

ESTUDIS ESCÈNICS | QUADERNS DE L'INSTITUT DEL TEATRE

ESTUDI

Teatre per a un món on el mateix teatre ha mort? • Davide Carnevali
El còmic: una dramaturgia mestissa • Carles Batlle

DOSSIER: EL TEATRE EUROPEU CONTEMPORANI

Presentació • Francesc Foguet, Manuel Molins i Núria Santamaria
Panorama del teatre alemany des de finals del segle xx a l'actualitat • Brigitte E. Jirku
Panorama del teatre anglès des de finals del segle xx a l'actualitat • Dra. Jen Harvie
Panorama del teatre francès des de finals del segle xx a l'actualitat • Michel Corvin
Panorama del teatre italià des de finals del segle xx a l'actualitat • Paolo Pappa
Problemes dels dramaturgs alemanys • Marion Victor
Current problems in British Playwriting • David Edgar
Problèmes des dramaturges français • Victor Haim
Problemi della drammaturgia italiana • Gianni Clementi
El teatre català (i espanyol) • Francesc Massip
Problemes dels dramaturgs en llengua catalana • Joan Cavallé

QUADERN DE DANSA

El cos passa, la dansa queda • Bàrbara Raubert Nonell
Hans van Manen: coreògraf del mirar • Jordi Ribot Thunnissen
Notes per al treball del personatge en la dansa • Jordi Fàbrega i Górriz

TEMPORADA

Temporada teatral 2010-2011 • Roger Cònsul

RESSENYES

Llum a la història a partir de l'escena • Ester Vendrell



ee

Estudis Escènics

39 - 40



Estudis Escènics

Quaderns de l'Institut del Teatre

39-40

Estiu de 2013

Direcció: Àlex Broch
Cap de Redacció: Lluís Hansen
Coordinació del Quadern de dansa: Jordi Fàbrega
Producció: Anna Pedreira
Correccions: Marina Albdalejo, Marta Fontanals, Rosina Nogales, Anna Soler i Maria Zaragoza
Traducció d'abstracts a l'anglès: Robert Taylor

Consell de Redacció: Roger Cònsul, Boris Daussà, Sílvia Ferrando, Enric Nolla, Pere Riera, Mercè Saumell i Victoria Szpunberg
Consell de redacció del Quadern de dansa: Raimon Àvila, Roberto Fratini, Agustí Ros i Esther Vendrell

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

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

Comunicació: Jordi Aubach
Tel. +34 (9) 3 227 39 15
aubachgj@institutdelteatre.cat

Subscripció i informació: Artur Arranz
Tel. +34 (9) 3 227 30 00 – EXT. 267
arranzga@institutdelteatre.cat

Estudis Escènics
Institut del Teatre
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
estudisescenics@institutdelteatre.cat

© dels autors

Primera edició: juliol 2013

Maquetació: Insòlit
Impressió: Derra
Dipòsit legal: B-10888-1983
ISSN: 0212-3819

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

Sumari

- 9 Editorial
Àlex Broch
- ESTUDI
- 15 Teatre per a un món on el mateix teatre ha mort?
Davide Carnevali
36 Abstract
- 37 El còmic: una dramaturgia mestissa
Carles Batlle
53 Abstract
- DOSSIER: EL TEATRE EUROPEU CONTEMPORANI
- 57 Presentació
Francesc Foguet, Manuel Molins i Núria Santamaria
- 63 Panorama del teatre alemany
des de finals del segle xx a l'actualitat
Brigitte E. Jirku
- 81 Panorama del teatre anglès
des de finals del segle xx a l'actualitat
Dra. Jen Harvie
- 111 Panorama del teatre francès
des de finals del segle xx a l'actualitat
Michel Corvin
- 133 Panorama del teatre italià
des de finals del segle xx a l'actualitat
Paolo Puppa
- 159 Problemes dels dramaturgs alemanys
Marion Victor

- 173 Current problems in British Playwriting
David Edgar
- 193 Problèmes des dramaturges français
Victor Haïm
- 197 Problemi della drammaturgia italiana
Gianni Clementi
- 207 El teatre català (i espanyol)
Francesc Massip
- 267 Problemes dels dramaturgs en llengua catalana
Joan Cavallé

QUADERN DE DANSA

- 299 El cos passa, la dansa queda
Bàrbara Raubert Nonell
311 Abstract
- 313 Hans van Manen: coreògraf del mirar
Jordi Ribot Thunnissen
338 Abstract
- 339 Notes per al treball del personatge en la dansa
Jordi Fàbrega i Górriz
365 Abstract

TEMPORADA

- 369 Temporada teatral 2010-2011
Roger Cònsul

RESSENYES

- 385 Llum a la història a partir de l'escena
Ester Vendrell

Editorial

Editorial

Àlex Broch

Tota editorial és la presentació del contingut de la revista i la remarca dels seus aspectes més importants. Però l'editorial d'aquest número, sense oblidar el que acabem de dir, ha d'acollir també altres informacions que ens semblen d'obligada referència per auscultar el pols interior d'*Estudis Escènics*.

Una revista com *Estudis Escènics* no està ni pot estar al marge de les vicissituds econòmiques que afecten totes les publicacions de caire acadèmic. Però també, justament, perquè els temps són mòbils i obliguen a una imprescindible adequació a les transformacions que vivim, és del tot inajornable un replantejament dels principis que ens mouen així com establir unes respostes pertinents. Des del número anterior, el 38, amb data d'Hivern de 2011 fins a la presentació d'aquest número doble 39-40, que surt amb data d'Estiu de 2013, la revista ha estat sotmesa a uns condicionants que han obert un procés de reflexió que ha portat, tant per raons econòmiques com de definició i difusió futura de la revista, a prendre unes decisions concretes per tal d'aconseguir un doble objectiu bàsic: la continuïtat de la revista i la seva màxima difusió.

En el capítol d'ajust de costos, i atenent a la competència lingüística del previsible lector de la revista, a partir d'aquest número els articles que rebí i publiqui la revista escrits tant en

una llengua romànica com en anglès no seran traduïts al català la qual cosa, apel·lant a la mateixa competència lingüística, també comportarà que no hi haurà la doble edició català/castellà de la revista a cada número. Només es publicarà la versió original de l'article quan el seu origen estigui, com hem explicat, en una llengua romànica o en anglès. La traducció només es reserva per a originals que provinguin d'altres àrees lingüístiques.

En el capítol de difusió i presentació de la revista la transformació també és i serà notable i del tot adequada als nous usos i pràctiques de la recerca acadèmica contemporània. Fins ara *Estudis Escènics* només es publicava en format paper. A partir d'aquest número només un terç de l'anterior edició paper es mantindrà en aquest format per atendre un circuit de difusió que segueix demanant aquest format. Però a partir d'aquest mateix número *Estudis Escènics* també passa a publicar-se online que en alguns números, com és el cas d'aquest número doble, 39-40, pot acollir més material o material complementari a aquell que sigui publicat en format paper. L'accés serà lliure i general per a tots aquells lectors i estudiosos que vulguin seguir i consultar el seu fons. L'adreça es la del portal RACÓ (Revistes Catalanes amb Accés Obert).

Aquesta decisió de doble edició, format paper i en xarxa, ve precedida d'un fet molt remarcable i que també cal consignar en aquesta editorial. Després d'unes llargues però profitoses negociacions avui es pot consultar el fons de la darrera etapa d'*Estudis Escènics* a l'esmentat portal RACÓ al costat de les principals revistes d'àmbit acadèmic i de recerca de la cultura catalana on, a més, obté una classificació inicial de Nivell C. Des del mes de juny de 2012 aquest accés és operatiu i en aquest any el nombre de consultes provinent dels llocs i països més insospitats i la freqüència d'aquestes visites és tan alt que

hem assumit, potser amb una certa nostàlgia, però també amb tota naturalitat, que, en el món d'avui, en format paper mai no hauríem arribat on ara ho hem pogut fer a través de les xarxes telemàtiques. Si a l'inici de plantejar aquesta possibilitat teníem algun dubte l'experiència i el resultat que ens ha ofert la nostra pertinença al fons de RACÓ l'ha esvaït del tot i ens aconsella de no retardar més la incorporació d'*Estudis Escènics* a la xarxa amb la total certesa i seguretat que el seu coneixement i difusió serà molt més alt que el que aconseguíem només en format paper. Amb aquestes informacions i decisions que us acabem de trametre acarem el futur de la revista sabent que les decisions que hem pres són, en aquests moments, les que *Estudis Escènics* necessita per tal que compleixi, amb les màximes garanties, el servei i la finalitat fundacional que, des de sempre, la revista s'ha imposat.

* * *

Quant al contingut d'aquest número 39-40 també volem fer un comentari de situació atesa la importància que atorguem als textos que avui presentem i publiquem. I aquesta importància també és doble. Tant pel valor intrínsec del textos que donem a conèixer com pel fet que el material que publiquem complementa i dialoga amb el dossier del número anterior, el 38, «L'escena catalana: balanç d'una dècada (2000-2010)». Són la cara i creu d'un mateix projecte de reflexionar i presentar un perfil i una evolució del teatre contemporani. Si en el número 38 era la primera dècada del segle XXI del teatre català, en aquest número doble 39-40, acollim en les nostres pàgines les actes que es van presentar en el I Congrés sobre Dramatúrgia Europea que se celebrà a la ciutat de València entre els dies 24 i 26 de febrer del 2010. És un imprescindible i útil testimoni de la dramatúrgia europea de les darreres

dècades. En parlar a València també de la dramaturgia catalana les aportacions de Francesc Massip i Joan Cavallé amplien, contrasten i enriqueixen les aportacions ja recollides en el número 38. Per tant en aquests tres darrers números d'Estudis Escènics –38,39 i 40– hem construït una seqüència temporal i temàtica que ens dona informació i ens introdueix en el procés que viu el teatre català i europeu contemporani. Els tres organitzadors del Congrés, Francesc Foguet, Manuel Molins i Núria Santamaria, en la Presentació de les actes ens introdueixen en el material que publiquem.

D'altra banda, com a cada número, la revista segueix l'índex que l'explica i la defineix. Entre les diverses seccions a "Estudi" trobareu una anàlisi de Carles Batlle, «El còmic: una dramaturgia mestissa» que obre una nova reflexió dramaturgica sobre un llenguatge narratiu escassament estudiat entre nosaltres. És un pont entre els dos llenguatges: el teatral i el del còmic. Mentre que al "Quadern de dansa" Jordi Fàbrega a les seves «Notes per al treball del personatge a la dansa» clarifica les premisses d'un debat imprescindible que, centrat en l'eix del ballarí i el personatge, ens obre a un major coneixement i interpretació del treball de l'intèrpret en l'art de la dansa.

Finalment, tot i el retard en la publicació que hem esmentat al principi, mantenim la secció d'anàlisi de la temporada escènica, amb la voluntat de continuar mostrant, any rere any i número rere número, el pols de la cartellera catalana.

Estudi

Teatre per a un món on el mateix teatre ha mort?

Crisi del drama i interpretació de la realitat: *Attempts on her life*, de Martin Crimp

Daide Carnevali
Universitat Autònoma de Barcelona

En els primers mesos del 2005, la Sala Beckett presentava juntament amb l'Obrador un cicle dedicat al teatre de Martin Crimp, que incloïa la posada en escena de dues obres del dramaturg britànic, *The country* i *Attempts on her life*, traduïdes al català per la publicació *En cartell*; a això, s'hi afegia la lectura dramatitzada de *Cruel and tender* i de dos textos breus, *Face to the wall* i *Fewer emergencies*.¹ A més, es va convidar l'autor a fer un taller d'escriptura dramàtica titulat «The more you talk, the less you really say».

El cicle sobre Crimp s'inscrivía dins un projecte, impulsat per la sala barcelonina, de descobriment i difusió de les tendències dramàtiques més avançades del panorama europeu i internacional. Molts dels autors dels textos que s'han presentat a la Beckett o a l'Obrador –a més de Crimp, cal recordar Caryl Churchill, Händl Klaus, Neil Labute, Juan Mayorga, Roland Schimmelpfennig, Biljana Srbjanovic, entre d'altres– han acabat deixant petja en el panorama teatral català, ja que

¹ *El camp*, traducció de Marta Aliguer, direcció de Toni Casares, estrena: 16 de febrer del 2005; *Cruel i tendre*, traducció de Marc Rosich, direcció d'Andrea Segura, estrena: 14 de març del 2005; *Atemptats contra la seva vida*, traducció de Víctor Muñoz i Calafell, direcció de Juan Carlos Martel Bayod, estrena: 1 d'abril del 2005; *De cara a la paret / Menys emergències*, traducció i direcció de Carlota Subirós, estrena: 11 d'abril del 2005.

les seves propostes s'han convertit en punts de referència per a autors, en nous estímuls per a directors i en objecte d'estudi per a crítics i teòrics. Així ha succeït també amb *Attempts on her life*, un text que pot considerar-se paradigmàtic per a analitzar l'"estat crític" del drama contemporani, atès que en el seu plantejament formal qüestiona conceptes com *personatge*, *diàleg*, *acció*, *faula*.

El tractament del personatge, com a subjecte enunciant de les rèpliques i com a objecte del relat compost pel conjunt de les rèpliques; l'absència de diàleg *strictu sensu*, o sigui de l'intercanvi verbal que vincula cada rèplica amb la següent per a permetre que avanci la comunicació i les relacions intersubjectives; una acció "invisible" que es desenvolupa només en un nivell narratiu, és a dir, en el relat dels subjectes anunciants; uns components d'espai i temps que no s'acabaran de definir sinó és en el *hic et nunc* de l'espectacle: tot això converteix *Attempts on her life* en una obra que desafia en certa manera la possibilitat de la seva pròpia representació.

Més enllà de les temàtiques tractades (l'esquizofrènia de l'aldea global, la recerca d'una identitat i d'un recorregut vital, el paper de la dona en la societat occidental, entre d'altres), aquestes característiques formals són les que probablement estableixen un forta relació entre *Attempts on her life* i una determinada visió de la realitat que s'afirma en la contemporaneïtat. Resultarà doncs útil procedir a una confrontació entre dramaturgia i filosofia, teoria del teatre i teoria estètica, per a descobrir com un text teatral pot expressar l'esperit d'una època.

El silenci de la forma

En l'onzè *scenari*,² a la pregunta «isn't that the true meaning of these attempts on her life?», un locutor contesta: «it's a theatre –that's right– for a world in which theatre itself has died. Instead of the outmoded conventions of dialogue and so-called characters lumbering towards the embarrassing dénouements of the theatre, Anne is offering a pure dialogue of objects» (CRIMP, 2005 : 254 - 255).³ Al marge de la seva connotació irònica, és evident que en aquest fragment del text es refereix a ell mateix: *Attempts on her life* trenca sens dubte amb "les velles convencions passades de moda de diàleg i personatge", i amb una història que "avança cap a la fase del desenllaç". Però, és lícit pensar que aquesta ruptura amb el passat i amb la tradició, com anunciava el locutor, es conclogui ara amb la mort del teatre? O no seria aquest, al contrari, el naixement d'un nou concepte de teatre, que comportés una revisió de les relacions entre el text i les seves parts, entre el text i la posada en escena, i finalment entre el text i el receptor?

En el seu assaig *L'écriture et le silence*, Roland Barthes afirma que en un determinat moment de la història de la literatura, que coincideix bàsicament amb l'aparició dels corrents simbolistes,⁴ «el llenguatge literari es conserva únicament per

2 Mantindrem el terme original *scenari* per a indicar els disset fragments en els quals es divideix l'obra, considerant el valor que comporta la paraula en anglès: el seu significat pot referir-se al guió televisiu i cinematogràfic i, en aquest context, a l'argument a partir del qual es desenvolupa la història; així mateix pot referir-se a l'*escenari*, lloc físic de l'estructura teatral; i també a una situació, un panorama polític o social.

3 «És teatre –exacte– per a un món en el qual el propi teatre ha mort. En comptes de les convencions antiquades de diàleg i els anomenats personatges avançant pesadament cap els desconcertants desenllaços del teatre, l'Anne ens està oferint un simple diàleg d'objectes» (CRIMP, 2005b : 53).

4 Barthes es refereix específicament a la poesia de Stéphane Mallarmé.

a cantar millor la seva necessitat de morir. [...] Aquest art té l'estructura del suïcidi: el silenci n'és un temps poètic homogeni que s'empelta entre dues capes i fa esclatar la paraula [...]. Literatura conduïda a les portes de la Terra promesa, és a dir a les portes d'un món sense Literatura, que els escriptors haurien de testimoniar» (BARTHES, 2005 : 77 - 78). Referint-se a aquesta condició de la literatura, Barthes introdueix la noció de *grau zero* de l'escriptura, definint-lo com una escriptura que «significa per mitjà de la seva absència», que resol el seu alliberament de l'*ordre marqué* del llenguatge gràcies a la seva desaparició: «el mode d'existir d'un silenci». Per ventura no recorda el “món on el teatre mateix ha mort” de Crimp aquest món sense literatura, on “la literatura canta la seva necessitat de morir”, esmentat per Barthes? L’“alliberament de l'ordre” que permet a la literatura emancipar-se de les normes estilístiques, podria correspondre en el nostre cas a l'emancipació del text de les normes de la construcció dramàtica. En aquest sentit, Crimp sembla conduir la dramaturgia a les portes d'un món on el drama crida el seu propi silenci.

L’“estil de l'absència” es reflecteix primer de tot en la voluntat de l'autor a reduir pes i materialitat a la faula a través de dues renúncies: la renúncia a concretar les coordenades espaciotemporals i la renúncia a configurar personatges. Els locutors que pronuncien les rèpliques són simples “entitats anunciadores”, portadors de paraules i no d'acció, pràcticament sense caracterització física ni psicològica; i la que hauria de ser la protagonista dels seus relats, l'Anne, simplement és un eco que ressona obsessivament durant l'obra, un nom sense identitat ni cos.

Ni les qualitats físiques dels locutors, ni la relació entre ells, ni l'ambientació i la durada de l'acció es determinaran fins que no es concretin a escena; fins que el text no es faci

espectacle. En aquest sentit podríem veure el text dramàtic com un *grau zero* respecte a la seva representació, que aquí seria la que Barthes denominava *forma modal*. Una forma que s'expressa –ara sí– en una afirmació, mitjançant una necessària presència concreta: la posada en escena. Per utilitzar altres expressions del filòsof francès, el text dramàtic reivindicaria així la seva innocència davant l'escena, però no la seva impossibilitat, perquè l'obra vol i exigeix aquest silenci, que és la seva essència. El text deixa llibertat a la seva posada en escena, però al mateix temps la lliga a una visió del món definida, que per expressar-se necessita precisament aquella indeterminació, aquella dissolució, aquell silenci de la forma.

És el silenci de la dramatització; Crimp no crea un microcosmos perquè aquest es reproduïx en l'escena, no escriu una història perquè sigui representada; més aviat proposa materials com a base per a la construcció d'aquella *forma modal* que és el *hic et nunc* de l'espectacle, definida únicament en un espai i un temps escènics, i en el cos dels performers.

Oferta i demanda: una qüestió d'identitat

L'absència és la marca estilística d'*Attempts on her life*. Per això l'Anne pot ser interpretada com l'absència d'un personatge, «a lack of character, an absence»⁵ (CRIMP, 2005 : 229), una entitat que parla a través del seu silenci, que es deixa intuir però no es deixa veure, que s'ofereix a través del seu “no ser-hi”. Un “no ser-hi” que es produeix a dos nivells: quan es nega com a cos per a donar-se com a nom; i quan s'aniquila com a persona en la idea recurrent del suïcidi. El concepte d'*exposició* s'oposa així al de *presència*: l'Anne es nega a *ser present* en l'obra com a personatge, però no deixa d'*exposar-se* en el discurs, no

5 «Una manca de personatge, una absència» (CRIMP, 2005b : 32).

deixa de fer que sempre s'estigui parlant d'ella. Són les regles d'una societat on l'individu pot reivindicar la seva pròpia existència només sotmetent-se a una constant exposició mediàtica. Escindint-se en imatge i essència, en "jo identitari social" i "jo pre-identitari", segons la definició de Clément Rosset (2007): és a dir, perdent paradoxalment la seva individualitat.

En un article publicat al diari *The Independent* en ocasió de la reestrena d'un muntatge anglès, el crític Paul Taylor escrivia que l'Anne «is a brilliant device for dramatising the depersonalised incoherence and the enthralling consumerism of contemporary life» (Taylor, 2004). L'Anne s'ofereix contínuament sota diferents formes, es multiplica (multiplica la seva imatge i multiplica el seu nom en d'altres fonèticament semblants: Ann, Annie, Anny, Anya, Annushka) per a centrar el seu *target* de mercat, per a poder satisfer aquella massa que és la massa consumidora, és a dir el públic. Però l'Anne sap que, per a no ser víctima dels processos de producció i consum en què està involucrada, no n'hi ha prou amb secundar aquests processos, sinó que també n'ha de prendre el control.

Avui en dia hem assolit un nivell màxim de consum d'imatges i informacions, traspasant el límit de la saturació: són al nostre abast moltes més informacions de les que potencialment podem consumir. El que és important, en el sistema del consum, ja no és proporcionar un benefici o servei al consumidor, sinó ampliar el ventall dels béns i serveis que són a la seva disposició, i en conseqüència els que el consumidor encara no té. Per a mantenir elevat el consum, el sistema està obligat a conservar una elevada demanda, produint contínuament noves informacions i noves imatges i introduint-les en el mercat. El sistema capitalista contemporani sobreviu doncs vora d'una paradoxa: es consumeix, fonamentalment, per a consumir més. Si el procés productiu ja no es basa –com en la

modernitat– en la necessitat de satisfer la demanda, sinó a generar la pròpia demanda, llavors causa i efecte es confonen i inverteixen els seus papers.

Podríem considerar *Attempts on her life* com un mirall d'aquesta dinàmica d'inversió. La transformació contínua de l'Anne amplia el ventall de l'oferta i incrementa el desig de l'espectador consumidor (generant expectatives amb la pregunta «qui és l'Anne?»); mentre que una resposta unívoca, una definició de l'Anne, acabaria amb aquesta dinàmica i provocaria el col·lapse del sistema. Aquesta interrupció del desplegament lineal de les relacions de causa i efecte en els processos econòmics s'estén també als processos socials. Es modifica la percepció que l'individu té d'ell mateix, la capacitat de reconèixer-se en una definició unívoca, de mantenir una linealitat en la seva història personal, una coherència en el seu projecte de vida. Com bé suggereix Zygmunt Bauman, «el mercat rebria un cop mortal si l'estatus dels individus els aportés una sensació de seguretat, si els seus reeiximents i els seus objectes personals fossin en un lloc segur, si els seus projectes fossin finits i si el final dels seus treballosos esforços fos al seu abast. L'art del màrqueting consisteix a impedir que es tanquin les opcions i es realitzin els desigs» (BAUMAN, 2006 : 50).

Aquesta és la raó per la qual l'Anne es nega a ser-hi present i rebutja tota definició. El que resulta curiós és que aquesta negació no es realitza traient informacions que la concerneixen (seria lícit esperar que algú que no vol deixar cap rastre s'amagués), sinó a través d'una oferta excessiva d'aquestes informacions. L'Anne no s'amaga, se super-exposa, multiplica la seva imatge i les seves accions. Fins al punt que aquestes perden valor: tornant al paral·lelisme amb les teories macroeconòmiques, podríem afirmar que l'Anne pateix un règim d'inflació. Hi ha tantes Anne que gairebé no valen res. Cada

Anne és equiparable a una altra; des de la perspectiva del simple valor informatiu, l'Anne terrorista val tant com l'Anne artista, que val tant com l'Anne mare, que val tant com l'Anne cotxe, i així successivament.

Baudrillard associa precisament la rapidesa de la modificació de la informació a la “devaluació dels esdeveniments”, i per tant a la pèrdua de valor de la història, tant universal com personal: «aquesta matèria inerta del que és social no prové d'una manca d'intercanvis, d'informació o de comunicació, sinó que prové al contrari de la proliferació i saturació dels intercanvis. (...) Els esdeveniments es van produint un darrere l'altre i aniquilant en la indiferència» (BAUDRILLARD, 1993 : 12). Si cap imatge de l'Anne s'imposa sobre les altres i totes són equivalents, també la nostra Anne acabarà sent una “massa despersonalitzada”, una matèria inerta. En definitiva, el que arriba de l'Anne al receptor no és altra cosa que una imatge mediatitzada, en un món imaginari en el sentit més etimològic del terme: un món on parlen les imatges de l'Anne, més que l'Anne mateixa. La citació de Baudrillard que Crimp posa com a epígraf a l'obra és molt clara: «no one will have directly experienced the actual cause of such happenings, but everyone will have received an image of them»⁶ (CRIMP, 2005 : 198): ningú gaudirà d'una experiència directa de l'Anne, però tots rebran una imatge d'ella.

Del projecte a l'intent: una qüestió de des-ordre

La separació entre el que sabem de l'Anne i el que és l'Anne comporta en substància una versatilitat extrema de l'element-Anne, que acaba sent el pol d'un joc de lliure interpretació, un

⁶ Crimp cita Jean Baudrillard: *The Transparency of Evil*, Londres, Verso, 1993, p. 80. La citació no apareix en l'epígraf de l'edició catalana.

significant el significat del qual pot ser aportat a cada moment pel receptor. L'Anne és un signe en contínua mutació: de la veïna a la terrorista, de la partícula elemental al cotxe, tota hipòtesi sobre qui o què indica aquest signe és igualment vàlida. Al mateix temps, la metamorfosi constant de l'Anne permet l'autor desenvolupar lliurement la seva escriptura, alliberada de l'obligació de construir, fragment darrere fragment, un conjunt orgànic. Si l'Anne pot ser qualsevol cosa, la fantasia del creador no té límit perquè no es veurà obligat a passar comptes amb la psicologia del personatge i la coherència de la faula. Si no existeix una sola veritat sobre l'Anne, llavors l'estratègia dramàtica no es construirà amb l'objectiu de descobrir quin és el sentit d'aquell nom, quina és la seva història; més aviat s'orientarà cap a un joc que consisteix en la reiteració de la temptativa d'atribuir un sentit a un o més noms, a una o més històries.

Fins a l'època contemporània, la construcció de la faula sempre havia estat vinculada a la idea de projectualitat. Podríem interpretar el concepte de *projecte* com la definició d'un recorregut orgànic i organitzat, a través del qual es procedeix des d'una necessitat inicial (una pregunta) cap a un darrer fi (una resposta). L'intent, al contrari, és un acte amb un final en si mateix, que pot repetir-se infinitat de vegades sense que aquesta repetició comporti una evolució de l'estat de les coses; l'intent prescindeix de la consecució d'un resultat. Per descomptat, això no significa que darrera l'escriptura d'*Attempts on her life* no hi hagi un projecte dramàtic: Crimp no deixa res a l'atzar; cal considerar que sovint la construcció artificial del desordre requereix un ordre meticulós. Però en cert sentit, paradoxalment, el projecte d'*Attempts on her life* és la idea mateixa de el final de la projectualitat, el projecte és la desaparició del projecte, la seva dissolució en l'intent. A nivell de creació i

recepció, doncs, amb la caiguda de la noció de projectualitat es produeix un canvi radical en la concepció de la faula.

La faula és per al drama una garantia de commensurabilitat: Aristòtil atribuïa al *mythos* la prerrogativa de “grandària copsable per l’ull”, i aquesta commensurabilitat era al seu torn una garantia d’organicitat, de coherència, d’autosuficiència de l’estructura. El drama en sentit clàssic sempre està vinculat a un principi de coherència i la faula pot justificar-se amb la màxima: «aquesta és la porció de realitat a la qual s’ha conferit un estatus de totalitat a través de la dramatització». El principi de coherència interna mantenia per a Lessing «aquesta dimensió del que és real que a la faula⁷ és indispensable»;⁸ aquest principi, que permet la interpretació de la faula, s’erigeix per tant sobre la mateixa naturalesa lògica que guia la interpretació del que és real; consegüentment la interpretació del que és real es veu determinada per la mateixa lògica que guia la interpretació de la faula. Aquesta lògica es basa en substància en els principis de cronologia i causalitat, és a dir, la possibilitat de definir, en un temps mesurable, l’evolució de determinades causes en determinats efectes. Lessing establí una relació metonímica entre ficció i realitat. Per aquest motiu, el pensador alemany afirmava que la faula es realitza només quan la visió d’allò general pot ser transmesa per mitjà de la visió intuïtiva que és immediata en allò particular. Perquè aquesta visió intuïtiva sigui eficaç, «el cas individual, sobre el qual es constitueix la faula, ha de ser

7 Lessing es refereix a la faula quant a gènere literari. Igualment la seva reflexió pot aplicar-se a la faula quant a noció dramàtica: «conjunt dels esdeveniments ordenats cronològicament». Vegeu també BATLLE, 2001 : 17.

8 «Diese Wirklichkeit [die] der Fabel so unentbehrlich ist» (LESSING, 2004 : 102). Traducció al castellà de l’autor. Aquesta part del *Tractado* s’ha omès en l’edició espanyola.

presentat com a real».⁹ La faula, per tant, ha de proporcionar el que és possible com si fos real, i per això s’organitza en una acció que s’adhereix en una única finalitat, és a dir: «una successió de variacions que juntes constitueixen una Unitat-Conjunt».¹⁰

Aquest és bàsicament el poder del relat: organitzar, proporcionar un ordre, una categorització a allò real; la faula és doncs un mitjà per aportar coherència a la realitat, més que no pas a la ficció. El plaer de la narració és el plaer d’ordenar, catalogar, interpretar el món; no és casualitat que, per exemple, en l’aprenentatge dels nens, escoltar i tornar a explicar històries sigui un procés fonamental. La faula estableix una determinada visió de la realitat i aquesta visió de la realitat reconeix la seva comprensió a la faula: com en un mirall, realitat i ficció es reflecteixen l’una en l’altra.

Per aquesta raó el problema de la determinabilitat de l’Anne, del personatge respecte a l’obra, acaba sent un problema de determinabilitat del subjecte respecte al món. I en conseqüència un problema de catalogació de la realitat, una qüestió a la qual tot acte epistemològic –i per al teatre l’acte de la recepció ho és– es veu abocat. Així que en el moment en què la visió d’allò real ja no es basa més en una estructura logocèntrica, també el drama, si vol mantenir-se al dia i seguir parlant no només de la realitat, sinó també com la realitat, necessita una organització estructural diferent. Com suggeria el crític Paul Taylor, *despersonalització* i *incoherència* són dues nocions que podrien servir per a la nostra anàlisi.

9 «Der einzelne Fall, aus welchem die Fabel besteht, muss als wirklich vorgestellt werden» (Ibídem : 72). Traducció al castellà de l’autor. Aquesta part del *Tractado* s’ha omès en l’edició espanyola.

10 «Eine Folge von Veränderungen, die zusammen Ein Ganzes ausmachen» (Ibídem : 50). Traducció al castellà de l’autor. Aquesta part del *Tractado* s’ha omès en l’edició espanyola.

Segons afirma Aristòtil a la *Poètica*, l'acció dramàtica té origen i se sosté «ἐξ αὐτῆς τῆς σύστασεως τοῦ μύθου», (*ex autes systaseos tou mythou*: «de l'estructura mateixa del *mythos*». ARISTÒTIL, 1452a, 1974 : 163). L'arrel *τασ; ταξ* (*tas; tax*) –que trobem en el nostre idioma en paraules como *sintaxi*, *tàctica*, o *taxonomia*– es troba a la base de termes que expressen els conceptes d'*ordre* i *definició*. Aristòtil oposa l'ordre causal de la *σύστασις πραγμάτων* (*systasis pragmaton*: «disposició dels esdeveniments») al desordre casual de la *χύδην* (*kúden*): «si un apliqués confusament (*kúden*) els colors més bells, no agradaria tant com dibuixant una figura amb blanc» (ARISTÒTIL, 1450b, 1974 : 150). El filòsof d'Estagira, per exemple, associa el concepte de *disposició* al traç, la línia del dibuix, la forma definida; al concepte de *kúden* associa, en canvi, el vessar-se impredeciable del color, la forma indefinida. L'arrel *χεφ* (*kew*) dóna origen al verb *χέω* (*kéo*), que significa «estendre», «difondre», «llançar a l'atzar»; està relacionat amb el desfer-se, amb la fusió dels metalls; també amb l'emissió de la veu, d'un so, d'aire, de vapor.¹¹ L'adverbi *kúden* reflecteix, doncs, la noció d'indeterminabilitat, inconsistència, la manca d'estructura. L'oposició entre *taxis* i *kúden* és l'oposició entre causalitat i casualitat, entre organicitat i inorganicitat, entre estat sòlid i líquid de la matèria.

La idea d'expressar el concepte d'instabilitat mitjançant una comparació amb l'estat líquid es troba en diversos estudis de Zygmunt Bauman, que utilitza abundantment el terme *líquid* per a definir la “impossibilitat de determinació” que caracteritza la seva visió de la societat contemporània (BAUMAN, 2006 : 9):

11 A la *Ilíada*, per exemple, és una metàfora del pas de la consciència de la vigília a la inconsciència del somni: «αὐτίκα τῷ μὲν ἐπειτα κατ' ὀφθαλμῶν χέεν ἀχλύν, Πηλεΐδῃ Ἀχιλλεύῃ»; «al punt, va vessar primer boira sobre els ulls del Pelida» (*Ilíada*, 20, 321).

La societat “moderna líquida” és aquella on les condicions d'actuació dels seus membres canvien abans que les formes d'actuar es consolidin en uns hàbits i unes rutines determinades. La liquiditat de la vida i de la societat es nodreixen i es reforcen mútuament. La vida líquida, com la societat moderna líquida, no pot mantenir la seva forma ni el rumb durant molt de temps. En una societat moderna líquida, els assoliments individuals no poden solidificar-se en béns durables perquè els actius es converteixen en passius i les capacitats en discapacitats en un tancar i obrir d'ulls.

El de *líquid*, així com el de *kúden*, són conceptes que poden tenir molt a veure amb l'amorfisme i la constant mutació de l'Anne, així com amb la incapacitat d'estructurar les seves accions segons una organicitat i una coherència. Les informacions que concerneixen l'Anne no s'organitzen de manera definida, més aviat s'estenen com una taca, se superposen i es confonen, s'entrellacen i resolen contínuament relacions. Explica Homer en el llibre IV de l'*Odissea* que el déu Proteu es va convertir en lleó, serp, lleopard, porc, va canviar la seva forma per la de diversos animals i fins i tot va mutar en aigua per a evitar contestar les preguntes de Menelau. No difereix gaire aquest comportament del comportament de l'Anne que, per a no contestar les nostres preguntes, evadeix una forma concreta. A *Attempts on her life*, el “bell animal” aristotèlic ha deixat pas al “proteic animal” homèric: d'allò pur a allò híbrid: no és possible una *systasis*, una disposició, o més ben dit una *sistematització* de l'Anne. La seva contínua mutació la fa inassolible, indeterminable; l'Anne no té extensió, no és “copsable amb l'ull”.

El final de les metanarracions i una nova visió del món

Quan pensa en l'Anne, Crimp no actua, com diria Lyotard, «segons una lògica que implica la commensurabilitat dels

elements i la determinabilitat del tot» (LYOTARD, 1987 : 4); més aviat la “incopabilitat” de l’Anne sembla donar crèdit a aquella màxima del filòsof francès que sosté «sigueu operatius, és a dir, commensurables, o desapareixeu» (Ibidem : 4). Però si l’Anne no és commensurable, un “relat de l’Anne” dins el model del drama clàssic-aristotèlic llavors no és possible. En el seu assaig *La condition postmoderne*, Lyotard associa la postmodernitat amb el final de les grans meta-narracions (LYOTARD, 1987 : 4):

La funció narrativa perd els seus *functore*, el gran heroi, els grans perills, els grans periples i el gran propòsit. Es dispersa en núvols d’elements lingüístics narratius, etc., cadascun d’ells vehiculant en ells mateixos valors pragmàtics sui generis. Cadascun de nosaltres viu a la cruïlla de moltes d’elles. No formem combinacions lingüístiques necessàriament estables, i les propietats de les que formem no són necessàriament comunicables.

Attempts on her life pot llegir-se com un text exemplar respecte al final de les meta-narracions. La divisió en fragments ens remet efectivament a aquella nebulosa d’elements narratius de la qual parla Lyotard: cada *scenarió* constitueix una narració en ella mateixa, i tot i que estableix relacions amb d’altres fragments, manté la seva autonomia. Al receptor no se li demana reconstruir la història de l’Anne en una *gran meta-narració*, sinó més aviat considerar els micro-nuclis narratius proporcionats per cada *scenarió*—i, a l’interior d’un *scenarió*, els que proporciona cada micro seqüència— i jugar a individualar les possibles relacions entre ells. Cada *scenarió* pot ser una micro-faula, un relat autònom; però la impossibilitat de reconstruir una sola *faula* que contingui i organitzi els disset *scenariós* en el seu conjunt fa que el drama no proporcioni més aquella visió estructurada d’allò real a la qual recorrien Aristòtil i Lessing.

L’obra de Crimp no és un microcosmos tancat, on el receptor hauria de restablir l’ordre i la compleció; més aviat és un univers en expansió, obert a la intervenció d’elements caòtics. L’aportació del receptor consisteix ara a participar en un joc d’interpretacions en potència inesgotable. Això és per la inestabilitat semàntica que presenten els signes, en primer lloc el signe-Anne, infinitament interpretable gràcies a la seva contínua mutació de significat: la mutació caòtica dels signes ve així a expressar l’estat caòtic del món. Sobre signes, en el seu assaig *Postdramatisches Theater*, Hans-Thies Lehmann analitza de la següent manera el desenvolupament d’un teatre que supera la seva antiga naturalesa dramàtica (LEHMANN, 1999 : 140 - 141):

En el teatre postdramàtic rau clarament la demanda de reemplaçar una percepció unificadora i tancada per una d’oberta i fragmentària. D’una banda, l’abundància de signes simultanis es presenta com una duplicació de la realitat: aparentment imita el caos de l’experiència quotidiana real. A aquesta, per dir-ho així, positura “naturalista” se li associa la tesi que una forma autèntica a través de la qual el teatre podria testificar la vida no sorgeix per la imposició d’una macroestructura artística que construeixi coherència (com fa el drama).¹²

El text dramàtic clàssic, estructurat a l’entorn de la *faula*, es basa essencialment en el principi de transmissió de la in-

¹² «Im postdramatischen Theater liegt offenkundig die Forderung beschlossen, es müsse an die Stelle der vereinigenden und schließenden Perception eine offene und zersplitterte treten. Einerseits stellt sich auf diese Weise die simultane Zeichenfülle wie eine Verdopplung der Wirklichkeit dar: sie äfft scheinbar das Durcheinander der realen Alltagserfahrung nach. Mit dieser sozusagen »naturalistischen« Setzung verbindet sich indessen die These, dass eine authentische Weise, in der Theater vom Leben zeugen könnte, nicht durch die Setzung einer kohärenzbildenden artistischen Makrostruktur (wie sie das Drama ist) entsteht».

formació: la faula es revela a poc a poc (a través d'un recorregut en tres etapes: plantejament, nus i desenllaç) i l'acció avança pautada per una determinada estratègia de dosificació de la contribució informativa; el receptor segueix el procés de revelació de la faula i n'espera el final. Mentrestant, va descodificant els signes que troba en el seu camí, atribuint-los un significat conforme al desenvolupament de la història; això no suposa per al receptor cap problema, perquè la descodificació dels signes és una operació que aquest ja realitza a la vida real. Com suggeria Lessing, el receptor llegeix el drama com llegeix el món, i viceversa, o sigui, com una concatenació d'esdeveniments que se succeeixen segons un principi de cronologia i causalitat. El drama parla, per dir-ho així, el llenguatge d'allò real; en part perquè està determinat per la visió de la realitat, en part perquè és ell mateix qui la determina. El llenguatge no només vehicula la informació, sinó que també plasma la forma mentis: «la creença no és el reflex de l'existència, fa d'existència, exactament igual que el llenguatge no és el reflex del sentit, fa les funcions del sentit» (BAUDRILLARD, 1993 : 140).¹³ En aquest microcosmos informacional que és la faula del drama clàssic,

¹³ Vegeu també Roland Barthes: «generalment, a més, sembla cada cop més difícil concebre un sistema d'imatges o d'objectes els significats dels quals puguin existir fora del llenguatge: per a percebre el que una substància significa, necessàriament cal recórrer al treball d'articulació portat a terme per la llengua: no hi ha sentit que no estigui anomenat, i el món dels significats no és més que el món del llenguatge» (BARTHES, 1971 : 14). I, respecte a la influència de la relació entre la recepció dels signes, societat de la informació i teatre, Hans-Thies Lehmann diu: «La política es funda aquí, tanmateix, segons com s'utilitzen els signes. La política del teatre és una política de la percepció. La seva definició es duu a terme recordant que la manera de percebre no pot separar-se de l'existència del teatre en un món dominat pels mitjans de comunicació, que modelen massivament tota percepció». («Politik gründet jedoch hier in der Art und Weise der Zeichenverwertung. Politik des Theaters ist Wahrnehmungspolitik. Ihre Bestimmung beginnt mit der Erinnerung, dass die Weise der Perception nicht zu trennen ist vor der Existenz des Theaters in einer Lebenswelt aus Medien, die alles Wahrnehmen massiv modellieren», LEHMANN, 1999 : 469).

el nombre d'informacions de què disposa el receptor també és determinable, finit. Durant el desenvolupament de l'obra, el receptor assisteix més o menys activament a la compleció d'aquesta gamma d'informacions.

A *Attempts on her life*, tanmateix, no és possible arribar al final d'una totalitat d'informacions (no és aquest l'objectiu del joc) i el subministrament d'informacions es veu travessat per nombroses línies de fuga: l'Anne pot ser tots o tot. Per a entendre de quina manera ara el receptor aborda aquest caos informacional i semàntic, podríem tornar a Lyotard i a la seva visió de la *Teoria dels jocs*. El text dramàtic clàssic pot identificar-se amb un “joc d'informació incompleta”, és a dir, amb un sistema on la quantitat d'informacions, com s'ha dit, és limitada (el drama es dona com una totalitat) i el joc es basa en una “incompleció que cal completar”. Al contrari, podríem considerar *Attempts on her life* com un “joc d'informació completa” (tot i que potser seria més correcte utilitzar l'expressió: “no-incompleta”) on la contribució informativa és en potència inesgotable, i per tant no pot dosificar-se. No hi ha res a descobrir, res a completar, perquè cada nova informació té un valor zero respecte a la possibilitat de construir una història. Tenint en compte tot això, el receptor haurà de canviar radicalment la seva estratègia d'organització de les informacions rebudes (LYOTARD, 1987 : 41):

Mentre el joc sigui d'informació incompleta, l'avantatge pertany al que sap i pot obtenir un suplement d'informació. [...] Però, en els jocs d'informació completa, la millor performativitat no pot consistir, per hipòtesi, en l'adquisició de tal suplement. Resulta d'una nova disposició de dades, que constitueix pròpiament una «jugada». Aquella nova disposició s'obté molt sovint connectant sèries de dades considerades fins llavors com a independents.

Es pot anomenar imaginació la capacitat d'articular en un conjunt el que no ho era. [...] L'increment de performativitat, a igual competència, en la producció del saber, i no en la seva adquisició, depèn doncs, finalment, d'aquesta «imaginació» que permet, o bé realitzar una nova jugada, o bé canviar les regles del joc.

La imaginació és l'eina del receptor per organitzar les dades i jugar el seu joc d'interpretacions. Atès que un altre canvi fonamental és que el codi que regula la interpretació ja no es troba a l'interior del drama (l'autor no diu al receptor: «aquesta és la història»; o: «aquesta és la història que has de reconstruir»), sinó que es troba a l'exterior, en el receptor mateix, en la seva imaginació: el receptor en l'acte de la recepció té total llibertat per canviar les regles del joc.

La imaginació, doncs, i no ja el saber, serà la mesura de la capacitat interpretativa. Partint d'aquestes suposicions, la finalitat d'un text com *Attempts on her life* ja no serà definir les dades de què disposa el receptor per interpretar el món, sinó proporcionar materials per a una possible interpretació. La finalitat no serà explicar una història, sinó transmetre una idea, una intuïció que, si hagués estat intervinguda per l'estructura orgànica de la faula, hauria perdut el seu sentit, la seva naturalesa.

En el cas d'un text pensat per al teatre, aquesta intuïció ha de tenir en compte que serà filtrada successivament per la posada en escena. Però el text, com en el nostre cas, ja ha pensat com predisposar i afavorir la creació d'una atmosfera adequada, perquè la seva naturalesa no es perdi en escena abans d'arribar a l'espectador. Per la seva banda, l'espectador participirà a l'espectacle utilitzant la seva imaginació, que es mesurarà amb l'experimentació d'una realitat sense filtres, i en particular sense el filtre de la dramatització: «no una representació,

sinó una experiència intencionadament immediata d'allò real»,¹⁴ constatava precisament Lehmann. L'escenari no és la còpia del món, sinó el món real; i la interpretació d'allò real ja no està protegida per aquell procés d'exclusió d'allò irracional que garantia la faula, sinó que està oberta a acceptar el caos que comporta l'experimentació immediata del món. Les paraules d'Abirached, pocs anys abans que Crimp escrivís la seva obra, semblen profètiques (ABIRACHED, 1994 : 379):

La veritat a dir sobre l'home i el món és que no hi ha una veritat racional per a jutjar-los: el que s'ha considerat com a realitat en les ideologies predominants (estiguin al poder o reclamin accedir-hi) és una construcció artificial que oprimeix la condició humana entre els seus murs de paraula i de paper. A partir d'ara sembla clar per a molts que no som reductibles al nostre caràcter, a la nostra educació, a la nostra funció social, a la nostra història privada o col·lectiva, al nostre llenguatge quotidià: tot això, que pretén regular el nostre comportament i organitzar la nostra activitat, no tracta més que el buit o les aparences. La veritable vida és en una altra banda. (...) El que ens constitueix realment –el veritable camp de la nostra realitat– escapa completament a les construccions de la lògica.

El gran mèrit d'*Attempts on her life* és, doncs, reflectir aquesta nova visió de la realitat no només pels seus continguts, sinó sobretot per la seva forma; i per la dialèctica entre els dos components. Parlant de la disgregació de l'individu i de la impossibilitat de reconstruir la seva història, el personatge es disgrega i la faula descobreix la seva impossibilitat de ser reconstruïda. En aquest sentit, *Attempts on her life* afirma la

¹⁴ «Nicht Repräsentation, sondern eine als unmittelbar intendierte Erfahrung des Realen» (1999 : 241).

necessitat d'una nova presa de consciència respecte al món, per a una nova visió d'allò real que pugui admetre ara també el seu caràcter d'incomplació, d'ambigüitat, i el desordre.

Referències bibliogràfiques

- CRIMP, Martin (2005a): *Plays 2 (No one sees the video; The misanthrope; Attempts on her life; The country)*. Londres: Faber & Faber.
- 2005b: *Atemptats contra la seva vida* (Traducció de l'anglès de Víctor Muñoz i Calafell). *El camp* (Traducció de l'anglès de Marta Aliguer). Barcelona: Re&Ma. (En cartell, 12).
- ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Traducció del francès de Borja de Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994. (Títol original: *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Gallimard, 1994).
- ARISTÒTIL (1974): *Περί ποιητικής* | *Ars poetica* | *Poética*. Edició trilingüe de Valentín García Yerba. Madrid: Gredos.
- BARTHES, Roland (2005): *El grado cero de la escritura*. Traducció del francès de Nicolás Rosa. Madrid: Siglo XXI Editores. (Títol original: *Le degré zéro de l'écriture*. Editions du Seuil, 1953).
- BATLLE, Carles (2001): «El drama relatiu», *Suite*. Barcelona: Proa.
- BAUDRILLARD, Jean (1993): *La ilusión del fin*. Traducció del francès d'Alberto Jiménez Rioja. Barcelona: Anagrama. (Títol original: *L'illusion de la fin ou la grève des événements*. Editions Galilée, 1992).
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Vida líquida*. Traducció de l'anglès d'Albino Santos Mosquera. Barcelona: Paidós. (Títol original: *Liquid Life*. Polity Press, 2005).

- HOMER (1995): *Ιλιάδη* | *Iliáda*. Barcelona: Círculo de lectores.
- LEHMANN, Hans-Thies (1999): *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1990): *Escritos Filosóficos y teológicos*. Traducció de l'alemany i notes d'Agustín Andreu. Barcelona: Antrophos.
- (2004): *Trattati sulla favola*. Edició a cura de Lucia Rodler. Traducció de l'alemany de Maria Ruf. Roma: Carocci. (Títol original: *Abhandlungen zur Fabel*. Primera edició de 1759).
- LYOTARD, Jean-François (1987): *La condición postmoderna*. Traducció del francès de M. Antolín Rato. Madrid: Cátedra. (Títol original: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Editions de Minuit, 1979).
- ROSSET, Clément (2007): *Lejos de mí. Estudio sobre la identidad*. Traducció del francès de Lucas Vermal. Barcelona: Marbot. (Títol original: *Loin de moi: étude sur l'identité*. Editions de Minuit, 1970).
- TAYLOR, Paul (2004): «Attempts on her life», *The Independent*, 3 d'agost. Londres: BAC.

Traducció: Mariana Miracle

Abstract

In *Attempts on her Life* Martin Crimp addresses the problem of reconstructing identity and reconstructing history, casting doubt on the classical concepts of character and fable. The author's 17 scenes for theatre are not arranged into chronological order, nor indeed do they have one single protagonist. There are no characters and the responses unfold with the mere cue being afforded by the script that precedes them; these "utterance entities" are consequently awaiting emergence on the stage once the director assigns them to a performer. This series of responses gradually nurtures information concerning a woman allegedly named Anne. However, the information is incomplete and oftentimes contradictory, meaning that it is impossible to determine whether Anne actually exists or who is being spoken about through the entire piece.

As a result, Crimp's text appears to be paradigmatic in analysing a radical change in the view of the world, a change linked – to a certain degree – to postmodern philosophical currents: a world which no longer appears in its integrity, in its coherent state, but rather one which specifically manifests its disintegration and its difficulty in being perceived as a whole. This opens up a vision of reality that escapes a logical, rational conception and instead paves the way to the irrational and chaotic.

El còmic: una dramaturgia mestissa

Carles Batlle

Institut del Teatre

L'objectiu d'aquest article és proporcionar arguments a favor de la consideració de l'art del còmic com a disciplina *dramatúrgica*. En definiré la complexitat –el seu mestissatge fonamental– i la seva especificitat. Deixo per a un altre paper (en preparació) les relacions específiques entre el llenguatge híbrid del còmic i els llenguatges dramàtic i escènic (amb especial èmfasi en l'evolució contemporània de totes tres disciplines).

La dramaturgia

Ara fa un parell d'anys, Joseph Danan va elaborar una brillant síntesi sobre el concepte de "dramaturgia" en un opuscle publicat a Actes Sud. Com la majoria de crítics i estudiosos que s'han plantejat el repte de respondre a la pregunta ("Qu'est-ce que la dramaturgie?"), Danan només gosa enraonar de teatre. No queda clar si l'absència del còmic i altres llenguatges és deguda a un oblit (potser l'autor ni tan sols es planteja la qüestió) o al fet que Danan hagi assumit que disciplines com ara el cinema, la ficció radiada o el còmic no responen a principis i procediments estrictament dramatúrgics.

Haurem d'anar a pams.

Danan incideix, d'entrada, en la dualitat del terme “dramatúrgia”:

a) En primer lloc, la dramatúrgia és l'«art de la composition des pièces de théâtre» (p.7). Aquesta definició –diu–, consensuada des de Littré, al segle XIX, fins al diccionari de Patrice Pavis, pot resultar avui força estreta i provisional: en un moment en què el postdramatisme tendeix a anivellar la jerarquia dels llenguatges escènics, una noció de dramatúrgia centrada en la textualitat pot resultar certament restrictiva: «Qu'en est-il de la dramaturgie quand le théâtre est tenté d'expulser le drame de sa sphère?» (DANAN, 2010 : 5).

b) D'altra banda, també es pot considerar el terme en un sentit més ampli, potser més *modern*: la «pensée du passage à la scène des pièces de théâtre». Amb aquesta definició se supera el *textocentrisme* i es proposa que la dramatúrgia, en comptes de limitar-se a l'escriptura dramàtica, abraçi qualsevol procediment vinculat a l'escenificació: la interpretació, la il·luminació, l'escenografia, etc. Siguem més precisos: segons la significació B), la dramatúrgia afectaria, per un costat, la composició d'un text destinat a la representació (s'ocuparia dels principis, les jerarquies o els procediments que s'activen en la confecció del drama), però, per l'altre, també s'encarregaria de gestionar totes aquelles disciplines, objectes i processos que intervenen en el traspass d'aquesta obra a l'escena. En mots de Benard Dort, la dramatúrgia seria «tout ce qui se passe dans le texte et tout ce qui se passe du texte à la scène» (1985 : 62).

Cal dir que no tothom assumeix un plantejament tan genèric (que gairebé identifica dramatúrgia i activitat teatral). És per això que parlo en condicional. Jaume Melendres, per exemple, al mateix temps que recull la significació canònica (dramatúrgia és l'«operació d'escriure un text destinat a la representació, o de

fer representable un text que no havia estat escrit amb aquest objectiu») rebutja explícitament l'accepció escènica: «el terme s'usa impròpiament quan el director considera “dramatúrgia” els seus plantejaments d'escenificació» (MELENDRES, 2000 : 49).

Els defensors del “passage” argumenten que els antics grecs no escrivien obres destinades a una escenificació variable (segons una lectura particular o un director concret). Tot al contrari: el text era l'element variable que s'inscrivía «par avance dans une représentation» (DANAN : II, glossant DUPONT, 2001), o dit en altres mots, que s'inseria en un ritual que sempre era el mateix. Text i representació eren indissociables; el text dramàtic estava «aussi constitué par une performance» (DANAN: IO citant BIET, 2006). Pel que sembla, tot això va ser oblidat en benefici de la preeminència del text (del prejudici de la fidelitat al text, de la defensa de la seva immutabilitat), sobretot quan, a partir de Corneille, l'autor va afermar el seu «pouvoir sur le théâtre face aux comédiens».

M'atreviria a suggerir que l'argument precedent és una mica feble (i la conclusió de les darreres línies precipitada). Precisament, la idea de “fidelitat al text” només és factible perquè el text dramàtic –de Corneille fins al naixement del “drama modern”– està constituït per una performance. Durant segles, ningú no va dubtar que les successives presentacions escèniques d'una obra dramàtica determinada havien de resultar idèntiques entre elles (només hi havia una manera de fer-les!). D'aquí la idea de *re-presentar*. Per als nostres avantpassats, el sentit i l'aspecte reproductiu d'una peça, si l'obra s'escenificava de nou, no podia canviar (un cop assumida, esclar, la substitució dels actors i la d'alguns elements escenogràfics). El miratge es fonamentava, d'una banda, en la rigidesa de les convencions escèniques vigents (arquitectura teatral, plantejaments escenogràfics, hàbits de recepció, tècniques de

declamació, tradicions recitatives, etc.) i, de l'altra, en la impossibilitat tècnica de conservar per a la història documents fidedignes que possessin en evidència l'engany. La idea de “fidelitat al text” només s'entén si, en contrapartida, s'assumeix una certa “fidelitat a la representació”.

Contemporàniament, tant la determinació del ritual antic com les convencions estretes de l'escenificació diguem-ne clàssica han estat substituïdes per una noció dinàmica de performance; amb ella hem incorporat el concepte de variabilitat de sentit del text i de la representació: l'hermenèutica, doncs, ha esdevingut un procediment indissociable de l'activitat dramàtica. No cal dir que aquesta evolució juga molt més a favor de l'accepció B del terme que no pas l'argument de la invariabilitat dels esquemes representacionals.

Miraré de proposar una solució integradora de tot plegat. I, per aconseguir-ho, em caldrà referir-me a Aristòtil. Si rellegim l'inici de la *Poètica*, descobrirem l'agudesia amb què l'autor aconsegueix situar en compartiments diferenciats l'epopeia (la narrativa, si voleu) i la tragèdia (teatre): tot rau en una “manera d'imitar” distinta. Si bé tots dos gèneres comparteixen “mitjans” (el llenguatge, el ritme, el metre...) i “objecte” («imitació de persones que actuen»), la “manera” com es produeixen és ben diferenciada. Homer imita “tot narrant” i, en canvi, Sòfocles ho fa “tot representant”. De fet, es tracta d'una distinció similar a la que, en termes narratològics, s'ha proposat entre “narració de paraules” i “narració de fets”, o, en anglès, *telling* i *showing*.¹ El *showing* (la representació) és allò que

1 Per a Genette, la narrativa no pot imitar la realitat. La “imitació de fets” o *showing* no hi té cabuda. La narrativa no representa una història, la reelabora gràcies al llenguatge, no pot imitar els fets directament. Per aquest motiu, substituint l'oposició entre les categories tradicionals –*diegesi* i *mimesi*– proposa, per a la narrativa, diversos graus de *diegesi*, amb un narrador més o menys implicat en la narració (vegeu GENETTE, 1972).

confereix especificitat al teatre. El drama, per a Aristòtil, és necessàriament un text teatral representat; en cas contrari, la separació per la “manera” deixaria de tenir sentit.

Què passa quan el text dramàtic, pel motiu que sigui, no assoleix la representació? Què se'n fa, de la seva especificitat? N'hi ha prou, per mantenir la seva categoria, d'avaluar el fet que hagi estat concebut preveient un acte performatiu? Són suficients les *matrius textuais de teatralitat* que pugui contenir (els trets formals, les jerarquies i els procediments propis del gènere)? Repeteixo: l'especificitat del teatre –la teatralitat– ve donada per la representació. Ja fa anys, Roland Barthes (1967: 309) la va definir com una «espessor de signes» o una «polifonia informacional». El text només juga amb un sistema de signes; el teatre, per contra, en combina diversos. Cal una representació de totes passades.

Podem solucionar la qüestió precedent –i de passada la separació entre les accepcions A i B de la dramaturgia– si canviem de perspectiva, si deixem de parlar d'*escriptura* o *composició* del text i ens centrem en la seva *lectura*. L'activitat dramàtica, des d'una perspectiva contemporània, neix d'una determinada actitud a l'hora de llegir (quan escrivim també llegim). La “manera” aristotèlica es refugia en aquesta actitud.

Tant se val que el text no hagi estat concebut inicialment per a l'escena, que sigui líric, narratiu o assagístic; tant se val que, tot i concebut per a l'escena, mai no hagi estat escenificat. Si llegim projectant una *teatralitat*, en qualsevol dels casos, produïrem un muntatge virtual (mental) del text. Activarem una representació. Llegir/escriure fent *dramaturgia* implica sempre l'assistència a una escenificació imaginària. El “bon lector” de teatre (SANCHIS, 2002 : 237): és un “director virtual”. Llegir/escriure teatre és una manera de dirigir teatre.

I vet aquí que fem la descoberta: la dramaturgia és composició de les obres, sí, i precisament per això no pot evitar d'esdevenir també “passage” del text a l'escena. Un “passage” que pot ser real o virtual, però que, sigui com sigui, és indissociable de l'acte d'escriptura.

Amb tot, quan parlem de dramaturgia contemporània sorgeix un problema nou. Ho apuntava al principi: el drama ha deixat de ser el principal factor de partida de l'espectacle teatral; jeràrquicament la textualitat ha perdut la seva preeminència. Què n'hem de fer, de la dramaturgia –deia Danan– quan el teatre expulsa el drama de la seva esfera? Crec sincerament que la pregunta –el prejudici–, un cop assumida la idea expressada als paràgrafs precedents, resulta poc transcendent. Malgrat la dinàmica anivelladora de jerarquies, igualitària, de la performativitat anomenada postdramàtica, en l'actualitat se segueix escrivint textos teatrals (definit amb diverses etiquetes: “drama contemporani”, “drama relatiu”, “drama catastròfic”, “neo-drama”, “rapsòdia”, etc.) Aquesta escriptura, sigui prèvia o sigui paral·lela (inscrite) al procés de muntatge, tot i assumir els principis compositius de la nova estètica (fragmentació, heterogeneïtat, hibridació, dissolució de la història, de l'acció, del subjecte i del diàleg, perspectivisme múltiple, polifonia, exposició de l'íntim, protagonisme del relat, onirisme, reconquesta del real, treball en procés, etc.), manté incòmode la necessitat de ser llegida imaginant/construint una representació (o un acte performatiu). Rere qualsevol acte performatiu sempre hi ha un text –previ o resultat d'una composició en procés damunt l'escena–; per tant, sempre hi ha lectura, i si es llegeix bé, sempre hi ha dramaturgia. L'assumpte és apassionant però només toca de biaix l'objectiu d'aquestes línies. Em permetreu que deixi el debat per a una altra ocasió.

La dramaturgia del còmic

Yves Lavandier és dels primers a considerar la dramaturgia més enllà del teatre. El crític, que també s'agafa a Aristòtil, explica que «le mot “dramaturgie” vient du grec *drama* qui signifie *action*» (1994 : 9). La dramaturgia, segons això, es fonamenta en «l'imitation et la représentation d'une action humaine». Fins aquí, res a dir. Ja ho hem vist: imitació de persones que actuen, mitjançant la representació. Un criteri que, tal com hem vist, expressa l'especificitat teatral (i, en conseqüència, hauria d'excloure qualsevol altra disciplina artística). Tanmateix, segons Lavandier, «cette imitation peut être présentée au théâtre, à l'opéra, au cinéma, à la télévision, où l'action est vue et entendue, à la radio où elle est seulement entendue et, dans une moindre mesure, en bande dessinée où l'action est vue mai aussi lue».

Així doncs, la representació va més enllà del teatre. A l'època d'Aristòtil, no existien ni el cinema ni la televisió ni la ràdio; vés a saber què hauria explicat l'estagirita si els hagués pogut preveure. Per contra, sí que existia la “bande dessinée”:² per exemple, a les històries narrades als jeroglífics egipcis o als frescos acolorits dels temples dedicats a les divinitats de l'Olimp, o –permeteu-me la llicència–, amb relativament pocs anys de diferència (sis segles!), a la famosa Columna de Trajà, a Roma. O més tard encara, a les bíblies en imatges d'alguns retaules i pintures cristians (alguns amb *balloons* de diàleg i tot –núvols o bafarades en català, *bocadillos*, en castellà). De fet, podem usar les categories aristotèliques per analitzar el fenomen.

2 N'apunto una definició provisional: «un procédé narratif qui utilise une succession de vignettes imagées, incluant ou non un texte [métaphore de l'élément sonore] dont tout ou une partie s'échappe des personnages par l'entremise d'une bulle appelée aussi ballon ou phylactère» (Definició citada a KOLP, 1992 : 13).

Al còmic, el text (un “mitjà”), o bé hi és exclòs (quan hi ha una estricta narració d’imatges) o bé, tot i aparèixer com a llenguatge escrit, no suporta una representació efectiva (“manera”) duta a terme per actors. Per aquest motiu Lavandier parla de «moindre mesure». Quan l’acció és *vista* i *sentida*, la representació és completa: és el cas de la televisió, el cinema i el teatre (si parlem estrictament de *drama* –text–, la representació sempre s’executa, tal com hem vist, en la recepció). A la ràdio, encara que només sigui *sentida*, la representació també se suposa completa (és efectiva: els actors viuen la situació en un espai indeterminat al qual l’oient no té un accés visual). Al còmic, tanmateix, l’acció és *vista* (però no *encarnada*) i *llegida* (més que no pas *sentida*).

Llavors, per què considerar el còmic –encara que sigui en «moindre mesure»– com a dramaturgia? La literatura és escrita per ser «lue»; l’activitat dramaturgica, en canvi, és concebuda per ser «vue et/ou entendue» (p. 11), és a dir, representada. El còmic és a mig camí dels dos extrems: com a literatura es *llegeix*; com a drama «à moindre mesure», es *veu*. Ni el pes de la literatura no aconsegueix difuminar el “presentisme” de la representació,³ que diria Peter Szondi (1988), ni el caràcter icònic del producte no interfereix en l’experiència privada de la lectura.⁴ Miraré de treure’n l’entrellat.

3 Mentre que l’art del novel·lista «expresa el pasado, las artes icónicas expresan siempre el presente (presencia) que es contemplado en cada momento. El único tiempo verbal del lenguaje icónico es el presente de indicativo, e incluso la convención del *flash-back*, desde el momento en que comienza su relato, pasa a ser presente» (GUBERN, 1972 : 109).

4 El còmic actual es reivindica com a literatura. «Procedo de una tradición muy literaria –explica, per exemple, Neil Gaiman, l’autor del reconegut *Sandman*–. Me encantan las palabras y lo que puedes hacer con ellas. Y siempre me pareció que, con la excepción de unos pocos escritores como Alan Moore y Will Eisner, las palabras siempre estaban en segundo plano en los cómics. Quería elevarlas para que al menos estuviesen al mismo nivel. Y fue interesante ver algunas de las cosas que podías hacer si decidías infringir las normas y jugar» (SALISBUY, 2001 : 73).

Mentre al còmic la representació és fixa, invariable i, per tant, incompleta (no pot, per exemple, moure els seus elements; com a molt, pot usar metonímies gràfiques de rastres de moviment), en teatre la representació és dinàmica, variable i completa, en tant que *encarnació* humana. Si cenyim la comparació estrictament al text dramàtic, tenim que el còmic proposa una representació *efectiva* (gràfica, invariable, fixa en el seu suport però dinàmica en la recepció precisament a causa del seu caràcter incomplet);⁵ el drama, en canvi, juga amb una representació *en potència* (imaginària i, per tant, sempre variable). El còmic, en aquest sentit, obre una via del mig en la dimensió de la “manera”: proposa una representació que al mateix temps és efectiva (com al teatre o al cinema) i virtual (com al drama). Amb un matís, només: si bé el “bon lector” de

D’aquí l’ús contemporani del terme “novel·la gràfica” (vegeu-ne una definició, que té en compte aspectes de forma i contingut, per exemple, a CHINN, 2006 : 6-9). De fet, però, el terme neix en un intent postmodern de legitimar el còmic, i els seus condicionants de *masscult*, com a cultura *highbrow*. Alan Moore, el reconegut creador de *Watchmen* o *V for Vendetta*, posem per cas, se’n riu d’aquesta necessitat tot considerant que «con la llegada de títulos como *Watchmen*», un seguit de persones, aficionades d’amagat al còmic, es van sentir legitimats en les seves dèries gràcies al terme “novel·la gràfica” (MOORE, 2009).

5 Gubern (1972 : 113-156) destaca que la coexistència de dos llenguatges distints en el còmic provoca efectes de recepció especials: les dades gestuals, fisiognòmiques, de vestuari o d’ambients, etc., vénen imposades al lector en forma acabada, en contrast amb la relativa indiferència expressiva del text, sense entonació, ni ritme, ni pauses, ni marques d’intenció (tot i que hi ha efectes gràfics destinats a acotar mínimament aquests aspectes). Cal destacar també el component el·líptic bàsic de les seqüències del còmic. Altrament, la incompleció també té a veure amb el contrast entre l’estatisme de l’expressió icònica i la dimensió temporal de l’acció representada (dins la mateixa vinyeta i/o amb relació a la seqüència). Podem parlar d’espai temporalitzat o de temps espacialitzat. En mots de Gubern: els signes icònics del còmic tenen «una vocación de *icona temporata*, y la creación de un tiempo convencional (no real) en la operación de lectura se produce por la yuxtaposición y combinación de espacios (viñetas), que como ya dijimos tienen a su vez una dimensión temporal para el dibujante y para el lector de cómics» (161).

drama ha de llegir imaginant una escenificació, el “bon lector” de còmic ha de limitar-se a visualitzar una realitat imaginària (de la mateixa manera que ho fa un lector de novel·la).

Habitualment, quan es compara *drama* i *teatre*, o, si ho preferiu, text teatral i representació, s’insisteix a valorar el caràcter efímer de la representació, que és produïda per uns actors en procés de canvi davant d’un públic diferent a cada funció. S’argumenta que, en la lectura del text teatral, com en la lectura de novel·la, el lector té l’oportunitat d’aturar-se quan vulgui, de recular pàgines enrere, de repetir passatges o de rellegir en un altre context (produint, lògicament, una lectura diferent de la primera volta). Quan assistim a una representació teatral, en canvi, perdem –com diria Ubersfeld (1989)– “xarxes de textualitat” (la superposició amb altres sistemes de signes en distorsiona la recepció), no podem recular, ni fer repetir, ni veure mai més la mateixa funció. El teatre és un art efímer.

Al còmic, en tant que *representació efectiva però incompleta d’una realitat ficcional (sense passar per la mediació d’un filtre escènic)*, es mantenen les prerrogatives de la recepció dramàtica (lectura): en un còmic –diu Alan Moore– «puedes volver la mirada hacia la viñeta anterior o retroceder un par de páginas para ver si en el diálogo hay una referencia a una escena anterior. También puedes pasar todo el tiempo que quieras asimilando cada imagen» (2009). Podem recular, repetir, aturar-nos, abandonar, com en la lectura d’un text dramàtic. No hem d’oblidar, però, que, mentre en la lectura del drama la representació és escènica, virtual, variable i dinàmica, al còmic, en canvi, esdevé mediatitzada/modulada per una subjectivitat aliena que determina la forma, la perspectiva o el color de la nostra imaginació.

Aquesta “mediatització” no anul·la l’activitat creativa en el procés de recepció del còmic; ben al contrari: la potencia en

les elisions. Així, mentre que, per exemple, al cinema tot ens ve donat –diu encara Moore– «con un tebeo es mucho lo que has de poner de tu parte. Aunque tengas los dibujos, has de llenar los vacíos entre viñeta y viñeta, tienes que imaginar las voces de los personajes. Es mucho trabajo el que queda en tu mano». Quan els procediments del cine s’adapten a la imatge fixa i alhora incompleta dels còmics la participació del receptor es dispara.

Què fa que el còmic sigui *special and unique* (MOORE, 2003 : 4) prescindint d’aquelles “techniques that comic can duplicate” respecte a d’altres disciplines? No és un propòsit senzill...

Per tal d’acomplir aquest objectiu, posem per cas, Moore insisteix en les diferències entre *recepció privada (lectura)* i *recepció espectacular*: durant el procés de lectura d’una novel·la –o d’un drama–, el lector «will absorb the thing at his or her own pace and can refer back earlier sequences at the turn of a page» (p. 5). Així, el text disposa la seva totalitat i proposa un elevat «degree of depth and resonance»; per contra, al teatre i al cinema –deixem ara de banda, les modernes possibilitats que ofereixen els DVD i els ordinadors– fomenta una recepció ininterrompuda i unívoca. Paradoxalment, hi ha possibilitats hermenèutiques que l’espectador només pot captar després de visionar el muntatge o la pel·lícula dos o tres cops com a mínim. En un film com ara *The Draughtsman’s Contract* (1982) de Greenaway –diu Moore–, els diàlegs del començament ressonen en –o il·luminen– escenes del final; tanmateix, el públic no té prou memòria per fer la relació correcta quan hi arriba. Necessita un segon o tercer visionat... En un altre sentit, la novel·la comporta un temps llarg –dies, setmanes o mesos– d’ingesta, el film consumeix un temps breu i seguit. I malgrat tot plegat, tothom estarà d’acord que hi ha idees i emocions que el cinema pot expressar i la narrativa no. Proposo l’exemple

potser més evident: la visualització de la informació estalvia fragments de descripció i exposició.

Tornem al còmic.

Un cop assumides les premisses precedents, la conclusió de l'autor de *Watchmen* és força suggestiva: probablement una versió en còmic de *The Draughtsman's Contract* «would have in many ways the best of both worlds». O dit en altres mots: el còmic pot treballar «the depth and complexity» de la novel·la «and the visual flow and appeal of the film, and at the same time be read and appreciated at whatever pace the reader finds most appropriate». Segons Moore, això és el que constitueix l'especificitat del còmic: el seu caràcter mestís. «La via del mig», que dèiem abans.

El mestissatge és allò que fa del còmic un art d'excepció, «es el mejor medio para transmitir información de manera que se retenga y se memorice» (una afirmació autoritzada del Pentàgon, segons Moore, 2009). Manllevant els mots a Lavandier, la «bande dessinée» –de fet tota la dramaturgia– «a cette faculté de réunir le tout, de faire communier image, pensée, désir et émotion» (p. 11).

Resumint: l'especificitat del còmic, com a dramaturgia, es troba en la «manera». És a dir, comporta una representació. L'especificitat última d'aquest tipus de representació, però, en comparació a la resta de disciplines dramàtiques, radica en la combinació de *telling* i *showing* i en la hibridació dels modes de recepció que activen totes dues narracions, la de paraules i la de fets.

També hi podríem incloure el detall dels trets formals que són exclusius del gènere. Apunto la llista bàsica d'aquestes convencions específiques (que no vol dir imprescindibles, i que podrien ser perfectament l'objecte d'un altre estudi): el *balloon* (que pot indicar el diàleg o el pensament, expressables

amb text o amb metàfores visualitzades); les onomatopeies, i els signes cinètics (GUBERN : 139). Amb tot, no crec que sigui un camí interessant (així com tampoc no em semblaria adequat argumentar que l'especificitat del drama radica en les didascàlies o una especial distribució tipogràfica dels diàlegs). Tal com diu Barbieri (1993 : 16), la llista de convencions singulars no és suficient per determinar l'especificitat d'un llenguatge. ¿No és millor buscar-la «en la relación que comparten los distintos aspectos del lenguaje, y en el conjunto de características que constituyen la específica comunicación de dicho lenguaje?».

Barbieri (p. 14), al capdavant, també es refereix al mestissatge fonamental del llenguatge del còmic. I això, si bé passa per la «hibridació de modes de recepció» que deia més amunt, també té a veure amb la relació que el còmic estableix amb altres sistemes: una relació d'«inclusió» (el llenguatge del còmic forma part del llenguatge general de la narrativa), de «generació» (el llenguatge del còmic és fill d'altres llenguatges, com ara el de la il·lustració o la caricatura), de «convergència» (existeixen coincidències amb altres sistemes, amb avantpassats comuns, com ara la pintura o la fotografia) i d'«adequació» (el llenguatge del còmic busca de traduir –construir possibilitats expressives equivalents– un altre llenguatge, com ara el cinema). En definitiva, l'especificitat del còmic es tradueix en el seu origen representacional i en la seva composició i els seus models de significació mestissos. En paraules de Manuel Àngel Vázquez (2001 : 11), parlem de l'«especificidad de un lenguaje de convergencia, de un lenguaje plural («lenguaje de lenguajes»), de una identidad expresiva singularísima alcanzada no por oposición de rasgos, sino por capacidad de compartir con otros lenguajes de imagen, de palabra, de temporalidad».

Un apunt al marge per acabar.

De vegades, quan es parla de la representació en el còmic i se'l compara amb el teatre, es fa una associació simple i ens precipitem a explicar que l'autor dramàtic correspon al guionista del còmic i que el director teatral correspon al dibuixant. De fet, no és ben bé així. A l'univers de les vinyetes,⁶ la majoria de les vegades l'autor és el guionista i alhora el director:⁷ el guionista, a més d'escriure el text primari (*balloons*) i el text secundari (quadres de text) és qui visualitza i apunta el contingut visual de les escenes, el seu clima, qui anota l'actitud dels personatges, fins i tot qui determina l'estructura de la pàgina i el punt de vista que governa cadascuna de les imatges. El dibuixant, en termes cinematogràfics, és el director de fotografia, amb una mica de sort el càmera; en termes teatrals, potser l'escenògraf, el dissenyador de llums i el de vestuari plegats. Responent precisament a aquesta qüestió, Neil Gaiman declara que, en el seu cas, ell proposa als dibuixants «exactamente lo que quiero y espero que puedan reflejar sobre el papel lo que tengo en la cabeza».⁸ Un argument més a favor de la tesi

6 A propòsit de les dificultats que comporta la definició del terme "vinyeta", vegeu GUBERN, 1972 : 115. El crític acaba proposant una definició prou interessant: «representación pictográfica del mínimo espacio o/y tiempo significativo, que constituye la unidad de montaje de un cómic. La viñeta representa pictográficamente, por lo tanto, un espacio y un tiempo o, más precisamente, un espacio que adquiere dimensión de temporalidad».

7 Cal tenir en compte que no hi ha un procediment estàndard a l'hora de definir les relacions entre guionista i dibuixant i la seva manera de treballar plegats, depèn d'acords i relacions personals. Vegeu, a propòsit d'aquesta qüestió, les entrevistes recollides a SALISBURY, 2001.

8 Quan escrius un guió de cine o televisió –diu Gaiman– «habrá decisiones que tomará el director, el cámara o el montador de las que no tienes que preocuparte como guionista. Supongamos que en una escena alguien llama al timbre y un tipo sale y abre la puerta. Si escribes eso en un guión de cine dices "Suena el timbre, Joe se levanta y abre la puerta." En un cómic, te dices a ti mismo "Tengo dos viñetas para hacer esta escena de la puerta, así que ¿cómo voy a hacerla?"

d'aquest paper: la doble faceta d'autor i director (A i B) ens permet reafirmar que l'art del guionista de còmics és, ras i curt, dramaturgia.

Referències bibliogràfiques

- BARBIERI, Daniele (1993): *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós. Original italià: *I linguaggi del fumetto* (1991), Milano: Bompiani.
- BARTHES, Roland (1983): «Literatura y significación», *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, p. 309-330. Original francès: «Littérature et signification» (1961), dins d'*Essais Critiques* (1964).
- BIET, Christian, i TRIAU, Christophe (2006): *Qu'est-ce que le théâtre*. Gallimard.
- CHINN, Mike (2006): *Cómo escribir e ilustrar una novela gráfica*. Barcelona: Norma editorial. Original anglès: *Writing and Illustrating the Graphic Novel* (2004), Barron's Educational.
- DANAN, Joseph (2010): *Qu'est-ce que la dramaturgie*. Actes Sud-Papiers.
- DORT, Bernard (1985): «Affaires de dramaturgie», *Théâtre universitaire et institutions*. FTNU.
- DUPONT, Florence (2001): *La insignificance tragique*. Le Promeneur.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures III*. París: Éditions du Seuil.
- GAIMAN, Neil (2001): «Neil Gaiman», dins SALISBURY 2001 : 70-81.

Fundamentalmente tienes que decidir desde dónde vas a ver la acción; ¿des del exterior o vas a hacer que se vea a Joe avanzando por el pasillo? ¿Se va a ver la puerta abriéndose desde fuera? ¿Vas a hacer trampa haciendo que aparezca una viñetita con un dedo pulsando el timbre y la puerta abriéndose. Cuando escribes un cómic hay problemas que vas a tener que resolver» (p. 80).

- GUBERN, Roman (1972): *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.
- KOLP, Manuel (1992): *Le langage cinématographique en bande dessinée*. Brussel·les: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- LAVANDIER, Yves (1994): *La dramaturgie*. La Flèche: Le clown et l'enfant. En castellà: Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.
- MELENDRES, Jaume (2000): *La direcció dels actors*. Diccionari mínim. Barcelona: Institut del Teatre.
- MOORE, Alan (2003): *Writing for comics*. Avatar.
- «Un perro en bicicleta», *Cultura impopular* (25-02-2009). <http://www.culturaimpopular.com/2009/02/un-perro-en-bicicleta.html>
- SALISBURY, Mark (2001): *Los secretos de los guionistas de cómic book*. Madrid: La Factoría de Ideas. Original anglès: *Writers on Comics Scripwriting* (1999), Titan Books.
- SANCHIS SINISTERRA, José (2002): *La escena sin límites*. Ciudad Real: Ñaque editora.
- SZONDI, Peter (1988): *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Barcelona: Institut del Teatre. Traducció de l'alemany de Mercè Figueras. Títol original (1956): *Theorie des modernen Dramas (1880-1950)*.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral*. Traducció del francès i adaptació de Francisco Torres Monreal. Madrid: Càtedra. Títol original (1977): *Lire le théâtre*.
- VÁZQUEZ MEDEL, Manuel Ángel (2001): «La raíces del cómic», *Cómic, comunicación y cultura*. Universidad de Sevilla, pp. 11-24.

Abstract

The aim of this article is firstly to contribute certain aspects to the debate on the concept of play-writing and, moreover, to provide arguments backing the consideration of the art of the comic as a play-writing discipline.

The article first analyses the controversial definition of the term “play-writing” and puts forward a comprehensive solution. It does not matter whether a text was not initially envisioned for the stage, it is not important whether it is lyrical, narrative or in essay form and it is not significant that a text has never been performed, albeit having been conceived for stage. If we read it and project its implicit theatricality in our minds, we will produce a virtual staging of the text. We will activate a representation of it. Reading/writing to produce a play always implies attending an imaginary performance. A “good reader”, Sanchis states, is he who is also a “virtual director”. Accordingly, reading/writing theatre is a way of directing theatre. In other words, play-writing entails the composition of a work and, as a result, it unavoidably becomes a “passage” from text to stage. A “passage” that may indeed be real or virtual, but which nonetheless cannot be disassociated from the act of writing.

