions estudiades abstractament i estructurades en la cadència, l'entonació i el ritme de la música de cambra.

## UN SOLO

Durant els darrers deu anys, el predomini de la dimensió espacial i visual, contínua i global, no ha afavorit la divisió

entre parlar i fer, entre si i l'altre, entre pregunta i resposta. La dificultat actual d'una forma dialògica es manifesta com a impossibilitat de separar l'objecte del subjecte, perquè, havent introjectat el món, el subjecte ja no és capaç de descriure'l, «posar-se'l davant dels ulls». L'interlocutor esdevé cada vegada més un punt de vista mòbil, articulat des del mateix subjecte que simula diverses presències gràcies al mimetisme de la seva pròpia veu. El *solo* de la dramaturgia contemporània posa en escena un llenguatge fet en part d'accions i en part de paraules, que s'assembla al llenguatge egocèntric infantil estudiat per Vygotski (1934), no adreçat a tercers, un llenguatge per a ells mateixos, es tracta d'un «comentari verbal el tema del qual és essencialment un obrar», alguna cosa que no es troba en l'ordre del llenguatge. A *Otello e le nuvole* hi ha la figura d'un mestre al qual Otello-Pulcinella, càndid i desprevingut, s'adreça per saber com continua la història de Shakespeare. Efectivament, pregunta per què vol canviar la inexorabilitat del destí de la narració dramàtica, per a fer brollar altres accions en relació a les fixades pel text. Defugir el destí d'Otello significa poder fugir en la fixesa de la successió de les parts i les accions, blocades envers l'epíleg tràgic. El *solo* testimonia com el règim del llenguatge verbal viu actualment en una dimensió comparable a la de la intel·ligència sensoriomotora de l'infant en l'anomenada fase pre-lògica. No es tracta per tant ni del monòleg interior literari, l'estil «directe lliure», que és l'intent d'enregistrar el pensament sense que li arribi res de la part exterior de la consciència, ni del soliloqui, que pressuposa que el personatge es troba sol en escena i que les seves paraules no són escoltades. Més pertinent al nostre discurs és la forma del *flux de consciència*, que allibera «l'ordenació casual de pensaments i impressions», que disposa els elements segons el principi de la lliure associació, sense tenir en compte la sintaxi (Chatman, 1978).

Els *solo*, que pressuponen un escolta que converteix en efectiva l'experiència del *performer* en el moment en què la verbalitza, són diferents dels monòlegs d'ascendència literària, suspensions del flux temporal del drama i de l'espectacle

en què el personatge dona veu al seu pensament, perquè en la dramaturgia contemporània «el solista viu en un espai diferent temporalment; un espai interior emotiu en què els altres no poden entrar perquè és un espai personal» que es refereix a l'experiència del parlant (Marranca, 1984: 37).

A *The Deafman Gance*, el *solo* del noi sord —que colpí Louis Aragon— que balla per a si, és significatiu del caràcter mental i autosuficient de la *performance* solista, ja sigui verbal o coreogràfica: «(...) mentre, en un racó, sense cap preocupació per la multitud que s'agita al seu voltant, només per a si mateix, un noi mig nu dansa a contratemps respecte als altres, no respecte d'ell mateix, perquè simplement no té en compte els altres i no es preocupa ni del lloc en què es troba en escena ni dels qui passen, i dansa el seu plaer, per a improvisar contínuament enllà, cap a la dreta, una mena de satisfacció capturada en sí mateix, com un riure que no se sentís» (Aragon, 1971: 57).

Com al drama líric, en la *performance* solista subjecte i objecte coincideixen en l'única exhibició simultània de si i de les reaccions personals al món que el subjecte ha introjectat. El *performer* solista és l'únic espectador de l'espectacle que ell mateix ha creat, però no destinat a un espectador perquè és una activitat solipsística: «Aquest monòleg, el veig com un somni. Cada vespre em preparo per anar a dormir al teatre. Vaig a somniar amb ordre el que vull salvar. Com en una pel·lícula: és una sèrie d'imatges intenses que es desenrotllen, que he d'ordenar. Si no ho visualitzo tot, la *performance*, s'adorm a la cara...» (Cale, 1987).

Els *solos* de Krapp a *Last Krapp's Tape* de Beckett són narratius perquè varien els plans temporals, fins i tot si el que s'hi esdevé no fa referència al món exterior, sinó exclusivament al del protagonista: aquí caben totes les seves *performances* gestuals i físiques, a més de les verbals i les vocals; més encara, en l'*interplay* entre veu emesa pel magnetòfon i accions de Krapp s'esdevé la desestructuració del personatge i de l'acció. El *solo* es connota com a barreja entre dir i fer, entre verbal i no verbal, entre pensament i enunciació, en una cade-

na de reaccions on se situa el present de Krapp que escolta la seva veu enregistrada, reaccionant-hi amb accions físiques (clou els ulls, atura l'aparell, renega, se sobrealta, etc.), dialoga amb el si mateix passat, testimoniejat per la veu enregistrada. Beckett dóna cos al flux de consciència, al desdoblament d'un subjecte que es parteix en dos, un que emet missatges i l'altre que hi reacciona. Es tracta del jo dividit que es posa en escena instaurant diàlegs solipsístics amb si mateix o amb altres que, però, són oients silenciosos, que no atenyen un pla de comunicació.

També es poden considerar una forma de *solos* els diàlegs que tenen lloc en mitjans expressius diferents, verbals i no verbals, com entre els gestos de Krapp i la seva veu enregistrada. A *Tongues*, de Sam Shepard i Joseph Chaikin, hi ha dues persones en escena, un percussionista i un actor que es manté tota l'estona immòbil evocant *flashbes* d'innombrables existències: «Volíem fer un treball de veus. Veus. Veus que viatgen. Veus que esdevenen altres veus. Veus de vius. *Veus de morts*. Veus hipnotitzades. Veus lúcides. Veus a la feina. Veus en turment, etc.» (Shepard, 1978). Shepard, que tocava la bateria, es mantenia d'esquena a Chaikin i dialogava amb ell a través dels cops que feia vibrar en contrapunt a les paraules de l'actor. El paper del percussionista és indicat amb cura, i constitueix un autèntic paper no verbal que s'expressa amb murmurs, retrunyis, silencis, pauses, interrupcions sobtades, so de maraques, una complexa estructura sintàctica que es troba al mateix nivell que la verbal. Sons i veus articulen les sensacions i els ambients, els estats d'ànim, els fragments d'existència evocats, sense redundància, unint-se a la veu en una mena de *jam session* en què el so deixa espai a la paraula. Al mateix temps, braços, mans i canells del percussionista treballen en una coreografia gestual que posa en moviment la immobilitat de l'actor.

La dramaturgia contemporània també s'expressa en forma d'un diàleg evadit, traït com els *solos* que tenen lloc entre un personatge que parla, i un altre de silenciós, mut, sord, balbucejant: l'un amb la intenció de tirar endavant el relat i



l'altre indiferent, estrany, súcube, hostil. No se sap qui parla ni a qui ho fa; sovint el qui parla és algú que observa un esdeveniment en directe o que narra un fet al qual ha assistit o que al seu torn ha sentit explicar.

Els *solos* de Sandro Lombardi a *Hamletmaschine* (1. àlbum de família) són un diàleg mental amb parts del diàleg directament adreçades als personatges principals (Ofèlia, Poloni, l'espectre, Gertrudis), fet de preguntes de les quals s'han eliminat les respostes dels interlocutors, que no es troben presents a escena, sinó evocats per l'interpret de Hamlet (el jo era Hamlet) i empeltades de descripcions d'accions de les escenes evocades.

El *solo* és una forma de monòleg desviat, perquè manifesta una forma «egocèntrica» que no aspira al debat, a impugnar i afirmar «visions del món», fora del mateix existir a través del flux verbal-gestual, tenint el buit a l'entorn.

A *Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann* (Bernhard, 1977, *Minetti. Un retrat de l'artista vell*, editat per l'Institut del Teatre), el protagonista és un actor que, expulsat del seu teatre perquè havia rebutjat actuar en repertoris clàssics, ha viscut durant trenta anys relegat en unes golfes a recitar només per a si mateix davant d'un mirall *King Lear*, «l'obra dramàtica més important de la literatura universal». El text ens el presenta al vestíbul d'un hotel, mentre espera per a representar el paper pel qual s'ha preparat tant de temps i tan solitàriament. Minetti enganya la seva espera explicant coses de si mateix als hostes que ocasionalment passen pel vestíbul, als quals arrenca gestos d'abstenció prudent, que no esdevenen, però, refús directe i explícit. Mentre ell parla, aquests transeünts, que amb la seva agitació subratllen l'aïllament de Minetti, fan tot el contrari de prestar-li atenció: beuen, saluden, assenteixen, sacsegen el cap, alcen el volum del transistor, no l'entenen, s'allunyen. La manca de relacions dialògiques directes dona al text la seva conformació d'univers tancat en què hi ha un moviment que no porta a cap sortida, perquè el *deus ex machina* (el que Minetti esperava al vestíbul) no apareix. La seva esperança de tornar-se a posar en contacte amb

el món és cruelment castigada altra vegada per la seva absoluta incongruència amb l'ambient circumdant. Minetti demana atenció perquè té quelcom a dir, guardat amb cura durant molt de temps, vol instaurar una relació amb el món, però els tipus que passen pel vestíbul eviten el diàleg.

*Solos* pròpiament dits són els realitzats per l'activitat espectral de l'escriptor i del *performer*. De fet, la manifestació de la crisi de la institució del diàleg va lligada a la inscripció del paper del narrador en el text dramàtic —ja amb el drama èpic— que coincideix amb la figura de l'autor que disposa els personatges, els fa actuar i els observa. L'escriptor es posa en el paper d'un jo espectral que obstaculitza el diàleg directe entre els personatges —que el forçaria a la impersonalitat— i privilegia el monòleg interior, les accions no verbals. En la dramaturgia contemporània, la coincidència entre el jo narrador i el jo espectador priva el drama de reciprocitat i alteritat per deixar el terreny al domini absolut de l'escriptor que ha performativitzat el seu acte d'escriptura: «En la meua experiència el personatge és visualitzat, apareix, no sé d'on, en tres dimensions i parla. No em parla a mi, perquè jo no sóc a l'obra. Jo *observo* (el subratllat és meu). Parla a algú altre o també a si mateix» (Shepard, 1977: 50).

A *Ohio Improptu*, de Beckett (1981), el protagonista és un lector, que llegeix assegut a una taula, i un oient, vestit de la mateixa manera que el lector, silencios. Beckett fa servir el dispositiu teatral per a posar en escena el dramaturg a l'obra, que fa parlar personatges absents, vinguts de la terra dels morts, fets retornar a la vida gràcies a la capacitat de simulació de la veu. Per a Beckett, escriure és escoltar la pròpia veu. En el fet de posar en escena l'acte d'escriptura, primera persona i tercera persona es compaginen, s'uneixen: l'escriptor, com l'actor, viu el límit de voler posar en *acció* un drama i queda empresonat en l'operació d'autorefectir l'autor que l'està escrivint.

En la dramaturgia de l'espectacle dels anys 80, l'espectador ha estat introjectat com a condició de la percepció que l'autor-actor-*performer* té de si mateix.

Spalding Gray, a *Swimming to Cambodia* (*Nedant vers Cambotja*, text i interpretació de l'actor, 1981), es presenta assegut a una taula en la qual hi ha un vas d'aigua i a l'esquena un mapa i des d'allí parla ininterrompudament durant tota la durada de la seva *performance* —no menys de tres hores— seguint el ritme del flux de les associacions mentals, en què el discurs polític sobre la guerra a Cambotja i al Vietnam (el tema de *The Killing Fields* de Roland Joffé) es conjuga amb la seva experiència d'actor sobre el *set* de la pel·lícula i amb el seu diari de viatge. El fet de parlar a un espectador que ha vingut per escoltar-lo té alguna cosa en comú amb la pràctica psicoanalítica de verbalització del si privat, que s'ha espectacularitzat en les pel·lícules de Woody Allen. La necessitat d'explicar-se en públic, d'exhibir no la Veu de l'altre, sinó la pròpia biografia, és el símptoma d'una deficiència d'existència que, per a esdevenir efectiva per al mateix subjecte, demana una separació, un mirar-se mirar: «L'experiència només es forma en el llenguatge, narrant-la o escrivint-la» (Gray, 1985).

La immediatesa del discurs d'Spalding Gray no aspira a interpel·lar l'oient, a dialogar amb ell. La forma del seu discurs és un *Talking* que es diferencia de l'*Speaking*, com el llenguatge performatiu i operacional d'Spalding Gray es diferencia de la recitació d'un actor en una comèdia brillant en un teatre de Broadway.

La dramaturgia contemporània expressa un estadi infantil del coneixement en què la pregunta «per què», «què és», manifesta una actitud «auroral» de descobriment del món, amb la diferència que no hi ha adults que puguin facilitar les respostes.



## FIGURES DE L'ESPÀI I DEL TEMPS

*«El fet humà per excel·lència potser no és tant la creació de l'eina com la domesticació del temps i l'espai, és a dir, la creació d'un temps i un espai humans.»* (Leroi-Gourhan, 1964: 364.)

En poc menys d'un segle s'ha passat de les òrbites personals de l'individu, regulades pel pas i el cavall, a una estructura d'integració espacial planetària; això no obstant, o potser en virtut d'uns canvis tan ràpids com aquests, la percepció habitual del temps continua essent la pre-einsteiniana, d'un temps viscut com a força física posada al costat de les coses: «Tota la meua inquietud neix del fet (...) que pensem en el temps de manera lineal, probablement perquè la línia, sense dimensió, ens sembla, equivocadament, una cosa contrària a l'espai i anàloga al temps. Per tant la història ens sembla dibuixada com una corba, contínua i discontinua, creixent o decreixent, recta o fent ziga-zagues, i així successivament» (Serres 1977: 170).

Separar l'espai del temps és una convenció segons la qual la durada és percebuda com la distància necessària per tal que alguna cosa retorni. El temps és representat simbòlicament com una xarxa en la qual els individus es troben closos; domina l'espai, que existeix solament com a temps necessari per a recórrer-lo.

La possibilitat recent de situar-se en un punt de vista extraterrestre, en un satèl·lit, permet de mirar la Terra des de l'exterior d'ella mateixa: imaginar un estat com aquest provoca una pèrdua de l'orientació espacial habitual, alt-baix, dins-

fora, l'absència de la força de gravetat, flotar en l'espai, la simultània coactuació de les forces centrífugues i centrípètes. És un espai corb, espiraliforme, circularitzat, reversibilitzat de dreta a esquerra; és l'espai de la satel·lització, la Terra vista des de fora de la seva òrbita (cfr. Baudrillard, 1978). La noció de *frontera* és fonamental per al modelatge en sentit abstracte de la categoria d'espai dins l'art contemporani, noció que implica el fet de concebre un espai no com a contenidor d'objectes, sinó com a extensió contínua més enllà del límit visible.

«L'espai elaborat en un text artístic no expressa solament les relacions espacials, es tracta d'un model artístic del món; espai artístic coincideix amb el model del món d'un autor determinat, expressat en la llengua de les seves concepcions espacials.» (Lotman, 1968: 193.)

Fins ara, el temps de l'escena teatral ha estat el present en transformació, contemporani al temps real de l'espectador, capaç de donar la il·lusió d'un present continu en un espai circumscrit. Els herois de la dramaturgia contemporània són, en canvi, herois de l'espai i del temps virtualment obert, que no es mouen envers una direcció fixada. L'actual manca de demarcacions de l'espai-temps de l'escena teatral és inversament proporcional a la llibertat de moviment de les figures que l'habituen: com més il·limitat és l'espai, més es fixa el gest i els individus s'immobilitzen. El teatre contemporani transporta a un sense temps i a un sense lloc, a un passat absolut, extra-històric, on lluny i prop són categories sense cap més significat, perquè la narració ha estat empesa fora de les òrbites terrestres, en un espai on moure's coincideix amb estar-se quiet, on l'activitat és igual a l'activisme iteratiu sense objectiu.

Corresponent a aquesta dimensió existencial és la categoria d'*antiespai*, que és tant l'infinit, el fluid, el món còsmic, com el sopor immòbil i mecànic de l'inert. L'abisme i la fissura, el cingle i el forat, són les figures oposades i equivalents a través de les quals es manifesta l'actual destrucció de la representació espacial. Ja sigui amb el seu ampliar-se il·limitadament, com amb el seu restringir-se, ambdós expressen l'anul·lació de la dimensió humana (cfr. Lotman, 1968).

