

El lloc del teatre

Ciutat, arquitectura i espai escènic

El lloc del teatre

Ciutat, arquitectura i espai escènic

Antoni Ramon Graells, ed.
Isabel Feliu Iglesias
Marta Llorente Díaz
Iago Pericot Canaleta
Carmen Rodríguez Pedret
José Sanchis Sinisterra

Aquesta obra fou guardonada per la UPC

Documentació: Pau Pedragosa i Bofarull
Revisió del text: Isabel Feliu i Iglesias

Primera edició: març de 1997

Aquesta obra fou guardonada en el quart concurs «Ajut a l'elaboració de material docent» convocat per la UPC.

Aquesta publicació s'acull a la política de normalització lingüística i ha comptat amb la col·laboració del Departament de Cultura i de la Direcció General d'Universitats, de la Generalitat de Catalunya.

En col·laboració amb el Servei de Llengües i Terminologia de la UPC

Disseny de la coberta: Antoni Gutiérrez

© Antoni Ramon Graells, 1997

© Edicions UPC, 1997

Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL
Jordi Girona Salgado 31, 08034 Barcelona
Tel. 401 68 83 Fax. 401 58 85

Producció: Servei de Publicacions de la UPC
i CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)
La Cup. C. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Dipòsit legal: B-245-97
ISBN 84-8301-180-8

Presentació

Un curs de teatre en una escola d'arquitectura. Un programa que es proposa, fonamentalment, recórrer la història de l'espai escènic i tractar sobre l'espai, l'arquitectura i la ciutat.

Aquest llibre és el fruit de tres anys d'impartir una assignatura optativa a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB). Els estudiants que l'han seguit són, doncs, els primers a qui cal agrair la paciència que han tingut, el treball, l'expressió dels seus rostres -moltes vegades el millor jutge de les afirmacions que un diu des de l'empostissat- i, sobretot, la seva presència, que obliga el professor a parlar. I, com escrivia Heinrich von Kleist, sovint el pensament s'elabora a mesura que es parla.

A l'hora de presentar aquest text, voldria agrair també la col.laboració de l'Institut del Teatre i de totes les persones que han participat en l'assignatura al llarg dels diferents anys acadèmics: Joan Abellan, Sergi Belbel, Luis Miguel Climent, Lluís Dilmé, Xavier Fabré, Joan Maria Gual, La Fura dels Baus, Bienve Moya, Quim Roy, Joan de Sagarra, Mercè Saumell i Ignasi de Solà-Morales. I, especialment, la d'aquelles que generosament han contribuït en aquesta publicació amb els seus escrits: Marta Llorente, Carmen Rodríguez i José Sanchis Sinisterra. El curs té un deute especial amb Iago Pericot, que als darrers anys ha dirigit les escenografies dels estudiants, i amb Isabel Feliu, que ha estat present des de la gènesi del curs. També voldria agrair a Pau Pedragosa el treball de recerca bibliogràfica i d'imatges.

Antoni Ramon Graells

Índex

I El lloc del teatre

1	Teatre i ciutat	13
2	Dramatúrgia i arquitectura	16
3	Text i espai. <i>Isabel Feliu</i>	19
4	L'espai escènic dins una escriptura unitària. Lectura bidimensional. <i>Iago Pericot</i>	22

II Apunts per a una història de l'arquitectura teatral

1	La tragèdia grega: del ritu a l'espectacle	27
2	La dislocació de l'espai teatral a l'Edat mitjana	34
3	El teatre elisabetià	36
4	El naixement del teatre a la italiana	41

III La crisi de la convenció

1	Wagner. <i>Marta Llorente</i>	57
2	La vida entra en escena	62
3	Símbol i abstracció a l'espai escènic. <i>Adolphe Appia</i>	69
4	Vers un teatre nou. <i>Edward Gordon Craig</i>	74

IV El teatre de les avantguardes

1	Vsevolod Meyerhold: Del Teatre Estudi al tribunal	79
2	El taller de teatre de la Bauhaus. De <i>Lothar Schreyer</i> a <i>Oskar Schlemmer</i>	82
3	<i>Erwin Piscator</i> . Del Tribunal al Teatre total	88

4	Bertolt Brecht. Èpica, didàctica i contradicció	94
5	Antonin Artaud. La renovació de l'art teatral. <i>Isabel Feliu</i>	98
6	Samuel Beckett. El teatre contemporani. <i>Isabel Feliu</i>	102

V Teatres contemporanis

1	L'escena internacional	109
2	Ariane Mnouchkine i el Théâtre du Soleil a la Cartoucherie	114
3	Il Piccolo Teatro d'Arte de Milà i Giorgio Strehler	118
4	Peter Brook a les Bouffes du Nord	122
5	Jerzy Grotowski i el teatre pobre. <i>Isabel Feliu</i>	128
6	<i>Happenings</i> . Art d'acció. <i>Carmen Rodríguez</i>	133
7	Por una teatralidad menor. <i>José Sanchis Sinisterra</i>	139

Bibliografia	145
-------------------------------	-----

I El lloc del teatre

Teatre: professió, producció, literatura i, també, espai físic: l'escenari, l'edifici o el lloc destinat a la representació d'obres dramàtiques, o l'indret on succeeixen esdeveniments notables o s'executa una acció a la vista d'algú. Si tot això significa la paraula *teatre* segons les definicions més comunes dels diccionaris, situar d'una manera precisa quin és el seu lloc serà difícil. No el trobarem solament en les escenes, ni en els edificis, sinó també en arquitectures no pensades originàriament per representar obres teatrals, o a la ciutat sencera. El lloc del teatre pot ser el marc físic on un espectacle esdevé real; però el text, el treball de l'actriu o de l'actor també generen un espai en la ment de l'espectador.

1 Teatre i ciutat

Aquesta aproximació a l'estudi del nexa entre teatre i ciutat tractarà dos aspectes. Un es refereix a la relació de l'edifici amb l'estructura urbana, l'altre a la relació de l'activitat teatral amb la vida de la població.

Malgrat que la construcció de teatres representi una part mínima del que s'edifica en una ciutat, el cert és que permet explicar-ne episodis importants de la història, com també qüestions relatives a l'estructura morfològica. En general, els teatres cerquen situar-se en espais urbans que siguin, de fet o virtualment, àmbits de relació social: places, avingudes o carrers, que per les seves característiques formals o per la seva tradició com a llocs de convivència, són adequats per obrir-hi una sala d'espectacles. Tanmateix, els teatres no sols treuen partit de la ciutat existent, també hi actuen per transformar-la.

El lligam entre la construcció de sales d'espectacles i la reforma i el creixement de les ciutats no comença a donar-se fins a la Il·lustració. Abans, els teatres no aconseguien esdevenir edificis independents: o bé s'ubicaven a l'interior dels palaus, en el cas del teatre cortesà; o bé ocupaven locals destinats inicialment a uns altres usos, en el cas del teatre popular; o bé s'instal·laven en solars petits i irregulars, sense modificar l'estructura urbana de la ciutat. No és fins a mitjan segle XVIII que els teatres comencen a tenir la seu en uns edificis pensats a propòsit per fer-hi un espectacle. El pensament il·lustrat vol fer del teatre una escola de virtuts ciutadanes i, en conseqüència, el vol ubicar en un edifici autònom, aïllat i situat en un lloc preeminent de la ciutat: en una plaça o en una àmplia

avinguda [RAMO89]. En introduir-se la mentalitat capitalista en les formes de creixement urbanes, els agents emprenedors de la construcció de la ciutat aprofiten la “teatremanía” il·lustrada per proposar operacions urbanístiques on l’edificació de sales d’espectacle es relaciona, d’una manera incipient, amb reestructuracions urbanes [RABR77].¹ Les grans sales d’òpera de les ciutats capitals vuitcentistes continuen aquesta via i aconsegueixen vincular-se a unes operacions urbanístiques que sovint comprenen el conjunt de la ciutat. Així s’esdevé, per exemple, amb la construcció de l’Òpera de París, de Charles Garnier, i els plans de reforma del prefecte Haussmann [STEI69 i STEI74]. A l’inici del segle XX, els principis i la pràctica de l’urbanisme consagren aquest acord entre la construcció dels teatres i la reforma urbana.