Then the article defines the basic characteristics of the comic, its complexity and its specificity. The comic constitutes play-writing. Its specificity results in a combination of a representation-based origin, a composition and models of meaning shrouded in ethnic fusion. We refer to a language of convergence, one that is plural (the language of languages), to a unique expressive identity which does not have to do with a dichotomy of traits but rather with its capacity to coincide with other languages of vision, word or temporality.

*Dossier:
El teatre europeu
contemporani*

Presentació

Francesc Foguet, Manuel Molins i Núria Santamaria

Europa és una realitat tangible o una gran il·lusió? El debat sobre allò que és o no Europa, i també sobre les seves perspectives de futur, ha perviscut des de les primeres temptatives, al vell continent, de crear una unió econòmica d'estats. En la creació de la Unió, el pes de les nacions estats i els seus interessos particulars n'ha llastrat una solidaritat més estreta i ha tingut l'efecte pervers d'invisibilitzar les cultures sense estat. Europa és molt més rica, tant culturalment com socialment, que els estats que la integren i, és clar, molt més dinàmica que la visió economicista que la domina. Fet i fet, com es preguntava Tony Judt a *A Grand Illusion? An Essay on Europe* (2011), quantes Europes hi ha?

El I Congrés sobre la Dramatúrgia Europea, “El teatre en l'espai europeu, un altre debat imprescindible”, que tingué lloc a l'Octubre Centre de Cultura Contemporània de València, els dies 24, 25 i 26 de febrer del 2010, es proposava de reflexionar sobre Europa com a espai teatral, un àmbit plural de vivència i pervivència de l'imaginari teatral que eixamplés la visió restrictiva d'una Europa econòmica i política. Més enllà de les unitats estatals, pensem que l'europeïtat cal que sigui també un espai lingüísticament i culturalment plural. No pot ignorar ni marginar, doncs, els diferents imaginaris que la

configuren, ni les minories no estatals que hi ha al seu si, que tenen un dinamisme teatral propi, capaç d'aportar molts elements de riquesa i de vida al conjunt de la realitat europea.

Ens preguntàvem si era possible pensar un teatre europeu més enllà de les actuals demarcacions territorials i polítiques, si calia renunciar a les especificitats o, si per contra, era infinitament millor augmentar els contactes i els fòrums de reflexió i intercanvi a més del sistema d'edicions i/o produccions actuals. Volíem també sentir les opinions sobre la manera com s'insereixen les cultures minoritàries en aquest mosaic de cultures i llengües, algunes de les quals actuen com a minoritzadores de les altres per raons extralingüístiques. O aspiràvem a contribuir a fer més fluid l'intercanvi i els coneixements més enllà dels mecanismes oficials sancionats per les institucions estatals.

El primer congrés va centrar-se en sis realitats teatrals ben vives: les dramaturgies alemanyes (Alemanya, Àustria, Suïssa), britàniques (Anglaterra, Escòcia, Irlanda), franceses (Bèlgica, França, Suïssa), italianes (Itàlia, Suïssa), catalanes (Catalunya, Illes, País Valencià) i, més secundàriament, espanyoles. En cada cas, l'exposició historicocrítica d'un especialista era seguida de la intervenció d'un dramaturg que exposava els problemes bàsics de l'escriptura i la difusió teatrals en el seu àmbit. Aquestes visions personals es completaren amb una taula rodona amb dos dramaturgs més i un responsable cultural, els quals podien oferir una informació molt més àmplia i plural, que fou debatuda amb la participació del públic.

Les intervencions dels ponents evidencien que l'espai teatral europeu mostra una riquesa extraordinària, una diversitat molt gran, per bé que es tracti d'un sector que cada vegada perdi més terreny. Els sistemes teatrals instaurats per les polítiques dels països representats en el congrés també són molt

distints: des de la solidesa de l'alemany o de l'anglès, molt marcats per una tradició teatral forta i un repertori consolidat, fins a l'originalitat del gal·lès, que té moltes més dificultats de projecció, però que se'n surt molt millor que el català. En tots els casos, la relació entre el poder i les arts escèniques continua essent, naturalment, tibant i conflictiva.

Un dels aspectes recurrents en el debat fou el domini abassegador dels grans directors d'escena en els escenaris europeus. El seu vedetisme ha eclipsat el paper dels altres agents. Com argumentaren diverses veus, els dramaturgs i els intèrprets han estat invisibilitzats per l'empremta dels directors, encara que també s'observen casos de col·laboració franca i creativa, sovint en projectes col·lectius, companyies o espais. Ara bé, en el teatre anglès el dramaturg continua tenint una presència important, i, en l'italià, la figura de l'actor no ha perdut l'estatus històric. A més de les dificultats professionals, els dramaturgs tenen el repte de respondre, en els textos, a les palpitations del temps en què viuen i les seves mutacions trepidants, de manera que la cosmovisió que destil·len pugui incidir públicament amb transcendència i no limitar-se a una comercialitat insignificant.

Una altra de les qüestions que també va ser al·ludida de manera reiterada fou la influència de la postmodernitat en les arts escèniques. Generadora d'una nova manera de concebre l'art i els processos artístics, la postmodernitat ha influït en l'escriptura dramàtica i en les formes de representació, fins al punt d'imposar el pensament cínic o la liquació sistèmica i sistemàtica, com diria Zygmunt Bauman. I tanmateix, la majoria dels teatres europeus, amb un llegat teatral més o menys dilatat, continuen movent-se entre dos pols: el de la tradició sòlida i el d'una sòlida renovació, que han de nodrir-se recíprocament. En el millor dels casos,

també exploren la dimensió social que és consubstancial a les arts escèniques i indestruïble de l'impacte que tenen en l'àmbit polític, artístic o cultural.

Les polítiques neoliberals dominants a la Unió Europea en aquests darrers anys, amb Alemanya i Anglaterra com a garants màximes, han estat devastadores per a les arts escèniques, com també per a la cultura o l'educació en general. Les dinàmiques de mercat se situen als antípodes de la base democratitzadora i socialment equitativa que s'aspirava a atendre a final del segle xx. Com apunten diverses opinions, l'aplicació de criteris empresarials al terreny de la cultura ha tingut, si més no, una triple conseqüència: 1) la mercantilització, burocratització i precarització del treball dels professionals de les arts escèniques, 2) el triomf de l'espectacularització més insubstancial i innòcua de bona part dels espectacles produïts i promoguts amb diners públics amb unes estètiques no gens inquietants per als poders establerts, i 3) l'elitització de la cultura, a la qual només tenen accés les classes més adinerades. Com és lògic, la situació de crisi induïda per l'exasperació del capitalisme també es deixa sentir en l'espai teatral europeu amb la reducció del pressupost públic per a les arts escèniques, ja sigui per a la consolidació de projectes o la revisió de la pròpia història dramaturgic o per a la promoció de les noves dramaturgies i dramaturgs, tot abanderant, això sí, una mena d'apol·locràcia vampírica universal per mediatitzar la joventut i fer emmudir les veus de generacions més madures.

En conjunt, les ponències i les intervencions del congrés van tractar d'aquests i molts altres temes i van demostrar la necessitat de trobades similars, perquè cada tradició teatral està sovint molt entotsolada en els seus límits geogràfics i culturals, i també perquè, justament, tot i la singularitat, hi

ha molts aspectes comuns, compartibles, i moltes problemàtiques que poden ser resoltes ajuntant esforços i experiències. Al cap i a la fi, la realitat de l'escena dels Països Catalans va tenir en aquest congrés un bon punt de contrast i d'estímul.

Panorama del teatre alemany des de finals del segle xx a l'actualitat

Brigitte E. Jirku

Universitat de València

I. Tradició cultural

El teatre de parla alemanya gaudeix d'una llarga tradició que es remunta al segle XVIII, moment decisiu en la tradició cultural en llengua alemanya. Les obres d'aquesta època marquen i acompanyen la cultura: en moments de grans crisis es recorre a aquest material. Però no sols les obres són decisives, sinó també l'organització de les institucions culturals, una herència igualment del segle XVIII. Per això voldria començar fent un breu esbós del sistema cultural i teatral que existeix a l'Alemanya actual.

Ara com ara, Alemanya –amb una població de vora 82 milions, de la qual només un 20 % va al teatre de forma regular– disposa de 208 teatres estatals, autonòmics i independents (*Stadttheater*, *Staatstheater* i *Privattheater*) i 28 orquestres simfòniques; tots subvencionats per l'Estat. En els darrers 10 anys s'ha reduït el nombre dels seus empleats: de 45.200, aproximadament, a 38.200. El 2006 es van subvencionar amb 2.078.894.000 euros –equivalent al 0,4 % de la despesa pública– i això suposa al voltant de 65 milions menys que el 2001. Cada teatre estatal sol estrenar entre 6 o 8 obres per temporada. Els teatres obren les portes entre 300 i 330 dies a l'any aproximadament. No obstant això, els teatres petits lluiten

per la seva supervivència renunciant a tot tipus d'increment salarial i acontentant-se amb sous mínims.

Al contrari que, per exemple, el sistema belga, Alemanya –i també Suïssa i Àustria– gaudeixen d'un sistema establert: cosa que és, alhora, una benedicció i una maledicció. La falta de flexibilitat per afrontar la crisi que afecta tots els teatres o, millor dit, la incapacitat d'anticipar-se a la crisi i evitar-la, l'aparell burocràtic, la necessitat d'innovació i experimentació són només alguns dels problemes que afligeixen el món del teatre de parla alemanya. Ara bé, malgrat tot, es tracta d'un teatre establert i de gran dinamisme. Aquest sistema teatral és herència de segles passats. En el món alemany perdura una forta tradició teatral: no ens oblidem que Alemanya va ser fins al 1871 una unió de principats més o menys grans i que tots tenien, a més de la seva cort, un teatre. Així doncs, cada principat tenia el seu propi teatre de cort a més de teatres populars i autonòmics. No hem d'oblidar tampoc que durant els segles XVIII i XIX el teatre va ser un dels pilars per constituir una identitat nacional. És per això que encara ara tota ciutat de certes dimensions ha de disposar d'un teatre estatal de repertori i d'una companyia més o menys fixa, tot i que en els darrers anys aquest món no s'hagi escapat de les retallades. En general, es tracta d'un teatre de repertori amb un sistema, d'una banda, d'abonaments i, d'altra, de venda lliure, mantenint així un públic fix i sense renunciar al públic encara per conquerir. En els últims 30 anys els grans teatres, majoritàriament, han obert un espai per al teatre experimental que els permet arriscar-se amb aquelles produccions que no solen atraure el gran públic. Així, en els anys 70 es va posar en marxa a Bremen la denominada *Bremer Theaterwerkstatt*¹

¹ La *Bremer Theaterwerkstatt* sempre havia estat part del teatre de Bremen i mai havia existit *per se*, però per la tasca que s'hi realitzava es va passar a denominar en un moment determinat amb el nom de *Theaterwerkstatt*.

que va gaudir de directors com ara Peter Zadek, Kresnik, George Tabori i d'actors com Bruno Ganz, Edith Clever o Otto Sander. Va ser aquell un moment únic i estel·lar per al teatre alemany, que va tenir una gran repercussió en altres ciutats.²

Una alternativa als teatres estatals la representen ara els teatres independents, també denominats escenes o teatres independents (*freie Szene*), com la *Fleischerei*, sota la direcció d'Eva Brenner; malauradament, aquests són els que més han patit les retallades dels últims anys.

Així mateix, es pot parlar d'algunes constants en la discussió sobre el teatre:

1. Crisi econòmica? El teatre alemany es queixa sempre de la falta de diners. Però comparat amb els diners públics que el Ministeri de Cultura o les Conselleries de les diferents autonomies de l'Estat espanyol dediquen al teatre, aquesta queixa manca de fonament. Alemanya, Àustria, Suïssa dediquen bastants diners al teatre, si bé els anys de vaques grasses van acabar fa vora 15 anys.

2. Crisi ideològica/literària? Es tracta d'una crisi permanent i es viu en una renovació permanent. Depèn del punt de vista que s'hi adopti. N'exposaré alguns elements sense haver de donar necessàriament cap resposta.

II. El teatre de la postguerra: les dècades de 1950 i 1960

La situació del teatre de parla alemanya actual ha de ser considerada dins d'una llarga tradició històrica que va començar al segle XVIII i que es va reprendre a la segona meitat del segle XX, després dels anys viscuts durant el Tercer Reich.

² Peter Zadek va anar als grans teatres alemanys i George Tabori a Viena, on va dirigir el seu propi teatre.

El Tercer Reich no sols no va frenar el teatre,³ sinó que se'n va aprofitar per a la seva propaganda. Tot just acabada la guerra es van reobrir els teatres i aquests van tornar a tenir un paper central en la reconstrucció d'Alemanya. La reeducació passava pel teatre: el repertori d'autors clàssics havia de restablir els valors humanístics perduts durant el Tercer Reich.⁴

A Berlín, només a la tardor de l'any 1945, va haver-hi 120 produccions de les quals dos terços eren comèdies musicals i operetes aprovades per la censura dels Aliats que ocupaven Alemanya. Durant el Tercer Reich no va haver-hi tancament, però sí un estancament del desenvolupament de l'art teatral. Es va iniciar una lluita entre l'avanç de la influència soviètica i la nord-americana. Aquells que tornaven de Rússia, com ara Maxim Valentin i Wolfgang Langhoff es van fer ressò de la teoria de Constantin Stanislavski, mentre que el món occidental innovava amb les seves obres teatrals incorporant recursos estilístics propis del teatre èpic; això sí, sense finalitats polítiques –tal com es pot observar en les obres d'Eugene O'Neill i Thornton Wilder o en les dels existencialistes francesos.⁵

3 Els teatres no es van tancar fins a l'any 1943, quan ja havia esclatat l'anomenada guerra total i el patiment de la població era màxim.

4 Així, *Iphigenia auf Tauris*, de Johann Wolfgang Goethe, va ser l'emblema dels valors humans, *Intriga i amor* i el *Don Carlos* de Friedrich Schiller, representaven la insubordinació i la rebel·lia contra l'autoritat i *Nathan el savi*, de Gotthold Ephraim Lessing, simbolitzava i simbolitza l'ideal de la tolerància (religiosa) –un primer pas per demanar perdó per la massacre jueva.

5 Els Aliats es van proposar l'objectiu de distraure la població dels temes quotidians. A banda dels autors clàssics alemanys com Goethe, Schiller i Lessing, es van escenificar les obres dels grans dramaturgs de principi de segle com Ernst Toller, Johannes R. Becher, Bertolt Brecht i algunes obres noves com *El carrer sense portes* de Wolfgang Borchert –que morí el mateix dia de l'estrena– i l'obra de Carl Zuckmayer *El general del diable*.

Després de la reobertura dels teatres, en les dècades del 1950 i del 1960, no va haver-hi cap centre teatral dominant.⁶ El que compta són els directors d'escena que desenvolupen un teatre psicològic en què tot acte queda subordinat a la motivació psicològica dels personatges.⁷

El sistema d'abonaments, el domini dels directors d'escena així com les idees del moviment estudiantil del 68 promouen importants canvis que tenen com a resultat la renovació del teatre: es trenca amb la tradició i amb tot el que s'hi assenta. Es reorganitza el tracte amb la quotidianitat teatral, fet que posa fi a la dictadura dels grans o, vist des d'un altre punt de vista, l'estableix. La democratització i la discussió determinen l'ordre del dia, de tal manera que els canvis arriben fins a altres instàncies. A partir de les bases d'un teatre juvenil del proletariat concebut en els anys 20 per Walter Benjamin i Asja Lachs, es crea un teatre juvenil participatiu com el Grips-Theater a Berlín.⁸ En els últims anys, el Grips-Theater ha passat a convertir-se en un teatre més convencional, superat per nous teatres juvenils amb un programa i un estil més avantguardista.

Una altra renovació important és la creació d'un "teatre independent" com a alternativa al teatre estatal subvencio-

6 Em centraré en el teatre de l'Alemanya occidental. Ometré els problemes relatius a la situació del teatre a l'antiga Alemanya de l'est i també la situació actual en els teatres de les províncies de l'antiga Alemanya de l'est. La primera pel·lícula d'Andreas Dresen *Stilles Land – Silent Country* (1992) dóna una idea de la situació: presenta la producció de *Fi de partida* de Beckett, obra censurada fins al 1989, en un teatre de província en els mesos anteriors a la caiguda del mur.

7 Un dels representants principals en va ser el director Fritz Kortner. Cal destacar que és en aquest sentit que es va desenvolupar el treball en uns quants centres com ara Viena, Zuric o Düsseldorf sota la direcció de Gustaf Gründgens i, més tard, sota la de Karl Heinz Stroux.

8 Entre altres canvis, aquest tipus de teatre juvenil s'allunya de les típiques produccions teatrals per a joves com les obres de Nadal. Cf. Wolfgang Kolneder, *Das Grips Buch – Theater Geschichten. Das Grips Theater Buch*. Berlín: Hentrich, 1994.

nat:⁹ en aquell moment, de final dels anys 60, va tenir lloc una important renovació tant ideològica estètica com formal que va influir fins i tot en els teatres estatals. L'orientació va ser, entre altres, la companyia de performance del Living Theater a Nova York. No obstant això, pocs dels grups van arribar a sobreviure, però el seu llegat perdura en les iniciatives –sobretot relatives a les renovacions estètiques– que han estat arreplegades pels teatres estatals on es van traslladar directors i escenògrafs i alguns dels actors amb més èxit. Ara com ara, les subvencions fins i tot continuen sent necessàries per garantir la supervivència d'aquests teatres: amb el temps van guanyant-se un públic fidel, però que també els exigeix renovació. Ja als anys 90 aquestes iniciatives resulten antiquades: la cultura del teatre-taller ha perdut el seu propòsit tant de renovació com de discussió política i estètica.¹⁰

Hi intervé també un altre poder del qual caldria parlar en un altre moment: el poder de la premsa. La premsa nacional no es va fer al seu dia ressò de les iniciatives de l'escena independent, que només van tenir repercussió en l'àmbit local. La “crisi del teatre” –aquest tema tan recurrent des dels anys seixanta– es deu, en bona part, a la política teatral que es desplega a la premsa. Són els crítics els que tenen el poder, i m'atreviria a dir que avui més que mai és la premsa qui fa o desfà una obra. Hi ha dues revistes teatrals totpoderoses, *Theater heute* i *Theater der Zeit*, i, al parer d'alguns, el major dels èxits d'una obra constitueix a sortir-hi. Les seves opinions orienten el públic en general, però, sobretot, la mateixa gent de teatre.

⁹ Cf. Peter Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*. Berlín: Henschel (2001), p. 311.

¹⁰ Una altra de les conseqüències de les renovacions dramaturgiques de la darrerria dels 60 i dels 70 és el desenvolupament d'un nou teatre-dansa la principal representant del qual és Pina Bausch. Cf. Rika Schulze-Reuber, *Das Tanztheater Pina Bausch. Spiegel der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Fischer, 2008.

III. Un canvi generacional: els anys 70 i 80

Les revoltes dels anys 60 van aconseguir alguns canvis. Però la base del teatre alemany, el *Regietheater* –un teatre dominat pels grans directors d'escena– no ha canviat gens. El que sí es va donar cap al 1970 és un important canvi generacional. El relleu el prenen en aquell moment directors tan importants com Peter Zadek (Bochum), el seu *alter ego* Peter Stein (Berlín) i, en menor grau, Claus Peymann, Dieter Dorn, Luc Bondy o altres. Peter Stein va treballar al principi amb Botho Strauß, i Claus Peymann amb Thomas Bernhard. Aquests són els directors i els autors que dominen els teatres alemanys dels anys 70 i 80. Però no s'hi troben sols, sinó que estan molt ben acompanyats per companyies de qualitat excel·lent. Per tenir un gran èxit fan falta uns bons comandaments mitjans que empenyin per darrere.

Els estils de Peter Zadek i Peter Stein van marcar la manera de fer d'aquests anys. Stein desenvolupava l'escena confiant plenament en el text dramàtic, cosa que va suposar, als anys 80, una espècie de tornada a posicions més tradicionals. Per la seva banda, Zadek, i altres directors de la mateixa generació, forçaven el text fins aconseguir una obertura i l'utilitzaven com a punt de partida de les seves pròpies propostes i de les dels actors.

La nova subjectivitat, que regnava entre els autors de parla alemanya dels anys 70 i 80, va destacar pel seu culte a allò sensual i físic. Es tractava d'explorar el punt de vista de la percepció individual. El teatre va haver de buscar un nou llenguatge: en aquesta ocasió es tractava d'una regeneració del llenguatge sensual que introduís alhora noves formes de comunicació. En primer lloc, es va postular la desinhibició de les relacions sexuals i el nu va fer la seva entrada a escena. També es va vessar sang pertot arreu.

Les creacions dramàtiques, les obres noves dels 70 i 80, no es fan necessàriament ressò d'aquesta tendència d'interpretació i de direcció, sinó que estan marcades per l'individualisme i per un ampli ventall de temes.¹¹ En aquests anys, un quart de les produccions dels teatres són obres contemporànies. En el seu discurs, quan va rebre el Premi Büchner el 1989, Botho Strauß resumeix la situació: «El teatre demostra una forta tendència a comportar-se com l'òpera. Reforça el domini dels intèrprets, que es dona una rotació en un món d'estrelles no gaire rutilant i conclou: repertori tancat i quota plena».¹² En el repertori, doncs, hi dominen els clàssics com ara Goethe, Schiller, Lessing i Kleist juntament amb Ibsen, Strindberg i Txèkhov: les obres d'aquests autors els van donar plenament la possibilitat d'enfrontar-se a les estructures sociològiques i psicològiques de les classes.

A la fi dels 80 es produeix la discussió sobre la dona com a autora de teatre i directora. La dona sembla relegada al rang d'actriu o ajudant de direcció. D'ençà, es promociona sistemàticament dones com a directores i com a autores dramàtiques. L'èxit de les obres d'Elfriede Jelinek es deu en bona part, gosaria dir, a la molt sistemàtica tasca de la seva lectora/editora Ute Nyssen.¹³ Aquesta generació de dramaturgues va escriure

¹¹ Per exemple: Peter Handke, Thomas Bernhard, Tankred Dorst, Peter Turrini, Botho Strauß. Luc Bondy o Dieter Dorn eren, juntament amb els directors esmentats, altres de les figures estel·lars. Peymann palesava un culte absolut als actors. (Més d'una obra de Thomas Bernhard o d'un altre autor va tenir, gràcies als actors, una gran acollida per part del públic), però al mateix temps afavoria els joves dramaturgs. Cf. Peter von Becker, *Das Jahrhundert des Theaters*. Colònia: DuMont, 2002.

¹² «Das Sprechtheater zeigt [...] eine starke Tendenz, sich wie die Oper zu verhalten. Es verstärkt die Herrschaft der Interpreten, lässt einen kleinen, nicht sehr glanzvollen Starbetrieb rotieren und befindet im übrigen: Repertoire zu, Bestand geschlossen.» *Theater heute*, 12 (1989), p. 37.

¹³ En aquest moment comencen a sorgir una sèrie de dramaturgues i algunes autores ja establertes es van atrevir a escriure teatre: Gerlind Reinshagen, Frederike

des d'una consciència i un compromís feministes. Moltes d'aquestes obres han desaparegut dels teatres, però han permès a una nova generació de dones de concebre's elles mateixes, promocionar-se i percebre's d'una altra manera: de ser preses seriosament i de transcendir l'espai reservat a la dona com havia passat en la dansa.

Un home –dramaturg i director d'escena– que, al meu parer, ha marcat el teatre alemany dels anys 70 i 80, és George Tabori. Emigrat als EUA, va escriure guions per a Alfred Hitchcock, Anatole Livtak o Joseph Linsey. També va treballar amb Bertolt Brecht. L'Actors Studio de Lee Strasberg va marcar Tabori de manera molt especial i en aquesta tradició es va produir, el 1968, a Off Broadway l'obra *Els caníbals*. A partir de mitjan dels 70, Tabori estableix el seu teatre experimental a Bremen: amb deu actors i una escenògrafa desenvolupa noves formes teatrals a partir del mètode de Lee Strasberg. Lluny del dominant Regietheater (teatre de directors), Tabori va donar als seus col·laboradors molta llibertat, però al mateix temps els demanava una dedicació més que absoluta. Els temes centrals del seu treball van ser l'amor i la mort, sempre amb l'holocaust com a rerefons. En l'esfera social el gran èxit de les obres de Tabori va ser una renovació del discurs sobre l'holocaust i sobre la superació del passat tant per la banda alemanya com per la juevoalemanya. Des del punt de vista estètic, aconsegueix la síntesi entre el teatre psicològic i les estratègies del teatre èpic per plasmar els grans problemes de la fi del segle xx. Va ser un dels últims grans homes de teatre.¹⁴

Roth, Dea Loher, Marlene Streeruwitz, etc. Cf. per exemple: Helga Kraft, *Ein Haus aus Sprache. Dramatikerinnen und das andere Theater*. Stuttgart: Metzler, 1996.

¹⁴ Cf. Peter Höyng, «A seguir dando juego, George. Introducción al teatro de George Tabori (1914-2007)». *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 22, (2007), pp. 86-91.

Tabori sabia combinar com cap altre la tradició teatral, el xou i la història. El seu teatre és, al meu parer, un teatre que uneix la tradició dels grans directors com Stein i Palitzsch amb el teatre postdramàtic, on desapareix el gran personatge, l'actor com a estrella, i es fon en una companyia.

IV. Un nou punt de partida: els anys 90 i el principi del segle XXI

El canvi de generació dels directors d'escena així com dels autors es fa notar. I la postmodernitat sobre l'escenari arrenca de forma definitiva, tant per part dels autors com per part dels directors i els seus equips. No obstant això, el teatre tradicional com a institució burgesa –el teatre de realisme psicològic com l'hem conegut durant un segle– continua existint i entretenant el seu públic d'abonament: el teatre com a ideologia i religió o substituït d'ideologia i religió.

En plena discussió sobre formes i tendències, el teatre no ha perdut ni el seu encant ni el seu interès ni la seva actualitat. Més que mai sembla el medi artístic més adequat per expressar una transformació, per expressar aquest canvi de paradigma en què estem immersos, a què intentem posar noms o organitzar en categories. Perquè el teatre és precisament l'art que requereix presència i condició de present, corporalitat i materialitat i que resisteix davant del món imaginari dels altres mitjans de comunicació (cine, televisió...).

Molts veuen en la “postmodernitat” noves formes de representació i busquen en les teories idees per afrontar el món de la globalització. El logocentrisme ja no val: qui parla? La psicologia ja no ofereix cap resposta.

Els directors de teatre i l'art dramàtic es fan ressò dels elements d'aquell teatre postdramàtic que Hans-Thies Lehmann

ha arreplegat en l'obra *Postdramatisches theater*.¹⁵ L'obra de Lehmann ofereix tot un seguit d'elements sense atribuir-los cap sentit propi. És un punt de partida i no d'arribada a l'hora de recrear el teatre. No és gens estrany que Lehmann, entre els pocs exemples que dóna, esmenti el teatre de Heiner Müller i de Robert Wilson. Un teatre desenvolupat a partir del cos: a priori no hi ha cap trama, no s'hi narra cap història, però són les imatges i els cossos els encarregats de generar-la: podria afirmar-se que l'escenografia de *Maquina Hamlet* de Heiner Müller s'ha convertit en l'obra emblemàtica del teatre postdramàtic. Aquest arreplega els elements del teatre èpic sense la seva finalitat política. La utopia del canvi polític es converteix en reflexió sobre els processos històrics, el present o els processos socials. El subjecte es dissol en múltiples discursos i el signe teatral –sense psicologia– es redefineix. La comunicació teatral es trasllada a altres espais: per exemple, l'anagnòrisi, que en la poètica d'Aristòtil se situa en el personatge teatral, es trasllada a l'espectador. Són ell o ella els qui experimenten el procés d'entendre mitjançant el reconeixement.

És cert que el teatre postmodern o postdramàtic és una etiqueta multifacètica. Però a partir de quin moment podem començar a parlar del teatre postdramàtic/postmodern? Si em permeteu que em remeti a la meua faceta de docent, la discussió a classe n'és un indicatiu. Si els estudiants llegeixen una obra més o menys clàssica, tenen les eines per analitzar-la: anàlisi de la trama, dels caràcters, del rerefons històric, etc. En el moment que llegeixen una obra d'Elfriede Jelinek, com ara *Nora i Clara S.*, o *Mein Kampf*, de George Tabori o *Les presidentes*, de Werner Schwab, o *Tard*, de Sabine Wang, els manquen les

¹⁵ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main: Verlag der Autoren, 1999.

eines.¹⁶ Quins són els paràmetres?, quines les referències?, com acostar-s'hi?

El teatre postmodern és un espai estètic que tradueix en llenguatge de signes el passat i el present, la tradició i l'experiment. El personatge i el diàleg perden el domini de l'escena: no hi ha ni element dominant ni sentit predeterminat. Aquest es crea a partir de la lectura i de la representació. Alguns dels seus elements clau són: a) la trama va més enllà d'una acció: quines són les formes de percepció? Com percebem el món? Com percebem la realitat?, a través dels sentits?; b) el cos cobra un significat fora del llenguatge: el llenguatge ja no l'acompanya, però el comenta o fins i tot pot convertir-se en el seu antagonista. En aquest sentit cal entendre els experiments que, amb el cor, va realitzar Einar Schlee; c) la relació entre la ficció i la realitat no es defineix per l'antagonisme, sinó per la seva complementarietat: és la base sobre la qual es planteja; d) el problema de representar la realitat: amb quins recursos estètics?; e) la interacció entre l'escena i el públic utilitza el seu propi espai: la representació –la performance– posa l'èmfasi sobre la immediatesa de l'experiència comuna; f) el llenguatge –la veu– és un dels protagonistes de la representació: el text és presència acústica i lingüística i es projecta en l'espai; g) l'espai mateix és el muntatge i té valor per si mateix; h) hi ha una disseminació temporal: el text està integrat per diversos estrats temporals;¹⁷ i) els recursos mediàtics: el teatre clàssic en tant que “teatre de la il·lusió” ha desaparegut –el protago-

¹⁶ Cf. Evelyn Anuss, «Las escenificaciones de Elfriede Jelinek», *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, núm. 22, 2007 : 65-67; Brigitte E. Jirku, «La muerte del personaje dramático: El teatro de Elfriede Jelinek», *ADIU teatre*, núm. 108, (2005), p. 20-25; Mila Crespo Picó, «Sabine Wen-Ching Wang y las palabras superfluas», *Art teatral. Cuadernos de minipiezas ilustradas*, 22 (2007), pp. 72-74.

¹⁷ Com ara les referències històriques, temps del text, temps del drama, temps de l'acció, dimensió de la posada en escena, etc.

nista ja no apareix com a individu, sinó com a portador de signes, com a representant de signes. Les referències exteriors –l'intertext, la intertextualitat– són tan nombroses i polifacètiques que un sol significat o un significat dominant ja no és possible. En aquest sentit, un dels grans problemes del teatre dels darrers anys ha estat, i continua sent, la representació de l'individu o de l'ésser humà que sembla haver desaparegut en una infinitat de discursos, en un món globalitzat on s'ha superat l'antiga autonomia, l'individu davant la societat.¹⁸ El director d'escena esdevé el primer lector i intèrpret i, en conseqüència, coautor de l'obra. Elfriede Jelinek ho porta a l'extrem quan afirma que ella lliura el text al seu director i aquest haurà de triar i compondre el text que vol escenificar. Aquest desdoblament i duplicació de rols torna a aparèixer en el dramaturg Fritz Kater, àlies Armin Petras, Armin Petras, àlies Fritz Kater, que, en l'obra *Heaven*, converteix les històries d'uns personatges individuals –Ich-Geschichten [Històries del jo]– en un espai de memòria col·lectiva. Qualsevol producció d'una obra passa a ser el procés creatiu d'un equip. I crec que un dels punts més interessants en aquest sentit seria explorar la dinàmica entre procés i producte: és a dir, els aspectes relatius a la producció.

No hi ha dubte que el procés d'elaboració d'una producció és fonamental –el teatre alemany amb les seves companyies més o menys estables té en aquest sentit una situació idònia: poden treballar i créixer d'una manera estable. A causa de les esmentades tendències i canvis, la formació dels actors, directors, dramaturgs i de tot l'equip artístic, ha resultat ser d'una importància cabdal. Per participar en una producció (post-

¹⁸ No obstant això, el director de teatre Ulrich Khuon insisteix en el concepte de l'individu i el considera essencial per a qualsevol tipus de teatre. Cf. Ulrich Khuon, «Verändern durch Passionswissen», *Theater heute*, 02 (2008), pp. 30-35.

dramàtica), tot l'equip dramàtic necessita conèixer a fons els nous recursos tècnics i estètics. El teatre dels grans directors d'escena continua; per bé que s'hi pot observar un canvi. Cada vegada més directors treballen formant els seus actors; els autors depenen tant d'aquell equip dramàtic com de la figura del "dramaturg" –la paraula és un fals amic. Aquesta figura, amb una llarga tradició en el teatre alemany, és una peça central en l'organització de la vida d'un teatre: amb el seu equip prepara les produccions des d'un punt de vista científic, participa en la programació de la temporada, acompanya la direcció, o fins i tot, pot arribar a intervenir en la versió final d'una obra. És d'alguna forma l'ull crític de qualsevol producció.

Si volem un teatre viu i en ple auge, fa falta no sols formar les generacions següents, sinó també noves obres que representin el nostre món, que incideixin en el mercat. Més que mai es potencia i es cuida els joves autors. Malgrat la influència de les arts i de la performance, el text dramàtic continua sent el punt de partida fonamental, encara que hi domini la representació. Les editorials tenen una oferta impressionant de textos dramàtics d'autors joves. Així mateix, els directors de teatre tenen una política explícita per integrar obres de joves autors en el seu repertori. Fins i tot hi ha reemergit la idea de tenir un "dramaturg de la casa" com Marius von Mayenburg a la Schaubühne de Berlín. Aquesta no és l'opció de la majoria dels teatres, però la resta no deixa d'encarregar obres als joves: un dels grans èxits de la temporada de 2008 va ser *Kaspar Häuser Meer* de Felicia Zeller, obra d'encàrrec sobre un cas d'abús infantil en què els serveis socials no havien complert el seu deure. Des de la perspectiva teòrica, les obres no es deixen encasellar sota termes com "postdramàtic" o "nova autenticitat" o "la tornada de l'heroi", un "nou teatre èpic", o "teatre documental postdramàtic".

Una de les tendències actuals existents en el teatre alemany és la dramatització de grans obres de prosa com és el *Werther* de Goethe, *Berlin Alexanderplatz* de Döblin o els *Buddenbrooks* de Thomas Mann. No hi ha dubte que aquestes obres, en explorar les diferents maneres de veure i representar el món, repercuteixen sobre el gènere dramàtic i sobre la producció dels joves autors en la mesura que redueixen la gran narrativa a un enunciat essencial. La mateixa idea es troba en una altra tendència, el minidrama o peça curta, que sembla estar en auge: la realitat només es percep a través de finestres i pot copsar-se en un moment essencial al qual no pot donar-se el sentit d'una evolució coherent.¹⁹ La realitat s'organitza al voltant d'un tema determinat de gran actualitat. En els últims anys²⁰ els diferents teatres aposten també per les produccions de joves directors d'escena als quals intenten formar i integrar en el seu repertori a fi que s'hi produeixi una innovació escènica que els dugui a guanyar un públic nou i fomenti l'intercanvi amb instituts escolars.

Encara que pateixin la crisi més que cap altre teatre, els teatres independents són els que asseguruen la renovació de tal manera que moltes de les seves innovacions s'integren i es desenvolupen, després, en els teatres establerts. Continua sent vàlida la doble tasca del teatre: mantenir-se i resistir, la tensió i el dilema, apoderar-se del món i al mateix temps negar-se al món, el dilema del totpoderós i de la impotència absoluta. Entre aquests dilemes vacil·la el teatre estatal i el teatre independent: ambdós es necessiten mútuament.

19 Hi dominen dos elements: l'èpic i el moment, reduït al mínim.

20 Cf., per exemple, Anja Quickert, «Marktplatz Junge Regie», *Theater heute*, 06 (2008), pp. 4-19; Egbert Tholl, «Selbstverständlich neu», *Theater heute*, 06 (2008) pp. 20-21.

El teatre d'abonament és una part important perquè garanteix la continuïtat del teatre experimental.²¹ I tots ells han d'obrir-se més que mai a la societat i als canvis socials, han d'enfrontar-se al desafiament de donar nom i figura als tabús socials, han de (re)afirmar-se com a espai de resistència de forma creativa.

Esmentaré només dos exemples d'aquest tipus de renovació i confrontació o, millor dit, d'integració social. Els impulsos d'una renovació social provenen dels teatres independents que, per demostrar els problemes de la quotidianitat, surten del seu àmbit tradicional i creen nous espais com el carrer o els edificis a punt de derrocar.²² En aquest sentit, la companyia de teatre Riminiprotokoll ha causat una vertadera commoció en el món de teatre alemany.

En un altre format, Eva Brenner està desenvolupant a Viena un teatre de barri amb emigrants, en el qual canvia constantment d'escenari i barreja actors professionals amb gent del carrer que hi va a explicar la seva història. L'altra renovació és en l'àmbit interdisciplinari: el teatre envaeix els espais quotidians. Durant dècades el teatre i la "pedagogia didàctica de teatre" van viure donant-se l'esquena. La gent de teatre considerava que la pedagogia era una cosa diletant, aliena al teatre. Però no hem d'oblidar que la pedagogia de teatre va ser una conseqüència de la rebel·lió del 68 contra els teatres assentats i el teatre com a "intocable temple cultural". Amb el *cultural turn* (i la discussió sobre la postmodernitat) la societat s'enfronta a un nou concepte de l'art i al domini dels processos performatius. Així mateix, l'impacte dels resultats de l'estudi Pisa (informe que a Espanya no va tenir gens de repercussió) va suscitar a Alemanya una gran discussió amb repercussions

21 Amb els diners que es guanya en un projecte, se'n pot finançar un altre.

22 Cf. Exemples a Khuon, *Theater heute*, 02 (2008), p. 34.

en el món artístic: es va crear la figura del pedagog de teatre o pedagog teatral i, en molts instituts, es va introduir com a assignatura optativa la matèria teatre que s'ha anomenat "Representació Dramàtica". Els alumnes hi aprenen els primers passos per representar una obra; representar escenes pròpies és part de la seva formació com a éssers socials.

Aquesta aproximació a la societat ha estat tot un repte per als teatres. Hi ha diferents programes des dels anys 80, però és en els últims deu anys que han aconseguit ple auge. A la *Schauspiel Hannover* o a Munic, per exemple, els pedagogs de teatre, acompanyats de treballadors socials, surten al carrer i recluten joves perquè participin en una producció. A partir d'un tema s'escriu i es produeix una obra. Aquestes formes alternatives d'escriure i de fer teatre animen el debat sobre la definició de l'art i els seus límits: art o obra social?

V. Podem arribar a unes conclusions?

Si comparem el teatre de parla alemanya amb altres teatres europeus, hi destaca l'existència d'una llarga herència teatral que vacil·la entre la tradició i la renovació, aspectes que s'empenyen i es nodreixen mútuament. Atès el gran nombre de teatres, la possibilitat d'innovació és més fàcil: el canvi entre teatres, aprendre dins d'una companyia, la cerca de nous reptes, ja que no existeixen uns grans centres fixos. El teatre alemany és tota una indústria amb un gran aparell al seu voltant: sense teatre no podem viure. Editorials com Verlag der Autoren o Rowohlt, que tenen la seva pròpia sèrie de textos dramàtics, ens brinden una biblioteca gran i assequible; l'art teatral va més enllà de l'art establert i es mou en l'àmbit social i pedagògic; l'estudi del teatre –les ciències dramàtiques– a les universitats i les acadèmies o escoles universitàries conserven i

transmeten la tradició desenvolupant alhora una activitat críticoteòrica que incita a integrar la novetat, a experimentar. Més que mai hi ha un intercanvi molt ric entre la pràctica i la teoria.

Les renovacions i els impulsos dels últims anys són conseqüència d'una llarga tradició i d'un compromís social. Fent servir la metàfora goetheana de la planta: els experiments sense arrels a la llarga no es cullen i desapareixen, mentre que els altres continuen creixent i donant els seus fruits. I, seguint l'esquema d'aquest article, estem vivint un altre canvi generacional en els teatres de parla alemanya que, al mateix temps, és un canvi paradigmàtic, que insisteix en les teories de performance i performativitat que caldria definir.

Traducció: Mònica Fernández Arizmendi

Panorama del teatre anglès des de finals del segle XX a l'actualitat

Dra. Jen Harvie

Professora titular de Teatre i Interpretació - Departament d'Art Dramàtic
School of English and Drama - Queen Mary, University of London

Nou plantejament sobre el valor de les arts

Part 1: Canvis en la política cultural de la Gran Bretanya?

El gener de 2008, el Departament de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports de la Gran Bretanya va publicar un informe encarregat a Sir Brian McMaster, anterior director del Festival Internacional d'Edimburg. L'informe, *Supporting Excellence in the Arts: From Measurement to Judgement*,¹ conegut popularment com *l'Informe McMaster*, es va projectar com a precursor d'un enorme canvi en la política cultural britànica. Com indiquen els mots del títol: «excel·lència», «mesurament» i «avaluació», el contingut d'aquest document propugna un dràstic replantejament sobre el valor de les arts a partir de la defensa de les propostes següents:

— Allunyar-se d'una agenda instrumentalista que posi l'accent en l'impacte social (aquell que influeix en l'evolució

¹ Sir Brian McMASTER: *Supporting Excellence in the Arts: From Measurement to Judgement* [L'excel·lència com a fi a les arts: del mesurament a l'avaluació] Londres: Departament de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports, gener del 2008. Disponible a <http://www.culture.gov.uk/images/publications/supportingexcellenceinthearts.pdf> [consulta: febrer de 2010]. Aquest text és conegut com el *McMaster Report*; en el text m'hi referiré com *l'Informe McMaster*.

del públic, en especial de les minories ètniques i els grups de baix poder adquisitiu; la inclusió social; la regeneració urbana i el creixement econòmic).

- Allunyar-se d'una agenda que pretengui establir o atènyer diversos objectius socials relacionats de naturalesa quantificable; per exemple quants membres del públic hi assisteixen per primera vegada o quants pateixen l'exclusió social, és a dir, tal i com va indicar el recent Secretari de Cultura laborista, James Purnell, allunyar-se d'una cultura basada en els objectius.²
- Apropar-se a una agenda que prioritzi l'excel·lència de les arts, avaluades artísticament per experts, i no segons objectius mesurables.

S'entén que aquest canvi comporta –o almenys ho pretén– implicacions que el govern laborista formula com a positives i que molts comentaristes (incloent-hi nombrosos periodistes i artistes) han rebut igualment com a positives:

- Per a molts, la idea que l'impacte social i l'excel·lència no s'exclouen mútuament manifesta una manera de pensar aparentment nova. De manera que, tal com han afirmat els successius Secretaris de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports, canviar a una agenda d'excel·lència no significa abandonar una agenda de millora i benefici social. Al contrari, allò que sostenen és la idea que l'excel·lència de l'art necessàriament s'ha de traduir en un impacte social positiu.
- Igualment, la idea que l'excel·lència no és elitista rebla aquesta nova manera de pensar. S'hi afegeix encara el con-

venciment que qualsevol persona pot entendre i crear l'excel·lència.

- Allibera els artistes i d'altres creadors de cultura (com ara els productors) de l'obligació opressiva d'haver de perseguir i d'assolir objectius, especialment en àrees en què no són especialistes (tal i com ho expressa un productor d'art que conec: «els artistes i els productors d'art no som treballadors socials»). Permet, doncs, que els artistes siguin artistes i facin art.
- Proclama una nova renaixença cultural britànica i desafia els creadors d'art a produir el millor art del món.

En principi, l'*Informe McMaster* anunciava canvis enormes i positius que alliberarien el treball dels artistes, propugnarien l'excel·lència i, de retruc, millorarien el benestar social. Ara, doncs, el que voldria qüestionar és si realment va començar, per no dir “produir”, tals canvis. Ho pregunto perquè crec que és important que no acceptem així com així la retòrica emesa pel Govern i no creguem a cegues les seves afirmacions sense preguntar-nos abans si són certes, i menys quan són tan imprecises. Per exemple, a què es refereix l'*Informe McMaster* quan parla d'excel·lència? De debò hem d'admetre que una agenda d'excel·lència ha d'aportar per força canvis socials positius? Una agenda d'excel·lència, no implica exclusivament elitisme? En lloc d'assumir a ulls clucs l'*Informe* i tot el que s'ha escrit sobre ell, tenim l'obligació de preguntar-nos si aquest acompleix les seves propostes, què succeeix amb la política, el finançament i la producció de les arts i si la producció artística actual és tan excel·lent com afirmen. És indispensable que ens preguntem per a qui, com i a quin preu.

Per tant, al llarg d'aquesta presentació, qüestionaré les propostes de l'*Informe McMaster* quant a les polítiques culturals i quant a la seva implementació, així com quins són els efectes

² James PURNELL: «World-class from the Grassroots up: Culture in the Next Ten Years» [Cap a l'àmbit internacional des de la base: la cultura en els propers deu anys]. Discurs pronunciat a la National Portrait Gallery, Londres, 6 de juliol del 2007. Disponible a http://www.culture.gov.uk/reference_library/minister_speeches/2058.aspx [consulta: febrer del 2010].

d'aquesta defensa de la cultura. Es tracta, en part, d'una interpel·lació pràctica sobre el tipus de treball que s'està finançant. Però és també, i potser en un pla més rellevant, un assumpte ideològic relatiu a la manera com l'actual discurs polític afecta la vasta ecologia del teatre; incloent-hi allò que el públic —el possible públic—, els polítics i els votants pensen sobre el paper que fa o que hauria de fer el teatre. El que em pregunto és quin és l'impacte real d'aquesta política en el sentit social, artístic i cultural.

El Partit Laborista ha esmerçat un gran esforç a legitimar el canvi d'orientació política que ha introduït fent entendre que aquest s'alça sobre fonaments ideològics. Recordem com remarquen el fet que l'agenda d'excel·lència artística comporti un impacte social positiu (aspecte que detallaré més endavant). Malgrat aquesta *autolegitimació*, voldria al·legar que les recomanacions de l'Informe són contradictòries des del punt de vista ideològic almenys en tres aspectes clau. En primer lloc, perquè se sostenen fonamentalment sobre una ideologia neoliberal: l'Informe abandona l'estratègia d'objectius, acció que podríem anomenar *liberalització*; dóna suport al dret de l'artista de crear l'art que desitja, fer que podríem entendre com a promoció de l'individualisme neoliberal; i, sota el principi del finançament, encobreix la projecció d'una economia artística competitiva i neoliberal que prioritza l'individual per sobre del fet social. Admeto que una agenda neoliberal pot oferir tant avantatges com desavantatges socials i culturals, que analitzaré més endavant, però vull cridar l'atenció del Govern pel fet que hagi introduït de manera furtiva una agenda neoliberal. I tot i que estic disposada a admetre alguns dels possibles avantatges del neoliberalisme, considero que tenim el deure d'actuar amb prudència davant els desavantatges, en especial, per una democràcia que volem que sigui justa i valori

de debò la igualtat d'oportunitats dins les actuals condicions d'enorme desigualtat social que hi ha a la Gran Bretanya.

Dos informes estatals d'importància publicats en els dos darrers mesos destaquen la magnitud de les desigualtats econòmiques a la Gran Bretanya, i la gran repercussió que aquesta té no només sobre la qualitat de vida sinó també sobre la longevitat. Un d'aquests informes sobre les desigualtats a la Gran Bretanya, publicat el gener del 2010, assenyalava que «la desigualtat en els salaris i en les rendes a la Gran Bretanya és elevada, si comparem tots dos valors amb els d'altres països industrialitzats i també amb els de trenta anys enrere».³ Un actual informe estatal sobre sanitat estableix de manera categòrica que «les persones en una situació socioeconòmica superior gaudeixen d'un ventall més extens d'oportunitats per dur una vida pròspera; també gaudeixen de millor salut»⁴ i viuen més anys, la qual cosa és força significativa. Tal i com indicava un estudi aparegut al diari britànic *The Guardian*, «la desigualtat en el camp de la salut és a hores d'ara tan pronunciada que a la zona més rica de Londres, el districte de Kensington i Chelsea, l'esperança de vida de l'home és de 88 anys. A pocs quilòmetres d'allà, a Tottenham Green (nord de Londres), un dels districtes més pobres de la capital, l'esperança de vida dels homes és de 71 anys, inferior, doncs, a la corresponent a països com Equador, Xina i Belize, tots ells

3 Informe del National Equality Panel: «Executive Report», p. 3. Disponible a <http://www.equalities.gov.uk/pdf/Findings%20of%20final.pdf> [consulta: febrer del 2010]. L'informe complet: «An Anatomy of Economic Inequality in the UK: Report of the National Equality Panel». Londres: Government Equalities Office, gener del 2010. Disponible a http://www.equalities.gov.uk/national_equality_panel/publications.aspx.

4 Fair Society, Healthy Lives. *The Marmot Review: Strategic Review of Health Inequalities in England post-2010*, febrer del 2010, p. 2. Disponible a <http://www.ucl.ac.uk/gheg/marmotreview/FairSocietyHealthyLives> [consulta: febrer del 2010].

pobres i mancats de sistema sanitari nacional».⁵ En aquests dos informes queda palès que a la societat britànica hi ha grans desigualtats que afecten, no només l'experiència cultural –la raó del meu estudi–, sinó també l'esperança de vida bàsica. En altres paraules, estem referint-nos a desigualtats sobre les quals cal iniciar un debat.

En segon lloc, l'*Informe McMaster* pretén clarament conferir més poder als artistes, no tan sols com a creadors d'art, sinó també com a arbitres principals de la seva excel·lència. Malgrat tot, les recomanacions de l'*Informe* fan possible, en essència, tant l'afebliment del criteri de l'artista com l'explo-tació del seu treball. En tercer lloc, encara que l'*Informe* pres-ti atenció explícita i detallada als problemes de distribució de l'art i de l'accessibilitat del públic (no de manera comple-ta, atès que abandona l'agenda d'instrumentació social), les seves propostes en aquesta àrea es basen en el supòsit bàsic que un art excel·lent, d'alguna manera i miraculosament, ar-ribarà al públic, l'influirà i el farà canviar. Si mereix reconei-xement, en rebrà. Per tant, l'*Informe* no presta l'atenció sufi-cient a temes relatius al capital cultural, és a dir, a com el rerefons de classe dels individus i, per tant, la seva educació, experiència i sensibilitat artístiques, els faran els uns més preparats que els altres –que no ho estaran gens–, per poder apreciar l'art. Crec amb contundència que sense estratègies detallades que difonguin el capital cultural, aquest roman-drà principalment un privilegi d'aquells que ja en gaudeixen dels avantatges i que l'agenda del Govern continuarà sent elitista.

⁵ Randeep RAMESH, «Healthy living is cut short by 17 years for poorest in Britain». *The Guardian*, 10 de febrer del 2010. Disponible a <http://www.guardian.co.uk/society/2010/feb/10/equality-poverty-health-society> [consulta: febrer del 2010].

Així mateix voldria constatar que aquesta agenda nova en aparença –amb els tres problemes clau que en resulten i que tot just he esmentat– es troba de fet molt arrelada en la políti-ca cultural laborista d'ençà de les eleccions del 1997. Més que no pas tractar-se d'una directriu nova conduïda per McMaster de manera externa el 2008, tal i com ho presenten, es tracta d'una línia que el Nou Laborisme ja prioritza des de fa molt de temps i que, per tant, té una trajectòria més llarga del que ad-meten explícitament. Des de poc després de la seva elecció com a Nou Laborisme el 1997, els laboristes han treballat per fer caure el “nou” de la seva marca d'identitat i per restar im-portància a les anomenades *indústries culturals*. Aquests canvis, que podem veure, no tant com a exercicis de distinció o de nova distinció, sinó de *desdistinció*, podríem dir que es van ini-ciar, almenys en part, com a resposta a la crítica justa a la qual els exposava la terminologia, amb acusacions de «terrible re-tòrica buida» i «tendenciosa»,⁶ de retre culte a allò que és nou i de subordinar la cultura a l'economia. Malgrat el seu aparent canvi de direcció, de l'enfocament de les indústries culturals cap a la política cultural, l'actual política cultural laborista es troba directament lligada a l'agenda regida pel mercat de la qual parlaven tan bé al principi del seu mandat i per la qual, jo entre d'altres, els he criticat per fer polítiques arriscades que

⁶ Alguns d'aquests aspectes són tractats a Jen HARVIE: *Staging the UK*. Manchester: Manchester University Press, (2005) p. 26. Sobre «tendenciosa» (*spin*), vegeu Stephen BAYLEY: *Labour Camp: The Failure of Style over Substance*. Lon-dres: B. T. Batsford (1998), i Norman FAIRCLOUGH: *New Labour, New Language?* Londres: Routledge (2000). Helena Kennedy, *Queen's Counsel*, va fer referència al concepte d'«indústries culturals» com a «terrible retòrica buida» (*ghastly sloganeering*) (citats a Ian BLACK: «Analysis: cultural diplomacy: no business like show business...». *The Guardian* (4 d'agost del 1998), p. 13. Fins i tot el primer secretari de Cultura del Nou Laborisme, Chris Smith, va admetre ja l'any 1998 que es tractava d'una «expressió poc encertada» (Chris SMITH: *Creative Britain*. Londres: Faber and Faber (1998), p.5.

prioritzen els mercats davant les arts i comercialitzen l'art i la cultura, llevant-ne el sentit estètic. La importància que això ja estigui ben arrelat no significa només que tingui més vida i certament sigui més resistent del que podríem admetre en un principi, sinó que a hores d'ara es troba eficaçment *naturalitzat*, i escapa a qualsevol crítica que se'n pugui fer pel mateix fet que s'hagi de regir pel mercat, alhora que això aplanava el camí perillosament a un enfocament de l'art i la cultura que encara podria ser més reaccionari i comercial amb el Partit Conservador.

Part 2: L'Informe McMaster

Per tal d'exposar els arguments que he resumit prèviament, primer indicaré allò que defensa l'informe McMaster. Amb una extensió d'unes trenta pàgines i com es pot suposar, és més complicat del que he comentat. En aquesta segona part, n'identificaré les cinc propostes que considero clau (n'hi ha moltes més). A la part següent, aprofundiré en les implicacions contradictòries, tant pràctiques com ideològiques d'aquestes propostes.

1. L'excel·lència

L'Informe defensa de manera preeminent la prioritització de l'excel·lència en les arts; malgrat tot, McMaster és manifestament imprecís sobre què vol dir *excel·lència*. Escriu el següent: «La millor definició d'excel·lència que he sentit mai és que aquesta s'esdevé en un entorn cultural quan una experiència influeix l'individu i el fa canviar. Una experiència cultural excel·lent s'endinsa en el més profund de l'existència» (McMASTER, 2008 : 9). Tal i com comenta la crítica Susannah

Eckersley en un article aparegut a *Critical Trends*, la definició que fa McMaster de l'excel·lència és ineludiblement subjectiva, basada en l'experiència individual,⁷ i, per tant, difícil de definir amb rigor i d'aplicar en el camp del finançament. No obstant això, sí que parla de manera més extensa sobre allò que reconeix com a excel·lent i declara que l'art excel·lent es caracteritza bàsicament per ser innovador i arriscat (el primer apartat de l'Informe es titula «Encouraging Excellence, Innovation and Risk-taking» [Foment de l'excel·lència, de la innovació i de les propostes arriscades], McMASTER, 2008 : 9-16). Destaca també que l'art excel·lent hauria de ser «d'abast mundial», un altre punt difícil de definir, ja que potser no indica tant quin tipus d'excel·lència, sinó el perquè se la defensa: per fomentar una competitivitat global i fer les funcions de «gran eina d'ambaixador» (McMASTER, 2008 : 11) o d'un instrument de diplomàcia *suau* que faciliti el comerç.

2. L'avaluació per part de l'artista en substitució del mesurament burocràtic

Per tal d'enfortir la defensa de l'excel·lència en la pràctica artística, McMaster proposa un canvi en els mètodes de valoració de les arts que va del mesurament burocràtic a l'avaluació de la qualitat. A més a més, ha rebut la important aprovació de la comunitat artística per haver suggerit que els artistes mateixos siguin els millors jutges de l'art. Ha fet també diverses propostes sobre com s'haurien de posicionar els artistes a l'hora de jutjar l'art: 1) els artistes i les companyies haurien de practicar l'autoavaluació; 2) les companyies haurien d'acollir artistes de manera que entre tots poguessin dirigir el treball d'aquestes i

⁷ Susannah Eckersley, «Policy Review: Supporting Excellence in the Arts: From Measurement to Judgement». *Cultural Trends* (2008), pp. 183-87 [p. 184].

contribuir a la seva valoració; 3) els finançadors haurien d'establir sistemes de revisió paritària; i 4) hi hauria d'haver bancs del coneixement on es compartissin els recursos d'especialització, en particular per part dels especialistes (McMASTER, 2008 : 12-13). Però, malgrat que McMaster propugni que una gran part de la responsabilitat sobre l'avaluació de les arts graviti sobre els artistes, en cap moment proposa delegar-la per complet, lluny dels departaments i les agències governamentals; al contrari, insisteix en el dret de l'Arts Council England (ACE) de ser el proveïdor financer que intervingui en les decisions de les companyies d'art, tant si formen part de les comissions de nomenament (McMASTER, 2008 : 13) com, si es considera necessària, en plena fallida artística de la companyia, la supressió del finançament (McMASTER, 2008 : 6, 21, 23).

3. La inversió en els artistes

A més del valor atorgat als artistes per poder autoavaluar i jutjar el propi treball, McMaster encara hi destaca que caldria donar-los més suport amb millors oportunitats de perfeccionament professional permanent (McMASTER, 2008 : 7, 12).

4. Contracte de finançament a llarg termini per a un grup escollit de les companyies més innovadores

En un gest de reconeixement de les dificultats que podrien patir els seus desitjats criteris sobre l'excel·lència de la innovació i de les creacions arriscades en un context on el finançament artístic és insegur i alhora breu, McMaster proposa que es garanteixi el finançament per un període de deu anys per a les deu millors companyies d'art d'«ambició més innovadora» (McMASTER, 2008 : 7, 16).

5. Millor accessibilitat a les arts i millor distribució

Per últim, tot i que McMaster destaca l'excel·lència de l'art per damunt d'aquelles agendes que prioritzen el seu impacte instrumentalista sobre el canvi social, també proclama que s'ha de fer una bona distribució de l'art, en especial entre els joves (McMASTER, 2008 : 7, 14) i que l'accessibilitat a l'art s'hauria d'afavorir mitjançant una revisió de les polítiques de gira de l'ACE (McMASTER, 2008 : 8, 19), una revisió de la difusió de l'art als mitjans de comunicació (McMASTER, 2008 : 18) i l'increment de les avaluacions que els artistes facin del seu propi art, especialment amb l'ús de les noves tecnologies com ara el web 2.0 (McMASTER, 2008 : 19).

Part 3: Implicacions conflictives de l'Informe McMaster quant a ideologia

Excel·lència i neoliberalisme

Com he comentat, McMaster és poc precís quan fa referència a l'excel·lència artística; tanmateix sí que en destaca que hauria de ser innovadora i arriscada, i argumenta que aquestes qualitats són més pròpies d'individualitats. Escriu: «És primordial reconèixer el paper de l'individu per estimular la innovació i fomentar la creació de treballs arriscats. [...] La innovació i les propostes arriscades les duen a terme amb més freqüència els individus sols» (McMASTER, 2008 : 14).

L'èmfasi amb què l'Informe tracta la innovació, la incertitud del risc, la iniciativa individual i els mercats globals, en els quals, com ja he indicat, es vol que competeixi –i guanyi– la Gran Bretanya, fa tot l'efecte, de manera sospitosa, que percep la creació artística com el treball d'empresaris d'art neoli-

berals del mercat global. Com deia més amunt, estic disposada a acceptar que aquesta manera d'entendre els artistes pot tenir alguns avantatges, per exemple, podem identificar-hi un senyal constructiu, esperançador i positiu, que es basa en la idea que tots som excel·lents o tenim la capacitat de ser-ho i que, per tant, es basa també en els conceptes d'igualtat i inclusió social. En segon lloc, també podem veure-hi el caràcter renovador no paternalista de la relació amb els artistes, disposada a admetre que es poden autogestionar i que, dins una economia neoliberal desregulada, mereixen tanta independència com qualsevol altre, incloent-hi els empresaris de negocis convencionals. I, en tercer lloc, podríem creure que aquest plantejament alliberarà no només els artistes, sinó també l'art. Dins aquest context, és possible que s'entengui que l'art sigui preminentment art, que no se l'exigeix ser altres coses, com ara instrument de canvi social o econòmic. Podríem interpretar que aquest plantejament reconeix que si l'art de debò canvia les persones, ho pot fer amb més contundència, de manera qualitativa i no mesurable, mitjançant la destresa de la seva semiòtica i dels seus discursos i formes i deixant de banda els indicadors quantificadors que assenyalen l'edat, el color o les dis/capacitats del seu públic. Dit això, comprenc i accepto com a positives aquestes implicacions de les propostes de McMaster sobre l'excel·lència.

Amb tot, penso que les hem d'entendre dins un marc més ampli, és a dir, no només des dels seus possibles avantatges artístics i socials, sinó també des dels possibles desavantatges. Des del meu punt de vista, un dels inconvenients de la cultura artística empenedora i neoliberal que defensa McMaster és l'èmfasi amb què tracta la competitivitat. Tota economia capitalista neoliberal propugna cadascun dels drets individuals de perseguir els propis interessos en un mercat lliure i desregulat.

Però, ens hem de preguntar: estem tots preparats materialment i socialment per competir des de la igualtat? En qualsevol cas, és l'anomenat "mercat lliure" un espai de competició realment equitable?, o és possible, i jo crec que sí, que s'estigui tractant amb preferència una minoria afavorida? En aquest context, s'hauria de considerar el compromís de McMaster sobre la igualtat més com a aparent que com a real i sense preparació per a encarar aquest elitisme atrinxerat dins unes cultures britàniques extremament desiguals tant pel que fa als aspectes socials com econòmics.

Quant a aquest darrer punt, un altre problema del plantejament neoliberal de la cultura és l'èmfasi amb què es tracta l'individu i el seu dret d'actuar, peti qui peti, sempre segons el propi interès. La teoria de McMaster sembla indicar que l'artista neoliberal actuaria sempre de manera benevolent i altruista. Es tracta, però, d'una teoria objectable i més ara, en una època que no només ha vist l'auge de banquers, sinó també d'artistes i comissaris britànics *obscurament* rics, com Damien Hirst i Charles Saatchi, sense anomenar personalitats del teatre i la interpretació (i del cinema) que podríem considerar, almenys una mica, *podrits* de diners, com és el cas de l'escriptor Andrew Lloyd Webber, els directors Sam Mendes i Stephen Daldry, el productor Cameron Mackintosh i actors com Daniel Radcliffe, que, segons *Vanity Fair*, va ser l'actor més ben pagat de Hollywood l'any 2009.⁸ Faig servir l'expressió «*obscurament rics*» perquè el govern de Blair és conegut, en paraules de l'arquitecte del Nou Laborisme, Peter Mandelson, per mostrar-se «profundament relaxat davant el fet que alguns esdevinguin *obscurament rics*» sempre que, indica, «paguin els

⁸ Peter NEWCOMB. «Hollywood's Top 40». *Vanity Fair* (març del 2010). Disponible a <http://www.vanityfair.com/hollywood/features/2010/03/top-hollywood-earners-201003?currentPage=1> [consulta: febrer del 2010].

seus impostos».⁹ D'alguna manera, els impostos tenen la funció d'equilibrar les desigualtats provocades pel capitalisme neoliberal però, segons el meu parer, no tant com caldria.

En tercer lloc, l'èmfasi que McMaster posa en la necessitat que l'art excel·lent sigui innovador, des del meu punt de vista, fon els conceptes d'excel·lència i innovació de manera incerta. Encara que no comparteixo l'antic costum conservador de prioritzar la protecció del patrimoni abans que no pas estimular la cultura, tampoc no estic d'acord amb McMaster quant al fet que la innovació és, en qualsevol cas i necessàriament, desitjable, quan penso que s'haurien de considerar els avantatges de pràctiques de perfeccionament ja existents.

En quart lloc, un dels majors problemes pel que fa les maneres amb què McMaster entén l'excel·lència artística dins un discurs neoliberal és que, de fet, aquest roman instrumentalista però dins una agenda que no és principalment social sinó econòmica, i amaga, doncs, una agenda econòmica en essència darrere una façana de principis artístics. Amb la mateixa retòrica i la mateixa pràctica que empren els arquitectes de les indústries culturals del Nou Laborisme, McMaster vol que les arts de la Gran Bretanya esdevinguin les millors del món, en part, per poder dominar el mercat mundial; vol que triomfin perquè continuïn fent contribucions magnífiques i creixents al patrimoni britànic. Alguns creuran que, pel bé de les arts,

⁹ En una carta a *The Guardian* el gener del 2008, a la mateixa època en què es publicava l'*Informe McMaster*, Peter Mandelson, aleshores comissari europeu de comerç, va escriure, «Citeu els meus comentaris emesos en una trobada d'executius de la informàtica de Califòrnia el 1998 sobre que «estem profundament relaxats davant el fet que alguns esdevinguin obscenament rics» (*Leaders*, 11 de gener). No em molesta que em citeu, sempre que ho feu acuradament i sense omissions. El que de fet vaig afegir en aquella ocasió era “sempre que paguin els impostos que els correspon”. Peter MANDELSON, carta, *The Guardian*, 12 de gener del 2008. Disponible a <http://www.guardian.co.uk/politics/2008/jan/12/tonyblair.labour> [consulta: febrer del 2010).

aquestes s'han de guanyar la confiança del Govern demostrant la seva contribució econòmica, però no sembla que aquestes siguin les raons a què atengui McMaster; per ell, les arts tenen un cert valor intrínsec i per aquest motiu cal protegir-les si volem que tinguin una veritable responsabilitat artística abans que econòmica.

En cinquè i darrer lloc, un dels aspectes més problemàtics de l'agenda neoliberal de McMaster és, segons el meu parer, que legitima d'amagat el neoliberalisme, quan –com espero haver explicat– hauríem de ser molt prudents a l'hora de considerar-lo com a model coherent per a la creació d'art.

L'avaluació feta pels mateixos artistes. Inversions en art: regulació o liberalització? Atorgar ajuts o posar condicions: què és el millor per als artistes?

En principi, sembla que l'*Informe McMaster* proposi millorar les condicions en què treballen els artistes i els productors de les arts mitjançant la desregulació del mercat de les arts (que vol dir: suprimir la cultura d'objectius), però també mitjançant altres mesures com ara convertir els artistes en els principals àrbitres de l'excel·lència artística i proporcionar-los més oportunitats per seguir el Desenvolupament Professional Continuït [*Continuing Professional Development*, CPD]. No obstant això, en molts aspectes, la posició dels artistes que recomana McMaster dins l'àmbit cultural es veu compromesa de manera important. Mentre que per una banda McMaster opta per la liberalització quan eleva en consideració el criteri dels artistes, per una altra, emet diverses propostes simultànies que concentren, i fins i tot endureixen, el control sobre els artistes i les organitzacions artístiques. En alguns punts, el control recau en els propis artistes, com ara en la defensa de

l'establiment de bancs del coneixement i la pràctica de revisions paritàries, dels quals es faria càrrec, inevitablement, un reduït nombre de crítics. Tanmateix, no se'n delega tot el control, com sembla a primera vista. De manera injustificada, McMaster reserva i gairebé enalteix el control directe de l'Arts Council sobre les organitzacions artístiques. Suggereix, «els organismes financers han de [...] tenir, en compensació per suprimir els objectius “jeràrquics”, la capacitat d'intervenir de manera estratègica quan una organització faci fallida» (McMASTER, 2008 : 6) i, a més, per llei, aquests organismes haurien de formar part dels comitès de nomenament de les organitzacions artístiques (McMASTER, 2008 : 13) i tenir poder per retirar el finançament d'aquelles organitzacions en les quals es detecti una possible fallida (McMASTER, 2008 : 23). Aquestes responsabilitats posen seriosament en perill el suposat compromís del Govern amb el finançament. També qüestionen l'afirmació que fa McMaster que, en un món feliç, d'innovació excel·lent i arriscada, «els organismes financers sabran adonar-se que no tots els riscos acabaran en èxit i que la fallida no s'hauria de penalitzar per força» (McMASTER, 2008 : 23). Malauradament, no aprofundeix en l'explicació dels mètodes per a identificar les diferents formes de fallida, tant si aquesta és causada pel risc o per una genuïna fallida de l'excel·lència. Per tant, com que no pot aclarir en quin moment l'Arts Council exercirà la seva autoritat, l'amenaça d'aquesta intervenció tan jeràrquica es manté sobre tots els productors d'art.

Així doncs, a pesar que McMaster insinua que les intervencions greus de l'Arts Council constuiran només comptades excepcions, la comminació és constant i, per tant, mina contínuament els artistes. I hi ha d'altres mitjans pels quals fins i tot les propostes suposadament destinades a ajudar els artistes podrien produir l'efecte contrari. Per exemple, alguns dels

suggeriments que en aparença acrediten els artistes –com a experts, d'actitud objectiva tant en la valoració pròpia com en la paritària– podrien girar-se'ls en contra. Si els models de revisió paritària, autovaloració, ensenyament CPD i bancs de coneixement que recomana McMaster s'assemblen en alguna cosa als ja existents a l'educació superior de la Gran Bretanya, aquests dependran, i molt, del treball gratuït. I, així com els treballadors de l'educació superior cobren regularment un sou universitari fix i tenen un contracte que precisa que han de fer aquest tipus de treball de servei públic com a part de la seva contribució a l'àrea cultural de l'educació superior, els artistes no tenen cap obligació contractual ni, el que és més important, cap sou que els sustenti. Les propostes de McMaster comporten, per tant, el risc d'agreujar les ja comprometedores condicions de treball de la indústria teatral i de la interpretació, que per tradició depèn de manera extrema del treball gratuït, que ja explota els treballadors i que, a sobre, posa traves a qui pot permetre's, per recursos propis, treballar en el món del teatre i la interpretació. L'Arts Council England va publicar un informe titulat *Theatre Assessment 2009* en el qual s'avaluava la salut de la indústria teatral al llarg de la primera dècada d'aquest segle. S'hi indicava que un nombre de persones del sector a qui es va consultar «va expressar preocupació per la proliferació de pràctiques no remunerades, sovint de feines que abans havien estat remunerades, i que depenia de si la persona en pràctiques tenia alguna mena de sustentació familiar o d'altre tipus, i que això era un obstacle per a l'ampliació de la mà d'obra».¹⁰ L'informe mostra que dins el període revisat, en una mostra de 74 organitzacions que reben el finançament regular

¹⁰ Arts Council England, *Theatre Assessment 2009*, Londres: ACE (24 d'agost del 2009), p. 52. Disponible a http://www.artscouncil.org.uk/publication_archive/theatre-assessment/ [consulta: febrer del 2010].

de l'Arts Council (conegudes com a *Regularly Funded Organisations* [Organitzacions Finançades amb Regularitat], RFO), el nombre de treballadors voluntaris es va doblar gairebé fins a 1.400.¹¹ El teatre és una indústria forjada a partir de la feina gratuïta –cosa que la fa necessàriament exclusiva. Segons el meu parer, el Govern té l'obligació no tant només d'evitar que se n'agreuï les condicions, sinó de millorar-les.

En aspectes que mereixen més cautela quant a les propostes de McMaster d'aparent enaltiment de l'artista, el mateix informe de l'ACE del 2009 indicava que l'èmfasi en l'ajut als artistes emergents palesava la pobresa de recursos adreçats al desenvolupament del treball més enllà de les *scratch performances* o per al subsidi d'artistes experimentats.¹² I encara que l'ACE dona suport a l'art novell, en especial mitjançant programes de beques per a les arts (*Grants for the Arts*), aquestes ajudes són modestes per comparació als diners que s'inverteixen en els RFO (sovint prestigioses i molt més grans). Durant el període 2006/07, per exemple, les beques per a les arts destinades a teatre van pagar menys de 18 milions de lliures, mentre que es va pagar un total de gairebé 116 milions mitjançant les beques RFO i les beques per a les arts. De manera significativa, McMaster no va oferir cap solució davant la creixent incertesa laboral en el teatre, que certament fa perillar les condicions laborals dels artistes. Aquests fets es reflecteixen en els informes de l'ACE, on s'especifica que el percentatge de personal amb contracte permanent a les RFO va baixar d'un 40 per cent els anys 2001/02 a un 26 per cent durant el 2006/07.¹³ Malgrat que la proposta de McMaster –que les deu companyies més innovadores rebin finançament

11 *Ibid.*, p. 65, figura 14.

12 *Ibid.*, pp. 40 i 50.

13 *Ibid.*, p. 62, figura 10.

garantit– no hagi estat encara instituïda, el més probable és que un objectiu tan ajustat perjudiqui la seguretat laboral en lloc d'incrementar-la.

No dubto de l'interès genuí que sent McMaster per ajudar i fins i tot sublimar els artistes dins la nova cultura que proposa. El que no veig gens clar és que les pràctiques que recomana siguin capaces d'assolir el grau d'ajuda i l'enaltiment que la indústria cultural d'avui necessita.

Millorar l'accessibilitat a les arts i millorar-ne la distribució

Les raons per a les arts: qüestions de capital cultural

El darrer problema clau que voldria tractar sobre les recomanacions de McMaster fa referència a la seva teoria que l'art excel·lent creï necessàriament un públic segur, i per això, a l'agenda d'excel·lència no hi cap la preocupació directa d'haver de fer-ne promoció. En la meua opinió, aquesta fusió d'excel·lència i d'impacte que promulga, de fet, desplaça els veritables compromisos per l'impacte, perquè abandona la responsabilitat d'atraure el públic *de manera activa*, amb fets com ensenyar-li les maneres de comprometre's amb l'art, d'entendre'l i de valorar-lo o criticar-lo.

Els successius Secretaris de Cultura laboristes han fet encara més explícita aquesta fusió d'excel·lència i accessibilitat. El juny de 2003, en un discurs titulat «Valuing Culture» al National Theatre de Londres, Tessa Jowell, que ocupava aleshores el càrrec de Secretària d'Estat de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports, afirmava que «el bon art sempre acaba trobant un públic» i que «l'argumentació de l'accessibilitat versus l'excel·lència és falsa. El material excel·lent desperta el

desig». ¹⁴ Les persuasives teories de Pierre Bourdieu sobre el capital cultural suggereixen que els individus amb l'avantatge de classe que els haurà assegurat un entrenament cultural per reconèixer les arts excel·lents com a desitjables seran els qui experimentaran el desig per les arts excel·lents. Aquells sense l'avantatge de classe que no han rebut tal entrenament, certament, no sentiran aquest desig. ¹⁵

James Purnell, secretari de Cultura i successor de Jowell, va expressar gran admiració en rebre l'*Informe*. Va aplaudir-ne, entre d'altres aspectes, les recomanacions concebudes per referir-se al que anomena «l'endèmic "no és per a mi"». ¹⁶ Amb aquesta fraseologia capritxosa, arriba al punt de culpar aquells sense capital cultural de la seva pròpia exclusió, en lloc de culpar les polítiques laboristes sobre la cultura, l'educació o la pobresa que creen una cultura endèmica del "no és per a tu".

El juliol de 2007, en un discurs titulat «World-class from the Grassroots up: Culture in the Next Ten Years» pronunciat a la National Portrait Gallery de Londres davant un públic dedicat al món de les arts, Purnell declarava, «aquest debat [entre accessibilitat i excel·lència] no és res de nou. Ja hem dit que l'alternativa entre accessibilitat i excel·lència és falsa. [...]

¹⁴ Tessa Jowell, Secretària d'Estat de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports, «Valuing Culture» (discurs). National Theatre, Londres, 17 de juny del 2003. Disponible a http://www.culture.gov.uk/reference_library/minister_speeches/2113.aspx [consulta: febrer del 2010].

¹⁵ Vegeu Pierre BOURDIEU: «The Forms of Capital», traduït a l'anglès per Richard Nice. *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. J. Richardson (ed.), Nova York, Greenwood (1986), pp. 241-258.

¹⁶ James PURNELL: «Supporting Excellence in The Arts - James Purnell dona la benvinguda a l'*Informe* McMaster i demana la revaloració de la qualitat, les propostes arriscades i la innovació de la cultura en la Gran Bretanya», comunicat del Departament de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports, 10 de gener del 2008. Disponible a http://www.culture.gov.uk/reference_library/media_releases/2146.aspx [consulta: febrer del 2010].

[Les arts] tenen un valor intrínsec abans que instrumental. Les arts moderen el nostre debat nacional. En elles trobem la nostra raó de ser, tant de manera individual com col·lectiva». ¹⁷ Seguint Bourdieu, ens preguntarem a qui fa referència Purnell amb aquest «nostre». Tenim tots la mateixa preparació per a prendre part en aquest debat nacional? A mi em sembla que no. I penso que les afirmacions que emeten McMaster, Jowell i Purnell sobre la necessària difusió final de la cultura excel·lent desinformen, mentre que són ells els responsables, de manera poc adequada, de la necessitat d'ampliar activament el capital cultural. ¹⁸ L'ACE nodreix de manera activa el públic jove mitjançant el projecte «Col·laboracions Creatives» [*Creative Partnerships*], però resulta decebedor veure que McMaster, en el seu informe, no dóna suport ni ajuda a aquest projecte ni d'altres de semblants.

Part 4: La genealogia i el futur d'aquestes implicacions

Tal i com manifesten les referències fetes als discursos de Tessa Jowell i James Purnell, McMaster no és en absolut l'únic, ni el primer, que defensa els escenaris comentats per a les arts

¹⁷ James PURNELL: «World-class from the Grassroots up: Culture in the Next Ten Years».

¹⁸ La meua col·lega Louisa Pearson va dur a terme un estudi sobre el finançament a l'ACE el 2008 per tal d'investigar les maneres com es relacionava l'excel·lència amb les comunitats: «Una de les observacions que van sorgir va ser que l'ACE recolzava esdeveniments artístics a gran escala, com *The Sultan's Elephant*, de Royal De Luxe, produït a Londres per Artichoke, el maig del 2006. Aquest tipus d'esdeveniments potser resulten atractius perquè sembla que mostren les comunitats harmòniques i cohesionades que voldrien els polítics de cultura. Són esdeveniments amb valors cívics que tenen lloc als carrers i indrets públics i ofereixen a la comunitat l'oportunitat de celebrar la pròpia existència. Queda clar, però, que aquests treballs són ben allunyats de l'antagonisme o el compromís polític». Louisa PEARSON: *The Excellence Agenda*. Treball inèdit lliurat al Queen Mary University of London, juny del 2009.

que recomana, que, personalment, considero conflictius. Això significa que les propostes que hem atribuït a McMaster ja eren històricament arrelades a l'inici del govern laborista. I és important, perquè això fa pensar que McMaster ve a ser una mena de defensor d'ideologies el parentiu de les quals el partit laborista no està plenament preparat per reconèixer; més aviat al contrari, els laboristes han tractat d'allunyar-se'n tot reduint l'ús de l'expressió «indústries culturals o creatives». També és important perquè indica que els trets que he esmentat són una mostra de les propostes que fa l'*Informe McMaster* –com ara la defensa de l'individualisme neoliberal i la indiferència davant assumptes de capital cultural i exclusió social–, constants en la política cultural del Nou Laborisme i també molt anteriors a la publicació de l'*Informe McMaster*, el gener de 2008.

Certament, les anteriors referències a l'èmfasi inicial del Nou Laborisme sobre les indústries culturals mostren les vies amb què el Nou Laborisme va posar les arts al servei d'una agenda econòmica capitalista neoliberal ja des del començament del seu govern, l'any 1997. El Primer Secretari d'Estat de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports del govern neoliberal va ser Chris Smith. Durant el seu mandat es va introduir la infame agenda de les indústries culturals, també va tenir lloc la fundació del Grup de Treball de les Indústries Culturals [*Creative Industries Task Force*] i del Grup Assessor per a la Promoció de l'Exportació de les Indústries Culturals [*Creative Industries Export Promotion Advisory Group*, CIEPAG], així com la publicació de dues edicions del *Creative Industries Mapping Document* juntament amb la pròpia col·lecció d'assajos de Chris Smith, *Creative Britain*. Com comento en el meu llibre del 2005, *Staging the UK*, «Totes aquestes publicacions explicaven els beneficis econòmics de les indústries culturals. Per exemple, informaven que només les arts interpretatives aporten

uns ingressos anuals de mig bilió de lliures, ocupen 74.000 treballadors i produeixen uns guanys d'exportació de vuit milions de lliures, i això sense tenir en compte totalment el que es considera el seu valor, immens i incalculable, en el camp de la diplomàcia suau, que facilita el comerç d'altres béns que són menys “sexy”». ¹⁹ Aquest argument de suport a les arts, de clara tendència econòmica i certament orgullós era, en part, una demostració que el partit neoliberal feia de la seva inclinació pels negocis. Una estratègia que possiblement ha estat popular entre la gent de negocis, però que, per a persones com jo més interessades en els efectes socials de l'art, és censurable perquè prioritza el valor comercial per sobre del valor social, els productes de consum per sobre de les persones, els actes individuals per sobre dels actes socials i el consum aïllat per sobre de la coproducció social (com a públic i creadors).