Robert Wilson elabora dimensions espàcio-temporals sofisticadíssimes que prescindeixen de l'«aquí i ara» de l'espai i del temps del fet teatral, multiplicant els llocs escènics, distanciant-los en l'espai i fent que l'espectacle s'esdevingui —parcel·lat en llocs diversos i llunyans entre si— simultàniament en el temps, com al projecte de *Die Goldenen Fenster (Les finestres d'or*, 1982).

L'elaboració espàcio-temporal dels espectacles de Giorgio Barberio Corsetti treballa la polaritat de l'espai aeri i ascensional amb la caiguda en un espai subterrani i intersticial que tendeix a mimetitzar el cos de l'actor en la matèria plàstica. A la *Camara Astratta* ja no hi ha un «aquí» i un «allà», un fora i un dins, un lluny i un a prop, sinó un espai immaterial travessat pels actors, les dimensions del qual no es poden omplir. Es tracta d'un espai mental, buit, el subjecte del qual és l'espectador, on ràpidament vénen a la consciència i en desapareixen elements que provenen d'un altre lloc no identificat (cfr. Studio Azzurro, Corsetti, 1988).

El teatre d'aquests darrers deu anys ha afrontat les oposades polaritats d'una durada espàcio-temporal contínua i d'un espai connotat, però qualsevol, no delimitat pel marc escènic; d'un present absolut i d'un sense temps i sense espai.

## L'ESPACIALITZACIÓ DEL TEMPS I LA TEMPORALITZACIÓ DE L'ESPAI

L'espai ha estat protagonista del teatre dels anys 70 i ha esdevingut matriu de l'esdeveniment teatral. Des de l'Environmental Theatre, que ha replantejat la relació actor-espectador, fins a l'espai orgànic i animat pels espectacles de Barberio Corsetti, s'aprecia una autèntica revolució dels modes de representació que definitivament han posat en crisi la forma de desenvolupament lineal, el present en transformació de la narració dramàtica, tot afavorint una representació espacialitzada del temps i una temporalització de l'espai.

Durant el decenni passat s'ha efectuat la paral·lela remoció del llenguatge verbal i del temps, que ha estat viviseccionat i descompost en microunitats, privat dels seus cursors i indicadors d'inici, culminació i fi, objectualitzat i transformat en fetitxe, expulsat dels esdeveniments i reïficat com a cos extern a ells. El naufragi del futur i les ruïnes del passat han fet irrealitzable «la gran narració» (cfr. Lyotard, trad. it. 1982) i, si de cas, actual, en canvi, «aquella acceleració de la història» que Walter Benjamin havia descrit com l'àngel aterrit amb la mirada adreçada al passat i les espatlles al futur desconegut, que amuntega ruïna sobre ruïna. L'espacialització del temps portava a la negació d'una història possible amb un sentit unitari i evident: temps, narració, comunicació verbal, tradició, allunyades en el període de l'emmudiment de l'escena teatral, tornen a emergir durant la dècada dels 80 com a instància de reintegració del temps i de la narració, la qual, però, pren forma de sentiment de la seva evanescència, de dramatització de l'absència de lloc de la narració tradicional i de la impossibilitat de la seva recuperació.

Senyals evidents, els anys 70, de l'obra de modelatge de l'espai sobre el temps han estat: la presència del temps present; el procediment de la iteració, que produeix la pèrdua de lligams entre les coses; la inscripció del llenguatge verbal com a signe espacial (en les *performances* de poesia, com en el treball de Richard Foreman); els *incipit* repetits, les interrupcions sobtades i el retorn constant (els xiulets a *Acte sans paroles I*) al punt de partida perquè no hi ha origen ni final, sinó que es repeteix fins a l'infinit la caiguda en l'espai-temps reversible. Contemporàniament, ha tingut lloc una pèrdua d'eficàcia de les convencions simbòliques, ja sigui en relació amb la comunicació verbal com a la representació espàcio-temporal, precipitada en els ritmes caòtics naturals, en l'afluència lliure del temps real.

Beckett ha estat el veritable iniciador de la dramaturgia de l'espai, en el sentit que la seva escriptura literària, modelada pel dispositiu espacial, ha ultrapassat els límits que distingien la narració del drama, la història d'allò viscut, i ha portat



la confusió entre els registres del passat i el present. El teatre de Beckett *posa en escena* categories abstractes: el temps, l'espai, la memòria, la percepció, en una profunda acció autoreflexiva i metalingüística. A *Last Krapp's Tape* el present és repetició infinita; dins l'«aquí i ara» de Krapp, que festeja el seu aniversari, s'insereix un dellà espàcio-temporal, però des del moment que és sempre la seva veu la que parla, ja sigui en directe o des de l'aparell, l'anterioritat té el mateix tractament que el temps present. El temps passat es fa «personatge» a través del paper d'actor atribuït al magnetòfon, el dispositiu que permet a Krapp aquella escissió —que esdevindrà un element bàsic de la dramaturgia de Beckett— entre el propi cos i la pròpia veu. Al drama, hi actuen i interactuen tres existències i tres temps: el present del Krapp que menja el plàtan i balbujeja, el del Krapp a punt d'acomplir una acció (repetició d'una acció que no aconseguirà d'executar) i el passat, restituint per la seva veu enregistrada molts anys enrere. El record de si mateix, en aquest cas, tant és narrat —com a la narració— com representat en l'escena pel Krapp que escolta i reacciona a la seva veu, creant d'aquesta manera un diàleg entre temps diferents, fet de paraules (les enregistrades) i d'accions i gestos sonors, els presents i actuals. Krapp expressa la tragèdia d'un home que vol dominar el temps, posseir-lo i ressuscitar-lo a intervals regulars.

A partir dels anys 70, l'elaboració d'espais i temps múltiples i estratificats ha passat a conformar, a més de la dramaturgia literària, també la de l'espectacle, on coexisteixen variades tipologies de modelatge espàcio-temporal que operen totes elles fora de les unitats de temps i lloc, fora del desenvolupament de l'abans i el després.

## El viatge i el paisatge

*«He passat la meua vida viatjant. Quan començo un treball sento que sóc més un viatger que fa teatre que no pas un director que viatja per enriquiment personal.»* (Brook, 1986.)

El fonament de la poètica del *Performance Art* ha estat el remodelatge de les percepcions primàries de temps i espai que impliquen processos d'activació sensorial. L'espai era entès com el lloc on s'allibera l'energia del *performer*, en un intercanvi d'influències entre animat i inanimat, entre esperit del lloc i sensibilitat del subjecte que l'habita, del qual partir per a construir una identitat, per a saber «on em trobo i qui sóc». (Les *locations* del grup californià dels Soon Three són un exemple «de gènere».) *The Red House Animation* (text de Lee Breuer, espectacle realitzat el 1968-78 pel Mabou Mines, *L'animació de la casa vermella*) explica com un cavall aprèn a reconèixer la seva forma, el paisatge del seu cos: *form, shape, line, circle* són els termes que el cavall repeteix a l'intent de traçar en l'espai les seves geometries emocionals. Però, a la fi, el cavall perd el sentit de si mateix, no aconsegueix de compondre la pròpia imatge i es precipita en un abisme. En la dramaturgia de Sam Shepard, la història és substituïda per la geografia, el passat és objectivat com a lloc geogràfic ideal, un paisatge imaginari, l'Oest és un estadi primordial, fora de la realitat, un mite.

El paisatge, tant el natural com el recreat artificialment en escena, és una figura d'una dramaturgia de l'espai que s'ha expressat plenament en el teatre dels anys 70: l'espectacle és un esdeveniment que té lloc en ressonància i harmonia amb el lloc triat, com en la celebració d'un ritu; allora pren forma teatral una dimensió imaginària, onírica, mitològica, un paisatge mental.

Brook, per als seus espectacles, des d'*Orghast* al *Mahâbhârata*, tria espais naturals, valls, coves, llocs secrets i inaccessibles, que són estructurals pel que fa a l'esdeveniment que acullen, en el seu flux des del crepuscle a la sortida del sol, no pas elements decoratius i suggestius. Els seus viatges, empresos per a conèixer diverses cultures a l'Àfrica, l'Índia, a l'Iran, funcionen com a teràpies de buidatge dels estereotips culturals, aspiren a desintel·lectualitzar, a oblidar tot el que s'ha après per a poder acollir altres històries, idees, ritmes, imatges. També en el tipus de treball de l'Odin Teatret és fona-

mental la trobada i l'intercanvi amb la diversitat cultural, i alguns espectacles han estat construïts com a diaris del que s'ha vist i sentit en el curs del viatge, com *Il Milione. Primo viaggio* (creació col·lectiva de l'Odin Teatret, 1978).

En el treball de La Gaia Scienza, de *La rivolta degli oggetti* a *Cuori Strappati* (1975-1983), l'actor interactuava amb l'espai, ja sigui escena teatral o carrer de la ciutat, deixant-se absorbir pel lloc i impregnant-lo de si mateix. Els seus espectacles prenien forma com a procés, en un ambient que es transformava habitant-lo, constituint-se com a espai de la identitat de cadascun dels components del grup. Hi havia l'intent de transferir al lloc escènic la càrrega d'energia produïda pel cos, compromès en recorreguts espacials indeterminats, a exercitar diverses dinàmiques motores: córrer, caure, saltironejar, fins a l'esgotament. La transformació contínua de l'espai escènic subratllava la geografia emotiva d'un espectacle, com ara *Cuori Strappati* (La Gaia Scienza, 1983), que és una narració d'esdeveniments espacials, on la diegesi és conduïda per una xarxa dinàmica d'energies que es transformen incessantment l'una en l'altra. Travessar paisatges sempre diferents, aeris, terrestres, aquàtics, esquerdes que s'obren a les parets, reaccionar-hi, capgirar contínuament el ritme amb *coup de théâtre*, com les butaques que s'animen, les roques que esdevenen cossos humans, constitueix l'itinerari d'aquest espectacle, ric d'imprevistos i d'idees.

La incertitud, com a impossibilitat de l'espectador d'aturar-se en una posició fixa, «trobar-se sempre a punt d'anar-se'n cap a llocs llunyans» com els personatges de les novel·les de Peter Handke, corresponia a un *topos* filosòfic, al relativisme conceptual i al sentiment de la pèrdua de certituds i identitats. La idea original de la qual neix el teatre de Wilson és espacial: «disposar d'un espai gran i de moltes persones». Ell encarna aquell viatger de l'espai i el temps del qual parla Victor Segalen (1904-1918, trad. it. 1983) al seu assaig sobre l'exotisme; que recull objectes curiosos als llocs que visita per ajuntar-los en una escena que manté la fascinació de la trobada imprevisible. L'exotisme de les seves *performances* és l'actitud

a *espaciar*, a «comprendre el món i els mons» a través del seu poder de concebre la diversitat. El retorn del viatge és assegurat per la tensió en la davallada al lloc tranquil i nocturn de les seves imatges familiars, per l'escolta dels propis fantasmes capturats a les zones fosques del seu propi jo. Construeix els seus mons poblats d'espècies diferents (serps de cascavell, dinosaures, homes, rellotges, selves tropicals, monstres) ultrapassant les lleis de la gravetat (penja el general Lee amb el cap per avall en la nau espacial), les relacions gran-petit, llunyà-proper; altera la percepció del temps dilatant la durada de la *performance* a través de la successió dels dies i de les nits (*Ka Mountain and Guardenia Terrace, a story about a family and some people changing*, de R. Wilson, 1972, *Ka Mountain i Guardenia Terrace, una història sobre una família i algunes persones que canvien*) o contraient-la com un meteor el pas del qual és esperat i preparat escrupolosament (*The Civil Wars, a tree is best measured when it is down*, de R. Wilson, 1984, *Les guerres civils, un arbre es mesura millor quan està per terra*).

El contacte de Wilson amb el que és diferent, llunyà en el temps i en l'espai, amb les altres tradicions culturals, amb allò desconegut (la percepció patològica, la disfunció de la màquina perceptiva que produeix deformacions, sigui l'engegament dels detalls sigui la *gulliverització del món*) és aconseguit amb procediments i càlculs rigorosos. En la cosmogonia wilsoniana, i a *The Civil Wars* en particular, «la geografia del món», la seva concreta trobada amb altres cultures, races, llengües, és un risc i una aventura perpètua alimentada pel gust de percebre la distància. Wilson representa el viatger del temps que s'adreça al passat, al futur, a l'imaginari. «El meravellós del demà», que Aragon havia vist com el codi de *The Deafman Glance*, el seu procés de construcció de mons hipotètics prenent-los del passat remot, compon l'estil exòtic de la seva escriptura. El seu muntatge «surrealista» de la història opera la copresència escènica i temporal del passat i del futur en la percepció del temps objecte com a «ritme perpetu», en el buidatge de l'«element històric» (el personatge de Lincoln o d'Stalin, Freud o Edison) en un paisatge on desplegar no la dada, sinó

la reacció emotiva-fantasmàtica evocada per la dada. El temps, en la seva presentificació de l'«aquí i ara» de l'escena i en el seu transcórrer com a temps-objecte, contreu i condensa passat i futur; alhora el tractament operat en relació amb l'esdeveniment històric arrossega aquells microesdeveniments amagats que formen part de l'anecdòtic, de la coincidència, de les associacions arbitràries. La transfiguració que Wilson fa en relació amb la història, adopta el criteri del lapsus, de l'improbable i imprevisible que fa tornar insòlit i desconegut el que és familiar. Així Frederic el Gran, Stalin, Edison, madame Curie, viuen el sentiment del temps possible, un temps sense res que en mesuri la durada, mantenint una familiaritat inquietant de figures cridades a viure en escena com a elles mateixes i com a altres, conegudes i estranyes al mateix temps.

El *rytmos* matemàtic, el mutament continu que caracteritza l'escena de Wilson eufemitza i domestica la substància del temps. Ja no es tracta dels valors diürns mesurats per l'alternança de foscor i llum, sol-nit, sinó una tranquil·la variació d'intensitat cromàtica que ritma l'inaferrabilitat d'un temps percebut com a flux canviant.

El *topos* del viatge i del paisatge com a escena absoluta conforma els treballs teatrals de Giorgio Barberio Corsetti d'ençà de *Cuori Strappati* (La Gaia Scienza, 1983) endavant, en una composició que esdevé cada vegada més complexa, en què el mite i la ciència-ficció, el passat remot i el futur, la ciutat de demà i la necròpoli, es fonen en un viatge que tendeix a portar l'autor al seu lloc d'origen, a la ciutat dels pares, a transformar-se en un viatge de la consciència, en un paisatge mental on el pensament solitari vagareja. Això té un to propi, el to contemplatiu de qui escriu un diari, el ritme d'un pas que camina sense pressa, de manera que permet d'entrar en l'obra.

## La reversibilitat entre viu i inert

El procediment del muntatge ha produït efectes rellevants en la dramaturgia contemporània, entre els quals el d'afavorir el principi de reversibilitat, l'intercanvi de propietat entre el viu i l'inert. Després que s'ha operat la segmentació del *continuum* espàcio-temporal de l'escena en unitats componibles, es feia necessària l'homogeneïtzació de les diverses matèries expressives: tractar l'actor de la mateixa manera que l'objecte escènic. Aquest era el problema amb el qual Serguei M. Eisenstein s'havia trobat en la seva pràctica de director teatral (1934, trad. it. 1964): el de la relació entre temps i espai, entre accions dels actors i escena, entre moviment i estaticisme. El seu objectiu era convertir l'espectacle en una màquina del moviment, un organisme que respira a l'uníson amb l'espectador; pensava en un ritme continu que inclogués l'escena, la platea, tot l'edifici; que des de cadascuna de les parts es pogués transmetre al cos sencer del teatre. El seu pensament es trobava més enllà de les possibilitats tecnològiques de l'època, les seves idees i aspiracions («un tot canviant que s'expressa en el moviment») topaven amb la irreductibilitat entre elements mòbils i immòbils, l'espai i el temps, l'escena i l'actor, coagents en un conjunt discontinu. El llindar en el qual s'ha abocat Eisenstein implicava un tractament homogeni de l'espai i del temps, és a dir, dinamitzar els elements espacials i reduir la distància entre animat i inanimat, tractant indiferentment l'objecte i el subjecte actor. El seu projecte estètic i teòric s'orientava a assolir un *continuum* espàcio-temporal efectiu (segons les indicacions paral·leles de la física d'Einstein) capaç de produir variades combinacions de plans i d'accions, un cop desancorades les funcions de figura i fons, i temporalitzats els elements espacials. La recerca d'Eisenstein en teatre es va centrar entorn d'aquests problemes, abocant-se en la seva activitat cinematogràfica, mentre que l'organicitat efectiva de l'escena només s'ha assolit fa pocs anys. El treball que s'ha efectuat als laboratoris teatrals i les noves tecnologies permeten de realitzar les pantalles mòbils de Gordon Craig, com també les

geometries plàstiques d'Oskar Schlemmer, les sinestèsies sonoro-lluminoses de Kandinski i altres coses no imaginades pels reformadors del teatre del segle xx. La dramaturgia contemporània de l'espectacle ha assolit un equilibri efectiu entre cos vivent i matèria inèrta. De fet, ha elaborat un espai orgànic, foradat, transitible, travessable, cos-ciutat, cos-casa, habitat als intersticis i les esquerdes. Es dona també com a estança del pensament, finestra sobre un paisatge mental, o bé espai virtual (l'espai electrònic de *La Camera Astratta*), que es forma amb la mateixa velocitat que el pensament, on és possible recompondre la unitat de físic i psíquic, on els cossos són exempts de les lleis de la gravetat, on la matèria esdevé lleugera i els cossos transparents, on contínuament es produeixen salts entre aquí i ara, dins i fora, present i absent.