Més amb el temps, anar al teatre ha anat deixant de ser una activitat nuclear de la vida pública dels ciutadans. Avui, el teatre ha perdut l’important rol social que havia tingut. La competència amb el cinema i amb la televisió, i l’ocupació del lleure per a consumir, són algunes de les causes de la seva marginalitat. A més, la concurrència amb activitats econòmiques més rendibles contribueix al fet que la desaparició de les sales d’espectacle sigui un fenomen generalitzat en pobles i ciutats. Als darrers temps, el pes de l’estructura teatral en relació amb l’estructura urbana s’ha afeblit. No obstant això, de tant en tant, per condicions ideològiques, polítiques i econòmiques, es vol que la construcció d’un teatre o d’un “complex teatral” assumeixi un rol actiu, d’emblema i/o d’agent de renovació urbana. Així ha succeït, amb èxit desigual, amb el Lincoln Center de Nova York, el National Theatre al South Bank de Londres i l’Òpera de La Bastille de París. En aquests casos, els teatres es consideren equipaments de dimensions i de caràcter monumental.

En algunes ciutats, els teatres encara constitueixen un sistema que es pot analitzar cercant de discernir uns determinats models estructurals. Un treball en aquest sentit, ha de situar els teatres en el plànol de la ciutat, per tal de fer-ne evident la densitat en un espai delimitat: una àrea o un eix, és a dir, un barri -com el West End de Londres- o un carrer o avinguda -com els bulevards de París o les Rambles de Barcelona. Però el cert és que els models que es defineixen així no ens diuen res de la qualitat del teatre. El punt més petit i excèntric del plànol pot representar l’espai de més vitalitat teatral, que a vegades es vol ubicar d’una manera expressa en un edifici externament anònim i insignificant.

Els vincles del teatre amb la ciutat no es limiten a qüestions estructurals, urbanístiques. A la ciutat, el teatre no sols és un edifici, més o menys significatiu, monumental. El teatre és una activitat pròpia de la població, que omple de vida alguns espais urbans, els dóna un sentit i, a vegades, fins i tot n’és l’origen. Per exemple, a Barcelona, les Rambles ja existien abans que s’hi obrís el Teatre de la Santa Creu, però es varen vitalitzar amb la ubicació progressiva de sales d’espectacles; i al Paral·lel, la ubicació de sales d’espectacle més o menys efímeres assolí superar els problemes que paralitzaven la

¹ La tesi doctoral de Daniel Rabreau, *Le théâtre et l’embellissement des villes de France à XVIIIe siècle*, llegida a la Universitat de París Sorbonne, és el treball més complet en relació amb el tema. El fet que no estigui editada ens en fa recomanar tres fragments, publicats en articles de revistes, on es pot conèixer l’argument general del treball. Vegeu, doncs: Daniel Rabreau, “Le théâtre de Nantes ou l’urbanisme mise en scène”, *Monuments Historiques*, núm. 108, 1972; Daniel Rabreau, Monika Steinhauser, “Le Théâtre de l’Odéon de M. J. Peyre et Ch. De Wailly (1767-1782)”, *Revue de l’Art*, núm. 5, 1973, pàg. 8-49; Daniel Rabreau, “Le Grand Théâtre de Victor Louis. Des vérités, des impressions”, a: *Victor Louis et le théâtre*, París, Éditions du CNRS, 1982, pag. 21-41.

urbanització de l'avinguda i la convertí no sols en un lloc bulliciós, sinó també en un dels principals espais unificadors de la desarticulada Barcelona de la fi del segle.

El teatre pot insuflar vida a la ciutat i, quan es transforma en festa, fins i tot aconseguir que la rutina quotidiana se suspengui. Així s'esdevingué durant l'antiguitat clàssica grega a Atenes, on les grans dionisiaques aturaven el temps i feien que la vida de la *polis* girés a l'entorn del fet teatral. A Roma, malgrat que es representaven espectacles ben diferents dels grecs, quelcom d'això també succeí. Enmig de la ciutat o fora d'ella, definint un recinte o no, els teatres ajuden a explicar alguns trets significatius de la vida i de l'estructura urbanes de la civilització clàssica. A l'Edat mitjana, el teatre no té un espai propi, sinó que n'utilitza altres de preexistents, com el religiós: l'església, i l'urbà: les places i els carrers; espais quotidians, recognoscibles, que adquireixen un valor nou en teatralitzar-se. L'estudi de l'emplaçament dels misteris i del recorregut de les processons ajuda a comprendre la jerarquia de la trama urbana medieval. En el Londres elisabetià, la situació dels teatres dóna peu a parlar del lleure d'una societat i a conèixer com s'estructura en l'espai. El mateix succeeix si tractem, en el Segle d'Or espanyol, de la relació dels corral de comèdies amb els tipus d'habitatge. Al llarg del Renaixement i durant el Barroc, el teatre a la italiana reclou l'espectacle a l'interior de la capsa màgica de l'escenari. Si ens interroguem sobre on es produeix la relació entre teatre i ciutat en aquest temps, la resposta la trobarem en àmbits distints dels de l'edifici: en escenes urbanes, en la relació entre l'urbanisme barroc i l'escenografia o en les grans festes urbanes que transformen la ciutat. Del Segle de les Llums al segle XIX es desenvolupa un cicle al llarg del qual el teatre esdevé un fet central de la vida urbana. No és pas estrany, doncs, que durant la segona meitat del vuitcents Théophile Gautier anomeni l'Òpera de París de Charles Garnier "catedral mundana" [STEI74] i que, al mateix París, es bategi l'antic boulevard del Temple amb el sobrenom de "boulevard del Crim", per raó de la gran quantitat d'assassinats que es cometien en les escenes dels nombrosos teatres [C. Naugrette-Christophe, a: KONI87, pàg. 104-139]. Junt amb els passatges, els panorames, les exposicions, els carrers i les barricades, els teatres esdevingueren un altre emblema del París de la fi del segle.² Les condicions i el ritme de la vida metropolitana són una font d'inspiració de l'intent avantguardista de trencar els codis espacials del teatre a la italiana. Volent abandonar els edificis especialitzats on el teatre s'havia reclòs, desitjant fondre art i vida, alguns corrents d'avantguarda envaeixen la ciutat. A *El gabinet del doctor Caligari* o a les coreografies de Busby Berkeley, la ciutat es mostra com un dels espais escènics preferits per les avantguardes [TAFU80].

La ciutat pot ser, en si mateixa, un espectacle. La moderna, però, més aviat mostra la por de la nostra cultura a exhibir-se, un temor que porta a projectar l'espai urbà de manera que eviti l'amenaça del contacte social.³ A la fi del segle, Ferdinand Tönnies ja definí l'oposició entre *Gemeinschaft* (comunitat) i *Gesellschaft* (societat), és a dir, entre una relació social "cara a cara" en un lloc

² Vegeu: W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le Livre des Passages*, París, Les Éditions du Cerf, 1993. Es tracta d'una traducció dels treballs reunits per Rolf Tiedemann, l'editor alemany de les obres de Walter Benjamin, sota el títol *Das Passagen-Werk*. Benjamin va escriure aquest text per al llibre inacabat sobre París i el segle XIX durant dos períodes: de 1927 al 1929 i de 1934 a 1940. Una selecció d'aquests escrits es pot trobar a: W. Benjamin, "París, capital del siglo XIX", *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, Madrid, Taurus Ediciones, SA, 1980, pàg. 171- 190.