Reconec que després d'anys de negligència sota el govern conservador, el Nou Laborisme ha prestat més atenció i finançament a les arts, especialment a les arts contemporànies; i també que els artistes han pogut explotar l'ajuda i el finançament amb relació als efectes socials i artístics de les arts, i no només als seus efectes econòmics. No obstant això, sembla que fins i tot els laboristes han reconegut que el vocabulari entusiasta amb què lloaven les indústries culturals podia interpretar-se com un nou llenguatge esborronador d'economistes orwellians i, després d'una ratxa inicial d'exaltació per les indústries culturals, l'ús d'aquesta terminologia s'ha anat esvaint suaument. ²⁰

19 Jen HARVIE, *Staging the UK*, p. 23. Harvie cita el *Creative Industries Mapping Document*. Londres: Departament de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports (2001) pp. 10-12; i Ian BLACK, «Analysis: cultural diplomacy: no business like show business...», *The Guardian* (4 d'agost del 1998), p. 13.

20 L'any 2009, l'*International Journal of Cultural Policy* va dedicar un número especial sobre el tema "After the Creative Industries" (15.4; novembre del 2009).

Tanmateix, encara que modifiquessin el seu vocabulari, han mantingut idees i principis clau, expressant-los senzillament en un discurs menys aspre i més natural. Tessa Jowell va succeir Chris Smith com a Secretària de Cultura entre el 2001 i el 2007, i James Purnell va ser el següent en el càrrec l'any 2007. De fet, aquest darrer va comissionar l'*Informe McMaster*. Les seves instruccions inicials assumien com a objectiu la defensa de l'excel·lència i va demanar a McMaster informar sobre «com pot el sistema d'ajudes per a les arts del sector públic fomentar l'excel·lència, les creacions arriscades i la innovació», «com pot l'excel·lència artística fomentar un compromís més ampli i profund amb les arts per part del públic» i «com establir un sistema subtil i mètodes no burocràtics per valorar la qualitat de les arts en el futur» (McMaster, 2008 : 6). En altres paraules, molts dels problemes de l'*Informe McMaster* els havia dictat Purnell.

L'evidència que el tipus de cultura que defensava McMaster ja l'havia defensat Purnell abans es pot veure en discursos com el que va pronunciar al National Portrait Gallery el juliol del 2007. Allà, va preguntar obertament «si la divisió que articulem entre “cultura” i “indústries culturals” és encara rellevant atès el grau d'emprenedoria que mostra el sector cultural». Va defensar entusiàsticament les creacions arriscades a les arts i va anunciar que havia comissionat McMaster «per a assessorar-me sobre les condicions prèvies de l'excel·lència i de com el meu departament pot promoure això d'una manera racional i no burocràtica en el futur, tot col·laborant amb l'Arts Council». ²¹ L'evidència que el tipus de cultura que McMaster defensava ja havia estat adoptada per l'Arts Council England –abans que ell ho informés el gener de 2008– es pot

²¹ James PURNELL: «World-class from the Grassroots up: Culture in the Next Ten Years».

intuir en la famosa retirada de finançament que l'organisme va anunciar menys d'un mes abans, el desembre de 2007. En aquest punt, es va comunicar a gairebé 200 organitzacions d'art d'Anglaterra que perdrien el seu finançament regular, i alhora es va informar a moltes altres que patirien una retallada substancial dels ajuts. La portaveu de l'Arts Council, Louise Wylie, va dir que «els criteris pels quals s'estaven prenent les decisions sobre finançament incloïen l'augment del públic i el seu accés a les arts, així com l'excel·lència del treball», i el Council va reconèixer que «havia estat prenent decisions conjuntament amb una revisió nacional sobre l'excel·lència a les arts realitzada per Brian McMaster», tot i que l'*Informe McMaster* no era encara públic i no podia, per tant, haver informat directament sobre les activitats de les companyies d'art²² o, certament, sobre la defensa contra les retallades.

Abans de la fi del gener de 2008, Andy Burnham va substituir Purnell en el càrrec de Secretari de Cultura. S'hi va mantenir aproximadament un any i mig i, el juny de 2009, Ben Bradshaw el va succeir. Atès que aquest darrer ha ocupat el lloc al llarg d'una recessió, potser no és sorprenent –encara que si decebedor– que Bradshaw hagi tornat als arguments econòmics per referir-se a les arts. En la sessió d'obertura de l'State of the Arts, una conferència organitzada per la Royal Society of Arts i l'Arts Council al gener de 2010, Bradshaw va declarar: «El creixement extraordinari que hem vist al llarg dels darrers deu anys implica que la magnitud de l'economia creativa a la Gran Bretanya, en proporció a l'economia general,

²² Mark BROWN: «England's arts face bloodiest cull in half a century as funds are cut for 200 groups». *The Guardian*, 17 de desembre del 2007. Disponible a <http://www.guardian.co.uk/uk/2007/dec/17/theatrenews.artsfunding> [consulta: febrer del 2010].

és la més gran del món amb una aproximació del 10% de PIB. Aquesta ha crescut el doble que la taxa de creixement de l'economia en el total dels darrers deu anys, ha continuat creixent al llarg de la pitjor crisi econòmica des del 1930 i es preveu que continuï creixent, almenys, el doble que l'índex de creixement».²³ Va concloure, «Crec que hi ha motius molt sòlids i, si encara sóc aquí, els enfortiré per tal de protegir les inversions en cultura i art. En primer lloc, tal com ja he dit, són crucials per a la futura prosperitat del nostre país. En segon lloc, ofereixen un valor increïble en termes de rendiment: cada lliura que s'inverteix en art i cultura, genera cinc lliures en el total de l'economia. I en tercer lloc, representen una porció tan petita de la despesa total –menys d'un u per cent del que el servei sanitari britànic gasta a l'any– que el fet d'atacar la despesa de Cultura, considero que tindria un impacte totalment desproporcionat amb relació al que afavoriria en la reducció del dèficit».²⁴ El sector públic britànic està fent front a retallades enormes del finançament, així que Bradshaw és responsable de defensar les arts en termes econòmics. Tanmateix, en fer-ho, abandona de manera conflictiva un discurs sobre el valor social de l'art, i això sense anomenar el que consideràvem la responsabilitat social d'aquest. Tal com pretenia demostrar en aquesta secció, la negligència que pateix la part social de la cultura és tristament endèmica en el treball laborista des que va sortir escollit el 1997.

23 Ben BRADSHAW, Secretari d'Estat de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports, «A 21st Century Settlement for Arts and Culture» (discurs) Arts Council England/Royal Society of Arts State of the Arts Conference, 14 de gener de 2010, Park Plaza Riverbank, Londres, SE1 7TL, p. 2. Disponible a http://www.thersa.org/__data/assets/pdf_file/0007/277720/SACConf2010-Transcript-21st-cent-Settlement-BBradshaw.pdf [consulta: febrer del 2010].

24 *Ibíd.*, p. 3.

Part 5: Conclusions i el futur

Tal com comenta la productora d'art Julia Rowntree, érem i som en «una era econòmica de mercats fonamentalistes» on tot finançament i producció de les arts es determina bàsicament (almenys en part) per les forces de mercat.²⁵ I si pensem que la situació és dolenta ara, amb un govern conservador només pot empitjorar. El Secretari de Cultura de l'oposició conservadora, Jeremy Hunt, va afirmar que, si sortia elegit, incrementaria el subsidi públic per a les arts, però també que esperaria que les agències estatals –Departament de Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports i l'Arts Council England– assolissin un estalvi eficient i radical. Com a dada rellevant dins el context del meu argument, declarava que procuraria incrementar les ajudes a les arts mitjançant obres benèfiques a l'estil americà.²⁶ Aquesta estratègia no només ha posat en evidència el flux de diners cap les organitzacions d'art establertes i d'elit, sinó també la seva extrema vulnerabilitat davant una recessió econòmica. Tal com va informar *The Guardian* recentment, «segons determinades estimacions, una de cada deu de les cent mil organitzacions d'art [nord-americanes] es troben en un destret econòmic tal que s'han vist forçades a fer

25 Julia ROWNTREE, *Changing the Performance: A Companion Guide to Arts, Business and Civic Engagement*. Abingdon: Routledge, 2006, p. 5.

26 **Vegeu, per exemple:** Jeremy HUNT, membre del Parlament, Secretari de l'oposició per Cultura, Mitjans de Comunicació i Esports: «21st Century Culture – Making Art Matter in the 21st Century» (discurs) ACE/RSA. State of the Arts Conference, 14 de gener de 2010, Park Plaza Riverbank, Londres, SE1 7TL. Disponible a http://www.thersa.org/__data/assets/pdf_file/0008/277721/SACConf2010-Transcript-Making-art-matter-in-the-21st-century-J-Hunt.pdf (descarregat el 18 de febrer del 2010); Charlotte HIGGINS: «Shadow Culture Secretary Jeremy Hunt: "It is going to be tough"». *The Guardian*, 22 de febrer del 2010. Disponible a <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/feb/22/jeremy-hunt-arts-funding> [consulta: febrer del 2010].

retallades extremes o a considerar el tancament».²⁷ Segons va advertir el crític i historiador cultural, Robert Hewison, «si la cultura pública està lligada a les polítiques públiques en l'esfera econòmica, aleshores quan l'economia pateix, la cultura també pateix».²⁸

Per això és important que exposem els arguments a favor de les arts no només des d'un pla econòmic, el qual fa vulnerable l'economia, sinó també des d'una perspectiva que n'estableixi el valor permanent: aquesta línia hauria de centrar-se en l'excel·lència, però també podria, o potser hauria, de moure's en l'àmbit de l'impacte social i cultural. La política cultural laborista, en especial tal com la manifesta l'*Informe McMaster*, reivindica un compromís amb l'excel·lència i la inclusió. Però, com ja he dit, aquestes agendes aparents oculten una sèrie de compromisos naturalitzats propis de les indústries culturals que promouen els artistes com a emprenedors neoliberals, fan que el treball artístic pugui esdevenir una carrera menys segura en lloc de refermar-la, i amaguen finalment el cap sota l'ala davant de les desiguals cultures d'oportunitats socials, econòmiques i culturals de la Gran Bretanya.

Els conservadors pregunten “quin” és el compromís laborista amb la cultura si l'han lligada a una inestabilitat tan gran amb el nomenament de quatre Secretaris de Cultura al llarg del mateix nombre d'anys.²⁹ Els suggereixo que no preguntin

tant sobre la inconsistència del compromís laborista, i més sobre la pròpia consistència neoliberal.

Traducció: Marina Albaladejo

27 Ed PILKINGTON, Lizzy DAVIES i Henry McDONALD: «Hard times: how the recession is affecting arts funding around the globe». *The Guardian*, 19 de febrer del 2010. Disponible a <http://www.guardian.co.uk/culture/2010/feb/19/arts-funding-global-recession> [consulta: febrer del 2010].

28 Robert HEWISON: «Public policy: corporate culture: public culture», a Olin Robison, Robert Freeman and Charles A. Riley II (eds.): *The Arts in the World Economy: Public Policy and Private Philanthropy for a Global Cultural Community* (pp. 26-32, p. 31). Hanover, New Hampshire: University Press of New England, 1994.

29 Jeremy HUNT: *21st Century Culture – Making Art Matter in the 21st Century*, p. 3.

Panorama del teatre francès des de finals del segle xx a l'actualitat

El teatre contemporani francès i francòfon (1980-2010)

Michel Corvin

Em demanen que parli del teatre contemporani francès des del 1980. Ara bé, el salt generacional que constitueixen aquests 30 anys correspon a un salt estètic? A França sí, més o menys; al teatre francòfon de Bèlgica, Suïssa, el Quebec i l'Àfrica, menys, sens dubte menys.

En efecte, va ser una dècada abans, el 1970, quan a França es van posar en qüestió l'arquitectura del lloc –la caixa escènica– i l'arquitectura de l'edifici –el teatre a la italiana–, unes arquitectures que fins llavors implicaven, gairebé automàticament, l'escriptura de l'obra. De fet, durant tot el període del teatre anomenat “de l'absurd”, entre 1950 i 1970, es va explorar metafòricament la caixa escènica com a “porta tancada”. Una metàfora del tancament positiva (íntim) o negativa (presó, qüestionament de la identitat). Aquest era el tema de l'obra de Sartre, evidentment, però també de les de Ionesco (*La cantatrice chauve* [La cantant calba], *Jacques ou la soumission*, *Les chaises* [Les cadires], *Víctimes du devoir*); de Vauthier (*Capitaine Bada*, *Le Personnage combattant*); de Genet (*Les bonnes* [Les criades]); de Dubillard (*La Maison d'os*), de Boris Vian (*Le Schmürz*), etc.

El teatre de l'absurd és també l'explotació de la caixa escènica com a instrument: l'obra s'interpreta en un espai cúbic

que s'interroga a si mateix, el sacsegen en tots els sentits per extreure'n el màxim de significats dramàtics: la superfície, el volum, les dimensions, l'ús (desplaçaments, moviments), les tècniques escèniques (il·luminació, escenografia), els accessoris, els objectes, el llenguatge, els ocupants (personatges), el temps i les seves variants. L'exemple més original, des d'aquest punt de vista, ens el dona Beckett, gairebé totes les peces del qual reposen en el qüestionament de l'instrument teatre i el seu funcionament. *Godot*: què hi fem en aquest lloc? Com hi matem el temps; res a fer: esperar. *Fin de partie* [Fi de partida]: una obra per a papereres i cadira de rodes; *Comédie*, una obra per a cornut i projectors; *Oh, les beaux jours!* [Oh, els bons dies – Dies felïços], una obra per a un piló de terra i una vella boja. És l'osmosi total de la forma i del sentit, és a dir, l'articulació íntima de l'escriptura escènica i l'escriptura textual sota la ploma única de l'escriptor.

[Lectura d'un fragment de *Fi de partida*].

Podem considerar aquesta osmosi de l'escena i el text com una invenció major, però també va ser una paradoxa i una fita, ja que el desig imperialista dels autors de fer-ho tot ells mateixos hauria conduït a l'abolició de la posada en escena. La seva actitud va desembocar en una divisió del món del teatre en dos grups hostils: per una banda, els directors que volien prendre el poder, i per l'altra, els autors de teatre que es van plantar: no volien convertir-se en esclaus dels directors totpoderosos («la posada en massa» segons Vinaver i les diatribes de Novarina a la *Lettre aux acteurs* [Carta als actors], 1974). Llavors, als anys 1970-1980, es va produir un fenomen curiós: els directors, aquests que posen en espai, van prendre efectivament el poder menystenint les indicacions escèniques dels escriptors; a través de la seva pròpia escenografia, independent de les propostes del text, van voler afirmar la seva "lectura". Les úniques

obres que es van deixar fer van ser les peces clàssiques i les noves ja no es van representar. Per a l'escriptura teatral, la dècada de 1970 a 1980 va resultar una travessa del desert, abans que els dramaturgs inventessin el seu ou de Colom, o sigui, el teatre de text; és a dir, un teatre que només posa dreta l'escriptura, totalment autònoma respecte de les exigències tradicionals de l'escenari. Heiner Müller arribarà a dir: «La inadaptació d'un text a l'escena és la seva condició *sine qua non* per ser de qualitat».

Amb l'escriptura dramàtica ja no sostinguda ni controlada per codis espacials rigorosos (els que imposaven la caixa cúbica a la italiana), es va obrir la porta a totes les temptatives d'una escriptura mòbil, fluïda, que s'expandeix mentalment i imaginàriament lluny, més enllà dels límits de l'escenari, i que buscarà el seu propi bé pel cantó de tot allò que es pot escriure, indiferent a qualsevol límit. Des de llavors, l'espai es torna totalment mental; s'escriu en total llibertat a la ment tant dels autors com dels lectors, i en resulta que, a diferència dels anys 1950-1970, els escriptors dels anys 1980-2000 ja no s'amoïnen –o s'amoïnen poc– per l'espai material de l'escenari i les seves coercions: desapareixen els vells esquemes del dins i el fora escena, de l'interior i l'exterior, i seguint aquestes mesclades, s'acaba la diferència entre realitat i ficció, entre allò que és viscut i allò que és somiat. Bernard Chartreux, que és alhora crític i autor dramàtic, diu sobre això: «Per a la pròpia vitalitat del teatre, convé invertir la tendència, afirmar l'autonomia del text que es presenta, afirmar que el treball de l'escriptura ha d'apuntar no a l'espectacle sinó al poema, que el teatre ha de néixer de la confrontació de l'art de l'escena amb companys –companys i no tributaris– sòlids, estranys, diguem-ne resistents, i que el text en pot ser un, és clar». Aquest propòsit Vinaver no pot fer més que subscriure'l quan diu: «El gua-

riment passa primer pel reconeixement de l'existència de dues formes teatrals diferents i, després, per la denúncia i el rebuig de la barreja, per la resistència que convé oposar al tracte vehicular de les obres –clàssiques o contemporànies–, la càrrega poètica de les quals demana que siguin preses per allò que són».

Pel que fa a l'espai textual, sobretot, cada autor de teatre el construeix de manera diferent: l'espai s'integra d'ara endavant a la pròpia trama del text. A aquest tractament específic de l'espai s'orienta, en molt bona part, l'originalitat dramàtica dels autors contemporanis més innovadors, sobretot si es diuen Koltès, Gably, Lagarce, Vinaver, Durif, Minyana, Novarina o Renaude. Això necessitaria, per part de la crítica, un examen detallat de cada "escriptura". Igual que per escriptura s'ha d'entendre també la primacia que es dona a les paraules, tractades de manera diferent per cada autor francès (una mica menys entre els francòfons). Llenguatge i espai, vet aquí les dues instàncies prioritàries del teatre contemporani, molt per davant de la situació i del personatge i els seus conflictes o afectes. Fins i tot en la farsa, un domini en el qual el personatge-tipus va per davant de qualsevol altra consideració, és el llenguatge allò que es considera primer: per exemple, a Alain Badiou, filòsof i autor d'una tetralogia consagrada a Ahmed, un heroi còmic successor de l'Scapin de Molière. Badiou adverteix: «He tornat finalment els tipus teatrals a una poètica de la llengua, sempre directa però tan variada i composta com un paisatge».

La conseqüència d'aquesta supremacia de la paraula s'orienta a força signes, per exemple en l'ús de les indicacions escèniques. Aquestes, com sabem, tenen en principi un estatut d'extraterritorialitat: pertanyen a l'autor, que maneja al seu gust allò del qual vol fer teatre: lloc i personatges. De fet, les indicacions escèniques no són paraules sinó gestos. Què

passa a partir d'ara? Les indicacions escèniques poden continuar anant en cursiva, i ser per tant recognoscibles immediatament, com a *Corps et tentations* (Gably); encara pertanyen a l'autor però ell "novel·la" el seu discurs: allò que escriu, deixa d'orientar-ho exclusivament al diàleg estret dels seus personatges; parla per a ell mateix o sobre els seus personatges en una mena de gratuïtat descriptiva o de perspicàcia analítica. El narrador s'implica llavors en la narració, la qual cosa només pot conduir a la barreja dels llocs, dels temps, dels fets i de les sensacions, i a una mena d'anar i venir, de la falla a la subjectivitat de l'escriptor. Una novetat important: l'autor és d'ara endavant al mateix nivell que els seus personatges; l'un i els altres només són éssers de paraules.

Un altre signe: l'expansió del monòleg. No per estalviar, sinó perquè el diàleg va lligat al dispositiu teatral de l'intercanvi en el qual ja no es creu. Quan hi ha diàlegs, assistim a la vida dels altres que està mediatitzada pels seus portaveus (els personatges). Des d'ara el teatre ja no té cap lloc (ja no depèn de l'arquitectura escènica, encara que es continuï fent en caixes cúbiques anomenades teatres a la italiana). El teatre es fa a qualsevol lloc, però sobretot dins dels caps: el teatre mental de Lagarce, de Gably i de Renaude, l'obra del qual *Ma Solange*, de 350 pàgines, és només un llarg monòleg en forma de carta adreçada per Alex a la seva Solange. Tot passa pel filtre de la subjectivitat del jo que parla i es parla a si mateix. Naturalment, aquest jo que parla es baralla amb un llenguatge que ell mateix tritura a la seva manera i que resulta un llenguatge parlat, oralitzat, però, això no obstant, escrit. Aquesta oralitat no consisteix (o si més no, no només) en calcar el llenguatge del carrer (com Durringer quan fa parlar les seves criatures de barriada), sinó en traduir l'emanació directa d'un pensament que s'està produint, amb totes les vacil·lacions, les passes

enrere, les contradiccions que això implica i que toquen tant a la categoria de les paraules, al ritme de la frase, com al vocabulari i a la sintaxi. Assistim, doncs, a una fragmentació del discurs, per “penediments”, frases inacabables o suspeses. És el cas de Renaude, però també de Rebotier, Lacoste, Kermann, del quebequès Daniel Danis i, sobretot, de Novarina, en el seu cas, però, amb l’ambició de donar a llum un home nou, l’Om, per mitjà d’un nou idioma. Una ambició mefistofèlica ben digna d’Artaud, del qual Novarina es reconeix explícitament el successor.

D’això deriva una tècnica de composició nova, per muntatge/collage. Es barregen textos heterogenis (com ho fa Char treux a *Dernières nouvelles de la peste*) o s’escriuen, com fa Novarina, llistes que no s’acaben mai de noms de persones o de rius o de xifres, amuntegaments destinats a “esgotar” la llengua corrent. Aquest textos, Novarina els apunta a la paret del seu taller, després els organitza, els “munta”, de manera més o menys aleatòria. S’ha acabat així, o gairebé, qualsevol racionalitat discursiva.

Els francesos tenen la reputació de ser uns xerraires impenitents, diguem que uns enamorats incondicionals del llenguatge bonic («el teatre, un llenguatge bonic» deia Jouvét), i encara hi ha escriptors per a qui parlar bé és un valor essencial (Eric-Emmanuel Schmitt, Jean-Claude Brisville). Això també és cert –en un altre estil– d’Olivier Py, que no deixa d’explorar els mites antics i moderns en una perspectiva messiànica i lírica i de fer, en particular, un elogi exaltat del teatre (tant a *Les Illusions comiques* com a *Le Visage d’Orphée*). També és cert d’un escriptor mort massa jove, Gably, que manlleva l’empena èpica dels grecs per sondejar què és polític. I també d’un autor-actor com Philippe Caubert, l’alè inextingible del qual li ha permès, durant anys, alimentar la saga d’un doble

anomenat Ferdinand, un actor marcat per sempre per la seva estada al Théâtre du Soleil: teatre del monòleg per excel·lència!

La narració és sovint la forma que prenen els monòlegs: ja no són confidències xiuxiuejades, sinó “relats de vida” en els quals es barregen tots els llocs i totes les persones de la gramàtica, en una mena d’anonimat en què s’expressen locutors més que no personatges. El narrador s’implica a la narració, més o menys individualitzat i recognoscible: hi intervé, jutja i comenta els pensaments i els desitjos dels locutors. N’hi ha milers d’exemples: a Durif, Minyana, Gably, Renaude, Lagarce... Tot el que s’ha escrit, des de llavors, ja només és discurs relatat en segon grau. S’ha acabat tota il·lusió escènica, tota acció dramàtica.

He dit més amunt que l’espai era una de les dades que els escriptors han volgut tractar més de manera personal i original. Sí, però fins a quin grau de creativitat? Podem saber, en particular, si alguns escriptors no es deixen endur per un espai que es convertirà en el motor de l’obra, tant pel que fa a la falla com als personatges? Aquest cas deu existir més del que ens pensem, però pocs escriptors expliquen la gènesi espacial de les seves obres. Ho sabem de Ionesco, de qui els somnis d’espai van alimentar visions que de seguida es van convertir en *Les Chaises* [*Les cadires*] o en *Rhinocéros* [*Rinoceront*], però dels contemporanis? Koltès és d’aquests: diu clarament com n’és de materialista en l’articulació del lloc amb allò que hi passa o s’hi diu. Així, a propòsit de *Quai Ouest* [*Moll Oest*]: «Es donarà el veritable sentit a l’escena si primer de tot un es dedica a mostrar bé dues persones que intenten caminar per un terra relliscós» o: «Allò que hem de veure de Charles és precisament el temps que triga a anar d’un punt a un altre i la manera de caminar que adopta». L’osmosi és completa entre el lloc i l’obra,

l'un val per l'altra, l'un fa l'altra: «He tingut ganes d'escriure una obra com qui construeix un hangar, és a dir, construint primer una estructura que va dels fonaments fins al sostre, abans de saber exactament què s'hi ficarà; un espai ample i mòbil, una forma prou sòlida per poder contenir altres formes dins seu» (Roberto Zucco).

És una mena de repte espacialiterari que llança Koltès i que porta fins a les últimes conseqüències. A partir d'aquí, només queda dotar l'obra d'un dinamisme propi, i aquest dinamisme també és d'ordre espacial: els personatges, diu, només tenen un desig: escapar-se de l'escenari del teatre: «Veig una mica l'escenari com un lloc provisional, que els personatges no paren d'intentar abandonar. És com el lloc on es plantejaria el problema: això no és la vida real, com es fa per fugir d'aquí» (Roberto Zucco). En termes de ficció, això vol dir que a *Combat de nègre et de chiens* [*Combat de negre i gossos*] Koltès porta fins a l'angoixa l'oposició entre interior i exterior, i que, a *Quai Ouest* [*Moll Oest*], registra la conducció (una altra paraula d'espai!) de Claire i Fak per un itinerari d'espai pres alhora en sentit propi i simbòlic, eminentment sexualitzat: perquè passar a través de l'hangar, per a Claire, és “passar-hi”.

Amb aquest exemple captem millor, diria, com el perfil d'un personatge koltesià ve dibuixat no per una psicologia prèvia i extrateatral, sinó pel seu propi estatut escènic: els personatges de Koltès es mouen pel lloc que ocupen, no es pertanyen a ells mateixos. Zucco, com Hernani, és «una força que va», misteriós, inexplicable, aliè a qualsevol racionalitat; la seva fascinació la deu a aquesta part d'ombra.

Koltès és un errant i els seus personatges són fets a imatge seva. Molts dels seus contemporanis, Lagarce, Minyana, Durif, en canvi, són sedentaris que construeixen les seves obres en i dins d'una casa. Això no implica necessàriament, res de més

llunyà, els valors metafòrics del capoll protector, del ventre matern, de la seguretat i la tendresa, sinó també els del fèretre, del tancament, de l'alienació (voluntària o no), de la revolta alliberadora. La casa és el pol, d'atracció o de repulsió. Dir que algú construeix una obra sobre el tema de la casa no vol dir, és clar, que sigui allà l'espai on es desenvolupa l'acció, sinó que la casa és la matèria primera (de vegades secreta) de l'obra en la seva materialitat, amb les seves olors, els armaris secrets, les floridures i els buits de llum, amb tota la càrrega emocional que deixa una casa deshabitada durant un llarg període en l'ànim i el cor de qui hi ha passat o no la infantesa. Allà també, el sentit, tots els sentits que podem deduir del concepte d'íntim, van units al lloc.

Sobretot dues peces de Lagarce (*J'étais dans ma maison* i *Juste la fin du monde* [*Just la fi del món*]) estan construïdes d'aquesta manera i en contrapunt: *J'étais dans ma maison...* desenvolupa el punt de vista d'uns ocupants que esperen el retorn de l'infant pròdig: acaba d'arribar i es morirà. El tema del retorn és un vell mite carregat d'afectivitat (sabem que la paraula nostàlgia ve del grec *nostos*, que vol dir retorn); l'heroi de les dues peces de Lagarce pateix un mal mortal i entre els seus no trobarà el reconeixement esperat: o bé (a *Juste...*) se'n tornarà a anar menyspreat, o bé (a *J'étais...*) es quedarà, però invisible, en una mena de punt cec a l'entorn del qual tota l'obra, tota la casa, gira i es desenvolupa. Lagarce construeix la seva obra sobre un tema imperceptible, sobre una absència, sobre el relat d'una absència, l'absència de l'altre, del fill. Les seves peces es nodreixen de dalt a baix d'un passat no només perfect sinó refet, i també d'un futur que ja ha passat, per instal·lar-se en la immobilitat d'una casa d'on ja no tornarem a sortir. Els personatges es lliuren a tot un treball de dol abans del dol i Lagarce també ho fa, anticipant-se, amb pudor i lucidesa, a la seva pròpia

mort. Aquest descentrament de l'escriptura dramàtica, que va ser l'*hic et nunc* de la paraula *que actua* per refugiar-se en comentaris fantasiats, és certament una experiència aconseguida per la novel·la, sempre lliure de seguir els meandres d'una subjectivitat somiadora, però també és l'experiència d'una visió poètica que intenta, amb l'ajut de paraules, de paraules-imatge o d'imatges filades, teixir una xarxa de sensacions fines. Elles, directament o indirectament, tenen la casa com a metàfora d'una aposta racional, l'intercanvi, però expressat sota l'aparença d'un trajecte per aquest lloc.

Allà on els personatges de Lagarce no aconseguen, tot i el seu desig, tornar a integrar la casa i el seu passat, els de Minyana hi veuen la seva identitat enganxada en un lloc que els aliena molt més que no els sosté. Aquesta adherència al lloc pren fàcilment un gir obsessiu: els sis monòlegs de *Chambres* diuen com els personatges s'enganxen tan bé al seu espai que són aquest espai, i el lector només s'adona indirectament, o al final de tot del text, de sobte, fins a quin punt estan determinats per l'espai. A partir del moment en què el personatge ja no pot «mantenir les distàncies» amb el lloc que l'habita i que ell habita, es converteix en un fragment d'espai i no és lluny de l'alienació mental o, com a mínim, d'una síndrome patològica. Però enganxar-se al propi espai també pot produir una sensació de seguretat i de felicitat; els valors del lloc tancat són, doncs, múltiples i contraris.

Aquest repliegament en un mateix, en un interior que és el signe d'una interioritat, no és una obsessió principal de l'escriptura contemporània francòfona? És un teatre de la sensació i de la sensació suspesa, que és la més subtil i la més evanescent de les maneres d'abordar-lo. La paradoxa del lloc, a Durif i a Lagarce i a Minyana, és vincular-se al concret de la situació i constatar que aquesta situació és imperceptible

perquè, precisament, no és de l'ordre de les coses concretes: d'aquí ve la tonalitat de desesperança, tan freqüent en tots aquests escriptors.

La qüestió del lloc es planteja també en termes de llenguatge, i és cap a la banda de Vinaver cap on hem de mirar, o cap a la de Novarina cap on hem de tornar, per motius del tot diferents, és clar. Per parlar de Vinaver (que pertany a la generació precedent però no ha estat conegut i reconegut del tot fins fa ben poc), convé fer marrada per la seva pròpia concepció de la dramaturgia: per a ell, s'ha acabat una escriptura progressiva i homogènia en la qual els personatges se succeeixen a l'escenari per desenvolupar els seus punts de vista i conflictes, en la qual les faules teixeixen tranquil·lament els fils; ell és partidari d'una tabulació de la percepció. Per a Vinaver, representant d'una escriptura orgànica (musical o pictòrica), la pluralitat dels punts de vista sobre el món i la seva complexitat exigeix no tant faules fragmentades com faules compenetrades en una mena de combinatòria. L'escriptura articula els mons que s'ignoren i posa els contraris en dialèctica: aquí i en-una-altra-banda, allò privat i allò públic, allò afectiu i allò polític, el blanc i el negre, els burgesos i els revoltats, els joves i els vells, allò legal o allò prohibit, etc. Des d'ara, cada element (és a dir, cada rèplica o cada afecte d'un personatge) només aconseguirà el seu valor complet si es relaciona amb aquell que el precedeix i amb el que el segueix. En resum, Vinaver curt-circuita alhora els conceptes de focalització, temporalitat homogènia i successiva i espacialitat diferenciada, a favor d'un tot que només és perceptible, és clar, en l'imaginari del lector capaç de determinar la «situació» (en el sentit topogràfic del terme) d'uns personatges aparentment (visualment) situats en un únic espai.

[Lectura d'un fragment de *La Demande d'emploi*].

De fet, creant aquestes caramboles sovint humorístiques, Vinaver (que és un gran humorista seriós) pica l'ullet al seu lector: esmicola en part el paral·lelisme de les línies dialogades ficant-hi passarel·les de paraules i d'imatges d'una frase a l'altra, per bé que el sentit circula a través de la discontinuïtat de rèpliques no lligades espacialment. Una lectura eficaç i alhora saborosa de les peces de Vinaver exigeix una educació de la percepció, sobretot quan un gran nombre de personatges està, simultàniament, en situació de diàleg (a *L'Ordinaire* o a *Les Travaux et les jours* [Els treballs i els dies], per exemple); llavors és indispensable espaiar la lectura, fer un treball de posada en espai, de manera que les paraules prenguin cos. Amb Vinaver, ens les havem (però ell no n'és l'únic representant) amb una mena nova de coralitat de veus múltiples i diverses; ja no una massa orquestral sinó un conjunt de solos sobre un mateix tema que s'entrellacen modulats. La pregunta essencial a la qual s'empeny el lector a respondre ja no és: «de què parlen?», sinó: «qui parla a qui?». Remarquem així un dels components fonamentals de la comunicació teatral: la direcció. Pel fet que aquesta direcció ja no estigui delimitada per altres indicacions a banda de pronoms ambigus, pel fet que permet sovint que plani i es prolongui la vaguetat en la identitat dels emissors i dels receptors, convé projectar la lectura en l'espai. La qual cosa, de sobte, fa gairebé inútil una altra posada en espai, la de l'escenari. Per estar en harmonia amb l'autor Vinaver, el seu lector es fa espectador d'una representació que no cal que es porti a terme, que tingui lloc. D'aquí potser el concepte de «posada en massa» que ha fet enraonar tant. Vet aquí la paradoxa: construir el sentit no significa alliberar idees o seguir la pista d'un missatge (Vinaver se'n guarda prou de ficar-n'hi cap), sinó trobar la seva veu amb els ulls de la ment en aquesta mena de sistema astral que porten a lloc, cada vegada diferent, les peces de Vinaver.

Vinaver escriu el no-lloc, fent mentalment el vincle entre els diferents espais de paraula, en una altra banda que no a les planes del llibre, en una altra banda, és a dir, al cap del lector: l'espai és el lloc des d'on jo parlo, podria dir el personatge de Vinaver; pertany al lector adoptar el vector espacial d'aquest jo. A Novarina, l'espai és el lloc des d'on parla l'enunciant però, a força de quadruplicar en tots els sentits el cosmos de les seves referències toponímiques, aquest enunciant en metamorfosi constant és arreu i enlloc: és la veu de l'espai que pren cos i formes, cos d'actor en primer lloc.

Cos pesant («L'espai és feixuc: feixuc feixuc feixuc», *L'Opérette imaginaire*) i en forma de mort, perquè Novarina està nodrit per la Bíblia i marcat per la temàtica de la mort redemptora: «Des que vaig posar el peu a terra, em prenc la vida a peu pla»¹ declara el personatge anomenat El Mortal a *L'Opérette imaginaire* i, una mica més endavant, L'Home d'ultraaixò canta:

Amb el meu petit Peugeot, que no és cap sabatot
 realment, sí, atropello els vianants [...]
 Però el meu deliri, ho dic ben clar,
 és aparcar al cementiri, deixar el turment
 de tant d'aparcament...
 Ja em teniu en zona morta –i el que comporta...²

Novarina es diverteix, sens dubte, però hi ha un text seu, el pròleg de *Je suis*, on capgira en tots els sentits el concepte d'espai en relació amb el jo; sembla capgirar totes les frases

1 «Depuis que j'ai pied sur terre, j'm'prends la vie dans son plancher».

2 «Avec ma p'tite Peugeot qu'est pas un cageot, / Oui vraiment j'écrase les passants [...] / Mais c'que j'préfère, j'le dis carrément / C'est m'garer au cimetière: quitter les tourments, / d'tous ces stationnements... / Me v'là en zone morte, en quelque sorte...»

possibles dels jocs del dins/fora, no pel plaer de les paraules, sinó per remarcar que no hi ha resposta a una pregunta que els filòsofs han plantejat des de fa molt de temps: té el món un estatut d'extraterritorialitat o només és el producte de la meua percepció: *esse est percipi*. Així es planteja tota la problemàtica de la identitat objectiva. Obtenim aquest text delirant pronunciat per L'Animal del temps:

L'espai és dins seu. L'espai és dins d'algú. La persona és a l'espai. L'espai no és dins teu. L'espai no és fora de res. Tu ets dins de la persona. Ningú no és dins de res. Ja no hi ha ningú fora de l'espai. Tu ets dins de res. Ja no hi ha ningú dins de res. L'espai no és dins de ningú. La persona és dins de ningú. L'espai és dins d'algú. L'espai és dins de l'espai. La persona és dins de l'espai. No hi ha ningú dins de la persona. Res ja no és més fora de l'espai que tu.³

D'altra banda, per concloure l'obra, topem amb aquesta rèplica que, reconduint el tema al teatre, planteja indirectament la qüestió del lloc: «Hi ha cap món que sigui en ell mateix, i que no sigui simplement davant meu: aquest teatre que és davant meu i el conjunt de coses que veiem aquí? Aquesta gent, amb aquests ulls... per què ens han estat donades les paraules?»⁴ Una pregunta que té per resposta: «Tot ésser és parlat:

3 «L'espace est à l'intérieur de lui. L'espace est à l'intérieur de quelqu'un. La personne est dans l'espace. L'espace n'est pas à l'intérieur de toi. L'espace n'est hors de rien. Tu es à l'intérieur de la personne. Personne n'est à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'extérieur de l'espace. Tu es à l'intérieur de rien. Il n'y a plus personne à l'intérieur de rien. L'espace n'est à l'intérieur de personne. La personne est l'intérieur de personne. L'espace est dans quelqu'un. L'espace est à l'intérieur de l'espace. La personne est à l'intérieur de l'espace. Il n'y a personne à l'intérieur de la personne. Rien n'est plus hors de l'espace que toi».

4 «Y a-t-il un monde qui soit en lui-même, et qui ne soit pas simplement devant moi: ce théâtre qui est devant moi et l'ensemble des choses que nous voyons ici? Ces gens, avec ces yeux...pourquoi nous ont été donnés les mots?»

fins i tot vostè. Només hi ha éssers en paraula, dins nostre. Sóc en paraula dins seu. Només és viu allò que és parlat».⁵

«Només és viu allò que és parlat», una frase d'un vitalisme magnífic si ens posem de la banda d'un «teatre de les paraules», d'un teatre en el qual la paraula recrea el món tot dient-lo infinitament. Llavors penso també en Noëlle Renaude i el seu Món Lliure, *Ma Solange, comment t'écrire mon désastre*, Alex Roux: a cada obra traspasa el món, amb més de 1.000 personatges que no són només, com els 2.587 personatges del *Drame de la vie* de Novarina, éssers de llenguatge. A Renaude assistim a l'enrenou d'innombrables vides petites nascudes de l'expansió logorreica de les paraules, de totes les paraules unides o no en frases, les paraules dels parlars múltiples atrapats al vol amb totes les seves dissonàncies o borborigmes, amb tot allò que en deriva: a partir del títol sabem que ens les havem amb una posada en distància del teatre com a acció dramàtica; el teatre és objecte d'un relat que no s'acaba mai; ens les havem també amb l'aniquilació del temps, amb el fet de difuminar el locutor que arrossega el seu espai, el seu lloc, a la sola, no de les sabates, sinó de les paraules.

[Lectura d'un fragment de *Ma Solange*...]

Noëlle Renaude fa l'inventari del seu món, la volta al món, tot visitant tots els seus éssers de paraula. Aquest caràcter omnidireccional de l'escriptura de Renaude em colpeix com el signe d'una ambició «catòlica» per abraçar una totalitat feta del record de totes les petites coses, de totes les petites vides que, totes aglutinades, fan la Vida. En la seva obra, el món “hi passa”, però no qualsevol món, el món vinculat a l'etimologia de la paraula *ecumènic*, és a dir, el món familiar de la “casa”. *Ma Solange* és la casa-terra. Noëlle Renaude és una de les millors

5 «Tout être est parlé: même vous. Il n'y a d'être qu'en parole, à l'intérieur de nous. Je suis en parole à l'intérieur de vous. Seul ce qui est parlé est vivant».

representants dels escriptors de la forma-sentit; entenc així algú en qui la forma inventada conté en ella mateixa el sentit, és a dir, alhora el significat i la direcció dinàmica. Qualsevol forma, en teatre, és concreta, però pot ser-ho més o menys. A *Par les routes*, l'espai està físicament escrit per tota una sèrie de rètols de senyalització; és un concret/abstracte, un signe en definitiva. També és una forma-sentit perquè, a les carreteres, hi trobem tota mena de gent... i la mort. Sortim amb una destinació que és alhora un destí, i aquest destí, com ha de ser, patirà derives i marrades, aturades i reactivacions, en resum, creuaments i divagacions (per tornar a un títol de Durif [*Croisement, divagations*]) per tant, també trajectes, fins i tot quan girem en cercle, quan donem voltes als mateixos records i creuem les mateixes experiències. És propi del teatre, i del teatre de Noëlle Renaude en primer lloc, escriure el món: allò que ella proposa no és un teatre dins l'espai, sinó el teatre de l'espai, altrament dit el *theatrum mundi*. Tota la vida s'escriu en termes d'espai.

No caldria creure que el gust per la recerca formal només afecta els autors francesos. Per citar un exemple provinent de la francofonia, parlaré del text misteriós de més d'un títol del quebequès Daniel Denis, *e roman-dit*, “e” per electrònic, però també per aquesta lletra específicament francesa que anomenem la *e* muda i que de fet no ho és mai. Dit d'una altra manera, tot el text de Denis, que navega entre el teatre dialogat i el teatre-relat, es bastirà damunt d'un blanc, d'una absència, d'aquesta cosa que existeix i que no diem. És confessar que difícil que és sortir-hi guanyant!

Tot el que acabo de descriure fins aquí mostra el que podem anomenar un teatre de recerca que, com es comprèn fàcilment, no és ni el més interpretat ni el més conegut pel gran públic, tret dels casos de Koltès, Lagarce i Vinaver. Però hi ha

a França i a la francofonia, en una bona continuïtat temàtica i dramaturgica, tot un riu de teatre per una banda íntim, i per una altra social i polític. Íntim quan es tracta de sondejar les relacions de parella o els conflictes familiars: aquest teatre té com a interès principal plantejar el problema de la identitat, de la relació d'un amb un mateix: ho fa Michel Azama amb brutalitat i una mena de realisme negre a *Zoo de nuit*; ho fa Louise Doutreligne, ben bé a la inversa, en textos delicats en els quals els meandres de la introspecció són explorats en confidències monologades (*Teresada, Lettres intimes d'Elise M*); també Fabrice Melquiot, en una sèrie de textos (*L'Inattendu o C'est ainsi mon amour que j'ai appris ma blessure*) en els quals aprofundeix, de manera alhora poètica i obsessiva, en una exigència d'autenticitat i de revelació. La finesa de la pinzellada i la qualitat de l'anàlisi són també propietat d'una escriptora quebequesa, Carole Fréchette. Ella, com el seu compatriota Normand Chaurette (*Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* [*Fragments d'una carta de comiat llegits per geòlegs*]) aprofundeix amb minuciositat i delicadesa en el territori obscur de les relacions humanes per alliberar-ne, sovint amb humor, tota la complexitat. Es tracta també del jo, de la parella i de la família a les seves peces –que de vegades han provocat cert escàndol– i en altres quebequesos, Michel Tremblay i Michel-Marc Bouchard. La família està atrapada en els seus dolors, per a Français Granouillet, i en les seves relacions sexuals més inquietants, a les peces de Christine Angot o de Catherine Anne. Sempre la família, però amb un rerefons polític i social que proporciona a les obres més amplitud i abast. És el cas de Koffi Kwahulé (*Jazz, Les Recluses*), Tilly (*Les Trompettes de la mort*), Serge Kribus (*Arloc, Le Grand retour de Boris S, La Chanson de septembre*). Victor Haïm i Jean-Claude Grumberg són els qui han sabut desemmascarar millor les hipocresies

quotidianes i tot allò que amaguen de racisme i de mala fe; tot, si més no a Haïm, amb colors de fantasia que no exclouen ni la duresa del llenguatge ni la mordacitat de la sàtira. Com a autora, Denise Bonal (*Portrait de famille*) evoluciona en les mateixes aigües, fetes de violències amortides i d'ironia lleugera, d'una gran perspiciàcia en el dibuix dels defectes i dels fracassos.

Acabo de pronunciar, i diria que per primera vegada, la paraula realisme, i podríem pensar que aquest teatre, connectat directament amb la quotidianitat i amb allò que vivim, només pot ser realista. Sí, però amb la condició que això s'entengui en el contingut estètic d'aquesta paraula; perquè el realisme, avui, ha perdut la ingenuïtat d'abans que consistia en tenir un discurs sovint moral i ben intencionat (és el cas també de Catherine Anne, *Le Ciel est pour tous*). Des d'ara, el realisme queda ironitzat ja sigui per una escalada de teatralització, per una picada d'ullet a l'espectador, a qui l'autor demana que entri amb ell a la fàbrica de l'espectacle, o bé introduint a l'obra una mena de conductor del joc que posa la ficció a distància, o bé recorrent a l'hiperrealisme del llenguatge, especialment amb la invenció d'un fals llenguatge oral; o bé cultivant també l'heterogeneïtat a través de la barreja de tons i d'estils. Wajdi Mouawad n'és un dels millors representants, si més no en la seva última obra *Ciels*, en la qual elabora la ficció d'un complot terrorista en què es barreja la guerra, la poesia, la pintura i la informàtica.

El risc de desaparèixer és massa gran, sens dubte, en aquesta obra. En canvi, a la major part de les seves altres, Mouawad sap entrecreuar els destins individuals i especialment el seu (ell que, de petit, va patir la guerra civil del Líban) amb els trasbalsos històrics i polítics del segle xx.

La base realista apareix també, clarament social, és a dir política, a les obres dels belgues René Kaliski i Jean-Marie Piemme, de François Bon, de Véronique Olmi, d'Yves Laplace

(a Suïssa), de Jean-Marie Besset. Hi trobem tots els problemes contemporanis, de l'homosexualitat a les martingales del capitalisme (Rezvani), de l'atur a les mares de lloguer (Besset), de la violència de les barriades a l'esnobisme dels amants de l'art (Yasmina Reza), del futur ecològic del planeta (Hubert Colas) a les conseqüències dels règims totalitaris (Daniel Besnehard i Claude Prin), de l'atur dels empresaris al tancament de la fàbrica Lip (Dominique Féret). Els abandonats per part de la societat proporcionen el personal dramàtic d'aquestes obres: reincidents penals, gent sense sostre, explotats de tota mena, sense papers, immigrants i exiliats (el belga Jean-Pierre Willemaers). Un to nou s'ha posat de manifest en aquests últims anys sota la ploma d'escriptors ferits pel clima de violència ambiental: és un to fred, neutre, impersonal, destinat a fer patir els horrors per mitjà d'evidències i l'odi envers l'altre per mitjà de la quotidianitat de les relacions humanes (vegeu les obres de Sylvain Levey).

Als països africans francòfons amb democràcies recents i fràgils, els autors de teatre tracten també l'abús, la corrupció i les derives autoritàries a través de la burla i la demagogia falsament còmplice. Se'n surten particularment bé escriptors africans com Bernard Dadié (*Monsieur Thôgô-gnini*) o Sony Lab'ou-Tansi (*Parentèses de sang*). Però també aquí, el to i la forma han canviat: Kossi Efoui i alguns altres han sabut desempallegar-se dels clixés exòtics i dels esquemes neocolonials per elaborar una dramaturgia del contrapoder, de la sàtira política i social, tot abordant el teatre pel "clandestinisme", definit per Efoui com una astúcia dramàtica que consisteix a "avançar emmascarat", tenint l'aspecte de no ser-hi del tot: un cop més, distància.

En efecte, escometre la realitat de cara presenta més riscos dels que ens pensàvem, en particular hi ha el risc del didactisme,

que anul·la la llibertat d'opinió de l'espectador, i el de l'artifici, si prenem el text com un objecte acabat i intocable els practicants del qual només n'han de desenvolupar les potencialitats sense tenir en compte tot allò que, dalt de l'escenari, interfereix amb les paraules petrificades damunt la plana. Per això un cert nombre d'escriptors, i no dels menors, s'estimen més treballar d'una altra manera: són alhora autors i directors i s'envolten d'un grup permanent d'intèrprets vinculats exclusivament a les seves produccions. D'aquesta manera, l'obra s'inventa directament dalt de l'escenari, en una escriptura si no aleatòria, almenys conduïda per la sinceritat de l'actuació i l'estreta correspondència amb les paraules que, diguem-ne, "s'estan escrivint". Així ho fan escriptors com Marion Aubert o Joël Pommerat (sobretot a *Les Marchands*, en la qual la meitat de l'obra no està escrita i només existeix quan s'interpreta), Bruno Meyssat o François Tanguy (*Théâtre du Radeau*), en qui el text s'ha reduït al mínim en benefici del moviment («accions físiques» com en deia Stanislavski), o de la música i del ritme, o també del silenci. Instal·lant a *Je tremble 1* un presentador dalt de l'escenari, Pommerat posa en perill el gènere teatre quan subratlla que, en aquest joc de teatre, que és una cosa ben diferent d'un joc de teatre, el fenomen teatral va prenent forma davant nostre en el present de l'escena. Alhora proporciona a la presentació una força emocional que la representació ha perdut: la diferència entre la realitat i la ficció s'abolix, o com a mínim s'atenua. Portada al límit, aquesta mena de prestació prescindiria d'actors professionals.

Estant encara més o menys sotmès a les categories aristotèliques de l'acció i de la faula, amb personatges, principi i final, dinamisme progressiu i desenllaç amb missatge més o menys explícit, aquest teatre buscarà com eixamplar la seva jurisdicció passant a la banda del cinema (Joseph Danan), la

dansa, la música (Daniel Lemahieu, David Lescot) i les noves tecnologies (Cyril Teste); aquestes últimes estan menys desenvolupades a França que en altres països d'Europa, però s'han realitzat propostes seductores per part de Jean Lambert-Wild, Jean-François Peyret, Gildas Milin, Georges Aperghis, Christophe Huysman. Per a ells no es tracta d'afegir un art a un altre ni de confiar a les tècniques l'encàrrec de substituir les paraules, sinó d'articular estretament les aportacions més diverses per multiplicar els angles de visió (sobretot el pla general) i la força expressiva del discurs escènic. Aquests experiments semblen performances tecnicoescèniques; n'hi ha d'altres que semblen performances d'actors i contorsionistes dramàtics, de tan gran com és la seva aptitud per manejar en tots els sentits –i no-sentits– les paraules (Cadiot, Rebotier), els espais (Aurélien Bory), i les paraules i els espais alhora (Darbelley i Jacquelin). Ja no es tracta de *theatrum mundi* sinó de *theatrum theatri!*

Direm, tot veient aquesta activitat multiforme de l'escriptura teatral, que el teatre a França va bé? Sí i no: sí, si considerem el nombre i la qualitat dels textos publicats per editors més aviat petits (L'Arche, Les Solitaires intempestifs, Actes Sud, Théâtrales, Lansman) que segons alguns els costa viure, però que produeixen any rere any gairebé 400 textos; sí, pel que fa al nombre i la qualitat dels espais d'espectacles, ja siguin teatres institucionals (Théâtre du Rond-Point i Théâtre de la Colline) o companyies joves que cada vespre animen París i el seu cinturó amb més de 150 espectacles, molts d'ells consagrats al teatre contemporani; i la província no es queda enrere. No, si considerem la tendència governamental actual que s'amoïna més per la rendibilitat que per la creativitat, i considera aquesta rendibilitat segons el nombre de butaques plenes i el ressò popular que susciten els espectacles; la qual

cosa no és favorable a l'audàcia i no convida gaire els autors a sortir dels camins establerts. Gràcies a Déu, no existeix cap censura, excepte la dels diners, i la fe dels artesans del teatre (autors, actors, directors i practicants de tots els àmbits) es manté, si no intacta, almenys encara prou viva perquè la puguem abordar durant aquesta nova dècada amb esperança i amb la voluntat d'alçar ben alt i fort la veu del teatre per damunt del guirigall cacofònic dels mitjans de comunicació.

Traducció: Maria Zaragoza

Panorama del teatre italià: des de finals del segle xx a l'actualitat

Paolo Puppa

L'actor narrador

Un espectre vaga per l'escenari italià a cavall de dos mil·lennis: el de l'actor narrador solitari. D'entre les tendències teatrals més significatives, tant en el pla dramaturgic com en l'escènic, aquest és el fenomen més rellevant i de més impacte, sobretot, en el públic juvenil. Ara, quan radiografem els orígens i la identitat registrals del solo, de seguida emergeix la tradició oral i folklòrica, i retrocedim a la tradició del sacerdot que executa gestos rituals i pronuncia paraules sagrades, fent veure amb el so i el ritme allò que és absent i allò que és inexistent. Cap a un horitzó similar tendeix en part la soledat de l'artista a l'escena antiinstitucional gràcies a l'aportació particular de Jerzy Grotowski. En la seva pràctica de laboratori, estimulat per la recuperació de les facultats xamàniques perquè arribin a ser capaces de canalitzar en el propi cos energies còsmiques i records ancestrals, bateja el solo precisament com a performer. El terme, però, troba en aquells anys un altre dret de circulació a través de l'eclosió de la pràctica americana de l'*environment* propugnada per Richard Schechner, que valora al màxim el contacte immediat entre l'artista i l'espectador en un espai *on the road*, que es converteix en el veritable protago-

nista de l'esdeveniment. Ahora, però, no hi falten les afinitats amb el vessant pobre de les arts figuratives, si més no amb aquelles més adreçades a la teatralització. Aquí, a partir dels anys seixanta, l'art conceptual, amb la supremacia del signe expressiu aportada al projecte creatiu i a la consciència semiòtica; el *body art* amb cossos mutilats, tallats, exposats com una simple imatge, barrejats amb aparells multimèdia; el teatre-dansa rere els suggeriments lluminosos oberts per Pina Bausch; l'art-instal·lació i el videoart, la poesia sonora i el happening, encara que aquest darrer estigui molt lluny de la planificació de la performance, homologats en el minimalisme i en la refinada selecció dels mitjans; tots ells sovint alberguen el solo, ben integrat, això sí, en la contaminació i la invasió entre gèneres que segueix l'estela d'Enzo Cosimi i d'altres grups com Sosta Palmizi o Antonio Tagliarini. El d'aquest darrer és un teatre-dansa que acull posats ridículs i gags de cinema mut, retalls de confessions íntimes, al·lusions commovedores al propi malestar, per exemple penjant-se un cartell amb les paraules «estic confús» o recurrent a posats estàtics, i fins i tot reptant per terra per connotar una degradació psíquica. Bé doncs, en alguns aspectes, s'inscriuen solos d'aquesta mena, ja sigui només amb les degudes distincions d'aquell complex estètic que és l'escena del final del mil·lenni definible com a *postdramàtica*, caracteritzada per una idiosincràsia manifesta pel que fa a la síntesi i a la perfecció, a la inclinació explícita vers la deformació, la desubicació, i sobretot per l'absència marcada de tota jerarquia sintàctica entre els signes teatrals, com també per la primacia de la corporalitat, de fet, amb la recuperació accentuada d'algunes tendències de les avantguardes històriques, o bé sense seguir cap estratègia palinogenètica ni subversiva. Molts dels monòlegs hostatjats a l'última tirada del nostre viatge retornen d'alguna manera a un horitzó similar.

D'un encreuament bigarrat semblant emergeix aquesta denominació, el performer, que es defineix fora de la canònica expressió d'actor-intèrpret, limitat al paper de representar, que engloba en canvi en si mateix tot allò que l'artista, occidental o oriental, és capaç d'acomplir (*to perform*) en escena, reafirmant la seva identitat d'autor exhibida físicament, fins i tot si en l'ús generalitzat la performance es relaciona també amb l'espectacle *tout court*. Bé doncs, en les primeres intencions, l'objecte investigat en aquesta intervenció meua és el performer de text, text que pot ser narratiu o no narratiu, però possiblement de pròpia autoria. Tracto en particular l'actor solista que s'escriu el text a mida, sovint ajudat per col·laboradors, i que s'acostuma a aquesta actitud fins al punt de no voler interpretar ja més textos externs amb altres col·legues. Ara, la solitud del performer, sobretot del que parla, fa tornar a la ment una clàusula una mica en auge en els estudis crítics de dramaturgia de les acaballes dels anys seixanta. Em refereixo a la poètica szondiana de la caiguda de la intersubjectivitat en el text modern, la disminució de les condicions que permeten el present que es dona en la relació jo/l'altre. Aquest vell bastiment teòric, sempre que es limiti a l'escriptura per a les taules del final del segle XIX, sembla reflectir perfectament l'escenari del món i les noves condicions de l'actor en escena. No només això, perquè als nostres temps els mòbils ens han acostumat a veure gent que parla en veu alta pel carrer sense cap interlocutor visible. En tot cas, una poètica d'aquesta mena destaca que ens trobem davant d'una representació no mimètica sinó diegètica, per tornar a Aristòtil, en tant que el narrador, present i ben manifest en l'acte de l'enunciació, explica la història sense identificar-se amb els personatges i sense amagar-se darrere seu. Però el complex cultural i operatiu de l'epicitat va recuperar fa poc també, i sobretot, la influència exercida pel

brechtisme a l'escenari del segle xx, no només amb la petició d'evitar identificar-se amb un personatge, sinó també amb nous suggeriments interpretatius i dramàtics. Pesen a l'esquena records de les revisions no rituals de l'Antígona del Living el 1967, de *Ceneri di Brecht* de Barba el 1980, o de les intervencions ronconianes en què la forma novel·la puja a l'escenari com un pretext per a l'autèntica i distanciada posada en tercera persona dels *characters*, com al *Pasticciaccio* de Gadda el 1998. Brecht influeix també en la dissonància entre intèrpret i personatge, així com en la pràctica dels assaigs on fa créixer la seva història en el relat, en això no gaire allunyat de l'escola de Stanislavski que ensenyava també a completar narrativament el personatge fora de les seves peripècies en el drama. Tot això, sempre gràcies a la tercera persona en qui refredar precisament l'ardor de l'ego del personatge, que permet conjugar els verbs en passat i llegir en veu alta les acotacions. També l'estreta dialèctica entre història privada i història pública en què es debat el tema, ignorant sovint aquesta segona, massa ocupada en la primera, un aspecte específic bàsic de la pròpia escriptura del performer èpic, és una altra afiliació específica de la lliçó brechtiana.

En teatre, com sabem, els monòlegs costen poc. Per tant, aquest tipus de performer sovint tendeix a l'autoproducció, no només per motius d'estalvi econòmic sinó també perquè això dóna més llibertat a l'artista. Bé doncs, l'horitzó teòric i les modalitats d'actuació del solo s'inscriuen en un mapa molt més complex i contradictori. Hi ha qui ha intentat dibuixar-ne els contorns, anant de la dissolució de la preeminència del text a la crisi de la representació i de la figura hegemònica del director; de la recerca d'un nou estatut de l'actor i de l'escena a la sortida dels llocs institucionals; de la trobada de la privació i la marginalitat amb la relativa desconstrucció de les

coordinades espai-temps a privilegiar el component d'auto-reflexió, una categoria per excel·lència de l'art modern. Però no es pot negar que el teatre experimental, en particular el dels grups tocats a fons per aquesta tendència, també i fins i tot gràcies a una afinitat semblant, viu un retorn indubtable al teatre de text, un aspecte ben evident almenys a partir dels anys vuitanta també per part dels grups més avançats, però sense cap estratègia textocèntrica. Perquè tot això no s'entén com un procés regressiu o restaurador, des del moment que som en presència de fortes tensions experimentals més enllà de la restitució expressiva. A més, la seva formació, sovint autoformació, afecta també el contacte amb públics no formats teatralment, com escoles sovint de primària o, a l'altre extrem vital, instituts geriàtrics i centres socials i populars, que privilegien sovint el moment del laboratori al moment del producte final, per mitjà d'etapes successives que fan precipitar al final una matèria susceptible d'ajornaments continus.

Però la soledat, si bé garanteix un estalvi en termes econòmics, es capgira en un augment de la fatiga de l'espectador. Cap problema pel que fa a l'artista, perquè ocupar tot sol l'escenari és sovint el somni de tot performer que es faci respectar, de fet, en el pla simbòlic és un fill únic, i la sala n'és la mare cobejada. Però qui seu a la sala sense la presència física de més *characters* vinculats amb aquesta col·lisió per amor o per ambició, sense peripècies èpiques, sense cops de teatre, ha de passar del *voyeurisme* extern a la col·laboració per calar foc de pressa als pocs senyals que li ofereixen per assimilar. Convé però reblar la idea que el solo de text, per al personatge de ficció, assegura una major resistència a prosceni. El gènere, però, no es confon gens amb els moments de l'*a side*. Els *aparts*, presents en la història de la dramaturgia escrita, es limitaven a ser una mena de ventafocs o de parents pobres, una simple

pausa en les relacions interpersonals, estratègies per revelar l'autèntica inclinació del personatge, fòs fals o astut, sobretot si era mascle, o bé l'alliberament incoercible del sentiment d'amor, sobretot si era femella, gairebé una ària prenent el terme a la llengua del melodrama gloriós. També el monòleg teatral a temps complet, tant del segle xx, és a dir, allargat fins que esdevé el text sencer i altament narratiu, s'encreua com un mirall amb les grans novel·les en primera persona, enganxades a finalitats performatives, que troben la forma completa en el soliloqui des de l'escenari. Convé, però, fer distincions a l'interior d'invasions semblants. D'entrada, l'*stream of consciousness* de Joyce, tan disruptiu que saboteja les pròpies junctures sintàctiques, resulta poc dialògic respecte d'un diàleg real. Tant o més que en la dramaturgia més sofisticada i radical, l'afàsia, la incoherència, els collages o els black out han empès progressivament la comunicació interpersonal. D'aquí ve la compatibilitat orgànica amb diversos 'ismes' de les avantguardes quan es passa de la pàgina a l'escenari, al teatre de la imatge i del cos, en un espai del tot abstracte on, de fet, la figura humana resulta esborrada. Més incòmode i patològic es presenta l'*a side*, més *para-noic* en el sentit antic de pensament confús. Més monocords i estereotipats, vorejant l'arteriosclerosi, resulten les seves *cavil·lacions* en la distància inestable que separa la confessió del deliri. Aquesta línia troba una sortida natural en Beckett, que en la seva narrativa monologada, abans d'enfonsar les seves criatures en la deformació, abans de precipitar-les a una coordinació que s'ha tornat elemental, tendeix a remarcar les pròpies obsessions del submón de la vellesa malalta, un registre adaptat a egolatries inestables. En altres casos, en canvi, isolament i experimentació lingüística no encaixen. Sovint, qui es tanca en si mateix conserva parracs mundans *de bon ton* i intenta convèncer-se dels seus bons motius, conservant estratègies persuasives precises.

És com si algú escoltés i pogués intervenir si volgués, algú a qui el personatge que monologa adreça el propi relat-confessió-al·leujament. Així, al vessant centreeuropeu, on arriben contínuament ràfegues del gabinet vienès del Dr. Freud, la parla es manté estable en relació amb la recepció. Pensem en Arthur Schnitzler, que enganxa un micròfon al cap i als nervis dels seus monologadors *Leutnant Gust* el 1900 i *Fräulein Else* el 1924, una barreja de flashback o salt enrere i d'associacions inconscients contínuament induïdes pel món exterior per radiografiar la desolació dels protagonistes. Això mateix passa també, precisament, en el modisme d'una redundància sintàctica i de repeticions compulsives entre imatges obsessives i capricis inhibidors, en els deliris fatigants orquestrats per Thomas Bernhard. Els seus protagonistes, per exemple Rudolf a *Beton* del 1982, bloquejat davant de la monografia sobre Mendelssohn Bartholdy, o a *Der Untergeher* de l'any següent, el pianista desmoralitzat fins a la renúncia artística perquè el paralitza l'enveja del geni de Glenn Gould, omplen la pròpia soledat amb una delirant i maníaca tirada sense respiració, una denúncia transparent de l'afàsia i de la impotència de l'escriptura, i, això no obstant continuen parlant en veu alta com si fossin a l'escenari. Les dues dimensions, l'una centrifugada en la qual es dissol el jo per privilegiar la llengua de l'inconscient, i l'altra, la parla centrípeta que es reforça amb formes prosaiques i tranquil·litzadores, sense perdre mai de vista la condició de quotidianitat, segueixen camins diferents.

De totes maneres, en el cas del personatge de ficció, ja sigui en una breu seqüència o bé en l'acte únic, no n'hi ha prou amb l'habilitat interpretativa que se li demana a l'interpret. El dramaturg, i amb ell el director, han d'ocultar amb tècniques astutes l'absurditat d'un actor que monologa vestit segons la trama, concentrat en les bromes de dins d'una història

separada, amb l'escenari darrere seu a les fosques i, al davant, el diafragma de la quarta paret. S'hi estableix tot un pacte autèntic amb l'espectador. Una cosa és llegir una narració escrita en primera persona, i una altra és assistir en teatre a un personatge que parla sol. En efecte, el lector es presta a acceptar més activament, en la ficció narrativa, un jo que ens proposa la seva versió dels fets, que ens demana que donem fe del seu victimisme i del seu caràcter pusil·lànim. En resum, no es fa difícil d'escoltar. A la sala, en canvi, el públic no només s'ha d'esforçar a veure allò que no és.

Perquè la paraula solitària del personatge ve d'alguna manera motivada per solucions que la justifiquen i que en garanteixen una acceptació total per part de la sala gràcies a l'alt convencionalisme dels signes oferts. Pensem en el grapat d'inversemblances que ha d'ignorar el melodrama després de la ferotge aversió al *melo* desfermada per Walter Benjamin a l'època de la brechtiana *L'òpera de tres rals*. Però la durada de la performance, o sigui, la paciència de la platea davant del personatge que monologa i davant de l'actor que monologa sobre ell mateix i no sobre una ficció, resulta diferent en el sentit que el temps del segon, de l'actor, es pot allargar desmesuradament sense cansar l'auditori. Els manuals d'escriptura teatral, dels més antics als més recents, conscients d'això, tendeixen a prohibir la superfetació del primer. En la societat del telecomandament incorporat, es desaconsella que un personatge allargui el soliloqui, però en canvi s'afavoreix el diàleg com a forma de conflicte per evitar així senyals d'impaciència o de distracció.

No és el cas, en canvi, del performer de text, que continua sent ell mateix mentre s'explica als espectadors. I no calen trucs per motivar-ne la solitud. En el teatre de la representació, el que té especificitats articulades, dividit entre els oficis i els

poders legals, autor, director, intèrpret, criatura de ficció, l'actor a escena ha d'assegurar una triple inversió energètica: cap al personatge; cap al company durant l'intercanvi dialògic i el repartiment d'una seqüència; i finalment cap a l'auditori. És indispensable per tant que flueixi entre una feina de dins i una de fora d'ell mateix, i que hi hagi un desplaçament continu de l'atenció entre els diversos destinataris, sovint separats. Llavors passa que l'actor, si no té company d'escena, si a més s'allibera del personatge per ser ell mateix, només pot intensificar el treball amb la sala promovent alguna forma seva d'interacció, com als happenings simulats i, de fet, ben orquestrats de Paolo Rossi, per exemple. En tot cas, la platea queda tocada físicament, palpada en termes bakhtinians; una energia inutilitzada pel teatre seriós, el de la distància mantinguda, el silenci del públic i la quarta paret, i aquí en canvi incitada a fer-se disponible, que es configura sovint com a coautora en algunes articulacions parcialment improvisades pels solos còmics.

D'aquesta manera, però, entrem en una dimensió imprevisible, com han demostrat les avantguardes històriques amb el futurisme al capdavant, amb èxits perillosos per al control social. En efecte, la dramaturgia escrita i confiada a la posada en escena amb més personatges pot desenvolupar un recompte funcional del discurs de l'ordre i de l'ordre del discurs.

En el fons es tracta d'una coincidència singular entre l'afirmació del feixisme, amb la seva necessitat ordenadora de la plaça, i el triomf paral·lel de la direcció –que ens arriba amb 50 anys de retard per la resistència interposada precisament pels actors–, amb textos basats en molts personatges, capaços de controlar millor la relació directa entre l'intèrpret i la sala i d'imposar una estratègia jeràrquica a l'espectacle i a la vida interior de la companyia.

Bé doncs, el solo de text narratiu (a diferència de l'*entertainer* còmic, que concedeix a la sala un espai de resposta) no admet l'intercanvi efectiu. Fins i tot si els llums queden encesos, la platea només pot escoltar, no pot interrompre ni prendre iniciatives. El públic, pot seure convidat a les llotges, com una autèntica escena *vivent*, com passava amb el Fo d'anyada, és a dir, en pot estar fart i escalfar l'atmosfera però hi ha de romandre com a destinatari de carn i ossos mut. Com a màxim, després podrà intervenir-hi, en cas que hi hagi l'afegit del col·loqui. Però aquest performer de la paraula, sense personatge, sense quarta paret-escut protector i tranquil·litzador, sense textos de referència que en marquin els límits, només es té a si mateix per representar. Tot això demana carisma i implica, a més, ànsia. Estar sol davant del públic assegura embriaguesa, és clar, ja que palesa, com he avançat més amunt, aquell procés d'individuació que fa passar de persona anònima a personatge recognoscible i que només se li concedeix plenament a una gran estrella, però que al mateix temps comporta grans tensions. Sobretot si, alhora, aquesta soledat tendeix a fer créixer l'espai receptiu ja que freqüentment es col·loca, no en un *théâtre de poche*, en un *Kammerspiel* amic, sinó davant d'una platea eixamplada, la dels teatres del centre, o encara millor, de les grans places, competint amb els concerts de les famoses *bandes de rock* o, en definitiva, de les reunions mediàtiques desmesurades, en les quals la por ve dictada pels despietats índexs d'audiència. A aquesta por, redoblada també en tant que el performer solista no se serveix d'una relació garantida amb l'espectador, l'actor reacciona, a banda de triar espais protegits (pensem en la Palazzina Liberty usada per Fo com a contracircuit), amb una agressivitat que recorda el Petrolini de l'espectacle de varietats, ara afable ara quasi violenta en relació amb l'usuari indefens, víctima de rèpliques i de gestos de

vegades grollers. I es tracta llavors de l'*entertainer* còmic, reforçat per la presència contínua a la petita pantalla, i també perquè l'expansió de la sala no resistiria, tret d'escasses excepcions permeses pel carisma del solista, l'excés de registres seriosos o tràgics. Per això el testimoni civil s'abasteix de pauses grotesques i telonets lleugers. Per tant, la comunicació tendeix a fer-se paradoxalment cada cop més autoritària com més gran és la desproporció entre qui envia el missatge i qui el rep. Com més petit es torna el nombre dels emissors respecte dels destinataris, com més s'amplia aquest últim, fins i tot com més impossible és ser interromput i substituït per qui és a l'altra banda de les taules, més imita aquest circuit els modes de la societat de la comunicació de masses.

Aquesta soledat carismàtica i alhora controvertida prové d'altra banda de terres més llunyanes, no limitades a l'*a side* dramaturgic. Al segle XIX, amb l'eclosió del fenomen del *mattatorismo*, es fa vigent la pràctica de la *soirée d'honneur*, prerrogativa de les estrelles del dinou al cim de la seva carrera. El 'matador', òbviament, més que un solista era un actor de companyia capaç d'ensenyorir-se de l'escenari interpretant grans personatges, però també retallant-se un espai solista en vetllades ajustades a la seva consagració personal, per mitjà d'una antologia de plats forts del propi repertori, i reservant-se una bona part dels ingressos de la mateixa vetllada. En el joc dels rols i en l'estratègia del *curus honorum* relatiu als graus principals, entre brillants i característics, promiscus i mares nobles, ingènues i amoroses, el moment del reconeixement oficial venia ratificat per vetllades similars. La Duse mateixa, la *divina* dels nostres escenaris, a cavall de dos segles, programava el que ella anomenava precisament *concerts*, en la línia falsa de les cantants d'òpera, en els quals s'admetia portar antologies d'*àries* (però hi podem afegir també les *soubrettes*

de *café chantant*, les anomenades *étoiles*), sense recórrer a col·laboradors sovint necessàriament mediocres. Però no hi falten tampoc solos a la primeria del segle xx, pensem en les vetllades futuristes i no ens oblidem de la contigüïtat amb subgèneres en espectacles menors, si més no segons les jerarquies canòniques del teatre de representació, pròxims a l'àmbit circense i en la tradició de l'escena autènticament popular, pensem en els titellaires, en els cèlebres titelles de Mimmo Cuticchio. Sense remuntar-nos als *recitals* antològics de l'actor hel·lenístic ni al mim romà; ni a l'Edat Mitjana, a les teatralitzades prèdiques religioses i a l'art joglaresc que uneix l'acrobàcia verbal i física, per una banda en el component còmic i per l'altra la propensió epiconarrativa. Potser la primera emersió històrica en aquest sentit es va donar gràcies al pallasso de carpa, un fenomen força destacat a Venècia i a l'interior venecià entre el final del segle xv i l'inici del segle xvi, per mitjà d'alguns versos arquetips dels successius comedians *dell'arte*, sovint capaços de fer exhibicions en solitari. Aquests *histrions*, que no són vistos perquè s'amaguen rere una carpa rudimentària hissada fins a les llotges superiors, recitaven soliloquis d'una gran riquesa i varietat de vocabulari, en una ciutat-estat cosmopolita als magatzems mercants de la qual, com si fossin una mena d'ambaixades, es parlaven els idiomes més diversos: una polifonia així passava a través de les veus dels solistes invisibles, capaços de portar a escena la paròdia dels equívocs quan dos interlocutors no compartien el mateix codi lingüístic. Un cop més es representa amb exactitud la correlació entre màquina còmica i repressió, és a dir, la por davant l'estranger. Tinguem en compte aquest marc plurilingüístic i pluridialectal, present sovint en els actuals solitaris performers de text, de dicció sempre esquitxada, qui més qui menys, de les diverses parles locals.

Amb el monòleg narratiu, a partir dels anys vuitanta, l'escena occidental s'orientalitza, o més ben dit, s'africanitza, sota l'empremta de Brook, un arquetip efectiu de referència per la mitologia creada a redós del seu *Mahabharata* el 1985, extret del poema èpic indi homònim, en el qual es demostra la compatibilitat perfecta entre tradició, modernitat i civilització extraeuropea. Convé també obrir un parèntesi exòtic, allunyar-nos del performer nostrat per entrar en un món on el solista allà és de casa. Tenim per exemple el *griot*, o sigui, el rondallaire senegalès vinculat a la casta dels poetes orals; també actors, ballarins, mestres de cerimònia, en un context en què la paraula adquireix un paper determinant perquè no hi ha escriptura. La seva capacitat d'explicar històries és gran, capaç de desplegar una epopeia d'herois zoomorfs on se succeeixen dracs, mags, cavallers, llebres i bèsties diverses, partint sempre de nobles i il·lustres genealogies, de caràcter ritual, a base de coronacions i funerals. Però hi ha qui ha assimilat aquesta pràctica quedant-se a Occident i modificant la pròpia identitat teatral. Així, el *griot* Mandiaye N'Diaye és utilitzat en sinèrgies profitoses al Teatro delle Albe de Ravenna, el centre teatral i social promogut per Marco Martinelli, amb la col·laboració de la seva companya, la petita i pàl·lida Ermanna Montanari. L'aurèola de misteri, d'antic, de radical, que irradia el *griot* esdevé contagiosa i estimulante en el creixement del grup, sobretot si s'adreça cap a la reconquesta dels trets dialectals locals. Tinguem en compte que, abans de la trobada fatal amb Àfrica, la companyia privilegiava repertoris que oscil·laven entre la dramàtúrgia beckettiana i les adaptacions de la narrativa de Philip K. Dick, com *Rumore di acque* el 1985. Les tècniques seguides per aquests oradors-cantors impliquen, primer de tot, el cos, el rostre i la veu, i apunten òbviament al relat i no a la interpretació, i això per sobre del contacte amb el públic,

lliurats només a les modulacions tonals i rítmiques. Convé que ens aturem per un moment en aquesta companyia, perquè ja la “comèdia negra” *Ruh. Romagna piú Africa uguale*, en escena el 1988, es pot considerar un autèntic manifest sobre l’assimilació artística de l’estranger, com a auspici d’una integració civil i social. En la tectònica social, la regió es converteix ara en una part d’Àfrica, entre el «*vu cumprà*» de la platja i el tercer món integrat, en aquest cas, l’encreuament ateny el griot i l’«*entabador*» nostrat, o sigui, el seu doble romanyol, protagonista ja sigui en un lloc o altre. Pensem també en *Lunga vita all’albero* dels anys noranta, una iniciació a la convivència en la diversitat. Un narrador blanc, coix, i amb una branca d’arbre lligada a l’esquena, símbol de saviesa i dels sabers ancestrals, s’encreua amb un descendent dels griot, el Mor Arlecchino de la porra, negre, potser en record de *L’âge d’or* de la Mnouchkine del 1975. Tots dos, sabedors de l’estat de crisi on desemboca en la modernitat la condició del narrador popular, donen vida per torns a un relat propi: la persona blanca, a un episodi de la Resistència situat a l’any 43, amb l’àvia del narrador com a dirigent partisana; i l’altre, a les fabuloses vicissituds d’una pobra ajudant de cuina senegalesa, reina dels revoltats en contra dels colons francesos. I els colors de la pell s’entrecreuen en les dues dones, la partisana negra i l’africana blanca, amb el personatge del productor, un odiós villain sortit de les caricatures brechtianes del capitalista acostumat a manar i a comprar-ho tot. Saltant-se, per tant, les distincions racials, i també els límits espai i temps, ahir i avui, nord i sud, amb l’Arlequí d’ara que voldria iniciar una *love story* amb l’àvia, esdevinguda nena de nou amb el flashback. I mentrestant, l’aura màgica disminueix gràcies a les intrusions en vernacle lombardès i romanyol, i mitjançant la ironia despreocupada que travessa el text, igual que els cossos flexibles, dansaires i cantaires dels

senegalesos enfrontats a la desorientació i a l’esterilitat de l’home occidental. Un mètode que amb el temps s’expandeix amb projectes cada vegada més vastos que inclouen àrees socials deprimides i geografies llunyanes, com l’afortunat *I Polacchi*, extret de l’*Ubú rei* de Jarry, situat en la marginalitat de Scampia per reclutar nois coprotagonistes i després duts de gira pel món. Entretant, la companyia elabora una dramaturgia que té en compte aquest caminar més enllà dels propis confins, i s’interroga inquieta gràcies a trames pertorbades, fets travessats per la bogeria i la màgia. Però la personalitat també solista d’Ermanna Montanari, tot i l’extrema socialització d’aquest grup, tot i un sistema teatral basat en expansions fora d’ell mateix, desborda en el monòleg ebri de *L’isola di Alcina*. De fet, aquí desplega crueltats agressives i sarcàstiques en el dialecte romanyol cosides al damunt per Nevio Spadoni, mentre amb un alenar palpitant metabolitza, rumiant-les a la seva manera, la mica que queda de les octaves d’Ariosto, precipitades entre un fet personal obscur de bruixa camperola, exposades en clau autista, i mentrestant, sota les llotges, s’arrosseguen homes bestialitzats emetent lladrucs de gossos. Allà se sent Ermanna mentre crida com una heroïna de *Cims borrascosos* la seva voluntat de perdre’s dins la boira. Una veu de cap i visceral alhora, bestial com les granotes dels seus camps assolellats, com un so fisiològic dels seus estimadíssims ases, una esquerda dolorosa que coneix, però també, de litúrgia dels misteris. I la veiem després, mentre s’inclina per rebre els aplaudiments, petita i elèctrica, obrint enlaire els palmells de les mans com si mantingués en ella tota l’energia tan poc abundant.