### Evanescència de la narració

*«Avui ja no es desitja cap temps culminant, cap retard, es viu tèbiament, tot mantenint-se a una certa altura (o baixesa). Ja no hi ha temps excelsos. Només temps que tendeixen a exigències en petites dosis, disseminades en la vida. Cada dia alguna cosa, no, com abans, una vegada a la vida quelcom d' excepcional (...).»* (Kempny, 1928; trad. it., 1987: 335.)

En la pràctica teatral d'aquests darrers vint anys s'ha exhaurit la interdependència unitària espàcio-temporal, la qual cosa ha produït recorreguts narratius unidireccionals, dinàmiques entre el tot i les parts, tot plegat capaç de donar «una representació subjectiva de l'objectivitat», i el teatre ha assumit el temps com a model espacial, treballant fora de les convencions de començament i final: «No sé mai quan fer acabar una comèdia. Jo no faria acabar mai res, però en un moment determinat cal aturar-se almenys per a permetre que el públic deixi el teatre. Una solució no és mai un final, és un escanyament» (Shepard, 1985 b).

El procediment del muntatge, introduït en la literatura dramàtica per a condensar i comprimir una sèrie d'episodis en funció narrativa, és emprat en la dramaturgia contemporània no solament en funció antidramàtica, sinó també antinarrativa, per a compondre espacialment elements diversos, llunyans en l'espai i en el temps, per a fer-los copresents i copossibles, ja no independents (l'espai estàtic i el temps dinàmic). L'escena, entre el anys 70 i els primers anys 80, ha esdevingut un lloc d'acoblament de materials heterogenis i del seu estranyament, fragmentació i recombinació a través dels quals troba semblança la deformitat i la varietat del món. El muntatge avança per pauses poètiques —podríem anomenar-ho, com Eisenstein, *de trames grosses*— en què les separacions són perceptibles i subratllades per la intermitència de fosca i claror, de força i suavitat, el ritme de les quals exclou els temps mitjans per a fer-se lent o veloç segons la nova estètica electrònica dels *spots* publicitaris, com a *Tango Glaciale* (direcció de Mario Martone, Falso Movimento, 1983). L'acceleració i l'alentiment contradiuen, ambdós, la percepció habitual del moviment, que ha estat aturat per a recollir la mínima dada perceptible. Les durades s'han subdividit en intervals petitíssims, amb la finalitat d'objectivar el temps i poder observar-ne el funcionament. «He passat el meu temps dormint. He intentat aturar el temps. Accelerar el temps. He estat en contradicció amb el temps», confessa Peter Handke a *Selbstbeziehung*.

En la dramaturgia contemporània, la contradicció entre el present dramàtic i el passat temàtic (el problema que s'ha presentat amb Henrik Ibsen) és anul·lat dràsticament perquè tots els temps, el de la memòria, el del record, el del projecte, esdevenen presents, temps del simple transcórrer, buidat de sentit i direcció, on present absolut i llunyà absolut tenen el mateix valor perquè ambdós indiquen la pèrdua de completesa del món.

L'espectacle del Living Theatre *Paradise Now* era compartimentat com un recorregut d'elevacions, com un viatge ritual envers la llum i la felicitat. El temps present de l'obra era construït com a passatge al temps futur de la conquesta



de la nova identitat i de l'actualització de la visió: «Estimat públic, el Paradís és ara possible: si no us ho creieu, quedeu-vos una estona amb nosaltres», declamava Julian Beck. El temps present del ritu d'iniciació, passant a través de l'absència de temps de la meditació-visió, es projectava en el futur de l'acció, fora del teatre i el seu temple, i s'instal·lava com a virtualitat present.

La dominació de l'espacialitat ha modificat completament la relació entre descripció —representació d'objectes i esdeveniments— i narració —representació d'accions— i l'ha decantada a favor de la descripció, tradicionalment en un paper secundari i ornamental en relació amb la narració, cosa que ha produït en la novel·la, així com en la dramaturgia, la destrucció de la narració. Fent prevaler la descripció d'accions i la seva copresència simultània, la narració s'ha minimalitzat i la descripció dramatitzat, o bé els atributs del temps s'han manifestat en l'espai. *Acte sans paroles I* de Beckett és una narració feta de descripcions d'accions on la diegesi és donada per la mutació de les posicions dels objectes en l'espai.

Al teatre contemporani, la narració no hi té cap lloc, perquè la narració és *mythos*, una forma per a contenir el món en una imatge, ordenar, triar un traçat entre molts de possibles, és temps que passa, mentre que descriure pertany a un espai que es recorre amb la vista. El teatre dels darrers deu anys ha bandejat la narració, perquè, des del món que descriu, no hi havia mutament, de manera que ja no ha estat possible de posar en escena una unitat tensional entre plans diferents de realitat, funcionalitzar l'energia envers un objectiu. Incapacitat de tensió és absència de conflicte, com també absència de mutació equival a una realitat que es repeteix reiteradament, que s'acumula, sense creixement ni salts entre un pla i un altre. La narració estructura un espai en què mostrar la metamorfosi de les coses és també capacitat de decisió, assumció de responsabilitat enfront del traçat que s'ha triat de seguir enmig de la inaferrable pluralitat del real, mentre que l'estètica teatral de les noves avantguardes s'ha recolzat en la indiferència, la casualitat, la indeterminació, la modularitat pro-

cessual. El pensament postmodern ha seguit l'«aquí i ara» de l'experiència, bandejant la projectualitat dels noms possibles i, per tant, també els circuits de les històries en què s'evidencien connexions que segons una lògica rigorosa no serien pensables o presentables.

L'espectacle contemporani no representa el temps en transformació i en desenvolupament, sinó un temps incommensurable, absolut, com l'èpic, on no es fa sinó contemplar o continuar tot el que ja ha tingut lloc, on solament és possible girar-se enrere (mentre que la narració és destí, cadena que obliga a procedir per a assolir la meta). Els arguments contemporen la mort, les ruïnes, les ombres, en una escena sepulcral, fosca i empobrida, sense cossos vius, poblada de veus per a les quals sembla que l'únic moviment possible sigui el d'evocar un *ha estat*, de lligar-se a un ja esdevingut, que té, però, la presència d'un present. La dramaturgia contemporània ha fet desaparèixer la relació entre passat i present, ha fet caure també els límits entre memòria, record, pensament, discurs i esdeveniment: el record ja no serveix com a recurs per a fer entrar el temps passat en el present dramàtic.

El temps com a dimensió còsmica i alhora personal ha esdevingut el subjecte de molts espectacles: la memòria és cridada en ajut en relació amb un futur que es preveu catastròfic (*Recent Ruins* de Meredith Monk, 1979, *Noves ruïnes*); a *Games* (Monk, 1984, *Jocs*), els descendents dels supervivents de la guerra nuclear celebren ritus en record dels seus avantpassats, els *games* justament, els únics vestigis que han romàs del passat. El temps futur porta a una representació desmaterialitzada, en què el cos i la imatge perden terreny a favor del so i la llum. El temps present, en canvi, és representat amb una forta empremta hiperrealista (dones esquarterades com animals a *Through the Leaves* de Joanne Akalaitis, 1984, *A través de les fulles*), claustrofòbic a *North Atlantic*, del Wooster Group (direcció d'Elizabeth Le Compte, 1984, a partir d'un text de Jim Strahs, *Nord Atlàntic*) on hi ha un trampolí que es manté amenaçant sobre el públic, com si els hagués de caure a sobre, i en la qual els actors són obligats a pujar, relliscant contínua-

ment; a *Black Maria* (text, direcció i escenes de John Jesurun, 1987, *Maria Negra*). l'espai és un lloc sense sortida, un cub envaït de projeccions a totes les parets, comprès el sostre i el terra. En aquests espectacles es parla d'accions que els personatges o bé ja han acomplert i recorden, o pensen que acompleixen: en ells hi ha l'aspiració a la forma dramàtica que representa una dimensió de plenitud, una capacitat d'acció en què el narrador voldria poder dissoldre's. Als textos de Heiner Müller, els temps històrics s'alternen amb el temps present del qual es desprenen *ictus* de seqüències de discurs directe units pel present històric. El parlant de *Hamletmaschine* anul·la l'ascendència del drama de Shakespeare en passar, dins el text, del temps passat al present, de l'haver estat Hamlet, al «jo no sóc Hamlet».

## El mentrestant

La veu de la interrogació metafísica, de la qüestió absoluta, és també una veu de l'*espera*: que la casa s'esfondri, que l'amant mati l'amada per amor o salvació, que la ciutat s'enfonsi en la mar o en la terra, que al son succeeixi el despertar (*Il Cavaliere azzurro*, Solari-Vanzi, 1985), que arribi l'alba, que arribi la mort a mans d'un revolucionari, que els revolucionaris cremin els teatres, que el fantasma evocat des del regne dels morts, l'ombra de l'actor en la pantalla, apagades les llums, torni en el seu regne nocturn (*Ritratto dell'attore de giovane*), que l'Arcàngel esdevingui portador de vida, més enllà de la vida, o de mort, de martiri o de joia (*Atlante dei misteri dolorosi*, direcció de C. Ronconi, dramatúrgia de M. Gualtieri, Teatro Valdoca, 1986). Aquest temps d'*espera* expressa la tensió envers la transcendència de la quotidianitat, el desig d'una globalitat que s'experimenta com a *interval* que no es pot omplir i que l'actor farceix de paraules-actes que no són sinó l'imponent deliri d'un visionari el pensament del qual ha estat tan accelerat que no podrà compassar-se mai amb el seu actuar.

És l'espera d'un moment final i resolutiu, la bella mort, la mort heroica que no és, però, ni immolació (*Ifigènia* evocada per Valdoca), ni acompliment d'un destí tràgic profetitzat, sinó pura seducció visionària, aspiració ideal, menció de la «mort tràgica». Un moment final que no evoluciona, l'espera del qual és enganyada amb *espais d'activitat* i *espais de visions*. En efecte, a escena s'acompleixen «gestos sensats» (regar plantes, abocar aigua, encendre focs, abraçar-se, enfilarse, ballar, etc.), consumats inútilment, fins al «malbaratament d'un mateix», al desgast energètic en estat pur. La *visió* representa l'estat de contemplació on el buit d'acció deixa percebre el simple succeir de la ment i del cos de l'actor que es buida de l'esdevenir del temps, del passat i del futur, que perd la memòria i viu «tranquil i assegut / sense fer res, en té prou amb l'etern present de si» (Tiezzi, 1986: 87).

El *mentrestant* és l'espai buit on tot és possible, és el vertigen del sense temps i el sense lloc, de l'Obert, l'espera de poder-se introduir en el temps real, on deixar de pensar i començar a actuar. I aleshores la dimensió (tràgica) d'aquesta nova dramaturgia es llegeix com la impossibilitat o la vanitat d'assolir una plenitud i immediatesa de si, del jo com a consciència i acció, com a adhesió irreflexiva a l'existència. L'espai del teatre esdevé l'espai d'aquesta sempre verificada escissió i exili d'un esdeveniment i d'una història, d'un acte que ja s'ha esdevingut, que es troba fora del subjecte i que el subjecte només pot evocar. L'exili de l'acció coincident amb el pensament, la separació de la pregunta i la resposta, és la tensió en l'*instant* «l'etern present del si», l'abolició, en darrera instància, de la frontera que uneix i separa el regne dels vius i el regne dels fantasmes, de les evocacions i els esperits sense cos, espais infinits on no passa res.

A *Minetti. Ein Portrait des Kunstlers als alter Mann* de Thomas Bernhard, el seu drama es reconstrueix a la fi, reordenant els fragments que l'actor mostra desordenament a les persones que transiten pel vestíbul de l'hotel. En el flux verbal i gestual de Minetti passat i present cohabituen en l'esperança d'un futur que significaria la seva reintegració en la vida i el temps:

poder tornar a ser el que ha estat, un actor. L'espai-temps del drama és suspensió temporal, espera que sigui concedida la possibilitat de fer-se fet teatral, no ja evocar un «ha estat», sinó ser Lear, una altra vegada.

La suspensió del temps en la dramaturgia actual, el seu ser sense temps, és figura simètrica al present absolut, al temps real, de la dramaturgia dels anys 70.



## L'ACTOR-PERFORMER

El tema de l'espectacle *Ritratto dell'attore da giovane* és la interrogació sobre l'actor: què és l'actor? «¿Un sant, un foll, un sense memòria, una consciència passiva, un empestat, un assedegat, un capità ferotge?» Quina és la seva acció eficaç? Marion, l'actriu protagonista del primer acte, espera la bella mort, espera ser matada per revolucionaris que alhora també cremaran el teatre, l'espai ple de cadàvers podrits que l'acull. Espera de recitar l'última escena del seu darrer drama com a gran actriu. Sandro, l'actor protagonista del segon acte, enganya el temps parlant d'històries d'acció, indecís si repescar o no un quadre que s'ha enfonsat en una piscina que ocupa tot l'espai escènic. (Es tracta de *El naufragi de l'Esperança* de Caspar David Friedrich.) Cap esdeveniment no hi intervé, en el sentit de modificar la seqüència dels pensaments d'ambdós actors asseguts a la vora de la piscina, fora de les seves dinàmiques interactives amb l'altre actor en escena —el Mut i la Muda, l'Esperit Vegetal o l'Esperit Animal— que s'expressen a través de tota una gamma de gestos sonors grollerament orgànics: pets, esputs, esbufecs, xiscles, grunys, «sons de mongoloide», balbuceigs. En l'espectacle, en efecte, els dos personatges en són un de sol, escindit en dos, amb dos cossos i dues ànimes: el mut, capaç només de gestos i sons inarticulats i el parlador, l'ànima animal i la intel·lectual, però ambdós agents sobre l'escena, no metàfores d'una unitat en conflicte, sinó entitats desfasades els moviments de les quals són ritmats segons una harmonia dissonant. Perquè l'actor contemporani encarna idees abstractes (la Follia, la Solitud, el Temps, l'Esperit de l'Art)

a través de les quals modela el propi univers poètic, dóna forma a la seva pròpia subjectivitat. Sandro Lombardi és l'actor que s'ha ensinistrat a buidar-se per poder incorporar els personatges mítics amb els quals té una intensa relació imaginària. La seva veu és immaterial, descarnada, com si el text es digués a través seu, de manera que la paraula adquireix plasticitat descriptiva i ritme narratiu, es fa *medium* d'altres mons on abstracció i concreció es fonen. Giorgio Barberio Corsetti és l'actor que dóna veu al pensament, el que en escena «parla d'ell com d'un altre». És un subjecte, aquell que representa, retornat a un estat pre-natal, immers en una cambra hiperbàrica en què reinventa el món, en què el cos es posa en perill, desafiant la verticalitat de la posició erecta. La seva figura en escena pren la forma de monstres abstractes, gèlidament grapons i cruels en el seu ser somrients, en el fer el contrari del que diuen. El subjecte representat per Santagata i Morganti és l'estranger que ha travessat la desolació, el babau del poble amarat de la crueltat tràgica i oracular de les civilitzacions arcaïques de la Magna Grècia, la soledat del qual és, però, poblada de fantasmes amenaçants i misteriosos del present. L'actor de Mariangela Gualtieri és un «cos mort» que emet paraules i sons des de profunditats profètiques, des de zones on el dolor és tangible, però sense nom; la seva natura és vegetal i animal, és pedra i roca, àngel i diable, mal·leable i dur; ateny la seva expressivitat sonora en un univers pre-lingüístic.