³ Cf. Richard Sennett, *La conciencia del ojo*, Barcelona, Ediciones Versal, SA, 1991; v. o.: 1990.

familiar que facilita la convivència i un intercanvi anònim en un espai fred.⁴ Potser amb un ideal romàntic al teatre li és reservat el rol utòpic, sense *topos*, en les actuals metròpolis, de construir una comunitat.

2 Dramatúrgia i arquitectura

"Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral" [BROO69, pàg. 5].

Nova York, Manhattan, una massa de gent camina per la ciutat; d'entre ella, sembla que casualment algunes persones es van trobant. La seva conversa ens fa pensar que són actors que es dirigeixen a l'assaig d'una obra de teatre. Davant de la sala el grup es completa amb altres actors, el director i alguns amics. Hi ha un bon ambient. Entren en un edifici en pèssim estat de conservació: un teatre en desús, però amb un cert encant. Dos d'ells comencen a parlar, aparentment de les seves coses, de la vida. Un lent *travelling* va canviant la imatge de la pantalla i, de sobte, ens adonem que la resta del grup els contempla. És a partir d'aleshores que aquella conversa és, per a nosaltres, teatre. És l'inici de *Vània al Carrer 42*, de Louis Malle, i potser mai no s'han escenificat millor les primeres paraules de *L'espai buit* de Peter Brook.

Brook no descobria res de nou quan explicava que qualsevol acció pot convertir-se en teatre en ser contemplada; ja la mateixa etimologia del terme assenyala la importància d'allò perceptiu per a l'existència del fet teatral. *Theatrum*, el terme llatí, prové del grec *θέατρον*, de *θέαομαι*, que significa mirar. En aparença, en aquesta definició de teatre l'arquitectura participa tan sols configurant el marc de l'espectacle, des d'on un mira o l'altre actua.

L'estudi de la relació del teatre modern amb l'arquitectura pot donar lloc a interpretacions diferents, àdhuc oposades. A vegades, sembla que el teatre rebutgi l'arquitectura: com quan les avantguardes artístiques d'entreguerres, desitjant destruir la institució teatral i identificant-la amb l'edifici, abandonaren els recintes especialitzats on el teatre s'havia reclòs. Altres vegades, que l'arquitectura sigui insubstancial per al teatre, com quan Jerzy Grotowski descriu la via substractiva que el duu a descobrir l'essència del teatre:

"Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio

⁴ Cf. Ferdinand Tönnies, *Comunitat e societat*, Milà, 1963; v. o.: 1887. Citat per: Massimo Cacciari, "Dialèctica de lo negativo en la época de la metrópoli" a: M. Tafuri, M. Cacciari, F. Dal Co, *De la vanguardia a la metrópoli. Crítica radical a la arquitectura*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, SA, 1972; v. o.: 1971; Richard Sennett, *op. cit.*, pàg. 40 i seg., també es basa en l'anàlisi de Tönnies.

separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y 'viva'" [GROT70, pàg. 13].

Una senda que ens condueix, de nou, a la presència dels mateixos personatges de l'inici de *L'espai buit*: l'espectador i l'actor, "usant tant sols el seu cos i el seu ofici" [GROT70, pàg. 15], però no a l'arquitectura. En un sentit semblant, Tadeusz Kantor menysprea l'arquitectura i valora l'atmosfera, l'ambient, el treball de l'actor, per damunt del lloc on se celebra l'obra. Per Kantor, no és l'arquitectura la que crea l'espai del teatre, sinó el teatre el que ha de transformar el lloc.

"Busco lugares que no se hayan destinado al teatro. ¡El teatro es el último sitio donde se puede realizar un espectáculo!. Deberíamos encontrar un lugar que esté ligado a la vida, a las funciones de la vida (...) La disposición ideal es la ausencia de separación entre sala y escena. Si las condiciones arquitectónicas permiten esta relación, tanto mejor. Pero es ante todo la atmósfera de la escena aquello que une actores y espectadores" [T. Kantor, a: BRET90, pàg. 14].

L'actitud de la gent de teatre envers l'arquitectura moderna acostuma a ser hostil. Consideren que el teatre és vida, concentrada, intensa, que els teatres moderns més aviat impedeixen que es manifesti. A l'informe del projecte per al Teatre de la Comèdia de Ginebra, Mathias Langhoff condemna l'ànsia dels arquitectes per innovar, quan l'art del teatre no és mai del tot nou, sinó que s'arrela en la història: "Le théâtre est lié à la tradition, il joue avec l'Histoire, la transforme en instants présents" [LANG87, pàg. 21]. Més categòric és Peter Brook, que no insisteix en la crítica de l'enfocament dels arquitectes a l'hora de projectar un teatre o de les seves respostes davant les necessitats funcionals de l'edifici, i més aviat es qüestiona l'interès mateix de preocupar-se per l'arquitectura de les sales d'espectacle.

"El problema no es de edificios buenos o malos: no siempre un hermoso local es capaz de originar una explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a público e intérpretes. Este es el misterio del teatro" [BROO69, pàg. 85].

Brook s'oposa a l'establiment d'un programa arquitectònic al marge d'un disseny teatral, i està convençut que aquest anhel es pot exhaurir en sotmetre's als imperatius temporals de la construcció de l'arquitectura. Per Brook, els ritmes de teatre i arquitectura són irreconciliables; un és ràpid, l'altre lent; i això fa, en darrera instància, que la construcció d'un teatre sigui impossible [BANU85].

La desconfiança envers l'arquitectura de les sales no ha d'amagar el treball arquitectònic de tots aquests personatges. De fet, la seva malfiança respecte a l'arquitectura neix, com veurem, d'una preocupació profunda per l'espai com a realitat sensible, que es defineix mitjançant el pla, el volum, el material, la llum, el moviment. I no hem d'oblidar que l'espai és una categoria

central per a l'arquitectura moderna.⁵ El teatre de les avantguardes històriques pensa en problemes espacials quan es qüestiona el lloc teatral a la italiana i d'aquesta manera es vincula amb les inquietuds de les avantguardes plàstiques. El desig d'escapar del delimitat àmbit tradicional del teatre, la caixa escènica, i de canviar les relacions entre espectadors i espectacle, està en consonància amb com els temps moderns transformen els modes de percepció. L'espai modern és mòbil, canviant i de punts de vista múltiples; el del teatre a la italiana estava pensat per a ser vist des d'una posició única i fixa. Si el teatre volia ser modern havia de trencar amb la tradició i crear un espai escènic nou, en la definició del qual havia de participar, necessàriament, l'arquitectura de la sala. El menyspreu per l'arquitectura del teatre s'esvaeix.