Després d’aquest breu interval senegalès-romanyol, en el qual hem topat amb una important companyia experimental que troba la seva línia metabolitzant la narració en ella mateixa,

tornem al solo de text, un text, precisem-ho, no només, sinó tangencialment, narratiu. Com l'enfoquem, ara? Com es distingeix internament de la resta de l'escena contemporània? Pier Giorgio Nosari proposa articulacions segons la contribució física en la seva enunciació, o sigui, el gest i el comportament durant l'acte enunciatiu i, per tant, la relació que instaura amb la sala; és a dir, les connexions amb el contingut narratiu, o sigui amb el complex textual del relat. Pel que fa als signes, opera una classificació ternària de les diverses modalitats del gènere, que serien: la narració pura, la dramatitzada, i el drama narratiu. La primera ostenta una pulcritud extrema ja que el narrador es mostra com a tal: sol, sense escena i sense vestuari, un vestit humil i quotidià, cap coturn, cap engrandiment o primer pla, en resum, un espectador que ha sortit del mig de la platea. Una desritualització extrema, una desespectacularització, mentre s'aboca a la sala per buscar un pont i per justificar el fet que hagi pres la paraula interrompent el silenci. La segona, en canvi, consisteix en una recuperació parcial de l'espectacle, que comprèn, a banda dels titellaires, el telereulat ideat per Giacomo Verde: aquí, teatre d'objectes i enregistrament de vídeo interactuen amb una eficàcia desimbolta mentre els microobjectes creixen de mida, projectats en una pantalla. Finalment, la tercera categoria, el drama narratiu, presenta la solució d'una narració a més veus. Però en aquest cas el muntatge demana una arquitectura complexa per disciplinar el *turn over* de les veus, com al ja esmentat discurs multiètnic del Teatro delle Albe. No hi ha, però, prou divisions entre modalitats expressives i estratègies comunicatives, la contraposició entre un minimalisme programàtic, gairebé un grau zero de l'espectacle en el qual l'espectador treballa produint les imatges evocades, i l'obertura màxima dels ingredients formals. La distància neix també en la carrera personal.

Sovint és la diferència en l'aprenentatge, d'*entertainer* televisiu-cabaretístic, o a l'altra banda, l'experiència i la pràctica de l'escenari; basti confrontar Grillo amb Curino. En tot cas es tracta d'algú que, renunciant a la màscara del personatge, fa sortir de si mateix la dimensió d'autoria i es presenta com a autor i actor alhora. Ja no és, per tant, l'interpret especialista en una excursió vers un altre jo, ja que, d'aquest solitari performer, ens n'interessen més les vicissituds que el *character*, a banda de la manera d'organitzar-les en un muntatge. En resum, fins i tot sense una part externa, l'actor fa d'ell mateix un personatge, com un *alter ego* construït sobre la barreja de ficció i d'autobiografia. I com l'anomenem, doncs, arribats a aquest punt? Sabem les dificultats d'anomenar les coses noves cada cop que apareixen. La incertesa es presenta en el *Mistero buffo* al debut televisiu de l'any 1977, i en *Vajont* el 1997. Podem aventurar neologismes nascuts d'encaixos de paraules ja en ús, com *narractors*, o sigui, autors actors. Però també hi ha, recíprocament, els *actautors*, que històricament van primer i constitueixen els protagonistes de les grans civilitzacions de l'escena, especialment la dialectal. Depèn de la primera professionalitat identitària la tria en la successió dels termes. El fet és que l'*one man show*, una categoria en la qual entra el solo, encara que només sigui de manera marginal, sempre aconsegueix publicar més sovint els propis textos. Certament, la performance narrativa en la dinàmica amb el públic s'hauria d'emancipar del domini del text escrit i, això no obstant, en aquest territori neix també una vocació de llibre, en una mena de palinòdia respecte de les antigues al·lèrgies platòniques en relació amb la llengua escrita, considerada enemiga de la memòria i acusada d'haver creat un llenguatge descontextualitzat i autònom respecte de la persona de l'autor. En efecte, seguint el deixant d'un èxit creixent que ara assegura una quota d'apas-

sionats a l'entorn d'aquests performers narradors, grans cases editores, pensem en Einaudi, uneixen als textos els dvd de l'espectacle. Però el fet de ser editats no protegeix aquests performers i, en aquest sentit, no els tranquil·litza. Aquesta és una contradicció autèntica i que pateixen, és, més ben dit, la confirmació que per a alguns d'ells la incertesa classificadora entre actor-autor i autor-actor es resol en un sincretisme no resolt entre els dos elements del binomi. Tant més que per un text escrit en termes no definitius, el públic mateix assumeix un rol decisiu per fer precipitar una partitura tan flexible. Es produeixen així relats amb una escriptura decididament oralitzada que inclouen sovint els modes en què ha crescut el relat, una radiografia que interpreta com a procés històric en curs el laboratori personal convertit en objecte de l'oferta escènica. Per tant, com una casa inaugurada que continua mostrant la feina que hi ha fet l'empresa constructora, ens hi queden impreses algunes traces de la comunicació oral, l'estructura d'una veu, les inflexions de la parla. Guccini proposa un quiasme: per una banda, l'escriptura oralitzadora, caracteritzada per marques enunciatives, com fa generalment la poesia dialectal, fins i tot quan és escrita però continua necessitant ser pronunciada; per l'altra, l'oralitat que es fa text, per una espessor textual dins de la comunicació, en una dialèctica precisa entre sedimentació i mobilitat. Per tant, fins i tot si es publiquen, els llibres contenen, en termes insistents, modalitats discursives amb estratègies de text teatral autèntic. I llavors tot és un registrar dins seu impulsos personals i reaccions del públic en un joc d'intercanvis (això, tot i la passivitat i el silenci de la pròpia platea, com he dit), mentre que, si no hi ha cap personatge ni cap partitura fixa, l'espectador queda inclòs en el mateix discurs, preparat des de l'incipit amb variacions territorials, imprevistos inclosos i transformats en

suports, per donar la idea del caràcter únic de l'esdeveniment. Ara, el solo narratiu se situa o bé en l'emancipació extrema de l'actor respecte dels frens d'una dramaturgia vinculant i d'una direcció constrictora típica de l'escena institucional; o bé en la polèmica i feliç desprofessionalització de l'interpret. En aquest sentit, hi ha dos noms que hi destaquen, estrelles que des de lluny irradien llum i escalfor en aquest àmbit. Són Pippo Delbono i Armando Punzo, situats al territori de l'anomenat teatre de l'*excés*, obert a persones amb diverses discapacitats i a reclusos, amb una espectacularitat punyent i fragmentada, una herència controvertida per a algunes veus de l'animació antipsiquiàtrica del 68.

És Barboni, el 1997, qui llança al territori dels festivals alternatius el grup de Delbono, una experiència decisiva per als membres d'aquest falansteri hilarotràgic, d'entre els quals es distingeix Bobò, sordmut i microcèfal, que ha passat quaranta anys en un manicomi. Una companyia insòlita, oberta amb entusiasme a contribucions dels no-actors, implicats amb la seva vivència personal, mentre l'aprenentatge del fundador vol enllaçar-se amb models orientals, on s'inclou la dansa, seguint la lliçó de Barba. Avui el grup obté a fora una credibilitat i un èxit com cap altre de l'escena italiana. Impulsor del teatre de la presó, Punzo, amb la seva Compagnia della Fortezza, ha sabut transformar al seu torn la presó en laboratori permanent per a actes excèntrics, capaços d'explotar obsessions i dinàmiques de l'univers masculí presidiari en vodevils, on Kantor i Fassbinder s'entrecreuen entre contaminacions sinistres i iròniques. N'hi ha prou a citar *L'òpera de tres rals* o, encara millor, *Quel che resta di Brecht*, com un subtítol de l'espectacle del 2004, un prosceni rítmic i una barreja de fragments ritmicomusicals repetits contínuament, en els quals els intèrprets presos llueixen les pròpies competències artesanals,

melòdiques i dansaires, en una bufonada *en travesti*. Duets i copulacions, mariners de *Querelle de Brest* i noces irrivals s'alternen en una *desfilada* lúgubre i despreocupada, amb *entertainers* improvisats però savis en treure profit dels propis recursos, en un magnetisme fisiològic caracteritzat pel grotesc, per l'antiestètica, pel *freak*.

Aquestes pràctiques d'un èxit inquietant són les que redimensionen posteriorment la instància actoral del performer. Tornem ara al solo en escena. A la llum d'interferències extremes semblants –l'Àfrica per una banda i l'hospital o presó per una altra–, aquesta solitud es pot enfocar millor. El meu mapa s'articula entre subgèneres que estan en moviment entre ells. Primer de tot, el testimoni que, ja que no està implicat per experiència directa en els fets relatats, s'hi submergeix enganxant la pròpia vivència autobiogràfica a les fonts utilitzades. Alhora, entén que representa una veu col·lectiva, ja que no relata per si mateix, en una mera estratègia autoreferent. Per tant, la seva és una funció civil allà on es proposa traçar una contrahistòria, donant veu als pàries desatesos, en un horitzó manzonian més que no brechtian. Una historiografia dels vençuts, aquesta, dels oblidats pels manuals del poder, girada envers la sala per impartir la lliçó-relat des d'una càtedra humil per reconstruir *a la contra* la Història. I mentrestant, es mostra la privacitat, la particularitat d'un subjecte anònim en el seu instint de supervivència, en la seva antiheroica i primària recerca de menjar. Alguna cosa de no fa gaire en la història contingent dels *Annales* francesos. De fet, en la seva càrrega no narcisista sinó de dietari, aquests monologadors representen la pròpia novel·la iniciàtica, que narra sovint en contextos diversos un aprenentatge personal, tècnic i ideològic.

Després, barrejat de vegades amb la funció del testimoni, hi ha el periodista d'investigació, o bé el cronista polític del

present, aquest últim perquè tendeix ara a desaparèixer de la premsa habitual. I es pot considerar parit d'una costella de Fo, la de les introduccions a les seves tirallongues sobre l'actualitat, que ja s'expressaven en la joglaria del *Mistero buffo*. En tercer lloc, l'*entertainer* còmic, desbordant i seductor envers la platea. De totes maneres, el periodista polític i l'animador, quan es barregen entre ells, han de fer coincidir tots dos sàtira de costums i crònica de la política quotidiana, i han de vincular-se orgànicament a l'actualitat i a l'horitzó d'expectatives del destinatari. Per la resta, si la tragèdia apunta a una condició metahistòrica, la comicitat s'arrela en un context precís, o sigui, el temps de la sala, gairebé impossible de desxifrar i de degustar *després*, també en les grans dramaturgies clàssiques, d'Aristòfanes al Shakespeare de la comèdia. Finalment, el monòleg *desresponsabilitzat* respecte del moment històric i privat de tota vel·leïtat de plaer-seduir, les dues estratègies del testimoni-periodista i de l'animador, o bé el solo oníric derivat d'alguna manera de l'ultrança narcisista de Carmelo Bene, un relat que sovint es basa en autobiografies i multiplicitats dissipades de personatges amb prou feines esbossats, de vegades extrets també de pastitxos desenfadats de textos clàssics. Però, en general, les estratègies de carrera i la identitat professional de tots aquests presenten arrelaments irreversibles en tries semblants, com Paolini i Celestini, i una pluralitat inversa d'intents, disponibilitat per resocialitzar-se en escena, cap a criatures de ficció i amb acompanyant, com Curino o Baliani.

El buit absolut en escena tendeix sovint, però, a omplir-se amb altres coses. Per fugir de la dificultat de la recepció i del risc de la monotonia, en el sentit literal del terme, el performer narratiu busca omplir la pròpia soledat. De fet, hi pot introduir diversos *media* provinents de l'evolució tecnològica de la cultura i de la vida associativa, ja siguin filmacions, pantalles

televisives, telèfons, enregistradors, ordinadors, imatges publicitàries, imitacions d'entrevistes televisives de tarda, destriant-ne la paraula demagògica. O bé pot envoltar-se d'instruments musicals, muntar una orquestrina familiar per a entreactes harmoniosos, i tendir a la paraula cantora. En aquest sentit podem esmentar produccions recents en les quals els narradors llisquen sense solució de continuïtat pel gènere teatre-cançó a la Gaber, per no parlar del cabaret jiddisch d'Ovadia. De fet, el fons musical ofert al relat s'inscriu en l'antiga tradició de l'*epos* que demanava un discurs rítmic per als processos de transmissió de la memòria oral; la recitació, en aquests casos, s'ajudava de repeticions rituals, com en els prototips orientals i africans recuperats en els espectacles de Martinelli. En la gènesi mateixa del performer recent, s'hi nota una mena de dualisme professional crescut precisament a l'escalf del *Mistero buffo* o amb les suggestions radicals que emanen del virtuosisme vocal de Carmelo Bene: per una banda l'agit-prop i la narració en prosa; per l'altra, el *chansonnier*-cantautor i el cos musical; per una altra encara, de vegades, amb sinergies entre les dues direccions. No oblidem tampoc que Fo, en el seu currículum ric i heterogeni, ha col·laborat amb Gianni Bosio per al Nou cançoner italià, i amb Enzo Jannacci, o sigui, dues tendències cantores que barregen la recuperació antropològica i la befa provocadora. En el vessant actoral més que no d'autor, i amb violacions freqüents dels límits mediàtics, ens trobem per exemple amb Paolo Rossi, que el 1979 comença també amb Fo la carrera teatral fugint del *Kammerspiele* de torn, el Derby, a *Història d'un sodat*, mentre Claudio Bisio s'implica en la reposició del 1987 de *Mort accidental d'un anarquista*, per citar només dos noms ben diferents entre ells i en relació amb l'arquetip de partida. Giorgio Gaber, des de *Io se fossi Dio* del 1980 a *Il grigio* del 1988

i a *A pensare che c'era il pensiero* del 1994, organitza les seves cançonetes desconsolades i anarquistes en muntatges preparats per l'amic Sandro Luporini, i es construeix una imatge moderadament radical en una perspectiva hilarodesesperada. Sense demanar mai cap plaça plena de gom a gom, instiga amb sadisme suau una platea que consent el text, amb l'objectiu de despertar en ella aquelles parts de la consciència adormida, encara que no n'estigui del tot convençut de l'èxit. Al seu torn, Beppe Grillo, quan tot just abandona el 1990 els canals televisius, transforma immediatament el gust apocalíptic i la inventiva satírica en concerts per a masses atretes pel seu *appeal* construït prèviament a la petita pantalla, que omplen les places també atretes per les seves invectives delirants contra el consumisme, la publicitat i la contaminació. Ramificacions aquestes que tendeixen més a l'humor negre i depressiu, totes elles, més que no a la riallada victoriosa de Dario, confiat encara en els destins de l'home i de la societat. Molts alumnes de Fo, mentrestant, s'han construït la pròpia imatge a partir de l'esquetx o de la caricatura, com a l'època de Viviani, potser van començar a les sales de ball, als casals del poble, als circuits marginals i marginats, per acabar sent assimilats després pels mitjans de comunicació, com ja he dit, fins i tot pel cinema. Monologadors hàbils, de seguida pensem en Benigni, s'eleva fins i tot als Oscar, l'equivalent del Nobel, primer triats per les institucions, responsables de la distribució dels premis, tria d'altra banda provocadora ja que atorga als sans portadors del riure la mateixa dignitat que aquella de què gaudeixen registres considerats més elevats. Però el trasllat als mitjans i a les institucions comporta una reducció inevitable de la càrrega transgressora i de la ràbia social vehiculada per les creacions juvenils, exagerades i sovint amb accent dialectal. L'arrodoniment s'accelera també amb la interferència del

registre. En envellir, sovint la broma es torna obliqua i tendeix a suavitzar-se perdent violència i animalitat primaveral. També Dario entra als canals televisius, tot i que confinat a horaris incòmodes. Passat l'obscuriment, acabat l'ostracisme, que, al no ser-hi, li han fet augmentar el carisma personal, Fo ha esdevingut professor d'art: reduït el desig d'utopia, es limita a representar el paper del docent universitari, una mica excèntric, sí, en la mesura que continua fent el bufó. D'aquesta manera, segella amb un cercle simbòlic la pròpia aventura professional. S'ha convertit de fet en un predicador-divulgador d'art en relació amb les instàncies llibertàries de trenta anys enrere. La plaça ja no és roja ni té la intenció de tornar-ho a ser (com a màxim, una rotllana), ha estat substituïda (per sempre?) per la petita pantalla, dins dels circuits assimilables a una universitat de la tercera edat. Perquè, en el tercer mil·lenni, la plaça mateixa esdevé incognoscible, s'ha transformat en un aparcament pudent, com han aclarit les recerques promogudes per Mario Isnenghi a *I luoghi della memoria*, editat entre el 1996 i el 1997. O encara millor, la mateixa plaça avui és la plaça mediàtica dels concursos televisius i de les falses transmissions en directe, mentre la sala, mentrestant, s'ha tornat apàtica i mandrosa, resignada i desencantada, en una paraula, irònica envers les antigues utopies. En resum, la desmesura de la platea que buscaven els performers ideològics teatralment compromesos als anys de la palingènesi del 68, avui s'ha traslladat a les estrelles de rock, als megaconcerts promoguts per productors i promotors de festivals. En efecte, hem substituït el balcó davant del camp per la pantalla televisiva, les places de debò per les multituds virtuals configurades i calculades segons les audiències, amb un nombre de destinataris que, com més s'eixampla a milions de persones, més satisfà l'anunci publicitari que finança l'esdeveniment. Per compensar, per

restituir una aparença de resistència democràtica a aquesta comunicació, el subaltern consumidor televisiu té a la mà una pistola, que no és l'arma dadaista amb què es disparava a l'orador demiúrgic i insolent en el Festival-Manifeste-Presbyte de Francis Picabia al 1920, sinó el comandament de la televisió, amb el qual milions d'espectadors poden obrir foc contra la pantalla i esborrar la imatge del dominus, del mag Cipolla de Mann. Amb tot, la seva extraordinària potència, el solista que s'aboca i gesticula per la petita pantalla tem que l'apaguem de sobte, esborrat ontològicament, amb efectes depriments per al seu patrocinador.

Bibliografia essencial (cronològica)

- DI PALMA, Guido (Ed.) (1991): *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: I Cuntastorie*. Roma: Bulzoni.
- CHINZARI-Paolo Ruffini, Stefania (2000): *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*. Roma: Castelvecchi.
- PRESOTTO, Carlo (2001): *L'isola e I teatri. Piccolo breviario di drammaturgia narrativa*. Roma: Bulzoni.
- VALENTI, Cristina (Ed.) (2001): *Il teatro nelle case*. Bologna: Edizioni Provincia di Bologna.
- OREGGIA, Maria (2002): *Archivio di voci. Incontri di teatro con Marco Baliani, Gabriella Bartolomei, Moni Ovadia, Marco Paolini, Luca Ronconi e Giuliano Scabia*. Milà: Archinto.
- MARCHIORI, Fernando (2003): *Mappa mondo. Il teatro di Marco Paolini*. Torí: Einaudi.
- PUPPA, Paolo (2004): *Il teatro dei testi. La drammaturgia italiana nel Novecento*. Torí: Utet.
- PORCHEDDU, Andrea (Ed.) (2005): *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*. Pozzuolo del Friuli (Udine): Il principe costante Edizioni.

BOTTIROLI, Silvia (2005): *Marco Baliani. Pieve al Toppo (Arezzo): Zona.*

GUCCINI, Gerardo (Ed.) (2005): *La bottega dei narratori.* Roma: Dino Audino.

PASQUALICCHIO N. (a cura de) (2006): *L'attore solista nel teatro italiano.* Roma: Bulzoni.

BARSOTTI, Anna (2007): *Eduardo, Fo e l'attore autore del Novecento.* Roma: Bulzoni.

SORIANI, Simone (2009): *Sulla scena del racconto.* Pieve al Toppo (Arezzo): Zona.

PUPPA, Paolo (2010): *La voce solitaria. Monologhi d'attore nella scena italiana tra vecchio e nuovo millennio.* Roma: Bulzoni.

Traducció: Maria Zaragoza

Problemes dels dramaturgs alemanys

Marion Victor

Sobre la situació dels joves dramaturgs alemanys

La situació dels joves dramaturgs alemanys no havia estat mai tan bona com ara. Per poder descriure i valorar bé aquesta situació, crec que abans hem de mirar un moment enrere. Amb motiu del vint-i-cinquè aniversari de Verlag der Autoren, el maig del 1994, els dramaturgs socis d'aquesta editorial van aprovar una resolució que m'agradaria citar tot seguit:

En l'assemblea plenària d'enguany els dramaturgs i les dramaturgues han constatat que, a causa de les retallades pressupostàries, els teatres produeixen cada vegada menys obres noves. Com a conseqüència d'això, les programacions inclouen només textos clàssics o peces que han triomfat internacionalment. Les obres innovadores d'autors contemporanis ja no hi tenen cabuda. Els autors teatrals demanen als teatres que no malmetin tot aquest talent sobre el qual se sostenen.

Avui, setze anys després, aquesta situació ha canviat substancialment; per sort, una resolució com aquesta ja no és necessària, tot i que no cal dir que encara hi ha coses que poden millorar.

El 1989, la Freie Universität de Berlín va posar en marxa la carrera d'escriptura dramàtica. Just després de la caiguda del mur, s'hi va afegir el Johannes-Becher-Institut de Leipzig, l'actual Leipziger Literaturinstitut. No em vull oblidar tampoc de la Bundesakademie für Kulturelle Bildung, a Wolfenbüttel, que des del 1990 organitza tallers per a dramaturgs novells, especialment en el terreny del teatre infantil i juvenil. El responsable d'aquests tallers és Henning Fangauf. Tot això vol dir que, al principi dels anys noranta, a Alemanya apareix per primer cop la figura del dramaturg amb formació acadèmica! Una situació nova no només per als autors, sinó també per als teatres, que s'hi van haver d'adaptar, senzillament perquè no podien ignorar aquesta nova fornada de dramaturgs amb titulació.

Una de les primeres persones que va cursar la carrera d'escriptura dramàtica va ser Dea Loher. La seva segona obra, *Tätowierung* [Tatuatge], amb què es va donar a conèixer, la va estrenar a Berlín una petita companyia independent, l'any 1992. (Avui això seria impensable!) A mitjan anys noranta els teatres van començar a obrir les portes a la nova dramaturgia. Des d'aleshores tot teatre d'un cert prestigi organitza activitats pensades per als dramaturgs joves o en col·laboració amb ells.

Vint anys enrere els autors teatrals només podien acudir al festival de Mühlheim –creat el 1975 i a la cloenda del qual es concedeix cada any el Mülheimer Dramatikpreis– i l'Stückemarkt de Berlín, una de les seccions del gran festival anual Berliner Theatertreffen. Fins al 2003 només hi tenien accés autors alemanys; des de fa set anys la trobada està oberta a dramaturgs de la resta d'Europa.

Actualment, a part d'aquestes dues iniciatives, la llista d'activitats pensades per promoure nous talents, sobretot des

dels mateixos teatres, és llarga i variada. Voldria esmentar a continuació només les més destacades, perquè us feu una idea general de la implicació de la gent de teatre en aquest àmbit.

En primer lloc cal fer referència al festival *Autorentheater-tage* d'Ulrich Khuon, el qual ha demostrat un compromís a llarg termini amb determinats dramaturgs –Dea Loher des del 1993 i, des de fa uns quants anys, també Lukas Bärfuss– que no té parió en el paisatge teatral alemany. Aquest festival no pot associar-se a un sol teatre. Ulrich Khuon el va crear el 1995 pensant en el Schauspiel Hannover; després va traslladar-lo a Hamburg, al Thalia Theater, i actualment se celebra a Berlín, al Deutsches Theater. En el marc del festival, un jurat escull cada any tres o quatre peces que encara no s'han estrenat i que després es presenten al públic en forma de taller. A Hamburg, hi actuaven també companyies convidades. No puc dir encara com serà el festival a Berlín: se celebrarà a l'abril per primera vegada al Deutsches Theater.

En segon lloc, s'ha de mencionar l'*Stückemarkt* de Heidelberg, que es va crear el 1984, però que fins al 1996 no es va començar a fixar en la nova dramaturgia alemanya. L'any 2000 el festival va prendre un caire internacional i des de llavors acull també companyies convidades de la resta d'Europa. El teatre selecciona sis obres de l'àmbit lingüístic alemany que encara no s'han estrenat; aquestes obres es presenten en forma de lectura dramatitzada al públic i a un jurat especialitzat, que n'escull la millor de totes. El dramaturg o la dramaturga rep el premi de l'*Stückemarkt* de Heidelberg. A més, l'obra guardonada s'estrena a Heidelberg, i el premiat o la premiada s'integra al jurat de l'any següent.

En tercer lloc, m'agradaria parlar d'Andreas Beck, assessor i director artístic de diferents teatres. En aquests teatres ha tingut, i encara té, un paper importantíssim en la promoció de

nous autors dramàtics. Al final de la dècada dels noranta, en qualitat d'assessor artístic del Schauspielhaus d'Hamburg, ja va organitzar uns tallers per a dramaturgs joves seguint el model del Royal Court Theatre i en col·laboració amb el Deutscher Literaturfonds. Aquesta tasca la va continuar al Burgtheater vienès. En aquests tallers els autors novells treballen els seus textos i els confronten amb actors. Des del 2007 Beck dirigeix el Schauspielhaus de Viena. La descoberta i la promoció d'autors novells no ocupa només un espai residual en la programació d'aquest teatre, sinó que els autors contemporanis i els seus textos en són l'eix vertebrador. Matthias Hartmann, el nou director artístic del Burgtheater, continua organitzant els tallers que Beck va iniciar.

En quart lloc, s'ha de fer menció de Frank Baumbauer i de la seva tasca com a director de les Münchner Kammerspiele. Tot i que en la programació del seu antecessor, Dieter Dorn, els autors contemporanis no hi faltaven, no és fins al 2003, després que Baumbauer assumís la direcció del teatre, que comencen a organitzar-s'hi anualment tallers per a dramaturgs joves. En el marc d'aquests tallers, s'hi representaven mitja dotzena de textos, sorgits de la col·laboració, durant uns quinze dies, entre els dramaturgs i un grup d'actors. Aquest concepte ha canviat darrerament, i des de l'any passat es presenten cinc obres durant una nit blanca de la nova dramaturgia; una de les obres és guardonada amb el Münchner Förderpreis für Neue Dramatik.

Una cinquena variant de la promoció de nous talents és el Laboratori de Dramaturgia creat el 2007 per Thomas Jonigk, dramaturg ell mateix, al Düsseldorfer Schauspielhaus. Un nombre X d'autors teatrals reben una beca per tal que, durant X mesos, acabin d'elaborar els seus textos en col·laboració amb actors i amb altres dramaturgs. Com a cloenda del labo-

ratori, els textos es posen en escena i així es pot valorar el resultat de tot el procés. El relleu en la direcció del Düsseldorfer Schauspielhaus és imminent, i al final de l'última temporada Jonigk ja va deixar Düsseldorf per anar a Zuric. És una incògnita què passarà amb el Laboratori de Dramaturgia.

En aquesta mateixa línia no podem oblidar el model de dramaturg resident tal com es practica al Nationaltheater de Mannheim des de fa deu anys. Sota la direcció artística de Regula Gerber i el director Burkhard Kosminski, aquest concepte es va ampliar i es va complementar amb una setmana dedicada a la dramaturgia jove, al final de la qual cada any s'anuncia el nom del nou autor resident.

Totes aquestes iniciatives tenen un costat positiu, perquè ofereixen moltes oportunitats als dramaturgs joves; el fet, però, que se n'organitzin tantes planteja alhora un problema. No cada any hi ha una nova collita de trenta dramaturgs de primera que escriguin alemany! Tots aquests *workshops*, tallers o com vulgueu anomenar-los, generen una demanda constant de nous autors teatrals.

Per això m'agradaria presentar-vos una altra iniciativa ben especial: la tardor del 2007, el Teatre d'Osnabrück va organitzar un festival de reposicions de textos d'autors novells. D'aquesta manera es va posar en evidència que, tot i que molts dramaturgs joves havien pogut estrenar les seves obres, sovint només ho havien fet en el context d'un taller i després no havien trobat cap teatre que les volgués incloure en la seva programació.

La reposició d'obres ja estrenades és important per als dramaturgs per dues raons. La primera raó és existencial, és a dir, econòmica. Per regla general, quan una obra es posa en escena, el dramaturg percep molts menys diners que el director del muntatge. Això només és raonable si l'obra es representa moltes vegades; en aquest cas el que guanya el dramaturg en

certa mesura s'equilibra. La segona raó és artística. Segons la meua opinió, un autor teatral ha de tenir l'oportunitat de veure el seu text muntat de diverses maneres, per poder comprovar què és el que funciona realment, per poder progressar. La interpretació que diferents directors fan d'un sol text ofereix a l'autor teatral l'experiència viva d'un debat estètic que només el pot fer créixer.

Les editorials i els mitjans de comunicació especialitzats en teatre van premiar el Teatre d'Osnabrück per aquest festival de reposicions. El veredict del jurat deia:

El jurat creu que l'equip artístic que des del 2005 treballa sota el guiatge del director Holger Schultze i l'assessor artístic Jürgen Popig en el context d'un teatre mitjà que presenta espectacles de música, dansa i teatre, ha concebut una programació arriscada i imaginativa composta principalment d'obres noves i d'aquesta manera ha aconseguit ampliar considerablement el nombre d'espectadors. Atents a les singularitats locals, han fet que una franja més àmplia de públic jove s'interessi pel teatre. Entre les iniciatives i els projectes endegats pel Teatre d'Osnabrück destaquen el Festival de Teatre Contemporani, els encàrrecs a dramaturgs, la promoció de nous talents i les estrenes i les reposicions d'obres d'autors contemporanis que, un cop estrenades, no s'havien tornat a representar.

El festival d'Osnabrück fa palès alhora un problema inherent a totes aquestes iniciatives de promoció d'autors novells, que al capdavall acaben relegats als tallers i a altres activitats semblants i que, per tant, no tenen accés als grans teatres. Per reflexionar sobre això, l'octubre passat el Berliner Festspiele va organitzar un simposi. El punt de partida d'aquest simposi era que, pel que sembla, actualment es dona una mena de so-

brepromoció, de vegades fins i tot malaltissa, dels autors teatrals joves.

Fa trenta-cinc anys, quan vaig començar a treballar d'assessora artística en un teatre, l'habitual era que la programació de la sala gran inclogués com a mínim una obra d'un dramaturg contemporani; a les sales petites era on es representaven majoritàriament aquesta mena de textos. De resultes d'això, a la primera meitat dels anys setanta es va donar el cas, per exemple, que l'obra de Dieter Forte *Martin Luther und Thomas Münzeroder, die Einführung der Buchhaltung* [Martí Luter i Thomas Münzer o els inicis de la comptabilitat], durant dos anys la van muntar, només a l'Alemanya occidental, més de vint teatres. Un altre exemple d'això són les primeres peces de Botho Strauß: *Trilogie des Wiedersehens* [Trilogia del retrobament] es va poder veure en vuit teatres diferents durant els dos anys posteriors a l'estrena de l'obra; *Groß und Klein* [Gran i petit], a vint-i-quatre sales, i *Kalldewey, Farce* [Kalldewey, farsa], en trenta!

Deixant de banda el renom i el prestigi d'aquests autors, vist des de la perspectiva actual, aquestes xifres són molt elevades. Hi ha molt poques obres que s'arribin a representar en tants teatres diferents. Les excepcions com *Top Dogs*, d'Urs Widmer, només confirmen la regla. Perquè avui dia gairebé cap teatre no vol reposicions, tots volen estrenes absolutes, atreure l'atenció –això sembla– de la resta de regions. La principal qualitat d'un text és la llengua amb què està escrit, la manera com es cruta la nostra societat, i no l'etiqueta «nou» o «inèdit». Fa la impressió que, per a la majoria de teatres, programar una obra que ja s'ha estrenat en algun altre lloc és un fracàs, és com admetre públicament que el text no acaba de ser prou bo, ho consideren una relliscada que no es poden permetre de cap manera.

El dramaturg Moritz Rinke, que des del 2005 no ha publicat cap obra nova, va descriure aquesta situació d'una manera molt gràfica. Ho va fer en el simposi que he esmentat més amunt i en representació de molts altres dramaturgs:

Entre el 1997 i el 2005, quan parlava amb el director artístic d'algun teatre, la conversa que teníem solia anar més o menys així:

—Felicitats per l'estrena! Una obra molt bona.

—Oh, gràcies. Et vindria de gust escriure alguna cosa nova per a nosaltres?

—Sí, és clar, però el que acabeu d'estrenar ja era un text nou.

—Ja, vull dir alguna cosa nova, actual!

—La meva obra és actual, el tema, sobretot, que per a mi és el més important, més que si l'obra ja s'ha estrenat o no...

—De temes n'hi ha per donar i per vendre! Escriu alguna cosa nova sobre un altre tema. A més, el tema no és el més important, no s'ha de sobrevalorar.

—Potser sí, però tots els meus esforços, la meva manera de veure el món, els he posat en la meva obra nova...

—Ah, tens una obra nova?

—No, vull dir la vella. No podríeu estrenar primer aquesta i després ja...

—Una obra vella? Com vols que et programem la vella si t'acabem de demanar que n'escriguis una de nova?

Hi ha molt pocs dramaturgs que aconseguen entrar a formar part del repertori d'un teatre. Una de les poques que ho ha aconseguit en els darrers vint anys és Dea Loher. Loher va tenir la sort de trobar ben aviat un director artístic i un director teatral interessats a realitzar un treball conjunt a llarg termini, encara que de vegades fos complicat. Loher sap que no pot treballar amb presses, que necessita temps. Al seu

monòleg *Land ohne Worte* [País sense paraules], la dramaturga va descriure d'una manera brillant la complexitat del treball artístic compromès. El text va néixer el 2005, arran d'un viatge a l'Afganistan:

abans

quan algú em preguntava

si volia canviar res

amb la pintura

deia

em sembla que sí

i si per exemple

un quadre

té només

un espectador

deia

el que es tracta és senzillament

de ser-hi

de ser-hi d'una manera evident

que no qüestionari res

que ho deixi passar tot o tot el que ets

que quan el miris no et qüestionari

et deixi entrar et doni espai

la guerra no té lloc en una pintura

l'important és

la pròpia experiència

no hi ha res a entendre

cal arriscar-se

de vegades fas el ridícul

però llavors hi tornes

només t'arrisques

quan t'arrisques a fer el ridícul

Dea Loher no és una dramaturga apta per a una cultura basada en els esdeveniments puntuals i en què, cada vegada més, participen molts teatres. Ha estat i continua essent una autora política. Estic convençuda que és precisament per això que les seves obres tenen tant èxit internacionalment. El seu text *Tätowierung* [Tatuatge] s'ha estrenat a Rússia, Itàlia, Gran Bretanya, Finlàndia, Bolívia, Espanya, Bèlgica, Polònia, Bòsnia, Mèxic, Turquia, Txèquia, Malta, Japó i Austràlia; *Blaubart: Hoffnung der Frauen* [Barba Blava: L'esperança de les dones], s'ha representat a Txèquia, Bèlgica, França, Suècia, Canadà, Romania, Grècia, Països Baixos, Rússia, Bulgària, Itàlia i set vegades a Polònia, i *Unschuld* [Innocència] s'ha vist a Polònia, Ghana, Xile, Perú, Grècia, Dinamarca, França, Brasil, Estats Units, Països Baixos, Lituània, Gran Bretanya, Itàlia, Sèrbia, Suècia i Colòmbia.

Em pregunto si hi ha gaires dramaturgs que realment treuen profit de les nombroses produccions, fetes a corre-cuita, que reclama aquesta cultura fundada en els esdeveniments. Amb l'exemple de Dea Loher el que vull dir és que per als artistes és molt difícil trobar el seu propi camí, independentment de les modes imperants. Ara que molts teatres fan servir els autors com a professionals de les relacions públiques, és indispensable pensar a llarg termini o, com es diu avui dia, reflexionar sobre la «sostenibilitat» del sistema. És per això que des de l'editorial fa un parell d'anys que advertim els dramaturgs novells dels perills de tots aquests *workshops* o tallers. Dit d'una altra manera més provocadora: la demanda contínua de carn fresca degrada els autors teatrals i els converteix en rètols intercanviables d'un mercat cultural que gira cada cop més de pressa.

Hi ha una sèrie d'obres que s'oposen a tot això i que, en canvi, aconsegueixen pujar als escenaris. El que crida l'atenció

és que sovint són textos molt exigents tant pel que fa a la forma com al contingut.

En primer lloc, cal esmentar l'obra *Incendis*, del canadenc d'origen libanès Wajdi Mouawad. Amb la força d'una tragèdia grega, Mouawad descriu una història de violència desfermada al Pròxim Orient. Les notícies terribles que cada vespre veiem a la televisió prenen cos en escena. Des que va estrenar-se en alemany, la tardor del 2007, l'obra s'ha representat en vint-i-cinc teatres de primera fila.

En segon lloc, voldria portar a col·lació la peça de Roland Schimmelpfennig *Der goldene Drache* [El Drac d'Or], que descriu des de perspectives diverses la vida d'un restaurant xinès. El text és també una versió maliciosa de «La cigala i la formiga», poètica i grotesca alhora. El mateix Schimmelpfennig va dirigir la primera posada en escena del text, que es va estrenar al Burgtheater de Viena. *Der goldene Drache* és una de les deu obres que participaran enguany al festival *Theatertreffen* de Berlín.

En tercer lloc, m'agradaria parlar-vos del dramaturg macedoni Dejan Dukovski i de la seva obra *Das Pulverfass* [El polvorí]. El *Frankfurter Allgemeine Zeitung* va descriure la peça com una «dansa de fracassats i somiadors a l'abisme». L'estrena alemanya del text va tenir lloc en una petita sala alternativa de Göttingen. Posteriorment el director búlgar Dimiter Gottscheff va muntar l'obra a Alemanya, a Berlín, amb Samuel Finzi i Wolfram Koch en el repartiment, dos actors de renom, cosa no gaire habitual avui dia a Alemanya.

En quart lloc, hi ha l'obra de Kerstin Specht *Zeit der Schildkröten* [El temps de les tortugues], una mena de dansa macabra que executen dos immigrants il·legals al sud d'Europa. Els cadàvers d'aquests dos personatges apareixen sobre un munt de verdures podrides, plàstics i adob, com dues mosques

vironeres. Specht fa que els morts expliquin la seva història, una història de somnis i esperances, amor, enganys i falses promeses, «a prophetic tale of the rapidly overheating greenhouse of global migration», segons *The British Theatre Guide*.

En cinquè lloc, *Osama the Hero*, de l'anglès Dennis Kelly. L'obra presenta els efectes de la por i els prejudicis i demostra que la violència genera violència i que les mesures contra el terrorisme poden ser tan perilloses i injustes com els actes terroristes que les motiven. Aquest text, traduït a l'alemany, va entrar a formar part la tardor passada del catàleg de la cèlebre editorial Rowohlt. Estic convençuda que la peça s'obrirà camí a Alemanya després que una altra obra de Kelly, *Love and Money*, hagi estat convidada al Theatertreffen d'enguany en una posada en escena d'Stephan Kimig.

En sisè lloc i últim, m'agradaria referir-me a una obra destinada al públic juvenil: *Anne en Zef* [Anne i Zef], del dramaturg neerlandès Ad de Bont. En aquesta obra l'autor enllaça d'una manera molt enginyosa la figura d'Anne Frank –molt coneguda si més no a Alemanya i als Països Baixos–, que va morir assassinada pels nazis en un camp de concentració, amb el jove bosni Zef Bonga, amenaçat de mort per culpa d'una venjança. Unint les dues històries, una de passada i una de present, Ad de Bont aconsegueix traslladar a l'actualitat la vida d'Anne Frank. No disposem encara de crítiques o ressenyes que expliquin com s'ha rebut l'obra. L'estrena en alemany està prevista, però, al Schauspielhaus de Zuric; l'estrena a Alemanya serà al Nationaltheater de Mannheim, i altres teatres també s'hi han mostrat interessats.

L'èxit d'aquests autors i d'aquestes obres dóna peu a l'esperança i és una prova que el que es proposa el nou director artístic del Thalia Theater d'Hamburg no és una utopia. Aquest èxit referma el convenciment que la gent de teatre s'ha de

posicionar políticament en el món globalitzat, on encara ens costa d'orientar-nos, i que aquest posicionament ha d'ocupar un lloc destacat en l'agenda teatral.

En el discurs d'inauguració del festival Lessingtage que es va celebrar a Hamburg entre el final de gener i el començament de febrer, el director del Thalia Theater va declarar:

Crec fermament que cada segle ha de complir una missió que transcendeixi la seva època. La del segle XVIII va ser la lluita per la llibertat de la ciutadania; la del segle XIX, la lluita per les nacions, i la del segle XX, la lluita pels sistemes ideològics. Si no m'equivooco, la missió que ara ens pertoca podria ser la reivindicació d'una cultura cosmopolita. Però això és més fàcil de dir que no pas de fer, fins i tot en una ciutat com Hamburg, que s'enorgulleix de la seva tradició oberta al món. A la pregunta «d'on vinc?» Diògenes va respondre: «Sóc un cosmopolita», és a dir, un ciutadà del món. Segurament hauria hagut de dir: «M'agradaria ser un cosmopolita, tot i que provinc d'un poblet de mala mort de Sínope i no fa gaire que visc a Atenes, que aspira a ser una metròpoli...»

Per acabar aquest informe breu: la situació dels dramaturgs no havia estat mai tan bona com ara. Malgrat totes les dificultats. Fa deu dies es van donar a conèixer les deu produccions convidades al Theatertreffen d'enguany. I per primera vegada des que es va crear el festival no hi ha cap clàssic i, en canvi, s'hi han inclòs cinc obres de dramaturgs vius: Dea Loher, Peter Handke, Dennis Kelly, Elfriede Jelinek i Roland Schimmelpfennig. Entre la resta de muntatges hi ha dos autors del segle XX, Ödön von Horváth i Hans Fallada, i tres produccions que podrien agrupar-se sota l'epígraf de «projectes». Un senyal ben clar per als directors de teatre i els directors artístics! Vol dir que un teatre pot ser capdavanter programant

textos contemporanis, que aquesta parcel·la ja no es pot deixar a les mans dels ajudants de direcció ni s'ha de relegar a les sales petites i als tallers.

Això és tot.

Current problems in British Playwriting

David Edgar

When I was three and three quarters, my parents first took me to the theatre. The play was *Beauty and the Beast* by Nicholas Stuart Gray, and at the first entrance of the masked and fearsome creature, I screamed the place down. Eventually, my behaviour became so disruptive that I had to be removed from the auditorium, and as, conveniently, my aunt was administrator of the theatre, I was escorted backstage to meet the now maskless beast in his dressing room, to shake his hand, to watch him put his mask on again, to shake his hand a second time, and to be taken back into the auditorium. Thus reassured, on his next entrance, I screamed the place down.

I have had good experiences in the theatre since, but none quite like that. A year later I went to the same playhouse to see the same author's *The Tinder Box* – a play full of sinister witches and huge dogs. But this time I was wise. I'd realised it was illusion. And I'd realised also that there was nothing in the world I wanted to do more than helping to make those illusions. From the day the magic died – or more accurately, the day I realised that it was magic – I wanted to be up there with the magicians.

Between the ages of 13 and 19, however, I found my ambitions somewhat narrowed. Following a disastrous school

performance as the governess Miss Prism in Oscar Wilde's *The Importance of Being Earnest* –personally I blame the shoes– my mother concluded «well, it's not going to be acting, is it, dear?». In subsequent years I realised –or was informed– that it was unlikely to be designing, directing nor stage management either. I came to writing, therefore, by process of elimination, it being –among other advantages, like being indoor work with no heavy lifting– the only theatrical craft which didn't involve daily interaction with other people.

There is a third defining date in my history. I was 20, and thus in my second year at university, in 1968. My experience of the world wide student revolt of the late 1960s, which was at its height that year, gave me a mission for my work and indeed my life which has continued, through various processes of revision, up to the present day. And when I left university, even more when I left a short career in journalism three years later, I decided that that mission was best pursued not just by writing, but by writing in the theatre.

I want to talk about why that was and, in my view, remains a good decision. Why –in other words– the great questions of British society have been more consistently, rigorously and durably confronted in theatre than anywhere else. Of course, there have been peaks and troughs, periods in which film or television drama or the novel appeared to speak more prominently for the times. There have been short periods when new theatre writing and its social and political mission seemed to be stalled, when the energy moved into productions of the classics or experimental work. But taken as a whole I think that, since the premiere of John Osborne's ground-breaking play *Look Back in Anger* at the Royal Court Theatre in 1956, in wave upon wave, new theatre writing has been (in Balzac's phrase) the most effective secretary of the times.

So, from 1956 to the mid 1960s, the first generation of Royal Court dramatists (Osborne himself, Arnold Wesker, the early plays of Edward Bond) defined both a new kind of play (the kitchen sink drama) and a new kind of writer (the Angry Young Man). In the 1970s the revolutionary generation which had come to adulthood in the late 60s charted the disillusionment and even collapse of postwar British society. In the 1980s another generation challenged the place of women in society, history and the family. While in the 90s the upsurge of so-called in-her-face Theatre gave voice to a generation which had grown up under the triple threat of AIDS, drugs and Margaret Thatcher. Despite those who argued that text-based theatre was dead, the explosion of work by Mark Ravenhill, Sarah Kane and a dozen other new British playwrights not just on home ground but across the continent confirmed the continued vibrancy of new writing. Like any regular theatre traveller, I now know the words for 'shopping', 'fucking', 'blasted' and, indeed, 'psychosis' in most of the languages of the expanded EU.

Why is this so? There are some important institutional factors. New writing has been supported by artistic directors who could perfectly well have decided –as many continental intendants decided– to concentrate on the flashier business of directing the classics or dabbling in the avant-garde. In the 50s, George Devine could have devoted his tenure as director of the Royal Court to continental absurdism rather than to the plays of John Osborne, Arnold Wesker and John Arden. In the 70s, Peter Hall and Trevor Nunn didn't have to open up the National Theatre and the Royal Shakespeare Company (RSC) to playwrights dedicated to the destruction of bourgeois institutions. Had Max Stafford-Clark followed his father into psychiatric medicine, he would not have launched and/or

sustained the careers of Howard Brenton, Caryl Churchill, Mark Ravenhill and dozens of others. Between them, these directors created an environment in which political new writing could flourish.

But it wasn't just directors. New generations of actors learnt their craft, not by playing small parts in drawing room comedies and whodunnits in local repertory theatres, but in radical theatre companies doing new plays anatomising the collapse of capitalism. Furthermore, they insisted that the processes they had learnt there be applied to those great theatrical institutions they moved on to join. Similarly, young theatre writers in particular sought to overcome their traditional isolation by developing all kinds of collective methods and institutions to fight for their interests and, indeed, to develop their work: from group writing to the creation of small-scale theatre companies, sometimes led by writers, almost all of which had systems of play-making which involved actors, directors and designers collaborating in research and development. (One notable example being Max Stafford-Clark's 1970s company Joint Stock). Meanwhile, young writers working for companies like Joint Stock, and increasingly the RSC and the National Theatre formed a Theatre Writers' Union in 1975, which brought together playwrights not just to negotiate agreements but to debate the aims and purposes of their craft. These writers transmitted these ideas to a new generation through self-help groups like North West Playwrights in Manchester, Northern Playwrights Society in the north-east and Stagecoach in the West Midlands. The techniques developed in these self-help groups formed the basis for a huge expansion in playwriting studies in universities, with which I was involved as the founder of the first postgraduate playwriting course, at the University of Birmingham, in 1989.

Taken together, the commitment of directors and their companies, and the efforts of writers themselves, created an environment in which playwrights could sustain careers in the theatre. But, of course, the creation of such an environment was a necessary but not sufficient condition for the flowering of new writing which began in the late 50s and which has continued –for much longer than any other wave of new theatre writing in the British Isles– up to the present day. The real reason why new writing has defied all the predictions of its demise –or the total take over of theatre of classical productions, hit musicals or site-specific experimental theatre events devised by actors– is that new theatre writing has a subject that has spoken to audiences who couldn't find discussion of those subjects anywhere else.

Or rather, it has had subjects. As is the way with generational change, each new wave sought both to renew and to overthrow what had gone before. For the first wave, Osborne, Wesker and in his way Pinter, the enemy was the theatre that immediately preceded them, a theatre which articulated a general urge in British society to withdraw from the upheavals of the 40s and return to the rose-tinted certainties of the interwar years.

The big subject that these writers addressed was this: what would be the ultimate effect on British culture of the democratisation that had taken both the writers and their audiences out of the working and lower-middle-class and into the new intelligentsia. My generation, the one that followed, was enabled by three new factors to take a much more radical view of the theatre experience. The first was the abolition of stage censorship, which had been instituted in the early 18th century to stop the political satires of Henry Fielding, and which prevented, among other things, British playwrights

from showing two men in bed together, mentioning venereal disease, criticising the Royal Family, insulting friendly foreign powers, or representing God. The government's powers over theatre were abolished in August 1968 –literally, as the Democrats gathered for their notorious convention in Chicago and Russian tanks rolled into Prague– enabling work of an overt sexual (and political) character, but also work that was topical or indeed improvised. The second factor was the great expansion of state subsidy to small-scale theatre in the late 60s, which enabled the third factor, the explosion of alternative theatre spaces and forms soon to be called the Fringe. For in a way, the defining characteristic of our generation, at least at the beginning, was that it sought a new audience outside theatre buildings –indeed, sometimes out of buildings altogether– often in collaboration with an alternative, non-literary, avant-garde theatre form then called performance art, in collective advocacy and celebration of the revolutionary spirit of the age.

The spirit of that period was brought home to me most vividly by a particular event. I lived in the late 60s and early 70s in the Yorkshire textile town of Bradford, then the north of England centre of the late 60s hippy counterculture, which played host to a veritable garden of exotic theatrical flowers during the two immensely successful Bradford Festivals of 1970 and 1971. (So successful were they, by the by, with so many people having such an obviously wonderful time, that the City authorities refused to finance a third, on the grounds that giving so many people so much unambiguous pleasure was clearly a gross abuse of public funds). Here, you would find performance artists careering around the city on pink bicycles ridden in aeronautic display formation; there, my friend Howard Brenton's play *Scott of the Antarctic* was being

performed in the ice rink, with myself essaying the small but nonetheless significant role of the Almighty; while, somewhere else, Portable Theatre were presenting an early play by David Hare or Snoo Wilson, as like as not involving loud bangs and dead dogs, the Welfare State troupe was enacting a pagan child's naming ceremony –with fire-eaters and real goats– in the Wool Exchange, and Albert Hunt's Art College Group were staging a full-scale mockup of an American presidential election, with live elephant, in the streets of the city. And, somewhere else again, in clubs and pubs, agitprop groups with names like Red Ladder and the General Will were relating contemporary labour history, and joining, in their own way, the general and universal call for the overthrow of all fixed things. And I have to say that I believe that almost everything that has been good about British theatre in the years that followed –its boldness, its imagination, its commitment, its collective methods, its populism and accessibility– was exemplified in those festivals.

However, as the 70s developed this fragile unity between political theatre and performance art, between the verbal and the visual, the university and the art college, the theatre of thought and the theatre of imagination, began to splinter, as (first of all) the performance artists split off from political theatre makers to form their own performance circuits with their own devotees. Then there was the division within the political theatre movement, as some theatre-makers remained committed to seeking a working-class audience outside theatre buildings, while others sought to make a career in the mainstream theatre, moving away from the streets and on to the stages of the great institutional theatres in London: the Royal Court, the Royal Shakespeare Company and the National Theatre. Those who made this move justified it on the grounds

of gaining a wider audience; those who didn't, suspected more opportunistic, careerist motives. There is truth on both sides.

The political plays that arose out of this process –written by such as David Hare, Trevor Griffiths, Howard Brenton, Howard Barker and myself– shared a number of characteristics, of which the most important were a hostility to domestic and family settings, a determination to write plays set in present-day England, and a shared model of what had made that England what it was.

In essence, Hare's *Plenty*, Brenton's *The Churchill Play* and my *Destiny* pursued elements of a single grand narrative which very roughly went like this: Britain had been on the right side in the war against Hitler, but had squandered its moral capital afterwards. There'd been a chance after the war to create a genuine egalitarian, emancipatory socialism, but it was implemented too half-heartedly by the 1945-51 Labour government and the opportunity was lost. The country then held a kind of party in the 50s and 60s, squandering its post-imperial riches, and in the 70s had gone into free-fall and economic, political, cultural and moral decline, at the end of which, it was assumed, final collapse would occur and something called 'true socialism' would emerge phoenix-like from the ashes.

And of course, something new did indeed emerge in Britain at the end of the 70s, but it sure as hell wasn't true socialism, but the resurgent conservatism of Margaret Thatcher. More profound than our embarrassment, however, was a sense that had been growing through the late 70s that the emergent social issues were not to be constrained within the iron certainties of class politics, but were to be found within the crevices of the much more fragile, porous but

intriguing geology of difference. So the third wave of new playwrights –those who emerged in the early to mid 80s– didn't answer to names like David, John and Howard but to Charlotte, Sharman, Bryony and Clare. In 1979, there were two currently-writing, nationally-known women writers in Britain (Pam Gems and Caryl Churchill). A decade later there were two dozen. Incidentally, the explosion of women's theatre writing in the 80s was a dramatic example of the importance of self-generated structures; it took off when major theatre companies like the Royal Court dramatically increased the number of plays by women they presented; but it wouldn't have happened without pressure from young women playwrights trying to break into the profession in the late 70s, working through the Theatre Writers' Union and the self-help groups, forming and transforming their own organisations, and demanding that the patrician institutions open their doors.

The emergence of this major new force in British theatre writing once again involved an intergenerational battle, with young feminist writers attacking the socialist playwrights of the 70s, not only on the gender balances of our casts of characters but on the very location of our plays. And women writers were a central part of a self-conscious reassertion of a theatre of the regions and nations of the United Kingdom which emerged in the 80s.

On this reading, one could structure a kind of three-act drama which reflected (as indeed it would) the political debate that surrounded it. So, act one asked how the working class would use its new found wealth and power; act two proposed a drastic answer to that question; and act three articulated a radical politics based not on class but on race, gender and sexuality.

But even with class on the back burner, what all three shared was an assumption that the basic fault line continued to be between a belief in cultural and political emancipation on the one hand, and a descent into disillusioned and cynical traditionalism on the other. Increasingly, however, political and cultural conservatism reemerged not as a last refuge but as a first port of call. What happened with Mrs Thatcher's election in 1979, in culture as in all spheres of life, was a power-shift from the producer to the consumer. Margaret Thatcher's great political insight was that she could use the market-place to achieve essentially political objectives – in culture as much as in industrial relations she sought to disarm the left by letting the market rip.

Hence, the paradoxical fact that while the commercial was aestheticised (in every area of life from interior decoration via advertising, fashion and graphic design to food), the arts under Mrs Thatcher were commercialised. So, like passengers, patients and parents, playgoers became 'customers', who as we know are always right. The first effect of this was on the high avant-garde – people were no longer prepared to accept that if they didn't understand something it was their fault. Then, dominated by market demand for more of what the audience liked last time, theatre repertoires became increasingly homogenised. There was, for a kick-off, a nationwide epidemic of stage adaptations of novels (up from 6% of repertoire in the 70s to 20% in the late 80s), suggesting that theatre had lost confidence in itself, and was turning to other media for validation.

Overshadowing all of this, in sheer scale, was the theatrical form that symbolised the eighties most profoundly. Whatever you think of them, it is now clear that, in box office terms, the through-composed hi-tech musical can claim not only to

be the most successful new stage form of the 1980s, but perhaps the most successful of all time. There is no precedent for the longevity of so large a number of stage shows. On 19 June 1997, *Cats* became the longest running musical ever on Broadway, a record overtaken by *The Phantom of the Opera* in January 2006. By converting playgoers from regular attendance to the occasional slambang treat, the big musicals have transformed the theatre going experience; by exposing major classical directors, designers and actors to the commercial market they have transformed the culture of the rehearsal rooms to which these artists returned.

And although initially new, their increasing familiarity, and the copper-bottomed assurance of a great night out that they appeared to provide, contributed in the late 80s to a growing fear of new work of a more modest and perhaps less predictable kind. And all of this was justified by a growing belief among directors in particular that new work had run out of steam. Meanwhile, in the small scale, those new work companies which survived were not engaging writers, but devising plays themselves.

So for all the energy of the theatre of difference in the 1980s, the peak had clearly passed by the end of the decade and the playwrights of identity and difference had joined the Angry Young Man and the Revolutionary Playwrights of the Seventies among things of the past. The future – if theatre had a future – lay in experimental productions of not always unjustly neglected classics, big musicals, or shows constructed by performance groups, without any written text at all.

Of course this was all wrong.

This explosion of new writing in the mid 90s – the movement which came to be known, variously, as the Brat Pack, in-ye-face theatre, smack and spunk theatre, the New

Brutalism, Neo-Jacobinism and, on this side of the English channel, New European Drama— had a transformative effect on British theatre. By the mid 90s, five years on from all the obituaries, British theatre found itself listed along with pop, fashion, fine art and food as the fifth leg of the new Cool Britannia, and not for revivals of Lope de Vega and deconstructions of *A Midsummer Night's Dream*. The work of Mark Ravenhill, Sarah Kane, Enda Walsh, Nick Grosso, Rebecca Prichard and others was characterised by being about young people, having a cool and sheeny style, and containing explicit sex, drug use and violence. They also shared a subject. Although I understand why writers resist the notion of being part of a movement, it seems to be unanswerable that, both within and beyond the work of these writers, the mid-to-late 90s theatre addressed masculinity and its discontents as demonstrably as the plays of the early 60s addressed class and those of the 70s the failures of social democracy. The decline of the dominant role of men—in the workplace and in the family—is probably the biggest single domestic story of the last 30 years in western countries. Insofar as masculinity touches on economic, cultural and social issues—most particularly violence and militarism—it is a political subject. Certainly, Sarah Kane's *Blasted*, in which a coercive relationship between an older man and a younger woman is transformed—metaphorically and literally—into a Balkan warzone is one example of how in-yer-face drama recharts the relationship between the personal and the political.

In-yer-face drama was political in another way. Because Mark Ravenhill writes about a generation which can't see beyond next Tuesday or back past last weekend, it doesn't mean he likes it. *Shopping and Fucking* is an elegy for lost political certainties. In Ravenhill's underestimated *Some Explicit*

Polaroids, an AIDS victim who is refusing to take the medication which will save his life, admits: «I want Communism and apartheid. I want the finger on the nuclear trigger. I want the gay plague. I want to know where I am». Similarly, a subsequent Brat Pack play to take Europe by storm, Gregory Burke's *Gagarin Way*, is about a group of articulate but incompetent antiglobalisation protesters whose hamfisted and finally disastrous capture of a company boss is consciously evocative of the bold political activism of an earlier era. Far from celebrating the death of the class struggle, it seems to me that one of the great subjects of in-yer-face theatre is mourning its loss.

Critics of this reading pointed to what has happened to in-yer-face theatre since the symbolic moment of Sarah Kane's tragic suicide in February 1999. Yes, Ravenhill, sure, Burke (these critics said), but look at the rest. The continued dominance of plays about young people shouting at each other in south London flats led to the suspicion that a theatre that sought to diagnose the crisis of masculinity was now merely a symptom of it; that a drama which sought to mourn the end of politics had biodegraded into a drama which demonstrated it.

This view became increasingly prominent in continental Europe, where the New European Drama was accused of being the brand name of an essentially commercial phenomenon. Its critics argued that for all its shock value, in-yer-face theatre was as cold and arid as the classical work it sought to supplant. These critics pointed to a falling audience for British in-yer-face and its followings, a decline in quality in the work of European writers influenced by them, and a reversion to the kind of high-concept classical reworkings for which postwar German theatre is famed.

However, challenging the blandness of much narrative storytelling, pushing the boundaries of representation, addressing the major social phenomenon of its time, I think in-*yer-face* theatre can stand with previous waves of new theatre writing, as a site in which the nation addresses and debates itself. And once again, the death of new theatre writing has been much exaggerated.

It's too early to look back on the new writing of the last decade with the analytical confidence that we look back on the earlier waves of new writing. But it's clear that 9/11 gave new writing a new subject. It's also clear that there is a particular form –fact-based theatre– that has emerged from the need to address the questions raised by the wars on terror and Iraq.

Several explanations have been put forward for this phenomenon. The first is that theatre-as-journalism is literally that: in plays like –in particular– David Hare's play about railway privatisation, *The Permanent Way*, theatre is doing the kind of investigative, analytical job on the contemporary world that conventional journalism is failing to do.

The second explanation is that fact-based drama is merely the form of a current renewal of political theatre, that, in essence, puts us back in the 1970s. One good way of mapping post 9/11 political drama is to place it on a spectrum, calibrated according to its strict fidelity to fact. On the one end, there is strict verbatim theatre, like the series of edited dramatizations of politically significant trials and tribunals at the Tricycle Theatre in north London, including several about Britain's vexed relationship with Iraq. Then there were factual plays like Victoria Brittain and Gillian Slovo's Tricycle play *Guantanamo: 'Honour Bound to Defend Freedom'*, based on edited interviews with prisoners, their relatives and lawyers, and the public record of statements by politicians. Other interview-based plays include

Robin Soans' *The Arab-Israeli Cookbook*, presented at the Gate and the Tricycle, the same author's *Talking to Terrorists* (at the Royal Court and on tour), and indeed Hare's *The Permanent Way*. Further along the spectrum lies *Stuff Happens*, also by David Hare, which joined up the dots of the events from the 9/11 attacks through and beyond the Iraq invasion. Further out again are the satirical plays of Alistair Beaton, presenting loosely fictionalised versions of public figures in satirical treatments of subjects like spin doctoring and royal marriages.

Many of these plays have had considerable, and proper impact. Campaigns have been mounted against them by *The Times*. The Tricycle Theatre's edited version of the MacPherson inquiry into the metropolitan police's failure to catch the white killers of a young black man, Stephen Lawrence, contributed to a sea change in public opinion, and the acceptance of the concept of institutional racism.

But although powerful journalistically, verbatim drama is, theatrically, strangely bloodless. In trying to explain why, it's worth remembering that we have been here before. In the 50s and early 60s, the international Theatre of Fact movement built plays out of documents, particularly trial transcripts. The best known products of this school were Heinar Kipphardt's *In the matter of J. Robert Oppenheimer*, a dramatisation of the atom bomb scientist's arraignment for supposed communist sympathies, and Peter Weiss' *The Investigation*, about the postwar trials of the Auschwitz guards. However, the theory behind these works was precisely not to explain the phenomena they described. The strategy of using documents as opposed to dramatic invention was a conscious abdication: playwrights were saying that, after the enormities of Auschwitz and Hiroshima, the old concepts of cause and effect no longer apply. All the playwright can do is present the documents,

naked and unadorned, for the audience to make of them what it will. In this sense, Theatre of Fact is the other side of the coin of 50s and 60s absurdism. Both forms sought to display phenomena they could no longer explain.

Certainly, fact-based theatre calls attention to, and thus questions, the validity and credibility of the evidence on which we base our view of the world. By its nature, verbatim constantly reminds you that it is based on the evidence of inevitably partial individuals. Unlike naturalistic drama, which invites us to suspend disbelief, verbatim drama wears its sources on its sleeve. Unlike journalism, testimony theatre can be simultaneously reliant on and suspicious of its raw materials. But by being so, you could argue that the deliberate antitheatricality of the Tricycle tribunals, and the self-conscious minimalism of the interview-based play, allow their makers off the hook. The point about writing fiction (even about the great issues of the day) is that you can present a thesis unencumbered by factual specifics. One advantage of verbatim theatre is that you can present factual specifics unencumbered by a thesis. As so many of these plays have the conflict between the West and Islam at their core, maybe some of them are expressing the confusions and agonies that most progressive people feel as they face down the choice between neo-liberal adventurism and Islamic fundamentalism.

If, ultimately, fact-based drama implies a kind of abdication of the writer's role to inhabit and to explain, it's no surprise, perhaps, that much verbatim drama became decadently metatextual, less about the subjects it dealt with than about the business of assembling the evidence. Increasingly, verbatim theatre became not just sourced from interviews but about interviews. And the Tricycle tribunals have been as much about the contrast between the coolness of the

inquisitive form and the heat of the events they seek to explicate as about reportage. The last Tricycle tribunal play –the 2007 *Called to Account*– dramatised a fake trial of Tony Blair for war crimes. In Gregory Burke's feted play about the Scottish regiment *The Black Watch*, he himself appears as a character, interviewing former soldiers, disappointed that he's a male playwright rather than the female researcher they expected. In David Hare's *The Permanent Way*, the author is an occasional off-stage presence; in his play about the financial crisis, *The Power of Yes*, he's the central character. Dennis Kelly's *Taking Care of Baby*, co-produced by Birmingham and Hampstead in 2007, fooled audiences into thinking that a fictional play about a woman accused of murdering her baby was a real documentary drama.

But what has taken over from verbatim theatre is not –as some commentators gleefully anticipated– the final victory of non-text based, site-specific, performance theatre devised by actors. The 2007-2011 Arts Council theatre policy statement drops new writing from its production priorities in favour of giving 'particular emphasis to experimental practice and interdisciplinary practice, circus and street arts'. However, recent arts council-commissioned research indicates that the 00s saw a spectacular expansion in new writing in British subsidized theatre (from under 20% to over 40% of the total repertoire), and new writing breaking out of small, studio theatres on to main stages. Much of that new writing consists of plays by young writers –many of them Asian or Afro-Caribbean, many of them women– set in semi-fictional or entirely fictional worlds. In that, they follow the most resonant political writing of the last 50 years.

Some of this work is loosely based on reality. Much of it is factional, set in worlds adjacent to the real, like Laura Wade's

recognisable but fictionalised picture of the current Conservative Party leadership when it was at Oxford University (in *Posh* at the Royal Court). There's been a whole raft of plays set in partially-recognisable African states, like Matt Charman's *The Observer* and J. T. Rogers' *The Overwhelming*; Lydia Adetunji's *Fixer* places fictional characters along a disputed oil pipeline in an identified Nigeria. Then there are issue-based plays, in which writers like Bola Agbaje and Lucy Kirkwood imagine fictional situations in order to explore the human costs of immigration control and sex-trafficking. In *Stovepipe* and *Roaring Trade*, Adam Brace and Steve Thompson, respectively, invent fictional participants in the real Iraq war and banking crisis; like Ravenhill's *Some Explicit Polaroids*, Alexi Kaye Campbell's *Apologia* and Stella Feehily's *Dreams of Violence* challenge the radicalism of earlier generations.

On the basis of previous waves, post-9/11 political theatre was due for a dip. In actual fact, it is being invigorated and remade by young writers from widely diverse backgrounds who are enriching their treatment of contemporary events by returning to the complexity and depth which only invented characters can provide. This new generation joins the Angry Young Men of the 50s, the post-'68 revolutionaries of the 70s, the women playwrights of the 80s, the in-yer-face, Brat Pack in the 90s and the fact-based dramatists of the 00s, finding new audiences and addressing issues that were immediate and important to them, and which were best confronted in the shared, safe space of dramatic fiction.

Over a decade ago, the National presented Keith Dewhurst's blistering adaptation of Mikhail Bulgakhov's satirical novel *Black Snow*, which contains a scene in which a young Russian playwright visits the great director Stanislavski to discuss his script. The elderly maestro is joined by his even more elderly

aunt who proceeds to inquire as to the purpose of the meeting. «Leonti Sergeyevich has brought me a play», the director announces. «Whose play?» enquires the aunt. «Leonti Sergeyevich has written the play himself» says the director. «But why? » demands the aunt. «Aren't there enough plays already? There are so many good plays in the world, it would take 20 years to act them all. Why put yourself to all the trouble of writing a new one? ». «Ah», says the Director, «but Leonti Sergeyevich has written a modern play». To which his aunt responds: «But we have nothing against the government».

The Pantheon of British playwrights contains conservatives and radicals, monarchists and republicans, Christians and atheists, patriarchs and feminists. But all of them have in common that when they wrote them their plays were new, modern, and had something against the government. Long may it so remain.

.../ends.

Problèmes des dramaturges français

Victor Haïm

«Nous ne sommes pas heureux, et le bonheur n'existe pas; nous ne pouvons que le désirer». C'est un personnage des *Trois sœurs* qui déclare cela, et non pas Tchekhov à propos de son métier d'auteur dramatique. Il aurait pu. Freud disait que le bonheur n'était pas une valeur culturelle. Pourquoi serait-on écrivain pour la scène, et de surcroît comblé de joies, de petites satisfactions, orné de décorations, gonflé d'éloges, submergé de propositions et harcelé par des spectateurs avides de photographies ou d'autographes? Un auteur rame, peine, souffre... Qu'importe s'il y a une malédiction sur sa vie du moment qu'il y a une bénédiction sur son œuvre! Nous savons tous depuis Sartre que «la vie est une panique dans un théâtre en feu». Nous savons qu'un metteur en scène doit se faire connaître en montant des auteurs classiques et que les directeurs de théâtre continuent de prétendre qu'ils connaissent les goûts du public!

En France, aujourd'hui, deux points de vue paraissent toujours s'affronter dès qu'on parle de théâtre. Soit: nous faisons un travail essentiel en tant que citoyens puisque nous faisons du théâtre pour le peuple; soit: le peuple doit oublier qu'il est un citoyen et il ne doit être qu'un consommateur! Ces deux échos très opposés tiennent au genre de théâtre qu'on pratique. Par devoir ou par intérêt mercantile.

D'un côté, le théâtre qu'on appelle privé qui doit faire de l'argent, et de l'autre, le théâtre subventionné qui doit former des citoyens. L'un divertit, l'autre forme... De toute façon, c'est pour l'auteur un véritable tsunami. La fameuse préoccupation, «le texte d'abord», n'intéresse plus beaucoup de professionnels. Les directeurs de théâtres privés sont des chefs d'entreprise; si on leur propose un texte magnifique d'une part, et de l'autre, un texte médiocre avec des noms de stars dans la distribution, le choix se porte sur la deuxième proposition. Je crois savoir que cette situation n'est pas propre au pays de Molière et de Victor Hugo, mais se retrouve un peu partout en Europe. Evidemment, un auteur de pur divertissement dont l'univers est proche de celui de la télévision peut gagner beaucoup d'argent et, par conséquent, penser que son théâtre est le bon théâtre. Si on lui parle d'exigence artistique, d'ambition éthique, il peut hausser les épaules. Les auteurs dramatiques ne vivent pas sur la même planète. Un argument fait fortune: tout est culturel! Donc la vulgarité est aussi un aspect de la culture.

Le théâtre subventionné par l'état se caractérise par la prédominance du metteur en scène. Dans certaines de ces institutions, il faut dire qu'on trouve des génies qui portent le théâtre au plus haut niveau. C'est au service de Molière, de Shakespeare, de Tchekhov ou d'Ibsen. Soit. Finalement, ils ont retenu la leçon de Jean Vilar qui montait des œuvres classiques en soulignant leur actualité puisque leur message universel vaut pour hier mais aussi pour aujourd'hui. Autant dire que pour ces centres dramatiques, la mission est de faire aimer le théâtre, d'ouvrir l'esprit et de cultiver la jeunesse. On trouve du public jeune dans ces salles, alors que le théâtre privé, c'est à dire commercial, est fréquenté par du public plus âgé. La question est que si, aujourd'hui, un auteur à l'écriture

vraiment novatrice paraît, il a très peu de chances d'être monté. La question est donc pour l'auteur: quel théâtre dois-je écrire? Et bien, mon humble avis est qu'il est vain de se poser la question. Plaire en ne se souciant que du plaisir qu'on a en écrivant, tel a été mon credo depuis 60 ans. Je peux dire comme Cocteau: «Trente ans après ma mort, je me retirerai fortune faite».

J'ai donc évoqué le plaisir d'écrire, mais il faut aussi parler de la douleur. Non pas d'inventer, mais de faire connaître son invention. La déclaration de Beaumarchais est la plus extraordinairement d'actualité que l'on puisse trouver: «Les pièces de théâtre sont comme les enfants des femmes: conçus avec volupté, menés à terme avec fatigue et enfantés avec douleur». En fait, la question avec toutes ces connexions est pour moi la suivante: avoir quelque chose à dire. Le dire avec un ton qui ne décourage pas le public. Ne pas chercher à imiter le cinéma qui peut magistralement évoquer les problèmes de notre temps. Traiter de questions universelles, même si c'est avec l'aide d'anecdotes. Facile à dire. Les auteurs de pièces de pur divertissement parlent des femmes qui couchent avec leur ou leurs amants, des maris qui couchent avec leur ou leurs maîtresses. Ils peuvent me rétorquer que ces sujets sont universels et qu'ils n'ennuient pas les spectateurs. Ils n'ont pas tort. La question est qu'il y a un public pour cela! Et ce public est plus nombreux que celui qui veut réfléchir après avoir vu une œuvre ambitieuse. J'ai pensé, et je continue de penser qu'on peut intéresser les spectateurs à condition qu'ils rient. D'où, à quelques exceptions près, les farces tragiques que j'ai écrites!

Les auteurs dramatiques ne doivent pas se plaindre s'ils considèrent que l'écriture théâtrale est pour eux une nécessité vitale qui leur procure le même plaisir que de respirer l'air de

la mer, d'apprécier la vue d'une belle campagne ou la compagnie d'une agréable personne. Ils doivent accepter les terribles difficultés de cet artisanat, c'est-à-dire l'éventualité de n'être jamais joués. Il existe des activités artistiques tellement complexes qu'il est impossible de proclamer qu'on l'exerce si l'on ne prouve pas qu'on le fasse d'une manière exceptionnellement remarquable. On peut être un très mauvais psychanalyste et avoir beaucoup de clients! On peut être un mauvais auteur dramatique, ne pas être joué, ne pas être édité, et considérer qu'on est simplement victime d'une injustice. Il serait plus sage d'admettre qu'il y a trop d'auteurs. Ils peuvent écrire autant qu'ils le veulent. On ne va tout de même pas les condamner à mort! Mais ils doivent savoir que sur les 200 ou 300.000.000 de Chinois qui jouent du piano, il peut y en avoir seulement 2 qui joueront à Carnegie Hall.

Finalement, il faut décourager les vocations! Il faut en revanche se battre comme un lion pour aider ceux qui méritent grandement de voir leurs pièces sur un plateau. Ce n'est pas aussi subjectif qu'on le prétend.

Problemi della drammaturgia italiana

Gianni Clementi

Il fattore Times New Roman 1,5 ovvero il mestiere del drammaturgo in Italia, anno di grazia 2010

Nel corso della mia traiettoria professionale ho avuto la fortuna di vedere alcune delle mie pièces messe in scena all'estero. Ricordo in particolare, e presto capirete il perché, la mia prima avventura teatrale austriaca, nella splendida Graz. Era inverno, faceva molto freddo e, dopo una veloce camminata, dall'albergo raggiunsi il teatro. Lo stupore prevalse sul gelo, quando mi trovai davanti al manifesto dello spettacolo. Il titolo: *Die Taktik der Katze* e il mio nome. In basso lo indirizzo del Teatro, le date e gli orari dello spettacolo. Mi rivolsi ad Alfred, il regista dello spettacolo e gli chiesi: Ma scusa, il tuo nome? E quello degli attori? Lui, altrettanto stupito mi rimando: Ma Gianni, se tu non avessi scritto questo testo, noi non saremmo qui a lavorare. Dopo lo shock iniziale, ebbi l'immediato impulso di raggiungere il primo posto di polizia e chiedere all'istante asilo politico. Infatti, nel gelo di quella sera austriaca, al pensiero del mio ritorno in Italia, immediatamente si materializzò, in una specie di dissolvenza incrociata, l'incubo dell'autore di teatro italiano contemporaneo e per di più vivente: il Times New Roman 1,5. In quasi

tutti i computers, la dimensione minima dei caratteri è l'otto. Forse non è proprio previsto graficamente il carattere n. 1,5. Ma se esistesse, ne sono certo, il grafico pubblicitario italiano, specializzato in locandine di spettacoli teatrali, non esiterebbe a usarlo per indicare il nome dell'autore, nell'impaginazione del manifesto. E lo farebbe autonomamente, senza il bisogno d'indicazioni o suggerimenti maliziosi da parte di produzione o regista della piece. Ormai è un fatto acquisito. Quella è la dimensione da riservare all'autore teatrale italiano contemporaneo. E se le dimensioni del carattere contano qualcosa nell'immaginario collettivo, come istintivamente credo, l'autostima di un autore di teatro italiano contemporaneo e per di più vivente viene giornalmente messa a dura prova. Al contrario, il carattere usato per attori e regista appaga, a volte in modo persino imbarazzante, spaziando da un Arial 48 a un Courier New 72, la sacrosanta pretesa di visibilità. A volte persino le rispettabilissime professioni di scenografo, costumista e *light designer* vengono gratificate da caratteri importanti: non so, un Century Gotic da 18 o un più che dignitoso Garamond da 16. E il nome del nostro autore italiano contemporaneo e per di più vivente, praticamente invisibile, a soffrire tristemente in un angoletto, quasi fosse un ospite indesiderato. A volte il critico di turno, distratto o forse non dotato di lente d'ingrandimento, attribuisce al regista anche la stesura del copione. A me personalmente è capitato almeno due volte.

Non è nemmeno raro che il nome del nostro disgraziato autore venga addirittura omissso del tutto: ciò avviene spesso in occasione dei lanci pubblicitari dello spettacolo. Basta il nome degli attori, non c'è spazio, chi ti conosce, ecc. Queste le giustificazioni, di fronte alle timide rimostranze dello sventurato drammaturgo.

Sottolineo l'aggettivo "timide", perché il potere contrattuale dell'autore, specialmente quello di un giovane alle prime armi, di là dalle qualità artistiche, è praticamente inesistente. Ed è con un incosciente sentimento di aprioristica gratitudine e predisposizione all'insulto gratuito che l'autore italiano affronta le dure leggi del mercato. E in questo, ovviamente, gioca un ruolo decisivo l'Ego, spesso ipertrofico, dell'autore di teatro. Andare in scena a qualunque costo. Ci sono autori che a volte, pur di andare in scena, acconsentono (sbagliando, secondo me!) di cedere parte dei diritti d'autore alle produzioni, svilendo infatti la dignità stessa della professione.

Dichiararsi autore di teatro oggi in Italia somiglia molto a una esternazione di puro masochismo. Faccio l'autore di teatro! Per controbattere a tale affermazione, prendo a prestito una frase, tratta da un film di Nanni Moretti, che va pronunciata, accompagnata da una sorta di ghigno compassionevole: «Sì, vabbè, ma cosa fai per campare? Davvero dico».

È uno scherzo. Un tragico scherzo del destino, essere autori di teatro in Italia. Questa è la verità. Lo affermo in modo onestamente oggettivo, avendo la fortuna, da qualche anno, di vedere in scena con frequenza costante e soddisfazione economica le mie pieces. E soprattutto lo affermo avendo fatto da tempo la scelta di essere solo e semplicemente autore. È necessaria ed emblematica questa precisazione, in quanto spesso, a supporto di quanto detto in questa scherzosa ma neanche tanto premessa, il nostro autore è costretto ad assumere ruoli che mai avrebbe immaginato.

Spesso, infatti, per vedere messi in scena i propri lavori bisogna farselo da soli, il teatro. Per questo non è raro assistere a vere e proprie mutazioni genetiche di professioni e attitudini. Autori che diventano attori, attori che diventano autori, fino

alla sintesi massima di autore, attore, produttore. Della serie: chi fa da sé, fa per tre. O anche: di necessità virtù. Spesso ovviamente, a parte le difficoltà oggettive di essere messi in scena con una certa regolarità, queste scelte sono determinate dall'insoddisfazione di vedere affidate le "proprie creature" in mani sbagliate. Ma questo è un ulteriore aspetto che forse merita un capitolo a parte.

Non so se i colleghi Giampiero Rappa e Renata Ciaravino, ma anche Antonio Syxty (che se non sbaglio nasce proprio come autore), qui presenti, appartengano a questa categoria di nolenti mutanti, poi magari lo racconteranno, ma resta il fatto che vivere di diritti d'autore, facendo solo teatro, in Italia è praticamente impossibile.

Ho la sensazione (ma ormai più la certezza) che nel corso degli anni, di fatto, il ruolo stesso dell'autore, in quanto tale, sia stato messo pesantemente in discussione. A questo ha contribuito senza dubbio buona parte dell'intelligenza e critica ufficiale italiane attestandosi su posizioni quanto meno opinabili. La tendenza, infatti, a rinnegare il testo teatrale in quanto tale, nella presunzione di affermare la supremazia di un teatro di regia, come se solo quello fosse teatro, ha prodotto secondo me delle vere e proprie discriminazioni, nei confronti degli autori, accreditato arbitrariamente quali novità assolute fenomeni artistici quanto meno discutibili, e provocato disorientamento nei fruitori: il pubblico. Fino ad arrivare a delle vere e proprie degenerazioni per cui si è, nel corso del tempo, legittimata la chiusura totale, e spesso anche sprezzante, verso tentativi artistici di scrittura teatrale non condivisi.