La reflexió sobre l'actor, fins fa pocs anys, encara estava marcada pel conflicte entre el «ser si mateix» i «ser un altre», entre els seguidors de les teories stanislavskianes i els seguidors de les brechtianes. Els models que han nodrit un nou pensament sobre l'actor i nous mètodes de *training* han estat oferts, a partir dels anys 70, per les experiències de Jerzy Grotowski —del «Teatre Pobre» al «Teatre de les Fonts»— i per l'ensenyament pedagògic i antropològic d'Eugenio Barba a través de l'activitat de l'Odin Teatret i de l'ISTA (International School of Theatre Anthropology), pel seu treball parateatral sobretot. El nou establiment de la idea d'actor ha començat a treballar en aquella zona liminar que separa i uneix l'*actor*



i el *performer*, el si de l'actor i el del personatge, que Richard Schechner ha identificat com la zona en què l'actor no és «jo», ni «no jo», ni persona, ni personatge.

L'actor dels anys 70 és l'actor especular que viu l'escissió entre ser persona i ser intèrpret; aquell qui, segons l'aclaridora definició de Grotowski, més que no pas revertir-se i amagar-se en el personatge, fa del seu treball un procés de revelació de si mateix a si mateix: en lloc de sortir de si mateix, hi entra més profundament. El pas fonamental de l'estètica de l'actor a la del *performer* ha significat una radicalització del principi estètic del Body Art: l'artista que s'autoexposa, «jo sóc l'obra». El rebuig de les tècniques tradicionals de l'actor (dicció i interpretació), confonent-se amb el rebuig de la tècnica *tout court*, ha servit per a trencar els límits que definien les pertinences actorials i crear una condició de radical obertura envers els camps més llunyans del seu ofici.

Una vintena d'anys de recerques ha institucionalitzat les pràctiques de laboratori a través de les quals s'han buscat els fonaments d'*una ciència del cos* que ha permès a l'actor d'eliminar resistències mentals i obstacles corporals que li impedièren atènyer les seves forces vitals. El sentit de les accions projectades pels artistes del Body Art, com Vito Acconci, Marina Abramovich, Chris Burden, Gina Pane, era el de fer sortir del seu amagatall les energies vitals del *performer* i de l'espectador, recuperar un actuar veritable en escena, i amb això el sentit del perill i de l'esforç físic. L'erosió del cos, viscuda i expressada per Artaud en la seva existència d'home i d'artista, l'havia portat a prefigurar una ciència del cos que intuïa possible però que encara era desconeguda, capaç d'atènyer l'ideal del cos pur i espiritual. El seu sentiment del cos erosionat també era causat pel fet de no tenir les eines adequades per a governar-lo, per una descompensació entre el desig de noves dimensions del treball teatral i els límits filosòfics i tecnològics.

A *Le jet du sang* (*El doll de sang*, 1925), d'un sol acte, un dels seus primers projectes de posada en escena, Artaud imagina un cos que es fa miques violentament i es precipita com quelcom que s'esfondra en un paisatge somogut per cata-

clismes imprevistos, donant expressió a aquell conflicte profund que ha agitat el pensament i l'art dels primers anys del segle xx, el conflicte entre cos i esperit que es manifestava com a col·lisió violenta de forces oposades. La seva reflexió successiva és una superació d'aquesta polaritat entre visible i invisible, paraula i imatge. Comprèn que no hi pot haver un esperit pur que no sigui producte del cos colpejat, martiritzat, purificat pel foc, i que l'abstracció no implica una pèrdua de matèria, sinó, al contrari, un reabsorbiment. El seu ideal de puresa, el cos pla, sense orificis (per tal d'impedir la sortida de la substància vital i la infiltració dels fluxos verinosos), el creia assolible no mitjançant l'amputació, sinó la transformació d'una matèria en una altra, d'aquella baixa, fecal, sotmesa a les lleis de la gravetat, a la fosfòrica, en perpètua ebullició que és del cos gloriós. Es tracta de la superació de la plàstica tràgica a la qual tendia el pensament de Malevitx i el gran realisme de Kandinski.

Però, en l'àmbit teatral, l'aportació de les avantguardes històriques, inclòs Artaud, ha estat sobretot projectual i teòrica: la ciència del cos que Artaud entreveia com a essencial a l'*atlètica afectiva* de l'actor, el deixar-se habitar per la força evocada, la capacitat de ser sobtat com el pensament, ha acomplert el seu trajecte solament amb la pràctica teatral de les noves avantguardes. De fet, l'actor, en el decenni passat, s'ha sotmès, juntament amb els altres «textos» de l'espectacle, a un dur procés de desestructuració i reconstrucció dels propis estatuts. Al costat del text literari ha estat l'element més mortificat: reduït a caricatura, substituït amb «tipus» presos del carrer (Wilson en la seva primera fase de treball), mancat del llenguatge verbal, constret a repetir obsessivament el mateix gest o la mateixa frase i a eliminar de la seva veu els matisos expressius.

## LA MÀQUINA EUFÒRICA

En la dramaturgia actual, el subjecte actor ha assolit una sofisticada *mastery* que li permet prestacions adequades a les seves visions del món. Als laboratoris experimentals del teatre dels passats deu anys s'ha creat una ciència del cos les aplicacions específiques de la qual han elaborat tècniques per a molts i diversos estats: l'absència de pes en l'espai i la mal·leabilitat i la resistència als impulsos; l'actor s'ha entrenat a alçar el vol, a saber prescindir d'altres suports (paraula, vestit, llums, colors), a descompondre's en parts, dotada cadascuna d'elles d'expressivitat (fer plorar un peu), ja no actor recitador, intèrpret d'una paraula ja dita, sinó actor ritme que troba en l'espai l'harmonia del vers poètic.

L'actor contemporani ha accentuat l'element corpori i l'abstracte, l'aspecte de l'orgànic (l'esperit animal) i el de l'immaterial (el pensament, la vida mental). Aquests dos pols ja no es troben en conflicte, sinó que conviuen com a energies que es procuren aliment recíproc. El que per a Artaud es mantingué com a prefiguració —ofegar el cos individual, purificar-lo de les crostes culturals— de programa poètico-existencial ha esdevingut una realitat textual.

En la carta exaltant adreçada idealment al seu amic desaparegut André Breton, Louis Aragon copsa lúcidament el referons teòric i conceptual del qual ha nascut un espectacle com *The Deafman Glance*, de Wilson: la llibertat d'experimentar «una ciència sense nom» que és la del cos, on no és possible de definir límits. En escena, el *performer* —observa Aragon— executa el seu paper «per al seu propi plaer», és a dir, que no pretén que els espectadors comparteixin el significat que cal atribuir a la seva *performance*: com menys l'actor es planteja el problema d'interpretar el que fa i el que diu, més lliure és de fer aflorar i assaborir —ell mateix i l'espectador— el misteri de l'espectacle. Vagar i tornar a un mateix és l'experiència que el teatre de Wilson proposa a partir d'una regla: «podem refiar-nos del cos, el cos no menteix». L'argument dels espectacles de Wilson paga la llibertat de no trobar-se vinculat

a recorreguts de sentit predeterminats amb la incertitud («la inassolible resposta a la contínua pregunta del discurs amorós», segons Roland Barthes), una exploració que és voluntat d'aventura i risc de perdre-s'hi.

La màquina de la llibertat, de la qual l'actor és part determinant, funciona sobre la base de càlculs rigorosos segons els quals l'espectacle funciona, va bé. És una màquina eufòrica que no viu l'angoixa d'una humanitat robotitzada, de la substitució de l'art per la ciència i la tecnologia. La màquina eufòrica dels espectacles de Wilson no solament concilia el mitològic amb la ciència ficció, sinó que té la capacitat de «produir el meravellós de demà», creant mons diferents on és possible d'experimentar estats i condicions perceptives inusuals.

El trajecte que la fundació d'una nova ciència de l'actor ha acomplert des dels primers anys del segle fins a avui, des del sentiment del cos erosionat fins a la remor d'una màquina que funciona bé, ha de ser entès com a inclusió en l'engranatge de la disfunció i el desordre. El mutisme onomatopèic de l'actor —l'Esperit Animal— que no verbalitza, el *Ritratto dell'attore de giovane*, és feliç, està satisfet, no és símptoma de manca, està capacitat per a ocupar l'escena amb un comportament de mongòlic, perquè aquest ha esdevingut un subjecte representable, ja no escandalós (com el mongòlic de debò de Gino De Dominicis a la Biennal de Venècia del 1972), al contrari, una font de plaer superior procurada per la particularitat de la partitura vocal i gestual, una partitura abstracta, feta de gestos sonors.

El que és espiritual del teatre contemporani no prové del càstig del cos, sinó de la reversibilitat i complementarietat entre corpori i eteri. El punt de vista és el de l'àngel que mira cap a baix des de dalt i, simètricament, des de baix s'alça per mirar la trapezista que es troba a dalt al film de Wim Wenders *Der Himmel über Berlin* (*El cel sobre Berlín*, guió de Peter Handke, 1987). El motiu de la transparència expressa la qualitat de l'abstracció contemporània, que no és la purificació d'allò corpori, sinó l'assumpció del corpori com a espiritual:

l'àngel, en efecte, tria, a la pel·lícula de Wenders, d'habitar a la Terra i de viure en temps finit.

L'actor contemporani rarament prové d'escoles d'art dramàtic o de famílies d'artistes, més sovint s'ha format un currículum personal amb l'ajut de disciplines no teatrals, les «Fines Arts» especialment, construint-se un palimpsest propi de tècniques extretes sincrèticament de les seves cultures d'adopció, les arts marcials japoneses, el Kathakali, la Postmodern Dance, etc. És un actor-autor, en el sentit que en la seva figura coincideixen els papers de director, d'escriptor, d'escenògraf. Com el director, que ja no es planteja el problema d'interpretar el significat d'un text, així també l'actor no interpreta, sinó que exposa, no es constitueix en vehicle fònic gestual d'una paraula d'altri, perquè les paraules que diu són seves, el seu objectiu és crear un camp d'energia entre ell i l'espectador. La base comuna de l'actor contemporani és el refús del personatge i de la interpretació: «A l'escenari sóc jo, no vull viure amb la vida d'un altre». «Descobrir qui sóc» forma part del procés de construcció de l'espectacle, que es planteja com un moment de recerca de si mateix. El *performer* és el qui no pot fer-se intèrpret d'un personatge, representar un paper, sinó que es compromet a reflexionar sobre la seva condició existencial d'actor escindit. I l'actor descarrilat que odia el teatre dels papers, però que aspira en secret a representar els grans personatges, encara que ja no tingui ni un públic, ni un teatre, com Minetti.

Les estratègies a través de les quals dramatitza la desaparició de l'actor-personatge, i el seu donar-se com a *performer*, són diverses. En primer lloc posa en escena l'escissió: «surt del paper contínuament», en un dins-fora amb el personatge del qual hauria de fer-se intèrpret, en el desig d'una coincidència inassolible. En segon lloc, des del moment que ja no coincideix amb un personatge seu es pot fer executor de tots els papers, eliminant de l'escena els altres intèrprets per a personificar-los ell mateix, evocant-los amb la capacitat de simulació de la pròpia veu, desencarnada del seu cos. El *performer* ha introjectat el món dins seu i habita solitari una escena bui-

da, poblada per fantasmes que ell mateix fa tornar a la vida, com al teatre de Carmelo Bene. En tercer lloc, el *performer* bloca la il·lusió escènica, impedeix a l'espectador de fer-se infant per a poder-se abandonar al jo del somni, suspendre la seva incredulitat, «sé que no és veritat però hi crec» (cfr. Mannoni, 1957), i l'assumeix en canvi com a testimoni, aquell que amb el seu *ser-hi* realitza l'esdeveniment i el vol present en la constitució de l'acte d'enunciació: «És a tu que et parlo».


En la dramaturgia dels anys 80 es manifesten dos fenòmens importants: al costat del personatge desapareix també l'espectador, l'alteritat es dona per absent i l'espectacle, per tant, es construeix com un dispositiu en què l'espectador es pot instal·lar, una pantalla blanca per un imaginari buidament d'imatges, una invitació tocant a l'espectador virtual-real a llançar-s'hi a dins. L'altre aspecte és que l'actor ha superat la fase de la crisi, de l'escissió entre persona i personatge viscuda com a conflicte entre interpretar i ser. És l'actor que reneix momentàniament en el cos i en la veu d'una altra persona, a la qual és destinat perquè hi ha entre ells vincles que els lliguen. Es tracta d'un procés de *reencarnació* en què juguen funcions determinants el mecanisme de la memòria afectiva que permet que l'actor es transfereixi en un univers que és virtual i real, en què s'apropia dels trets que connoten l'altre, assumint-los corpòriament: la imitació «*in body*» de l'actor fa talment que s'esdevingui el qui s'imita. Aquest procés de reencarnació és possible que s'acompleixi si l'actor ha abandonat el seu propi si individual, si s'ha buidat, com Zelig, el personatge de la pel·lícula de Woody Allen.

Marion, la figura de l'actriu del *Ritratto dell'attore da giovane*, es dona com un fantasma i un vampir que escampa verí, sembla la mort per menjar els cadàvers. La seva espera dels revolucionaris forneix la dinàmica d'una acció que es dona com una seva visió secreta a la qual, com a espectador, ens permeten d'assistir. L'actriu espera de ser morta a mans dels revolucionaris, de viure una acció real que interrompi el *continuum* sense temps de les seves visions i els seus èxtasis, que coincideixen amb els moments en què es transfereix en un món noc-

turn que la inspira i la fa parlar, en un flux descompost de desigs, remordiments, imprecacions. No hi ha coincidència entre el que diu i el que fa perquè es troba habitada pels esperits. Aquest seu accés a un regne diferent del regne al qual pertany és comunicat a través de les metamorfosis de la seva veu, que evoca altres actrius amb les quals té un *transfert*, com el personatge de Cabíria que es baralla amb la prostituta, deixant-se'n envair, com posseïda per un esperit. Són presències, les que Marion fa viure en el seu deliri nocturn, que poblen l'escena, mentals i físiques alhora, evocades com a objectes d'afecció dipositats des de fa molt temps a la seva imaginació, encarnades per l'actriu en una veritable posada en escena del mode productiu de l'actor (el propi).

L'actor de *Il Ritratto* pot, ambivalentment, interceptar i sintonitzar amb les veus que habiten l'espai interplanetari, amb les veus que provenen del regne dels morts, la de Simon Mago que fa que Sandro tingui catalèpsia cada vegada que entra en el seu camp magnètic.

En presència d'un sol heroi, l'escena s'anima amb una fantasmagoria de figures evocades que no tenen, però, la naturalesa de la referència cultural o psicològica, no són *màscares* que contextualitzen la personalitat del protagonista, sinó *presències* que són al seu voltant per un instant, cridades des d'altres mons, amb les quals, però, l'actor té una intensa relació i sobretot posseeix les tècniques per a fer-les tornar a la vida. Aquest procediment actoral, que he definit com a reencarnació, fa que el món existeixi només per simulació i incorporat com a *veu interior*. El *performer* actual és un subjecte omnipotent que ha anul·lat el món i l'invoca gràcies exclusivament als propis poders, sense existir autònomament, com a alteritat.

El *performer* ha desmembrat el cos i l'ha fet tornar travesable, l'ha transmutat en imatge-superfície, paisatge, objecte-reversible amb la matèria inanimada. La seva realitat és *liminal*, viu en el llindar del temps on el ja passat reviu en el present sota la forma de reencarnació provocada per les memòries tecnològiques, en el llindar de la matèria: les figures són *EL COSA*  sos que exploten i irradien energia i al mateix temps

gia pura d'un cos pla que s'ha espiritualitzat. Habiten un espai abstracte en un paisatge mental en el qual prenen forma les visions que la seva contemplació fa aparèixer. Un territori en què el límit entre les aparences i les substàncies és incert i trontollant: viu entre un món diürn i un de nocturn: com si la seva *performance* fos momentània suspensió del seu estat d'ombra, un *interval* que una potència del regne dels morts li ha concedit temporalment: aparèixer en una zona de limb, trobar-se suspès en el buit.