El procés sovinteja: després de múltiples posades en escena, la gent de teatre sent la necessitat imperiosa de bastir un edifici teatral nou. Erwin Piscator, Vsevolod Meyerhold, en el període de les avantguardes d'entreguerres. Peter Stein i la Schaubühne de Berlín, Giorgio Strehler i el Piccolo Teatro a Milà, Fabià Puigserver i el Teatre Lliure a Barcelona, en el temps present. Però quasi sempre l'experiència demostra que, una vegada construït, el nou teatre es transforma en una presó. No ho varen ser els de Piscator i Meyerhold, potser perquè no es varen realitzar. En el cas de Schaubühne, el cert és que Peter Stein no tardà pas massa a abandonar el nou teatre instal·lat a l'edifici de l'antic cinema Universum; allà comptava amb tots els mitjans tècnics, tot havia de ser possible, però tot i així sembla que no s'hi va sentir a gust. Què passarà amb els nous Piccolo i Lliure encara no ho podem saber.

El 1948, un grup heterogeni format per gent de teatre -directors, escenògrafs i actors- filòsofs, historiadors i arquitectes, es reuní a la Universitat de La Sorbonne de París. Els convocava el *Centre d'Études Philosophiques et Techniques de Théâtre* per discutir sobre els camins que havia de prendre per l'arquitectura teatral. Les reflexions que Louis Jouvet i Le Corbusier aportaren a la trobada eren, en cert sentit, contraposades; ambdós tractaren el valor de l'arquitectura en la creació teatral. Jouvet, director, mestre consagrat de teatre, no pogué assistir a la reunió, estava malalt, però hi envià unes *Notes sobre l'edifici escènic* on exposava:

"Seul, à mon sens, l'édifice dramatique peut donner une idée du théâtre, seul l'édifice peut permettre de méditer, d'apprendre et de comprendre ce qu'est le théâtre à partir de ce goût, de cette particularité essentielle à tout individu, quelle que soit l'époque ou la civilisation à laquelle il appartient (...) Qu'ils soient anciens ou modernes, c'est dans l'édifice désert, où l'on entre soudain, où l'on peut approcher une idée authentique du théâtre. Dans cet état où la sensation remet l'être entier dans sa mentalité primitive" [L. Jouvet, a: AAVV50, pàg. 10].

⁵ A *La nueva visión*, Lazsló Moholy-Nagy, alhora que descriu la metodologia pedagògica de la Bauhaus, passa revista a les avantguardes d'entreguerres. Així, la iniciació de l'estudiant del *Vorkurs* (curs introductor) comença amb l'aprenentatge de les possibilitats plàstiques del treball amb la superfície, que s'assimila a la pintura. Continua amb el del volum, que s'identifica amb l'escultura. I finalitza amb la coneixença de l'espai, el propi de l'arquitectura. Amb tot, en explicar les recerques avantguardistes en l'àmbit espacial, Lazsló Moholy-Nagy es refereix, sobretot, a escenografies. Vegeu: Lazsló Moholy-Nagy, *La nueva visión*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1972, pàg. 103 i seg.; v. o.: 1929.

Jouvet, defensor d'allò més específic del fet teatral, meticulós amb la interpretació del text, amb el treball de l'actor, argumenta que l'essència del teatre es troba en l'edifici buit: en l'arquitectura. Jouvet creu que els grans models de teatre -el greco-romà, l'elisabetià i l'italià- són el reflex dels ideals d'una civilització. A cada època li correspon el seu teatre. L'edifici, una vegada engendrat per la força del sentir col·lectiu, es converteix en l'expressió màxima d'aquest i adquireix un valor en si mateix. Per contra, i paradoxalment, Le Corbusier, arquitecte, exposa que l'arquitectura és insignificant per a l'acte teatral. Le Corbusier narra com, durant la seva estada al Brasil en 1936, el ministre d'Educació Nacional i Sanitat Pública li va preguntar com concebria un teatre modern a Rio. La resposta de l'arquitecte va ser: "Aixequeu empostissats per tot arreu, en el vostre immens i gegantí país, i que la bona gent faci comèdia ella mateixa, en qualsevol instant" [Le Corbusier, a: AAVV50, pàg. 150]. Aquest teatre espontani, essencial, necessita solament un empostissat.

La importància de l'arquitectura per al teatre oscil·la. A vegades esdevé prioritària; altres, menyspreable.

3 Text i espai. *Isabel Feliu*

En dues de les citacions anteriorment esmentades, tant Peter Brook com Jerzy Grotowski exposen clarament allò que és essencial per a la realització del fet teatral. Ambdós dramaturgs coincideixen a definir l'acte teatral com la comunicació viva que existeix entre dues persones: una de les quals actua mentre l'altra l'observa. No ens parlen de com ha de ser el lloc on ha de succeir l'esdeveniment, ni del text teatral, ni de l'escenografia necessària, tan sols de la necessitat de la convivència dels dos individus.

Però, per fer possible aquesta trobada entre actor i espectador, ens cal un lloc que aculli la presència d'ambdós. I en aquest lloc cada un dels individus s'ha de posicionar per lliurar-se a la seva acció particular: l'un per exhibir-se, l'altre atent a les evolucions d'aquell. És aleshores, precisament en el moment d'aquesta acció, que s'esdevé el que anomenem teatre.

En la realització d'una obra teatral, quan parlem del dramaturg ens estem referint a l'escriptor de teatre, és a dir, l'autor de la peça escrita. L'escenògraf és qui donarà la forma espacial on es desenvoluparan les accions, i aquell que la posa en escena, el que la materialitza en l'espai, és el director o posador en escena. El director ha de traduir les acotacions i el discurs dels actors amb els elements propis del llenguatge de l'espai teatral: llum, sons, paraules, gests, etc., per comunicar-se amb el receptor.

Així doncs, prèviament a l'acció pròpiament dita, caldrà, a més de l'assistència d'ambdós subjectes i de l'espai on s'han de trobar, la partitura verbal de l'obra dramàtica. Aquest text ha de donar les

pautes de com ha de ser el lloc de l'espectacle i quines són les paraules que es diran. Totes aquelles paraules que defineixen la situació en què es desenvolupa l'activitat entre els actors (quin i com és l'espai, quina il·luminació hi ha, quines són les activitats dels personatges i quin és el seu estat, quins són els objectes presents a l'espai dramàtic, etc.) s'anomenen acotacions o didascàlia; mentre que el que diuen els personatges és el discurs actoral pròpiament dit. Les paraules són les que donen forma, a priori, a l'espai i l'acció del drama, tant les acotacions com la paraula dels actors.

Tant el text que han d'interpretar els actors com les acotacions que l'autor dramàtic dirigeix al director o al lector són elements substancials per a la posada en escena de l'obra dramàtica; malgrat la possible inexistència d'algun d'ells. L'ús de les acotacions és variable per a cada obra i la falta de didascàlia no determina l'essència dramàtica del text, ja que la al·locució dels personatges pot ser suficient per a la posada en escena.

En un recorregut per la història de la literatura dramàtica trobem exemples d'obres teatrals en què el nombre d'acotacions és molt reduït, i és el discurs actoral el que permet construir l'escenografia de l'obra (el lloc on succeeix l'acció, els elements que es troben en escena, les actituds dels personatges). L'obra de William Shakespeare n'és un exemple, on la quantitat de text dedicat a la descripció de l'escenografia és molt minsa i és el diàleg dels personatges el que aporta els elements necessaris per al muntatge de l'espai dramàtic. A la tragèdia clàssica francesa, la relació entre didascàlia i discurs és encara més exagerada, essent aquella pràcticament inexistent. La pràctica de l'escenografia es redueix a una nota de l'autor al director en què li permet situar un "palais a volonté" com a fons escènic, és a dir, li dóna la possibilitat d'escollir entre la varietat de decorats pintats que posseeix el teatre. La decoració escènica és, en aquest cas, indiferent al text.