«Ciò che faccio è sicuramente Teatro con la T maiuscola. Ciò che fai è denominato inopportuno Teatro, sei un conformista di merda che ancora scrive dialoghi, con tanto di

didascalie e addirittura indicazioni di regia. Ma come ti permetti? Il Teatro è roba seria. È roba per puri, non per te. Io sono un puro, con tanto di certificazione critica».

Perché questa ricerca (da non confondersi con i fantastici tentativi di un teatro di ricerca spontaneo e onesto) ossessiva, a tutti i costi, di raggiungere finalmente lo scopo: diventare una specie protetta? Una razza in via di estinzione, tutelata da qualche critico animalista?

A me questa scelta sembra, oltre che ingiusta, assolutamente poco lungimirante. Sarebbe interessante capire una volta per tutte chi, nel corso degli anni, si sia auto assunto il ruolo di legittimatore, o meglio delegittimatore, e di chi! Chi davvero abbia iniziato a distribuire arbitrariamente questa sorta di patenti di dignità teatrale, elevandosi a giudice unico.

A volte ho la sensazione che gli operatori di teatro (incluso autori, critici e ovviamente il sottoscritto) somiglino a tanti piccoli Dittatori di turno, che la Storia, con cadenze quasi scontate, tende a riproporre.

A volte ho la sensazione che questo nostro meraviglioso mestiere (il teatro nel senso onnicomprensivo del termine) si sia avventurato in un pericoloso e improduttivo movimento a spirale, che di fatto da luogo a una sterile autoreferenzialità.

Personalmente non credo che progetti autoreferenziali siano, nei fatti, di qualche interesse per la comunità, ciò non di meno, a volte intuizioni in apparenza solipsistiche trovano uno sviluppo e un'accoglienza inaspettati. Esseri che possiedono la verità e non si peritano di dispensarla con un certo sussiego. Sarà che rifuggo istantaneamente da chi pretende di insegnarti a vivere, ma sono certo che il modo vero per scrivere cose che possano minimamente interessare sia quello di conoscere la vita. La realtà. Per reinventarla, ovviamente. Esasperarla. Troppo spesso la distanza che si

crea fra pubblico e spettatore è proprio una scarsa conoscenza della vita, da parte di chi scrive.

Esistono, è vero, ancora delle nicchie, dedicate alla ricerca, in grado di produrre un teatro a volte molto interessante ma fruibile e fruito da pochi. Senza contare le degenerazioni del caso che il maestro Grotowski, con riferimento ad Artaud e al suo Teatro della crudeltà, stigmatizzava nel seguente modo:

«Quando assistiamo nelle avanguardie teatrali di molti paesi a misere rappresentazioni, a lavori caotici e mostruosi pieni di una così detta crudeltà che non spaventerebbe un bambino, a *happenings* che rivelano soltanto una mancanza di abilità professionale, un procedere a tentoni, un amore per le soluzioni facili, a rappresentazioni che sono violente solo in superficie, quando vediamo tutti questi sottoprodotti i cui autori pretendono di chiamare Artaud il loro padre spirituale, noi pensiamo che si tratti di crudeltà, ma solo verso Artaud.»

Pur senza l'autorità professionale di un maestro come Grotowski, sento di poter sottoscrivere quelle impressioni. Resto dell'idea, populistica quanto si vuole, che il teatro si fa perché qualcuno viene a vederti. Se quel qualcuno viene a mancare, il teatro muore. Credo si possa fare teatro d'autore contemporaneo "intelligentemente popolare" riempiendo le sale, con una dignità pari ad altre sperimentazioni, magari con presenze medie di quindici spettatori, osannate dalla suddetta critica. Forse sarebbe opportuno riflettere sul fatto che se qualcuno non riempie i teatri, nemmeno le sperimentazioni più ardite sarebbero possibili.

Forse basterebbe aprire alla società civile le porte della comunicazione, dell'ascolto, del confronto. Forse basterebbe iniziare a rifiutare i protettivi abbracci delle *lobby* culturali,

che ti daranno lavoro ma ti costringono al loro gioco. Sicuramente "progressista", ma condotto con il cinismo della peggiore destra. L'avvento delle televisioni commerciali ha completamente rovesciato il concetto di "mezzo di comunicazione". Si è giunti progressivamente a una delegittimazione della comunicazione oggettiva, e per quanto possibile democratica, con conseguente occupazione degli spazi, una volta vitali e propedeutici a un'emancipazione culturale per opera delle multinazionali. La ricchezza di un mezzo, ormai in grado di spiarti anche nel cesso, è talmente incommensurabile, da non poter offrire, oggi, a un contendente come il teatro neanche un possibile terreno di confronto. Una lotta impari, persa in partenza.

E la domanda sorge spontanea: «Ma noi, noi che scriviamo, o tentiamo di scrivere, teatro, a chi vogliamo rivolgerci? Siamo sicuri di voler rappresentare le nostre intuizioni, belle o brutte, intelligenti o sciocche che siano a un pubblico televisivo? Che cosa hanno a che spartire con noi?» Non hanno qualcosa a che spartire con noi: loro siamo noi. Anche noi siamo pubblico televisivo. Anche noi, anche le nostre conoscenze sono mediate dai mezzi d'informazione, anche noi siamo schierati ideologicamente, anche noi siamo "classe sociale". E, in gran parte dei casi purtroppo, una "classe sociale" che guarda con superbia e snobismo, se non con compassione, ai "poveretti" che si nutrono di etere. Ma anche noi, anche il nostro codice genetico si è subdolamente modificato. Anche noi siamo incollati davanti al monitor che trasmette ossessivamente lo schianto di aerei contro le Torri o i goals di Ronaldo nella finale.

In questa logica, quanti attori, provenienti dalle scuole più ortodosse di ricerca teatrale, dalle più accese lotte di classe degli anni '70, aderiscono o hanno aderito a operazioni

televisive di basso profilo commerciale? Per non parlare di registi o autori.

Domanda retorica. E allora? Che cosa dobbiamo fare? Se anche i nostri padri spirituali (non tutti, grazie al cielo!) hanno ammainato la bandiera? Scrivere per abbonati, che si attendono l'ennesimo Pirandello, o per giovani incazzati no global? Ma come? Tu scrivi per gli altri? Per piacere agli altri? Bè, magari se qualcuno ride o piange sono anche contento... Noo? Scrivere per se stessi allora? Benissimo. Allora teniamoli nel cassetto i copioni e lasciamoli lì marcire. Un minimo di coerenza ci vuole.

È proprio il citato impari confronto con la televisione a produrre operazioni teatrali miliardarie, che vedono protagonisti, guarda caso, famosi attori di soap o telenovele o addirittura comici di volgari trasmissioni televisive, che tentano di trascinare, spesso con successo, a teatro, la moltitudine degli spettatori voyeurs.

La figura del produttore privato illuminato è destinata a sparire. Ma forse è già scomparsa. «Il mercato impone ormai delle regole e, se si vuole sopravvivere, non si può non tenerne conto». Questo è quanto ti senti rispondere a proposte di copioni che, seppure impostati correttamente, con il giusto spazio per gli attori, un dialogo interessante, una situazione intrigante, sciaguratamente non prevedono un protagonista assoluto da far interpretare al divetto televisivo.

Esistono fortunatamente delle persone con il raro dono della sintesi. E quando la sintesi è suffragata dal genio, bisogna approfittarne. Appena posso, faccio questa citazione, anche in memoria di un grande uomo di teatro che ho avuto il privilegio di conoscere. Nella primavera del 1992, insieme a un amico operatore, girammo un documentario a Caracas, in Venezuela, dove si teneva un importante Festival Internazionale

di Teatro. Nell'occasione decidemmo di proporre ai numerosi intervistati la classica e fin troppo abusata domanda: È morto il teatro? Lo scomparso regista argentino Carlos Jiménez, allora direttore artistico della manifestazione, diede una risposta, secca concisa e terribilmente efficace: Il teatro non è morto, ci sono però molti morti che fanno teatro».

Far parte di una tribù di zombie che, scuotendosi dal torpore, escono dai loro loculi per celebrare cerimonie quasi private, è un'attività che personalmente non m'interessa. Credo anche che un approccio monacale al teatro oggi sia abbastanza anacronistico, proprio per la nostra colpa originale di video dipendenti. Sappiamo tutto. Tutto di tutti. Ed entreremmo in convento con il cervello zeppo di conoscenze, lontani anni luce da un'indispensabile opera di purificazione.

Credo che gli uomini davvero colti, nel senso nobile del termine, siano quelli che sappiano prevedere. Che sappiano fiutare il futuro.

El teatre català (i espanyol)

Panorama del teatre català des de final del segle xx fins a l'actualitat

Francesc Massip

Universitat Rovira i Virgili

És per voluntat de Manolo Molins que avui sóc aquí per provar de dibuixar un panorama del teatre català dels darrers 25 anys, cosa que li agraeixo i que m'honora, tot i que sens dubte no sigui la persona més adequada. Al cap i a la fi, només ho puc fer com a espectador atent que des de principis dels anys 80 no només acudia sempre que podia als teatres, ans m'esmolava en l'exercici crític des de tribunes perifèriques com els setmanaris de Tortosa (*Ebre Informes*), Sitges (*El Eco de Sitges*) o Barcelona (*Canigó*). És d'aquesta pràctica que em van oferir d'exercir després a l'Avui, d'on no m'he mogut d'ençà del 1992.

El panorama del teatre català actual, malgrat totes les limitacions, ofereix una esponerosa varietat, i presenta, en principi, un bon punt de partida com poques vegades s'ha trobat en la història. Després d'una esplendorosa edat mitjana, amb aportacions cabdals en el concert de l'espectacle europeu i amb excepcionals pervivències fins avui mateix, la cultura i el teatre catalanovalencià, per imperatius polítics, van passar a ser subsidiaris d'una Espanya castellana exloent i piconadora de la diversitat. Només en comptades ocasions històriques el teatre de locució catalana va tenir una expressió forta i connectada amb el món: el parèntesi anglès de Menorca, que va

permetre l'eclosió de la dramaturgia neoclàssica de Joan Ramis; la Renaixença i el Modernisme, que aprofitaven la liquidació de l'imperi hispànic per fer-se lloc, i el moment present on, amb la recuperació de les llibertats i malgrat tots els impediments d'un engranatge estatal al·lèrgic a la pluralitat, el teatre català pot desenvolupar-se amb una certa normalitat (encara que no a tot arreu, és clar, i el recent desmantellament del Circuit Teatral Valencià és una dolorosa mostra de la bel·ligerància ininterrompuda de la caverna contra la cultura del país).

Malgrat, doncs, la general bona salut del nostre teatre, un dels seus antics representants, ara reconvertit en «un director conservador compulsivo» com acaba de confessar en estèreo a l'ABC i *La Razón* (8 i 10 de febrer del 2010 respectivament), el futur per al teatre català “serà de penitència”. Una penitència deguda a les nostres pròpies *frivolidades*, que és cert que en tenim moltes, els catalans, i sobretot el qui ho diu: el flamant director dels Teatros del Canal de la Comunidad de Madrid, Albert Boadella, que acaba d'estrenar una mena d'auto-Omena-G als 50 anys dels Joglars, una companyia certament crucial en el panorama escènic del país, la longevitat de la qual m'auto-ritza a començar el recorregut a partir d'ella.¹

1 A les III Jornades de debat sobre el repertori teatral català (L'ADB: entre el mite i la realitat?), Anton Font va explicar la fundació dels Joglars com a confluència de tres iniciatives: a) el grup de pantomima Arlequí que dirigia Boadella a redós de l'escoltisme; b) el grup El Joglar de l'Escola Cossetània que duia Anton Font, i c) el grup de pantomima de l'ADB endegat per Carlota Soldevila. El 12 de desembre del 1961 es van fusionar amb una acta-declaració –que sospitosament ha desaparegut de l'arxiu dels Joglars– on es deia que només posarien en escena idees pròpies i on la direcció de la companyia quedava a càrrec de Font, la direcció d'estil de Boadella i les relacions públiques de Soldevila. Al registre civil l'hiperònim de Joglars estava a nom d'Anton Font, però a partir del 1968, quan esdevé companyia professional, Boadella es va apropiat del nom de forma subreptícia, robant-lo al col·lectiu i figurant el seu nom il·legalment (Taula rodona: «De l'ADB al TNC», 17 de març del 2010).

Xavier Fàbregas, en el primer capítol d'*Els orígens del drama contemporani* (publicat deu anys després del seu traspàs), denunciava, per exemple, que a Albert Boadella no se li hagués reconegut “oficialment” l'estatus d'autor dramàtic, i assenyalava que «és innegable que, en major o menor grau, molts dels textos clàssics que avui venerem només han pogut arribar a la seva forma definitiva després d'haver salvat la prova de la representació», és a dir, de manera semblant al procés creatiu de Boadella consistent a “escriure amb els actors”. I conclou Fàbregas de forma categòrica i incisiva: «Si generalment no s'esmenta Boadella a l'hora d'enumerar els autors catalans actuals, això es deu solament al fet que la manca de paper escrit continua actuant com un tabú infranquejable [...] Els espectacles de Boadella en tot cas cal escriure'ls a posteriori: el procés habitual ha quedat invertit» (FÀBREGAS, 1995 : 76). Hem de pensar que també després de les representacions es fixaren definitivament per escrit les obres de Shakespeare o, fins i tot, de Molière. És clar que, com deia Boadella el 1976, «en un país on la cultura literària té tanta importància política és molt difícil considerar que un acròbata català forma part de la cultura» (BARTOMEUS, 1976 : 47). Doncs bé, l'acròbata s'ha convertit en transformista i, després d'afirmar que «la introducció de la literatura en el ritual teatral li és artificial» (BOADELLA et al., 1999 : 33), ha començat a publicar en format literari aquelles obres que originàriament firmaven el col·lectiu Els Joglars –i per una de les quals van ser engarjolats com a coautors tota la companyia–,² però, ai las!, les ha publicat vampiritzant aquesta responsabilitat global i signant-les com a únic autor (BOADELLA, 2002), sotmetent-se, doncs, a «la tirania de la partitura acabada» que abans denunciava (BOADELLA et al., 1999 : 33).

2 Elisa CREHUET, Ferran RAÑÉ, Gabi RENOM, Andreu SOLSONA i Arnau VILARDEBÓ, *El torn de La Torna*, Barcelona, Edicions 62, 2006.

Una operació que defineix molt bé la deriva conservadora i egotista del personatge, a qui, tanmateix, ningú no pot escatimar la seva decidida importància com un dels creadors més corrosius i complets del panorama teatral ibèric, que va tenir el punt més dolç, al nostre parer, en la trilogia de personatges catalans començada amb *Ubú President* (1995), centrada en la figura política de Jordi Pujol, continuada amb *El Dr. Floid i Mr. Pla* (1997), sobre l'escriptor Josep Pla, i culminada amb *Daaalí* (1999), una lúcida mirada sobre el controvertit artista empordanès, i a través d'ell, una despietada anàlisi sobre l'art contemporani.³

Doncs bé, la “creació col·lectiva” i l’anomenada “dramatúrgia no textual” van constituir la línia forta del teatre català dels anys vuitanta, quan van assolir uns èxits i una molt notable projecció exterior companyies com Els Comediants (fundada el 1971), Dagoll Dagom (1974), Sèmola Teatre (1978), La Fura dels Baus i El Tricicle (1979), La Cubana i Vol.Ras (1980), Zotal Teatre (1981) o Xarxa Teatre (1983). De fet, la millor avantguarda teatral ibèrica de final del segle xx parlava català, tot i que sovint no parlava, car molts d'aquests grups van enfil·lar un camí d'expressió espectacular que no tenia el text dramàtic com a punt de partida primordial, sinó que potenciava altres components de la creació escènica com són el gest i el

³ Molt diferent va ser *En un lugar de Manhattan* (2005) que es va presentar a Barcelona (Teatre Lliure) amb “només” un 50% d'ocupació, cosa que ha significat per a Boadella un punt de “no retorn” amb Catalunya (Javier Huerta, «Boadella: el bufón en la corte», George ed., 2010 : 89). El que va ser un escàs entusiasme del públic català a causa de la migradesa de l'espectacle, ha estat interpretat pel director com un boicot que se li fa a Catalunya per mor de les seves idees, diguem-ne, polítiques. Ja és ben simptomàtic que qui ha excel·lit en combatre el victimisme estèril que sovint ha patit el país, busqui ara un fantasmagòric “enemic” a qui penjar la llufa dels seus mals o de les seves obsessions, víctima d'una sorprenent autocompassió. Els darrers espectacles de Boadella han perdut bufera, i això ho nota qualsevol espectador avisat, aquí i arreu.

moviment, la música, l'escenografia, la maquinària, la tecnologia, la il·luminació o els efectes especials. L'activitat teatral, històricament sota la protecció de les institucions i els poders establerts, ateny de vegades els més interessants nivells creatius quan es troba al marge dels recolzaments oficials i ha de desenvolupar-se en un context advers que, sens dubte, fa més difícil i més incerta la producció escènica, però també la fa infinitament més lliure. Alguna cosa d'això ha passat amb el teatre català contemporani, que la dictadura de Franco va constrènyer a les catacumbes de la marginalitat. Però precisament aquests anys clandestins van ser el planter de la realitat actual, en què el teatre en el territori de cultura catalana ha dut a terme la pràctica espectacular més interessant, variada i innovadora de l'àrea hispànica (MASSIP, 2003 : I, 295-296).

En l'aparició d'aquestes noves concepcions espectaculars, sensiblement allunyades de la preexistència textual, hi va influir lògicament la mirada que es produeix cap a les dramatúrgies orientals o senzillament no occidentals, que té un precursor en Antonin Artaud, però que és aprofundida durant els anys seixanta per Jerzy Grotowski i el seu Teatre Laboratori, per Eugenio Barba amb l'Odin Teatret, o per Julian Beck i Judit Malina amb el Living Theatre que ja el 1967 va passar per les nostres latituds, com també ho feu la companyia Bread & Puppet. Els grups catalans o valencians no han mirat cap a tradicions no occidentals, sinó cap aquesta línia soterrada i latent de la tradició occidental no aristotèlica, aquest territori del ritus primitiu i de la festa popular, una tradició autòctona de llarga alenada i vitalitat, que Els Comediants o Xarxa Teatre han sabut recuperar o reinterpretar amb gran encert i èxit (FÀBREGAS, 1995 : 68-69). I és que han anat desenvolupant una teatralitat urbana ben característica dels territoris mediterranis, que en l'àmbit dels Països Catalans s'ha conservat per tradició popular

(recordem la Patum de Berga, les santantonades, les festes de moros i cristians, de Corpus i de Sant Joan), i que, impulsats per aquest bagatge, Comediants o Xarxa han exportat arreu.⁴

Les companyies

Les companyies catalanes o valencianes més destacades es van consolidar, doncs, amb l'empenta de la nova espectacularitat dels 80 i dels 90 i s'han caracteritzat per destruir les barreres entre actors i espectadors i buscar la participació o una nova imbricació de l'audiència en la producció de l'espectacle, això és, defugen el valor purament cultural del teatre i proven de ressituar-lo en el lloc essencial de les col·lectivitats. Són grups que, al principi, rarament treballaven amb textos dramàtics, almenys amb textos articulats d'acord amb l'escriptura dramàtica habitual segons la teoria de gèneres a l'ús. En canvi protagonitzaven autèntics esdeveniments espectaculars en què la materialitat teatral adquiria un protagonisme que sovint sobrepassava la intenció narrativa. Són grups que han participat d'uns mètodes de treball de creació col·lectiva que es fonamentaven en la pràctica en comú durant el procés d'assaig. Són grups, sobretot, pluriartístics, això és, que posen en marxa diversos llenguatges expressius, incorporen en la posada en escena disciplines extrateatral com la pirotècnia, la mecànica aplicada, la robòtica, l'urbanisme o l'antropologia;

4 Mireia MARQUÉS; Leandre ESCAMILLA; Manuel VILANOVA, *Teatro de calle. Veinte años aprendiendo*, Elorrio 2004 i, sobretot, Manuel V. Vilanova (coord.), *La escena callejera*, Xarxa Teatre-Fiestacultura 2010. També cal considerar la influència dels corrents avantguardistes nord-americans com l'impulsat per Allan Kaprow, John Cage i Richard Schechner del Performance Group novaiorquès que definiren el *happening* centrat en la destrucció de la barrera entre actors i espectadors, no només espacial (convenció de la 4a paret) sinó d'actituds, tractant de mobilitzar l'audiència passiva i fer-la actuar.

que se serveixen de tècniques procedents d'altres gèneres espectaculars com la dansa, el circ o els putxinel·lis, i d'altres canals representacionals com el cinema, el vídeo o la televisió. La interdisciplinarietat, la connexió entre les distintes arts i el desig d'una participació polisensorial del públic, són característiques que comparteixen els grups catalanovalencians més renovadors d'aquesta línia dramaturgic que té en comú també l'ús de la tecnologia com a llenguatge escènic. Són grups que proven de treure el màxim profit dels distints codis espectaculars, mentre que, en el treball interpretatiu, potencien la relació del cos de l'actor amb els objectes i, de retruc, investiguen l'objectualització del cos. Són grups que renuncien a la idea d'una posada en escena homogènia des d'una òptica estètica i ideològica, i insten l'espectador a recompondre i interioritzar la multiplicitat d'estímul que proporciona cada espectacle per tal de col·laborar en la producció de sentit.

Tant La Fura dels Baus com Els Comediants es van imposar en l'escena internacional particularment d'ençà de la celebració dels Jocs Olímpics de Barcelona (1992), on van participar amb imaginatius espectacles que es van veure arreu del món per televisió. Els Comediants es caracteritzen per la seva recreació de la mediterraneïtat festiva, basada en una tradició autòctona de llarga alenada, la festa popular d'arrel medieval, en què combinen el mim, el clown, el teatre de titelles, l'acrobàcia, el teatre d'objectes o les màscares amb mètodes procedents de la *commedia dell'arte* i del teatre de carrer, i en què no hi ha limitacions ni d'espai (qualsevol lloc pot servir com a escenari), ni d'argument (qualsevol element pot ser dramatitzat), ni de llenguatge expressiu. El seu continuat èxit arreu del món (han visitat els cinc continents, des de tots els països europeus fins a l'Amèrica Llatina, i des del Japó als Estats Units, passant per Austràlia i el nord d'Àfrica) els ha permès muntar espec-

tacles amb l'Odin Teatret o el Bread and Puppet i obtenir el Premi Europa 1994 per la seva trajectòria. D'altra banda, la companyia valenciana Xarxa Teatre, creada el 1983, ha fet fructificar el teatre de carrer, recuperant l'essència ritual de l'espectacle, la dimensió cerimonial i festiva de la teatralitat, com han demostrat amb muntatges tan suggerents com *Nit Màgica* (1986), *Ibers* (1990), *El Foc del Mar* (1990), que va participar en l'Expo de Sevilla (1992) i va inaugurar el túnel de Calais (Canal de la Mànega, 1995), *Veles e Vents* (1994) o *Déus o bèsties* (2000), a l'entorn del bou, un dels tòtems més poderosos de la cultura mediterrània, tothora involucrat en cerimònies tauròctones de significat propiciatori, com a símbol de la fecunditat, a mig camí entre el ritu diví i el joc lúdic, res a veure amb el testostèrnic destil·lat patri que segreguen alguns. Entre els darrers destaquen *Prosèrpina i G-178* (2009) realitzat al Centre de Creació d'Arts de Carrer d'Aurillac. També Xarxa Teatre està tenint una poderosa projecció europea, de bracet amb el Centre de Creació i Festivals que tenen el carrer com a espai d'experimentació.⁵

La Fura dels Baus

El primer cop que vaig veure La Fura dels Baus va ser al Teatre Poliorama, el 18 de gener del 1983, on estrenaven amb Oriol Tramvia l'espectacle *Via 00*: res no feia presagiar el que vindria després. Havien fundat el grup tres xicots de Moià: Pere Tantinyà, Carles Padrixa i Marcel·lí Antúnez, nucli originari al qual s'afegirien Pep Gatell i Àlex Ollé, entre d'altres (Jordi Arús, Jürgen Müller, Hansel Cereza i Miki Espuma). Va ser el moment del primer muntatge amb personalitat pròpia,

⁵ Vegeu Remei Miralles i Josep Lluís Sirera, *Xarxa Teatre. 25 anys sense fronteres*, València 2008.

Accions (1984), espectacle caracteritzat per la seva violència ritual, cosa que li va valdre el sobrenom de "teatre punk", que encapçalava la primera trilogia del grup que, completada amb *Suz/O/Suz* (1985) i *Tier Mon* (1987), configurava una nova forma d'espectacle, arcaica i contemporània alhora, que posava en una coctelera l'esperit del ritu i de la festa tradicional i el format del concert de rock i l'estètica urbanoindustrial, obtenint un combinat d'una potencialitat comunicativa insòlita i internacional. No debades seria molt aviat el grup català més conegut arreu del món. La Fura venia a culminar una tendència de creació col·lectiva, pluridisciplinària i trencadora que s'ha batejat com a "nova espectacularitat", els antecedents remots de la qual cal buscar-los en les avantguardes històriques: vetllades futuristes, accions dadaïstes i surrealistes i experiències de fusió entre les arts pròpies dels festivals de la Bauhaus. Fites que es van reactivar a la segona meitat del segle xx amb les diverses manifestacions de l'accionisme, això és, l'art com a vivència del happening, l'event, la performance o el *body art*, que conreaven la corporalitat i l'esdeveniment com a experiència de vida i que, sota el signe de la interdisciplinarietat, convocaven recursos provinents del teatre, la dansa, el cinema o les mateixes arts plàstiques. Cal destacar el Grup d'Acció Vienès (1965) que va incorporar la tradició dels ritus ancestrals i les pulsions elementals del sexe i de la mort, aspectes que són presents en la primera Fura, que alhora es vinculava amb el format festiu de l'àmbit mediterrani, que tan bons resultats havia donat a Comediants i altres conjunts del Teatre Independent.

La primera constant paradigmàtica, que els *furots* compartien amb altres grups de carrer, consisteix en sortir a buscar l'espectador fora dels espais convencionals. Es tracta d'un espai "trobat", desvinculat dels contenidors teatrals a l'ús, al qual l'espectador cal que s'adapti progressivament. Un espai

insòlit, que involucra, i que obliga el públic, des de l'inici, a trencar els tradicionals motllos de percepció escènica i iniciar una nova manera de relacionar-se amb l'espectacle. Quan l'acció es posa en marxa, l'inconegut espai crea incomoditat i incertesa en l'audiència, que ha de moure's al ritme que imposa la canviant escenografia. Empentes, batzacs i trepitjades situen el públic al bell mig d'una nova fórmula de fruïció col·lectiva, als antípodes del consum privat i individual que ha implantat massivament la televisió. La segona invariant del grup, doncs, és la relació que l'acte espectacular pretén establir amb l'audiència, tothora sotmesa a l'imprevisible. Així s'esdevé també en la segona trilogia formada per *Noun* (1991), *M.T.M.* (1994) i *Manes* (1996), on treu el cap, però, un ingredient nou: la incorporació d'una elaborada tecnologia, particularment en el camp de la imatge mediàtica, que els aboca a un nou estil que no farà més que créixer a *F@ust 3.0* (1998), *OBS* (2000), *XXX* (2002) i *Naumàquia* (2004).⁶

L'espectacularitat de la Fura dels Baus respon a la brillant definició de teatre que donava Roland Barthes: una "màquina cibernètica" que en activar-se damunt d'un escenari comença a emetre, simultàniament i amb diversos llenguatges artístics, una polifonia d'informacions adreçades al públic. Per tant, una multiplicitat de signes, de missatges i d'accions que l'espectador ha de desxifrar i d'interpretar en una operació que és a la base del veritable plaer teatral. Això s'esdevé, particularment, quan als proverbials artefactes i ginys mecànics on els actors basculen i s'abaten, s'afegeixen diversos llenguatges audiovisuals que presenten una realitat virtual en paral·lel a l'escènica. Ho fan per primer cop a *M.T.M.* en tractar la descarada manipulació de la realitat des dels mitjans de comunicació de masses, ho magnifiquen a *F@ust 3.0*, primera incursió

⁶ Vegeu *La Fura dels Baus 1979-2004*, Sabadell, EGEDSA 2004.

al teatre de text (Goethe) amb la incorporació de la informàtica i la robòtica, i ho recargolen a *XXX*, on el complex muntatge de vídeo desdobra el relat escènic fins fondre i confondre realitat teatral i virtual. Tot plegat es magnifica i es fa més visible a *Naumàquia* que va girar pel món a bord de la nau que els va regalar la Generalitat de Catalunya i que van transformar en un escenari que funcionava com a pantalla de fons d'un muntatge exterior i gegant que buscava imposar-se a l'audiència i fer-se ostensible en la immensitat d'un espai neutre. Aquí la novetat era en els textos: lírics els que es recitaven per megafonia, juganers els que apareixien a la gran pantalla creuant de banda a banda i trencant-se, com una onada, en una bromera de lletres que impactava contra la cantonada de la imatge. Condiments que, repetits *ad nauseam* i ja sense nervi, no aconseguien cap resultat interessant en l'aventura fracassada d'*Obit* (2004), on el grup mostrava una perillosa desorientació artística. Van tornar a prendre el timó amb la potent adaptació que van fer de *La metamorfosi* de Kafka (2006), amb direcció escènica i dramaturgia d'Àlex Ollé i Javier Daulte, on tot s'explicava des de l'òptica dels familiars del monstre que cobren un destacat relleu, car són els únics que tenen veu, mentre que el protagonista és reduït al silenci i a la incomunicació i convertit no pas en un escarabat com Gregori Samsa, ans en una mena d'autista o hikikomori japonès. L'espantant actualització del relat kafkià comptava amb una original escenografia de Roland Olbeter que incorporava la imatge fílmica projectada en una pantalla-marc que subratllava amb expressius detalls el que s'esdevenia a l'escenari o retallava deliberadament o s'empassava l'escena, sempre en constant transformació com el mateix decorat.

Bé que la música en directe ha estat un component fort des dels inicis, la Fura assoleix les seves més elevades fites creatives

en l'espectacle total que és l'òpera. De fet, amb *La damnation de Faust* (Festival de Salzburg 1999), *La flauta màgica* (Ruhrtriennale de Bochum 2003), *El Castell de Barbaroja* (Liceu 2008), sempre amb escenografia i vestuari de Jaume Plensa, la Fura ha marcat els camins de l'òpera del futur, ha inaugurat una nova manera de muntar òperes, aparcant les engolades formes tradicionals, apropant-se a la sensibilitat del públic actual sense estridències gratuïtes i, sobretot, fent altament comunicativa, expressiva i emotiva la plàstica escènica. Si la Fura ha furetejat àvidament per trobar noves estratègies de relació amb l'espectador, Plensa ha corporificat magistralment les seves recerques artístiques en l'efímer escènic. Ho ha fet mitjançant instal·lacions poètico-sonores transitades o activades pels intèrprets, amb autèntiques escultures escenogràfiques que ordenen i transformen l'espai dramàtic i s'erigeixen en els veritables motors del discurs escènic, o amb un imaginatiu treball luminotècnic i projeccions d'imatges infoogràfiques o estereoscòpiques. I és que la Fura ha trobat en Plensa l'artista reflexiu capaç de convertir l'escena en un espai per fer germinar idees i formular interrogants.

Ara bé, el polígon industrial d'espectacles en què s'ha convertit la Fura dels Baus, tot i que reflecteix la seva inescapable pulsio creativa, també evidencia la repeticio de les fórmules i la pèrdua de capacitat transgressora, perquè la seva estètica ha estat deglutida i assimilada per les polítiques més conservadores i immobilistes que no s'estan de contractar al preu que sigui el nom dels *fureros* gràcies a la popularitat mediàtica que han sabut construir. Els espectacles d'encàrrec fets per a les grans multinacionals o per als governs més retrògrads no deixen de ser símptomes de la venalitat de l'art contemporani. Un dels membres fundadors de la Fura se'n va separar per iniciar un camí en solitari ple de suggeriments i d'experiències

insòlites. Em refereixo a Marcel·lí Antúnez que amb *Epizoo* (1994) i en algunes exposicions interactives seguia obsessiostat en la participació del públic en el desenvolupament de l'espectacle, requerint-lo a intervenir, ni que fos a costa de produir dolor a l'intèrpret. Amb *Afàsia* (1999) investigava amb artefactes d'alta tecnologia a mig camí entre l'espectacle i la instal·lació, però on les màquines i els enginyers devoraven l'intèrpret, fagocitaven el teatre i, de moment, només en salvaven el magnífic enregistrament videogràfic. En canvi *Pol* (2002) tenia la virtut de la gràcia dels dibuixos que cobraven vida al ciclorama del fons i la calidesa humana de l'actor italià Piero Steiner: una presència que s'agraïa enmig de tant d'espectacle mecatrònic i irremeiablement fred.

La Cubana

Les virtuts que ha exhibit La Cubana al llarg d'un quart de segle tenen a veure, d'una banda, amb l'ús imaginatiu de l'espai quotidià i la concepció d'espectacles com a performance. Pensem que el grup va triar el carrer perquè no tenia local i tot d'una van descobrir els avantatges derivats d'un espai que duia el públic posat. Vendre pedres als mercats, sopar en un aparador o tornar les almoines en un vagó de metro després que a la presumpta mendicant li hagués tocat la primitiva, van ser fórmules de gran eficàcia per convertir el transeünt en espectador teatral. D'altra banda, ha estat paradigmàtic de la seva manera de fer el caràcter "metaescènic" dels seus muntatges, amb aquella mirada irònica sobre el mateix mitjà d'expressió, ja sigui teatral o televisiu. Una tercera virtut que ha mantingut La Cubana amb un encert incombustible és la capacitat d'engrescar el públic, el millor aliat de la companyia. Finalment hi ha aquella estètica de la coentor i l'exaltació del

mal gust, extremat en el vestuari i l'attrezzo, que sempre han amagat un acerat sarcasme.⁷

Albert Vidal

Des de començament de la dècada dels setanta es parlava, fins al paroxisme, de la crisi de teatre. El XXX Festival Internacional de Teatre a Venècia (1971) centrava els seus debats teòrics en la taula rodona titulada «Crisi, contradicció i conflicte en la societat i en el teatre d'avui». Es tractava d'una crisi de relació o comunicació i es predicava la recerca d'un nou públic, amb la col·laboració del qual el teatre establís un autèntic debat sobre coses vitals.

La resposta a aquesta crisi serien, doncs, els grups atextuals o la investigació actoral en un camí individual i personalíssim que ha dut a terme un altre dels grans de l'escena catalana: Albert Vidal. Deixeble de Jacques Lecoq i col·laborador de Dario Fo. A mitjan dels anys setanta Vidal estudia les tècniques del teatre religiós a l'Índia i Bali, i posteriorment viatja al Japó on estudia *butoh* amb Kazuo Ohno. Tècniques orientals que li permeten un singular domini de l'energia corporal, fascinat per la capacitat del cos com a instrument de metamorfosi transcendental, com ha demostrat a bastament en espectacles com *El bufó* (1977), *L'aperitiu* (1979), *Dansa per un moment de silenci* (1981), *Cos i Parc antropològic* (1983) on l'"home urbà" s'hi exhibia al costat dels micos del zoo, en el que Fàbregas va considerar «una fita del teatre dels límits, dels corrents més renovadors de la dramaturgia dels nostres dies» (FÀBREGAS, 1995 : 75-76). De fet, Vidal alternava la mirada oriental amb

⁷ En complir els 25 anys van organitzar una festa-espectacle al Teatre Novedades que va emetre TV3 i van editar el DVD *La Cubana 25 anys* (2006), dirigit per Jordi Milan.

l'anàlisi dels comportaments de la vida quotidiana. Com deia l'escriptor rifeny Mohamed Xukri, un creador «si no s'aïlla, mor».

Haver de fer bullir l'olla a mercè dels vaivens del foc i d'allò que t'hi fiquen a coure, és una nosa a la creativitat personal i pot arribar a constituir una interferència infranquejable, particularment en el resclosit món escènic de casa nostra. Per això Albert Vidal va estar més d'una dècada absent de l'escena catalana refugiat als cims de l'Himàlaia i al cor de l'estepa mongola, en un llunyà Orient on va poder aprofundir sense destorbs en el seu personalíssim estil artístic que ha batejat com a "art tel·lúric". Amb aquesta entusiàstica experiència va tornar amb un espectacle de singular potència i profund calat: *El Príncep*, un muntatge del qual hom en sortia transformat a causa de la riquesa expressiva de l'extraordinari intèrpret, i alhora exsudat de totes les toxines que ens envolten gràcies a la teràpia de riure a què ens sotmetia. No hi ha vici que no rebés la xurriacada hilarant de l'artista: polítics, manipuladors religiosos i socials, dirigistes, comerciants, banquers que actuen com a thrillers... La reposada vida a Ulaanbaatar (Mongòlia), al marge de les trifulgues del teatre del nostre país, li han atorgat, no només una enorme llibertat creadora, ans també fondària i volada artística.

És lògic que la projecció exterior dels grups catalans hagi trobat més facilitats en l'àmbit de la dramaturgia visual, exempta de condicionaments lingüístics. En aquesta línia no es pot oblidar Sèmola Teatre, el grup més destacat en l'ús de la imatge onírica, amb procediments surrealistes o dadaistes com l'atzar, la intuïció, la destrucció o el diàleg mut entre actor i objecte. Un treball que els ha dut arreu d'Europa, Austràlia i Iberoamèrica. Un internacionalisme que també ha afavorit els grups Sarruga o Gog i Magog, en el terreny de

l'espectacle de carrer, o, en el de l'espectacle de sala, Zotal Teatre (1981-1996), un dels conjunts més representatius en la recerca i l'experimentació espectacular, lamentablement ja desaparegut, i que atorgava un especial protagonisme a la creació i transformació de l'espai a través d'una escenografia canviant, una gestualitat actoral precisa i una música altament expressiva.

Carles Santos

És a partir de la creació musical que un compositor, pianista i director valencià com Carles Santos s'ha convertit en un autèntic home de teatre, amb espectacles altament originals, tant des del punt de vista melòdic com escènic, i amb uns resultats francament brillants.⁸ *La pantera imperial* (1997), que acaba de reposar-se al Lliure amb un èxit espaterrant, es basa en la música de Bach que fa sonar a través d'una posada en escena imaginativa i colpidora que el converteix en el creador més agosarat, polièdric, innovador i genial de l'actualitat. Una obra mestra que comparteix el principi amb què fa més d'una dècada ja establia els principis del seu art singular: Santos usa la dificultat com a element creatiu i trampolí de l'intèrpret. Tocar el piano dret, de genolls, en moviment o sobre rodes, cantar mentre esbufegues després de submergir el cap dins l'aigua o carregant una pesada andròmina o fent un salt mortal, tocar el violí mentre s'acompleix una acció escènica o bufar la tenora gitat a terra (*Sis tenores i un tenor*, Manresa 2009), tot plegat obliga el músic a desenvolupar nous mecanismes d'interpretació i a resoldre amb imaginació tots els entrebancs, mentre que convida el públic a gaudir de la música des del joc escènic. Mai no s'havia escoltat la captivadora música de Bach

⁸ Vegeu Carles SANTOS, *Textos escabetsats*, Barcelona, March editor 2006 i Manuel Guerrero (ed.), *Carles Santos. Visca el piano*, Barcelona, KARTU-Actar 2006.

d'una manera tan directa i alliberadora, tan juganera i agradosa, tan intensament viscuda i actualitzada. Després va seguir, entre d'altres, *Ricardo i Elena* (2000), una òpera en llatí, amb imatges escèniques plenes de suggeriments plàstics i imaginatius, d'incursions a records d'infantesa, de memòria d'un passat recent que cal exorcitzar, tot plegat amb una música de profund impacte sensorial, mentre que amb *L'adéu de Lucrecia Borja*, amb llibret de Joan-Francesc Mira, inaugurava el nou Lliure, la gran sala dedicada a Fabià Puigserver. El 2002 va estrenar *Sama Samaruck suck suck*, al TNC, un dispendi d'imaginació creadora en un espectacle que fusionava imatge plàstica, teatre, circ i música amb una rara perfecció i qualitat tècniques. Després de col·laborar decisivament, vora Marc Rosich i Calixto Bieito, en la magnificència del *Tirant lo Blanch*, un espectacle ple d'estímul verbals, visuals i sonors que va lluir a la fira de Frankfurt i a apropar a la sensibilitat contemporània l'immortal llibre de Joanot Martorell, el 2008 va presentar *Brossalobrossotdebrossat*, un homenatge àlgid i enlluernador a Joan Brossa, una fusió perfecta entre la pulsio creativa de Santos i l'excepcional obra escènica del seu mestre. Un itinerari il·luminador pels textos brossians plantejats com a partitures musicals en un muntatge equilibrat i rodó, bé que amb totes les arestes que caracteritzen un i altre artista. Santos ens mostrava el Brossa demolidor que va conèixer, un dels principals motors de la renovació artística del país, que mai no va cedir a la complaença: és l'art del poeta aparentment inútil qui sosté els fonaments d'una cultura i els valors essencials d'un col·lectiu.

El teatredansa

Aquesta barreja dels diferents llenguatges artístics és una característica fundacional de les avantguardes històriques que

van emprendre el seu objectiu de renovació de les arts propiciant-ne la transversalitat i intercomunicació. Des de llavors les experiències creatives més innovadores es couen en l'espai del mestissatge, lluny del castrador dogmatisme acadèmic, a la perifèria dels gèneres, allà on la mescla es fa fèrtil i neixen els més esplèndids híbrids. De la creativitat alliberadora i combativa d'un valencià de Vinaròs com Carles Santos, salto a una altra valenciana i gran artista de la barreja que és l'alcoiana Sol Picó, la trajectòria artística de la qual mostra a les clares com s'adoba un terreny per fer germinar el gènere híbrid. Santos i Picó comparteixen una formació tècnica metòdica i disciplinada, l'un com a pianista virtuós, l'altra com a intèrpret del més rigorós ballet clàssic, una sòlida base d'ofici absolutament imprescindible per després trencar-ho tot i arribar on es vulgui. Després d'un llarg recorregut treballant tant amb Cesc Gelabert, Susanne Linke o Sara Sughiera, com amb la Fura dels Baus i Marcel·lí Antúnez, amb espectacles com *Amor Diesel* (2002) d'una tipologia d'intervenció urbana que ens recorden les experiències d'Albert Vidal, Sol Picó creava un espectacle que enceta una manera de fer pròpia i un estil personal inconfusible: *Bésame el cactus* (2001) on aprofundia en el maridatge entre la dansa i el teatre. Es tracta d'un sòlid solo articulat a l'entorn del risc i de la por com a temes referencials, que comença fent miques la "quarta paret" quan l'actriu/ballerina busca la complicitat del públic baixant al pati de butaques i repartint tomàquets perquè fessin punteria durant l'espectacle. La sensació de risc s'imposa quan balla descalça i amb els ulls embenats sobre un escenari ple de cactus: salta sense por entre els testos que els seus peus nus sortegen davant la mirada d'esquitllentes de l'espectador; algun cop es freguen les punxes i una ganyota de dolor es clava en l'ànima del públic. És el mateix mecanisme que ha utilitzat en la vigo-

rosa coreografia d'*El ball de Némirovsky* (2009), un dels espectacles més interessants d'aquesta temporada al TNC, on dansava damunt de tamborets disposats com a passeres sobre l'aigua, sempre al cantell de l'abisme, la relliscada o la caiguda.

En l'aspecte escènic i visual, Sol Picó confessa que han marcat els seus passos l'inclassificable artista mecatrònic Marcel·lí Antúnez, la compositora Mireia Tejero i la dramaturga Txiki Berraondo, sense oblidar els components tel·lúrics dels seus orígens: les festes majors d'Alcoi, Sant Jordi, els Moros i Cristians amb la màgia als carrers, la música arreu, els vestits bigarrats i llampants, la pólvora i l'espetec de les mascletades, un poderós rerefons popular i ancestral que l'inspira aquest punt d'excés i d'exuberància mediterrània que caracteritza alguns aspectes dels seus muntatges. Tot plegat col·labora en el sentit de la provocació estètica i la pulsio comunicativa cap al públic.

Roger Bernat afirmava que «si alguna cosa en queda, del teatre del segle xx, haurà de ser la dansa contemporània». Sens dubte es referia a aquest territori carregat de futur i anomenat "teatre dansa" o "dansateatre", en el qual, la ballarina i coreògrafa Marta Carrasco n'és una de les més imaginatives representants, particularment amb els seus solos *Aiguardent* (1995) i *Blanc d'Ombra* (1998), on Carrasco feia gala no només de la seva versatilitat interpretativa, sinó també de la seva capacitat com a creadora d'imatges escèniques d'una bellesa i una força colpidores que transmeten la tibantor entre l'impuls i la forma en un arriscat trajecte d'íntim funambulisme. Amb un nítid treball de cos i un vigorós tractament dels objectes escènics, Carrasco resseguia amb bon pols els moments crucials de l'art contemporani fent-se ressò de l'impacte que les escultures africanes i l'estètica oriental van tenir sobre les arts plàstiques i escèniques, mentre incorpora les seves vívides coreografies

al ritme integrador de les múltiples disciplines artístiques que es convoquen. Un recorregut que va culminar el 2006 amb *J'arrive...* una de les creacions escèniques més importants dels últims temps a casa nostra, on es reconeixien passatges dels seus muntatges anteriors, però en una nova dimensió de veïnatge que generava nous significats i que s'envolava cap a expressions del tot originals. Tot plegat amb una unitat compositiva de gran precisió i potència dramàtica. Una experiència insòlita, feta d'incandescència, estèticament impactant, però profundament torbadora, que situava l'espectador en aquell estat d'embargament d'esperit que només s'assoleix amb el frec de l'art o amb la comunió ritual.

Artesans de l'objecte en acció: dramatúrgies plàstiques i de la imatge

Sovint, en les produccions més modestes, hi emergeix l'alenada poètica més poderosa i engrescadora. És el cas dels Germans Oligor, un singular grup que va irrompre al Festival de Teatre Visual i de Titelles del 2002 amb *Las tribulaciones de Virginia*, un espectacle-instal·lació que recorda els invents del tebeo del professor Franz de Copenhague i que beu a doll en el cèlebre circ de filferro creat el 1927 per Alexandre Calder que s'exposa al Whitney Museum de Nova York. El constructor i alhora manipulador dels originals ginys plens de sorpreses i audàcies hilarants va explicant la història d'amor entre una ballarina de caps de música i un autòmat de fira i la barreja amb les seves pròpies experiències en un discurs d'una gran calidesa que busca (i troba) una immediata complicitat del públic.

Una reivindicació semblant de l'artesanía escènica proclama *La Caixeta de Cabosanroque*, una enginyosa caps de música que es va donar a conèixer al Grec de l'any 2006, on quatre ins-

trumentistes/manipuladors posen en solfa un exquisit espectacle cinematogràfic i sonor, ple de mecanismes i d'autòmats. S'hi projecten uns curiosos films amateurs dels anys setanta que per atzar es van trobar al carrer, ja muntats, i els hi posen banda sonora en directe, mentre accionen mil artefactes melòdics i cinètics preparats amb artesanía i un gavadal d'enginy i d'imaginació. Es donen cita, doncs, l'art de l'atzar i de la troballa, i la sincronia dels originals ginys sonors que piquen l'ullet al dadaisme (Cabaret Voltaire), al cubisme (collages de Braque) i als titelles de Sophie Täuber; el resultat és hipnotitzador. Al Festival NEO del mateix any, tornaven amb *Música a Màquina* on seguien posant en acció els seus peculiars instruments casolans, aquest cop presidits per una rentadora automàtica, en interacció contínua amb el públic. En aquest mateix festival, lamentablement desaparegut, s'hi va presentar *Écumes*, de Paulo Duarte i Núria Legarda, un treball captivador on l'actriu i ballarina construeix una nina trencada, èbria d'ombres, la nuesa de la qual era passejada per una fura acròbata, mentre una cadira semovent expressava amb les potes inquietud, paciència, agitació o torbament. Titelles, objectes, projeccions eren convocats en l'espectacle presidit per unes portes vidrades amb els vidres trencats que hom raspallava com per cicatritzar les ferides dels cristalls. Senzillament magnètic, encisador. Dos anys més tard, Legarda va voler posar text a les seves indagacions coreogràficovisuals amb *La cena*, on l'acte de parar o desparar la taula convocava un estudiat moviment d'inspiració oriental, amb una dimensió plena d'humor i frescor, una constant estilització de la violència i un esteticisme de la perversitat, amb una reflexió coreogràfica sobre la caiguda i la força de la gravetat que recrea les tensions més profundes susceptibles de sorgir quan es conversa sobre el tabú. En la seva estela se situava *A taula!* de Xavier Bobés (2009) d'un enco-

miable virtuosisme plàstic, on els intèrprets accionaven estris quotidians amb una gran delicadesa i perfecció tècnica. L'objecte ordinari s'amara de fantasia: els comensals s'asseuen parsimoniosament a l'entorn d'una taula i comencen a parar-la com qui juga una partida d'escacs, fins assolir unes disposicions al límit de la trencadissa. Només hi mancava la teca.

Després de la sorprenent *Trilogia Europea*, Àlex Serrano i Pau Palacios consoliden la seva línia artística a *Contra.Natura* (Temporada Alta 2009), rebatejat com a *Artefacte* a *Radicals Lliure* del 2010, espectacle que recolza en el treball corporal dels seus performers, la construcció sonora, la projecció audiovisual que interactua amb els intèrprets i la plàstica objectual.

Un altre grup emergent que ha dut a terme una tasca creativa compacta i responsable, ha estat Amaranto, fundat per Àngeles Ciscar, David Franch i Lidia González Zoilo, i actualment reconvertit per aquests dos últims en *Colectivo 96º*. Primer va ser *Indignos* (2006), un inquietant i sorprenent muntatge que jugava amb el gènere de varietats i sota l'aparença d'un circ "de revista" que d'imprevist clavava mossegada en l'espectador desconcertat. Després va venir *Four movements for survival* [Quatre moviments per no caure mort] (2007). L'estil que els singularitza consisteix en parlar de la realitat sobre l'escenari com una prolongació de la vida quotidiana. Així aconseguen d'arribar a l'espectador de manera directa i colpidora a diversos nivells, particularment pel que diuen: paraules i reflexions esmolades i incisives, amb capacitat de fer regirar el públic a la butaca, de crear inquietud, de remoure consciències. Però, sobretot, com ho diuen, amb recursos expressius que defugen els camins trillats, amb un treball corporal metonímic capaç de coreografiar la malaltia, la rivalitat, l'enveja, el dolor o la mort amb un ritme i unes pulsions fluides i altament comunicatives. Ja com a *Colectivo 96º*, van

presentar als *Radicals Lliure* *Dar patadas para no desaparecer* (2009), on els intèrprets espeternegaven verbalment en l'intent desesperat de definir-se com a personatges sobre l'escena. Una vegada més, fidels a una manera de fer insubornable, proposaven un molt bon espectacle sobre la identitat personal. Una identitat que es construeix sovint des dels ulls de l'altre o a través de mirades exteriors, entre les quals es compta molt particularment amb el calidoscopi d'ulls que és la platea. Es treballa l'atzar i l'autoprospecció i es reclama la participació constant del públic. Tot plegat forma part d'una estratègia creativa que converteix el despullament íntim dels intèrprets en un mirall que atrapa l'audiència i que projecta els mil racons de personalitat que ens habiten no sense conflicte.

Els autors

Superant malfiances

Pel que fa al teatre de la paraula, venim d'un segle de desconfiança, de recels i de desencontres amb la tradició dramàtica autòctona, aspectes agreujats pel genocidi cultural franquista i deixats en l'aire per la tramposa i tèbia normalització democràtica.⁹ El Lliure, des de la seva fundació i en la seva

9 Recentment s'ha publicat en lletra de motllo que «el teatre català té, amb prou feines, quaranta anys d'existència real» (*TeatreBCN*, 119, 2010: 38). No sé si és barra, cinisme o ignorància, però és preocupant, o molt significatiu, que es negui tota la història del teatre català anterior, posem per cas, a Benet i Jornet. És un corrent d'opinió que deuen compartir aquells que arrufen el nas i es miren per damunt del muscle els nostres clàssics, tot i que després han hagut de reconèixer haver estat durs d'orella davant del teatre d'Espriu o Villalonga o haver ignorat Ambrosi Carrión, Puig i Ferrer o Juli Vallmitjana, quan finalment han tingut l'oportunitat de ser muntats amb dignitat. Tot plegat respon a la capciosa inèrcia promoguda pels altaveus d'estat que tenen molt clar quina és la cultura "important" i que no escatimen esforços per "menystenir" les cultures "subalternes".

etapa com a ens privat, no va demostrar gaire interès per la literatura dramàtica del país, dedicat en cos i ànima a posar-nos al dia en la dramaturgia internacional i contemporània. Una atenció moderada que ha augmentat amb comptagotes en el nou període, quan a l'Espai Lliure es comencen a promoure noves veus (Projecte d'Autoria Textual Catalana, Assaigs Oberts, Radicals Lliure). Tanmateix, és preocupant que la generació anterior hagi quedat pràcticament invisible, amb la desaparició del panorama dramàtic d'autors tan interessants com Ramon Gomis¹⁰ o amb la gairebé invisibilitat de Joan Casas, entre d'altres.¹¹

Així doncs, després d'uns anys de sequera dramaturgica (o més ben dit, de desinterès envers l'autoria catalana per part de directors i promotors teatrals, allò que s'ha convingut d'anomenar un xic hiperbòlicament “la llarga travessia en el desert”), des de mitjan de la dècada dels vuitanta s'assisteix a l'emergència d'una nova fesomia d'autor teatral; un autor que peucalciga l'escenari i que s'implica plenament en el procés creatiu de l'espectacle, sovint desdoblant-se d'interpret o de director. Implicació que, lògicament, ha transformat la mateixa escriptura teatral.

No entraré en la polèmica artificial que encara de vegades s'alimenta, sobre si el text dramàtic és l'element primordial del teatre al marge de la seva representació, o si l'autor dramàtic no existeix fins que els seus textos no es converteixen en espectacles. La dualitat entre escriptura del text i posada en escena potser no és més que un derivat de la industrialització,

que va exigir processos d'especialització i divisió de tasques. Potser el més natural és que la creació textual i l'escenificació sorgeixin d'un mateix impuls. També la posada en escena és una escriptura.¹² El pèndul entre la primacia de l'escriptura dramàtica o de l'escenificació ha estat oscil·lant durant tot el segle xx, ara cap a una banda, ara cap a l'altra, i ja en tenim ben bé prou. L'autoria ja no pertany exclusivament a l'escriptor perquè, com acaba de dir Lluís-Anton Baulenas (un molt interessant autor dramàtic que, després de bregar-hi també com a director, va abandonar els escenaris –almenys de moment); com escriu, doncs, al número 1 de la flamant revista *Hamlet*, «un text teatral, de fet, tot i els arguments en contra dels partidaris de la seva plena validesa com a simple text literari, no té sentit sense la seva posada en escena».¹³ Doncs això, cada cosa al seu lloc i un lloc per a cada cosa.

El cert és que en els darrers anys hi ha hagut un retorn a la centralitat del text dramàtic com a “eix vertebrador” de l'espectacle, un fenomen comú arreu d'Europa, si bé ha passat per un alambí rigorós, per un procés d'essencialització del llenguatge i de les estratègies textuais tradicionals. Hi han abundat, com dèiem, aquells autors que no s'han quedat en la faceta purament textual, sinó que alhora dirigeixen, com Sergi Belbel, Manel Dueso, Àngels Aymar, o els que han sorgit de la llicenciatura bicèfala de Dramaturgia i Direcció que s'imparteix a l'Institut del Teatre d'ençà del 1994: Beth Escudé, Roger Bernat, David Plana, Carol López, o els més joves que estan trepitjant amb força com Pau Miró, Jordi Casanovas, Marc

10 Francesc i Cinta MASSIP, «El teatre de Ramon Gomis», *Revue d'Études Catalanes*, 3, 2000 [2001] : 215-227.

11 En parlo més extensament a «Un recorregut de puntetes pel teatre de Joan Casas», Joan Casas. *L'últim dia de la creació i altres* (coord.: Christian Camps), Montpellier, Éditions de La Tour Gile 2008 : 41-54.

12 Joël POMMERAT, *Carnet de Lecture, Aneth, aux nouvelles écritures théâtrales*, núm. 10, 2006 : 5.

13 «Quan el director esdevé autor», *Hamlet. Revista de les arts escèniques*, 1, 2010 : 4. Suposo que és per aquest motiu que, davant la dificultat o la impossibilitat de pujar a l'escenari, ha deixat d'escriure teatre.

Rosich, Esteve Soler, Pere Riera, Marta Buchaca o Cristina Clemente. N'hi ha d'altres que han simultaniejat l'autoria amb la interpretació actoral, com Jordi Sànchez o Paco Zarzoso, i encara, amb una nova volta de rosca, hi ha els que escriuen, interpreten i dirigeixen els seus espectacles, com Josep Pere Peyró, Carles Alberola o Albert Espinosa. Hi ha qui sosté que no hi ha pròpiament cap "dramatúrgia catalana",¹⁴ però com que la voluntat que hi sigui empeny per quasi totes bandes, i com que el desig sovint crea realitat,¹⁵ al final acabarà existint. De fet, l'autoria catalana ha anat consolidant-se en la darrera dècada amb la suma d'iniciatives com el Projecte T6 del TNC, l'Obrador de la Sala Beckett, particularment d'ençà de la temporada 2006-2007, i les apostes de l'Espai Lliure o del Versus Teatre.¹⁶ Tot plegat ha anat mitigant l'atàvica desconfiança que hi havia envers els autors catalans i l'al·lèrgia dels nostres directors als textos dels seus conterrànies. En bona part perquè, insisteixo, els dramaturgs s'han decidit a muntar-se per ells mateixos per sortir de l'atzucac.

¹⁴ Joan CASAS: «El miratge de la nova dramatúrgia catalana», *Serra d'Or*, 481, gener 2000: 34-37.

¹⁵ William I. Thomas citat per Salvador Cardús: «Si una situació es defineix com a real, és real en les seves conseqüències. Per tant, presentant com a real allò que es considera desitjable, és una manera –no sempre eficaç– d'aconseguir que ho acabi essent», *La Vanguardia*, 18-2-2010.

¹⁶ En la seva intervenció al debat ulterior, Alberto García Vidal (de la Red de Teatros Alternativos), va dir, dolgut, que en aquest panorama no s'havia mencionat el paper de les sales alternatives. Deu ignorar que la Sala Beckett va capitanejar el moviment alternatiu i que, de fet, va donar-li el nom (recordem que "escena alternativa" és un invent de Sanchis Sinisterra). També deu ignorar que el Versus és membre actiu d'aquest moviment, que ha organitzat un festival d'estiu alternatiu (primer La Torna del Grec, després, Noves Autories Contemporànies, i més endavant *Avantime*). Però ja se sap que els neòfits solen veure la palla que els minva la vista en l'ull del veí...

Tendències

Pel que fa a tendències, es podrien assenyalar alguns camins enmig l'esponerosa diversitat genèrica i argumental:

a) Una tipologia dramaturgic que analitza la realitat que ens envolta mitjançant la ironia i l'humor, en una línia de recerca expressiva que combina l'experimentació formal i la comicitat. Una tendència abanderada per Sergi Belbel que va ser, de fet, el detonador de la nova singlada del teatre d'autor a partir del 1985, i que han seguit dramaturgs com Àngels Aymar, Beth Escudé, Gemma Rodríguez, Carol López o David Plana. Aquest grup d'autors presenten inicialment els aspectes còmics de la realitat com a antídote contra l'angoixa de viure, per després passar a il·lustrar el costat dolorós d'aquesta mateixa realitat.

b) Una segona tendència caracteritzada per emprar estratègies de discurs en què el diàleg es fragmenta, es repeteix i s'obre a tantes interpretacions com expectatives hi ha a la sala entre els espectadors. Un diàleg, com la vida, ple de dubtes, de silencis, d'omissions i interrogants, de manera que la comunicació entre els personatges es converteix en una lluita tàctica. En aquesta línia s'assaja un sistema dramàtic consistent a retardar i eclipsar la informació, potenciant l'ambigüitat de les situacions escèniques. És el que alguns han anomenat "drama relatiu"¹⁷ i altres "teatralitat opaca", on les falses pistes desbaraten la lògica de l'estratègia lectiva de l'espectador. Tota hipòtesi ha de ser verificada, fins a l'extrem d'haver de dubtar sistemàticament de qualsevol acció i de qualsevol personatge. És una tipologia que s'ha forjat especialment a redós dels Tallers de Dramatúrgia endegats per Sanchis

¹⁷ Carles BATLLE, «El drama relatiu», *Suïte*, Barcelona, Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 2001, pp. 17-23.

Sinisterra a la Sala Beckett.¹⁸ L'exponent màxim d'aquesta tendència, que ha estat batejada precisament per Sanchis amb el nom de “poètica de la sostracció”,¹⁹ és Lluïsa Cunillé que sovint s'ha presentat a escena associada al valencià Paco Zarzoso (l'autor de l'hilarant *Arbusht*, 2006), amb qui formaren la Companyia Hongaresa de Teatre.

c) Una tercera tendència ve marcada per aquells textos dramàtics que fan una aproximació compromesa a la realitat i s'interessen pels problemes del nostre temps des d'una òptica reflexiva i gens trivial: Toni Cabré, Manel Dueso, Ignasi Garcia, Manel Veiga, Gerard Vázquez, Josep Pere Peyró, etc., fins a Pau Miró (a les Espanyes hi ha sobretot Juan Mayorga, junt a Yolanda Pallín o José M. Fernández).

d) Hi ha aquella tendència d'èxit que ha optat decididament per la via comercial, derivada de la cultura mediàtica de les telesèries, que es decanta per una comèdia fàcil i lleugera tot i que ben construïda i que s'inscriu en l'aposta per la revisió dels gèneres tradicionals més venals amb la finalitat de posar en contacte el producte escènic amb un major nombre d'espectadors. Es tracta d'un criteri comercial que ha acabat per abocar gran part d'aquesta producció a una espectacularitat superficial i a una inanitat que ha rebut la qualificació de *dramatúrgia aèria* on s'inclouen algunes peces de Belbel, Jordi Sánchez i Carles Alberola i tota la producció de Paco Mir. És un fet que la *dramatúrgia catalana* més visible és la que més s'apropa a l'estil, el format i la levitat de la televisió. Clar que quan la política xifra el seu èxit en qui ven millor imatge i en qui fa el discurs més populista i fofo, no ens ha d'estranyar

18 En aquesta trinxera es van bregar autors com Josep Pere Peyró, Ignasi Garcia, Carles Batlle, etc.

19 Sanchis SINISTERRA, «Una poètica de la sostracció», pròleg a Lluïsa Cunillé, *Accident*, Barcelona, Institut del Teatre 1996, pp. 5-12.

que qui vulgui arribar a les masses, des de qualsevol instància, adopti el model imperant. Molts productes del Programa T6 s'han mogut en aquests vials, sobretot els més joves, enlluernats pel lucratiu model. Jordi Galceran va aconseguir l'excel·lència en aquest territori amb *Paraules encadenades* i, sobretot, amb el *Mètode Gronhölml*, convertit en tot un fenomen del teatre de masses en la línia d'una Yasmina Reza.

e) Hi ha allò que s'ha anomenat “teatre de la irritació” en què s'inscriu de ple dret Roger Bernat i el seu corresponent a Madrid que és Rodrigo García i la seva implacable Carnicería Teatro. Fa temps que Roger Bernat s'entesta a apartar-se del teatre, a forçar els límits de la relació escènica, a violar els fonaments de la teatralitat. Ho ha fet amb escarafalls i escandallera, provocant la irritació o la somnolència, sempre a punt per sacsejar el públic o incomodar-lo. Al seu últim treball, *Ratera* (2009), ha dut la recerca a l'extrem amb la intenció d'atrapar l'espectador en un parany irremeiable, seguint la petja de Iago Pericot (*El joc i l'engany* 2002). Va minar l'entrada del teatre de càmeres de videovigilància, amb què gravava l'arribada dels espectadors, la cua, l'espera per entrar i la seva distribució als seients, i l'espectacle es limitava a retransmetre-ho en diferit a la pantalla en què havia convertit l'escenari. El públic quedava acarar a la seva activitat quotidiana més improductiva. Havia desaparegut l'interès, l'argument, la comunicació escènica. És el que alguns han batejat com a “teatre assagístic” (SÁNCHEZ, 2005) i altres “teatre postdramàtic” (FELDMAN, 2010).

f) Hi ha aquella tendència que he anomenat “dramatúrgies de fusió” o “espectacles de poeta”, una tipologia mestissa d'espectacle, on la paraula poètica pren cos sobre l'escena en la veu i/o moviment de l'interès/recitador, estimulada per un espai sonor i distints components cinètics, visuals o audiovisuals. Una fusió de llenguatges en què artistes de distintes

procedències entren en contacte, i en la fricció de les respectives creativitats generen un nou (o no tant nou) format d'espectacle. En aquest vial han transitat poetes-dramaturgs tan interessants com Albert Mestres i poetes-recitadors tan expressius com Enric Cassasses, Eduard Escoffet o Josep Pedrals (MASSIP-BELTRAN, 2005).

g) Una línia que s'està demostrant suggerent i productiva és la que fressen dramaturgs de l'última fornada com Jordi Casanovas, que prenen el pols a la realitat però amb una dimensió que no dubta en transitar la fantasia, el misteri o la ciència ficció, fent-se eco de l'estètica dels còmics i dels videojocs.

Traçades, doncs, algunes de les múltiples tendències que s'observen en la dramaturgia catalana, és clar que els seus autors de vegades han recorregut distints camins simultàniament o consecutivament. Mencionaré només alguns dels autors que, al meu entendre, han estat més significatius ja sigui per la seva vàlua o ja sigui pel seu efecte d'ona expansiva.

Sergi Belbel

Com hem dit, Sergi Belbel (1963), resultat d'una operació dissenyada en àmbits acadèmics per relançar l'escriptura teatral, va acomplir les expectatives i va exercir de detonant en la revaloració de l'autoria autòctona. Belbel, escortat pels seus mentors Benet i Sanchis, va començar la seva fulgurant carrera teatral de la mà de Beckett i Koltès, que també traduí i adaptà a la seva personal dicció, sense oblidar aspectes de Bernhard, Mamet, Müller i Shepard. En aquest sentit, Belbel és una esponja, i al llarg de la seva producció dramàtica ha anat aclimatant estils, recursos i arguments de la millor dramaturgia internacional. En un primer moment, l'obra de Belbel va enlluernar per la seva modernitat estructural i investigació formal, amb

tota mena de resolucions enginyoses. Són invariants de la dramaturgia belbeliana el tema del temps i del seu pas, dels entrecreuaments i col·lisions entre distintes temporalitats convocades en el present escènic, aspectes que configuren una exploració dels límits de la teatralitat per forçar-los. Sempre hi mancava, però, profunditat en el dibuix dels personatges i en l'anàlisi dels continguts, i també un posicionament *engagé* respecte als temes exposats. Va provar de conjurar aquestes mancances a *Forasters* (2004), l'obra més ambiciosa des d'aquest punt de vista, on no conta res de nou, però s'atreveix a resseguir amb un traç de fondària els perfils de la tragèdia, ni que sigui sota l'aparença del melodrama, i gosa construir personatges de gruix, de profunditat psicològica, lluny de la trivialitat a què ens tenia acostumats. *Forasters*, creat amb aromes d'Eduardo de Filippo de qui acabava de muntar amb gran èxit *Dissabte, diumenge, dilluns* (2002), és un drama esquinçat, que aprofundeix en la condició humana, amb les seves misèries més sòrdides, i on la memòria adquireix una dimensió històrica com a memòria de tota una cultura, un país, una civilització. I, és que, per primera vegada, Belbel s'atreveix a pouar en una experiència pròpia, real, viscuda. Era una línia de treball d'interès per continuar fressant, la de continuar auscultant la realitat que millor coneix, però hi hauria pogut obtenir resultats més autèntics. Però em temo que li ha passat com a Sagarra amb la *Galatea* quan va dir que per aquell camí, vistes les reaccions, es faria "més savi que ric". També Belbel, com que *Forasters* no va rebre l'acollida esperada, es va fer enrere en aquest camí d'exploració on potser hauria pogut trobar, més enllà de precisos mecanismes de relotgeria, un cert to major. I més quan amb les darres peces, com *Mòbil* (2007) o *Fora de Joc* (2010), ha llançat el carro pel pedregar del tòpic, obsedit a obtenir l'aclamació i el matalàs del gran públic, sense altra ambició artística.

Lluïsa Cunillé

Segurament, la veu més personal, l'escriptura més original i l'estil més coherent de l'actual escriptura dramàtica catalana sigui Lluïsa Cunillé (1961), que ha trobat la complicitat d'un director tan exquisit com Xavier Albertí, expert en fondre megàlits i convertir rocs impenetrables en argent viu, cosa que li ha permès una fecunda regularitat d'estrena. El seu és un teatre poc interessat en el discurs ideològic i abocat a la funció pragmàtica del llenguatge. Un teatre d'investigació que capgira les categories dramàtiques usuales: suspèn les referències de situació i renuncia a un diàleg que faci progressar l'acció. Es tracta d'un nou tipus de diàleg: fragmentari, balbucejant, repetitiu i obert; un diàleg fet a cops de bastó, ple de dubtes, trepanat de silencis, d'omissions, de confusions i interrogants, en la senda del "teatre de l'amenaça" i del silenci eloqüent de Harold Pinter. Ja ho deia Brossa, «el silenci és l'original, les paraules són la còpia». De fet, sovint els silencis construïts per Cunillé mostren molt més que les paraules. Les trames de Cunillé són pràcticament immòbils, irrellevants, i els conflictes, altament ambigus o directament insignificants. La seva forma de reflectir en escena el trencament de sentit que experimenta la paraula en la societat actual, consisteix en presentar uns personatges sense antecedents que, en la seva massissa condició d'inescrutables, busquen desesperadament esclatxes de comunicació perquè tenen terror a la solitud. La busquen arreu, en els silencis, en els sorolls exteriors, en el joc més insubstancial, però, sobretot, en la complicitat de l'espectador. El problema és que aquest plantejament dramàtic reclama un públic iniciat, estimulat en unes formes de percepció diametralment oposades a les habituals, cosa que exigeix una disponibilitat i una atenció que no és fàcil

d'aconseguir. Perquè Cunillé situa el conflicte més en l'espectador que en la falla, i la tensió es troba en les expectatives no tancades, en els enigmes sense resoldre i en els signes buits. Posar en escena Cunillé requereix uns paràmetres interpretatius i de muntatge desvinculats de les formes a l'ús. En la seva vasta producció (una trentena llarga de peces), l'autora ha sabut crear un autèntic univers paral·lel, un món banal i tràgic que no debades ha estat batejat com a Cunillelàndia.²⁰ Darrerament ha iniciat un interessant viratge cap al relat, obrint-se a la concreció i a l'argument, esbadellant-se a l'experiència del públic, estripant la penombra d'abstracció i de manca de referents externs que embolcallava les seves obres. En aquest sentit *Barcelona mapa d'ombres* (2004) ha marcat una fita en la seva trajectòria, a la qual han seguit *Après moi, le déluge* (2007) o *El bordell* (2008).²¹ El rar valor poètic dels textos de Lluïsa Cunillé, d'una fulgència enlluernadora, és capaç de suggerir al lector mons i personatges del tot singulars i indefugibles. I la consistència de la seva escriptura, la textura bronzina dels seus diàlegs, fa intuir que les seves obres resistiran com cap el pas del temps i de les modes.

Josep Pere Peyró

Un dels companys de formació de Cunillé als tallers de la Beckett va ser Josep Pere Peyró (1959), un altre dels autors més interessants del país, amb una de les trajectòries més arriscades i rigoroses, que ha defugit els cants de sirena d'un teatre

²⁰ Marcos ORDÓÑEZ, «Aprengui a estimar la tònica», *Avui*, 23-III-1998. Vegeu també del mateix autor, «Lost Highway», *Avui*, 7-XII-98 i «Rendez-vous», *Avui*, 5-VII-99, així com les pàgines dedicades a l'autora a *A pie de obra. Escritos sobre teatro*, Barcelona, Alba Editorial, 2003, pp. 125-137.

²¹ Vegeu el magnífic volum, prologat per Albertí, de Lluïsa Cunillé, *Deu peces*, Barcelona, Edicions 62, 2008.

dòcil i rendible, per assumir reptes artístics i vitals poc complaents amb les convencions establertes. Al front de La Invenció, una productora independent que realitzava projectes connectats amb una línia de recerca de nous llenguatges de creació, va muntar els seus darrers espectacles –des del 2001 i fins al gener de 2010–, moment en què va abaixar la persiana a la Nau Ivanow amb l'espectacle *El sud del sud*. Això va representar el comiat com a companyia: l'empresa es va fer insostenible i va experimentar en carn pròpia els efectes de la crisi. *El sud del sud* eren les restes del naufragi de la *Tetralogia Africana*, un impressionant fresc cuit al Marroc, el Camerun i la selva bantu sobre el punyent tema de la immigració, que va ser brutalment mutilat per la inquisició judicial que campa sense solta pel parrac de la pell de brau. Va començar amb *Les portes del cel* (2004) o com traspasar en carn viva a l'espectador l'asfixiant experiència de l'emigració, va continuar, amb només 18 representacions, amb *El cel massa baix* (2007), obra del marroquí Ahmed Ghazali sobre el terrorisme que no vam poder veure atesa la prohibició amb actuacions penals que han dut la companyia a la bancarrota, i va culminar amb *La tanca* (2008), una càustica denúncia de les fal·làcies de la societat del benestar que entabana, explota, usa i llença les energies dels desafavorits, espectacle que mereixia una major circulació pels nostres teatres. A la Nau Ivanow va introduir la revisió de les úniques peces permeses amb un nou text, *La mirada*, on en mostrava els precedents: el tràfic amb la misèria dels més necessitats, la venda d'un passatge clandestí cap a no se sap on.

En una conversa recent, Peyró, parlant del teatre a casa nostra, em deia: «Hi ha molta por. No agrada que expliquis certes veritats, que mostris conflictes, no agrada un tipus d'escriptura inquieta, que busca mostrar el pitjor de nosaltres mateixos, això molesta, com molesta l'esperit d'experimenta-

ció i de recerca. Han estat uns anys de censura i autocensura. Es té por de parlar, de dir, de denunciar. Hi ha *mobbing*: alguns ens anem trobant apartats, fora dels circuits. I això fa por».²² Peyró, que ha crescut en la trinxera i no s'ha deixat acomboiar per propostes llamineres, és un dramaturg de pedra picada, que té molt clar de què vol parlar, i cap a on vol anar. S'ha mantingut fidel als seus orígens i al seu art, aspecte insòlit en el panorama teatral hodiern on tothom perd el cul per obtenir una subvenció. Això l'ha portat, és clar, a la ruïna. En l'actual eclosió de la dramaturgia catalana, hi ha col·laborat, sens dubte, una certa renúncia a navegar en les aigües profundes de l'ànima humana i dels conflictes més densos de contingut, i en canvi s'ha optat per nedar en les aigües somes de la banalitat, forma infal·lible de trobar sortida en el mercat teatral d'avui en dia. És el que denunciava el dramaturg Toni Cabré quan sostenia que la dramaturgia catalana no és que estigués en crisi creativa, ans al contrari, però que hi havia una feblesa de continguts, una manca d'ambició, de mordent, d'intensitat i de contundència a l'hora de tractar l'actualitat que ens envolta i preocupa, i deia: «el teatre que escrivim no està a l'alçada dels conflictes actuals».

Toni Cabré

Toni Cabré (1958) és un altre cas de *mobbing* inexplicable, un dramaturg d'una producció rica, variada i interessant i àmpliament premiada. La seva llarga trajectòria en l'escriptura dramàtica va encetar-se el 1980 i des d'aleshores ha anat publicant peça rere peça fins avui mateix; ha obtingut nombrosos premis de literatura dramàtica però amb una escarida

22 F. MASSIP, «Josep Pere Peyró: el desig de nedar en aigües abissals», *Estudis Escènics*, 36, 2010: 161-170 (p. 169 de referència).

presència als escenaris. El recent èxit de Daniel Glattauer amb la seva novel·la *Contra el vent del nord* (2010), ens fa recordar que fa una dècada que Cabré havia portat ja la relació *internètica* al teatre amb *Navegants* (1999), que encara no s'ha estrenat. I és que un tret característic de la seva extensa obra dramàtica resideix en el fet de partir d'arguments ben ancorats en la realitat quotidiana, sovint inspirats en casos reals, com va fer amb *Teoria de catàstrofes* (2004) arran de l'enfonsament d'un pont després d'uns aiguats, amb *Iglú* (2006) que s'inspira en un fet recollit per la premsa en què un militar francès s'havia tancat al polvorí com a protesta perquè l'havien passat a la reserva i amenaçava en volar-ho tot si no era reincorporat al seu lloc, o amb *Demà coneixeràs Klein*, que presenta una lluita a ultrança per la supervivència en l'ocupació d'un lloc de treball, i basada en un cas d'assetjament i de competitivitat laboral, amb tot el ventall d'enfrontaments, travetes i perverses martingales que això comporta, sense oblidar el rerefons de la corrupció politicoempresarial, tan lacerant i vigent. També en totes les seves peces hi ha aquella ironia subtil i aquell humor llampant que esclata enmig d'agudes rèpliques sense donar temps a manifestar la riulla, perquè cal mantenir-se atent per no perdre el fil d'una trama sempre trepidant. I en aquestes darreres peces parla de la jungla en què s'ha convertit el món laboral, amb llocs de treball sotmesos a pressions inenarrables, deslocalitzacions lucratives, reduccions salarials desvergonyides, acomiadaments barruts i tota mena d'abusos –com les delirants proves de selecció laboral del *Mètode Gronhölml*–, aspectes que empenyen cap a l'estossinada constant, a la llei del més fort, a l'enfrontament més salvatge. A la vora del drama col·loca sempre la humorada que té l'efecte d'una dutxa sueca per contrastar, amb el riure, l'alta tensió que es va desvetllant cada cop més bèstia i intensa. L'últim text de Toni Cabré llegit en

públic, *Vols ser jo?* (2009), és una peça trasbalsadora amb uns diàlegs mesurats i tallants, una trama amb revolts inesperats i sorpreses ben payoutades. Té la virtut de prendre com a anècdota un estrafolari anunci penjat a Internet, no tan inversemblant com podria parèixer a primera vista. Amb un peu, doncs, en un fet aparentment verídic, i prenent-lo com a trampolí per confegir un argument, Cabré acara dues dones en un tràmit comercial de compravenda d'identitats. El fet que bona part de les relacions comercials i personals avui en dia es facin en el mitjà virtual li serveix per fer versemblant l'esplèndida pensada: fugir del que s'és, pels motius que sigui, i accedir a una nova identitat amb tot inclòs: casa, feina, mòbil, agenda, cotxe i carnet. L'una compra i l'altra ven. Ambdues deixen de ser qui són. Per què? Tothom té racons per amagar. I, finalment, només som allò que recordem. O que inventem. Un malabarisme d'identitats que la xarxa provoca. Rere la màscara del teclat, es pot ser qui es vulgui. I el camaleonisme és un dels trets distintius del nostre món malalt i destructiu.