L'espai que ocupa en escena és una zona franca on les identificacions són bandejades, consisteix en el lllindar d'una identitat mai no centrada.



## LA PURIFICACIÓ DE L'ESCENA

*«El teatre de la crueltat d'Artaud era encara l'intent d'una dramaturgia de la vida en un sistema que volia reabsorbir tot rastre de sang. Per a nosaltres el gir s'ha acomplert. Cada drama i fins i tot cada escriptura real de la crueltat han desaparegut.»* (Baudrillard, 1978: 91.)

L'ideal artístic d'Artaud era Van Gogh perquè la seva pintura infon energia, expressa «aquell ordre reprimat del qual els objectes de la vida real participen» (Artiola i Bartolí, 1978: 229). Artaud aspirava a un art veritable que no coincidia amb el de l'avantguarda visualista i surrealista. La seva recerca de veritat no deixava espai ni per a la representació mimètica ni per al símbol, «perquè és l'antípoda de la realitat, el que sostreu la concreció material, el pla arravatat de la physis» (ib.: 228). La seva exaltació de la vida reaccionava al *mort* de les imatges al cinema i al text preexistent en el teatre; la seva utopia era poder generar la hipervitalitat del cos dansant. Les pràctiques artístiques dels anys 70 han portat endavant un procés d'«extermini simbòlic» per donar a l'obra una dimensió concreta, sense implicacions ni remissions metafòriques. El Performance Art i el Body Art, el Living Theatre, Grotowski i totes les experiències de les noves avantguardes que han començat des d'on la recerca de Meyerhold i d'Artaud s'havia aturat, han treballat sobre la hipòtesi d'atribuir transparència i pragmatisme a les pràctiques artístiques. L'axioma de Laurie Anderson «la cosa només existeix si la sento», és vàlida també per a l'espectador, al qual es demana no tant que infereixi sig-

nificats, sinó que experimenti emocions capaces de posar novament en moviment les seves energies vitals. L'art dels anys 70 ha abandonat el símbol com la figura més evidentment incrustada de valències distractives pel que fa a l'accés directe i concret a l'esdeveniment, passant a través d'un procediment de «literalització de les metàfores» que té a veure amb els mateixos pressupòsits de l'art conceptual: donar execució a una idea abstracta, sense per això representar-la objectualment.

Els darrers deu anys el teatre de recerca ha patit d'afàsia; a molts textos escrits per al teatre hi ha la malaltia de la paraula com a institució comunicativa: el drama de Kaspar, explicat per Peter Handke, desenvolupa el tema de l'aprenentatge del llenguatge com a adquisició de la capacitat d'ordenar la realitat i integrar-se en el món. L'afàsia no és la impossibilitat d'emetre fonemes, paraules, sinó la capacitat de connectar els enunciats, d'activar el pla sintagmàtic, de teixir trames, de fer i desfer nusos. La pèrdua paral·lela de qualitat simbòlica i capacitat d'acció està connectada a aquesta afecció i n'és conseqüència. De fet, en els casos d'afàsia es destrueix la «capacitat de formar o entendre valors proposicionals», la facultat de formar proposicions predicatives, «de donar forma a les coses i representar-les», d'establir judicis de valor i ordenar el conjunt dels fenòmens sensibles en vòrtexs espàcio-temporals complexos i dinàmics en què els fenòmens aïllats trobin la manera de relacionar-se i de coexistir (Cassirer, 1923). L'afàsia compromet també l'esfera de l'acció, que perd «la idea d'una finalitat» (apràxia), la capacitat d'anticipar amb el pensament un objectiu envers el qual adreçar l'actuació, de manera que es té una actuació mecànica, purament motora. L'apràxia s'ha manifestat, en el teatre, com l'absència de concatenació i funcionalització de les accions i presència d'iteració, dispersivitat i vacuïtat de l'actuació no dirigida a un resultat, estaticitat i paràlisi del cos, però també com el seu contrari, desgast fortíssim d'energia motora adreçada a si mateixa, al pur consum i a l'esgotament.

L'*afàsia*, l'*apràxia* i l'*asimbòlia* han estat els fonaments de l'estètica dels anys 70, que ha combatut l'abstracció en nom

de l'art com a experiència i no objecte que cal interpretar, que ha exaltat el que Cassirer anomena la condició de «cec psíquic», el qui per a orientar-se disposa del nom concret i de la immediatesa de la sensació. Juntament amb l'activitat simbolitzant s'ha perdut també la capacitat d'emprar metàfores i analogies, «possibles només si la mirada no es manté fixada a la simple impressió sensible, sinó que utilitza, per dir-ho així, l'element simple solament com a guia que els indiqui la via que mena a l'universal, a determinats centres de significat teològic» (ib.: 301).

La malaltia de l'afàsia ha privat el teatre del pensament de la possibilitat, ancorant-lo a expressar «sempre només el que és real i present, no ja el que simplement s'ha representat o és possible» (ib.: 343). La incapacitat de relacions, típica de l'asimbòlia, s'ha manifestat sota la forma de tautologia i literalitat: la fixació de l'obra en un significat evident i receptible immediatament; la renúncia a un teixit unitari a l'entorn d'un nucli central; el prevaler del procediment de l'assemblatge de materials trobats; l'exaltació dels trets no permanents lligats al gest i al comportament.

De la categoria de *representació*, entesa com a encarnació en el present d'una idea general que tingui en si les notes de reconeixement, Cassirer distingeix la imatge i l'expressió, el magma sensible i fenomènic, la «fisionomia del món». En el seu sistema, la progressió va de la imatge (el món mític del fluctuant) al símbol (abstracció d'una nota), a la representació, que és una idea general, una operació de conceptualització qualificant. Els seus atributs són: l'equilibri entre espiritual i expressiu, entre sensible i lògic, entre singularitat i potència universal. Inclou dintre seu la concreció de la presència «encarnada» de l'objecte i alhora és revelació. En aquest sentit, la representació (artística), reabsorbeix en ella el símbol en tant que «es manifesta allà on és possible prendre un contingut sensible no en la seva simple presència, en la seva existència actual, sinó com a representació, com a símbol d'alguna altra cosa» (ib.: 148).

L'art de les noves avantguardes, autoreferencial, tautolò-

gic, literal, s'hauria sostret al domini de la representació, entesa en aquesta accepció, per a inscriure's en la dimensió fenomènica, en el domini de l'imaginari, en el paisatge incert de l'esfera del somni, en un territori enllà de la representació, sigui mimètica o abstracta.

Cal considerar, però, que la categoria de representació, en el pensament filosòfic-estètic del segle xx, ha experimentat unes transformacions tals que l'han feta difícil de manejar. En el concepte de representació, en efecte, amb Heidegger, s'identifica tant l'essència espectral de l'art del segle xx —trobar-se davant del món en imatge, ja donat, preexistent, que ha de ser contemplat— com aquella en què és el subjecte el que fa existir el món, en el moment en què se'l representa. De fet, en això «el subjecte és el principi de cada mesura», un món que existeix en tant que «ser representat» que es posa al davant, que es fixa per tal que l'home pugui contemplar-lo i per tant manipular-lo i apoderar-se'n. En el teatre contemporani (i en l'art), coexisteixen els dos trets de la representació en l'acceptació heideggeriana: és representació, en el sentit de posar alguna cosa al davant, produir-la, sigui com ja representat (un art que recicla el patrimoni existent), sigui com a nova creació del subjecte.

El teatre dels anys 70, i l'actual que n'ha recollit l'herència, no ha renunciat a trobar un equilibri entre «sensible i lògic», «singularitat i potència universal». No és antirepresentatiu només perquè vol, d'acord amb la reivindicació d'Artaud, donar-se com a experiència fundadora, crear *noves realitats*. La dada més rellevant de les experiències teatrals contemporànies no és el fet que representin el món, el dupliquin, sinó sobretot el fet que produeixin, mitjançant procediments experimentats als laboratoris científics, fenòmens i estats més autèntics i intensos que els naturals. Perquè hi hagi teatre, diu Brook, la vida ha de ser present d'una manera més forta. En aquest sentit, «*el més enllà de la representació*» de Lyotard, la fi de la funció de l'art com a simulacre, revela el projecte estètic del segle xx d'abandonar la idea de l'art com a experiència substi-

tuta en relació amb la realitat, perquè aquesta se situa com a igualment real. –

## EL TEATRE CONSTRUEIX PROTOTIPUS DE «NATURES»

El teatre de la segona meitat dels anys 80 ha volgut guair de l'afàsia i purificar-se de l'afecció del visual, la malaltia de què ha sofert durant els darrers deu anys, alliberar-se de l'obsessió del mirar-se mirar, de la destrucció de les identitats provocades pel reflectir-se en el mirall sense re-conèixer-se, de la dimensió autoreflexiva, del joc espectacular de contemplar el món en imatge. Tots els espectacles actuals s'enfronten amb aquest problema, explicant el mite dels orígens de la imatge manifesten el desig d'alliberar-se de la hipertròfia visual, de no deixar passar sobre la pantalla imatges del món. Duen l'estendard de l'enrariment, fet d'accions elementals, de paraula poètica i gestos que tenen una alta definició plàstica.

Al costat d'un teatre i un art que no aconsegueixen d'anar més enllà de la superfície del visible, que compleixen la funció de museoficar el món, emergeixen, més rares en la seva exemplaritat, experiències que no aspiren a la representació, sinó a la invenció d'altres mons, que no han arraconat la utopia de Malevitx: condensar la llum del sol per aconseguir de veure des de la foscor un altre món que la fantasmagoria del real impedeix que afloreixi.

Al *Mahâbhârata*, el resultat que l'*ensemble* de Peter Brook ha obtingut és el d'haver donat vida a un espectacle que s'esdevé amb la tranquil·la serenitat d'un fenomen que es repeteix des de sempre, que té la fluïdesa d'un organisme harmoniós en què totes les parets llisquen amb la comoditat de qui dóna importància al que fa i el que diu. L'espectacle utilitza tot el teatre que fins ara ha existit, des de l'occidental a l'oriental, trucs sofisticats i recursos infantils, sense que per això sigui sincrèticament postmodern, cremant les citacions al foc d'una

pràctica teatral desitjosa de confrontar-se amb la varietat de les expressions humanes, de les diferents races i cultures. També aquí hi ha cecs i embenats, un profeta vident, hi ha personatges que són funcions (el missatger, el guerrer, el raonador), però també éssers humans, hi són tots els ingredients que fan l'espectacle: la història, la música que dramatitza l'acció, les paraules, els personatges, les llums, els colors, les danses, les acrobàcies, les escenes d'amor i les de guerra, la tragèdia i la comèdia, moments de reflexió de l'autor-narrador i intermedis que calmen les tensions. Els actors es commouen realment amb les vicissituds i els sentiments que narren amb claredat, donant importància al text que reciten, perquè les paraules tenen energia, com els colors, els objectes, els rostres somrients. L'espectacle se sosté sobre un ritme alternat, un principi d'integració que harmonitza temes mítics i expressions líriques, humà i diví, còmic i seriós, fons i primer pla, on l'aparent simplicitat és fruit d'una llarga i complexa elaboració.

La dramaturgia de la segona meitat dels anys 80 és expressió d'un llarg procés de purificació, madurat durant el decenni anterior, que es manifesta amb una accentuada disposició *auroral*, considerada per les ments sagaces molestosament insuportable. Dir les coses pel seu nom, no inhibir-se a tractar de l'alt i el baix, els temes profans ni els espirituals, és fruit d'una coneixença pura de les coses del món, d'una mirada que s'ha tret de sobre el pes de totes les imatges ja vistes, pot contemplar el món i meravellar-se de la seva potència.

Al text de *Ruvido umano* (1987a), Mariangela Gualtieri expressa el seu desig d'immersió total en la natura vegetal i animal; el seu perdre's en una memòria de llocs antics és un himne panteista, un crit d'afirmació (desesperadament dictat per la voluntat) de la santedat del món, sense distinció entre mal i bé. Aquesta dimensió auroral descobreix la virginitat d'un món que pot ser plasmat novament, també a través del llenguatge verbal, de la seva capacitat performativa d'actuar sobre el real.

El sentit de la paràbola de la Societè Raffaello Sanzio, expressat en un espectacle com *Santa Sofia*, és la necessitat de la iconoclàstia com a necessitat de purificar el món (occiden-

tal) del llenguatge, dels codis prospectius, de les imatges, de la tradició del visible i «del realisme òptic». El seu és un projecte de teatre que tendeix a l'edificació d'un lloc separat, sagrat, l'accés al qual és prohibit als no iniciats, en què autorecloure's en la «pràctica de la desinformació i del prejudici», purificar-se a través del «dejú dels ulls». El seu teatre aspira a desenvolupar una funció teofànica, anàloga a la de les icones en la tradició ortodoxa, connectar el visible amb l'invisible, posar en comunicació l'humà amb el sagrat, per la qual cosa ha d'inventar una litúrgia eficaç: la llum neix del negre, de la santedat i de la solitud, de l'aprofundiment en un mateix, no del re-presentar el visible, sinó d'obrir les portes al misteri sense revelar-lo. A *Santa Sofia Teatro Khmer* (Società Raffaello Sanzio) hi ha un doble procés de buidament del real i de refundació, un doble moviment, de disgregació i creixement a través del principi d'identitat i evidència. Hi ha una escena en què Lleó III, l'Isàuric, afronta i apostrofa l'infant de l'ONU, dient: «Tu ets una metàfora, tu estàs ple, però jo et buidaré», i després el mata. La seva mort coincideix amb la seva *reactivació*, mor per a renèixer en un món capgirat.

El teatre no és un lloc separat del quotidià, sinó «el lloc» on cultivar un quotidià més ric, on buscar la integritat i la puresa, on fer exercici de rebel·lió en relació amb les normes socials; és la davallada en el més enllà, on contínuament es comprova i es posa en perill la inspiració poètica; és *la cova* on buscar protecció del xiulet amenaçador que no se sap d'on prové a *Descrizione di una battaglia* (adaptació, interpretació i direcció de G. Barberio Corsetti, 1988, dels *Contes* de Kafka). És la dimensió contemplativa del Teatro Valdoca, d'on l'espectador surt purificat. A *Cantos*, les històries que el guardià de les catifes exposa sonen com si fossin «misteris»: cada etapa és la contemplació d'un misteri (el dolor, el penediment, la purificació): «*Templum* i contemplació són dues paraules claus del nostre treball. Perquè, justament, el que es demana a qui s'acosta a l'obra és un acte contemplatiu, la investigació d'un estat interior que modifiqui les modalitats de visió i les capacitats d'escolta» (Gualtieri, 1988b).

El nou element de l'actual pràctica teatral, en relació amb la tradició utòpica-revolucionària de les avantguardes i noves avantguardes (d'Artaud al Living, a Grotowski), és que el teatre ha superat, en «coeficient de realitat», la vida mateixa. No s'ha assolit tant un impossible equilibri entre espai artístic i extrartístic, sinó que el teatre ha absorbit en el seu espai virtual l'eficàcia de l'actual i del real. La contemplació, com a possibilitat de gaudir d'un horitzó més enllà d'aquest món —entrar en el cercle (*templum*) que l'augur traçava per observar el vol dels ocells— és la condició indispensable per a posar-se a l'escolta de la seva pròpia veu. La pràctica teatral, en aquesta òptica, alimenta la vida d'emocions fortes, fa aflorar la imaginació d'altres estats de l'ésser que no es troben quasi mai en la vida habitual, que cal cultivar amb cura i dedicació. L'escena del teatre, l'espai fictici, mancat de veritat, ha esdevingut el lloc on es desenvolupen camins de coneixement i energia: el teatre és un lloc on el real troba salvació, on es creen prototipus de fenòmens, molt més propers a la natura que a la cultura.

Uns vuitanta anys enrere, Stanislavski construïa el seu «sistema» basat en el «com si», en la reviviscència dels sentiments i de les accions quotidianes; Meyerhold deia que l'actor havia de ser un fotògraf, observar els matisos del món per tal d'impregnar-se'n. A la fi del segle xx el teatre ha superat en realitat la vida mateixa, ha esdevingut l'únic lloc de veritat, l'únic lloc protegit on poder desenterrar el propi jo. Espectacles com *Ritratto dell'attore da giovane*, *Mahâbhârata*, *Santa Sofia*, *La Camera Astratta*, *Cantos*, declaren superada la frontera del «de broma i de debò» (ficció-veritat), perquè l'escena s'inscriu en un pla de superrealitat i superautenticitat on les accions són eficaces i reals, on el personatge coincideix amb la subjectivitat de l'autor, on el temps explora el passat i el futur en l'instants d'un present instantani que el posa en moviment.