En l'obra de Jean Racine, per exemple, trobem poquíssimes paraules que mencionin l'espai on succeeix l'acció. A *Fedra*, una de les obres mestres de l'autor, tan sols es fan un parell de referències a l'espai escenogràfic: quan un dels personatges es refereix a l'espai de voltes on es troben, i en una acotació:

FEDRA

*"No anem més endavant, Enone meva. El pas se'm desgoverna
Les forces se me'n van. La llum del dia m'ofèn i m'enlluerna
Les cames, tremoloses, se'm dobleguen. Ai! (S'asseu.)"* .⁶

Per contra, a l'altre extrem, i ja en el nostre segle, obres on la didascàlia és tot el que tenim. Les acotacions són el que compon la peça dramàtica, com en alguns textos per al teatre de Samuel Beckett. En ells, l'acció del personatge ve definida pel seu silenci i per allò que les acotacions ordenen:

⁶ J. Racine, *Tragèdies*, Barcelona, Edicions 62, 1983. Traducció de Joaquim Ruyra, 1926; v.o.: 1677

“Él no se mueve.

Silbato desde arriba.

No se mueve.

La garrafa asciende más, se balancea a la altura de su cara.

No se mueve.

La garrafa asciende y desaparece en el telar.

La rama del árbol se yergue de nuevo, las palmas vuelven a abrirse, y la sombra desaparece.

Silbato desde arriba.

No se mueve.

El árbol asciende y desaparece en el telar.

Se mira las manos.

TELÓN”⁷

En aquest cas, malgrat la inexistència de discurs verbal, l'estructura gramatical de les acotacions defineix l'estructura dramàtica de l'obra, mentre que en el primer exemple Racine descriu simplement una acció. Així com l'escriptura és una activitat que es tanca en ella mateixa i no necessita de la confluència d'un participant exterior, l'escrit teatral s'obre a perspectives imprevisibles en la seva posada en escena en l'espai compartit per actor i espectador.

L'acció teatral es basa en la trobada d'un personatge o més en un espai concret, on l'acció es converteix en real i legítima malgrat no sigui creïble, raonable, segons les lleis de la “realitat”. La posada en escena d'un text fa visible allò que és invisible en l'escrit, amb el moviment d'un personatge, amb la prolongació d'una pausa, amb l'enlluernament d'un reflex. I el text teatral precisament ha d'estar construït amb els elements propis del seu llenguatge, que és el de l'escena: l'espai, la llum, el so, els objectes, etc.

És necessari trobar aquesta gramàtica que ha de definir-lo, i que ha de ser el propi de l'obra dramàtica. Un llenguatge que anomenem escènic i que és capaç de dir el que la parla basada tan sols en les paraules no pot dir: és l'expressió de l'espai de la ficció. Aquest àmbit escapa de les lleis de la realitat de tal manera que pot suggerir infinits espais que poden cohabitar en escena, de la mateixa manera com succeeix amb el temps. L'escenari és aquest “lloc” on es fa present i real un lloc i un temps impossibles, és el full en blanc que permet escriure totes les històries indescriptibles. Per això, l'espai teatral previ a la posada en escena de l'obra dramàtica no ha d'esdevenir un element castrador de qualsevol de les infinites posades en escena. Ha de ser un espai susceptible de ser transformat segons les necessitats que demana el text (tant el discurs com la didascàlia), capaç de contenir la comunicació entre actor i espectador, i de ser el lligam entre l'acció teatral i la recepció d'aquesta.

⁷ S. Beckett, *Act sans paroles I*, “Pavesas”, Barcelona, Tusquets Editores, 1987; v.o.: 1957

4 L'espai escènic dins una escriptura unitària. Lectura bidimensional.

Iago Pericot

Prèviament a l'exposició del tema, convé definir alguns termes generals emprats en el teatre i que fan referència al disseny de l'espai escènic:

Espai escenogràfic: és l'espai que dóna caràcter a l'espai escènic; i, segons la proposta de l'espectacle, s'estableixen vincles entre cronologia, sociologia, estil, etc.

Espai lúdic: és l'espai creat per l'actuació de l'actor, l'escenografia, la llum, el gest, el so, etc.

Espai teatral: és la unió de l'espai escènic i l'espai dels espectadors. Està determinat per lleis de visibilitat, sonoritat, aïllament. Un espai teatral és un lloc absolutament aïllat de l'exterior.

Joc dramàtic: és aquell capaç de reunir una comunitat que accepta les regles del joc del fet teatral. No existeix representació teatral sense aquesta complicitat.

Lloc escènic: és l'espai perceptible en l'escena, l'espai representat on es mouen els personatges interpretant el text. A més, és el suport per implantar l'escenografia i els objectes escènics. És el signe de la realitat representada. El teatre sempre és limitat per la separació entre la mirada del públic i l'espai escènic observat.

L'escriptura escènica unitària n'agrupa un conjunt de base sense cap preponderància de l'un sobre l'altre, però modifica l'espai. Els més importants són els següents:

El gest: juntament amb la paraula, és el llenguatge que informa l'espectador, però visualment. El gest obre un camp important en el llenguatge teatral. El gest és assumit com a element general de la corporeïtat quant a presència decisiva. Aquesta presència pot verificar-se a títol d'exemple:

- Gestualitat històrica: Teatre Lliure, Centre Dramàtic de Catalunya.
- Gestualitat ritualista: Teatre d'Horta, Grotowsky, Living Theatre.
- Gestualitat comportamentista: Carmelo Bene.
- Gestualitat com a expressió determinant de l'espai escènic escollit: Peter Brook, Luca Ronconi, TMB, *Rebel Delirium*.

La llum i el color: són elements importants i definitius de l'escriptura escènica, portadors d'un llenguatge propi. El color, sempre additiu, és d'aplicació complexa, ja que es mou normalment en una subjectivitat difícil de controlar. L'aplicació dels colors additius influeix de manera directa sobre els colors sustractius del vestuari, l'escenografia i els objectes escènics, i provoca una sèrie de reaccions, moltes vegades no controlades ni volgudes. El color actua sobre la dimensió psíquica de les situacions escèniques, com per exemple a *Querelle*, de Fassbinder. La llum i el color són llenguatges prou importants per ser desenvolupats en estudis amplis i propis, però en aquest text tan sols apuntem el seu valor dramàtic inqüestionable.

El so: constitueix un element expressiu "intern" del gest. Fonèticament, el so s'ha d'entendre com a element lingüístic portador de la paraula sonora. La sonorització és la realització objectual del so. La fonètica es relaciona amb la gestualitat i el text dramàtic, amb l'objecte i l'espai escènic, i l'escenografia. La influència del so com a dimensió psíquica del personatge que trobem a *Mozartnu* de Iago Pericot, o com a element purament formal (tancar una porta), i finalment com a informació d'espai i temps, com per exemple a *Bent*, de M. Sherman, en el so del viatge en tren. El so no és un element secundari de l'escriptura escènica.

El text dramàtic: no és l'element que compon l'escriptura escènica, sinó un dels elements del fet teatral. El text dramàtic ha de suggerir, encaminar i seguir l'escriptura i els moviments de l'acció dramàtica. *La Bella i la Bèstia* del TMB, de Jaume Melendres, n'és un exemple. Hi ha una necessitat d'assumir dins el text dramàtic unitari tots aquells elements de la contemporaneïtat que constitueixen el signe principal de l'evolució de la societat.

Dependència i independència de l'espai escènic: l'espai escènic és determinat d'una banda per l'escenògraf, de l'altra per la visualització que en fa el dramaturg i el director en la seva lectura particular del text dramàtic. De la dialèctica entre dramaturg, director i escenògraf en completa llibertat neix el disseny de l'espai escènic i l'escenografia.