Àngels Aymar

Àngels Aymar (1958) és de les poques dramaturgues d'avui que ha tingut el valor de transitar el terreny minat de la memòria històrica i dur-la a escena sense complexos. Ho va fer amb *La Indiana* (2007) un text madur, complex, elaborat i original, que incorporava a escena el tema dels catalans que a mitjan del XIX anaven a fer fortuna a Cuba. Partint d'unes cartes reals escrites pels seus avantpassats *indianos*, Aymar embolcallava la peça amb les veladures d'una pintura d'època: la paraula precisa, la imatge nítida, l'evocació poètica, tot plegat esquitxat amb cançons cubanes que encara avui recorden el passat colonial. Hi va insistir amb *La riulla inacabada* (1999) sobre els

exiliats a Mèxic. I el 2009, amb *Trueta*, on indaga en una figura cabdal de la medicina del segle passat, el doctor Josep Trueta tan mal conegut al seu país malgrat ser un personatge clau per a la ciència mèdica i l'esperit democràtic del segle xx. Aymar construeix la biografia escènica combinant el rigorós treball de recerca amb la fluida concatenació dels fets històrics en una presentació àgil, dinàmica i compromesa, que té la capacitat d'evocar tant els avenços mèdics tan decisius per mitigar la carnisseria bèl·lica, com el perfil profundament humà del poc conegut protagonista. Un home que, com Pau Casals, no li tremolà la veu per donar testimoni de catalanitat arreu del món, malgrat les pressions de la diplomàcia espanyola i la reticència de bons amics com el mateix Salvador de Maradiaga. La posada en escena, de la mateixa autora, elegant i acurada, presentava una escenografia de ciutat esventrada per les bombes que es valia de la projecció d'expressius documents audiovisuals, en una reivindicació històrica i humana, justa i memorable.²³

Gerard Vázquez

El dramaturg Gerard Vázquez (1959) va rebre el Premi Crítica Serra d'Or del 2004 pel seu singular drama històric *El retratista*, una ficció sobre l'Anglaterra del segle xvi de ritme vertiginós, àgils diàlegs i aspectes esquitxats de lucidesa que ens remetien al context actual. El mateix any presentava *Broc gros*, que tenia els seus millors moments en un primer acte on es radiografiava la Barcelona del 1952, en ple baveig nacionalcatòlic, ciutat empastifada amb els fastos del Congrés Eucarístic,

²³ Al congrés de l'Association of Hispanists of Great Britain and Ireland (abril 2009), la Dra. Montserrat Roser (Universitat de Kent) va presentar l'estudi «Medicine and Politics: *Trueta* (2008) by Angels Aymar».

una cerimònia d'estat que remarcava qui havia instigat Franco al cop militar, qui havia batejat la guerra com a "croada" i qui estava fent d'apuntador dels quaranta anys de criminal ignomínia. A escena dos personatges: un pidolaire esparracat, que havia combatut amb les tropes de la República, i una beata franquista, gojosament endolada per celebrar aquell Fòrum de l'hòstia consagrada poblat de rogatives, misses, rosaris i adoracions nocturnes. L'encontre i el diàleg entre aquests éssers antagonics està admirablement construït, amb passatges brillants amanits de potents dosis d'humor. Mentre el captai-re assegura que no té idees sinó fam i que no vol veure el mar perquè allà on vivia (el Camp de la Bóta) fa pudor a mort, la senyora només li dona almoïna mentre respon de memòria i sense errada l'interrogatori del catecisme feixista. El problema de la segona part resideix en l'obsessió de voler fer-se eco literal de tot allò que ha passat a la primera, amb una enderiada voluntat de trobar rima a cada passatge de la història anterior, ni que sigui forçant el peu i reomplint el vers de rebelles perquè quadri. És com l'altra cara d'una mateixa moneda: ara els personatges són els néts dels anteriors, però ell és la persona establerta i ella la marginal; ara el pompós festival d'estat és el Fòrum Universal de les Cultures (2004), en plena bavera multiètnica, globalitzadora i ecosocialista. Però curiosament, l'anàlisi de l'actualitat és menys viva, els discursos més obvis, els diàlegs més tous i el clímax més esbravat. Amb *Uuuuh!* (2005) Vázquez tornava a basar-se en fets històrics per interrogar críticament la realitat i teixir la ficció dramàtica, aquest cop a partir del pallasso més famós del segle passat, el català Charlie Rivel (Josep Andreu), i les seves actuacions d'èxit a l'Alemanya nazi. A primera vista podria semblar que l'obra vol plantejar les relacions de l'artista amb el poder totalitari, com ho va fer Ronald Harwood a *Prendre partit* a l'entorn del director

d'orquestra Wilhelm Furtwängler. Però no es tracta ben bé d'això. Vázquez situa Rivel a l'ull de l'huracà, a l'epicentre de l'horror i en la tessitura d'haver d'acceptar un encàrrec tan incòmode com la preparació, tutelat per un agent de la Gestapo, d'una suposada funció davant del mateix Führer. És en aquesta posició extrema que Vázquez destil·la el conflicte, les reaccions i evolucions dels seus personatges. L'escena reproduceix al darrere el teló d'un escenari on s'assagen els números i els camerinos on es discuteix la jugada. Un espai metateatral que dóna singular projecció a una obra plena de contrastos, construïda amb bon pols i amb uns diàlegs enfilats d'enginyoses rèpliques, on la tendresa i la rialla acomboïen l'esfereïdora situació.

Albert Mestres

Albert Mestres (1960), és autor d'un seguit de textos que reuneixen un triple interès: argument atractiu, elevat nivell poètic i esplèndid sentit del ritme. Com a autor i director va obtenir el Premi Serra d'Or pel millor text estrenat el 2002 amb *Dramàtic*. Com a director convertia en èxit el primer text teatral d'Enric Casasses, *D'om* (2003). Com a llibretista d'òpera va confegir l'ambiciós text *1714-Món de guerres* (2004) que amb una estructura modular "a la manera del trencadís", aconseguia explicar amb contundència, però amb imatges suggerents i elegants, tots els horrors de què és capaç l'home en el context d'una conflagració bèl·lica. A *Contes estigis* (2005) ofería un enfilall de relats presos de múltiples tradicions literàries (àrab, llatina, russa o hispanoamericana) articulades amb cançons de varietats francament hilarants en el que constituïa un autèntic cabaret macabre. A *Temps real* (2007) prescindia de la narració i se centrava en l'exploració de l'estructura

i dels recursos expressius. Es tracta d'un elaborat experiment de laboratori de captivadora intensitat que actualitza la tragèdia dels Àtrides i acara els episodis de sang i fetge domèstics massa quotidians. Parteix dels referents clàssics d'Electra, Agamèmnon, Clitemnestra i Orestes, per presentar una tragèdia familiar contemporània, centrada per una mare que escura, escombra i, com Lady Macbeth, es neteja frenèticament les mans; un pare i un amant que no paren de beure vi i uns nens que juguen compulsivament. Una llar que aviat descobrim esquitxada d'abusos, maltractaments i violència molt semblants als que denunciaven obres com *Tatuatge* de Dea Loher (Artenbrut 2002) o *L'agressor* de Thomas Jonigk (Nau Ivanow 2006). Ho fa amb uns diàlegs elementals, quotidians i "vulgars" que cobren tota la seva força en l'acció que els acompanya. Les rèpliques es repeteixen, una i altra vegada, d'acord amb una calculada planificació de la redundància i l'anàfora, i van adquirint nous significats i múltiples matisos segons el personatge a qui s'adrecen o l'entonació i treball gestual amb què es pronuncien. La peça respira un esplèndid sentit del ritme, pauta da per un rellotge que va tocant les hores, travessada per un moviment endimoniat i sostinguda en un potent espai sonor, tot plegat, un espectacle cru i torbador, d'un estrany magnetisme. A *Dos de dos* (2008), Mestres analitza el món dels immigrants, lluny de paternalismes i beguinatges, on desvetlla, sense embuts, la incòmoda irrupció dels nouvinguts que, en barris com el Raval, estan transformant radicalment la vida dels nadius. *Dos de dos* respira una poderosa alenada poètica, amb un espetec d'encadellaments paremiològics i esplendoroses troballes expressives o amb l'ús paròdic d'alexandrins de tall racinià per descriure l'amor adúlter amb el moro ben dotat, malgrat que no sap ni una paraula de català. Es tracta d'una locució quotidiana, apuntalada de crosses verbals,

entretallada, on es creuen diversos fils com la conversa plena de sobreentesos de vells coneguts que flueix sense noses. És un tret destacat en l'obra de Mestres, la qualitat poètica i el rigorós treball d'elocució, cosa que el vincula al mestratge brossià més primigeni.

El teatre de la irritació

Roger Bernat, juntament amb Rodrigo García (Carnicería), Marta Galán (La Vuelta) o Simona Levi (Conservas), constitueixen el referent de la “postmodernitat” i de l'anomenada “dramatúrgia de contenidor”. Es tracta d'una estètica que en el fons reprèn els pressupòsits de les primeres avantguardes del segle xx, i singularment del futurisme, amb Marinetti al front, els manifestos del qual instaven els artistes a “sortir al carrer, llençar atacs des dels teatres i introduir cops de puny en la batalla artística”, cosa que van seguir al peu de la lletra, amb la consegüent resposta frenètica del públic que reaccionaven llençant-los patates, taronges i qualsevol altre tipus de projectil vegetal, fins i tot d'espaguetis. La violència era un element central en el plantejament de les vetllades futuristes, perquè assegurava una recepció activa, i un dels objectius fonamentals del futurisme era l'agitació del públic mitjançant la provocació o l'anomenat “contagi”. És l'únic que els falta als seus nous seguidors: permetre que el públic participi en l'aquí i ara que els seus espectacles exalten. Quan es recuperarà per al teatre el llençar de tomàquets i ous podrits? Estic convençut que els espectacles de Bernat obtindrien la seva última raó de ser si s'hi promogués la intervenció de l'espectador el qual, ben proveït de projectils, i després de fer punteria amb actors i escena, n'abastaria la darrera intenció. D'altra banda, l'estructura de les obres de Bernat comparteixen pres-

supòsits futuristes com ara la renúncia a la lògica narrativa o el disparar ràfegues de fragments de realitat i prendre peu en la improvisació dels intèrprets. En canvi, podent, no excita la participació del públic: llàstima! En unes declaracions recents, Bernat afirmava: «Quan ja no hi ha ficció capaç de reproduir el que passa, o es mostren trossos de realitat o es genera una realitat nova [...] El que hem de dir ho diem directament, sense necessitat d'històries, personatges, desenvolupaments dramàtics». Des d'aquests plantejaments es desenvolupen tant *Bona gent* com *Bones intencions* (Lliure de Gràcia) on els intèrprets deixen d'actuar per ser ells mateixos i escriure el seu propi discurs defugint la ficció, només induïts pel director (Bernat) que proposa una situació que els actors desenvolupen sobre l'escena.

Teatre emergent

S'ha convingut d'anomenar les darreres i més inquietes fornades de dramaturgs com a “teatre emergent”, un sac que han engruixit aquells caçadors d'onades que es limiten a recollir les llebres que altres han aixecat. L'activitat dramàtica “emergent” seria aquella que treu el cap a la superfície llisa de la bassa on es remelsa el teatre català actual. Els elements emergents solen aparèixer a les vores o als racons de l'estany, allà on l'aigua és poc fonda, això és, als espais alternatius, amb escassos recursos però amb grans energies. És clar que tothom aspira a treure el cap al bell mig del llac, on les aigües són profundes i els recursos copiosos; però, ai las!, allà hi viuen els peixos grossos que tot ho devoren (recordeu la voraç carpa Ramona de l'estany de Banyoles que s'ho empassa tot?). Quan l'emergent s'atansa al centre de l'estany pot acabar a la panxa del monstre i, per tant, li escau bregar a la riba, on

pugui tocar fons i prendre peu. I li convé distanciar-se dels totpoderosos, car l'emersió vol dir fer-se visible en superar l'ocultació a què el sotmet un astre més gran. L'altre sentit d'emergent és resultat d'alguna cosa, conseqüència d'una necessitat, esdeveniment ineludible però imprevist. És el gran potencial d'aquest impuls escènic: és un teatre que s'imposa, en el sentit que es fa perquè als seus creadors els resulta inevitable i no van a ròssec de modes o d'inèrcies crematístiques ni depenen d'urgències polítiques o de conveniències de qui remena les cireres. És un teatre que es manifesta com a irremeiable, necessari com el pa. D'altra banda hi ha el que podríem anomenar teatre "immergent" o "immergit", que és el teatre amateur i que potser sense sortir mai a la superfície, constitueix un estol de microorganismes que mantenen l'aigua salubre i l'estany oxigenat. Vull dir que per a una cultura a la qual l'Estat més d'un cop ha provat de conduir a l'extinció, la continuïtat del teatre d'aficionats ha constituït el solatge imprescindible perquè un dia esclatés un teatre professional de nivell.

Començant pels més joves, volia destacar un autor com Jordi Casanovas (1978) que va començar amb la seva companyia "amateur" de Vilafranca del Penedès amb la qual ha crescut i s'ha professionalitzat muntant les seves pròpies obres. Casanovas aconsegueix trasbalsar l'espectador amb textos poderosos i enigmàtics, caracteritzats per la barreja de fórmules expressives, la mixtura de tons i la hibridació de gèneres (el còmic, el serial televisiu, el cinema, la playstation). L'anomenada «Trilogia dels videojocs (*Hardcore videogames*)», Premi Serra d'Or al millor text del 2006 i Premi Revelació de la Crítica de Barcelona el 2007, es compon de *Wolfenstein*, *Tetris* i *City/Simcity*, i se singularitza per uns personatges que, tot i transitar per situacions quotidianes, actuen de forma més aviat rara,

amb més d'un punt de contacte amb Harold Pinter i Sarah Kane, això és la dramaturgia britànica més innovadora de l'últim mig segle. A *Wolfenstein* la por és un dels principals condiments i la violència el seu correlat. *Tetris* parteix d'una situació quotidiana: un sopar d'amics on irromp, però, un singular personatge que de mica en mica es va desvetllant estrany, invasiu i monstruós. *City/SimCity* adopta l'estètica cinematogràfica amb reiterats fosos en negre, ritme endimoniat i estructura de thriller vertiginós, i aconsegueix de posar sobre la taula qüestions candents entre el jovent com l'enfollida competitivitat laboral que encimbella la mediocritat servil i castiga el talent (el nostre pa de cada dia). Tres peces temàticament independents que comparteixen, però, alguns trets definitoris de l'original dramaturgia d'aquest jove autor i director vilafranquí. A saber, la qualitat escènica dels seus àgils i esmolats diàlegs que fan lliscar l'acció de forma trepidant. O la naturalesa dels personatges profundament inquietants que trenen situacions amarades d'una enrarida atmosfera que empenyen l'espectador al voraviu de la butaca i sacsegen les seves expectatives per precipitar-les de l'exultant calidesa a un abisme gèlid. Hi ha un continuat contrast d'emocions i reaccions que fan pertorbadors els seus protagonistes i violents els seus vincles. Són textos frondosos, tensos i carregats d'incògnites, amb cops de teatre i recursos sorprenents i incisius que capgiren l'aguait de l'espectador, el sorollen i el fan anar d'una banda a l'altra sense saber ben bé a què atènyer-se, desbordat per una estranya barreja de realisme crític, fantasia gòtica, hipnotisme i vampirisme. La trilogia és escandida amb violència física i moral i resolucions ambigües i gens tranquil·litzadores. El que queda clar és que Casanovas ha aconseguit definir un estil propi, inconfusible, un registre personal i una manera de fer consolidada i eficaç, sense concessions a la galeria, sense riures fàcils

ni jocs de paraules de lluïment. La poètica forta de Casanovas juga a favor del públic sense plegar-se al païdor. Es dirigeix a la intel·ligència i incita la complicitat d'un espectador actiu. Els seus textos constitueixen ja una respectable fita d'aquesta dramàtica que balla de capoll com l'insecte sabater damunt l'aigua de la bassa. Peces que ell mateix duu a escena amb un equip d'interprets compacte i extremament còmplice, cosa que li permet explorar la viabilitat dels diàlegs, l'aire que cal interposar a les rèpliques, els cops d'efecte i altres mecanismes de construcció dramàtica que flueixen sense solució de continuïtat.²⁴

En menys d'una dècada (la primera obra seva que va posar en escena va ser *Gebre* el 2003 que presenta insòlits punts de contacte amb Javier Daulte, quan encara ni el coneixia), Casanovas ha consolidat un estil personalíssim de fer teatre, amb peces trasbalsadores i sempre estimulants, que empenen el recurs del misteri i de l'humor per enfilar la realitat sobre les taules amb la impecabilitat que utilitza l'entomòleg en clavar els insectes de la seva col·lecció. A *La ruïna* (2008), Casanovas posa el dit a la plaga del frau que suposa el capitalisme compulsiu, i això abans que es declarés oficialment la crisi del malèit sistema financer. El procediment cinematogràfic del "fosc", que en altres espectacles usava per acotar seqüències, és substituït aquí per un contínuum escandit per la irrupció sorprenent d'un nou element que fa avançar la història a ritme trepidant. Cada nova introducció d'un personatge, particularment quan es transposen les realitats, empeny el relat cap a noves i insospitades expectatives. Casanovas, amb un llenguatge fresc i unes situacions carregades de tensió i sorpresa,

²⁴ Vaig parlar per extens de Casanovas al XIV Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes celebrat a Budapest (setembre 2006) (MASSIP, 2009), així com en els articles «La generació dels videojocs», *Avui* (Quadern de Teatre), 11-IX-2006 i «Créixer en el daltabaix» *Avui* (Quadern de Teatre), 12-IX-2008.

fa una demolidora invectiva contra les perversitats del capitalisme i dels seus òrgans rectors: les forces econòmiques i financeres especialitzades en dar pel sac al personal. Per això la instància a la revolta amb què culmina l'obra, amb l'assalt als bancs usurpadors dels beneficis dels treballadors, resulta un coratjós crit d'utopia i produeix en l'espectador una sana catarsi final, semblant al cop de puny amb què es clou *La Revolució* (2009), una comèdia sobre l'oci digital que, amb un calculat joc d'emocions, incorpora ingredients de thriller i suspens amb la voluntat d'arribar a un nou públic que, com diu l'autor, «encara no sap que li agrada el teatre». A banda de ser el títol del nou videojoc que creen les protagonistes, hi ha una instància a les revoltes individuals que hom pot fer per tal de contribuir a parar els peus al capitalisme criminal, com el qualifica el físic austríac Fritjof Capra (*Les connexions ocultes* 2002), i als poders econòmics que esclavitzen les democràcies occidentals i que, amb absoluta manca d'ètica, inoculen en les persones la por a la llibertat.

Gemma Rodríguez (1973) va sorprendre a *T'estimaré infinit* (Projecte T6 del 2004) per l'agilitat i la frescor dels seus diàlegs, sempre tenyits d'una esquitxada ironia, amb rèpliques hilarants que dissequen la realitat amb la incisió d'un bisturí de tall net, que defuig el sang i fetge, que esquiva la bufeta de la fel, que no malmet cap nervi i que evita activar les feromones de la malícia. *Estem quedant fatal* (2006) revalidava l'habilitat de l'autora a construir comèdies de ritme trepidant, amb un registre planer i directe, que a més permeten una anàlisi crítica de la realitat més immediata a través de l'humor. Rodríguez aborda una temàtica poc freqüentada en escena: les relacions laborals; relacions entre directius i subordinats, estressats de no fer res i anar sempre de pressa, que resulten tan exageradament impersonals que provoquen la rialla, esti-

mulada per cadenats de sil·logismes absurds i respostes inesperades. *L'ham* (2007), l'últim text estrenat de Gemma Rodríguez, sorprèn per la seva originalitat dramàtica i per l'ambició i qualitat de la seva escriptura. Per començar, gairebé no hi ha diàleg. Els personatges es presenten en les seves captinences quotidianes explicant tot allò que pensen i fan. Les acotacions també es diuen, particularment la inicial, on es detalla tot el que caldria veure per suggerir l'ambient de la història que es contarà: espais i objectes que van passant en una cinta transportadora estilitzats en miniatures de joguina. Estem davant d'un esponjós exercici de "narratúrgia" (MASSIP, 2008 : 338), proper als nous corrents escènics alemanys (Mayenburg, Schimmelpfennig) que han abandonat la construcció convencional de personatges i situacions, cosa que obliga a una interpretació desproveïda dels recursos del mètode amb què s'han forjat els actors en els últims cent anys. Un text agredolç, espurnejant d'humorisme i ratllat d'una profunda alenada poètica que frega la irrealitat o la fantasia.

Guillem Clua (1973), dramaturg format a l'Obrador de la Sala Beckett, bregat en el periodisme especialitzat en arts escèniques i en el guió televisiu, va obtenir el premi Ciutat d'Alcoi l'any 2004 amb *La pell en flames*, una mirada crítica sobre el paternalisme que Occident exerceix damunt la resta del món per tal de silenciar amb cinisme hipòcrita els remordiments de culpabilitat que li pugen a les galtes després d'haver participat en devastadors conflictes bèl·lics amb la finalitat última de treure'n benefici. Va ser l'últim Premi Alcoi que va ser dut a escena, perquè es va estroncar l'ajut que aportava la Generalitat Valenciana, malmenada per una dreta que està acomplint un genocidi irreversible amb la cultura i el teatre del país. El text està esplèndidament dialogat, amb rèpliques incisives que van teixint una trama generadora d'intriga i expectació,

que, ahora, però, reflexiona amb cruesa i sarcasme sobre la fal·làcia d'aquesta nova forma de colonialisme que Occident està imposant al planeta si no vols per força. L'autor controla molt bé el ritme de les línies d'acció que entrellaça hàbilment i manté la tensió justa sense deixar caure l'interès creant una trepidant expectació. Amb *Marburg* (TNC 2010) Guillem Clua concretava en la dramaturgia catalana un fresc contemporani de vocació universal, amb ecos d'*Àngels a Amèrica* de Tony Kushner. Un text tan ambiciós com fascinant que presenta quatre històries en quatre llocs diferents del planeta amb el mateix topònim amb una simultaneïtat admirablement entreteixida i rigorosament travada. Tot plegat en temporalitats distintes on es mostren les dèries i xacres de l'últim mig segle. El pinyol de l'obra és la malaltia i les pors que genera. El virus de Marburg sorgit de l'experimentació científica i que vincula, per oposició, el progrés amb la fe religiosa. Quatre decorats a la vista dels quatre Marburg del món, que interaccionen per damunt del temps, gràcies a una escenografia que fa lliscar les connexions i una pantalla de fons que ens situa en el mapa i en la història. Els diàlegs del relat quàdruple s'entrellacen en paral·lels sovint equivalents o en ecos que viatgen d'una història a l'altra. Una arquitectura dramàtica de poderosa factura, que empeny alhora sentit i reflexions.

Pere Riera (1974) ha demostrat consistència i sorprenent maduresa dramàtica en les poques peces que li coneixem. D'una banda, *Casa Calores* (2007), una evocació poètica de l'adolescència i joventut feta des d'un terrat assolellat en una població marinera i càlida, amb diàlegs límpids i ben travats que esgranen el pas del temps inaferrable, la tebior de l'ànima en les relacions humanes, la por a l'efímer dels llocs i dels espais on han crescut i s'han esbravat amors i amics. La qualitat de serena introspecció, la mirada incisiva, tendra i punyent

ahora, adquireix unes tonalitats més ombrívoles a *Lluny de Nuuk* (T6 del 2010), un espectacle vertiginós i impactant, construït amb una delicadesa poc comuna, que escarbota en preocupacions actuals i de sempre que afecten els individus i els col·lectius de la civilització occidental. L'obra planteja qüestions tan candents com el pes dels convencionalismes socials, la transmissió familiar de l'autoritarisme i la violència, sovint encriptats rere aparences amables, la pervivència d'actituds de relegament i submissió de les dones en un món mascle prepotent i sanguini, els tics agressius de la competitivitat en la detenció del poder ni que sigui d'una empresa familiar com la que mostra l'espectacle. En les escenes crucials, el clos masculí esclata en una ferotge lluita de galls incapaç de resolucions assossegades, mentre la banda femenina s'emborratxa, se sincera i assuauja la tensió. És una de les qüestions més vívides que es plantegen perquè, com deia Alice Duer Miller, «la tendència innata dels homes a recórrer a la força els incapacita especialment per a la tasca de governar». I això val també per a l'educació: una criança descurada (irresponsable) o desmesuradament rigorosa (disciplinària) és una fàbrica de monstres, com retrata Michael Haneke a *La cinta blanca* (2009). Riera es mou amb soltesa pel registre inicial de comèdia, amb rèpliques i accions que circulen per la banda alta de l'humor. Aviat, però, tot s'enrareix i els inferns més pregons enfosqueixen la peça. Els hàbils mecanismes d'intriga i els cops d'efecte estratègicament disposats al llarg de la representació, mantenen l'espectador en sopols, el sotmeten a un joc de contrastos d'endimoniada potència, tant pel que fa als personatges com a les situacions en què s'entortolligen.

La rara poesia que destil·len els textos de Pau Miró (1974) resplendeix en el microdiàleg. Així es va fer avinent a *Plou a Barcelona* (2004), el tret de sortida d'un dramaturg que ha estat

actor i que és, ahora, director de les seves obres. Va seguir amb *Bales i ombres* (2006), un western contemporani on en tot moment es respirava una tensa violència, física i verbal, activada per l'intrús, el fotògraf foraster que irrompia en l'amagatall dels fugitius protagonistes, una rulot esbalandrada enmig d'un paisatge lunar. Són personatges que pensen i es queixen en clau de dibuixos animats. El clima d'ambigüitat moral dels personatges, l'ansietat que els empeny, els dubtes que els assalten, les decisions que es veuen obligats a prendre, confereixen a l'obra un rar efecte de combustió freda, com un foc encès en la gèlida nit del desert. Després de dos muntatges no tan reeixits (*Somriure d'elefant* 2006 i *Singapur* 2008), Miró va fer un salt enllà amb una trilogia que es podria titular, com el llibre de Lull, «de les Bèsties». *Búfals* va inaugurar el festival Temporada Alta del 2008, un text carregat de força expressiva i alenada poètica que va marcar una fita en la interessant trajectòria de Miró. La família protagonista regenta una bugadèria on el veïnat renta la roba i queixala les plantes de plàstic. Una família nombrosa que acaba de passar un mal tràngol: la desaparició d'un fill devorat per un lleó. Ho expliquen els seus cinc germans, que des de llavors troben més dures i amargues les herbes que mastegen. Són informacions inquietants, inescrutables. El relat ens arriba narrat per boca dels tres germans i les dues germanes, que malden per entendre la realitat, per desxifrar el clima enrarit que els envolta. I, de sobte, una estranya revelació: diuen que són un grup de búfals que han abandonat la manada i sobreviuen amb l'ai al cor, assetjats per l'ombra dels lleons. De tant en tant bramulen, rebufen, copegen les parets amb el banyam. És interpretada per un conjunt d'una gran complicitat i frescor, que saben esponjar el relat amb àgils coreografies, com les envestides a cop d'ampolles de plàstic, "carícies descontrolades" amb què expressen la

ràbia a flor de pell, la brutal violència que esclata d'un excés de convivència en un context asfixiant, tan semblant a qualsevol barri marginal d'una gran ciutat. Només els salven els rituals, les cerimònies de supervivència. En una rara barreja de comportaments animals i actituds humanes, *Búfals* aporta el punt de vista dels fills. Però a *Lleons* (2009), els germans han marxat, i ara coneixem els pares. Els mecanismes assajats a la primera part de la trilogia, s'ajusten a la segona, on s'aconsegueix de recrear el clima enrarit i potencialment violent d'un barri comprimit de tensió que pot recordar el Raval. Però s'ha perdut bona part del misteri que batejava a *Búfals*. El món dels adults és més prosaic. I més virulent. Silencis, remors i inquietants sorolls col·laboren a fer respirar els conflictes colgats, la ira continguda que de sobte esclata. Amb *Girafes* Pau Miró tanca una trilogia que s'ha produït en ordre cronològic invers. *Girafes* presenta els orígens d'aquella peculiar família de *Búfals* traumatitzada per la desaparició d'un component de la ventrada en circumstàncies misterioses, els pares de la qual configuraven *Lleons*, fundadors de la bugaderia que té el seu inici a *Girafes*, en la primera rentadora que regalen a l'àvia que viu en un ambient aixafat per la grisor granítica d'un país captiu dels deliris reaccionaris de la milícia i el capellanum (feixisme espanyol). La visió de la descarnada realitat dels anys 50 s'alterna amb números de cabaret amb aquelles coents sonoritats de l'època fidelment recreades, on el camallarg Albert Ausellé incorpora un transvestit disfressat de girafa, símbol de l'ambició que permet treure el cap per sobre l'espessa capa del plom de mediocritat que envescava la vida quotidiana d'aquells anys del twist i dels primers electrodomèstics.

De la seva banda, Esteve Soler (1976), alliberat de l'imperatiu d'èxit a què el va acarar el Projecte T6 (*Jo sóc un altre!* 2006), ha confegit el seu últim text *Contra el progrés* (2009), unes se-

qüències potents, enginyoses i amb veu pròpia. Es tracta d'un fresc contemporani sota el vidre fumatejat de l'humor més fosc, explosiu mosaic de punyents contrastos que et petrifica el riure només fer-te'l esclafir. La sàtira permet, alhora que un entreteniment hilarant, apropar l'audiència a les monstruositats generades pel progrés, o millor dit per qui el monopolitza i manipula. Són set micropeces que refulgeixen com un tallant ganivet embolcallat de càustic humorisme que llesca la vida sense pietat. Destaca la seqüència on una parella suporta malament el negret desnudit i esprimatxat (entendridor titella) que salta de la pantalla fugint d'un informatiu: la dona comina el marit que el posi dins una bossa d'escombreries i se'n desfàci. O l'escena del sentit comiat d'un matrimoni quan finalitza el contracte nupcial que havien signat per només un any improrrogable. I, sobretot, l'escena final, quan els tres intèrprets apareixen com a foques encaputxades amb impermeables vermells exterminant nadons per controlar la proliferació de «bestioles humanes que posen en perill la biodiversitat», una humorada en l'estela de Jonathan Swift i la seva modesta proposta de cuinar nadons irlandesos pobres per alimentar els anglesos rics i regular de passada el creixement demogràfic.

Volem anar al Tibidabo (2008) va suposar l'estrena professional de Cristina Clemente (1977) que alhora dirigia el seu propi text. Clemente s'inscriu amb traç ferm i singular estil en aquell corrent d'escriptura escènica capaç d'afrontar un episodi dramàtic des de l'humor, en un registre d'espurnejants contrastos. Els diàlegs embolcallen la tragèdia per apaivagar-ne l'impacte, i ho fan amb una singular barreja d'humorades i crueltats, de tendresa i d'ironia. A *La gran nit de Lurdes* G Cristina Clemente comparteix autoria i direcció amb Josep M. Miró (1977), on es planteja una situació que l'espectador viu

amb certa incomoditat: l'exhibició de les neures de cadascú a l'entorn d'una nit de cap d'any, quan una colla d'amics ha convidat una nouvinguda, blanc fàcil de la riota i la presa de pèl. Es recreen així uns arquetips de comportament juvenívol que culmina amb un joc cruel, on l'escarni és l'ingredient més suau. Al darrere hi ressona *El sopar dels idiotes* de Francis Veber, però aquí, a la *novata*, la sotmeten a un autèntic ritual de la tortura psicològica on concorre la por, la coacció i la violència. El riure, novament, instal·lat enmig de la tragèdia, bé que la sang no arriba al riu.

Conclusió i perspectives

La creació teatral catalana ha experimentat una gran projecció internacional particularment gràcies a grups com Comediants o La Fura dels Baus amb una tipologia d'espectacles urbans, basats en els elements visuals i sonors en què el text era pràcticament absent, cosa que afranquia les fronteres idiomàtiques. En canvi, a la dramaturgia textual catalana li ha costat més d'imposar-se: d'una banda per l'assetjament que ha patit i pateix la nostra llengua per part d'estats monolingües i de l'Europa dels forts. Però també per l'escàs interès que la professió teatral del país ha dispensat als textos autòctons, i no per manca de qualitat ans per una estranya barreja d'autofòbia, falta d'ambició i poques mires, complexos que s'han anat superant, no sense dificultats, en les últimes dècades, gràcies en part a un major suport institucional i a l'empenta de nous dramaturgs que s'han hagut d'arromangar per posar en escena els seus propis textos.

El Projecte T6 endegat el 2002 pel TNC per a la promoció d'autors en llengua catalana, malgrat la seva notòria endogàmia, ha anat millorant en les últimes edicions i ha manllevat

alguna cosa del programa paral·lel que va començar a forjar-se al Teatre Lliure a partir del 2005: el projecte Autoria Textual Catalana, amb què l'altre gran teatre públic de Barcelona es comprometia a recolzar la jove dramaturgia, amb una major atenció a la col·laboració amb el muntatge, bé confiant en dramaturgs que alhora són directors d'escena o posant un equip còmplice a l'abast de l'autor resident. Una cop demostrada la utilitat de tals iniciatives inspirades en models anglesos (Royal Court) o alemanys (Schaubühne i Volksbühne), només es trobava a faltar un millor sistema de producció que prengués els aspectes més interessants de les companyies més o menys estables capaces de madurar durant períodes dilatats un espectacle (i en aquest sentit el teatre argentí tan present en els darrers anys a Catalunya ens ha donat molt bones lliçons), un aspecte que, d'alguna manera, s'ha incorporat a la nova edició dels T6. Però, fora d'això, el problema és que les produccions es regeixen per l'estajanovista model que imposa el circuit comercial: assajos d'un mes i una explotació màxima de tres setmanes, passar pàgina i emprendre un nou muntatge. Un sistema esgotador i que tendeix a malversar moltes energies.

Tot i l'esponerosa activitat teatral que hem exposat tant en el camp textual com en el de l'escenificació, caldria preguntar-se, però, si s'està canalitzant adequadament o estem a punt de quedar-nos ressagats en una inèrcia imperdonable, feta de conformisme i adotzenament, de paràlisi i d'estancament creatius. És un perill a què ens han abocat dues "normalitzacions" irregulars: la institucional i la comercial. La recuperació de l'autogovern hauria d'haver suposat en el camp de la cultura la possibilitat d'una autèntica innovació, sobretot aprofitant el benefici d'haver quedat al marge d'allò oficial i d'estar exonerat de la vocació *mamotrètica* que el poder genera. Però l'única política teatral visible a final del segle xx i inici

del XXI va consistir a construir equipaments i macroestructures institucionals que han fos recursos i energies en una operació que s'ha limitat a mirar cap enrere no pas amb ira com els *Angry Young Men*, sinó amb enveja, això és, a realitzar allò que els estats jacobins havien dut a terme fa dècades, fent gala d'aquest complex d'inferioritat que creu només superar-se amb la còpia mimètica del model dominant, ni que ara allò que s'imiti hagi quedat obsolet. No neguem l'oportunitat de dotar el país de necessàries infraestructures, sobretot per muntar aquell teatre que si no el fem nosaltres no ens el farà ningú. Però els gestos del poder envers el teatre no es poden limitar a la construcció d'espais teatrals com a monuments de la ciutat i com a expressió visible d'aquesta autoritat que basa el seu prestigi en el material definitiu i permanent de l'arquitectura i el disseny. Fa falta una veritable política teatral que incentivi i aposti per l'experimentació i la recerca en la creació contemporània, que promoció també les fórmules menys convencionals i les propostes més atrevides. El segon símptoma de "normalitat" escènica a Catalunya ha estat l'afermament del teatre comercial, amb l'emergència i consolidació a Barcelona, i en català, d'una pràctica escènica altament mercantilitzada, un fenomen que ha estat possible gràcies a la creació d'empreses privades de producció i exhibició teatral i a la resposta d'un públic cada cop més habituat al producte "cultural" de masses i educat en la clatellada televisiva. Si l'any 1927 Josep M. de Sagarra constata la desorientació absoluta del públic i clamava per tot allò «que sigui escalfar, agitar, sacsejar i trontollar aquesta escena catalana freda i somorta, ensopida fins al moll de l'os», l'any 2000 Iago Pericot deia que «el teatre dorm el son de l'ós, tot esperant el gran canvi universal» i es preguntava «per què el teatre avorreix i té la capacitat de desubicar l'espectador», i el 2006 hi insistia: «el públic

s'està ensopint i no va al teatre [...] s'han d'obrir les portes i s'ha de començar de nou» (PERICOT, 2006 : 142). Ara abunden els espectacles dissenyats per sadollar les necessitats de l'espectador i evitar l'avorriment de la majoria. D'aquesta manera, el teatre ha passat a engruixir l'anomenada "indústria del lleure", i no és estrany, llavors, que es parli, oficialment, d'indústries culturals, una nomenclatura que hauria de ser un oxímoron...

En conseqüència, les proscripcions i coercions de la dictadura franquista han deixat lloc a les "censures" de la democràcia, altrament dites política de la subvenció i "exigències" del públic. Però també a la censura subliminal que porten dintre els mateixos creadors, encara més perillosa pel component d'autolimitació i autocontrol que comporta, i per la situació d'estancament que genera (PERICOT, 2006 : 125 i 129). El creador escènic actual enfronta aquestes limitacions o bé ajustant-se a les directrius que marca l'autoritat i/o el mercat, i en sol sortir un teatre políticament i socialment inofensiu, crescut en l'autocensura i la renúncia d'estómac agraït, destinat a acontentar la gent i satisfer les seves expectatives d'entreteniment; o bé tria un camí personal conscient de situar-se als marges, sense recolzaments i amb escasses possibilitats d'estrenar fora d'algun festival o d'alguna sala alternativa.

Dels dons que Maria Mercè Marçal agraïa a l'atzar (haver nascut dona, de classe baixa i de nació oprimida) ara se'n diu "el malefici dels parracs" particularment aplicat als dramaturgs catalans d'avui: pel que fa al gènere, perquè el teatre és un "gènere androgin", o sia, bisexual, que comparteix llit amb la literatura i l'espectacle; pel que fa a la classe, perquè a l'espectacle, com a mitjà "proletari" d'entreteniment, se li exigeix una rendibilitat econòmica immediata; i, pel que fa a la nació, perquè el teatre en català viu en un context de cultura minoritzada mancada de l'adequat suport d'estat, i acorralada per

l'agressivitat destructora amb què la cultura castellana ha provat d'imposar-se, des de final del segle xv, a tothom amb qui s'ha topat, en una planificada, metòdica i implacable operació d'extermini de la diversitat des de tots els fronts.

I en això estem.

Referències bibliogràfiques

- BARTOMEUS, Antoni (1976), *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial.
- BOADELLA, Albert; ONETTI, A.; SANCHIS SINISTERRA, J.; SOLANO A. (1999), *Sesiones de trabajo con los dramaturgos de hoy*, Ciudad Real, Ñaque.
- FÀBREGAS, Xavier (1995), *Els orígens del drama contemporani*, Barcelona, Edicions 62.
- FELDMAN, Sharon G. (2010), «El perfil postdramático del teatro catalán contemporáneo», George (ed.), pp. 39-50.
- FOGUET, F.; MARTORELL, Pep (coord.) (2006), *L'escena del futur: memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*. Vilanova i La Geltrú, El Cep i la Nansa, col. «Argumenta», núm. 6.
- GEORGE, David (ed.) (2010), «El teatro catalán en los inicios del siglo XXI», monogràfic de *Pygmalion. Revista de teatro general y comparado*, 1, Instituto del Teatro de Madrid.
- MASSIP, Francesc (2003), «Panorama del teatre català a la fi del segon mil·lenni», Compagna, A. M.; Di Benedetto, A; Puigdevall, N. (ed.), *Momenti di cultura catalana in un millennio*, 2 vols. Nàpols, Liguori editore, I, pp. 295-312.
- [amb I. Beltran] (2005), «Dramatúrgies de fusió: espectacles de poeta», pp. 367-377.
- (2008), «La dramatúrgia catalana actual i els seus vincles germànics», Arnau Pons & Simona Skrabec (curadors), *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana*, Barcelona, Institut Ramon Llull, vol. II, pp. 332-339.
- (2009), «Teatre català i dramatúrgia europea», Kálman Faluba & Ildikó Szijj, *Actes del Catorzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, Budapest 4-9 setembre 2006, col. «Textos i Estudis de Cultura Catalana», núm. 147, Rubí, AILLC-PAM, vol. I, pp. 345-356.
- PERICOT, Iago, «El teatre sota control», Foguet; Martorell (coord.). (2006), pp. 123-144.
- SÁNCHEZ, José A. (2005), «Prácticas indisciplinadas: el teatro ensayístico de Roger Bernat», pp. 297-323. I *Simposi Internacional sobre Teatre Català Contemporani (de la transició a l'actualitat)*, (2005 [2006]), Barcelona, Institut del Teatre, pp. 367-377.

Problemes dels dramaturgs en llengua catalana

Joan Cavallé

En primer lloc voldria felicitar l'organització per l'excel·lent resultat d'aquest Congrés. Sentint les ponències dels autors que m'han precedit he recordat una conversa, ara fa anys, amb un amic: el dramaturg gallec Manuel Lourenzo, quan em deia «jo vull ser català». Escoltant, doncs, els autors que m'han precedit, m'han vingut ganes de proclamar un «jo vull ser anglès», o «jo vull ser alemany», o «jo vull ser...» qualsevol altra de les coses que s'han dit, menys català, perquè si una cosa s'ha posat en evidència aquests dies és justament allò que ens separa, i això és el fet de tenir o no tenir una gran tradició teatral, amb tot el que això comporta.

També vull començar agraint a l'organització que m'hagi convidat a aquest Congrés. Sempre que se m'ha convidat a unencontre d'aquestes característiques he contestat amb reticències, perquè em fa l'efecte que no sóc un observador representatiu de la nostra realitat. Ni ocupo cap lloc central, ni la meva activitat és prou constant en el panorama de la dramàturgia en llengua catalana. Tot i amb això, sempre acabo acceptant perquè se'm convenç que, des del meu observatori particular, puc fer aportacions diferents a les habituals.

Per tant, he de començar dient que la manera com puc abordar aquest tema ha de ser, i serà per tant, personal, sub-

jectiva, esbiaixada i parcial. Sóc, efectivament, un dels membres del col·lectiu del títol (dramaturg en llengua catalana), però la meua trajectòria és perifèrica, tangencial i erràtica. Escric teatre més o menys des de fa 25 anys, però ara mateix, si val a dir la veritat, en fa més de deu que no estreno cap obra en condicions adequades. De fet, una de les característiques del nostre teatre és l'existència d'una gran quantitat d'autors¹ amb situacions particulars, autors ocasionals, autors que combinen el teatre amb altres àmbits creatius, autors que, com jo, miren la professió des d'una certa distància. En qualsevol cas, ja de bon començament, demano disculpes per oblidats que segurament tindrà o per si algun autor, amb més experiència i trajectòria que no pas jo, no s'hi sent prou representat.

Vull advertir que, com a autor, la meua posició ha estat sempre lluny de la queixa per tot allò que suposadament se'ns nega. Escric teatre perquè vull i he d'assumir les circumstàncies concretes que m'envolten. I no puc relegar o derivar la manca de repercussió de la meua obra, o el poc èxit, o les dificultats de representació amb què pugui haver topat, a les perversitats i mancances del sistema o a la seva política teatral. Com a creador, sempre he pensat que la meua feina és saltar pel damunt de les dificultats, i que la millor escola és aquella que es dedica a trobar, a cada mur, l'esclatxa per on pugui passar un raig de llum.

Aquesta és la meua posició com a autor individual. Però si fos, només, un autor individual, no hauria acceptat de fer aquesta intervenció. Jo no sóc només un autor individual:

¹ A l'hora de definir la nostra activitat se solen utilitzar una gran diversitat de paraules: autor, dramaturg, etc., amb diferències de matís entre elles. Precisament per aquesta raó, no en descarto cap. El context ajudarà, en cada cas, a interpretar els diferents sentits que hi dono.

formo també part d'un col·lectiu i, sobretot, d'una societat. Com a part d'aquesta societat em pregunto si el teatre avui hi té un lloc i quin seria. Què li hem de demanar al teatre i, de retruc, als autors de teatre? I quines condicions s'han de donar a la nostra societat perquè els autors de teatre ens puguin oferir allò que els demanem?

Excurs històric

Les persones amb una mica d'informació saben que l'autoria teatral catalana ha passat en les darreres dècades un seguit de vicissituds que condicionen i expliquen enormement la situació actual. Per no anar massa enrere em remuntaré només fins al franquisme, que va trencar-nos les possibilitats de crear una tradició pròpia i va precipitar-nos a la misèria cultural. El franquisme no només va perseguir la llengua, va decapitar la indústria i va anorrear la professió. En aquelles cendres va néixer un teatre resistent, voluntariós, necessàriament no comercial. La literatura va córrer en ajut del teatre i alguns escriptors notables hi van aportar els seus esforços. La dedicació al teatre de Salvador Espriu o Manuel de Pedrolo, i fins i tot de Maria Aurèlia Capmany, responia a aquesta voluntat de servei. Els dos primers, de fet, no tenien cap intenció ni interès d'ingressar en el gremi teatral. Però els temps van anar canviant. El teatre independent va fer-hi una saludable irrupció, el règim franquista va obrir algunes esclatxes i hi va aparèixer una fornada nova d'autors: Benet i Jornet, Muñoz Pujol, Jordi Teixidor, Jaume Melendres, Rodolf Sirera, Manuel Molins, etc., tots ells autors de teatre al servei exclusiu de l'escena. El franquisme s'acabava i tothom pensava que, amb la democràcia, les coses canviarien. L'autor dramàtic ocuparia el lloc que li pertocava: el lloc central en el teatre català que era a punt

d'arribar. Però la realitat va ser ben diferent. De sobte, inexplicablement, l'escena catalana girava l'esquena als seus autors. Les noves companyies i teatres, enlluernats pel nou escenari que se'ls obria, convençuts que estaven mancats de moltes coses que el món coneixia de feia temps, van polaritzar esforços a fer nostra tota la història del teatre occidental. Calia fer Shakespeare, Pirandello, Molière, Goldoni, Jarry, Osborne, Orton, Miller, Beckett, Strindberg, Ibsen, Ionesco, Txèkhov abans que posar en escena per exemple Rusiñol, o Brossa, o Muñoz Pujol, o encara més els nous, els que eren fruit de la incipient democràcia, com Serra i Fontelles o Miquel M. Gibert. Aquesta estranya situació va durar ben bé una dècada, fins que, cap a la darrereria dels anys 80, es va produir un gir. Les institucions, les companyies, els teatres van tornar a creure en la necessitat de confiar en els autors de teatre. D'alguna manera podríem dir que en aquell moment, fa ara vint anys més o menys, començava el present.

Però abans de seguir preocupant-me pel present, m'agradaria fer una remarca important. Tot el que he dit fins ara és veritat, però no és tota la veritat. A més d'això, al teatre en llengua catalana li passaven altres coses. El teatre català està indissolublement enganxat al problema que representa la seva llengua. El nostre país (o països) té consciència de ser terra de creadors. La llista de primeres espases, en terrenys ben diferents, és llarga: que si Ramon Llull o Ausiàs Marc; que si Gaudí, Miró, Dalí, Pau Casals, Josep Lluís Sert, Tàpies o, ara, per exemple, Barceló o Jordi Savall. En els cercles literaris de vegades se sent a dir que si no fos per la llengua, la literatura catalana seria coneguda arreu. La llengua de vegades és percebuda com un llast. Tot i amb això, hi ha una gran fidelitat a la llengua. Una fidelitat que en altres latituds s'admira, però no s'acaba de comprendre. Durant el franquisme, a més, la

fidelitat a la llengua, la consciència de fer un servei, era encara més acusada que en altres moments. Però precisament en aquell moment el món descobria unes noves formes de teatre que no tenien en el text, en la llengua, el seu vehicle d'expressió fonamental.

A Catalunya primer, i en els altres territoris de parla catalana després, van començar a aparèixer sòlides iniciatives de teatre no textual. Els Joglars, Comediants, La Claca, Albert Vidal, La Fura dels Baus, El Tricicle, Vol-Ras, Xarxa Teatre, La Cubana, Zotal, Iago Pericot, Carles Santos, Brau Teatre i un llarg etcètera. De sobte, el teatre català travessava fronteres. No només això, aconseguia èxits importants. Em remeto al text de Francesc Massip també en aquest volum que en fa una extensa referència. El que s'havia produït, i parcialment encara dura, era una escissió en el món del teatre català. Quan es deia que, durant els anys 80, l'autoria teatral catalana feia la seva travessia del desert havíem de matisar que ens referíem als autors de teatre de text o, com se sol dir també, de literatura dramàtica. Mentre el teatre de text (bàsicament d'autoria estrangera, traduït) s'instal·lava en la migrada xarxa d'espais escènics que llavors hi havia, el teatre no textual es veia, generalment, més abocat (de vegades per pròpia voluntat, però no sempre) a l'àmbit del carrer i de la festa, per la qual cosa esdevenia alhora enormement popular. Aquesta situació no pot restar al marge: són molts els ciutadans que els únics espectacles teatrals que han vist a la seva vida són els que tenen en el carrer, en l'espai públic, el seu escenari, amb un suport literari de vegades mínim. És important de recordar aquest fet perquè el teatre català contemporani, el d'avui dia, es caracteritza segons aquestes dues menes d'autoria, que funcionen i evolucionen de manera bàsicament autònoma.

Tornant ara a la dramaturgia textual, el que ha passat en aquests darrers vint anys ha significat, sens dubte, una trans-

formació notable. En aquest moment –encara que no tothom comparteixi aquesta opinió–, el nostre teatre té uns autors, un petit planter d'autors que estrenen, que són coneguts, que també travessen fronteres, que són reconeguts i que, en alguns casos, fins i tot podem qualificar-los d'èxit. Independentment del parer que es tingui sobre aquests autors i aquestes obres, s'ha trencat amb una opinió que havia circulat en els mitjans teatrals, a saber, que una dramaturgia textual pròpia no existia ni podia existir, ni tampoc valia la pena d'invertir-hi esforços.

Llums i ombres

La descripció de la situació actual, amb tot, com és lògic, presenta llums i ombres. Sí que és cert que avui l'autor de teatre en català té una presència relativament important en els nostres escenaris, però es ressent de la manera com s'ha anat construint el nostre panorama escènic. Em referiré només a alguns dels aspectes més visibles que tenen a veure amb el lloc que ocupa l'autor.

En primer lloc (l'ordre, en aquest cas, no és significatiu) ens trobem amb un territori natural fragmentat, malgrat que és petit. La cultura que s'expressa en català s'estén per territoris on les administracions, en lloc de col·laborar amb un objectiu comú, han jugat a marcar diferències i a generar enemistats fictícies. Davant d'aquesta situació, especialment greu en les dues darreres dècades, la societat teatral no ho ha sabut contrarestar i, llevat de comptadíssimes excepcions, en lloc de semblar una comunitat cultural d'uns deu milions d'habitants, de vegades semblen tres comunitats distintes, cada una de les quals amb problemes propis. Barcelona no ha sabut jugar prou bé el paper de capital teatral de tot aquest territori i

Catalunya no ha sabut estendre la mà adequadament a les companyies i autors del País Valencià i de les Illes. Amb paraules de Josep R. Cerdà pel que fa a les Illes: «Ecoltar els debats teòrics que s'han produït durant les darreres dècades a Catalunya produeix, en la gent de les Illes Balears, una sensació estranya. Ens hi sentim involucrats, però exclosos a la vegada. Se'ns convida, quasi se'ns obliga a ser espectadors de primera fila, però no podem pujar a l'escenari. Se'ns nega la participació en un context que consideram nostre i de l'evolució del qual som part».² Alhora, s'ha generat una tendència perversa consistent a considerar que les actuacions fora de Catalunya, particularment al País Valencià, si més no en l'àmbit comercial, són actuacions a l'exterior; per tant, que cal oferir en la versió traduïda. Això fa que els marcs de relació entre els autors no siguin coincidents i que les problemàtiques avui per avui siguin distintes. Cada vegada més, els autors catalans, valencians i balears semblen jugar a diferents lligues.

En segon lloc, la construcció de l'estructura teatral en aquests territoris ha conduït a una situació desequilibrada i, alhora, polaritzada. Dic desequilibrada perquè mentre a Catalunya, i també a les Illes tot i que amb pressupòsits diferents, en aquests moments s'està construint una xarxa territorial d'espais escènics, al País Valencià s'ha iniciat una preocupant marxa enrere que pot tenir resultats catastròfics. Si ens centrem a Catalunya, el model que s'hi ha construït, com deia, és un model polaritzat, amb el gran Teatre Nacional de Catalunya, en un extrem, acompanyat del Teatre Lliure i alguns teatres privats –organismes productors de teatre amb elevats recursos–, i una quantitat relativament alta de teatres de petit

² CERDÀ, Josep R., «Ni perifèrics ni alternatius: aïllats», *L'escena del futur. Memòria de les arts escèniques als Països Catalans (1975-2005)*, Francesc Foguet i Pep Martorell (coord.), El Cep i la Nansa edicions, Vilanova i la Geltrú, 2006, p. 147.

format amb poquíssims recursos. Aquesta polarització del mapa teatral té conseqüències molt clares en els autors, ja que això obliga a treballar a dos nivells molt distants l'un de l'altre. En la majoria de casos, l'autor (i no només l'autor) ofereix les seves produccions en sales del circuit alternatiu, per tant, amb escassos recursos, amb la necessitat constant de resoldre qüestions extraartístiques i d'ajustar-se a unes condicions escèniques que tendeixin al baix cost (si més no pel que fa a intervenció d'actors i a recursos escenotècnics). Només alguns autors, i algunes obres d'aquests autors, poden, alguna vegada, treballar a l'altre extrem; per tant, sense necessitat de preocupar-se de qüestions extraartístiques i amb unes condicions mínimes assegurades. Aquesta situació polaritzada deriva, en bona part, del retard amb què s'ha construït el nostre sistema teatral. Amb l'arribada de la democràcia i de l'autonomia, teatralment no havíem de reconstruir res, perquè abans de la guerra no hi havia hagut cap intent reeixit de construir un sistema teatral català. Per tant, quan el 1980 va posar-se en marxa la maquinària que conduiria al TNC, es va partir de zero, institucionalment parlant, i qui ho va fer ho va fer sense tenir gaire en compte el que havia passat en els darrers anys i sense reflexionar sobre quin model de teatre necessitava un país que ja estava a frec del segle XXI. Amb l'actual estructura bipolar, les conseqüències per a l'autor són lògiques. No tots els autors ni totes les obres poden ser a l'extrem de l'abundor. Cap teatre nacional de cap país del món podria suportar convertir-se en l'aixopluc de tots els autors. Per tant, quan a un autor aquest extrem li falla, cau irremissiblement a l'altre. Aquesta radicalitat de situacions se solucionaria si el sistema tingués una major diversitat de situacions, amb menys càrrega als extrems i una major abundor de situacions intermèdies. La creació de centres de producció descentralitzats, lligats a

poblacions mitjanes, i sense la responsabilitat patriòtica de ser el gran teatre del país, hauria de contribuir a desplaçar el centre de gravetat del nostre teatre cap a opcions empresarials mitjanes, amb dosis de risc moderat i amb condicions de treball acceptables.

Una tercera característica del nostre temps que condiciona enormement la situació dels autors és, precisament, un dels grans signes d'aquest temps. Em refereixo a la velocitat. Tot va ràpid, tot canvia, i això dificulta que les coses es consolidin. Aquest període que ara analitzem, els darrers vint anys, va iniciar-se el dia en què va haver-hi consciència d'haver descobert un nou autor, un autor jove. Recordo que un crític titulava el seu article: «Pista!» És a dir, demanava pas per al nou valor. Immediatament va despertar-se la voracitat de noves descobertes. Cada autor que estrenava la seva primera obra de teatre era un geni en potència. Totes les mirades s'adreçaven cap allà. Parlaré després del que això ha comportat en la carrera d'aquests autors. Però ara voldria centrar l'atenció en un problema que se'n va derivar. La set de nous talents que en aquell moment es va suscitar, va tenir com a conseqüència l'oblit, la marginació, d'aquells autors que, per raons històriques o biogràfiques, no podien ser presentats com a estrictes descobertes. En alguns casos, es va intentar oferir una altra cara per a aquests autors, com si haguessin renascut després de la dècada ominosa, com si ja no fossin els mateixos malgrat dur els mateixos noms i oferir un rostre bastant semblant al que tenien deu anys enrere. Llevat d'alguna excepció, aquests esforços van resultar inútils. La set de novetat era massa. La necessitat de noms nous a les pàgines dels diaris requeria portar a la pedra sacrificial qualsevol autor que hagués començat a escriure abans.

La conseqüència de tot plegat ha estat, d'una banda, una societat teatralment amnèsica, que no tan sols oblida el passat

sinó que té la necessitat de passar pàgina, també ja, a les noves obres. Benet i Jornet va titular una obra seva amb l'adjectiu *Fugaç*, probablement sense pensar (o potser sí) que la fugacitat és un dels trets definidors de la nostra època.

Tot això ens condueix no només al moll de l'os de la qüestió, sinó a la possibilitat de trobar vies de sortida capaces de portar-nos cap a altres horitzons.

Nous horitzons

He esmentat la paraula horitzó, i ho he fet en plural, i no ha estat casualitat. Abans deia que s'havia construït l'edifici del teatre català amb uns ulls que miraven més cap enrere que cap al futur. Les decisions preses llavors, condicionen enormement el present. Però la necessitat, dia a dia, de plantejar propostes, obliga a pensar contínuament no en el que som sinó en el que volem ser.

En primer lloc, cal posar sobre la taula el fet, la convicció, que l'autoria és el punt neuràlgic de la creació teatral. Dic autoria, òbviament, en el sentit més ampli possible, incloent-hi no només el teatre textual, sinó també totes les altres formes dramàtiques i fins i tot reconeixent el paper autoral, no gaire ben tractat aquí, del dramaturg. El teatre, igual que les altres modalitats artístiques, no pot plantejar-se només com un servei públic al qual tothom té dret. El teatre d'un país no es valora per la quantitat de teatres que té, per la quantitat de funcions que s'hi representen, per la quantitat d'espectadors que hi van, i per la quantitat de professionals que poden dignament guanyar-s'hi la vida... Estem molt contents que hi hagi molts teatres, que s'hi facin moltes obres, que hi vagin molts espectadors, que aquests espectadors s'ho passin bé i millorin cívicament i culturalment gràcies a aquesta assistència.

I també estem molt contents que tots els que intervenen en el procés de creació teatral trobin reconeguda la seva feina. Però la finalitat última de l'art és fer obres i que aquestes obres no siguin anodines, que siguin ambicioses, agosarades, que vulguin anar més enllà, deixar petjada, obres que serveixin per donar una nova mirada al nostre món, obres que sacsegin l'esperit i que quedin, per al futur, com a testimoni de cada època. Aquest és un horitzó que no es pot perdre de vista.

És amb aquesta convicció que m'ha semblat convenient de plantejar una reflexió al voltant de dos conceptes que considero bàsics: el d'oportunitat i el d'aposta.

Les oportunitats

En el món del teatre, com en els altres àmbits creatius, hi ha diferents etapes o fases en la construcció d'una personalitat artística. Ara es parla, en línies generals, de valors emergents i de valors consolidats. El valor emergent és aquell que, encara molt tendre i poc format, amb poca experiència, tanmateix apunta alguns indicis de traça, d'enginy, d'imaginació, de geni. Aquest valor emergent sol estar amagat en l'anonimat d'estudiants de dramaturgies diverses, però no només aquí: membres de companyies de teatre amateur o escriptors incipients, per exemple, poden ser portadors d'aquesta marca. El sistema teatral ha de tenir ulls per veure'ls, aquests valors; detectors de capacitats. En el futbol, que remena molts més diners i, per tant, es tenen molts més recursos, hi ha la figura dels escodrinadors que van de país en país, de ciutat en ciutat, de carrer en carrer per trobar el xiquet desnerit amb cara de Lionel Messi. També en el món de la recerca científica hi ha sistemes d'aquesta mena, encara que normalment reduïts a l'àmbit de les universitats. En el món del teatre, no podem

deixar d'esmentar la tasca, sovint individual, d'algunes persones (destacadament, Ricard Salvat), que durant anys s'han dedicat a això tan senzill, però de vegades tan àrid, com és estar ben informat del que s'escriu i s'estrena. Actualment, per sort, hi ha uns canals més o menys estables, coneguts, que són els centres de formació dramàtica, lligats moltes vegades a centres de producció o d'exhibició. Segurament, els que han donat més fruits, o que han estat més comentats, són l'Institut del Teatre i la Sala Beckett, amb el seu Obrador, tots dos a Barcelona. En aquests llocs, i en altres de similars, els professors fàcilment es converteixen en tutors i de vegades fins i tot en amics dels aprenents. El camí cap a un primer muntatge sembla traçat, encara que això no vulgui dir que sigui fàcil. Ara bé, en la meua opinió, reduir la recerca de nous valors a aquests punts em sembla excessivament esquifit. El pas més important i difícil per a qualsevol creador és aquell primer que consisteix a fer conèixer al món que tu també existeixes. Encara només ets un autor en potència, un autor que només ha pujat a l'escenari d'algun cercle d'amics o familiars, el món t'ignora i tu no saps si allò que penses, que imagines, que escrius, algun dia serà capaç de despertar l'interès de ningú. Per quins mecanismes pots saltar la barrera que et separa del món?

Normalment, aquell autor incipient (en teatre, en cinema, en literatura o en qualsevol altre àmbit) ha d'agafar les carpetes, els dossiers, els esbossos d'obra i anar-se'n a veure gent amb capacitat de decisió. Galeristes, editors, directors de teatre, productors de cinema. És una feina difícil, dura i esgotadora. No tothom en sap. Si tens la sort, per relacions familiars, d'amistat, d'estudis, de conèixer aquestes persones que decideixen, ja hi tens molt de guanyat. Si no, la cosa és molt complicada. Tradicionalment, al nostre país (països) hi havia un recurs al qual es donava molta importància: em refereixo a la

convocatòria de premis. El premi literari o teatral servia per descobrir talents. El premi Josep M. de Sagarra va tenir prou influència, encara que limitada per la situació del teatre i de la cultura catalanes de l'època, com per donar nom a una mena de generació (Benet i Jornet, Muñoz Pujol, Melendres, Ballesster, Teixidor, Badia, Bergonyó...). Aquest premi segurament era o seria complementat pel Ciutat de Granollers (Barceló, Sirera, Molins, Vilà i Folch, Reig, Teixidor, Gibert). Més cap aquí, el premi Recull de Blanes, per la seva longevitat, ha servit eficaçment perquè molts (m'hi incloc) hàgim pogut fer les primeres passes (Cabré, Rufas, Hansen, Batlle, Vázquez, etc.). No es pot negligir tampoc la importància del premi Joan Santamaria (Pedrolo, Porcel, Badia, Colomines, Folch i Camarasa, Gomis, Cabré). I, és clar, resulta forçós d'esmentar l'Ignasi Iglésias que, en el seu moment, va assolir rellevància per qui el convocava i què se'n derivava (Casas, Teixidor, Belbel, Galceran, Sàrrias, Pereira, Egea...). Amb caràcter bilingüe s'ha de destacar el Born (que, pel que fa al teatre català, ha premiat Galceran, Belbel, Cunillé, Batlle, Capellà; i, en castellà, Álamo, Mayorga o Raúl Dans). Tot això sense oblidar altres premis històrics, com el Ciutat d'Alcoi, o més moderns com l'Octubre, el Bartrina, el Crèdit Andorrà, el Ricard Vinyes, el Robrenyo, el Ciutat d'Alzira, el Miquel Lumbierres, el 14 d'Abril, etc. De la importància dels premis dona fe, també, per exemple, el paper del Marqués de Bradomín per al conjunt de l'Estat, que, com el Sagarra en el seu dia, ha servit per definir una generació.

De premis, avui, n'hi continua havent, però a mi em fa l'efecte que la seva eficàcia ha disminuït. El premi sol comportar la publicació, però avui dia aquesta publicació tampoc no té el paper que abans tenia. Passa més desapercebuda. Les mateixes editorials, amb alguna excepció, li donen poca importància,

conscients que els diners no els guanyaran venent obres de teatre, sinó gruixudes novel·les comercials. De premis vinculats a l'estrena de l'obra, n'hi ha pocs. Això és igual que abans. Tanmateix, a diferència de fa dues o tres dècades, l'estrena d'una obra premiada avui tampoc no té la rellevància social que tenia.

Puc exemplificar aquesta disminució del paper del premi en el meu cas. Jo sóc un d'aquells autors "de fora" que mai no ha tingut els contactes adequats o que, quan els ha tingut, no els ha sabut o volgut utilitzar. Qüestions de caràcter. Per això, per a mi, el premi era un sistema òptim. El 1986 vaig guanyar el premi Recull de teatre. No va passar res. Però dos anys després vaig guanyar el Josep M. de Sagarra de traducció teatral. De seguida, un seguit de persones que tenien capacitat de fer coses es van posar en contacte amb mi. N'esmento els noms –i de pas pot servir com a agraïment per aquella confiança–: Jordi Coca, Joan Anguera, Jordi Mesalles o Pepe Sanchis Sinisterra; més tard, Domènec Reixach. D'aquests contactes van començar a derivar-se coses: estrenes, publicacions, etc. Des d'aquells fets vaig deixar de presentar-me a premis. Fa dos anys hi vaig tornar i vaig tenir la sort de guanyar un premi nou, el 14 d'Octubre de teatre. La recepció per part del món del teatre ara ha estat sincerament molt més freda.

Una via paral·lela que tenim els autors de teatre per donar-nos a conèixer és la publicació. Publiques una peça de teatre i ja saps que, en aquell moment, el teu text és públic, que està a l'abast de qualsevol director o companyia. Si a més a més l'obra es publica en una col·lecció amb prestigi, encara millor. Durant molts anys, poder publicar a la col·lecció «El Galliner» d'Edicions 62, o a la «Biblioteca Teatral» de l'Institut del Teatre, o a la col·lecció «Teatre» de 3 i 4, resultava un objectiu gens menyspreable. Avui tot això s'ha desdibuixat. Ja no és només que les grans editorials hagin deixat d'apostar seriosa-

ment pel teatre (la qual cosa, de retop, ha provocat que l'edició teatral es refugii en editorials perifèriques i de menys potència, entre les quals ara destaquen de manera especial les col·leccions teatrals d'Arola editors). És que, a més a més, jo crec que el text editat, el llibre, avui té menys influència. És clar que això ha vingut compensat per altres coses. Han aparegut formes de publicació diferents al llibre convencional, molt més immediates, com la major proliferació de textos inclosos en revistes (*Pausa*, *Quaderns de l'AEIT*, *Estudis Escènics*, *Entreacte*, etc.), la creació de fons d'obres en diferents institucions (Institut del Teatre, Sala Beckett, Fundació Romea...) o l'aparició de webs amb la missió de donar a conèixer la producció teatral d'autors (com la web *Catalandrama*).

Amb tot, si aquestes formes més tradicionals (premis i llibres) de donar a conèixer textos i autors teatrals estan en crisi, sembla que les vies més lligades al procés de producció teatral gaudeixen de més bona salut. Les beques d'altre temps, que en alguns casos encara persisteixen, avui tenen la seva continuïtat d'una banda en el Projecte T6, del TNC, que ha permès veure més de 40 noves produccions (de teatre, però també de dansa) i en les majors facilitats que avui tenen els autors per arribar als processos de producció, sobretot en l'àmbit de les sales alternatives.

Tot plegat fa que avui sigui poc o molt més fàcil que abans donar les primeres passes en el camp de l'autoria escènica. Han canviat alguns sistemes. Alguns s'han deteriorat i d'altres han adquirit força. Però, en línies generals, crec que avui hi ha més oportunitats. Els resultats visibles en nombre d'autors i obres estrenades són evidents. Només a títol il·lustratiu, l'any 2005, la SGAE, tan sols a Catalunya, va registrar 289 noves obres dramàtiques. Una altra dada: la temporada 2007-2008, a la ciutat de Barcelona, en un total de 46 sales es van repre-

sentar 553 espectacles (criteri ampli, que inclou teatre, dansa, òpera, titelles, etc.), dels quals 253 pertanyien a autors catalans (criteri geogràfic) i 271 eren en català (criteri lingüístic).

Més o menys encertats, amb una major incidència en unes parts del nostre territori que en d'altres, el cert és que avui hi ha un seguit de vies per les quals algú que escrigui o vulgui escriure teatre pot donar a conèixer les seves creacions. La sequera dels anys durs de la travessia del desert sembla, en aquest sentit, acabada. Com que parlem de donar la primera oportunitat, i per tant d'autors relativament nous, potser no és aquí el lloc de comentar les condicions en què es realitzen o encarreguen moltes d'aquestes produccions. De tota manera, la constatació d'aquesta major quantitat d'oportunitats no és la part que m'interessava més de ressaltar. Allà on volia anar a parar és a la pregunta que, crec, es fa bona part d'autors que ja han superat aquesta primera fase. En comentaris que he tingut ocasió de fer amb una colla d'autors amics o coneguts, una de les observacions més reiterades que feien a la situació actual és que hi ha una excessiva fixació en la descoberta d'un nou geni. Com si els bons autors, de cada àmbit de creació, sortissin amb tanta facilitat. Aquest és un requisit que ben sovint ha vehiculat el discurs de molts crítics i que ha tenallat les decisions de no poques companyies i teatres. La voracitat de la recerca del nou valor amagat dessoria de cada pedra provocava que l'opinió pública, no només la crítica professional, centrés d'una manera desmesurada l'atenció en els nous noms i que, com si el nou autor fos responsable d'aquesta fama que s'havia creat, els judicis fossin d'un rigor implacable, i es jutjava, i encara es jutja, el nou autor amb idèntica severitat que l'autor amb anys de carrera.

Doncs bé, som aquí. La pregunta que ara toca és: i després, què?

Un amic dramaturg, que ha guanyat premis i estrenat amb bona repercussió alguna de les seves obres, me'n dóna una resposta que, pel que em sembla, comparteixen força autors.³ Diu: «S'ha acabat instaurant (encara que no és poca cosa) la cultura de donar una oportunitat als nous creadors, però sembla que aquí s'acabi la preocupació. No hi ha un seguiment de la dramaturgia per a cada cas. Et preguntes, doncs, aquesta oportunitat que es dóna i a la qual tothom s'hi apunta, per a què serveix? L'oportunitat es converteix en un fi en si mateix, quan hauria de ser un mitjà, un primer esglaó d'una autèntica política envers els dramaturgs. El principi ve a ser del tipus: «nosaltres ja hem complert amb tu, ja hem fet tot el que havíem de fer». Te n'han donat l'oportunitat i per sort o per mèrits artístics l'has aprofitada, però a continuació resulta que no hi ha gaire més. No passa gaire res més. Aleshores et trobes com al principi, però òbviament, sense poder jugar la carta de l'oportunitat perquè aquesta ja te l'han donada, i què més vols?»

Em sembla una síntesi molt adequada del que molts pensem. Amb tot, aquesta opinió em mereix alguns comentaris. El primer es refereix al fet que la primera oportunitat, precisament per la pressió a què l'autor emergent o novell és sotmès, des del moment en què l'han convertit en jove promesa de qui depèn la salvació del teatre, no sempre pot aprofitar-se. I no necessàriament per manca de capacitat. El segon, derivat del primer, és que, sobretot en les primeres oportunitats, els autors rarament han tingut ocasió de trobar aquell director,

³ En plantejar-me de fer aquesta aportació, vaig creure convenient d'establir un petit diàleg amb altres autors, no pas amb cap voluntat estadística, ni de voler imposar-me com a representant d'un col·lectiu, sinó per poder sondejar quins són els estats d'ànim i les qüestions que més ens preocupen. En total, vaig intercanviar impressions amb una vintena d'autors, de diferents edats i en situacions molt diverses respecte als temes que aquí comentem.

aquella companyia, amb qui comparteixin punts de vista i sensibilitat, i amb qui siguin capaços d'ordir altes i fructíferes dosis de complicitat. Aquestes dues observacions apunten en la direcció de pensar que les primeres oportunitats no han de ser només i estrictament primeres oportunitats: han de ser generoses en el temps; han de facilitar provatures diferents (o és que no és precisament això el que caracteritza els autors novells, la necessitat de provar?); i han d'estimular la reincidència.

Després d'aquestes dues observacions, encara n'ha de venir una altra de sentit contrari: el suport als autors no és una assegurança de vida, ni tan sols per a aquells que estan òptimament col·locats i connectats. A mesura que passa el temps, el cercle es va estrenyent i la política de suport a l'autor esdevé una aposta.

L'aposta

Abans dèiem que el món de l'art ha de procurar anar sempre més enllà. Ara se sol parlar de l'excel·lència. M'estimo més referir-me a la potestat del creador d'obrir noves portes, de donar noves llums a vells temes, de plantejar nous reptes i donar respostes diferents, que siguin capaces de sorprendre'ns, d'emocionar-nos, de subjugar-nos, de revoltar-nos, de fer-nos dubtar.

Per arribar més enllà no n'hi prou amb la política de les facilitats i oportunitats per a tothom. La superació requereix d'un concepte nou, l'aposta. Cal apostar. Cal apostar per autors, com també cal apostar per directors, per actors, per músics i per tot aquell de qui sospitem que pot donar-nos el fruit amagat. L'aposta és indissoluble de l'evolució de l'art. En la història del teatre català, però, no n'hi ha hagut gaires,

d'apostes. Als anys vint, un empresari barceloní, Josep Canals, titular primer del Teatre Romea i després del Novetats, va fer la seva aposta particular per un autor que havia de connectar el teatre català amb un públic esmunyedís. Va apostar per Josep Maria de Sagarra i també per Josep M. Folch i Torres pel que respecta al teatre infantil. En els anys durs del franquisme, quan no teníem institucions pròpies i la indústria cultural estava desballestada, l'aposta, ben diferent de signe, va sortir dels sectors culturals. Amplis sectors del món de la cultura van apostar per Salvador Espriu com a poeta i dramaturg. Ricard Salvat, Maria Aurèlia Capmany, Raimon, Joan Miró, Vicent Lluch, Núria Espert o, més tard, Lluís Pascual van contribuir a convertir aquest home que mai no va intentar ser home de teatre, en un dels nostres autors més representatius. L'últim cas d'aposta clara és el que, a darreries dels anys vuitanta, va congregar tot un seguit d'iniciatives institucionals i alguna de privada, a donar una empenta a l'obra tot just encetada de Sergi Belbel. L'aposta va generar fruits immediats com tothom recorda.

Doncs bé, en la meua opinió, actualment el teatre català viu un moment d'un cert optimisme, fins i tot diria d'una certa eufòria, perquè, com diu sant Mateu, són molts els cridats, tot i que també aclareix que al final seran pocs els escollits. Això, precisament, aquests "pocs escollits", és l'aposta.

Si el teatre català (i quan dic teatre no em refereixo a cap edifici ni a cap institució concrets, sinó al conjunt de persones que hi participem d'una manera o altra, des de les institucions fins al públic; des dels crítics fins als investigadors; des dels autors fins als comedians) es conforma amb el precepte d'ajudar el que comença; si en té prou amb la satisfacció d'omplir les cartelleres de noms autòctons; si es mostra content de comprovar que tenim una estadística satisfactòria quant a

autoria teatral... Si creu això, la conclusió serà que ja anem bé; que només cal polir algunes coses, posar-hi més recursos, completar o millorar la xarxa de centres de producció i espais d'exhibició per tal que hi hagi més públic i, per tant, més oportunitats.

Ara, si volem anar més enllà. Si creiem que és possible fer-ho, llavors són necessàries les apostes. I ho dic en plural perquè crec que el que avui la societat necessita no és la dirigista aposta per un sol autor (això només és admissible en situacions extremes), sinó una diversitat d'apostes que alhora permetin diversificar públics, incorporant espectadors que no han anat mai al teatre però també recuperant espectadors que hem anat abandonant pel camí.

El públic

El públic és el destinatari final i necessari de tots els nostres esforços. No ho dic només en el sentit teòric de l'espectador com a subjecte actiu en el procés de construcció de l'obra. Ho dic en el sentit més banal del públic com a destinatari i sostenidor, per l'universalment conegut procediment del pagament d'entrada, de l'espectacle. De públic no n'hi ha un, sinó molts. La creença que existeix un públic de teatre, específic, tancat en si mateix, irreductible, és falsa. Hi ha públics diferents per a moltes classes de teatre diferents. Les diferents classes de teatre i els seus respectius públics formen un contínuum. No hi ha un salt abrupte d'una classe a una altra. Hi ha públics transversals. I també hi ha obres transversals, que arriben a diferents classes de públic. Una obra en porta a una altra i sovint es produeix el miracle que un espectador que estava encasellat en una mena de teatre amplia els seus interessos i aficions cap a altres tipus que fins llavors li eren

desconeguts. La feina de qui produeix una obra de teatre és trobar el seu públic. Una bona obra de teatre és segur que té el seu públic, encara que potser aquest públic resta amagat, allunyat de les sales, per ves a saber quines estranyes prevencions. Hem de fer acudir els diferents públics al teatre i per això necessitem diferents menes de teatre. No crec que hi hagi cap tipologia teatral que sobri. En el teatre, com en el món del llibre, les obres més estrictament comercials fan de paret per aguantar l'edifici en què se sostenen altres menes d'obres més arriscades. L'autor individual té tot el dret, i de vegades la necessitat, d'escriure indiferent a la possible recepció del públic. Però el conjunt de l'edifici, de la professió, teatral reclama el contacte i l'acceptació d'aquest públic.

Per això les apostes han de ser diverses i han de sortir de diferents punts. Els teatres, les empreses productores, les companyies han de fer les seves apostes, que seran força diferents. Però ara que parlem de públic pot sorgir una pregunta. Des de fa temps es parla de crisi d'espectadors. De fet, els espectadors de teatre representen una xifra ridícula al costat dels espectadors per exemple de cinema (ja no dic al costat dels espectadors de competicions esportives). Si això és així, quin sentit té continuar jugant a fer teatre? La feina dels autors teatrals es paga precisament no per la quantitat d'hores invertides, o per la qualitat demostrada, sinó pel nombre d'espectadors que han pagat entrada. Sempre que reflexiono sobre algun tema, m'assalta una pregunta: les coses són com les veiem? O potser hi ha alguna realitat amagada, que som incapaços de veure? Vaig fer-me aquesta pregunta una vegada que em van demanar reflexionar sobre el món de l'art, el comerç de l'art més aviat. Ara m'he tornat a fer aquesta pregunta. Em pregunto quina és la realitat del teatre avui, al nostre país, a Catalunya, al País Valencià, a les Illes, a

l'Estat espanyol. El primer que hi veig crec que és una visió compartida. Hi ha uns teatres, sobretot a les grans ciutats, públics i privats, que són centres de producció. Alguns centres de producció disseminats. Una xarxa de teatres desigual (a Catalunya, per exemple, una xarxa que creix, que es racionalitza, que busca estàndards. A les Illes, també, les notícies de nous teatres que van inaugurant-se. Al País Valencià, en canvi, una xarxa que abastava 63 municipis i que ara es troba en perill). I hi ha companyies, autors, directors, actors, escenògrafs i tots els oficis. I centres d'ensenyament, públics i privats. I premis. Alguns. I col·leccions de llibres de teatre. Poques. I algunes revistes. Tot això ho coneixem. I les grans xifres. Els teatres, els muntatges i les funcions a què es refereixen estan perfectament fiscalitzats i tabulats per l'administració pública (per allò de les subvencions); l'SGAE (per allò dels drets d'autor); les companyies (per allò del rendiment). Però: hi és tot, aquí? Mentre pensava tot això he recordat una anècdota. Era l'any 1975, al novembre. Faltava poc perquè el dictador morís. Un grup de joves del meu poble (Alcover, a l'Alt Camp) havíem organitzat un seguit d'activitats culturals, entre elles una representació de *La farsa de Mísser Pere Patelin*, a càrrec de l'Associació Teatre Golem, de Tarragona. Faltaven pocs dies per a la funció, ja n'havíem distribuït la publicitat, quan un membre de la junta de l'entitat on teníem programada l'obra ens va dir que l'havíem de suspendre. La raó era que els havia sortit una oportunitat magnífica i no la podien desaproveçar. Aquell mateix dia volien programar una obra pensada per al gran públic, *Cuidado con el de los cuernos*, una comèdia, més aviat un vodevil, escrit per dos autors que jo, humilment, no havia sentit anomenar mai: Sigfrido Blasco i Adrián Ortega. La representació anava a càrrec de la companyia de Fernando Rigual. Així doncs, vam haver de desprogramar

la farsa, vam haver de demanar disculpes a la companyia que nosaltres havíem contractat (recordo que el catxet pujava a 5.000 pessetones), però vam tenir la compensació que el general Franco va tenir la gentilesa de morir-se, de manera que van decretar dol nacional i el vodevil de les banyes tampoc no va poder presentar-se.

Tot recordant l'anècdota, he mirat a Internet. Llavors m'he adonat d'una realitat teatral molt diferent a la que surt a les estadístiques. Una realitat que potser cadascú coneix per al seu poble o barri, però de la qual no tenim visió de conjunt. Primer de tot he observat que en molts, moltíssims llocs que no surten a l'estadística, hi ha programació teatral continuada. Grups de teatre d'aficionats, grups escolars, grups lligats a associacions de veïns, es combinen amb companyies professionals de baix pressupost. I una altra cosa: la companyia de Fernando Rigual, aquella que havia de portar el vodevil al meu poble, encara existeix, amb seu a l'Hospitalet de Llobregat. Representa un repertori variat, en català i castellà, que porta bàsicament per festes majors, i que inclou èxits esclatants com *Terra baixa*, *La Pepa Maca*, *L'hostal de la Glòria*, *En Baldiri de la Costa*, *Deixa'm la dona Cisquet* (aclareixen al seu web que n'han fet més de 800 funcions, en català o en la versió castellana *Préstame tu esposa*, *Juncosa*), *La ciudad no es para mí*, *Te casas a los sesenta... ¿y qué?* (apunten: 500 bolos per Catalunya, País Valencià i Aragó). Com que el lloc on es fan tots aquests espectacles no entra en els estàndards de l'equipament teatral, aquests números no hi surten. És un públic teatral fantasma, que la imaginació d'autors, companyies i programadors hauria de saber acollir de manera adequada. Tanco aquesta anècdota vodevilesca i segueixo amb les meves cavil·lacions sobre el públic. Sobre una faceta del públic, ja que depèn del públic que un autor pugui viure del teatre.