La candidesa de molts espectacles teatrals d'aquests darrers anys deriva també d'haver après a considerar el llenguatge verbal com a entitat màgica, capaç de crear el món només anomenant-lo, no instrument de representació d'un pensament



preexistent, que ell desvelaria. La funció «performativa» del llenguatge i no simplement «constitutiva» ha incidit profundament en el teatre contemporani: dir per fer fer, la paraula equival a la cosa, no és només un mitjà de diàleg per a intercanviar continguts preexistents.

El programa de la Societ  Raffaello Sanzio d'inventar una nova llengua, un nou diccionari, *La Generalissima*, que en el seu darrer estadi es redueix a quatre mots, equival a un programa de regeneració i transformació del món. Substituint el diccionari vell per un diccionari nou es realitzaria aquella revolució social que solament uns deu anys enrere invocava complexes estratègies polítiques. El llenguatge verbal, en aquest context, ja no  s una categoria superestructural, pel damunt i fora de la realitat, eficaç només per a descriure-la. La relació opositiva virtual —teatre— actual —realitat— s'ha esvaït i invertit:  s realitat la que el teatre crea, que condiciona tant l'obra com l'existència dels individus. En altres paraules, si no hi hagués la convicció de viure l'escena com a «necessitat», l'espectacle no existiria, es fragmentaria en mil trossos i alhora es precipitaria en un forat negre la vida dels actors que el fan existir: «L'escena és l'únic moment en què aconsegeixes d'identificar-te, una de les poques possibilitats que hi ha, avui de ser» (Corsetti, 1988).

El teatre ha esdevingut un lloc on s'exerceix la vida, es fa l'experiència del possible, s'exterioritzen les pròpies angoixes en una mena de relació pacient-analista realitzada en públic: el teatre és el lloc on tinc la prova que existeixo, perquè hi ha l'altre (Spalding Gray, Dan Kelly, Eric Bogosian). Aquest teatre «veritable» desenvolupa una acció efectiva, deixa un rastre, en primer lloc sobre l'actor, que viu l'espai-temps del teatre com un espai més autèntic en relació amb l'extern, on es retroba el plaer de la «cambra tancada» de Valéry, on coneixement i intuïció s'exciten recíprocament. Fora del teatre, l'actor viu el bloqueig de la comunicació i el de la fantasia. El binomi ficció (teatre), realitat (vida) s'ha unificat, el virtual coincideix amb l'autèntic i l'actual, mentre que la realitat ja no té domini sobre el que s'ha acomplert i  s veritable (cfr.

Perniola, 1988). El recinte tancat en què es cultiva l'autenticitat (l'experiència d'allò veritable i de l'absolut), requereix que l'actor sigui un «atleta»; l'autenticitat (i ja Barthes ho advertia) és el més inautèntic que hi ha! La recerca del que és veritable, a través de la disciplina de l'autopenetració i de la contemplació, ha fet del teatre actual un laboratori on es conserven, com els antics monestirs zen, valors i pràctiques, habilitats que fora d'ell ja no existeixen. És un cultiu de models del real, com les plantes que creixen als laboratoris ecològics.

En aquesta dramaturgia auroral es verifica el contrari de tot el que tant els cantors com els detractors de la postmodernitat afirmaven uns anys enrere: l'«escena teatral com a pàtina de sensacions», la seva banalització i pèrdua d'autonomia lingüística. Si el teatre ha envaït l'extraartístic, imitant el real en el seu donar-se com a simulacre, no ha perdut per això la seva «energia espiritual ordenadora»; la seva voluntat de representar, produir, inventar nous mons, en canvi, ha conquerit nous estatuts que situen el fenomen artístic al costat del fenomen natural, necessari en si, com si sempre hagués existit. Es va acomplir en el teatre el procés que la pintura moderna ha posat en marxa amb l'art abstracte: «Certament, la natura ja no és considerada com allò que l'art mira per a modificar. La natura ja no té res d'exemplar i d'ideal que valgui la pena de reproduir. Amb tot, a partir dels seus camins peculiars i curiosos, l'Obra d'art té una natura. La pintura que es presenta tancada en si mateixa i crescuda al voltant d'un centre es caracteritza per quelcom de regular i invariable. Penseu en el cristall. També ell no és sinó natura en la pura regularitat de la seva estructura geomètrica, però, al bell mig de la plenitud de l'ésser amorf i polvoritzat, es revela com l'estrany, el sòlid, el brillant. La pintura moderna té, en aquest sentit, quelcom de la natura: no intenta expressar cap interioritat, no exigeix cap identificació amb l'estat d'ànim de l'artista, és en si necessària i com des de sempre existent a la manera del cristall: «Arrugues produïdes per l'ésser, disgregacions, frunziments i runes en què el temps esdevé durada» (Gadamer 1965: 141).

## EL TEATRE DEL RENAIXEMENT

*«Els escamots avancen en ordre, amb seguretat. Tenen la bellesa i la serenitat dels justos, evoquen l'espai d'on provenen. Un halo lluminós els envolta a cadascun, com l'aurèola dels sants. Avancen per a lliurar un missatge. En el moment culminant de l'acció romanen muts, han oblidat, són colpits per un oblit que els deixa clavats en les seves posicions plàstiques fent-los immòbils, estranys (...). Un testimoni mut per la sorpresa de la nova existència, però no per això absent de les coses del món. El mutisme no és renúncia a l'existència, sinó reticència, preocupació.»*  
(Pirri, 1988.)

Al teatre dels anys 80 el subjecte vol recuperar les seves capacitats d'enunciació, connexió i judici i manifesta una voluntat d'explicar històries, sense renunciar, però, a la reflexió; especula sobre com construir un pont amb un «no encara» que sigui missatge d'esperança no conciliadora entre el finit i l'absolut; no vol mantenir separades la funció de la Bellesa de la del Coneixement de la Veritat, com a valors de l'art. Al costat d'un art que s'ha reservat un espai de pura conservació del real (l'obra com a lloc de rememoració del món com és), emergeix la del «renaixement», una dramaturgia auroral que treballa sobre l'«Obert», sobre l'edificació d'una estratègia de resistència a la inèrcia i de possible consensualitat, que té l'energia de fer preguntes sabent que no rebrà respostes, d'anunciar obertament l'esperança i la mort alhora, l'àngel i el diable, que tria de ser imbecil per ser més lliure i aliena al món.

El teatre contemporani, sintonitzant amb l'interès aportat pel pensament filosòfic recent pel que fa a la redefinició del símbol, vol donar-se com a revelació de l'originari del llenguatge i de les imatges, no a través del discurs filosòfic, sinó de la fulguració lírica, un mode comunicatiu que provoqui l'estat de contemplació de l'èxtasi i els vertígens de l'enardiment: «Un símbol és un pont que uneix les dues ribes: el visible i l'invisible, el terrenal i el celestial, l'empíric i l'ideal, i els transporta l'un en l'altre (Evdokímov, 1972: 100). Només té èxit en aques-

ta tasca d'unir les dues esferes, però, si no abandona «la biosfera d'encarnació», és a dir, quan no cau en l'abstracte, aquella zona en què la «saviesa ha perdut el seu cos».

Com a reacció al pensament desconstructivista i analític dels darrers deu anys, s'identifica en l'activitat simbòlica el final de les dualitats tràgiques, la coexistència dels pols oposats d'inici i final, de primordial i modern; simbòlic seria el pensament del més enllà i del possible. L'art del final de segle ha fet transparent el pensament, ha visualitzat els somnis, ha fet oïble l'absència, ha reencarnat el passat, ha donat cos a l'imaginari i el mental, ha afirmat la identitat entre idea i obra: ha travessat l'estadi de la transcendència i la immersió en el fang de la matèria. L'«extermi simbòlic» es presenta avui ja acompanyat perquè s'ha superat la divergència entre signes i objectes (a través de l'aprenentatge de les pràctiques desconstructives).

Una de les estratègies del teatre contemporani consisteix en l'assumpció de la *imbecilitat* com a estat de l'existència. El subjecte atònit habita l'escena, l'actor com a «cos mort», l'inspirat, el *babau* nietzschian envaït per una veu que el fa parlar, que ve del defora. La planor, l'absència de perspectiva, la preemtorietat de la paraula i les imatges són el seu hàbitat, on l'obert i el tancat coincideixen. La il·limitació infinita del sentit, la seva potència no encadenable, que ha estat condició epistemològica del pensament postmodern, assumeix en les noves formes artístiques la dimensió oposada, de la definició i l'evidència. En oposició al relativisme hermenèutic que diu que la veritat del text és el joc infinit de la seva desconstrucció, es restableix l'equivalència entre paraula i acció, paraula i imatge: el que es diu es fa i es veu, es passa d'una imatge pensada a una imatge real, els pensaments es materialitzen. Entre dir i fer hi ha coincidència d'identitat, cosa que desconcerta l'espectador, com si tingués al davant adults que es comporten com a infants. En un univers estètic que dóna curs a l'ideal de Mondrian d'abolició del tràgic com absència de contrastos, de barreges i devenir, però no per això absència de definició, adquireix un nou valor la *superfície*, fins ara entesa com a sinò-

nim d'absència de profunditat, pla de lliscament del múltiple, pantalla de projecció de les imatges del món, de la seducció encisadora dels objectes brillants i plans que fascinaven Andy Warhol. Perquè la superfície expressa la dimensió de l'Obert, en què tant pren forma *l'ens*, el múltiple, com el *no-res*, el no existent, tant la mirada que llisca sobre les imatges, malalta de realitat, com la mirada del qui intenta d'arribar a un punt de perfecció. En l'espai de la superfície subjecte i objecte van units en el llindar d'un il·limitat sense referents coneguts, però concret, en el qual contemplar i posar-se a l'escolta.



## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

*La data que acompanya el nom de l'autor a les remissions bibliogràfiques es refereix, en general, a l'any de la primera edició de l'obra en llengua original, o a la de la seva compilació en el cas de textos inèdits o d'obres no contemporànies en relació amb les quals hi ha diferències de dates notables. Els textos en llengua estrangera se citen en la traducció italiana, quan n'hi ha, i a ella es refereixen els números de pàgina.*

*Les traduccions de textos no traduïts a l'italià són de l'autor.*

- ARAGON L., *Lettre ouvert à André Breton. Sur Le Regard du Sourd, l'art, la science et la liberté*, 1971 a S. Brecht, *The Original Theatre of the City of New York. From the mid 60s to the mid 70s, Book I, The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp, Frankfurt.
- ARTAUD A., *Le Théâtre et son double*, Gallimard, París 1964 (trad. it. *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torí 1968).
- ARTIOLI U. E BARTOLI F., *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli, Milà 1978.
- BACHTIN M., *Voprosy literatury i esteliki, Izdatel'stvo in Chudozstvennaja literatura*, 1975 (trad. it. *Estetica e romanzo*, Torí, Einaudi 1979).
- BARBA E., *Il Brecht dell'Odin*, Ubulibri, Milà 1981.
- BARBA E., *L'uomo/donna o animus/anima*, a «Teatro Festival» n. 5, octubre 1986.
- BAURILLARD J., *La précession des simulacres*, a «Traverses» n. 10, 1978 (trad. it. a *Simulacri e impostura*, Cappelli, Bolonya 1980).
- BAURILLARD J., *La sparizione dell'arte*, Politi, Milà 1988.
- BECKETT S., *Comment c'est*, Les Editions de Minuit, París 1961 (trad. it. *Com'è*, Einaudi, Torí 1965).
- BECKETT S., *Teatro*, Einaudi, Torí 1968.

- BENE C., *La voce di Narciso* (a cura de Sergio Colomba), Il Saggiatore, Milà 1982.
- BENJAMIN W., *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt 1955 (trad. it. *Angelus Novus*, Einaudi, Torí 1962).
- BERNHARD T., *Minetti*, Suhrkamp, 1977 (trad. it. a *Teatro*, Ubulibri, Milà 1984; trad. cat. Institut del Teatre).
- BERNHARD T., *Der Stimmenimitator*, Suhrkamp, Frankfurt 1978 (trad. it. *L'imitatore di voci*, Adelphi, Milà 1987).
- BROOK P., *Talking with Peter Brook*. Entrevista de Richard Schechner, Mathilde La Bardonnie, Joel Jouanneau, i Georges Banu, a «The Drama Review» n. 109, primavera 1986.
- CACCIARI M., *Icone della legge*, Adelphi, Milà 1985.
- CALE D., *Intervista a David Cale* a cura de M. Nadotti e C. Scorretti, a «Teatro Festival» n. 10-11, abril-maig, 1988.
- CARELLA S., *Intervista*, inèdita, a cura de M. Mearelli, 1988.
- CARRIÈRE J. C., *Le Mahâbhârata. L'exil dans la forêt*, Centre International de Créations théâtrales, París 1985.
- CASCETTA A. M., *La sfida del corpo sulla scena teatrale*, a *Il corpo in scena* (a cura de V. Melchiorre i A. M. Cascetta), Vita e Pensiero, Milà 1983.
- CASSIRER E., *Philosophie der symbolischen Formen III, Phänomenologie der Erkenntnis*, Oxford 1923 (trad. it. *Filosofia delle forme simboliche*, La Nuova Italia, Florència 1966).
- CHATMAN S., s.t., Cornell University Press, Ithaca-Londres, 1978 (trad. it. *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche Editrice, Parma 1981).
- CORSETTI G. B., *Una galleria di ritratti d'attore*, programa radiofònic en sis capítols de V. Valentini, RAI 1, Audiobox, 1988.
- DELEUZE G., *Image-mouvement*, Les Editions de Minuit, París 1983 (trad. it. *L'immagine movimento*, Ubulibri, Milà 1984).
- DE MARINIS M., *Semiotica del teatro*, Bompiani, Milà 1982.
- DERRIDA J., *Firma evento contesto*, a «Aut Aut (Margini dell'ermeneutica)» n. 217-218, gener-abril 1987.
- DUCROT O., *Dire et ne pas dire*, Hermann, París 1972 (trad. it. *Dire e non dire*, a cura de P. Montani, Officina, Roma 1979).
- EJCHENBAUM B., *Teoria della prosa, a I formalisti russi*, Einaudi, Torí 1968 (V ed.).
- EJZENŠTEJN S. M., *Dal teatro al cinema, a Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torí 1964.
- ELAM K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londres-



- Nova York 1980 (trad. it. *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bolonya 1988).
- EVDOKÍMOV P. N., *L'art de l'icône. Théologie de la beauté*, Desclée de Brouwer, París 1972 (trad. it. *Teologia della bellezza. L'arte dell'icona*, Edizioni Paoline, Roma 1984).
- FOREMAN R., *Richard Foreman's Review of Freud*, 1970, a S. Brecht, *The Theatre of Visions: Robert Wilson*, Suhrkamp, Frankfurt 1978.
- FOREMAN R., *Plays and manifestos*, Nova York 1976.
- FOREMAN R., *How I write my (self: plays)*, a «The Drama Review», n. 76, hivern 1977.
- FOSTER H., (a cura de) *The Anti-Aesthetic, Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington 1983.
- GADAMER H. G., *Vom Verstummen des Bildes*, 1965 i *Kunst und Nachahmung*, 1966 (trad. it. a *L'attualità del bello*, Marietti, Gènova 1967).
- GENETTE G., *Figures II*, Edition du Seuil, París 1969 (trad. it. *Figure II*, Einaudi, Torí 1972).
- GRANDE M., *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*, Bulzoni, Roma 1985.
- GRAY S., *Intervista con Spalding Gray* (a cura de M. Nadotti), a «On Stage» n. 1, juliol 1985.
- GROTOWSKI J., *Il principe costante*, a *L'attore, tradizione scenica e ricerca. La problematica antropologica dell'attore e del teatro di ricerca contemporaneo a confronto con le grandi tradizioni rituali e di spettacolo extraoccidentali*, dispense a cura de L. Tinti, Roma 1982-83.
- GROTOWSKI J., *Il Performer*, a «Teatro e Storia» n. 4, abril 1988.
- GUALTIERI M., *Ruvido umano*, text de l'espectacle, Comune di Modena, Edizione Teatro della Valdoca, Centro teatrale San Geminiano, San Geminiano 1987a.
- GUALTIERI M., *Otello e le Nuvole*, text inèdit, 1987b.
- GUALTIERI M., *Cantos*, text inèdit, 1988a.
- GUALTIERI M., *La scrittura tragica sotto il sole*, assaig inèdit, 1988b.
- HANDKE P., *Teatro*, Feltrinelli, Milà 1969.
- HANDKE P., *Langsame Heimkehr*, Suhrkamp, Frankfurt 1979 (trad. it. *Lento ritorno a casa*, Garzanti, Milà 1986).
- HANDKE P., *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*, Suhrkamp, Frankfurt 1981 (*Atraverso i villaggi. Poema drammatico*, Garzanti, Milà 1984).
- HEIDEGGER M., *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1950 (trad. it. *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Florència 1968).