L'espai escènic ha d'estudiar totes les possibilitats físiques, urbanes, arquitectòniques, ambientals, visuals, sonores, els accessos del personal, etc.

D'acord amb unes necessitats àmplies i amb possibilitat d'acollir un gran nombre d'espectacles d'intencions i finalitats dramàtiques diferents, fins i tot qualsevol espectacle: espais urbans oberts al públic. Seria l'adaptació de qualsevol lloc com a espai escènic. En aquest cas, obeeix a necessitats d'adaptació, on el disseny de l'espai escènic queda condicionat per unes necessitats d'exigència econòmica, social o política. Un exemple seria el teatre que es representa amb finalitats educatives als petits poblats de l'Amèrica del Sud (teatre utilitzat pels membres de la teoria de l'alliberament). El teatre que es feia a Sarajevo durant la guerra recent als Balcans.

D'acord amb una intencionalitat dramàtica determinada i concreta, que fa necessària la recerca d'un espai concret per a una obra i un temps concret. En aquest cas, l'espai escènic respon a unes exigències dramàtiques prèvies; per tant, al disseny teatral previst li correspon un espai concret (*Rebel Delirium*, del qual parlaré més endavant, en seria un bon exemple).

L'espai escènic dins d'un espai teatral convencional (a la italiana). L'espai i l'escenografia són dissenyats d'acord amb l'espai de l'escenari, dependent de l'obra, el dramaturg, el director i l'escenògraf. És un disseny per a cada obra que s'adaptant i condiciona l'espai escènic a les necessitats teatrals. L'espai escènic és un dels elements més importants de l'escriptura escènica unitària. Possibilita una nova gestualitat, una adaptació d'espectacles que, per les seves característiques inamovibles, com el text i la música d'una òpera, l'espai i l'escenografia, tenen la possibilitat de connexió amb la contemporaneïtat, renovant el llenguatge de la posada en escena (el *Rigoletto* de Verdi, en el Covent Garden de Londres).

Sobre *Rebel Delirium*

Unes observacions interessants sobre la complexitat de l'espai escènic de l'obra *Rebel Delirium*, de Iago Pericot i Sergi Mateu. L'espai teatral és el túnel del metro de l'estació de Sant Antoni a Barcelona. L'any, el 1977. L'elecció de l'espai teatral responia a la necessitat de trobar un espai adient a l'obra escrita pensant en un túnel de metro. A l'any 1977 tot just començava a implantar-se la democràcia al nostre país i el tema de *Rebel Delirium* era la reivindicació sexual, un cas de condemna a un homosexual, en una proposta interactiva entre els personatges de l'obra i el públic. L'obra presentava unes característiques que impossibilitava la seva posada en escena en un espai teatral convencional, a causa del seu intencionat caràcter "underground". L'espai havia de ser subterrani, altrament s'hauria de renunciar al projecte. L'obra, per tant, ofería unes propostes teatrals i escèniques tan particulars que valia la pena estudiar un espai insòlit amb tot allò que comporta (noves possibilitats i limitacions). Però també amb l'atractiu del risc i el plaer d'investigar nous espais fins aleshores inèdits.

El túnel de l'estació de metro de Sant Antoni presentava una línia recta de 80 metres de longitud i acabava en una corba, de manera que els espectadors no podien percebre el fons, el final del túnel, és a dir, el límit de l'espai escènic.

Els desplaçaments dels actors, els objectes escènics, la llum, el so i la música, procedien d'un punt no determinat, invisible al públic (a uns 80 metres de distància) que generava un misteri, una poètica especial i una magnitud espai-temps especial.

La simultaneïtat escènica:

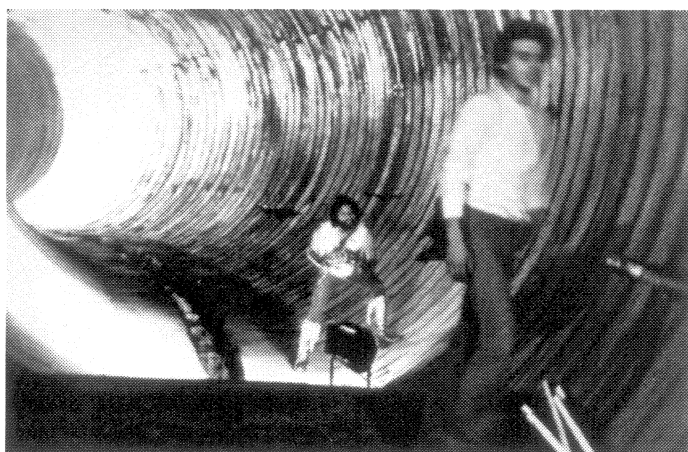
- Diferents moments d'aparició dins l'únic espai escènic.
- Simultaneïtat d'escenes: futur, present i passat dins el mateix espai i temps.
- Definició gradual de la imatge i sobretot dels personatges.
- Perspectiva natural, canvi d'escala: per exemple, un personatge que té la necessitat d'explicar una escena quan era infant, es "redueix" a nen en la profunditat de l'espai.
- Distorsió de la imatge a causa de la curvatura del túnel del metro.
- Desplaçament per la superfície corba del túnel, fins a donar tota la volta a l'espai circular.

L'espai escènic del túnel era, naturalment, "neutre" (espai de la tragèdia grega), amb una clara tendència a l'abstracció, on tot el que era concret i quotidià era automàticament refusat. Aquesta neutralitat no acceptava cap objecte, ni una cadira, ni una porta, etc., excepte els actors, i no per la seva forma, sinó per la seva capacitat i possibilitat de dramatitzar, des de l'espai fins al més petit objecte. L'actor, fent ús de la seva capacitat de moure's dins els espais lúdics, fa possibles atmosferes escenogràfiques necessàries segons el muntatge:

- Sensació d'aïllament
- Incomunicació
- Ritmes verbals no realistes
- Moviments adaptats a la curvatura del túnel



1



2

- 1 *Rebel Delirium*, de Iago Pericot i Sergi Mateu.
Túnel del metro de Sant Antoni, Barcelona, 1977
- 2 *Rebel Delirium*, de Iago Pericot i Sergi Mateu.
Túnel del metro de Sant Antoni, Barcelona, 1977

- Incidència a la subjectivitat provocant opressió, tancament, etc.
- Espais oberts, com per exemple el carrer
- Ressonància i amplificació del so i la música de manera natural causada per la pròpia estructura del túnel
- El so provocat a la boca del túnel des de l'espai escènic tornava i el públic el rebia 10 segons més tard

Rebel Delirium és un exemple d'una obra dramàtica, i la seva posada en escena, el més interessant que jo he fet fins avui.

Voldria acabar dient que l'espai escènic, amb les seves lleis condicionants, no deixa cap element, per insignificant que sembli, sense adaptar i dramatitzar. Cal el diàleg i molta exigència per equilibrar el continent i el contingut amb total interdependència. La poètica teatral ha de recuperar tots aquells "inconvenients" aparentment contraris a les propostes de l'espectacle i adaptar-los. En cap cas, no es tracta d'una experiència frívola, sinó d'un estudi d'experimentació seriós i amb un generós diàleg entre continent i contingut, on cap dels dos no es vol imposar sobre l'altre, sinó servir a la proposta que es vol posar en escena.