Viure del teatre?

El públic és, en general, el que paga. Això condueix a aquella situació, de vegades tan criticada, que la possibilitat de viure del teatre, com que depèn de la quantitat de públic, es faci dependre també de la comercialitat de les obres. Sobre això, hi ha moltes coses a dir. La primera és que la comercialitat no ha d'estar forçosament barallada amb la qualitat. La segona, que no és estrany que apareguin obres en principi no comercials que aconseguen enganxar el gran públic. De vegades, l'arribada d'una obra al gran públic està més relacionada amb les característiques de producció (qui són els actors, on es fa, qui la dirigeix, l'oportunitat del tema, o fins i tot alguns factors extrateatral) que amb la comercialitat de l'obra. Tampoc no podem negligir l'existència d'un bon gruix d'obres de qualitat que, per les seves característiques, estan directament pensades per al gran públic. Em refereixo, sobretot, a diverses formes de teatre no textual que connecten amb molta facilitat amb els espectadors. De tota manera, no podem obviar una situació. Aquell públic que solem anomenar públic de teatre, és a dir, públic que segueix les programacions i que va fent-se un panorama de com evoluciona la nostra escena dia a dia, és més aviat escàs. Una altra cosa és el públic que va al teatre sense aquesta pretensió, públic que va a veure una obra determinada perquè n'hi han parlat bé o per altres raons singulars.

Aquests dies hem pogut sentir un seguit de ponències presentades per autors de llengua alemanya, anglesa, francesa i italiana, llengües potents, amb demografies altes, amb un poder polític fort, amb llarga tradició teatral i amb una consideració pública notable per al fenomen teatral. Per a tots aquests autors, la professionalitat, el fet de viure del teatre, no era cap problema. En el nostre cas, si una cosa resulta evident, és que

d'autors que puguin viure de la seva obra n'hi ha ben pocs. Però, llavors, apareix una dada estranya, curiosa, gairebé sorprenent. Si ens preocupem de saber la quantitat de diners que, en concepte de drets d'autor, mou el teatre, veurem que és una xifra gens menyspreable. En un exercici de matemàtica ficció vaig calcular que amb els diners que generen en un any, en concepte de drets d'autor, els teatres de Barcelona podrien viure amb una certa correcció (amb el salari, per exemple, d'un professor de primària) més de 150 persones. És molta gent i, en canvi, són pocs, sembla que són pocs, els autors que reben quantitats significatives de diner. Segurament més d'un s'estranyarà que m'interessi per aquest fet. Però més que l'estranyesa per la recerca, el que resulta estrany n'és el resultat. D'aquí sorgeix necessàriament la pregunta: ¿On van a parar els diners dels drets d'autor? Aquesta pregunta, millor dit, la resposta, revela moltes coses de la relació del col·lectiu d'autors amb el nostre sistema teatral.

La resposta a la pregunta és clara. Deixant de banda algunes excepcions singulars, els diners dels drets d'autor van a parar realment als autors. Sí, als autors, naturalment, és clar, però als autors en un sentit ampli. És a dir, a un col·lectiu en el qual intervenen adaptadors, traductors, versionadors, arranjadors, dialoguistes, guionistes, lletristes i un llarg etc., oficis darrere dels quals de vegades s'amaguen professionals amb una activitat ben especialitzada (traductors de teatre, per exemple), però molt més sovint encara persones que no tenen aquesta condició (directors que tradueixen o que versionen; però de vegades persones que no tenen cap relació amb la matèria). He volgut arribar fins aquí perquè això ens connecta amb una idea que he esmentat al començament: la idea que el teatre està escindit en dues menes de teatre i dues menes d'autoria i que la relació entre l'una i l'altra no és generalment

gaire fluïda. I també una altra idea: que segurament el nostre autor no està prou integrat en el sistema teatral, de la qual cosa es deriva que molt poques vegades se'l tingui en compte per a feines que vagin més enllà, o més ençà, de representar-li una obra. Si l'autor de teatre és algú que sap construir ginys dramàtics, que sap estructurar-los, que sap dibuixar els personatges i sap escriure els diàlegs, quan n'hi ha, que els posen en relació, ¿no hauria de semblar natural que entre les feines de l'autor hi hagués totes aquelles altres que representen treballar sobre textos aliens? En realitat, la majoria de les companyies, quan tenen una necessitat d'aquesta mena, no recorren a algun autor, si més no a un autor en un sentit convencional. Recorren a algú altre que, és clar, immediatament es converteix en autor, encara que la seva actuació s'hagi limitat a versionar o adaptar obres alienes.

Tot això es deu a moltes raons. Em limitaré a pensar que l'autor de teatre encara no està prou integrat en el procés de creació teatral. Amb tot, evitaré un pronunciament taxatiu en aquest tema, perquè té moltes derivacions que ens durien més lluny del que pertoca a aquesta intervenció. Només apunto el debat sobre el director com a creador i el paper subaltern que el dramaturg, com a guionista, podria jugar-hi. La inserció dels autors en el sistema teatral alguns l'han solucionat assumint alhora funcions de direcció i, fins i tot, de gestió. Carles Alberola, amb Albena Teatre, o Paco Zarzoso i Lluïsa Cunillé, amb la companyia Hongaresa, o Albert Mestres, en podrien ser exemples. Però el fet que existeixin aquests casos i algun altre, el que fa és confirmar la dificultat de l'autor, quan és només autor, per jugar plenament el seu paper en el sistema.

Un problema derivat d'aquesta situació és la freqüent manca de sintonia entre els diferents elements que participen en el procés de creació teatral, bàsicament autor i director.

Com que l'autor està poc integrat en el procés, el que succeeix és que, en la major part de casos, allò que associa un autor i la seva obra amb un director no és la mútua elecció, o la coincidència de les respectives visions artístiques, sinó la casualitat, les circumstàncies o fins i tot una no meditada decisió administrativa. Una obra de teatre en què autor i director no treballin en la mateixa línia, no comparteixin objectius artístics, senzillament no hauria de muntar-se. No és cap favor, per a cap autor, que un director li munti una obra de la qual no comparteix estètica ni filosofia. Quan això ocorre, autor i director, en lloc de sumar i obtenir amb la representació una nova dimensió de l'obra, es contraresten i els valors que pogués tenir el text queden anul·lats. Per tant, el teatre català en conjunt, i especialment els autors com a col·lectiu, hi guanyaríem si anéssim acostant posicions i trobéssim sintonies la manca de les quals és responsable d'estrepitosos fracassos. Trobar la sintonia, la complicitat, la coincidència d'interessos no tan sols evita problemes sinó que, per un efecte catalitzador, sol produir resultats artístics sorprenents.

Ja tenim, doncs, les paraules que necessitem, les claus que poden obrir els panys en què es troba tancada (o estancada?) la nostra dramaturgia. Establir oportunitats; plantejar apostes; integrar els autors en el sistema teatral; buscar complicitats i sintonies. I temps, sobretot temps, perquè les propostes puguin consolidar-se.

La missió de l'artista

No em puc estar d'acabar aquesta intervenció dient quatre paraules sobre la missió de l'autor com a artista. Crec que la missió principal de l'artista, o la justificació essencial, és abocar enfora tot allò que duu a dins. Qualsevol artista –i l'autor

dramàtic ho és, indubtablement– busca compartir amb els altres aquest món que es revolta a l'interior i pugna per sortir. Segurament algú dirà, amb raó, que hi ha artistes als quals el seu món interior no els importa, que els agrada inventar faules absolutament estranyes a la seva manera de pensar o de sentir. Alguns artistes, segurament, es dediquen a aquesta activitat no per altra cosa que per guanyar-se la vida. Els ha estat donada una capacitat i la utilitzen, lícitament, com a forma de subsistència. Fins i tot hi ha artista que persegueix la igualment lícita, però sospitosa, meta de fer-se ric. En conseqüència, es pot justificar que molts artistes no fan les obres que volen, sinó les que reclama el seu públic, aquelles que els encarreguen els editors, els productors, els marxants o les discogràfiques. Tot això és cert, però també és cert que la marca de l'artista es nota en la capacitat de vampiritzar allò que en un principi no ha sortit d'ell mateix, de posar-hi el seu segell, de fer-hi circular la seva sang, de fer-hi bategar el seu cor, de convertir en propi allò que en principi li era aliè. És la capacitat que notem en Miquel Àngel, quan pinta allò que li encarreguen però hi aboca la seva manera d'entendre el món. O la de Luis Buñuel, quan converteix en una obra ben personal un simple melodrama...

Si ho entenem així, veurem també que l'artista, el creador, arriba a un món que és com és. A l'artista no li posen catifes de Pèrsia perquè pugui caminar, ni li proporcionen una colla de guardaespalles perquè li apartin els obstacles al seu pas. L'artista apareix en un món ple d'obstacles. És, de fet, un corredor d'obstacles. L'artista n'és, d'artista, també per la seva capacitat de despistar l'enemic, aquell que no voldria que allò que l'artista explica sigui comunicat. El poeta no diu mai «com que no tinc editor, no escric». El compositor no deixa de compondre perquè no hi hagi una orquestra simfònica als

seus peus. Si de cas, el poeta, el compositor, l'escultor, el dramaturg adequaran la seva activitat creativa a les particulars formes de recepció que se li ofereixin. Si a un artista li diuen «si et portes malament, no et pagarem el marbre», l'artista decideix que no li cal marbre. També es fan escultures amb fang. ¿Quants bons poetes no hi ha hagut que han anat difonent la seva obra en matusseres edicions de tirada exigua? ¿Quantes obres de teatre no han fet la seva aparició pública al menjador o a la sala d'estar d'una casa de família mitjana? Admetre això no vol dir que l'artista accepti passivament aquestes migrades condicions i que no maldi per canviar-les. Que Joan Brossa hagués estrenat algunes de les seves peces a l'estudi de Joan Ponç o al domicili del doctor Obiols, per exemple, no vol dir que renunciés als escenaris del Teatre Romea o el Palau de la Música Catalana.

Per tant, que no s'interpreti allò que no he dit. No defenso una mena de paradigma de l'artista pobre, com si només la gana fos capaç de desvetllar les neurones creatives. Tant de bo l'artista no hagués de preocupar-se per aquests diners de final de mes que serveixen per pagar el lloguer del pis, o la declaració de l'iva, o la hipoteca. O potser ja està bé, que hagi de preocupar-se'n, perquè és una manera de no desconnectar de la realitat.

Malgrat tot el que acabem de dir, aspirem a aconseguir les millors condicions possibles perquè l'artista pugui crear la seva obra. Tot això que he dit fins aquí és fruit del que som. Una cultura petita, però també una cultura maltractada. Vam començar tard i ens van malmetre la feina massa vegades. El teatre d'expressió catalana va emergir enmig d'una decadència cultural i política i, tot just quan començava a treure el cap, van començar a etzibar-li plantofades. Després de la dictadura de Primo de Rivera, hi va haver els escassos cinc anys de

república democràtica, una guerra i una nova dictadura de quaranta anys. O sigui, que aquesta experiència teatral que ara vivim és relativament jove i nova. Per això, avui puc acabar aquesta intervenció amb una visió optimista. No és que no tinguem problemes. És que el nostre teatre és tremendament jove i encara li queda molt per caminar. Comprenc que alguns dels autors amb més llarga trajectòria, que han hagut de superar mil obstacles per arribar fins aquí, avui estiguin cansats i que fins i tot es plantegin llençar la tovallola. Com a actitud personal em sembla més que respectable. Si miro el conjunt del nostre teatre, però, penso: «això només acaba de començar».

Quadern de dansa

El cos passa, la dansa queda

Bàrbara Raubert Nonell

Institut del Teatre

Fa unes setmanes es clausurava l'exposició *Arts del Moviment. Dansa a Catalunya 1966-2012*, que vaig comissariar juntament amb Joaquim Noguero per a l'Arts Santa Mònica. Des del començament ens enfrontàvem al repte d'exposar un art que es desfà mentre s'està fent, una art de la desaparició, certament. Altres dificultats concernien la manca de fonts bibliogràfiques exhaustives i la dispersió del material exposable. Però després de quatre anys de treball i un cop passada la mostra, mires enrere i diries que se t'ha encomanat l'esperit fugisser de la dansa. El catàleg editat per LiquidDocs que es pot trobar a les llibreries, els vídeos d'Isaki Lacuesta i els registres que se n'ha fet des del centre, són pràcticament tot el que queda a nivell tangible de la feina que va veure la llum durant el darrer trimestre del 2012. El temps ens acaba guanyant, sempre, i potser és en la dansa –aquest joc amb l'instantani que fa de l'aquí i ara el seu tresor– on podem acceptar-ho millor. Amb aquest article faig memòria dels acompanyants que van marcar aquest camí sinuós i repenso alguns dels objectes més importants de l'exposició i molts d'altres que no han arribat a mostrar-s'hi però que també formen part d'aquesta història que continua.

Material invisible. Els arxius

El paper del MAE, Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, i de Carme Carreño, la seva conservadora, ha estat crucial per construir l'exposició. Mentre aquest museu continua sense espai d'exhibició permanent –va estar al Palau Güell del carrer Nou de la Rambla des de 1954 fins el 1996, quan fou restaurat– la seva tasca es limita a la conservació del seu fons, a mostres temporals dins l'espai MAE, i a cedir material per a exposicions externes. El darrer pla de l'Ajuntament el col·loca a l'Edifici de la Premsa de Montjuïc, encara en mans de la Guàrdia Urbana. O sigui que, ara per ara, el centre de documentació sobre les arts escèniques més important de l'Estat espanyol no pot desenvolupar el paper vertebrador que li correspon i cal visitar alguns altres centres de conservació i moltíssims arxius personals per refer el trencaclosques de la dansa a Catalunya.

Elisa Huertas en guarda un dels més grans. L'exballarina d'Heura, codirectora de la Mostra de Videodansa (1985-2003) i pedagoga, eixampla la nostra narració amb històries impagables, i ens cedeix imatges de valor íntim, a més de documental: dibuixos fets a mà de cartells i programes, fotografies d'estudi, notes... També ens regalen els seus records José Landry –electricista, deixeble de José de Udaeta i expert en castanyoles–, Beatriu Daniel i Toni Jodar –parella implicada en tots els àmbits de la dansa, a més d'artífexs de les visites guiades que donaven vida a l'exposició–, o Dietrich Grosse, cofundador de Lanònima Imperial i gestor independent. La recerca ens va dur a la urbanització de Dosrius, on La Chana encara dóna classes asseguda en una cadira i marcant el ritme amb els peus i un bastó; a Navarra, per recollir algunes llibretes d'apunts infinits i dibuixos virtuoses de Concha Martínez i

José Lainez. I a París, per conèixer la vitalíssima octogenària Yvonne Alexander, fundadora d'una de les escoles de dansa més actives de la Barcelona de postguerra.

Gairebé sense voler-ho, el fotògraf Toni Catany és un dels arxivers més importants de la dansa gràcies a la recopilació d'imatges del llibre de Pilar Llorenç, *Història de la dansa a Catalunya* (1987). Però, segurament, els fotògrafs que més han treballat els escenaris són Josep Aznar i Ros Ribas, dos temperaments ben diferents: si el primer personifica la funció testimonial i ordenadora de la feina del fotògraf, el segon està íntimament lligat amb la tradició pictòrica. L'arxiu de Ros Ribas es troba en centenars de caixes negres i taronges que folren parets i aixequen muntanyes. Però en aquest laberint en penombra (les finestres tancades, perquè no s'escapin els gats), el fotògraf acaba trobant fins i tot allò que no recorda, com la foto de Ramon Solé al seu estudi de Gràcia; a l'exposició, estampada sobre fusta en els panells representatius dels anys de revolució.

Les fotos més sorprenents de Carmen Amaya les vam trobar a l'Arxiu Fotogràfic de la Ciutat, on se la veu ballant una sardana i després, en el seu impressionant enterrament, seguida per unes 20.000 persones entre els camps de Begur. La mateixa Amaya és protagonista d'una de les entrevistes de Barcelona Ràdio que guarda la Biblioteca Nacional, corresponent a la inauguració d'una font pública amb el seu nom al Somorrostro. N'hi ha una altra de Josephine Baker quan va acceptar el donatiu d'una casa a Sitges perquè hi pogués viure amb tots els seus fills adoptius (dotze), cosa que mai no va fer.

Encara que els retrats de Josep Clarà d'Isadora Duncan i l'Argentina es troben al MNAC, les altres obres d'artistes reconeguts acostumen a estar en les fundacions particulars, com la Fundació Gala-Salvador Dalí de Figueres, on tenen ingent

informació d'aquest creador polifacètic. A banda d'escenografies surrealistes per a Massine i joies amb preus astronòmics per a Rebekah Harkness, Dalí va crear una coreografia pròpia per a la companyia de Nova York. Un petit vídeo sense so mostra l'assaig que va tenir lloc a la plaça central del Parc Güell l'any 1966: un happening ultramodern d'arrel folklòrica, on s'hi veu una cobla tocant sardanes i les ballarines del Harkness Ballet movent-se dins una cúpula de plàstic transparent. Mentrestant, Dalí les embruta amb pots de pintura i durant tota l'acció, havia planificat que uns braus correguessin lliurement al seu voltant. Però ni els uns ni els altres van arribar a estrenar l'obra a Nova York i aquest vídeo tampoc no es va poder mostrar a l'exposició.

Souvenirs perduts. Fils que s'enreden entre ells

Les targetes nadalenques de Sol Picó, on protagonitzen escenes pastorals més que descregudes, són un *souvenir* d'aquests quatre anys de recorregut que no vam arribar a exposar. Caldrien tres Santa Mòniques per mostrar tot allò que trobàvem interessant en el nostre camí. El fetitxisme, estranya devoció pels objectes materials carregant-los d'una significació especial, pren mides descomunals en la dansa potser per aquesta incapacitat real d'atrapar, i nosaltres mateixos l'acusàvem. També ens delíem per les sabatilles que Arnau Puig recollia als vestuaris, ara en el fons del MAE. Toni Lander, del Royal Danish Ballet, hi afegeix la rúbrica «Please, don't forget my *jeté*».

Després, hi ha totes les restes d'escenografies fora de repertori, que ocupen caixes i magatzems plens de ceps assecats (del *Zahoríes* de Senza Tempo), cavallets de fusta (que Sabine Dahrendorf va trobar durant el viatge de recerca per a *Kaspar*), algun banc d'església (on ballen Ana Eulate i Mercedes Recacha

a *Una media de dos*) i altres coses per l'estil. També hi ha d'altres restes del moviment, com els traços dels alumnes de Belles Arts que, durant anys, han tingut com a models Rosa Muñoz o Bea Fernández. I encara hi ha *souvenirs* d'un altre tipus, que ja de base són impossibles d'arrossegar fins a les vitrines, perquè estan clavats al cos de la gent. Això és el que passa amb la professora Núria Trias quan desplega tot un món de records cada cop que fa ballar els seus braços cantant alguna cançó de les del seu avi Joan Llongueres. Cada ballarí és tot un museu.

Al catàleg de la mostra assenyalo altres fils invisibles que s'enllacen i retorcen entre les obres, com el que surt de la reusenc Roseta Mauri a l'Òpera de París el 1872, immortalitzada per Edgar Degas en el seu quadre *L'étoile*, que temps després serà utilitzat per Joan Magrinyà en una coreografia titulada *Interludio* (1973), amb música d'Amadeu Vives i estrenada al Liceu per Emili Gutiérrez (pare) i Guillermina Coll, avui repetidora d'IT Dansa. El mateix Joan Magrinyà, que a la seva primera casa de Barcelona dorm paret contra paret amb Joan Miró, l'un entrant pel carrer Avinyó, l'altre pel passatge del Crèdit, temps abans de col·laborar per al ballet *Arlequí* (1935). Uns anys després, el seu alumne Joan Tena –autoanomenat el Diaghilev català– munta un estudi al carrer Major de Gràcia amb unes persianes blaves que enamoren la joveneta Carmen del Val que viu just davant seu, i decideix començar a ballar. Més tard, es canvia a les classes de Ramon Solé, sense poder imaginar que l'impuls d'aquest mestre la duria a crear la revista *Dansa 79* amb dues companyes de barra: Montse Otzet i Beatriu Daniel. Aquesta última és qui assentarà La Caldera, unió de diverses companyies amb inquietuds dinamitzadores, com a centre de creació a Barcelona i per on han passat una cadena molt llarga de creadors. Són rotllanes obertes, com la

Sardana de Picasso, que es multipliquen, s'entrecreuen i dibuixen un mapa de fins contrastos i superposicions.

Fluorescències. Varietat de formes i precisió de les dades

Hi ha dos aspectes que transcendeixen amb mèrits propis l'exposició: la instal·lació d'Isaki Lacuesta i l'arbre genealògic de la dansa a Catalunya d'Ester Vendrell.

La primera elaboració de l'arbre genealògic formava part de la tesi doctoral que Ester Vendrell va presentar l'any 2008 a partir de les subvencions atorgades a companyies de dansa. De cara a l'exposició, aquest arbre s'amplia amb les companyies del mateix període que no havien passat el sedàs de les subvencions, amb les companyies anteriors a la política de suport econòmic, i amb les aparegudes posteriorment a la publicació de la tesi. Amb tota aquesta informació reorganitzada, els dissenyadors elaboren un gràfic extensíssim que en la seva versió reduïda (inclosa en el catàleg) fa 66x85 cm, però que ocupa tota una paret sencera a l'exposició. Així, es veuen clarament quins han estat els generadors més importants en cada moment, destacant l'Institut Joan Llongueras (1912), el Liceu (1847-1980), l'Estudi Anna Maleras (1967), la Fàbrica (1981-1989), Bugé (1984-2009) i La Caldera (1995). El gràfic també assenyalava línies de continuïtat, com la que brolla des de la creació de l'Institut del Teatre fins al dia d'avui, amb Contrapunctus Danceport o Enclave, o el paraigua que es desplega a partir del Ballet Contemporani de Barcelona, amb Lasiti, Nats Nus i Lanònima Imperial sota seu.

Una altra aportació historiogràfica d'aquest arbre és la datació precisa de cada companyia, escrupolositat que ens obliga a entrar en un ball de números marejant. Webs, papers administratius, retalls de premsa i entrevistes personals,

presentaven discrepàncies que calia fer concordar amb la resta d'informació. Per a un creador, la feina comença a l'estudi; per al periodista és al teatre. I per a l'administració, en la constitució del NIF, sense tenir en compte les pauses necessàries, els canvis de nom d'un mateix projecte o els nous objectius d'un de vell. Només observant números t'adones que parlar d'una companyia, la major part de les vegades, és parlar d'un projecte de vida, no només professional.

L'espectre principal de la dansa a Catalunya –i aquest gràfic– està bàsicament conformat per estètiques contemporànies; els artistes de flamenc pur i les companyies de danses tradicionals es mereixen un arbre genealògic propi. Així mateix, queden per recollir els –no pocs– artistes que han emigrat, i estructures volàtils com l'intent de Joan Tharrats, que des de la seva vessant d'home de lletres i plàstica volia formular un ballet català. Però la visió en perspectiva ens mostra que el ballet català, més que una companyia concreta, són totes aquestes desenes de grups de petit i mitjà format, i professionals autònoms que diàriament es belluguen en les direccions més oposades.

Justament aquesta diversitat era el que volíem expressar en l'encàrrec a Isaki Lacuesta. Havíem col·laborat anys enrere –quan ell encara feia curts en comptes de pel·lícules, i jo anava al teatre per oci i no per feina. La seva manera d'aproximar-se als subjectes, delicada però decidida, era just el que calia per a l'apartat videogràfic de l'exposició: unes entrevistes amb les línies argumentals del recorregut, i una instal·lació de grans dimensions per donar valor al seu contingut. La dansa, en majúscules.

Vam triar personatges que reunissin tres condicions elementals –creadors amb un segell personal, en actiu com a ballarins i amb una carrera contrastada– i els vam gravar per separat, mentre ballaven sense música: Sol Picó, Andrés

Corchero, Cesc Gelabert, Maria Muñoz, Marta Carrasco, Thomas Noone i Àngels Margarit. Projectats en grans pantalles seguint l'ordre esmentat, ofereixen contrastos i diàlegs insospitats, d'uns amb els altres. El director encara va afegir un vuitè cos, el de Constanza Brncic embarassada de nou mesos. La seva nuesa sobre un fons blanc arrodonia els misteris de la creació, i els mostrava tal com són, en un equilibri perillós i plens de llum.

Aquest encàrrec fou el primer contacte d'Isaki Lacuesta amb la dansa. Després n'han vingut d'altres, com la composició firmada de bracet amb Cesc Gelabert i estrenada el setembre de 2012 al Mercat de les Flors, *Tranç*, o el documental sobre la dansa que en aquests moments enllesteix per a TV3. I de ben segur que no serà l'últim.

Més noms. Protagonistes i els seus mestres

Cada paràgraf que enceto d'aquest relat sobre l'exposició i el seu procés fàcilment es converteix en un llistat de noms inacabable i, amb tots els que falten per mencionar, és difícil acordar una jerarquia i posar-hi un punt i final. Afortunadament, perquè això vol dir que la història continua! En canvi, els ballarins acostumen a quedar com a protagonistes anònims. Pel públic, són transmissors directes d'energia, sensacions, sentiments; pel creador són fang en les seves mans de demiürg. I més: Toni Jodar per a Cesc Gelabert, Sandrine Rouault per a Ramon Oller, Pere Jané per a Álvaro de la Peña, Mercedes Recacha per a Jordi Cortés, Núria Martínez per a Thomas Noone, Lorena Nogal per a Marcos Morau... estableixen relacions més enllà de la professionalitat i es marquen mútuament: les creacions d'uns, les interpretacions dels altres. Qui dels dos fa original una peça? Amb la firma, els

creadors s'emporten els èxits i els fracassos, però el cos –i la cara– definitivament la posen els intèrprets. Els gestors mereixen un punt i apart.

L'entrellat de la dansa contemporània no es pot entendre sense parlar d'un context de producció i distribució escènica específics del darrer quart del segle xx. Cada ciutat es fa construir un teatre (si és que encara no el tenia) i les estacions vénen marcades pels festivals més que per la meteorologia, gràcies a uns personatges que per primer cop professionalitzen la seva vocació dinamitzadora. Només cal observar les companyies que introdueixen un gestor dins l'equip de direcció –amb tàndems ultraresistents com el de Pia Mazuela i Sol Picó– per a entendre el paper essencial que han jugat en el desenvolupament d'aquest art.

Però en aquest sector on els coneixements passen bàsicament a través de la imitació, l'escolta atenta d'unes directrius juntament amb la comprensió d'uns desenvolupaments, la pedagogia és vital. No hi ha llibres, manuals, ni gravacions que puguin substituir el mestre, per bé que molts ho han intentat. El mateix Joan Magriñà va enregistrar un LP titulat *Escuela de ballet* l'any 1958, on anava marcant tots els exercicis d'una classe. Ni els més recents artefactes interactius de William Forsythe no poden substituir la presència d'un professor, la seva força i els seus matisos, sobretot quan es tracta de professors-artistes, és a dir, de gent que crea pensant en l'escena i també en la classe, i per a l'aplaudiment, però sobretot per al creixement dels seus alumnes.

L'estudi pot modificar la imatge d'una persona. Entre Rosa Muñoz, Michael Jackson, Kazuo Ohno i Andrés Corchero hi ha una línia de mestratge que ha quedat sorprenentment reflectida en la seva fesomia; com a causa o com a efecte, això no està del tot clar. Les peces de Raravis, *Coplas del blanco*

Miguel (2002), homenatge de Rosa Muñoz a l'ídol del Pop, i *Odori Gokoro* (2011), dedicat als mestres japonesos de Corchero, comparteixen l'admiració del deixeble cap als professors, encara que vinguin de llocs ben distants.

A Catalunya hi ha hagut mestres importants, tant a les aules com als teatres. A part dels ja citats Magriñà, Tena, Noreg, Lainez i Martínez, i dels anteriors Ricard Moragas i Pauleta Pàmies, o dels més recents Gilberto Ruiz Lang i Marta Munsó, molts altres continuen aquesta feina d'esculpir figures des del seu taller amb miralls, com Guillermina Coll a l'Institut del Teatre, Mercè Mor a Lleida o Carme Calvet al seu pis al Passatge Picasso, on també celebra unes festes extraordinàries de poesia, música i dansa.

Moderns fins avui. Una cronologia sense tancar

La cronologia marcada per les dues dates del títol de l'exposició, 1966 i 2012, assenyalen un inici i un final que no són tals perquè, si bé configuren el nucli dur de la mostra i sobretot encabeixen el moment de modernitat que ens ha conduït directament fins al dia d'avui, a la mostra hi ha un important preàmbul d'acció i pensament que, com vam descobrir, compartia algunes similituds amb tot el moviment posterior: la voluntat de renovació a través del contacte amb d'altres arts.

Aquest esperit aventurer es percep des del classicisme dels graciosos figurins d'insectes i flors del coreògraf i dissenyador Ricard Moragas per a *La magia nueva* (ca. 1870); fins al flamenc al cafè-teatre Villarosa, que va iniciar el guitarrista Miguel Borrull l'any 1916 amb un homenatge a Santiago Rusiñol; a les principals defensores de la dansa lliure al nostre país, especialment Àurea de Sarrà –adulada per filòlegs de la Bernat Metge i atacada pels artistes del Manifest Groc– i amb el mestre

Llongueras marcant els estudis del ritme durant els mateixos anys 20. O a les imatges de l'Esbart Verdaguer d'abans i de després de la revolució creativa de Salvador Melo que es va donar als primers 60.

Part d'aquest esperit modern que impregnà totes les escoles es deu als Ballets Russos, la companyia que reuní feliçment els tres trencaments cabdals del segle xx: el dalcrozisme, les danses lliures i les avantguardes pictòriques i musicals, i que va mostrar sense prejudicis la força d'un art copulatiu. Per això, al segon pis de l'exposició, les mans de la dansa s'han estirat fins a trobar la complicitat d'artistes d'altres disciplines: Amat, Brosa, Clavé, Dalí... Les seves obres motivades per la dansa es mostren alfabèticament, és a dir, seguint un sistema no regit ni pel temps ni per l'espai, tot el contrari que a la dansa.

En la seva primera temporada a Barcelona, l'any 1917, els Ballets Russos presenten alguns dels seus ballets mítics, com *Shéhérazade* i *Cleopatra*, i quan tornen a la tardor del mateix any escenifiquen *L'ocell de foc*, *Petrouchka*, i *Parade*. Per a l'exposició vam escollir una reproducció del circense teló de fons que Picasso havia pintat amb volums exagerats per a *Parade*, i el cartell de *Petrouchka* de l'impressor Mateu per al Liceu. Una mostra de com d'importants devien ser aquestes actuacions i del pes que tingueren en la societat i la cultura catalanes és que els balladors del Verdaguer eren convidats a les seves funcions pels patrons de l'esbart. El mateix 1917 a Barcelona, Picasso pintava el seu famós *Arlequí* utilitzant com a model Léonide Massine i, poc després, a Magriñà li proposaven formar part de la companyia.

Costa creure que algú declinés una invitació com aquella, però Magriñà preferia quedar-se a Barcelona. Això sí, amb unes sabatilles de punta com a penyora, iguals a les que va calçar en la famosa *Polka de l'equilibrista*, el primer solo que es

veia a Barcelona –concretament a la Sala Urquinaona– amb música de Manuel Blancafort i figurins i decorats de Grau Sala. Abans, les havia dut al seu amic Casimiro Valldeperas, el sabater del Liceu, per estudiar-ne l'estructura i començar una producció local que dura fins al dia d'avui gràcies a la seva néta, Cristina Valldeperas. Amb les diferents sabatilles que han sortit del seu obrador, aquesta sabatera de família i vocació ens explica com les tècniques corporals arriben a modificar les possibilitats i les necessitats del cos, i com el calçat de dansa s'adapta a aquesta evolució.

De manera similar, la narració que s'havia anat confegint entre quaderns, entrevistes, fragments de llibres i algunes idees personals, també calia adaptar-la a les necessitats de l'espai expositiu, eixamplant aspectes que demanaven més aire, estrenyent allí on es podia fer força i, en general, seleccionant entre un munt d'informació. El primer resultat ens apareixia com un paisatge d'icebergs fauvides, amagant, darrera cada fotografia, cada vestit, cada cita, desenes d'altres que competien en força i valor documental. Però un cop més, les limitacions i la modernitat van donar el seu fruit, i l'astúcia de l'equip dissenyador encapçalat per Xavi Rovira va refer el material en una presentació que enriqueix el nostre propi discurs. La major part de la informació està estampada en unes teles translúcides que reproduïxen la vaporositat de la dansa, les ondulacions dels seus moviments i la lluita contra la força de gravetat. Un muntatge lleuger, especialment pensat perquè fos transportable a altres sales interessades en aquesta història.

Però, de moment, aquestes cortines i lones plegades s'han traslladat als magatzems del TNC, esperant un destí futur on puguin desplegar-se de nou. És la imatge del temps doblegat sobre si mateix, com piruetes i tombarelles que, per ara, queden adormides.

Abstract

Between November 2012 and January 2013 a retrospective exhibition on dance in Catalonia was presented at Arts Santa Mònica. The exhibition, whose curators are Joaquim Noguero and Bàrbara Raubert, the latter being the author of this text, is entitled Arts of Movement: Dance in Catalonia 1966-2012. It is an initial attempt at a historical review of choreography in Catalonia from the past – going back to the period prior to the transition to democracy – up to the present day. It does, however, also provide an overview of circumstances in the previous century reviewing the arts that have accompanied our research. This article also explains the documentation process which took four years to complete and the outcome of the exhibition following its conclusion.

Hans van Manen: coreògraf del mirar

Jordi Ribot Thunnissen

Aquest article sorgeix del treball “Hans van Manen, una aproximació a la seva poètica”, un projecte de final de màster defensat el dia 13 de setembre del 2012 a l’Institut del Teatre de Barcelona. El terme *aproximació* és clau també per a aquest article: com el treball, vol ser un primer pas per a descobrir i divulgar a Catalunya la figura de Hans van Manen des d’un punt de vista teòric.

A més de l’interès per la nova aportació al panorama de la dansa –no hi ha precedents de textos d’aquestes característiques sobre el coreògraf holandès, ni en català ni en castellà– s’hi suma un altre valor que justifica la publicació d’un article com aquest: Hans van Manen va complir vuitanta anys el juny del 2012. Aquest article vol ser per tant un petit afegitó a la sèrie d’homenatges, espectacles, gales i escrits dedicats a ell durant el darrer any.

Abans d’entrar en matèria cal fer un breu apunt bibliogràfic. A manca d’una bibliografia específica extensa sobre Hans van Manen, més enllà d’articles periodístics, crítiques i material videogràfic, l’obra de referència per a la redacció del treball de màster va ser la biografia “Hans van Manen, leven en werk” (SCHAIK, 1997), de la historiadora i crítica de dansa holandesa, Eva van Schaik. En aquesta ocasió també mereix ser

citada com a font principal, i recomanada a qui vulgui ampliar els coneixements sobre Hans van Manen o la seva obra.¹

Al prefaci del seu llibre, Eva van Schaik es marca, entre d'altres, l'objectiu d'intentar entendre com van Manen ha arribat a esdevenir un clàssic contemporani, un *zeitgenosse als klassieker*, com l'etiquetà el crític alemany Jochen Schmidt en el seu monogràfic crític dedicat al coreògraf (SCHMIDT, 1987). El terme és significatiu per paradoxal, i aquesta noció és cabdal per introduir el personatge: Hans van Manen és un creador envoltat de paradoxes, que no obstant això ha transitat pels canviants panorames creatius dels seus temps amb una determinació i una coherència personal cristal·lines.

En part, això és perquè van Manen no és fill d'una tradició ferma, sòlida, sinó de la terra de possibles per a la dansa originada per diverses raons a l'Holanda dels anys cinquanta i seixanta del segle xx. És sobre aquests fonaments porosos i fràgils que la configuració del seu idioma personal, juntament amb els dels seus contemporanis, va donar lloc a una "escola holandesa", títol aproximatiu que només vol definir una determinada manera de fer. Si aquesta escola pogués tenir algun tret identificatiu, seria justament el de permetre i promoure la influència dels recursos i idees estètiques del seu present sobre una fina base de tècnica clàssica conreada a Holanda tot just a partir de la Segona Guerra Mundial.²

¹ Vegeu també, com a documents monogràfics de referència sobre Hans van Manen, SCHMIDT, 1987 i JONKERS, 1992.

² Vegeu, per a més informació sobre el context de la dansa a Holanda a partir dels anys seixanta, GRAU, 2000 i KLAIC, 2000. Aquest últim resumeix: «It is the very lack of a distinguished tradition that has helped the creative forces to develop in an unhibited, inventing, combining, experimenting way, striving to make up for lost time and for the absence of provisions and an institutional base from the past. Political stability, economic welfare and a cultural climate prone to innovation and renewal have been conductive factors. Cosmopolitan openness and curiosity went hand in hand with the egalitarianism that, especially after the 1960s, challenged the established institutional arrangements and inherited hierarchies» (KLAIC, 2000 : 7).

En un país pràcticament verge pel que feia a tota forma de dansa, l'elecció generalitzada per la tècnica clàssica en lloc d'apostar pels postulats i tècniques de la dansa moderna d'aquell temps és molt significativa. Entre d'altres raons, es pot entendre pel sever rebuig públic originat a l'Holanda de postguerra contra tot el que venia de l'Alemanya nazi, i per extensió, contra l'*ausdrucktanz* de Mary Wigman –protegit i promogut pel nazisme. L'altre gran motiu radica en el perfil de dues de les principals pioneres de la dansa a l'Holanda dels cinquanta: Sonia Gaskell –d'origen lituà, exballarina dels Ballets Russos i gran *Mevrouw*³ de la dansa holandesa– i Françoise Adret, exballarina de l'Òpera de París sota les ordres de Serge Lifar i directora del Ballet de l'Òpera d'Amsterdam durant els anys que Hans van Manen s'hi va formar i treballar com a intèrpret.

D'aquests anys inicials n'acabarien emergint, a principis dels seixanta, tres companyies: el Ballet Scapino de Rotterdam, creat per Hans Snoek l'any 1949 i que des del principi va especialitzar-se en dur la dansa a les escoles; el Ballet Nacional Holandès (HNB), dirigit per Gaskell i resultat de l'absorció del Ballet de l'Òpera d'Adret l'any 1961; i el Nederlands Dans Theater (NDT), fundat a La Haia dos anys abans⁴. La darrera companyia sorgia d'un grup de ballarins dissidents que, fugint de la personalitat absorbent de Gaskell, volien anar a la recerca de més experimentació i menys puntes. Pel que fa a Hans van Manen, després d'estrenar-se com a coreògraf amb obres com *Feestgericht* (1957) i d'un breu pas com a intèrpret per la companyia de Roland Petit a París l'any 1959, va sumar-se al projecte de l'NDT l'any 1960. A partir d'aquí, la seva

³ *Mevrouw*: 'Senyora', nom amb què es coneixia popularment Sonia Gaskell.

⁴ Per a un repàs més exhaustiu de la història de la dansa a Holanda, vegeu UTRECHT, 1988 i SCHAİK, 1981.

carrera es pot traçar gairebé sencera en el seu anar i tornar entre l'NDT i l'HNB durant sis dècades.

A l'NDT va ocupar el càrrec de director artístic –a més de ser-ne el coreògraf més prolífic– entre l'any 1962 i 1971. Més endavant, entre els anys 1990 i 1996, va tornar-hi com a coreògraf resident. La companyia va ser per a van Manen, sobretot durant la primera etapa, l'espai on sumaria les seves pròpies ànsies d'experimentació amb les dels intèrprets. La combinació de la tècnica clàssica i la tècnica Graham –vinguda dels Estats Units de la mà de Glen Tetley, co-director artístic de l'NDT juntament amb van Manen durant aquells anys– a l'entrenament, per exemple, va convertir la jove companyia en el veritable vaixell insígnia del context innovador descrit als Països Baixos. A l'HNB, on Hans van Manen va ser coreògraf resident entre 1972 i 1989 –i des del 2005 fins l'actualitat– va retrobar-se amb la tècnica clàssica, central en l'entrenament dels seus ballarins i notablement de les seves ballarines a través del treball amb puntes. Això li va permetre explorar amb més profunditat el vocabulari acadèmic, explotant les possibilitats de declinació de les formes de la tècnica clàssica com a font de disseny compositiu. Va ser durant la seva col·laboració amb l'HNB durant els anys setanta quan Hans van Manen va consolidar el seu nom com a coreògraf també a nivell internacional, sobretot gràcies a les peces *Adagio Hammerklavier* (1973) i *Life* (1979).

Tot això en relació amb el seu context més immediat, el seu àmbit de treball. Pel que fa al context poètic, però, i a falta com ja hem dit d'una tradició pròpia, la influència va venir de fora. Les visites de companyies estrangeres –l'American Ballet Theatre, el New York City Ballet, el Royal Ballet, etc.– als primers Holland Festival celebrats a Holanda durant els anys cinquanta van marcar al llavors jove creador, que es va afanyar

a aplicar el que veia en els seus propis espectacles. En aquest sentit, ell mateix no ha amagat mai la influència clau de Jerome Robbins i, sobretot, de George Balanchine.⁵

No és per tant trivial utilitzar l'estudi poètic d'aquest últim per plantejar la primera de les claus o preocupacions poètiques de Hans van Manen respecte a la relació de la dansa amb l'objecte de la seva pròpia representació. Seguint els passos de Balanchine, van Manen va anar abandonant gradualment la narrativitat lineal en els seus ballets per l'abstracció intrínseca en la dansa i per una aproximació eminentment formal al fet compositiu. Però les fronteres de la representació de la dansa –entre l'abstracció de la forma i l'expressivitat de l'ésser que la duu a terme, per exemple– són fràgils, i la poètica de van Manen no pot definir-se en termes de formalisme abstracte i prou. Al contrari: en el gruix de les seves coreografies reivindica –no nega– l'existència humana que duu a terme la forma de la dansa. Per plantejar aquest tema, però, cal emmarcar-lo abans en un debat poètic més ample.

“Dans drukt dans uit. En verder niks”⁶

Si ens imaginéssim les línies que uneixen la dansa amb l'objecte de la seva pròpia representativitat, les diferents definicions i apostes pràctiques dibuixarien un mapa del panorama en la dansa del segle xx configurat en bona part de fils singulars, complicats i entrecruats. Després de la deriva hiperformalista dels grans ballets de Petipa –on gradualment la

5 Hans van Manen ha assenyalat sempre a Balanchine com el seu principal referent. Per exemple: «Ja llavors [últims anys cinquanta, n. de l'a.] pensava molt en Balanchine i pensava: si acabo sent coreògraf, vull ser-ho així» (Hans van Manen, a SCHAIK, 1997 : 130).

6 «La dansa expressa dansa, i res més».

narrativitat va anar quedant superada pel virtuosisme tècnic fins a quedar relegada a una mera anècdota, com en el cas de *Raymonda*– i a partir dels primers coquetejos de Fokine amb els preceptes d'Isadora Duncan en els Ballets Russos, molts coreògrafs provinents de la dansa clàssica van obrir la porta a noves possibilitats. Als Estats Units, per exemple, el nou terreny expressiu abonat gràcies als primers passos de la dansa moderna americana va ser aprofitat per gent com Jerome Robbins o Anthony Tudor per modernitzar i urbanitzar la temàtica dels seus ballets, per recrear nous ambients, introduir noves músiques i nous recursos per definir el moviment de les seves coreografies, etc.

Nancy Reynolds (REYNOLDS, 2002) parla de *middle ground* referint-se a aquest terreny on preceptes de la dansa moderna van ser i són encara utilitzats per coreògrafs de tècnica i formació clàssica amb un interès per les tendències del seu temps, a la recerca de respostes renovades per a la pregunta: Què expressa la dansa? I com?

Hans van Manen és sens dubte un dels habitants d'aquest *middle ground*, igual que George Balanchine, pioner en respondre aquestes preguntes accentuant i convertint en tema dels seus ballets la forma abstracta del vocabulari acadèmic. La naturalesa de l'expressivitat resultant en les obres de tots dos, però, no està exempta de debat. Si ens centrem en Balanchine (COHEN, 1981; dins COPELAND i COHEN [ed], 1983 : 174):

It is far from true that he (Balanchine, n.de l'a.) avoids mimetic gesture or dramatic implication. And it has often been remarked that his *pas de deux* constitute an elaborate examination of the relations between the sexes, presenting us with a highly distinctive view of women. This is hardly accomplished by the exclusion of mimetic gesture.

El teòric i filòsof Marshall Cohen responia amb aquesta afirmació al també filòsof David Michael Levin, que vuit anys abans havia vinculat molt estretament el formalisme de Balanchine amb la tendència a l'abstracció dels pintors impressionistes. Concloïa (LEVIN, 1973; dins COPELAND i COHEN [ed], 1983 : 130):

The abstractness of dance formalism does not exclude the sensuous expressiveness of the body. Indeed, this is the only truly intrinsic expressiveness that is possible in the formal syntax; what formalism excludes, rather, are such modes of expressiveness and meaning as do not directly reveal their presence through a wholly abstract, a purely syntactic medium.

Levin vinculava l'austeritat espacial de Balanchine amb la recerca d'un cos sublimat, escapat de si mateix com a medi i eminentment abstracte. El cos, per tant, és posat a la recerca d'un instant sublim on ja no aparegui com a medi de la dansa, sinó com a dansa i prou.

En la seva resposta, Marshall Cohen amplia el ventall de recursos utilitzats per Balanchine pel que fa a l'expressivitat, que no són com diu Levin exclusivament abstractes, sinó també d'ordre dramàtic i a vegades fins i tot mimètic. Per exemple, a *Jewels*, en les relacions que s'estableixen en els seus passos a dos en l'expressió de diferents caràcters, o escenificant els temperaments de l'espècie humana a *Four Temperaments*.

Si apliquem ara els termes d'aquest debat sobre la relació entre dansa, representació i expressivitat –cos sublimat per la dansa clàssica en si i/o ús del gest i l'expressivitat dramàtica en la dansa– a l'anàlisi poètic de l'obra de Hans van Manen, ens trobem amb una situació de complementaritat entre totes dues respostes més accentuada encara que en el cas de Balanchine.

En el discurs inaugural de la càtedra honorífica que li va concedir la Universitat de Nijmegen l'any 1987, van Manen va respondre a la pregunta: «Què expressa la dansa?» amb un tristament cèlebre «Dans drukt dans uit, en verder niks». ⁷ Tristament, perquè en repetides ocasions posteriors ha hagut de matisar les interpretacions literals que s'han fet de l'afirmació vinculant-la a la seva obra. Si bé és cert que, igual que Balanchine, van Manen ha rebutjat gradualment la idea de narrativitat en termes de conte o lectura psicològica o al·legòrica, no ha renunciat mai a la noció d'expressivitat emocional més enllà del moviment. Hans van Manen accepta –de la mateixa manera que accepta el vocabulari i per tant les possibilitats de la tècnica clàssica com a font primària d'on extreure material– que les danses que crea són realitzades amb cosos vius, sencers, éssers en relació –entre ells, amb l'espai, amb el moviment, etc.– i per tant expressius un cop a escena. Eva van Schaik, en un article del mateix any vuitanta-set, posava aquest credo en el context de la carrera professional del coreògraf i també en relació amb la influència de Balanchine (SCHAİK, 1987):

From 1957, when he first made his debut as a choreographer, we can see how greatly van Manen was influenced by Balanchine's conceptual dance. He developed a distrust of ballets that tell a story and of the use of symbolically indicated codes. (...) As he does not believe in purely abstract ballet, van Manen creates dance dramas without telling an explicit story or referring to literal backgrounds.

La postulació de van Manen per l'abstracció és particular. La forma abstracta lliure d'anècdota del coreògraf parteix de

⁷ Vegeu nota 6.

l'observació de l'espai escènic com una tela de pintor on es traça un dibuix eminentment formal. Però la tridimensionalitat d'aquest espai i la cohabitació en aquest traçar de l'existència dels intèrprets i la vivència del públic afegeixen per a ell d'altres elements ineluctables a tenir en compte.

En aquest llenç, en aquesta nova terra de ningú i terra de possibles que és un escenari buit per a Hans van Manen, el tema meta-dansístic permanent és el fet de treballar amb éssers humans en trànsit, observats des de fora en la seva interrelació per una audiència que es deixa seduir pel que s'esdevé a escena. Aquest punt de partida sempre inclou un Jo, un cos humà viu i existent, i fa inevitable la noció d'un Altre: l'altreballarí, l'altre-espai, l'altre-temps, l'altre-públic. La coreografia de van Manen, així, no només pretén dibuixar una forma abstracta sobre la modulació de formes i sintagmes de la dansa clàssica, sinó també coreografiar aquest sentit relacional, convertir-lo en dansa sense caure en l'anècdota.

Un exemple clar d'aquesta forma de fer és *Situation*, considerada una de les seves primeres obres mestres i coreografiada l'any 1970 per la companyia Nederlands Dans Theater (NDT). *Situation* és una de les poques peces on van Manen no utilitza cap música per a la seva coreografia, sinó una partitura de sorolls quotidians. A escena es veu una habitació amb tres parets quadrículades com el paper mil·limetrat, un rellotge digital de paret i una porta. El tic-tac del rellotge, el soroll de mosquits, obrir i tancar de la porta, etc. marquen el ritme d'una coreografia col·lectiva de reconeixement d'aquell espai clos, fred, agressiu i gairebé angoixant per als intèrprets. A continuació, tres passos a dos –home i dona, dues dones i dos homes– mostren diferents encontres en aquell espai, tots marcats per l'agressivitat plantejada d'inici en aquell ambient, aquella situació.

Al servei d'aquesta i de les que a partir de la mateixa es generen, el moviment, la dansa, estan configurats a través del vocabulari acadèmic del ballet però també i sobretot a través de moviments quotidians convertits en dansa de forma explícita (SCHMIDT, 1987 : 62):

Der grosste Teil des bewegungsrepertoires, das van Manen in *Situation* zum erstenmal verwendet, stammt aus dem Alltagsleben und wurde für die Tanzbühne neu erfunden: angedeutete Schläge, Judogriffe, Tritte, Nicklichkeiten; die Tänzer reißen einander an den Haaren, stehen auf dem Körper des anderen, zerren und schleifen sich und verbiegen einander die Glieder. Doch was immer sie tun: Es bleibt Tanz, ist eingebunden in einen grossen, fließenden Rhythmus, welcher der Musik nicht bedarf; van Manen macht die Alltagsbewegung tanzbar und für künftige Choreograph(i)en verfügbar. Jeder Pas de deux, jede Zweierbeziehung hat ein ganz eigenes, unverwechselbares Klima.⁸

Així, Hans van Manen respon a la pregunta que hem plantejat –Què expressa la dansa?– incloent en la seva pauta coreogràfica l'expressivitat inevitable de l'ésser humà. No dona via lliure a les emocions profundes i arrelades dins la persona de l'intèrpret, ni afegeix al moviment un significat temàtic psicològic o al·legòric a traduir en paraules clares. Ell considera els

⁸ «Gran part dels moviments que van Manen utilitza per primer cop a *Situation*, tenen el seu origen a la vida quotidiana i han estat reinventats per a l'escenari: baralles insinuades, maniobres de judo, puntades de peu, estira-i-arronses corporals... Els ballarins s'agafen pels cabells, s'erigeixen sobre el cos de l'altre, s'estiren violentament, s'arrosseguen i es regiren les extremitats entre ells. Però tant se val el que facin, segueix sent dansa i està immersa dins d'un vigorós ritme incessant que la música no demana. Van Manen fa ballable el moviment quotidià i el posa a disposició de futurs coreògrafs i coreografies. Cada pas de deux, cada relació de parella, representa un clima completament únic i inconfusible».

coscos com a matèria per a la 'seva' dansa abstracta i també les diferents pulsions vitals dels intèrprets com a éssers existents allí, en aquell moment, sotmesos a diferents situacions i interrelacions.

No-negant, com dèiem, l'expressivitat inherent a l'ésser dansant a causa de la seva existència a escena i posant-li límits –és a dir, coreografiant-la– van Manen aconsegueix fer abstracció de la matèria amb la qual treballa, mantenint la narrativa a ratlla. Segueix suspent el moviment en una trama on la principal protagonista és la dansa i no al revés. No es contradiu, per tant, quan diu «dans drukt dans uit, en verder niks», perquè ell ho converteix tot en dansa, sense oblidar, simplement, que el que balla no és només un cos sinó també un ésser concret, una existència que transita per aquell espai i temps donats. No defuig, de nou, sinó que codifica i aprofita l'univers expressiu i temàtic inherent a la dansa durant el seu esdevenir. Clive Barnes, crític important de dansa de la Nova York dels anys setanta, va resumir el formalisme híbrid de van Manen d'aquesta manera, després de l'estrena a la ciutat d'Adagio Hammerklavier, al novembre de 1976 (Clive Barnes, a REYNOLDS, 2002):

Manen is not interested in presenting pure-dance ballets, although, perhaps dramatically, most of his ballets appear to have been refined down to pure dance. Yet behind every dance is always the shadow of drama, the cut and thrust of a deliberately unspecified emotion.

L'ombra del drama, la dramaturgia suspesa, es refereix precisament a aquest suspendre el sentit que permet a la forma de la dansa –no només la del cos– aflorar amb una potència afegida, sublimada, com si sortís expulsada de la gestió de

les tensions i interrelacions entre els intèrprets, entre formes creades a partir de combinacions tècniques del moviment i la seva intenció dramàtica. El *deliberately unspecified emotion* que defineix Barnes és molt clarificador en aquest sentit, i molt dansístic. Van Manen és coreògraf, no contes, però no obstant això formula a través de la coreografia un comentari sobre problemes humans, de l'existència del ser.

En aquest sentit, i al costat d'aquesta intencionalitat dramàtica i la conversió de gestos quotidians en elements coreogràfics que hem vist a *Situation*, el recurs compositiu més habitual de Hans van Manen per a la consecució d'aquesta abstracció de l'existència és el control sobre la direcció de les mirades dels seus intèrprets. En paraules seves (Hans van Manen, a JONKERS, 1992):

De lust tot abstraheren bepaalt mijn balletten, maar de abstractie mag nooit het menselijk wezen ondergraven. Er mag geen seconde worden vergeten dat er mensen staan. Ik heb dat ondervangen door altijd een hoofdrol te reserveren voor de kijkrichting.⁹

La mirada en van Manen és clau, i ens permet dibuixar aquí un pont amb la segona clau poètica que tractem en aquest article: l'erotisme com a leitmotif o impuls de recerca constant en tots els seus ballets. En les seves obres, el coreògraf holandès tracta d'aixecar una quarta paret entre el món de l'escenari i el del públic, convertint el darrer en un *voyeur*, un espia extern d'un enigma la resolució del qual té prohibida. Un enigma

⁹ «El desig per l'abstracció determina els meus ballets, però l'abstracció no pot minar mai l'ésser humà. No es pot oblidar ni un segon que allà hi ha persones. He abordat aquesta qüestió donant sempre un rol protagonista a la direcció de les mirades».

aparegut justament per aquest coreografiar de les mirades, pel moviment, i pel que es genera a partir dels dos en relació amb l'altre-intèrpret, l'altre-espai, l'altre-temps, etc.

L'Eròtica del mirar

Un dels possibles enllaços entre van Manen i l'erotisme el planteja Eva van Schaik quan intenta definir la recerca estètica del coreògraf, navegant entre el classicisme i la modernitat (SCHAIK, 1997):

Van Manen gebruikte de klassieke traditie als een echte pragmaticus, tongue in cheek, en hij legde onverwachte dwarsverbanden tussen de tijdloos geachte esthetiek van de academische danstechniek en de erotiek van de moderne tijd.¹⁰

L'eròtica de la modernitat expressada per van Schaik es refereix a la relació dual de van Manen amb la tècnica clàssica, similar a la de Balanchine i a la que ja ens hem referit al plantejar el seu marc contextual: la tendència a treballar sobre la base del vocabulari acadèmic aplicant, però, sobretot a la tècnica compositiva, preceptes propis de la dansa moderna. En aquest sentit, lluny d'instal·lar-se en la fredor de l'ús del ballet en estat pur, Hans van Manen s'ha deixat seduir durant la seva carrera per tot el que el seu present li oferia a nivell estètic, tècnic o fins i tot musical. Així, es va enamorar de pintors i escultors minimalistes, de la filosofia constructivista i de les noves tecnologies com el vídeo, per exemple, mentre que per una altra banda no va tenir por a desplaçar la frontera de la

¹⁰ «Van Manen va utilitzar la tradició clàssica com un veritable pragmàtic, tongue in cheek, i va traçar lligams travessers inesperats entre la suposada estètica atemporal de la dansa acadèmica clàssica i l'eròtica dels temps moderns».

convenció escènica de la dansa clàssica a la recerca, també, de l'adrenalina del que no s'havia fet mai abans. Són famosos en aquest sentit, i per posar exemples d'ordre tecnològic, el ballet *Life* (HNB, 1979) i *Mutations* (NDT, 1970). El primer,¹¹ un pas a tres entre un *camera-man* amb càmera, una ballarina i les seves projeccions en directe, va obrir noves possibilitats al treball amb vídeo a l'escena a través de projeccions en directe, pocs anys després dels primers experiments de Merce Cunningham.¹² *Mutations*, en canvi, combinava dansa en directe –coreografia de Glen Tetley– amb els videomuntatges de van Manen *Motion I, II i III*. En aquest cas, a banda de la innovació tècnica, l'experiment i la transgressió radicaven en els intèrprets que, tant a l'escenari com a les projeccions, ballaven completament nus.

Però la noció d'erotisme ens permet abordar l'obra i la poètica de van Manen des de més angles. Tornant a la idea d'enigma, van Manen concep la dansa com un art eròtic en tant que visual, que entra pels ulls, que abans que res es deixa mirar (SCHAİK, 1997). Apropant-la, ara sí, més a la pintura i a les arts visuals que al teatre, podem dir que per a ell la dansa és eròtica perquè està dominada pel *voyeurisme*: eliminant la frontalitat declamàtoria de l'academicisme clàssic, qui mira un espectacle de dansa de Hans van Manen –igual que qui mira una imatge pictòrica– es troba davant d'un enigma íntim que no li pertany. Aquest enigma, aquesta tensió no-resolta entre el sentit suspès en l'esdevenir continu de la dansa i la mirada de l'espectador té alguna cosa fortament seductora.

11 Per una anàlisi en profunditat de la importància de *Life* per la introducció de l'ús del vídeo als escenaris, vegeu WILDSCHUT (2006)

12 A Merce Cunningham se'l considera el pare de la vídeo-dansa. Va començar a experimentar amb aquest mitjà a partir de l'any 1974 amb la peça *Westbeth*. Per a més informació, vegeu VAUGHAN, 1977.

Les imatges, deia Georges Didi-Huberman, són dialèctiques a través de la tensió entre el tall i l'empatia, entre l'element psíquic i l'element objectiu, la bellesa apol·línica i el caos dionisiac... (DIDI-HUBERMAN, 2005 : 41-42). En van Manen, el tractament de l'Existència de la dansa tal i com l'hem plantejat en l'apartat anterior no s'allunya gaire de l'estudi sobre el nu pictòric del filòsof francès. Per exemple, a través d'una aposta clara pel minimalisme en l'elecció de vestuaris i escenografies, els cossos dels intèrprets en les seves coreografies estan sempre a la vista amb tota la seva dualitat: entre la fredor de l'academicisme i el fragor, esforç i tensió de la seva gestió física; entre l'aparent neutralitat de l'expressió i el món relacional despertat pels canvis de direcció de les mirades; entre la bellesa apol·línica de la forma, o les combinacions geomètriques en l'espai i el caos dionisiac d'emocions no-definides i lliures d'anècdota que transmeten les mirades dels intèrprets.

Són imatges, són éssers convertits en elements figuratius en moviment, que sumen la dialèctica eròtica de les imatges –seguint els termes de Didi-Huberman– amb la seducció del sentit suspès en el present continu de la dansa, del moviment.

En els intèrprets i en la seva conversió en elements figuratius amb vida pròpia trobem una nova dimensió de recerca eròtica del coreògraf. Tornant de nou a la mirada, l'interès de van Manen a coreografiar la direcció dels ulls dels intèrprets va dirigit justament a fer aflorar en ells el seu *uitstraling* eròtic particular, el caçador i el que està llest per ser caçat (Hans van Manen, a SCHAİK, 1987):

I am always fascinated by the question: who are this dancers? ...
I'm always hunting for what's genuine, everyone sends out their own erotic vibes and these should be respected.

Van Manen es defineix a si mateix –com a coreògraf i com a persona– com el primer *voyeur* de tots els seus ballets, deixant-se seduir com a tal per aquest *uitstraling* dels seus intèrprets, dels que espera que el sàpiguen explotar. En una entrevista amb el periodista i crític Maarten Slagboom l'any 1992 va dir: «*Je doet het samen. Ik verwacht van iedere danser dat hij meer is dan een goed danser: hij moet een antwoord hebben, en niet alleen verbaal*»¹³ (Manen, a SLAGBOOM, 1992). Mea Venema, actualment repetidora de les obres de van Manen a nivell internacional i una de les primeres intèrprets sota les seves ordres tant al NDT com al HNB, ho explicava així (Mea Venema, a SCHAIK, 1997 : 194):

Zijn eerste voorwaarde is dat je je durft bloot te geven en laat zien wat je met beweging kunt doen: je moet met hem meegaan. Van Manen-dansers zijn daarom dansers die plezier in hun eigen lichaam hebben, zichzelf geaccepteerd hebben en zich bewust zijn van hun erotiek: het zijn dansers die niet tegen een beweging vechten, maar zich eraan kunnen overgeven.¹⁴

La naturalesa de l'intèrpret i la potència de la mirada com a part del material coreogràfic són explotats per van Manen per alimentar la mirada eròtica de l'espectador sobre els seus ballets, però encara falta afegir a aquesta llista un altre element essencial: les particularitats i possibilitats de la tècnica clàssica, que també són aprofitades pel coreògraf per fer sobresortir l'eròtica de l'esdevenir.

¹³ «Ho fem junts: espero dels meus ballarins que siguin més que bons ballarins. Espero d'ells una resposta, i no només verbal».

¹⁴ «La seva primera condició és que t'atreveixis a mostrar-te com ets i a ensenyar què saps fer amb el moviment: has d'entrar en el seu joc. Ballarins-van Manen són per tant ballarins que gaudeixen del seu cos, que s'han acceptat i són conscients del seu erotisme i no lluiten contra un moviment, sinó que s'hi entreguen».

Van Manen aprofita la necessària tensió per elevar el cos d'una ballarina, el suport necessari per un gir o el joc de contrapesos en les posicions fora d'eix, la tècnica de puntes, etc. per dur-los a nous extrems. Accentuant l'esdeveniment generat per aquesta trobada entre els cossos, troba noves possibilitats físiques i de moviment (Hans van Manen, a SCHAIK, 1981 : 121-122):

Kunst moet je een kick geven. (...) onze hersens hebben de stimulering van de zintuigen nodig, wat je met kunst bereikt door het creëren van nieuwe vormen of door op een nieuwe manier te laten kijken. En de kick krijg je door naar een climax toe te werken maar net voor het hoogtepunt je te beheersen, de zaak onder controle te houden.¹⁵

En aquest sentit, s'ha de remarcar com aborda van Manen el seu ofici: per una banda, partint d'un profund coneixement de la lògica física del ballet, i per l'altra, la seva dimensió artesanal i col·lectiva del treball a l'aula d'assaig, teixint i escollint quin moviment i com es duu a terme juntament amb els seus intèrprets. És estimulante la iniciativa d'aquests últims, Hans van Manen aconsegueix extreure nou suc de la seva gestió física dins el vocabulari clàssic, i sempre al servei del concepte. L'objectiu d'aquest mètode de treball és aconseguir que el contacte entre els cossos passi a ser un contacte existencial entre els intèrprets que el duen a terme: tècnicament precís i portat al límit, però inferit a la vegada de tot el bagatge i expressivitat eròtica del seu ser.

¹⁵ «L'art t'ha de donar un kick (...), el nostre cervell necessita l'estimulació dels sentits, i això en l'art ho aconsegueixes creant noves formes o fent mirar d'una manera diferent. El kick l'aconsegueixes evolucionant cap a un clímax, però contenint-te just abans del moment àlgid, mantenint el tema sota control».

Trois Gnosiennes (Pianovariaties III), coreografia de l'any 1982 per l'HNB, ens pot servir d'exemple. En primer lloc pel problema bàsic plantejat per van Manen a nivell temàtic en aquest duet: realitzat amb música de Satie, el coreògraf volia fer un homenatge a l'art del *partnering*, a la relació esdevinguda entre el ballarí i la ballarina mentre duen a terme un pas a dos de dansa clàssica. La relació de suport físic, la precisió del contacte, la preeminència de la figura femenina i el rol de suport ferm de l'home per fer sobresortir la ballarina queden a la vista a través de múltiples combinacions, portades a l'extrem per les possibilitats que ofereix l'especificitat física dels dos ballarins.¹⁶ Tècnicament extenuant, la depuració de la gestió tècnica és concreta fins al detall i el truc està constantment a la vista.

Però també ho ensenya, i aquí es revela l'homenatge real, la càrrega sensual i l'aspecte més eròtic que posa en joc el contacte entre els dos. La confiança en l'altre –ella manté la mirada baixa, ell no la perd de vista– la cura i la sensualitat desperada pel tacte, ara delicat, ara necessàriament sobtat, la forma escollida per acompanyar o elevar la ballarina, alimenten el concepte dramaturgic o estructural. El joc de temps físics, combinant accents de moviment i estrebades amb elevacions a càmera lenta i desenvolupament de figures on es pot apreciar cada petit gest i gestió muscular necessària per a la seva construcció, configura una estructura rítmica que acompanya el fraseig del moviment cap a postures i clímaxs que mantenen en tot moment l'espectador en un estat d'espera pel que vindrà. L'aparició afegida de moments inesperats –com, per exemple, en el darrer gest de la parella abans de sortir d'esce-

¹⁶ El primer repartiment el formaven Henny Jurriens, *danseur noble* de vora els dos metres d'alçada, i Maria Aradi, ballarina pes ploma dos caps més petita que ell.

na, els dos *développés* seguits de la ballarina enlairada, sense buscar el suport del terra entremig– deixen l'espectador en suspens. Per una banda, per la sorpresa d'allò no-vist i per l'altra, pel virtuosisme tècnic i la potència necessària perquè succeeixi, que en aquest cas, i al contrari del que sol passar, no s'amaga. El *porté* desplaçat en cercle per l'espai i sorprenentment més llarg del que és habitual, amb la ballarina en posició fetal sobre els braços completament estirats per damunt del cap de l'home, en seria un altre exemple.

Amb tots aquests elements, van Manen accentua l'erotisme de la tècnica, l'erotisme que hi ha en la tècnica necessària d'un pas a dos, centrant l'atenció en els temes –també eròtics– que entren en joc: la força, la potència, el suport, el rol servicial d'un perquè sobresurti la bellesa de l'altra, el plaer físic experimentat en la construcció d'un moviment en comú, etc. L'espectador assisteix a tot plegat com a *voyeur*, com a espia d'una relació única entre dos éssers que no pot entendre del tot i que només pot posseir amb la mirada. Això succeeix, a banda dels motius exposats anteriorment, també en el cas de *Trois Gnosiennes* per la inaccessibilitat aparent del virtuosisme tècnic mostrat en aquest cas a escena.

Eva van Schaik ho resumeix dient que l'erotisme és per a van Manen el *drijfveer*¹⁷ bàsic de l'ésser humà, a banda del més enigmàtic i interessant (SCHAİK, 1997). En una entrevista per al diari de *Volkskrant* l'any 1999, el coreògraf declararia: «*Erotiek is voor mij alles*»¹⁸ (WEBELING, 1999). En aquest darrer apartat hem enumerat algunes formes o modes d'aquesta totalitat: l'erotisme que brilla dels intèrprets –que és en ells, que surt d'ells–, el de la tensió d'un cos estàtic i el del cos tècnic, i finalment l'eròtica del mirar, que es converteix en un acariciar

¹⁷ *Drijfveer*: Molla impulsora.

¹⁸ «L'eròtica per a mi ho és tot».

per partida doble: acariciar les imatges d'allò que no ens és accessible al tacte –els ballarins i el seu virtuosisme convertits en objecte etern de desig visual– i acariciar el sentit sempre suspès de la dansa, intuïnt el que s'esdevé però sense arribar a desxifrar-ho mai del tot.

El coreògraf nuclear

L'obsessió de Hans van Manen per lliurar a escena de la forma més depurada possible els fruits de la seva recerca poètica en les direccions apuntades en aquest article –l'abstracció de l'existència i el kick eròtic– així com el seu amor per l'estètica minimalista i la filosofia constructivista, l'han convertit amb els anys en un gran alliberador de llast. En l'entrevista introductòria de la sèrie de DVD *Hans van Manen, master of movement* (STICHTING HANS VAN MANEN, DVD1, 2007), deia: «Ik wil zo min mogelijk ballast. Ik wil zo essentieel mogelijk zijn, dat je kan volgen waar ik mee bezig ben zonder dat je er meteen een naam aan kan geven».¹⁹ Eva van Schaik, en el ja citat article de la revista *Dutch Heights* del 1987, resumia (SCHAİK, 1987):

Another specific aspect of van Manen's style is that he has totally banished coincidence and chance. Everything on stage fulfills a specific function. All his dances are about dance and the underlying mechanisms, the movements used, are the results of clear principles that have been previously devised and integrated into one dramatic concept.

¹⁹ «Vull tan poc llast com sigui possible. Vull ser el màxim d'essencial possible, que puguis seguir el que estic fent sense que puguis posar-li un nom directament».

El crític alemany Horst Koezler, després de l'estrena d'*Adagio Hammerklavier*, l'any 1973, es va referir a aquest tret estilístic de van Manen amb un terme significatiu, marcant la peça com la primera d'un possible nou tipus de dansa: la dansa nuclear (KOEGLER, 1974). L'adjectiu no hi és perquè sí. A través de la senzillesa, la claredat i la netedat geomètrica de l'ús de l'espai, per exemple, o de la profunda relació amb la música com a punt de partida de gairebé tots els seus ballets, van Manen ha apostat per deixar a la vista només allò que està al servei del kick que hem mirat de definir en aquest article. Una altra mostra és el seu rebuig, per principi, de la lectura dels seus ballets en clau psicològica o al·legòrica: menys és més, *dans drukt dans uit, en verder niks*.²⁰

Hans van Manen enalteix, en definitiva, la dansa com a mètode d'expressió en si mateixa –això sí, amb tot el que *dansa* inclou– i, fent-ho, protegeix l'aparent senzillesa de la seva aproximació al fet creatiu: escollir una música, escoltar-la, trobar imatges o temes o problemes sobre els qual treballar i, amb una idea aproximada de com començar i com acabar, anar construint sobre la marxa a base d'hores d'assaig. Amb això n'hi ha prou i n'hi ha d'haver prou. La seva aproximació a la coreografia és eminentment pràctica i està basada en una fórmula d'èxit personal construïda amb el temps. De forma intuïtiva i a través dels anys ha anat bastint per si mateix un corpus conceptual que li permet veure en cada cas i en cada moment què vol i què no vol. Què es el que val, per a ell, i què

²⁰ «La dansa expressa dansa, i res més». En una de les sessions de la càtedra honorífica de la Universitat de Nijmegen, van Manen mateix explicaria sobre aquesta afirmació: «amb allò no volia dir en cap cas que la dansa no signifiqués res... és clar que té un significat, però un significat a través de la dansa en si. I per tant la dansa expressa dansa i aquesta té un significat. (...) el que a mi no m'interessa és que intentis explicar un conte, que intentis imitar les paraules a través de gestos» (Hans van Manen, a LUSTIG, 1992 : 23).

no. En aquestes pàgines hem intentat explicar els perquès de l'èxit d'aquesta fórmula. Perquè darrere l'aparença de senzilla, la profunditat poètica de l'obra de Hans van Manen no deixa de ser immensa i obre, com hem vist, un ventall molt ric de possibilitats d'anàlisi.

La idea que els seus ballarins eren i són més que simples cossos en moviment és un element essencial en aquest axioma. A banda del reconeixement de l'ofici i la capacitat artística de l'interpret –al qual cedeix el dret i del qual espera la capacitat d'apropiar-se i entregar-se als moviments que ell proposa a partir d'un concepte determinat–, es tracta sobretot d'observar-lo a escena com un ésser que uneix en si mateix la transcendència i fisicalitat d'un cos tècnic amb la immanència del seu existir durant la representació (Hans van Manen, a JONKERS, 1992):

De techniek is natuurlijk een prachtige techniek, daar mankeert niets aan. Het heeft te maken met hoe je het gebruikt. We waren ons in die tijd bewust van danskunst. Ik dacht ook vaak na over betekenis, over drama. Toen ben ik op een idee gekomen dat als je –ook als je een zogenaamd abstract muziekballiet maakt– de dansers elkaar aan laat kijken, ze geen instrumenten, maar figuren, levende wezens worden. Heel langzaam heb ik me dat eigen gemaakt.²¹

De nou: a través, entre d'altres, de coreografiar les mirades, fa de l'interpret una figura en trànsit, quelcom viu i exis-

21 «La tècnica és una tècnica fantàstica, no li manca res. Té més a veure amb com la fas servir. En aquell temps estàvem prenent consciència de l'art de ballar. Jo pensava també sovint en la idea del significat, en el drama. Llavors se'm va ocórrer la idea que si fas que els ballarins es mirin – també quan fas un ballet musical abstracte – deixin de ser instruments per esdevenir figures, éssers vius. Molt a poc a poc m'ho vaig anar fent meu, això».

tent –un cos allà, en moviment– però, no obstant això, simbòlic i imaginari a la vegada. Un ésser dansant i expressiu, dramàtic, impossible de codificar amb paraules i ple de significat. Diferent de si mateix però dotat, no obstant això, d'una pulsio eròtica molt real que la dansa proposada per van Manen –abstracta per natura– aspira a desvetllar. Amb tot això, i havent rebutjat la psicologia, la primera eina de lectura o d'aproximació als seus ballets és o hauria de ser l'erotisme: l'eròtica de l'esdevenir de la dansa i l'eròtica del mirar.

Aquesta és l'aposta plantejada de forma més extensa al treball "Hans van Manen, una aproximació a la seva poètica". A partir d'aquí, la porta queda oberta per seguir indagant. Hans van Manen és un dels grans coreògrafs europeus del segle xx, i encara un dels més ballats avui en dia. Anar a la recerca de la influència del seu traç poètic a nivell internacional –reivindicant-ne la potència i vigència poètica més enllà de les dues companyies centrals de la seva carrera– és sens dubte una possibilitat d'estudi futur.

En aquest sentit, la definició proposada d'abstracció de l'existència pot ser clau per entendre per què els ballets de van Manen creats fa més de trenta anys segueixen sent absolutament vigents. El vincle que aquesta dansa abstracta traça amb temes universals i atemporals –temes que tenen relació amb la vida, les relacions i l'existència humana plantejada en termes que escapen a tot ancoratge cronològic, històric, o linealment narratiu– allunyen el fantasma de la caducitat: cada vegada que s'aixeca el teló, l'univers proposat pel coreògraf i elaborat pels interprets a la recerca de l'erotisme existencial al seu si reneix des de zero.

Encara una altra possibilitat: el cas de van Manen pot servir com a trampolí per aprofundir en l'erotisme com a eina d'observació de la dansa en general, teixint nous vincles i

paral·lelismes possibles entre la dansa i altres arts escèniques i/o visuals. Les opcions són múltiples i poden ser abordades des de perspectives igualment diverses. El treball i l'article volen ser simplement els primers passos necessaris, un punt de partida introductor i a Hans van Manen a casa nostra per tenir en compte qualsevol d'aquestes opcions en un futur.

Bibliografia i videografia

- COPELAND, Roger i COHEN, Marshall, ed. (1983). *What is dance? Readings in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press. Conté:
 – LEVIN, David Michael (1973). *Balanchine's Formalism*.
 – COHEN, Marshall (1981). *Primitivism, modernism, and dance theory*.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2005). *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada.
- GRAU, Andrée (Ed.) (2000). *Europe Dancing*. Londres: Routledge.
- JONKERS, Mark (1992). *Hans van Manen: Fotos, feiten, meningen*. Amsterdam: Nederlands Instituut van de dans.
- KLAIC, Dragan (Ed.) (2000). *Dancing Dutch*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.
- KOEGLER, Horst (1974 - gener). *Dutch Double. Dance & dancers*
- LUSTIG, Dorine (1992). *Tot u spreekt: Hans van Manen*. Amsterdam: Nederlands Instituut van de dans.
- REYNOLDS, Nancy (2002). *No fixed points - dance in the XXth century*. Londres – New Haven: Yale University Press.
- SCHAIK, Eva van (1981). *Op gespannen voet. Geschiedenis van de Nederlandse theaterdans vanaf 1900*. Haarlem: De Haan.
- (1987 – n.2). *Hans van Manen. Always hunting for what's genuine. Dutch Heights*.

- (1997). *Hans van Manen. Leven & Werk*. Amsterdam: Arena.
- SCHMIDT, Jochen (1987). *Der zeitgenosse als klassieker: über den holländischen Choreographen Hans van Manen*. Colònia: Ballet-Buhnen-Verlag.
- SLAGBOOM, Maarten (1992 – n.30). *Hans van Manen. Mens en gevoelens*.
- STICHTING HANS VAN MANEN (2007). *Hans van Manen: Master of movement: Het oeuvre van Hans van Manen in beeld: 6 DVD collectie*. Amsterdam: Cobra Records.
- UTRECHT, Luuk (1988). *Van hofballet tot postmoderne dans. De geschiedenis van het academische ballet en de moderne-dans*. Zuthpen: Walburg Pers.
- VAUGHAN, David (1997). *Merce Cunningham: fifty years*. Nova York: Aperture.
- WEBELING, Peter (17-07-1999). "Erotiek is voor mij alles". *De Volkskrant*.
- WILDSCHUT, Liesbeth (2006). *Live: de intrede van de video in de kunst*. dins WATERSCHOOT, Jos van (Ed.) *Theater en Technologie*. Amsterdam: Theater Instituut Nederland.

Bibliografia adicional recomanada

- COPELAND, Roger (2004): *Merce Cunningham: The modernizing of modern dance*. Londres: Routledge.
- DEKKER, Keso (1981). *Hans van Manen and modern ballet in Holland*. Amsterdam: Bert Bakker.
- FRATINI, Roberto (2011). *A contracuento, la danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Mercat de les Flors.
- JONKERS, Mark (Ed.) (2007). *Hans van Manen: meer dan een halve eeuw Dans*. Amsterdam: De Arbeidspers.
- MANEN, Hans van (1996). *Portrait*. Utrecht: Scheffers.

Abstract

This article stems from the paper “Hans van Manen: a guide to his poetry”, prepared as part of the Master’s Degree in Theatre Studies taken at the Autonomous University of Barcelona. Both texts share the goal of providing a presentation of the Dutch choreographer in Catalonia from a theoretical standpoint given that fact that his poetical contributions have barely been touched upon in the sphere of research beyond the Netherlands, despite his ballets being among the most popular around the globe for many decades.

German critic Horst Koegler has defined van Manen’s style as ‘nuclear dance’ ever since the release of *Adagio Hammerklavier* in 1973. Under a veil of minimalism at all levels, the build up of potency in his ballets patently makes them worthy of being branded in such a manner. But what are the poetical keys to them? This article suggests two. Firstly, the acknowledgment of the human existence of the performers in living out the abstract form of dance, which is heightened, among other aspects, by the choreography of visions; and secondly, the notion of eroticism under various guises as the choreographer’s conceptual, aesthetic driving force and, accordingly, as a potential perspective from which to approach his work and his methods.

Starting with a short contextualisation of Hans van Manen in the land of potential for dance that The Netherlands constituted during the fifties, and placing the figure on a poetical par with Georges Balanchine – his key point of reference – both aspects are presented as proposals for study to be addressed in greater depth in the future.

Notes per al treball del personatge en la dansa

Jordi Fàbrega i Górriz

Institut del Teatre

Si en el teatre, com afirmava Robert Abirached, els estudis sobre el personatge són escassos, en la dansa encara més, sent un dels temes menys estudiats i, consegüentment, a l’hora de trobar documentació, la recerca és més infructuosa que mai. És obvi que cal una reflexió profunda sobre el personatge en la dansa –que seria tema d’una tesi doctoral– però aquí el nostre propòsit és tan sols apuntar unes notes, dibuixar uns camins, per a un possible aprofundiment posterior.