- HEIDEGGER M., *Unterwegs zur Sprache*, Günter Neske Pfullingen, 1959 (trad. it. *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milà 1984).
- HUTCHEON L., *Theory of parody*, Methuen, Nova York 1985.
- JABÉS E., *Le livre des questions*, Gallimard, París 1963 (trad. it. *Il libro delle interrogazioni*, Elitropia, Reggio Emilia 1982).
- JAKOBSON J., *O chudozestvennom realizme*, 1921 (trad. it. *Il realismo nell'arte*, a *I formalisi russi*, a cura de T. Todorov, Einaudi, Torí 1968, V ed.).
- JANSEN S., *Problemi dell'analisi di testi drammatici*, in «Biblioteca teatrale» n. 20, 1978.
- JERUSUN J., *Shatterhand Massacree-Riderless horse*, text inèdit, 1987.
- KANDINSKY V., *Der Blaue Reiter*, s.l., 1912 (trad. it. *Il cavaliere azzurro*, De Donato, Bari 1967).
- KEMPNY H. I SCHNITZLER A., *La ragazza dalle tredici anime*, Feltrinelli, Milà 1987.
- KIRBY M., *Reconstruction. An Introduction*, a «The Drama Review», n. 103, tardor 1984.
- KRAUSS R., *The Aesthetic of Narcissism* (a cura de John Hanhardt) a *Video Culture*, a *Critical Investigation*, Gibbs M. Smith Inc., Nova York 1986.
- LEROI-GOURHAN A., *Le geste et la parole. Technique et langage*, Editions Albin Michel, 1964 (trad. it. *Il gesto e la parola*, Einaudi, Torí 1977).
- LIVING-BECK-MALINA, *Paradise Now*, Einaudi, Torí 1975.
- LOMBARDI S., *Nella stanza del demone meridiano*, a *Per Beckett*, quaderns de I Magazzini, Ubulibri, Milà 1987.
- LOTMAN J., *Problema chudozestvennogo prostranstva vproze Gogolja*, Tartu 1968 (trad. it. *Il problema dello spazio artistico in Gogol*, a *Semiotica della cultura*, Ricciardi, Milà-Nàpols 1975).
- LOTMAN J., trad. it. *La semiosfera*, a cura de S. Salvestroni, Marsilio, Venècia 1985.
- LUKÁCS G., trad. it. *Scritti sul romance*, Il Mulino, Bolonya 1982.
- LYOTARD J. F., s.t., s.l., s.d. Union Générale d'Édition (10/18), 1973 (trad. it. *A partire da Marx e da Freud. Decostruzione e economia dell'opera*, Multipla Edizioni, Milà 1979).
- MAGAZZINI PRODUZIONI, *Nascita della Visione, verso un teatro di poesia*, Ripostes, Salern 1985.
- MALEVICH K., *Ecrits* (presentats per A. Nakov), Champ Libre, París 1975 (trad. it. *Scritti*, a cura d'A. Nakov, Feltrinelli, Milà 1977).
- MANNONI O., *L'illusion comique*, in *Clefs pour l'imaginaire*, Seuil, París

- 1969 (trad. it. a *La funzione dell'immaginario*, Laterza, Bari 1972).
- MARRANCA B., *Theatre writings*, Performing arts journal publications, Nova York 1984.
- MÜLLER H., trad. it. *Teatro*, Milà, Ubulibri, s.d.
- MÜLLER H., *Hamletmaschine*, Edizioni dell'Obliquo, Brescia 1988.
- MURA C. (o C. Castellucci), *Il teatro dei murati*, a dépliant dello spettacolo *Alla Bellezza tanto antica*, 1988.
- NADOTTI M., *Il teatro di John Jesurun. Lucide geometrie della confusione*, a «Teatro Festival» n. 10-11, 1988.
- ONG W. J., *Orality and Literacy. The Technologizing of the word*, Methuen, Londres i Nova York 1982 (trad. it. *Oralità e scrittura. La tecnologia della parola*, Il Mulino, Bolonya 1986).
- PAGNINI M., *Letteratura drammatica e teatro a Pragmatica della letteratura*, Sellerio, Palerm 1980.
- PERNIOLA M., *Virtualité et Perfection*, a «Traverses» n. 44-45, 1988.
- PIAGET J., *La représentation du monde chez l'enfant*, Presses Universitaires de France, París 1926 (trad. it. *La rappresentazione del mondo nel fanciullo*, Boringhieri, Torí 1973).
- PINTER H., *Betrayal*, Eyre Methuen, Londres 1978 (trad. it. *Tradimenti*, Einaudi, Torí 1982).
- PIRRI A., *Intervista* a cura de G. Di Pietrantonio, a «Flash Art» n. 147, novembre 1988.
- RORTY R., *Di là del realismo e dell' antirealismo: Heidegger, Fine, Davidson e Derrida*, a «Aut-aut» n. 217-218, gener-abril 1987.
- RUFFINI F., *Semiotica del testo, l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma 1978.
- RUFFINI F., *Testo scena: drammaturgia dello spettacolo e dello spettatore*, a «Versus», 1985.
- SCHECHNER R., *Drama, Script, theatre and Performance*, in «The Drama Review» n. 59, 1973 (trad. it. a *La teoria della performance*, a cura de V. Valentini, Bulzoni, Roma 1985).
- SEGALEN V., *Essai sur l'Exotisme (Une Esthétique du Divers)*, Editions Fata Morgana, Montpellier 1978 (trad. it. *Saggio sull'esotismo. Un' estetica del diverso*, Il Cavaliere Azzurro, Bolonya 1983).
- SEGRE C., *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torí 1974.
- SERRES M., *La naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, Editions de Minuit, París 1977 (trad. it. *Lucrezio e l'origine della fisica*, Sellerio, Salern 1982).
- SERPIERI A., *Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, a «Strumenti critici» n. 32-33, 1977.

- SHEPARD S., *Visualization Language and the inner Library*, a «The Drama Review», n. 76, hivern 1977.
- SHEPARD S. I CHAIKIN J., *Tongues*, 1978 (trad. it. R. Duranti, a «Biblioteca Teatrale», 1981).
- SHEPARD S., *True West*, 1981 (trad. it. a *Scene americane*, Costa & Nola, Gènova 1985).
- SHEPARD S., *E Shepard prese il clarino* (a cura di M. Agius), a «On Stage» n. 2, juliol 1985b.
- SMITH A. C. H., *Orghast at Persepolis. An account of the experiment in theatre directed by Peter Brook and written by Ted Hughes*, s.l. Eyre Methuen, Londres 1972 (trad. it. *Teatro come invenzione*, Feltrinelli, Milà 1974).
- SOCIETÀ RAFFAELLO SANZIO, *L'incomparabile favola*, text inèdit, 1986.
- STAROBINSKI J., *L'Oeil vivant*, Editions Gallimard, París 1961 (trad. it. *L'occhio vivente*, Einaudi, Torí 1975).
- STEINER R., *Euritmia come parola visibile*, Baratto, Roma 1967.
- STUDIO AZZURRO, CORSETTI G. B., *La camera astratta. Tre spettacoli tra video e teatro* (a cura de V. Valentini), Ubulibri, Milà 1988.
- SZONDI P., *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt 1956 (trad. it. *Teoria del dramma moderno 1880-1950*, Einaudi, Torí 1962; trad. cat. de l'Institut del Teatre).
- TIEZZI F., *Niente rose per Magazzini Criminali Prod.* (a cura de R. Bonfigli) a *Frequenze barbare*, La Casa Usher, 1981, Florència.
- TIEZZI F., *Perdita di memoria*, Ubulibri, Milà 1986.
- TIEZZI F., *Search of lost stories. Italian performance in the mid '80s*, entrevista a càrrec V. Valentini a «The Drama Review» n. 119, hivern 1988.
- VALENTINI V., *Teatro in immagine. Eventi performativi e nuovi media*, vol. I, Bulzoni, Roma 1987.
- VALENTINI V., *Il clamore e la voce* a (a cura de) *Cominciamenti*, De Luca, Roma 1988.
- VYGOTSKI L. S., *Problemy psichicheskogo razvitija rebenka*, 1934 (trad. it. *Lo sviluppo psichico del bambino*, Editori Riuniti, Roma 1973).
- WILSON R., *I thought I was hallucinating*, a «The Drama Review» n. 76, primavera 1977.
- WILSON R. I MÜLLER H., *Intorno all' opera. Dibattito a Colonia*, a «Catalogo della sezione italiana di The Civil WarS», Edicions Teatro dell'Opera, Roma 1984.

# ÍNDIX DELS ESPECTACLES

*Els noms dels espectacles esmentats al text s'han ordenat alfabèticament, i s'hi fa constar la pàgina on apareixen per primera vegada amb la referència sencera que l'identifica: títol a l'original (amb traducció literal), nom del director, de la companyia que l'ha realitzat, l'any de la primera representació pública, nom de l'eventual autor del text. En el cas de títols d'obres literàries, al costat del títol es fa constar el nom de l'autor del text i la data de la publicació, en el cas que hagi estat publicat.*

*Aquestes dades no es repeteixen quan l'espectacle és citat a continuació.*

- Acte sans paroles I (Acte sense paraules I), p. 29
- Akropolis, p. 41
- Atlante dei Misteri dolorosi, p. 89
- Autodiffamazione, p. 32
- Betrayals (Traïcions), p. 29
- Black Maria (Maria Negra), p. 89
- Brechts Aske (Les Cendres de Brecht. Lehrstück), p. 48
- Camera Astratta La, p. 21
- Cantos, p. 42
- Cavaliere Azzurro II, p. 89
- Civil Wars The, a tree is best measured when it is down (Les guerres civils, un arbre es mesura millor quan està per terra), p. 82
- Cocu magnifique Le (El magnífic cornut), p. 13
- Com'è (Dopo Pim), p. 62
- Crollo Nervoso, p. 37
- Cuori Strappati, p. 81
- Deafman Glance The (La mirada del sord), p. 34
- Descrizione di una battaglia, p. 109

Dialog Curious George, p. 60  
 Donna stanca incontra il sole La, p. 36  
 Ebdomero, p. 37  
 Edison, p. 18  
 Forest The (La forest), p. 49  
 Games (Jocs), p. 88  
 Goldenen Fenster Die (Les finestres d'or), p. 77  
 Hamlet, p. 13  
 Hamletmaschine, p. 45  
 Jet du sang (El doll de sang), p. 95  
 Ka Mountain and Guardenia Terrace, p. 82  
 Kaspar, p. 58  
 Langsame Heimker (Lent return a casa), p. 62  
 Last Krapp's Tape (L'última cinta de Krapp), p. 60  
 Letter for Queen Victoria A (Carta per a la Reina Victòria), p. 67  
 Lorenzaccio II, p. 60  
 Mahâbhârata, p. 44  
 Milione II. Primo viaggio, p. 81  
 Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann (Minetti. Un re-  
 trat de l'artista de vell), p. 71  
 Miserabili I, p. 63  
 Morte Funesta, p. 33  
 Mysteries and small pieces (Misteris i peces petites), p. 56  
 North Atlantic (Nord Atlàntic), p. 88  
 Ohio Improptu, p. 72  
 Orghast at Persepolis, p. 55  
 Otello e le nuvole, p. 45  
 Paradise Now (Paradís ara), p. 66  
 Presagi del vampiro I, p. 37  
 Principe Costante II, p. 55  
 Prologo a diario segreto contraffatto, p. 50  
 Rapporto Confidenziale, p. 37  
 Recent Ruins (No ves ruïnes), p. 88  
 Red House Animation The (L'animació de la casa vermella), p. 80  
 Ritratto dell'attore da giovane, p. 61  
 Rivolta degli oggetti La, p. 81  
 Route 1 and 9 (Carrer 1 i 9), p. 48  
 Rumstick Road, p. 19  
 Ruvido Umano, p. 108  
 Santa Sofia, Teatro Khmer, p. 50

- Selbstbeichtigung (Autoacusació), p. 31  
Swimming to Cambodia (Nedant cap a Cambotja), p. 73  
Tango Glaciale, p. 86  
Tongues (Llengües), p. 35  
Thought the Leaves (A través de les fulles), p. 88  
Über die Dörfer Dramatisches Gedicht (Sobre els pobles, poema dramàtic), p. 49  
Vzjatje Zimnogo Dvorga (La Presa del Palau d'Hivern), p. 19

*En acabar aquest llibre, que he volgut àgil, sense notes, prefacis ni aparells explicatius, no puc fer sinó declarar el meu agraïment a persones i situacions que he freqüentat els darrers cinc anys, durant els quals he recollit les observacions que han passat a compondre la matèria de Després del Teatre Modern.*

*A Ferruccio Marotti, a través de les situacions concretes oferides per les iniciatives del Centre Teatro Ateneo de la Universitat de Roma, en les quals he col·laborat en aquests anys.*

*A Adriano Magli, recentment desaparegut, amb el seu interès viu i perplex per l'escena més actual que cada any em convidava a fer classes dins del seu curs d'Història del Teatre a la Universitat de Roma, «La Sapienza».*

*Fora de l'àmbit acadèmic, he de destacar el fet d'haver seguit el treball teatral d'alguns autors-actors que es troben sovint a les pàgines del llibre, i també d'altres de qui no parlo, però que han constituït ocasions de diàleg i de trobada en aquest període, tan fragmentat i mancat de referències.*

VALENTINA VALENTINI



# ÍNDICE DE NOMS

- ABRAMOVICH, Marina 95  
 ACCONCI, Vito 95  
*Acte sans paroles I* v. BECKETT, Samuel  
 AKALAITIS, Joanne 88  
     *Throug the Leaves* 88  
*Akropolis* v. FLASZEN, L.  
*A Letter for Queen Victoria* v. WILSON, Robert  
 ALLEN, Woody 52, 73, 100  
 ANDERSON, Laurie 61, 103  
 ANDREWS, R. 34  
     *The Deafman Glance (La mirada del sord)* 34  
 APPIA, Adolphe 14  
 ARAGON, Louis 16, 17, 34, 69, 82, 97  
 ARISTÒTIL 28  
     *Poètica* 28  
 ARTAUD, Antonin 13, 14, 55, 56, 95, 96, 97, 103, 106, 110  
     *Le jet du sang (El doll de sang)* 95  
 ARTOLI, V. 14, 103  
*Atlante dei misteri dolorosi* v. GUALTIERI, Mariangela  
*Autoacusació* v. *Selbstbeziehung*  
*Autodiffamazione* v. CARELLA, Simone  
 BARBA, Eugenio 26, 41, 48, 57, 94  
     *Brechts Aske, Lehrstück* 48  
 BARBERIO CORSETTI, Giorgio 21, 50, 63, 77, 83, 94, 111  
     *Descrizione di una battaglia* 109  
     *La Camera Astratta* 21, 55, 61, 77, 85, 110  
     *Prologo a diario segreto contraffatto* 50, 63  
 BARTHES, Roland 98, 112  
 BARTOLI, F. 14, 103  
 BAUDRILLARD, Jean 20, 21, 103  
 BAUSCH, Pina 41  
 BECK, Julian 87  
 BECKETT, Samuel 29, 30, 60, 61, 62, 67, 69, 70, 72, 78, 79, 87  
     *Acte sans paroles I* 29, 30, 31, 78, 87  
     *Com'è (Dopo Pim)* 62, 63  
     *Last Krapp's Tape* 60, 62, 69, 79  
     *Ohio Improptu* 72  
 BELLEZZA, Dario 33  
     *Morte Funesta* 33  
 BENE, Carmelo 41, 59, 60, 61, 65, 100  
     *Il Lorenzaccio* 60  
 BENJAMIN, Walter 78  
 BERNHARD, Thomas 9, 23, 24, 71, 90  
     *Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann* 71, 90  
*Betraysals* v. PINTER, Harold  
 Biennal de Venècia 98  
*Black Maria* v. JESURUN, John