II Apunts per a una història de l'arquitectura teatral

Apunts: un mosaic de notes més o menys sumàries en què falten peces i que no pretén donar una imatge completa de la història de l'arquitectura teatral; missió impossible, encara que sols fos a causa de la seva extensió. *Història*, o més ben dit, fragment de la història de l'arquitectura teatral, que s'estudia no en la seva continuïtat, sinó mostrant tan sols alguns models d'espai escènic: el clàssic, el del teatre medieval, el del teatre elisabetià i el del teatre a la italiana. *Arquitectura teatral*: un terme de significat prou ambigu si no es precisa i que aquí s'utilitza per referir-se als nexes del teatre i dels teatres amb la ciutat, a l'edifici teatral i a l'espai escènic, sobretot en la seva relació amb els espectadors.

1 La tragèdia grega: del ritu a l'espectacle

El naixement de la tragèdia

Quan una civilització s'interroga a si mateixa sobre allò que la fonamenta sovint es pregunta sobre els seus orígens. La qüestió no és ociosa. Qui la fa pensa que els inicis contenen l'essència incontaminada d'allò que es qüestiona, i creu que la mirada al passat remot serà útil per conèixer i àdhuc transformar el present. També el teatre té un origen. El teatre no és innat. Ni en totes les cultures, ni en tots els temps ha existit. A *La busca de Averroes*, Jorge Luis Borges descriu l'estranyesa del filòsof de Còrdova a l'entrar a un teatre i veure allò que s'hi fa al seu interior.

"Una tarde, los mercaderes musulmanes de Sin Kalán me condujeron a una casa de madera pintada, en la que vivían muchas personas. No se puede contar cómo era esa casa, que más bien era un solo cuarto, con filas de alacenas o de balcones, unas encima de otras. En esas cavidades había gente que comía y bebía; y asimismo en el suelo, y asimismo en una terraza. Las personas de esta terraza tocaban el tambor y el laúd, salvo unas quince o veinte (con máscaras de color carmesi) que rezaban, cantaban o dialogaban. Padecían prisiones, y nadie veía la cárcel; cabalgaban, pero no se percibía el caballo; combatían, pero las espadas eran de caña; morían y después estaban de pie".¹

¹ J.L. Borges, "La busca de Averroes", *El Aleph*, Madrid, Alianza/Emecé, 1971, pàg. 99; v.o.: 1949.

Averroes no podia entendre la complaença del públic davant d'aquella representació fictícia, que no passava de ser sinó una imitació grollera de la realitat. Per a la cultura islàmica, el teatre era una bogeria.

La recerca dels orígens del teatre ha generat mites que perduren en el nostre temps.

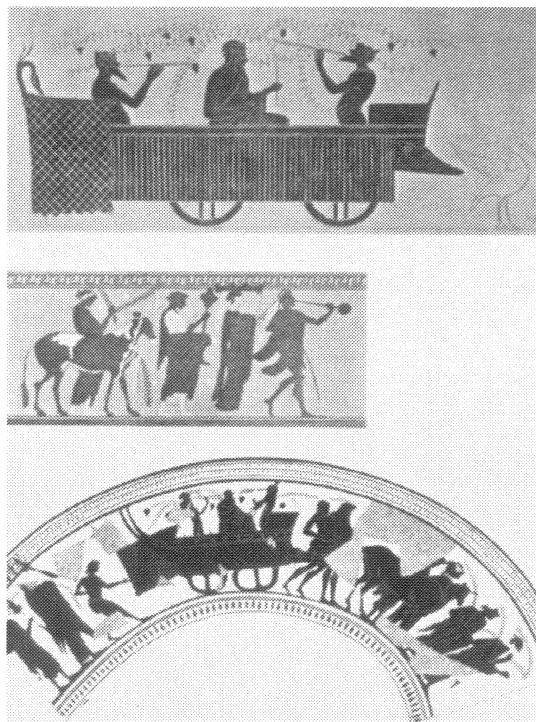
"La première trace de l'édifice dramatique est une circonférence. L'action s'accomplit dans son centre, scène et orchestre à la fois, il est le champ dramatique. Les auditeurs, les spectateurs s'ordonnent tout autour concentriquement aimantés par cette action" [L. Jouvet, a: AAVV50, pàg. 10].

Malgrat ser suggeridora, la imatge no és del tot exacta, tal com demostrarem tot seguit. El cert és que el cercle, figura simbòlica i màgica, dona resposta a la pressura de la humanitat primitiva d'atribuir significació i poder a les formes.²

Comencem per Grècia, no tant per cercar-hi un origen com perquè allà, en un temps remot, es descobreixen unes fonts: un pensament, un material, un repertori d'obres, que es repetiran cíclicament al llarg de la història del teatre. La civilització grega va assumir, ella mateixa, la tasca de crear els seus propis mites. Aristòtil, a la *Poètica* (335-323 a. C.), fa procedir la tragèdia del ditirambe, i d'aquesta manera genera la creença que la religió de Dionís és l'única de l'antiguitat que desenvolupa representacions dramàtiques, la més primitiva de les quals és, segurament, el ditirambe. El ditirambe és un himne, una cançó d'alegria, de música tumultuosa, en honor a Dionís, que interpreta un cor nombrós d'uns 50 *tragoi*, "cabrons". A les representacions ditiràmiques no hi ha actors, ni màscares, ni vestuari; sols uns seguidors demoníacs, sàtirs amb orelles i cues equines, que disfressen la pròpia personalitat d'una manera similar a com ho havia fet el déu al llarg de la seva vida. La vida del déu havia estat plena de simulacions: fou vestit com una dona quan tan sols era una criatura i, més endavant, transformat en cabrit per tal d'eludir la gelosia d'Hera. La demència era un altre dels atributs de Dionís: Hera aconseguí tornar-lo boig i ell embogí la gent. El ditirambe també embogia. Originàriament, els ditirambes eren improvisacions, però amb el temps se'n compongueren i s'ampliaren els temes que tractaven. Així, no sols representaren la saga de Dionís, sinó també de sagues heroiques. Tespis, el primer actor, els introduí a Atenes, viatjant en un carruatge similar al que, tirat per panteres i adornat amb brots i heura, portà el déu a l'Índia.

La historiografia recent ha posat en relleu les insuficiències i la tendenciositat de la teoria d'Aristòtil, destacant que aquest diferencia l'origen de la tragèdia -el ditirambe- del de la comèdia -l'himne fàl·lic-, sobretot perquè creu que gèneres que són diferents en el seu temps han de tenir un inici igualment divers. Contràriament, les dades documentals demostren l'origen comú d'ambdós gèneres. La *Poètica* d'Aristòtil és una construcció mental, que fa un paper similar en l'àmbit del teatre al de *De Architectura* de Vitruvi en el de l'arquitectura. A diferència del que diu la història narrada per

² Sobre el simbolisme del cercle, des de la humanitat prehistòrica fins al segle XVIII, vegeu: Louis Hauteceour, *Mystique et architecture. Symbolisme du cercle et de la coupole*, Paris, Editions A. Et Picard et Cie., 1954.