D’altra banda, si el personatge en el teatre s’ha posat en qüestió i se li ha diagnosticat una profunda crisi, en la dansa, atès el seu mitjà d’expressió, el moviment, encara més. Certament, des de fa molt temps, el personatge en l’art escènic ja no és l’únic suport del sentit, i ha estat gradualment despullat del seu caràcter i de la seva condició. Decididament, el personatge, tant en el teatre com en la dansa, ha passat per moltes vicissituds, fins arribar a anunciar-ne la defunció. Des del repertori clàssic fins a la dansa contemporània actual el personatge ha canviat, s’ha modificat, s’ha contaminat dels diversos corrents artístics, s’ha adaptat a les noves estructures narratives i coreo-

gràfiques,¹ però, com en el teatre (i d'acord amb Pavis i Abirached),² polimorf i canviant, resta present i necessari per a entendre i generar una gran part de les propostes coreogràfiques actuals.

Veurem primer quines han estat les opcions més significatives del treball del personatge en la història de la dansa,³ seguidament els elements determinants del personatge en la dansa i acabarem amb unes propostes de procediments.

Quant a les opcions més significatives de treball, per qüestions d'espai farem només una breu exposició que serveixi per dibuixar un marc de referència. Per al seu estudi podem agrupar les diferents propostes en dos grans grups operatius fonamentals: el treball que parteix de l'alteritat i el que parteix de la persona del ballarí.

El treball a partir de l'alteritat

A trets generals, com en el teatre, podem distingir dues grans vies: el treball sobre el caràcter i el treball sobre la

¹ Si prenem com a punt de partida el *Ballet comique de la Reine*, estrenat el 15 d'octubre de 1581 –en què, en opinió de Roger Garaudy, «le ballet classique était né» (Garaudy, 1973 : 32) – certament, el personatge de la dansa ha fet un extens camí. Des de la dansa clàssica, el personatge ballat, com la dansa, ha evolucionat al costat dels altres corrents artístics, adaptant-se a les noves estructures dramàtiques. La dansa rebé la influència del teatre –des d'Appia fins als nostres dies, passant per Stanislavski, Brecht, Artaud, Adamov, Becket, Ionesco, Genet, Chaikin, Kantor, Müller, Wilson, etc.–, del cinema i el muntatge cinematogràfic, de les avantguardes artístiques, pintura, música, literatura, i de tots els moviments que iniciaren la desestructuració i la descomposició del personatge dramàtic: futuristes, expressionistes, simbolistes, etc., a més de les formes literàries modernes, des de Joyce a la Nova Novel·la (*Nouveau Roman*). I finalment, cal sumar tot el moviment abstracte i antinarratiu que ha tingut un pes fonamental en el darrer quart del segle xx i que ha posat en qüestió el personatge en la dansa.

² Vegeu referència a PAVIS, 1998 : 339; i a ABIRACHED, 1994 : 423.

³ En aquest cas no ens referirem a la dansa espanyola i el flamenc que mereixen un estudi a part.

condició.⁴ Aquest debat, que en el teatre s'inicia al segle xvii –vinculat a la qüestió de la identificació de l'espectador– i s'encara de ple en el segle xviii amb Diderot, en la dansa no aflora decididament fins al segle xx, quan des de la dansa teatral alemanya es plantegen treballs basats més en la condició que en el caràcter.

Dins d'aquestes dues vies, un factor determinant per al treball del personatge és el moviment amb el qual s'expressa, i en aquest sentit cal diferenciar també dues grans branques: el personatge que es basa en el moviment codificat i aquell que es basa en la creació del moviment.

Les aportacions significatives per al treball del personatge no apareixeran fins al segle xx. Als inicis, al segle xvi, els autors dels ballets s'inspiraven en la mitologia i les al·legories, i fins al segle xviii les màscares eren d'ús habitual. No serà fins a Noverre que vindrà el realisme en els temes i se suprimiran les màscares. En ple segle xviii, i de manera més rígida que en el teatre, Noverre assimilà els atributs físics i interpretatius del ballarí als del personatge, donant origen al que es coneixerà com «l'emploi», on el físic del ballarí era essencial, determinava el paper –i, per tant, el personatge–, que podia ballar. Més endavant, amb el Romanticisme –que en el ballet entrà més tard que en les altres arts–, encara trobem el príncep al costat de Willis, gnoms, ondines, salamandres, elfs, fades perses, etc.

En la dansa clàssica hi havia una premissa bàsica que condicionava el treball del personatge: s'havia d'expressar amb el moviment codificat. Així doncs, les primeres innovacions no

⁴ En la tercera *Conversa amb Durval a propòsit del Fill natural*, Diderot, afirma que la condició del personatge és «su estatus social, su oficio, su ideología» (Pavis, 1998 : 89). Per a Abirached, «reconocer la importancia de la condición social significa mostrar el estrecho lazo que une al hombre y la colectividad de la que es miembro, para fundar en la razón y en la utilidad su actuación y comportamiento. Mejor aún: es concebir el personaje como un reflejo de los hombres tal como actúan aquí y ahora, en la vida pública, a la vez como tipos y como individuos.» (ABIRACHED, 1994 : 103).

vindran fins al neoclàssic. Els Ballets Russos de Diaghilev iniciaren un nou camí per a la dansa que suposà una gran transformació a nivell estètic i d'interpretació –així com els Ballets Suecs, que seguiren el model interdisciplinari establert per Diaghilev, però amb un esperit més radicalitzat.⁵ En la majoria de coreografies el tipus de personatge no es modificà massa –el paper era el mateix–, però sí la manera de portar-lo a terme, atès que es revisà el repertori del segle XIX i del segle XVIII, juntament amb noves coreografies inspirades en els clàssics grecs i l'Orient. L'alliberació d'algunes imposicions del codi clàssic –les cinc posicions, l'endehors, reins cambrés, bras en couronne, face au spectateur, etc.– permet al personatge expressar-se de manera diferent, amb un altre registre de moviments. Ara bé, en d'altres casos, com en el de *Parade* –amb llibret de Cocteau, música de Satie, coreografia de Massine i decorats i vestuari de Picasso–, s'optà per vies més agosarades que trencaren motlles respecte del personatge de la dansa; per exemple, al costat d'uns acròbates, un malabarista o una noia, apareixien els *Managers*, disfressats amb unes estructures que condicionaven els seus moviments.⁶

En el segle XX foren molts els intents d'incloure el personatge dramàtic en la dansa, en la seva construcció dramàtica o partint de textos dramàtics. Després dels excessos pantomímics i encartonats del ballet romàntic del segle XIX, a principis del segle XX, amb la voluntat de retre més complex el personatge del ballet clàssic, de donar-li més consistència,

5 A *Skating Rink* i *La creació del món*, Fernand Léger treballà sobre la indiferenciació actor-escenografia, reduint els ballarins a objectes plàstics. Com Léger, els futuristes experimentaren amb la dansa, però lògicament no tenien cap interès en el personatge.

6 En paraules de Cocteau: «unos personajes inhumanos, sobrehumanos, de una actitud más grave, lo cual produciría en suma una falsa realidad escénica que llegaría a reducir a los bailarines reales al tamaño de las muñecas» (SÁNCHEZ, 1999 : 135). Sánchez cita la Carta de Cocteau a Paul Dermée, director de la revista *Nord-Sud*, que es publicà en aquesta revista el 1917.

apareixen els primers intents de dotar de psicologia el personatge ballat, així és com el treball d'interpretació del personatge es basa en la construcció de la seva psicologia. I és aquí on trobem un procediment interpretatiu clarament exposat: la superposició de psicologia al personatge ballat.

El personatge dramàtic, decantant-se més sobre el seu caràcter que sobre la seva condició, trobà bona acollida en una part de la dansa moderna, en la dansa teatral alemanya, el neoclàssic, la dansa espanyola i algun moviment del contemporani: Rudolf Laban, Marta Graham, Kurt Joss, Birgit Culberg,⁷ Matz Ek, Antony Tudor, Maurice Béjart, Roland Petit, John Cranko, John Neumeier, Jiri Kylián, etc.

L'origen d'aquest procediment el trobem a Rússia amb l'aplicació del sistema Stanislavski al ballet, on l'Escola del Gran Teatre de Moscou fou la protagonista.⁸ Aquesta proposta artística influí de manera decisiva en el món de la dansa i acabà

7 Un dels casos significatius, des del ballet acadèmic, és el de Birgit Culberg, qui muntà la *Senyoreta Julia* de Strinberg al 1950. Amb aquesta coreografia, segons Ada d'Adamo, Culberg, «inaugura una tipologia di dramma danzato che si inserisce nella corrente del realismo psicologico dominante nel teatro di quegli anni, all'insegna dell'immedesimazione stanislavskiana». I afegeix d'Adamo, «riguardo alla tecnica delle punte, originariamente nata come espressione romantica del volo e del distacco dalla realtà e ritenuta innaturale dal suo maestro Jooss, la coreografa sostiene, come Tudor e Robbins, che anche il lavoro delle punte può acquisire un valore psicologico. L'elegante e veloce dialogo dei piedi può esprimere la vanità femminile o l'agitarsi nervoso di un'anima confusa, come accade infatti nel suo *Signorina Giulia*» (D'ADAMO, 2002 : 87-88).

8 Segons expliquen els directors de l'Escola de Moscou, Yelena Bocharnikova i Mikhaïl Gabovitch, «les élèves travaillent un rôle concret dans une scène, un tableau ou un duo dansé», però aquest treball anava sempre precedit «d'une analyse détaillée du spectacle entier: définition de son idée et de sa "supertâche", du conflit essentiel qui conditionne "l'action transversale". La musique est soumise également à une étude minutieuse, ainsi que l'action dramatique et le 'texte' chorégraphique. Au cours du travail sur des morceaux ou des scènes, on examine la place qu'ils occupent dans le spectacle, dans l'évolution du comportement scénique du personnage donné». I, ja al final del procés, «on apprend aux élèves à créer un personnage achevé». Sempre tenint present que, «un des éléments essentiels de ce travail est le perfectionnement de la forme chorégraphique et du dessin plastique du rôle» (Bocharnikova i Gabovitch, [1956 ?]: 44-6).

sent determinant per a la interpretació en tots els estils coreogràfics fins als nostres dies.

El mateix Stanislavski però, que volia traslladar els fonaments del personatge dramàtic –basat en el caràcter– al ballet, es trobà amb moltes dificultats, tal com afirmen els directors de l'Escola, perquè el personatge del ballet «a ses particularités et diffère en bien des points du personnage dramatique. Il importe aux artistes de la chorégraphie de conserver et d'affermir ce qu'il y a d'original dans l'expressivité plastique et musicale du corps humain, et qui forme la base de l'art spécifique de la danse» (BOCHARNIKOVA i GABOVITCH, [1956 ?] : 46).

Els intents d'Stanislavski i els seus seguidors de l'Escola Coreogràfica de Moscou no modificaren el personatge de la dansa clàssica, aquest continuava expressant-se a través del codi, allò que varen fer són temptatives de donar vida escènica al codi, de retre'l viu. L'interpret havia d'apropar el personatge a la persona del ballarí i, aleshores, el personatge era el resultat de la fusió de l'interpret i la seva obra.

El canvi fonamental en la manera d'abordar el personatge des de l'essència de la dansa –a part d'algunes temptatives dels precursors de la dansa moderna– vindrà a partir de la dansa expressionista alemanya i la dansa moderna: ja no hi haurà un codi preestablert, el personatge es podrà moure lliurement en funció de les necessitats de la coreografia. A partir de Laban es pot construir un personatge des de l'anàlisi dels factors del moviment i de les variacions de les qualitats de l'esforç. Laban demanava als estudiants, «meterse en la piel del personaje que quiere retratar, que penetre en las diversas posibilidades de interpretar la escena, y que analice todo en términos de movimiento» (LABAN, 1987 : 199).

El plantejament de Laban suposà un canvi molt important en la perspectiva de treball del personatge per part de l'interpret, al respecte del qual Laurence Loupe afirma: «Le “personnage” en

danse ne peut naître que dans la conscience de l'intégration d'un style, ou, de façon plus savante encore selon les processus de Laban, dans l'intégration par mon corps d'options fondamentales qui ne seraient pas les miennes. Ce qui inclut un travail de lecture stylistique de ce que pourrait être un “personnage” d'une incroyable finesse, pour aboutir à une “fiction physique”». I remarca: «C'est à ce seul prix que ‘je’ peut devenir un autre». I la doctora Vera Maletic –experta en Laban, professora del Laban Centre for Movement and Dance (Gran Bretanya)– afirma que el personatge, molt important en l'estètica «du théâtre de danse», esdevé aleshores: «l'incarnation des valeurs et attitudes». (LOUPE, 2004 : 133).⁹ Aquests «valeurs et attitudes» als quals es refereix Maletic no són altra cosa que la moral del personatge, entesa com a conjunt d'idees i creences, en darrer terme la ideologia que sustenta el personatge.

La via de Laban, si bé esperona el treball sobre l'alteritat –i també sobre la condició–, proposant un viatge de la persona del ballarí al personatge possibilitant la separació entre l'interpret i la seva obra, alguns dels seus deixebles, com Mary Wigman, en molts treballs optaren pel camí de la fusió entre l'interpret i la seva obra.

Wigman féu veritables creacions de personatges ballats; a partir d'una idea, d'un concepte, anava creant el moviment que donava vida al personatge.¹⁰ Usà la màscara per alliberar

9 Loupe cita Maletic, Vera. (1980). *On the Aesthetic Dimension of the Dance, a Methodology for Reserching Dance Style*. Ohio State Univ. Phd, inèdit, p. 140-141.

10 Per exemple, el personatge de la *Dansa de la bruixa*: «La necesidad de crear se apoderó una vez más de mí. Cuál era la intención, o a dónde conduciría todo esto, no lo veía claro. [...] Lo que faltaba por hacer era apoderarse de esta criatura elemental, darle forma y trabajar su cuerpo como si de una escultura se tratase. Era maravilloso abandonarse al maléfico deseo de empaparse de las fuerzas que osan manifestarse apenas bajo nuestra civilizada apariencia. Pero todo ello debía obedecer a las leyes de la creación, leyes que se fundan en la esencia y el carácter de la forma coreográfica, con el fin de definirla y apresarla de una vez por todas. [...] Mi personaje de bruja tenía que llegar también a este punto, ser una entidad y asumir su perfil en su propia manifestación exterior y plástica» (WIGMAN, 2002 : 45-6).

el ballarí de l'individualisme i retre'l impersonal, universal. A més, conferí a l'espai els atributs de personatge, de tal manera que en els seus solos podia establir una relació dramàtica amb l'espai, creant un conflicte.

Amb la modern-dance –que com l'expressionisme alemany es va comprometre amb el seu present històric, ja fos en una vessant psicològica o social–, les recerques sobre el moviment i la tècnica es van anar ampliant i, per tant, els personatges van anar adquirint més possibilitats i riquesa expressiva. I, encara que Mary Wigman havia ballat recitant Zarathustra el 1916, fou la dansa moderna que obrí definitivament la porta a l'ús del so i la paraula per part dels personatges (cal recordar que en els ballets barrocs ja s'utilitzava), com féu Martha Graham, o la coreògrafa Doris Humphrey que la utilitzà en diverses coreografies en forma de monòleg narratiu, de diàleg, joc de sons, jocs de paraules o en funció de la seva sonoritat.

Doris Humphrey treballava, generalment, a partir de la condició del personatge, i Graham a partir de la psicologia, sent el moviment la traducció de la psicologia del personatge. Si, per a Doris Humphrey, per crear el personatge, era més important el treball del gest i la seva estilització, Martha Graham estudiava la psicologia del personatge i creava els moviments en funció del caràcter. El treball amb la condició afavoria la separació entre el ballarí i el seu personatge, mentre aquell que es basava en el caràcter facilitava la fusió entre l'interpret i la seva obra, el personatge.

Ara bé, Graham també utilitzava la seva tècnica de contracció-relax vinculada a la respiració per treballar el personatge. Graham, referint-se a l'actriu Joanne Woodward –també donava classes a actors–, explicava: «Joanne fue tan amable como para decirme que la clase la había ayudado cuando interpretó el personaje de múltiple personalidad de *Las tres caras de Eva*, por el que le

concedieron un Oscar. Al principio no sabía qué hacer; luego, recordó la clase e interpretó un personaje en contracción (espiración, contención), otro en postura normal y otro en relajamiento (inspiración, concentración)» (GRAHAM, 1995 : 114-115).

Posteriorment, amb el teatre-dansa els ballarins canten, parlen, interpreten i ballen, es consolida, doncs, l'ús de la paraula en els personatges, i, en funció de les propostes coreogràfiques, d'una banda es treballa el personatge de ficció –per exemple, algunes coreografies de Joss, de Forsythe o de Matz Ek, creades a partir de la condició–, i de l'altra, es treballa a partir de la persona del ballarí –que veurem més endavant, com és el cas del Tanztheater de Pina Bausch, deixeble de Joss, que al seu torn estudià amb Laban.

A partir del teatre dansa i de la nova teatralitat de la dansa francesa, en les darreres dècades, en la dansa contemporània, s'ha anat dibuixant un personatge que està més a prop d'aquells de Molière que, com explica George Zaragoza, demanava «à ces comédiens d'élaborer un ensemble de traits qui désigne une réalité sans chercher à l'incarner» (ZARAGOZA, 2006 : 143); o dels personatges de cabaret que entren i surten del seu paper; o dels personatges grotescos de Meyerhold; o dels personatges de Brecht treballats a partir de la seva condició, del gestus, perquè el que volia era «transmetre a l'espectador una idea d'una dada real, i no pas produir-li una il·lusió» (BRECHT, 1980 : 80), suggerir una idea de personatge, de comportament, més que presentar una persona real a l'escenari.¹¹ O, també, un personatge proper dels de Beckett, que proposava, com explica Zaragoza, «un être-là qui refuse de générer du sens, seulement une présence, celle de ce personnage-espace

11 Brecht, referint-se a la imitació, deia: «El qui la fa no ha d'imitar totalment, sinó parcialment la conducta dels seus personatges, només imitarà allò que sigui suficient per fer-se'n una idea» (BRECHT, 1980 : 48).

à moins que ce ne soit l'inverse. Il serait vain de se poser des questions sur le "caractère" du personnage ou même sur sa "personnalité": elle est un ensemble de gestes avant tout» (ZARAGOZA, 2006 : 147), en definitiva, afegeix Zaragoza, «un être-là qui n'a d'autre histoire qu'une présence médiatisée par un corps en mouvement» [167].

A partir d'aquests nous corrents coreogràfics, el ballarí, a més d'interpretar-se ell mateix en el paper de ballarí, el paper li permet entrar i sortir d'un personatge o fragmentar-lo, sent interpretat per diversos ballarins, i quasi sempre amb un comú denominador: cercar la idea del personatge, allò que pot suggerir-lo, més que donar un personatge acabat. Per exemple, a partir de la novel·la *Aftalion*, *Alexandre*, el coreògraf Dominique Bagouet munta una coreografia i divideix el personatge de Louise, en tres Louise: una que balla, una que toca l'acordió i una altra que diu un text.¹²

El treball a partir de la persona del ballarí

En aquesta opció s'acostuma a partir de la pròpia imatge del ballarí i de la seva psicologia –en tant que conjunt de trets psíquics, caracterològics i de comportament– utilitzant la seva biografia personal com a material de treball. Aquesta opció es basa en la fusió entre l'intèrpret i la seva obra, i es treballa a partir de la creació del moviment.

¹² Segons explica Alain Neddman, col·laborador de Bagouet: «On est dans la diffraction, et ce qui l'intéressait ce n'était pas de montrer le personnage de Louise comme au théâtre, mais à travers la danse, une abstraction qui est "le Malaise de Louise"». I afegeix Neddman: «Dans une autre scène qui raconte l'enfance du petit Nicolas, il ne demande donc pas à ses danseurs de représenter des enfants, mais d'amener dans leur danse, dans leur costume, quelque chose qui a un parfum d'enfance. Son objectif était donc moins de rendre lisible que de rendre sensible» (LAUNAY, 2007 : 187).

En les coreografies de Pina Bausch es treballa a partir de la persona del ballarí, de les seves experiències, atribuint, després, si s'escau, al ballarí, uns atributs de personatge a partir del vestuari o de determinats gestos i moviments o de col·locar-los en una situació determinada que els identifica com a personatge. Com explica Martine Beydon, «il ne s'agit plus d'interpréter, mais de créer à partir de son propre vécu, de sa propre personnalité» (BEYDON, 1987 : 62). Els ballarins es col·loquen a la frontera entre la dansa i la seva vida –ficció o realitat?–, desestabilitzant la identitat de la persona que fa o que parla. Qui és? com diu Michele Febvre: «Ian Minarik? Ian Minarik jouant un danseur fictif? ou Ian Minarik jouant Ian Minarik? [...] les interprètes en effet se présentent souvent au public par leur vrai nom, dans leur langue maternelle, et racontent quelques fragments qui pourraient tout aussi bien être autobiographie que pure fabulation, ou tissés des deux» (FEVBRE, 1995 : 92).

Si bé en la dramaturgia i posada en escena de la seva construcció coreogràfica hi ha molts elements èpics, fruit de la recepció brechtiana, per al seu treball Pina Bausch parteix en la majoria de les seves creacions de la psicologia del ballarí, sent la base de la seva creació. Acostuma a treballar amb preguntes que fa als ballarins, i les respostes són el material de l'espectacle, perquè com diu Schlicher, «el teatre-dansa de Pina Bausch no fa servir solament les qualitats d'expressió corporal dels ballarins com a material escènic i narratiu, sinó també molts elements de les seves biografies: experiències, records de la infància, la trajectòria com a ballarins» (SCHLICHER, 1993 : 149-150). La ballarina de Bausch, Meryl Tankard explica al respecte: «Creo que lo que hacemos aquí es mucho más sincero. [...] Yo sólo puedo interpretar lo que siento realmente. No puedo hacer cualquier cosa. Quiero que surja de un auténtico sentimiento [...] Creo que lo que hago tiene que

ser muy sincero, it's important, that you are honest» (HOGHE, 1998 : 87-8).

També als anys vuitanta, la nova teatralitat que emergeix en el món de la dansa a França, al costat dels treballs que aprofundeixen la via de l'apropament de l'interpret al personatge, apareixen amb força diferents opcions estètiques que proposen l'apropament del personatge a la persona del ballari. Dominique Bagouet, per exemple, coreògraf contemporani d'herència clàssica, en diverses coreografies optà per treballar el personatge a partir de la persona del ballari –en d'altres, com hem vist, per l'alteritat. En Bagouet, per a Laurence Loupe, «le traitement du “personnage” si important dans le Saut de l'Ange ne cherchait pas à déplacer, mais au contraire à assumer les qualités stylistiques de chaque danseur. Ici, le personnage naissait d'une étonnante adéquation de soi avec son propre rôle. “On jouerait à être nous”, et comme une accentuation des “styles” individuels des danseurs. [...] La ‘présence’ alors de l'interprète est traitée comme la texture absolue d'une poétique de l'être». Com diuen Ginot i Marcel, els personatges, «sont les reflets étranges, à la fois fidèles et déformés, des danseurs qui composent la compagnie» (GINOT I MARCELLE, 2002 : 192).

Jan Fabre treballa també sobre la persona del ballari. Ara bé, per a Emil Hrvatin, el teatre de Fabre exigeix formalment que l'actor –terme que serveix a Fabre per designar actors i ballarins– sigui percebut en tant que individu real i no com a personatge: «Pour pouvoir entrer dans la représentation, l'acteur doit tout d'abord être lui-même (et non quelqu'un d'autre). Ici, il faut souligner que l'individualité de l'acteur ne signifie pas qu'il interprète une certaine personnalité fictive de manière créative, mais l'individualité doit être comprise dans le sens étymologique du mot. L'acteur de Fabre est individu, donc “indivisible” (en lui-même et

en un autre). Fabre dit lui-même que les représentations sont faites des qualités et des capacités individuelles des acteurs» (HRVATIN, 1994 : 149). Ara bé, «l'individu est un personnage de la représentation» i, com a tal irremplaçable, en la mesura que, canviant l'actor d'una acció-situació donada, la imatge i la mateixa acció-situació també canvia. Però, a més, «cela veut dire que l'acteur ne peut pas dépasser sa propre individualité. Pourtant, il doit quand même renoncer à certains signes particuliers qui feraient ressortir son individualité plus qu'il n'est nécessaire» [151].

En Fabre –i també en Bagouet–, l'individu serà el material emprat per a la creació del “personatge”, però sotmès a l'expressió de la peça, per això haurà de reprimir els excessos “d'individualitat”, amb el control emocional; com diu Fabre, «la répression d'émotions¹³ est une méthode qui leur permet de situer leur moi dans la mise en scène ou dans la structure que moi je détermine» (GREEF DE HUGO, 1994 : 92-3).

A partir de la dansa teatre de Pina Bausch i de la nouvelle danse francesa el treball del personatge, en un important sector de la dansa, deriva cap a l'ús de la imatge de l'interpret, d'allò que hi ha inscrit en la corporeïtat de cada ballari, no només construïda per la pràctica de la dansa sinó per la història personal de cadascú (biològica, psicològica i social). Com explica Michele Febvre (Febvre 1995 : 70), es posen de manifest les diferents realitats impreses en els cossos dels ballarins, no s'intenten amagar sinó que es ressalten, i constitueixen la base dels personatges projectats a l'escena. Aquestes diferències s'utilitzen per oposar tonicitats contràries, per provocar tensions dramàtiques entre la vulnerabilitat de l'un i

¹³ Per a Hrvatin: «Il s'agit là de ce renoncement qui est selon John Cage indispensable pour l'identification de l'acteur (chez Cage l'“exécutant”, à performer) avec la représentation» (HRVATIN, 1994 : 151).

la força de l'altre, etc., aportant així un ampli ventall representacional de figures humanes que donaran vida als personatges.¹⁴ Es parteix del fet que la presència humana és en ella mateixa sempre significant i expressiva, i els ballarins, en el càsting, es trien a partir de la personalitat de l'interpret, de les seves possibilitats en funció de la coreografia o repertori que es treballarà segons l'opció estètica del coreògraf i d'allò que el ballarí podrà aportar a la creació de les coreografies. Com diu el coreògraf Robert Denvers: «Dans la danse actuelle c'est plutôt la personnalité qui prime. La personne qui danse donne l'élan au personnage qu'elle exprime. Sa personnalité donnera vie au personnage» (FÀBREGA, 2010 : 533). D'aquesta manera, explica el coreògraf Daniel Larrieu, es «permet à l'interprète de construire personnellement un personnage, un aspect plus personnel du mouvement» [561].

* * *

Així doncs, per treballar el personatge podem distingir dos punts de partida històrics fonamentals: l'alteritat i la persona del ballarí.

1) Quant a l'alteritat assenyalem: la possibilitat de treballar amb un moviment codificat, com és el ballet clàssic, o treballar amb la creació del moviment, com és la dansa moderna, la dansa contemporània i una part important de la dansa neoclàssica.

Tant si es parteix del moviment codificat com de la creació de moviment podem trobar al seu torn dos procediments:

a) Partir del caràcter. Aleshores es pot procedir superposant la psicologia del personatge al moviment ballat o partir

¹⁴ Com explica Claudia Jeschke: «The individual body and physical experience become aesthetic, dramaturgical elements. Physical movements are oriented by the personalities of each of the dancers involved» (JESCHKE, 1989 : 19).

de la psicologia del personatge per crear el moviment, sent el ball la traducció del caràcter. En totes dues opcions es pot procedir, d'una banda, apropant el personatge a la persona del ballarí, és l'opció més emprada quan es treballa a partir del caràcter i condueix a la fusió de l'interpret amb el personatge; i de l'altra, apropant la persona del ballarí al personatge, és l'opció menys emprada però que facilita la separació entre l'interpret i el personatge.

b) Partir de la condició del personatge. Tot i que es pot donar en el moviment codificat, s'ha desenvolupat a partir de la creació del moviment. Aquesta via facilita la separació entre l'interpret i el personatge.

2) Partir de la persona del ballarí, de la seva biografia i de la seva imatge. Aquest procediment es basa en la creació del moviment i es fonamenta en la fusió del personatge i l'interpret.

Finalment, el personatge també es pot treballar com una presència feta de moviment despullada del caràcter i de la condició; el procés de treball es basa en la creació del moviment. Per aquesta opció es pot partir tant des de l'alteritat com des de la persona del ballarí.

Elements determinants del personatge en la dansa

Quan parlem de la dansa que contempla la narració l'existència del personatge està clara, però, i si parlem de la dansa abstracta? Hi ha personatge en la dansa abstracta? En cas afirmatiu, és una altre nivell de personatge? És semblant al de la narració? Segons la historiadora de la dansa Carol Lee, Balanchine, «he said as soon as you put a female dance next to a male dancer on stage, the audience will perceive characterization, no matter how abstract the movement» (FÀBREGA, 2010 : 568).

Ara bé, per al coreògraf Ramon Oller, el personatge és «emotiu, si ve de l'abstracció, però continua essent un personatge» [590]. Però per al coreògraf José Lainez és «la asimilación del personaje dentro de la personalidad del intérprete (bailarín)» [546]. I per a la ballarina i coreògrafa Belén Cabanes, «ets tu mateix que expresses el que vols amb el moviment i amb tot el cos» [503].

Així doncs, és la persona quotidiana del ballari o és quelcom més?

Merce Cunningham ens ho aclareix de la següent manera: «Then assuming [el moviment] you arrive at anything, it is like a juggling act, because one the on hand there is what you want the movement to look like, and at the same time there is a person who is not yourself, who is doing the movement» (CUNNINGHAM, 1985 : 65). En el mateix sentit, Cesc Gelabert explica que «hi ha coreografies que se situen en uns contextos culturals i unes coordenades on no tindria massa sentit parlar de personatge, en què s'hauria de parlar més de persona, on domina més la forma i un tipus de qualitat, una relació musical». I afirma: «És el "jo ballari", però no parlaria de personatge». I afegeix: «El que hi haurà sempre és una interpretació, però serà una interpretació adaptada al tipus de coreografia». I referint-se al "jo ballari" assenyala, «el ballari que hi ha a l'escenari mai és el mateix que la persona real, però un alimenta l'altre. La persona està alimentant el ballari que hi ha a l'escenari» (FÀBREGA, 2010 : 541).

En conclusió, doncs, com recalca John Cage, la qüestió és: «Non pas l'expression de soi-même, mais la transformation de soi-même» (GINOT I MARCELLE, 2002 : 131).¹⁵ Així doncs, atès el que

¹⁵ Ginot i Marcelle citen Richard Francis en "If Art not Art, then what is it?". *Dancers on a plane-Cage. Cunningham. Johns.* (1988). Londres: Anthony d'Offay Gallery.

hem vist, podem afirmar que no hi ha personatge en les coreografies abstractes en el mateix sentit que aquelles que se sustenten en la narració, però tampoc hi ha necessàriament expressió de la persona del ballari, sinó el que hi ha és una transformació de la persona del ballari.

L'actitud, la disposició energètica, en la qual els ballarins es col·loquen per ballar no és la mateixa que en la vida quotidiana, per tant hi ha una transformació del "jo" quotidià cap al "jo ballari", i aquesta transformació està vinculada amb la gestió de l'energia. Podríem dir que aquest "jo ballari" és un primer nivell de personatge.

L'abstracció és un element determinant del treball del personatge en la dansa, que el diferencia del teatre, però, a més, cal esmentar que el personatge en la dansa –contempli la narració o no– es basa en el moviment ballat. En el teatre, el personatge es basa, fonamentalment, en el moviment quotidià. La dansa es fa realitat a través del cos en moviment, i, per tant, el personatge en la dansa només es pot fonamentar en la seva essència: presència feta de moviment. Si hi ha una cosa important en la dansa és ella mateixa, és a dir, el ball, l'acció ballada, a través de la qual el personatge pren vida escènica, donant origen a un comportament ballat.

Consegüentment, si parlem del moviment ballat, vol dir que podem emprendre l'estudi del personatge a partir dels elements constitutius del moviment. George Zaragoza curiosament, referint-se al personatge teatral diu: «Le personnage est une force telle que les physiciens la définissent: "toute cause capable de modifier l'état de repos ou mouvement d'un corps". Chez le personnage tout est rapport de dynamique» (ZARAGOZA, 2006 : 166). El personatge està fet d'energia, de temps, d'espai, i de la relació dinàmica que estableixen aquests elements constitutius del moviment amb sí mateix, amb l'altre

i amb el context de la coreografia. Quan parlem de personatge en la dansa també podem parlar d'una energia que pren forma. Barba ho exemplifica parlant dels tres tipus de Zeami,¹⁶ referits a les formes humanes que constitueixen les bases dels papers tipus: *rotai*, vell; *nyotai*, dona; *guntai*, guerrer. Segons Barba, «no son papeles-tipo –como generalmente son traducidos– sino, si nos atenemos a sus palabras, se trata de *tai*; es decir de cuerpos guiados por una cualidad particular de energía que no tiene nada que ver con el sexo». I assenyala Barba, «los tres tipos de base de los que habla Zeami son diferentes maneras de llevar el mismo cuerpo dándole vidas diversas, a través de varios tipos de energía. Una de las acepciones de *tai* es la *apariencia*» (BARBA I SAVARESE, 1990 : 96). Per a Barba, «en la mayor parte de Asia, actores y bailarines interpretan los personajes no tanto en base a la identidad del sexo sino como modelaje de la energía en una dirección fuerte o delicada» [94].¹⁷

Tant en el personatge que es basa en la narració com en el «jo ballarí» de l'abstracció, el treball amb l'energia és fonamental, és el punt de trobada de tots dos, i dels diferents nivells de personatge que es puguin establir dins de les diferents opcions estètiques.

L'estudi del personatge en la dansa s'ha de fonamentar en la seva essència, el moviment, i en el modelatge de l'energia, que esdevé el denominador comú, i que diferencia l'encarnació d'un comportament ballat d'un altre. És a dir, podem treballar el personatge en la dansa com l'encarnació d'un comportament ballat basat en el modelatge de l'energia, el qual coneixem a través de la seva acció ballada, a partir de la

¹⁶ En el tractat intitulat *Shikadosho - El llibre de la via que condueix a la flor*.

¹⁷ Per exemple, la dansa hindú treballa, tant els estils com els elements d'un estil (moviment, ritme, vestuari, música), amb les dues variants d'una mateixa unitat: *tandava* (fort-vigorós-agitat), i *lasya* (lleuger-delicat-gentil).

dinàmica de forces que el sustenta dins del context de la coreografia que s'hi inscriu. Contemplant, a més, que aquest comportament ballat, en funció de l'opció estètica triada, pot ser o no portador de valors morals.

Propostes finals

Cal destacar la importància del treball conscient, atès que és essencial per dur a terme un treball de modificació, de progressió, de transformació, que implica l'entrenament interpretatiu i que culmina en la representació davant d'un públic. El ballarí ha d'assajar, repetir, i ha de tornar a fer la funció les vegades que siguin necessàries mantenint els mateixos paràmetres interpretatius. La interpretació està lligada a la consciència per necessitat.

En aquest sentit, considerant que en la interpretació del ballarí el treball conscient implica el control de l'acció ballada, si optem per treballar a partir de l'alteritat, cal decantar-se per aquells procediments que apropen el ballarí al personatge (i no el personatge al ballarí), és a dir, evitant la fusió de l'interpret amb la seva obra. Ara bé, si s'opta per treballar a partir de la persona del ballarí cal estar amatents als procediments a seguir per tal d'evitar el descontrol del moviment i la no-consciència interpretativa, sobretot pel que fa a l'ús de les emocions. **Basar-se en la plena consciència del treball interpretatiu** implica el desenvolupament d'una dualitat permanent per tal d'observar-se en el propi treball. Aquesta dualitat és la que permet a l'intèrpret fer un ús conscient de l'emoció, tenir cura dels signes de les emocions, del control del moviment i del conjunt d'elements que conformen l'espectacle, així com tenir noció de la presència del públic. En darrer terme la qüestió és: consciència o inconsciència interpretativa.

El camí cap a la plena consciència comporta separació i distanciament, sota la forma de la dualitat permanent, entre l'interpret i la seva obra. Precisament, Bertolt Brecht deia al respecte: «Sus propios sentimientos no deben confundirse con los de su personaje» (BRECHT, 1976 : 126). El coreògraf José Granero afirmava que les emocions «son las del personaje. No se pueden mezclar las cosas» (FÀBREGA, 2010 : 551). Lecoq també preferia mantenir la distància entre personatge i interpret, i ens advertia: «los actores interpretan mal los textos que les conciernen demasiado» (LECOQ, 2003 : 38). Ja per a Coquelin, la consciència era condició necessària per a la interpretació, atès que «le comédien doit rester maître de soi» (COQUELIN, 1894 : 43), i en conseqüència afirmava definitivament que «ce dédoublement est la caractéristique du comédien» [3]. Per a Meyerhold: «El actor comprende en sí mismo tanto a quien organiza como a lo que debe ser organizado (es decir, el artista es el material). La fórmula del actor consistirá en la siguiente expresión: $N = A_1 + A_2$, siendo N el actor, A_1 el constructor, que formula mentalmente y transmite las órdenes para la realización de la tarea, y A_2 el cuerpo del actor, el ejecutor que realiza la idea del constructor (A_1)» (MEYERHOLD, 1972 : 294).

Aquest debat que en el teatre s'inicia en ple segle XVIII (Diderot, Smith, Boswell, Coquelin, Taïrov, Meyerhold, Txèkhov, Stanislavski, etc.)¹⁸ en la dansa no el trobem clarament expo-

¹⁸ Fins i tot, el mateix Stanislavski explicava als seus alumnes: «Su dominio de sí mismo llega hasta el punto de que, sin salirse de su papel, puede controlar su actitud y analizar sus diferentes partes. [...] Encuentra el fallo, lo corrige, y no tiene la menor dificultad en desdoblarse, o sea, hacer por un lado la corrección y por el otro seguir representando su papel. “El actor vive, ríe y llora en el escenario, pero al mismo tiempo no deja de observar sus risas y sus lágrimas. Precisamente esa doble función, ese equilibrio entre la vida y la actuación, constituye el arte”» (STANISLAVSKI, 2003 : 322). Segons Jorge Saura: «Cita no totalmente exacta de Salvini, tomada del nº 14 (1891) de la revista *Artist [El actor]*. Nótese la coincidencia con las ideas expresadas por Diderot en La paradoja del comediante, muchos años antes, acerca del desdoblamiento del actor» (Saura, Jorge, nota a peu de pàgina dins de Stanislavski, 2003 : 322).

sat fins al segle XX, i per un coreògraf acadèmic: Serge Lifar.¹⁹ Per a Lifar, l'artista a escena està en estat de desdoblament constant: «D'une part, le 'moi' théâtral et, d'autre part, le 'moi' humain, mué, en l'occurrence, en critique impitoyable. L'artiste est en même temps interprète et spectateur [...] Techniquement, le danseur-comédien fait corps avec son rôle -c'est ce que nous appelons avoir un rôle 'dans les jambes', c'est-à-dire pouvoir le danser de façon purement mécanique, sans y réfléchir, toutes les difficultés techniques ayant été vaincues au cours de l'entraînement; mentalement, il s'en détaché, crée des fictions qu'il fait passer pour vraies, mais auxquelles il ne croit pas jusqu'au bout». Perquè per a Lifar, l'espectador, «me croit 'dans la peau du rôle'; en fait, mon double scénique seul s'y trouve, car toute fusion des deux 'moi' provoquerait des notes fausses, d'irrémediables catastrophes, comme celle de Marina Sémionova, par exemple, qui, au paroxysme de l'émotion personnelle, durant la scène de la folie de *Giselle*, cria: “Maman!” et par ses larmes vraies fit sourire la salle!» (LIFAR, 1952 : 151).

Fonamentalment, Brecht i Meyerhold plantejaven la separació personatge/actor, per accentuar la posició crítica de l'interpret necessària a tot treball conscient, perquè tant l'actor com el ballarí són éssers intel·ligents, i assumeixen la seva creació artística i es posicionen davant d'allò que fan, atès que, com deia Meyerhold: «en esto consiste todo el secreto, en el

¹⁹ El coreògraf Serge Lifar fou partidari de la paradoxa de Diderot. Parlant del cantant d'òpera rus Chaliapine, explicava: «Son comportement en scène, tout son jeu étaient scrupuleusement, minutieusement étudiés; rien n'était laissé à l'improvisation, à la “flamme” du moment, au “tempérament”. En apparence, il vivait; en son for intérieur, il restait détaché, froid et objectif. Et pourtant le public s'y laissait prendre et croyait en tout ce que faisait Chaliapine. Le voilà bien, le paradoxe du comédien qu'on ne peut guère éviter». Acte seguit, pregunta Lifar: «Croyez-vous que *Tristan et Isolde*, jouant leur duo au vrai, seraient en état de chanter? Certes non: la voix faillirait» (LIFAR, 1952 : 151).

hecho de no perdernos de vista a nosotros mismos como portadores de una determinada concepción del mundo» (MEYERHOLD, 1972 : 264-5).

D'altra banda, en la dansa, és a través de la composició física i del moviment, de la forma en moviment, que el personatge és expressable, i en això consisteix el treball a fer: trobar aquella composició física adient, aquell conjunt de moviments basats en el modelatge de l'energia que configuraran el comportament ballat, i que en darrer terme construiran un sentit. I a partir dels estudis de Laban tenim la certesa que això és possible, i es pot aprendre, com hem dit, a partir del treball amb els factors del moviment que conformen l'essència del personatge ballat. La qüestió és, en darrer terme, aprendre a utilitzar el pensament en termes de moviment.

La composició física i el moviment és la via més eficaç per a no perdre el personatge, per trobar punts d'ancoratge, per afermar-lo pas a pas en els assajos i mantenir-lo durant les representacions. Perquè el treball amb i sobre el cos és controlable i permet direccionar conscientment la resultant, en aquest cas el personatge, la qual cosa no està garantida si ens basem en construccions psicològiques, molt més volàtils, inestables i fugisseres.

En el treball del personatge en la dansa cal centrar-se en el fer i no en el ser, perquè la qüestió rau, en definitiva, en com ens servim de la informació prèvia per traduir l'esperit de la narració, del tema, de la idea, etc., en accions ballades, perquè aquesta és la nostra funció: explicar allò que es vol en termes de moviment. Cal partir dels fets plantejats en la coreografia, saber el què i el perquè, per poder treballar en el com. I realitzar aquest treball a través dels fets vinculants al comportament, no a partir de procediments poc operatius –als quals s'acostuma a dedicar massa temps de discussió en l'anomenat treball

de taula–, com és plantejar una aproximació psicològica del personatge.

Sophie Proust, en el llibre *La direction d'acteurs*, basat en la seva tesi doctoral sobre aquest mateix tema, afirma: «j'ai pu constater le rejet d'une approche psychologique des personnages de la part des metteurs en scène –refus marqué au sein même des répétitions, et cela quel que soit leur discours théorique– [...] Au lieu de miser sur une interprétation psychologique en se focalisant sur les multiples aspects du personnage, le texte est considéré comme action» (PROUST, 2006 : 122). També el coreògraf acadèmic Serge Lifar ja havia afirmat que l'acció ballada era el més important, atès que «la danse ne sait ni narrer, ni démontrer: elle peut montrer, révéler, imposer. Analyse et dissection psychologique lui sont interdites» (LIFAR, 1952 : 43).

Certament, com hem dit al principi, queda un llarg camí per recórrer: recerca, aprofundiment, estudis seriosos des de diferents àmbits i opcions estètiques que posin sobre la taula els elements fonamentals de treball i estudi del personatge en la dansa en tots els seus estils.

Queda, doncs, per a un altre article el treball pràctic sobre el personatge.

Bibliografia citada

- ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de España. Traducció de Borja Ortiz de Gondra. Original en francès: *La crisi de personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1984.
- BARBA, Eugenio i SAVARESE, Nicola (1990): *El arte secreto del actor, diccionario de antropología teatral*. Traducció de l'original en italià de Yalma-Hail Poras i Bruno Bert. Mèxic: Pórtico de la Ciudad de México. *L'arte segreta dell'attore*, 1982.

- BEYDON, Martine (1987): "Pina Bausch, analyse d'un univers gestuel". *Cahiers de la Bibliothèque Gaston Baty* 2. París: Institut d'Études Théâtrales-Université de Paris III.
- BOCHARNIKOVA, Yelena i GABOVITCH, Mikhaïl (1956?): *L'École Chorégraphique du Grand Théâtre*. Moscou: Éditions en Langues Étrangères. Col. «Arts».
- BRECHT, Bertolt (1976) "Pequeño organon para el teatro". *Escritos sobre teatro* 3. Buenos Aires: Nueva Visión. Traducció de Nélide Mendilaharsu de Machain. Original en alemany: *Schriften zum Theater*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1963.
- (1980): *La compra del llautó*. Mataró: Robrenyo. Traducció Feliu Formosa. Original en alemany: *Messingkanf*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, (?)
- COQUELIN, Benoît-Constant (1894). *L'art du comédien*. París: Paul Ollendorf.
- CUNNINGHAM, Merce (1985). *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschave*. Nova York-Londres: Marion Boyars.
- D'ADAMO, Ada (2002). *Mats Ek*. Palerm: L'Epos.
- FÀBREGA, Jordi (2010). *La interpretació en la dansa: una proposta pedagògica per crear vida escènica a través del moviment*. Tesi doctoral, llegida a la UAB el 28 de setembre del 2010. No publicada. Biblioteca de l'Institut del Teatre i UAB.
- FEBVRE, Michèle (1995). *Danse Contemporaine et Théâtralité*. París: Chiron.
- GARAUDY, Roger (1973). *Danser sa vie*. París: Du Seuil.
- GINOT, Isabelle i MICHEL, Marcelle (2002). *La danse au XXe siècle*, París: Larousse/ Vuf.
- GRAHAM, Marta (1995). *Martha Graham, La memoria ancestral*. Barcelona: Circe. Traducció d'Àngela Pérez. Original en anglès: *Blood Memory*, Martha Graham Estate Published/Bantam Doubleday Dell Publishing Group, 1991.
- GREF DE HUGO, Hoet Jan (1994). *Jan Fabre Le Guerrier de la beauté*. París. L'Arche Éditeur.
- HOGHE, Raimund (1998). *Pina Bausch. Historias de Teatro Danza*. Barcelona: Ultramar. Traducció d'Andreu Carandell. Original en alemany: *Thaztheatergeschichten*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986.
- HRVATIN, Emil (1994). *Jan Fabre. La Discipline du chaos, le chaos de la discipline*. Seine Saint-Denis: Armand Colin. Centre International de Bagnolet pour les oeuvres chorégraphiques.
- JESCHKE, Claudia (1989). "Identity And Order: Trends in Dance Theatre in Germany". *Catalogue Blickpunte II*. Montreal: Institut Goethe.
- LABAN, Rudolf (1987). *El dominio del movimiento*, Madrid: Fundamentos. Traducció de Jorge Bosso. Original anglès: *The Mastery of Movement*, Mc Donald and Evans, 1984.
- LAUNAY, Isabelle (Dir.). (2007). *Les Carnets Bagouet*. Besançon: Les Solitaires Intempestifs.
- LECOQ, Jacques (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial. Traducció de Joaquín Hinojosa i María del Mar Navarro. Original francès: *Le corps poétique*, Actes Sud, 1997.
- LIFAR, Serge (1952). *Traité de Chorégraphie*, París: Bordas.
- LOUPE, Laurence (2004). *Poétique de la danse contemporaine*. Brussel·les: Contredanse.
- MEYERHOLD, Vsevolod (1972). *Textos teóricos*. Selec. J. A. Hormigón. Volumen I. Madrid: Alberto Corazón. Traducció de J. Delgado, M. Anos, R. Vicente, V. Cazcarra i J. L. Bello.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A. Traducció Jaume Melendres, Original francès: *Dictionnaire du théâtre*, Dunod, París 1996.

- PROUST, Sophie (2006). *La direction d'acteurs*. Vic la Gardiole: L'Entretemps.
- SÁNCHEZ, José A. (Ed.) (1999). *La escena moderna, manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*. Madrid: Akal.
- SCHLICHER, Susanne (1993). *Teatre-Dansa, Tradicions i Llibertats*. Barcelona: Institut del Teatre. Traducció Andreu Carandell, Original alemany: *Tanz Theater. Traditionen und Freiheiten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1987.
- STANISLAVSKI, Konstantin (2003). *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia*. Barcelona: Alba. Traducció Jorge Saura, Original rus: *Rabota aktiora nad soboy*.
- WIGMAN, Mary (2002). *El lenguaje de la danza*. Barcelona: Aguazul. Traducció de Carlos Murias, Original alemany: *Die Sprache des Tanzes*.
- ZARAGOZA, George (2006). *Le personnage de théâtre*. París: Armand Colin.

Abstract

If in theatre doubt has been cast on the character as a figure and he has been diagnosed as suffering from a profound crisis, in dance this is especially the case with movement, given that it is a means of expression. Indeed, for many years, the character in the performing arts has ceased to be the sole means of upholding meaning and he has been gradually stripped of personality and status. In theatre and in dance, the character has experienced countless vicissitudes to the point where his death has been announced. From the time of classical repertoire to today's modern dance, the character has undergone change, has witnessed alteration, has been infused with a host of artistic currents and has adapted to the new narrative and choreographic structures; however, as with theatre that is polymorphous and changing, the character remains present and is a vital element in understanding and generating a large body of today's choreographic proposals.

In view of the fact that few studies have been conducted on character in dance, our aim is to provide a tiny contribution in this regard by taking down certain notes and designing road maps in order to pave the way for further examination on the issue. We proceed to review the foremost options from work on the character throughout the history of dance, grouping the various working proposals into two fundamental operating groups in order to study them further: work based on alterity and work based on the persona of the dancer. We then examine the decisive elements in the character of dance (abstraction and the danced movement) and go on to conclude with a number of working proposals.

Temporada

Temporada teatral 2010-2011

Roger Cònsul

Universitat de Barcelona

L'any en que tota la professió teatral del planeta celebrava el cent aniversari del naixement de Tennessee Williams, a Catalunya dues fites cabdals deixaven petja en el gran públic (i encara avui es recorden). La primera, seguint l'ordre cronològic, va ser l'esperada reobertura de la seu històrica del Teatre Lliure al carrer Montseny de la vila de Gràcia; i la segona, l'exitosíssima producció (tot i que discutida per part de la crítica) d'Agost, l'obra de Tracy Letts guanyadora dels premis Tony i Pulitzer, que va aterrar a la Sala Gran del TNC just abans que comencés l'hivern. Ara bé, aquest paper que teniu entre mans té la voluntat i la intenció de repassar tot el mapa teatral d'aquell curs, no només els cims més alts. Per això analitzarem –a vista de vol d'ocell, és cert– altres estrenes, altres obertures d'espais, la quantitat de públic que es va deixar caure per les sales en aquell segon any de “la crisi del deute”, les expectatives, els èxits, els fracassos, les noves companyies, els festivals, els mots àcids de la crítica, la consolidació de la dramaturgia catalana contemporània... Comencem!

El context: la crisi del deute fa estralls

En aquell curs 2010-2011 hi van haver dues eleccions generals, a Catalunya i a l'Estat espanyol, i va ser el primer any de les famoses “retallades”. I és clar, la Cultura –al mateix temps que la

Sanitat i l'Ensenyament– en va ser una de les primeres afectades. Podem afirmar contundentment que els programadors culturals, tant els de “primera divisió” com també els de teatres o festivals més petits, es van haver d'espavilar de valent per mirar de driblar la crisi i fer quadrar els pressupostos (certament més reduïts). Per exemple, Temporada Alta va invertir com cap altre any en espectacles per a públic familiar i va idear amb gran encert i fortuna una programació que també pogués seduir la gran massa de gent immigrada que té la capital gironina i la població de Salt. A Barcelona, el Teatre Nacional de Catalunya va programar menys produccions en comparació amb anys anteriors per tal de no haver de baixar la qualitat. I pel que fa a la programació de caràcter privat, la crisi sobretot es va notar en una presència molt més baixa d'espectacles de gran format, sobretot de teatre musical. En resum, les dades deixen clara una realitat ben certa: l'economia va passar factura a la cultura. I és clar, això també es va notar (i molt!) als teatres municipals. Com és sabut, aquests teatres depenen gairebé al 100% de les arques dels ajuntaments, i aquestes arques al curs 2010-2011 ja estaven ben buides (i encara dura). O sigui que a nivell municipal la retallada en les programacions es va notar de valent, i com que les gires pel territori, com és sabut, feien amortitzar la producció dels espectacles, molts balanços econòmics finals van resultar negatius i força companyies petites i mitjanes, a conseqüència d'això, van haver de plegar veles. Ja ho apuntàvem l'any anterior que un dels llasts del teatre català és no tenir una Llei del Teatre, que entre altres coses segur que hauria ajudat a apaivagar i amorosir certes caigudes...

El resum de la temporada en dades

També com apuntàvem l'any passat, en aquell curs 2010-2011, el públic va continuar anant força al teatre tot i la crisi. O

sigui que aquesta no es va fer notar per un descens de la venda d'entrades. De fet, i en relació amb la temporada anterior, no més hi va haver una reducció del 2% del total de públic, i és que una entrada de teatre sempre serà molt més econòmica (25,99 € de mitjana aquell curs) que una segona residència o un viatge de cap de setmana. En total, i segons les dades d'ADETCA –que treballen només amb teatres de Barcelona– la temporada 2010-2011 va tenir 2.675.687 espectadors, cosa que es tradueix en un 54,48% d'ocupació de l'aforament total dels teatres. Pel que fa als espais en si, als teatres, a Barcelona, se'n van comptabilitzar 47, quatre més que la temporada anterior: el Teatre Lliure de Gràcia, El Molino, la Sala Àtrium i els nous espais del Mercat de les Flors. I d'espectacles n'hi va haver 948 de diferents, 112 més que la temporada anterior. D'aquests 948 espectacles, 718 van ser produccions catalanes i 538 d'autoria catalana. Creiem que aquesta dada és molt remarcable ja que en la temporada anterior, la tendència era la contrària: 401 espectacles d'autors catalans per 435 d'autors de fora. Els deu espectacles més vistos van ser: 40 *El musical* (gairebé 125.000 espectadors, al Teatre Victòria), *Pel davant i pel darrera* (que es va poder veure una vegada més a Barcelona, ara al teatre Borràs), *El mètode Grönholm* (que tornava al niu de l'èxit, al Poliorama, després d'un any o més de gira), *Hair* (a l'Àpolo), *Hoy no me puedo levantar* (que va ser una de les grans produccions estrenades durant la temporada i que més va aguantar, al Tívoli), *Truca un inspector* (al teatre Goya), *Made in Paral·lel* (al nou Molino), *Geronimo Stilton* (al Condal), *Carmen* (també al Victòria) i *Agost* (el gran èxit del TNC que va repetir temporada el curs 2011-2012). Acabem però aquest apartat de dades amb les que fan referència a l'aforament dels teatres. I repetint una vegada més que una cosa són les quantitats totals d'espectadors i una altra les quantitats relatives (o tant per

cent) direm que els deu teatres que més espectadors van tenir van ser, primer de tot el Liceu, després (i per ordre de més a menys espectadors) tota la llista dels grans teatres de gestió privada: Poliorama, Borràs, Tívoli, Victòria, Coliseum, Condal i Apolo, i finalment dos teatres no tant grans però amb programacions molt atractives per al gran públic: Teatreneu i Club Capitol. Però pel que fa dades relatives, o sigui als tants per cent, la cosa canvia. Els deu teatres que van estar més plens van ser (per ordre de més a menys espectadors): el Mercat de les Flors (central de Circ), el Teatre Lliure de Gràcia, el Mercat de les Flors (pl. Margarida Xirgu), el BTM, la Sala Tallers del TNC, el Liceu, la Sala Petita del TNC, la Sala Gran del TNC, El Molino i el Mercat de les Flors (Sala Ovidi Montllor). I aquí podem destacar una novetat: el Mercat de les Flors, amb la seva programació basada en les arts del moviment i de la dansa, va assolir una quantitat de públic molt remarcable. Tal com es deia als diaris i parafrasejant algun que altre destacat: *Els musicals van caure però la dansa va fer el salt.*

El resum de la temporada als teatres públics

La temporada teatral 2010-2011 va celebrar el seu tret de sortida amb la ja tradicional *Barcelona aixeca el teló*. Aquell curs l'encarregat de fer la lliçó inaugural davant de tota la classe política del país i la ciutat (al Saló de Cent de l'Ajuntament de Barcelona) va ser Josep Maria Benet i Jornet, tot i que després la festa es revolucionava al Teatre Victòria amb un espectacle que homenatjava el Paral·lel dels anys 20 dirigit per Xavier Albertí (l'ocasió era del tot propícia ja que al cap de pocs dies es reobria El Molino i feia pocs mesos també havia obert les portes l'Artèria Paral·lel, l'antic Teatro Español). Aprofitant doncs aquesta celebració institucional d'inici de curs al Saló

de Cent, Joan de Sagarra “denunciava” en un article a *La Vanguardia* la poca irreverència i la molta condescendència de la professió teatral cap a les institucions polítiques. Dies més tard, i quan ja totes les programacions eren cartes al descobert, en un altre article, algun periodista opinava amb el mateix to: si bé era cert que el teatre català cada vegada més comptava amb professionals més competents, potser s'havia de «posar una sordina a tant d'optimisme» ja que «la distància que hi ha entre els espectacles de pur entreteniment i l'exercici dramàtic ideològicament compromès amb les millors causes és molt més dilatada del que convindria a una col·lectivitat culta». Tot i això acabava dient que la temporada 2010-2011 feia esforços per fer més curta aquesta “distància” i aquests contrastos.

El Teatre Lliure d'aquella temporada estava de mudances i de canvis, i no només pel tema anunciat de la reobertura de la sala de Gràcia sinó també perquè aquella temporada era la darrera que dirigia i coordinava Àlex Rigola per donar el relleu a Lluís Pasqual, l'antic i nou director del Teatre Lliure. El Lliure no va obrir la temporada a la seu renovada de Gràcia, sinó que ho va fer a Montjuïc, amb *Belmonte*, una creació de Frederic Amat, Lydia Azzopardi, Cesc Gelabert i Carles Santos. Ara bé, tal com hem apuntat al principi de l'article, aquest *Belmonte* no va omplir tantes pàgines com la gran fita del Lliure 2010-2011, la reobertura de la sala històrica de Gràcia. Hi va haver una ovació prèvia a l'inici de l'obra, tal com va passar l'any 1976 en l'estrena del local de la cooperativa de la Lleialtat amb *Camí de nit* de Fabià Puigserver i un jove Lluís Pasqual. Ho recullen tots els diaris. Aquell vespre del 30 de setembre de 2010, al carrer Montseny, el públic convidat potser volia reviure aquella emoció del 76, segurament sentia l'emoció a flor de pell, potser volia desitjar sort al “nou” teatre... Barcelona

tornava a tenir el Lliure de Gràcia, es reobria un local mític, l'espai que segurament ha donat més fites cabdals al teatre català de 35 anys ençà... L'ambient era de festa i emoció. El Lliure de Gràcia es reobria amb l'obra *Gata sobre la teulada de zinc calenta*, una adaptació del clàssic de Tennessee Williams, l'autor celebrat durant la temporada 2010-2011, feta per l'Àlex Rigola, que començava d'aquesta manera la seva darrera temporada al capdavant del Lliure. Aquesta *Gata sobre la teulada de zinc calenta* va ser un dels espectacles més vistos i vistosos de la temporada del Lliure. La crítica en va destacar per sobre de tot les interpretacions de Chantal Aimée i d'Andreu Benito i va subratllar també la presència excessiva "d'intromissions" alienes. L'altra gran estrena (també controvertida) de la tardor al Lliure va ser l'adaptació de la novel·la *Vida Privada* de Josep Maria de Sagarra que va fer amb total llibertat el director Xavier Albertí. De Josep Maria de Sagarra, aquella temporada 2010-2011, també se celebrava els cinquanta anys de la seva mort. Després de Nadal van arribar les altres grans estrenes de les produccions pròpies del Lliure per aquell any: a Gràcia, Lluís Pasqual presentava l'últim text de Harold Pinter, *Celebració*, potser amb una posada en escena una mica massa tova i d'una acidesa poc subtil. A Montjuïc, primer va ser *Arquitecte* de David Craig dirigida per Julio Manrique i després *Les tres germanes* de Txèkhov dirigida per Carlota Subirós. En aquella temporada de "traspàs de poders" entre Rigola i Pasqual, el Lliure va continuar sent el teatre que més companyies estrangeres de primer nivell va programar, tot i que aquí sí que es van notar les *retallades* respecte altres anys. Noms com Ostermeier, amb *Othello*, o Jan Lawers i la Needcompany, amb *The art of entertainment*, o Alain Platel, amb *Gardenia*, van tornar un any més al Lliure, així com Kristian Lupa, que va presentar la seva lectura de *Final de Partida* de Samuel Beckett,

i també es va poder veure el sorprenent *Díptic andaluz* per part de la companyia La Zaranda, que va presentar *Futuros difuntos* i una *Casa de Bernarda Alba* de factura cent per cent gitana. Per acabar hem de destacar que qui també acabava residència al Lliure era el director Xavier Albertí, que durant el segon trimestre va presentar el darrer text de Benet i Jornet, *Dues dones que ballen* amb Anna Lizaran, que tornava a "casa" i Alícia Pérez. Els Radicals Lliure, un segell propi d'Àlex Rigola, també van celebrar-se per darrera vegada. I com a final d'etapa (o de festa) Rigola i el seu equip van donar la darrera campanada amb una última producció, primera dramaturgia del director barceloní, que només es va poder veure 3 dies del mes de juny, abans del Grec: *The end (un narco-mex-spaghetti-western teatral)* un cant d'amor a la professió teatral amb un "mea culpa" inclòs i que girava a partir d'una trama sobre un narcotraficant que odiava el teatre.

A l'altra banda de la ciutat, a la plaça de les Glòries, el Teatre Nacional de Catalunya va tancar la temporada 2010-2011 assolint l'índex d'ocupació més alt de la seva història: 143.787 persones van passar per les seves sales, cosa que representa un 79,44 per cent d'ocupació. Aquesta dada suposava un increment de 5 a 8 punts respecte a temporades anteriors. El TNC va programar 18 espectacles i va oferir 422 funcions. La més vista va ser, tal com hem remarcat al principi, un dels grans èxits de la temporada 2010-2011 (i de la següent), *Agost de Tracy Letts*, premis Pulitzer i Tony 2008, dirigida per Sergi Belbel i interpretada per un equip d'actors de primer ordre: Anna Lizaran, Emma Vilarasau, Montse Germán, Rosa Renom, Maife Gil, Abel Folk, Jordi Banacolocha, Òscar Molina, Albert Triola, Manuel Veiga, entre d'altres. L'espectacle, tothom ho deia, tenia una qualitat excel·lent en tots els "elements de la nòmina": el text súper premiat, la direcció excel·lent, els intèr-

prets magnífics, una escenografia espectacular, etc., però gran part de la crítica es va fer la mateixa pregunta: una obra tan comercial ha d'anar al TNC? És aquesta la funció del TNC? Mirem per exemple les paraules de Joan Anton Benach: «Hi ha molt treball, molta exigència i molt bon ofici en l'espectacle. Ara, que Agost és teatre comercial? Jo diria... comercialíssim. Melodrama serialesc comprimit que transpira un finíssim olfacte de taquilla. Tal vegada el seu lloc no sigui el Nacional. Ara bé, al marge d'això, Agost es una construcció escènica impecable». Però passem pàgina perquè el TNC també va programar amb encert moltes altres coses, més enllà d'Agost. A la Sala Gran, després d'aquest gran èxit, Sergi Belbel i el seu equip assessor havien apostat per un autor rus del XIX "precursor" de Txèkhov, que entrava al Nacional per primera vegada: Ivan Turgénev amb l'obra *Un mes al camp*, dirigida per Josep Maria Mestres i protagonitzada per Sílvia Bel. L'altre gran èxit de públic de la Sala Gran no va arribar, però, fins a finals de temporada amb *El Misanthrop* de Molière. Dirigia George Lavau-dant i un fantàstic Jordi Boixaderas, rapidíssim en el vers, n'era el primer actor. Ara cal destacar, però, que *El Misanthrop* va compartir escenari amb l'espectacle revelació de la temporada (i gran èxit en altres teatres en temporades posteriors): *Operetta* de Jordi Purí i Cor Teatre, un espectacle deliciós on 26 cantants/actors repassaven els temes operístics més imprescindibles amb molt humor. Pel que fa a la Sala Petita, el disseny de la temporada proposava dos plats forts de la tradició teatral i el panorama literari catalans. En primer lloc va arribar (per fi!) un Adrià Gual, *Misteri de Dolor*, a càrrec de Manuel Dueso i amb Mercè Arànega i Ernest Villegas al capdavant. Va ser la primera vegada que Adrià Gual, un dels nostres grans, es podia veure al TNC després de tants anys. I el públic va respondre prou bé (63,39% d'ocupació), o sigui que confiar

en els nostres clàssics sempre serà benvingut, i més al Teatre Nacional del país. El gran èxit de la Sala Petita, però, va arribar amb l'adaptació teatral de la novel·la *Pedra de tartera* de Maria Barbal. L'adaptació corria a càrrec de Marc Rosich i la direcció era de Lurdes Barba. *Pedra de tartera* i *Misteri de dolor*, tot s'ha de dir, van ser els espectacles del TNC que més van girar pel territori català. Anem acabant. A finals de curs, a la Sala Petita es va programar una perla per als amants del teatre de pensament: *Copenhaguen* de Michael Frayn dirigida per Ramon Simó. Una peça que reflexionava sobre l'ús i el gran poder que tenen a les mans els científics quan descobreixen les utilitats d'un gran descobriment, en aquest cas l'energia atòmica. I pel que fa a la Sala Tallers, l'èxit del T6 i de la nova dramaturgia catalana es va consolidar una vegada més any rere any. De fet, la Sala Tallers va ser la sala amb millors números pel que fa a l'ocupació. Del projecte T6 es van poder veure, primer, *Vimodí us Praga* de Cristina Clemente, que prenia l'anècdota de la competició de vestir carrers de les festes de Gràcia. Després va ser el torn de Josep Maria Miró amb *Gang Bang*, una obra que va crear polèmica per barrejar en l'anècdota el Vaticà (el Sant Pare de Roma visita Barcelona i la Sagrada Família de Gaudí) i l'espai escènic on passa l'acció: un prostíbul. Finalment Jordi Casanovas va estrenar, durant el mes de juny, *Una història catalana*, una obra que comença amb dues accions paral·leles, al barri de la Mina i a la comarca del Pallars (dues Catalunyaes molt diferents) que evolucionant en el temps acabaran confluint en una nit de Festa Major on el públic n'era el convidat. A més del Projecte T6, a la Tallers, també van fer-hi estada dos espectacles creats per artistes històrics de l'escena catalana. Primer de tot el polifacètic, extravagant, músic, narrador, mim i performer Albert Vidal, que presentava una de les seves històries *tel·lúriques*, una història de mitologia catalana narrada,

ballada i interpretada per ell mateix: *La Història de Joan*, nascut d'un ós. L'altre espectacle, SGAG, per part de la companyia Vol-Ras, que feien estada per primera vegada al TNC.

El Festival Temporada Alta del 2010 va presentar 76 espectacles, dos més que en l'edició anterior, i va continuar posicionant Girona com a capital teatral (de tardor) en centenars de quilòmetres a la rodona. D'aquests 76 espectacles, a més, 30 eren de fora de Catalunya però la resta eren d'aquí, i això volia dir que el projecte d'Escena Catalana Transfronterera engegat l'any anterior es consolidava i que el festival continuava apostant fort per exportar artistes catalans a Europa. El director del Festival, Salvador Sunyer en parlava cofoi: «Hi ha pocs festivals a Europa on la meitat dels espectacles tinguin autoria de gent del país i el nostre no és un precisament un país gran». O sigui, que l'edició de 2010 del Temporada Alta va ser una edició de pocs canvis i, sobretot, de consolidació de la línia presa, en la qual es continuava valorant molt el fet de programar estrenes d'espectacles. Dels 76 espectacles programats, 24 van ser estrenes absolutes, 12 estrenes a l'Estat espanyol i 6 estrenes a Catalunya. Tal com hem dit en iniciar aquest article, l'única variació una mica més substancial la van viure els espectacles de tipus familiar. N'hi va haver més que en temporades anteriors amb la voluntat de mirar d'ajudar l'economia del festival, omplint les sales. També per aquesta raó es van programar espectacles d'artistes proposats per associacions d'immigrants, per fer participar aquest col·lectiu al festival. En aquest sentit, són interessants les següents declaracions de Sunyer: «Fa 15 anys per fer programació cultural només calia que fos selecta i pija, ara amb la situació econòmica que tenim els programadors culturals hem de tenir una funció social». Ara bé, una característica que no va canviar gens respecte a anys anteriors va ser la política de coproduccions amb el

TNC i el Lliure, i també els noms de la majoria d'artistes catalans convidats. És clar que els noms que participaven al Temporada Alta devien ser els més exportables arreu del món, però també és cert que el ventall es podria ampliar (encara avui) una mica més. Pel que fa a noms d'artistes catalans al Temporada Alta 2010, hi trobem: Carles Santos, que va presentar *Chicha Montenegro Gallery* (i després va aterrar al Lliure), Lluís Pasqual amb *Celebració* de Harold Pinter, Magda Puyo que va presentar *Bashir Lazar* d'Evelyne de la Cheveliène, Joan Ollé, Carme Portaceli, Xicu Masó, Marcel·lí Antúnez, etc. Pel que fa a companyies i noms de directors estrangers, doncs una mica també els de sempre; els que apareixen a tots els grans festivals d'arreu del planeta: Alain Platel, Philippe Genty, Kristian Lupa, que va portar la primera part de la trilogia *Persona, Marilyn*; Jan Fabre amb *Another Sleppy Dusty Delta Day*, Claudio Tocalchir que repetia al festival després del gran èxit *La omisión de la familia Coleman*, amb *El viento en un violín*, una peça que unia diferents històries d'amor i felicitat però en les quals els seus protagonistes erraven els mitjans per aconseguir l'objectiu, i per acabar les propostes de Shakespeare que tot bon festival ha de programar: primer va ser els Propeller Theatre Company, que ens van delectar amb un *Ricard III* magníficament executat; i després ens va arribar la proposta de Núria Espert i el jove director Miguel del Arco, *La violación de Lucrecia*, on l'Espert exposava tot el seu saber (que és molt) fent tots els papers del poema èpic. Un darrer espectacle a destacar va ser *Littoral* del libanès de naixement però canadenc d'adopció Wadji Mocrawad. Ara al 2013 és possible que el gran públic ja conegui Mocrawad perquè és l'autor d'*Incendis*, el gran èxit del Romea des de fa dues temporades, però a la tardor de 2010, ben pocs catalans sabíem qui era Wadji Mocrawad. *Littoral*, la peça que es va poder veure al Temporada Alta del 2010 i la que

llavors era la seva darrera obra escrita reflexionava sobre el mateix tema que totes les altres (*Incendies*, *Forêts i Ciels*): sobre els beneficis i els problemes de la no identitat i els embolics que pot suposar investigar qui ets. És per això que aquest *Littoral* es relaciona amb obres com *L'idiota* de Dovstoevski, *Hamlet* de Shakespeare i *Èdip Rei* de Sòfocles.

La temporada en altres teatres de Barcelona

I acabarem amb una panoràmica dels “altres” teatres i “altres” espectacles potser menys vistos, potser menys importants de cara a les memòries, però interessants de citar i de valorar. L'històric teatre Romea, per exemple, també estava en una temporada de transició. Calixte Bieito, primer director d'aquest teatre en la seva etapa com a espai gestionat per l'empresa Focus, encetava la darrera temporada com a programador i deixava el lloc a Julio Manrique, un actor consolidat que també havia tingut alguns èxits com a director d'escena: *La forma de les coses*, *American Buffalo*, *Coses que dèiem avui...* El cert és que aquella temporada 2010-2011 Julio Manrique ja va aterrar al Romea per anar apamant el teatre. Hi va aterrar amb la versió de David Mamet de *L'hort dels cirerers* de Txèkhov, tot un símbol per un espai que canviava “d'amos”, però la posada en escena, llàstima, va passar una mica sense pena ni glòria. Dos espectacles petits però ben fets que van fer estada al teatre del carrer Hospital van ser *Poseu-me les ulleres*, sobre la biografia de Vicent Andrés Estellés, amb dramaturgia i direcció de Pep Tosar, i *El quadern gris* de Josep Pla, amb dramaturgia i direcció de Carles Guillén i Joan Ollé. Després del *Conte d'hivern* de Shakespeare, dirigit per Carme Portacelli, i de *Pluja Constant* un thriller dur de Keith Huff amb Pere Ponce i Joel Joan, el Romea va acollir la producció del TNC de *Pedra de tartera*; i

per acabar i ja durant el Festival Grec, Calixte Bieito va tancar la seva etapa al capdavant del teatre del carrer Hospital amb dues propostes marcades pel seu segell tan propi: *Voices* que era un pupurri de veus i pensaments de diferents autors, músics, poetes i filòsofs coproduït pel Betty Nansen Teatret de Copenhaguen i el Festival Internacional de Bergen, i *Desaparecer*, una peça brillant a partir de contes d'Edgar Allan Poe, amb Juan Echanove com a intèrpret i narrador i Maika Makowski cantant en directe.

Altres propostes que, per diferents motius, ens plau destacar de la temporada teatral barcelonina 2010-2011, van ser, per exemple, el musical *Geronimo Stilton*, que es va poder veure al teatre Condal. La producció era catalana, de Focus i el Grup 62, i va suposar tot un èxit de públic la qual cosa vol dir que l'espectacle estava realment ben fet. Però hi ha una pregunta que ens ronda pel cap (i amb això tornem a la primera cita d'aquest article i l'anem tancant): és responsable, i més tractant-se d'un espectacle per a nens i nenes, produir a Catalunya un producte italià fruit del món globalitzat per molt èxit que tingui? No podem produir també històries nostres, autors nostres, personatges nostres que segur que, amb el bon ofici que hi ha a Catalunya, tindrien el mateix èxit? És responsable, doncs, «eixamplar encara més la distància que hi ha entre els espectacles de pur entreteniment i l'exercici dramàtic ideològicament compromès?»

Altres programacions o espectacles que creiem que no passaran als annals de la història però que no volem deixar de citar, van ser per exemple la programació durant unes quantes setmanes, de *La omisión de la familia Coleman* al teatre Borràs. És cert que durant la temporada anterior aquesta obra s'havia pogut veure al Temporada Alta i al Lliure de Montjuïc, però massa pocs dies perquè la poguéssim gaudir un nombre elevat de

persones. Va tenir l'èxit esperat. I per acabar, una raresa: sabíeu que dues produccions molt vàlides les dues i de nom molt semblant van estar rodant per diferents teatres de Barcelona durant tota la temporada? Teatre del Raval, SAT, Círcol Maldà, Tantarantana, etc... Es tractava, la primera, de *La idea d'Europa*, un monòleg molt recomanable escrit, dirigit i interpretat per Óscar Intente a partir d'un llibret clau de George Steiner sobre, per exemple, les nacions d'Europa, entre altres temes; i la segona era *Gènesi, una idea d'Europa*, un espectacle divertidíssim de Commedia de'Il Arte però fet i pensat a la moderna de la companyia On stage. Altres propostes a destacar. Ja ho hem dit però cal repetir-ho: *El mètode Grönholm* va tornar al Poliorama uns quants mesos i va tornar a omplir gairebé totes les funcions, i en una altra sala també de Ciutat Vella, al Tantarantana, un espectacle que va passar sense massa pena ni glòria, però que creiem que cal reivindicar, va ser *Corruptia*, de Josep Lluís Fitó, un espectacle que es proposava escarnir públicament tots els polítics i banquers (d'un País Valencià amagat entre línies) que, tot i campar ben lliures, estan emboïcats (encara avui) en tants i tants escàndols de corrupció.

I així va anar passant la temporada 2010-2011, la temporada post governs tripartits i de retorn de Convergència i Unió a la Generalitat. La temporada d'Agost i de la reobertura del Lliure de Gràcia, i de tantes altres coses...

Ressenyes

Llum a la història a partir de l'escena

Ester Vendrell

Institut del Teatre

Idoia Murga Castro: *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2012.

El text que acaba de publicar-se recentment, *Pintura en danza. Los artistas españoles y el ballet (1916-1962)*, és la segona gran aportació de la seva autora, Idoia Murga Castro, una jove investigadora que es va donar a conèixer amb la publicació anterior, *Escenografía de la danza en la edad de plata (1916-1936)*.

Idoia Murga Castro és doctora en Història de l'art per la Universitat Complutense de Madrid amb Menció de Doctor Europeu i Premi Extraordinari de Doctorat. Aquesta tesi que ara es publica és el resultat d'una recerca que es va portar a terme entre els anys 2007 i 2011 a l'Institut d'Història, CCHS, CSIC i a diferents centres internacionals com The Courtauld Institute of Art de Londres, la Columbia University de Nova York, el Centre André Chastel (INHA, CNRS-Paris IV Sorbone), el Musée d'Orsay de París, i la Peggy Guggenheim Collection de Venècia, gràcies al programa FPU del Ministeri d'Educació.

La magnitud del treball i les seves aportacions són proporcionals a l'objectiu i la metodologia proposada. Es tractava

d'esclarir tota aquella obra i la col·laboració originada entre pintors espanyols i la creació coreogràfica, sorgida a partir de l'experiència dels Ballets Russos de Diaghilev. Cal recordar que aquests havien inaugurat un nou capítol en les arts i especialment gràcies a l'estreta col·laboració interdisciplinària entre compositors, pintors, escultors, dramaturgs i coreògrafs.

Per tant, es tractava de poder fer una recerca exhaustiva i completar d'altres treballs ja existents, però que només apuntaven línies i no deixaven de ser peces d'un trencaclosques incomplet que deixaven així la història incompleta.

Si bé l'autora en la seva primera recerca i publicació ja es va centrar en el període incipient de la modernitat espanyola, que va des de la presentació el 1916 dels Ballets Russos de Diaghilev a Madrid fins el 1936 amb l'esclat de la Guerra Civil, la tesi Doctoral ha tancat un cercle mostrant la continuïtat d'aquesta estreta col·laboració durant la guerra civil, tant des del bàndol republicà com del franquista, i la diàspora internacional de molts dels seus creadors al continent europeu, a Rússia i al nord i el sud d'Amèrica.

El plantejament de la recerca en si ja era transversal ja que, per una banda, es tractava de resseguir la història coreogràfica dins la història contemporània d'Espanya, i per l'altra de la creació artística dels pintors en el Ballet i la dimensió estètica en el pas del temps. Aquesta amplitud i transversalitat també està present en l'extensa metodologia i les fonts emprades per l'autora, la qual cosa repercuteix positivament i esclareix àmbits de la nostra cultura molt diversos: la història de les arts escèniques, l'escenografia, les arts plàstiques i la història de l'art.

La publicació està estructurada mantenint l'índex acadèmic d'un treball d'investigació; 1) fonamentació conceptual,

objectius, metodologia, fonts i estructura, 2) un cos central del treball estructurat en tres grans seccions: els anys de la modernitat abans de la guerra civil, guerra civil i diàspora i 3) conclusions. L'edició del llibre és de gran qualitat, tant pel seu format de Biblioteca d'Història de l'art com per la quantitat i l'excel·lent reproducció d'obra plàstica inèdita per a la majoria de lectors.

Les notes a peu, les referències bibliogràfiques de gran actualitat i l'exhaustiva citació de fonts ja són en si mateixos una aportació extraordinària.

En definitiva, un llibre que demostra la dimensió cultural i artística de l'art en el ballet, les xarxes creatives interdisciplinàries creades ja a principis de segle, la internacionalització de la cultura espanyola i la seva imatge projectada i rebuda, el paper del ballet en l'entreteniment i l'oci d'una societat burgesa i de masses, i l'ús del folklore com a eina política.

A banda de les conclusions estrictament relacionades amb els continguts del treball, la gran conclusió és l'aportació indiscutible de la recerca com a eina de coneixement i explicació de la nostra història, el potencial de la recerca en el camp de les arts escèniques, així com l'enfocament interdisciplinari en qualsevol àmbit del coneixement i la necessitat urgent d'impulsar aquest terreny, ja que els resultats reverteixen directament en la societat, en la comprensió del nostre país, però sobretot en la millora de la praxis artística i escènica de l'actualitat tenint en compte el passat. Parlem d'un món global, del treball en xarxa com una novetat i de la interrelació de nuclis artístics a nivell internacional. Actualment, les tecnologies afavoreixen la velocitat d'aquest intercanvi, però és indubtable que aquesta simbiosi ha existit sempre, perquè la curiositat i la mobilitat són la base de la saviesa. La cultura i la creació artística sempre han estat permeables a les connexions inter-

nacionals excepte quan els condicionants polítics han posats els mitjans i els impediments voluntaris perquè no fos així. Per tant, cal estar molt atent i lluitar perquè aquests condicionants no es repeteixin i es trunqui de nou el curs de la nostra història cultural.



Estudis Escènics
39 - 40

Podeu trobar-ne una versió digital ampliada a:

<http://www.raco.cat/index.php/EstudisEscenics>