- BRAQUE, Georges 19  
 BOGOSIAN, Eric 111  
 BRECHT, Bertold 48  
*Brechts Aske, Lehrstück* v. BARBA, Eugenio  
 BRETON, André 16, 97  
 BREUER, Lee 80  
*The Red House Animation* 80  
 BROOK, Peter 44, 49, 54, 57, 58, 79, 80, 106, 107  
*Mahâbhârata* 44, 49, 50, 54, 80, 107, 110  
*Orghast at Persepolis* 80  
 BURDEN, Chris 95
- CACCIARI, M. 66  
 CAGE, John 34, 62  
 CALE, David 52, 69  
*Cantos* v. GUALTIERI, Mariangela  
 CARELLA, Simone 32, 33  
*Autodiffamazione* 32  
 CARRIÈRE, Jean-Claude 42  
*Mahâbhârata* 42, 49, 50, 110  
 CASSIRER, Ernst 104, 105  
 CHAIKIN, Joseph 35, 42, 70  
*Tongues (Llengües)* 35, 42, 70  
 CHATMAN, S. 68  
*Che cosa sono le nuvole* v. PASOLINI, Pier Paolo  
 CICT 49  
*Com'è (Dopo Pim)* v. BECKETT, Samuel  
 COMPTE, Elisabeth Le 19, 48, 88  
*Route 1 and 9* 48  
*Contes* v. KAFKA, Franz  
 CRAIG, Gordon 13, 84  
*Hamlet* 13  
*Crollo Nervoso* v. I Magazzini  
*Cuori Strappati* v. La Gaia Scienza
- DE DOMINICIS, Gino 96  
 DELEUZE, Gilles 60
- DE MARINIS, M. 24, 25  
*Der Himmel über Berlin* v. HANDKE, Peter  
*Descrizione di una battaglia* v. BARBERIO CORSETTI, Giorgio  
*Dialog Curios George* v. KNOWLES, Christopher, i WILSON, Robert  
*Die Goldenen Fenster* v. WILSON, Robert  
 DUBUFFET, Jean 61  
 DUCHAMP, Marcel 18, 19  
*Vzjatje Zimnogo Dvorga (La Presa del Palau d'Hivern)* 19  
 DUCROT, O. 65
- Ebdomero* v. I Magazzini  
*Edison* v. WILSON, Robert  
 EISENSTEIN, Serguei M. 84, 86  
 ELAM, Keir 26  
*El cel sobre Berlín* v. *Der Himmel über Berlin*  
*El doll de sang* v. *Le jet du sang*  
*El magnific cornut* v. *Le cocu magnifique*  
 EVDOKÍMOV, P. N. 15, 16, 113  
 EVRÉINOV 19
- Falso Movimento 86  
 FLASZEN, L. 42  
*Akropolis* 41  
 FOREMAN, Richard 16, 35, 78  
 FOUCAULT, Michel 30
- GADAMER, Hans-Georg 15, 17, 112  
*Games* v. MONK, Meredith  
 GENETTE, Gérard 28, 29, 30  
 GINSBERG, Allen 62  
 GRAY, Spalding 19, 29, 47, 53, 73, 111  
*Rumstick Road* 19

- Swimming to Cambodia* (Nedant vers Cambotja) 73
- GROTOWSKI, Jerzy 44, 57, 59, 93, 95, 103, 110
- GUALTIERI, Mariangela 42, 45, 52, 55, 63, 89, 94, 108, 109  
*Atlante dei misteri dolorosi* 89  
*Cantos* 42, 63, 109, 110  
*Otello e le nuvole* 45, 68  
*Ruvido umano* 108
- GUIDI, Paolo 63
- Hamlet* v. CRAIG, Gordon  
*Hamletmaschine* v. MÜLLER, Heiner
- HANDKE, Peter 29, 31, 32, 33, 49, 58, 62, 86, 98, 104  
*Der Himmel über Berlin* (*El cel sobre Berlin*) 98  
*Kaspar* 58  
*Langsame Heimkehr* (Lent return a casa) 62  
*Selbstbeziehung* (*Autoacusació*) 31, 32, 86  
*Über die Dörfer, Dramatisches Gedicht* (*Sobre els pobles, poema dramàtic*) 49
- HEARTHFIELD 19
- HEIDEGGER, Martin 51, 106
- HUGHES, Ted 57  
*Orgbust at Persepolis* 57, 58
- HUMBOLDT, Karl Wilhelm 51
- HUTCHEON, L. 43
- IBSEN, Henrik Johan 86
- Il Carrozzone 36
- Il Cavaliere azzurro* v. Solari-Vanzi
- Il Lorenzaccio* v. BENE, CARMELO
- Il Milione. Primo viaggio* v. Odin Teatret
- Il Principe Costante* v. SLOWACKI, Juliusz
- I Magazzini 36, 61, 62  
*Crollo Nervoso* 37  
*Ebdomero* 37  
*La Donna Stanca incontra il sole* 36  
*Presagi del vampiro* 37  
*Rapporto Confidenziale* 37
- I Miserabili v. POLITIKON, Claudia
- Institut del Teatre 71
- International School of Theatre Anthropology 94
- ISTA v. International School of Theatre Anthropology
- JABÉS, E. 66
- JAKOBSON, Roman 15
- JANSEN, S. 24
- JESURUN, John 54, 89  
*Black Maria* (*Maria Negra*) 89
- Jocs v. Games
- JOFFÉ, Roland 73  
*The Killing Fields* 73
- KAFKA, Franz 109  
*Contes* 109
- Ka Mountain and Guardiania Terrace, a story about a family and some people changing* v. WILSON, Robert
- KANDINSKI, Vasili 14, 18, 85, 96
- Kaspar* v. HANDKE, Peter
- KELLY, Dan 111
- KEMPNY, H. 85
- King Lear* v. SHAKESPEARE, William
- KNOWLES, Cristopher 60, 67  
*Dialog Curios George* 60
- KRAUSS, R. 60
- La Camera Astratta* v. Studio Azzurro i BARBERIO CORSETTI, Giorgio
- La Donna Stanca incontra il sole* v. I Magazzini

- La Gaia Scienza 81, 83  
     *Cuori Strappati* 81, 83  
     *La rivolta degli oggetti* 81  
 La Generalissima v. Società Raffael-  
     lo Sanzio  
 La mirada del sord v. *The Deafman*  
     *Glance*  
 Langsame Heimkehr v. HANDKE,  
     Peter  
 L'animació de la casa vermella v.  
     *The Red House Animation*  
 La Presa del Palau d'Hivern v. *Vzja-*  
     *tie Zimmogo Dvorga*  
 La rivolta degli oggetti v. La Gaia  
     Scienza  
 Last Krapp's Tape v. BECKETT,  
     Samuel  
 Le cocu magnifique v. MEYERHOLD,  
     Vsevolod  
 Le jet du sang v. ARTAUD, Antonin  
 Lent return a casa v. *Langsame Heim-*  
     *kehr*  
 LEROI-GOURHAN, André 52, 75  
 Les cendres de Brecht v. *Brechts*  
     *Aske, Lehrstück*  
 Les finestres d'or v. *Die Goldenen*  
     *Fenster*  
 Living Theatre 56, 66, 86, 103,  
     110  
     *Mysteries and Small Pieces* 56  
     *Paradise now* 66, 86  
 Llengües v. *Tongues*  
 LOMBARDI, Sandro 61, 62, 63, 71,  
     94, 101  
 LOTMAN, J. 65  
 LUGNÉ 14  
 LUKÁCS, György 49  
 LYOTARD, J. F. 78, 106
- MABOU MINES 80  
 Mabâbbârata v. CARRIÈRE, Jean-  
     Claude, i BROOK, Peter  
 MAIAKOVSKI, Vladímir 32
- MALEVITX, Kasimir 14, 96, 107  
 MANIKON CASTELLUCCI, Claudia 50  
     *Santa Sofia, Teatro Khmer* 50,  
     108, 109, 110  
 MANONI, O. 100  
 Maria Negra v. *Black Maria*  
 MARRANCA, B. 36, 69  
 MARTONE, Mario 86  
     *Tango Glaciale* 86  
 MEKAS, Jonas 35  
 MESSER, Meckie 48  
 MEYERHOLD, Vsevolod 13, 14, 19,  
     103, 110  
     *Le cocu magnifique (El magnific*  
     *cornut)* 13  
 Minetti. *Ein Portrait des Künstlers als*  
     *alter Mann* v. BERNHARD, Tho-  
     mas  
 Minetti. *Un retrat de l'artista vell* v.  
     *Minetti. Ein Portrait des Künstlers*  
     *als alter Mann*  
 MONDRIAN, Piet 14  
 MONK, Meredith 61, 62, 88  
     *Games (Jocs)* 88  
     *Recent Ruins (Noves ruïnes)* 88  
 Morte Funesta v. BELLEZZA, Dario  
 MÜLLER, Heiner 29, 40, 45, 46,  
     89  
     *Hamletmaschine* 45, 46, 71, 89  
*Mysteries and Small Pieces* v. Living  
     Theatre
- NAGEL RASMUSSEN, Iben 48  
 Nedant vers Cambotja v. *Swimming*  
     *to Camboia*  
 Nord Atlântic v. *North Atlantic*  
 North Atlantic v. STRAHS, Jim  
 Noves ruïnes v. *Recent Ruins*
- Odin Teatret 48, 81, 94  
     *Il Milione. Primo viaggio* 81  
 Ohio Improptu v. BECKETT, Samuel

- Orghast at Persepolis* v. BROOK, Peter, i HUGUES, Fed  
*Otello e le nuvole* v. GUALTIERI, Mariangela  
  
 PAGNINI, M. 25  
 PALESTINE, Charlemagne 61  
 PANE, Gina 95  
*Paradise now* v. Living Theatre  
 PASCALI, Pino 32  
 PASOLINI, Pier Paolo 45  
     *Che cosa sono le nuvole* 45  
 PAXTON, Steve 32  
 Performance Group 53  
 PERNIOLA, M. 112  
 PIAGET, Jean 55  
 PICASSO, Pablo 19  
 PINTER, Harold 29  
     *Betrays (Traïcions)* 29  
 PIRRI, Alfredo Evangelista 7, 113  
 PISCATOR, Erwin 19  
 POE, Edgar Allan 14  
*Poëtica* v. ARISTÒTIL  
 POLITIKON, Claudia 63  
     *I Miserabili* 63  
 POLLOCK, Jackson Paul 56  
*Presagi del vampiro* v. I Magazzini  
*Prologo a diario segreto contraffatto* v. Studio Azzurro i BARBERIO CORSETTI, Giorgio  
  
*Rapporto Confidenziale* v. I Magazzini  
*Recent Ruins* v. MONK, Meredith  
*Ritratto dell'attore da giovane* v. TIEZZI, F.  
 RONCONI, Cesare 42, 45, 63, 89  
*Route 1 and 9* v. COMPTE, Elisabeth Le  
 RUFFINI, F. 24, 25, 26  
*Rumstick Road* v. GRAY, Spalding  
*Ruvido umano* v. GUALTIERI, Mariangela  
  
*Santa Sofia, Teatro Khmer* v. MANIKON CASTELLUCCI, Claudia, i Società Raffaello Sanzio  
 SCHECHNER, Richard 24, 40, 95  
 SCHLEMMER, Oskar 85  
 SEGALEN, Victor 81  
 SEGRE, Cesare 29  
*Selbstbeziehung* v. HANDKE, Peter  
 SERPIERI, A. 25  
 SERRES, M. 75  
 SHAKESPEARE, William 41, 45, 52, 89  
     *King Lear* 71  
 SHEPARD, Sam 29, 35, 36, 42, 70, 72, 80, 85  
     *Tongues (Llengües)* 35, 42, 70  
 SLOWACKI, Juliusz 57  
     *Il Principe Costante* 57  
 SMITH, A. C. H. 58  
*Sobre els pobles, poema dramàtic* v. *Über die Dörfer, Dramatisches Gedicht*  
 Società Raffaello Sanzio 20, 21, 50, 63, 108, 109, 111  
     *La Generalissima* 111  
 Solari-Vanzi 89  
     *Il Cavaliere azzurro* 89  
 Soon Three 80  
 Squat Theater 18  
 SRATOS 62  
 STANISLAVSKI, Konstantin S. 14, 110  
 STAROBINSKI, J. 47  
 STEINER, Rudolf 55  
 STRAHS, Jim 88  
     *North Atlantic (Nord Atlàntic)* 88  
 Studio Azzurro 21, 50, 77  
     *La Camera Astratta* 21, 55, 61, 77, 85, 110  
     *Prologo a diario segreto contraffatto* 50  
     *Swimming to Cambodia* v. Spalding  
 SZONDI, P. 11

- Tango Glaciale* v. MARTONE, Mario  
 Teatr Laboratorium 42, 57, 59  
 Teatro Valdoca 42, 52, 63, 89, 109  
*The Civil Wars, a tree is best measured when it is down* v. WILSON, Robert  
*The Deafman Glance* v. WILSON, Robert, i ANDREWS, R.  
*The Forest* v. WILSON, Robert  
*The Killing Fields* v. JOFFÉ, Roland  
*The Red House Animation* v. BREUER, Lee  
*Through the Leaves* v. AKALAITIS, Joanne  
 TIEZZI, F. 37, 61, 62, 90  
*Ritratto dell'attore da giovane* 61, 89, 93, 98, 100, 101, 110  
*Tongues* v. SHEPARD, Sam, i CHAIKIN, Joseph  
*Traicions* v. *Betrayals*  
  
*Über die Dörfer, Dramatisches Gedicht* v. HANDKE, Peter  
  
 VALENTINI, Valentina 20, 43  
 VALÉRY, Paul 111  
  
 VYGOTSKI, L. S. 68  
*Vzjatje Zimnogo Dvorca* v. DUCHAMP, Marcel  
  
 WARHOL, Andy 18, 115  
 WENDERS, Wim 98, 99  
 WILSON, Robert 16, 18, 34, 41, 49, 59, 60, 67, 77, 81, 82, 83, 96, 97, 98  
*A Letter for Queen Victoria* 67  
*Dialog Curios George* 60  
*Die Goldenen Fenster (Les finestres d'or)* 77  
*Edison* 18, 34  
*Ka Mountain and Gardenia Terrace, a story about a family and some people changing* 82  
*The Civil wars, a tree is best measured when it is down* 82  
*The Deafman Glance (La mirada del sord)* 34, 69, 82, 97  
*The Forest* 49  
 WILSON, Bob v. WILSON, Robert  
 WOOSTER GROUP 19, 48, 53, 88  
 WYSPIANSKI, Stanislaw 42  
  
 YOUNG, La Monte 32

Aquesta edició de  
*Després del teatre modern*  
ha estat acabada d'imprimir  
a la ciutat de Barcelona  
el divuit d'octubre de  
mil nou-cents noranta-u









1. Valentina Valentini, *Després del teatre modern*

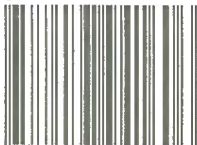
En preparació:

2. Jean-Paul Sartre, *Per un teatre de situacions*
3. Susanne Schlicher, *Teatre-dansa, tradicions i llibertat*
4. Richard Wagner, *Òpera i drama*
5. Johann Jacob Engel, *Idees sobre el gest i l'acció teatral*

A *Després del teatre modern*, Valentina Valentini proposa un recorregut per les noves tendències del teatre durant els anys setanta i vuitanta. La reinterpretació de les avantguardes històriques i l'evolució del performance-art van obrir el camí a les diverses reelaboracions a les quals s'ha vist sotmès el text dramàtic en els darrers vint anys i van donar pas a les successives reformulacions del treball de l'autor i al trencament del contínuum espai-temps, factors, entre d'altres, que ens condueixen a un nou teatre, el qual, més enllà de la representació, aspira a la creació de noves realitats.

Segons l'autora, un cop passat el període analític i deconstructor vigent als anys setanta, el teatre ha volgut recuperar la capacitat d'enunciació i de reflexió i ha oposat al relativisme postmodern l'equivalència primigènia entre paraula i acció, entre paraula i imatge.

ISBN 84-7794-160-2



9 788477 941606