3



4

3 El carro de Tespis segons uns vasos àtics

4 El cor i l'*exarcont* a la tragèdia àtica

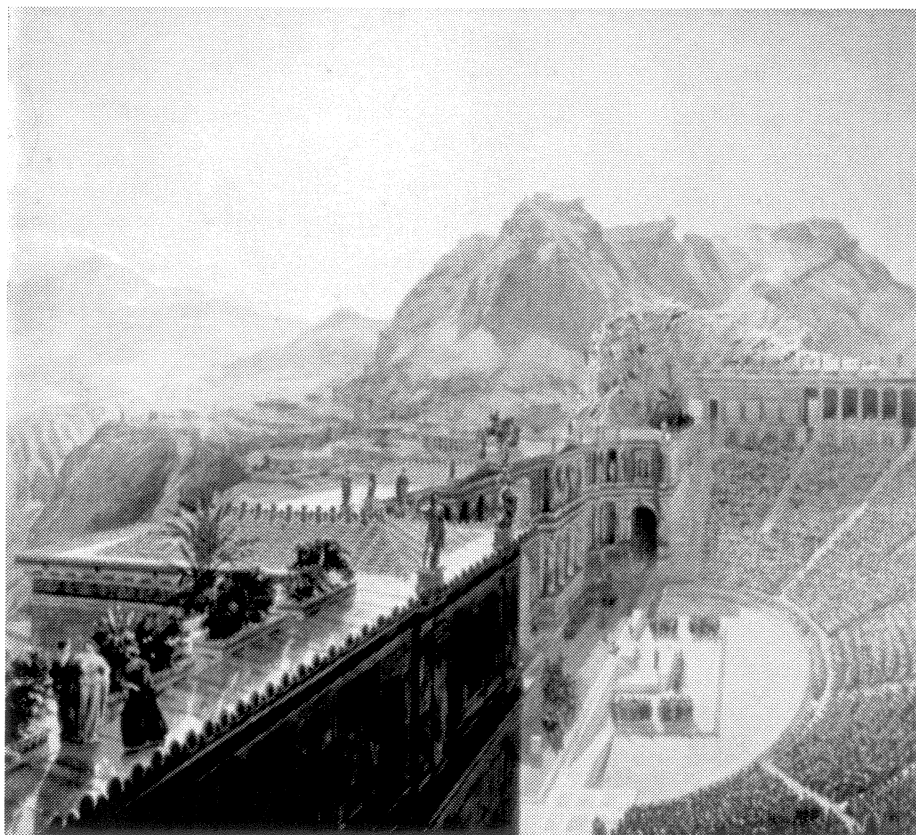
Aristòtil, el naixement del teatre podrien ser unes festes d'origen agrari on el ritual representava els mites que expressen el perpetu renovar-se i morir de la vida natural i humana, celebracions on s'alternaven l'alegria i el dolor, la vida i la mort [RODR83].

L'origen del teatre grec es trobaria en el cor, el *como* mimètic, o, més ben dit, en el diàleg entre el *como* i el seu cap, l'exarcont, que esdevé el primer actor. En grec, actor es diu *hypocrites*: aquell que respon. L'exarcont respon al *como*. La tragèdia s'expressa, precisament, mitjançant la tensió entre el cor i el personatge. El cor -personatge col·lectiu i anònim- posa de manifest els temors, les esperances, els interrogants, els judicis, els sentiments dels espectadors. El personatge individual, heroi d'un altre temps, acaba essent més aviat estrany a la condició ordinària del ciutadà. Això no obstant, en el llenguatge les afinitats amb el públic s'inverteixen: el del cor és poètic; el dels protagonistes és més proper a la prosa, la qual cosa els apropa al públic. La tragèdia porta a l'escena una antiga llegenda d'herois, un debat amb un passat sempre viu. El cor participa de tres temporalitats: del present en tant que testimoni, del passat en tant que memòria de la ciutat, del futur en tant que guardià dels oracles [VERN72]. Els càntics del cor (*stasima*), que s'alternen amb parts parlades (episodis), permeten fer passar el temps d'una manera accelerada, explicar els esdeveniments no representables i facilitar que els actors es canviïn de vestit i màscara.

Hi ha una gran distància entre el ritual, sols parcialment mimètic i en gran part simbòlic, i el teatre. Segons Aristòtil, la tragèdia és una imitació d'una acció honrada i acabada d'unes certes dimensions, escrita en un llenguatge refinat i duta a terme per personatges que actuen. La tragèdia, tot suscitant compassió i temença, ha d'operar una purificació d'emocions [ARIS85, pàg. 323]. La tragèdia neix quan es comença a mirar el mite amb l'ull del ciutadà. La tragèdia mostra un univers de valors ambigus, on res no és estable i unívoc. Jean-Pierre Vernant ha assenyalat l'afinitat entre els temes predilectes de la tragèdia i les competències dels tribunals de justícia, d'institució bastant recent [VERN72]. La tragèdia, com el dret, no era una construcció lògica, ambdós es recolzaven en dos pols: l'ordre del món i la justícia de Zeus. La dualitat i la tensió són inherents a la tragèdia grega.

Temps, societat

Al llarg de la història, el món del teatre ha dirigit sovint la seva mirada vers l'antiguitat grega, amb la creença que aleshores existí un estret vincle entre el teatre i la societat, que seria exemplar per al nou teatre. Malgrat les idealitzacions, això fou cert. A Grècia, el teatre era una institució social. Uns protocols regulaven les representacions, que es feien en uns dies específics, durant els quals el teatre deixava en suspens el temps, definia un temps altre. Tres vegades a l'any -les grans dionisíiques, a la primavera; les *Lenees*, al gener; i les dionisíiques camperoles, al desembre-, la ciutat sencera esdevenia teatre [BART65]. Les grans dionisíiques omplien la ciutat durant sis dies. Abans d'iniciar-se, hi havia el *proagon*; al primer dia, la processó; al segon i al tercer, els ditirambes i un *comos*; al quart, al cinquè i al sisè, les tetralogies (tres tragèdies al matí i la comèdia a la tarda). Un conjunt d'institucions asseguraven aquest funcionament: la *choregia*: obligació d'instruir i equipar el cor, que el govern de la *polis*, per mitjà de l'arcont, imposava als ciutadans rics, que havien de fer de *choregos*; el *teoricon*: entrada gratuïta al teatre, quan les arque de la *polis* eren riques, i subvenció



5

als ciutadans pobres, en èpoques de reducció de despeses; l'*agon* o concurs, amb premis per al *choregos*, per al poeta i, més endavant, per al protagonista. La tragèdia estava arrelada en la realitat social.

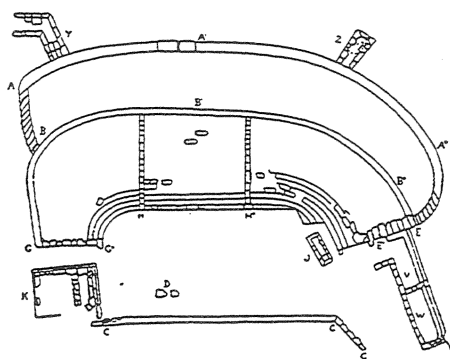
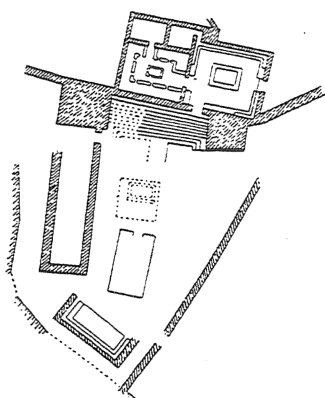
Arquitectura

L'edifici del teatre grec no és un model ideal vingut del món de les formes perfectes, sinó el fruit d'una evolució. La imatge de la sincronia clàssica, és a dir, de la conjunció temporal entre formes teatrals i formes arquitectòniques, és mistificadora. Durant el segle V a. C., quan es representen les tragèdies d'Èsquil, l'edifici teatral és simple, no hi ha cap escena de fons; i és precisament quan les obres esdevenen mediocres, que l'edifici es perfecciona i l'èxit de públic esdevé més important [BART65].

A Creta, les restes d'unes grades rectilínies, descobertes al primer i al segon palau de Festo (c. 1700 a. C.), demostren el caràcter rudimentari dels *elements teatrals preclàssics*. Al segon palau de Cnossos, prop de cinc-cents persones podien seure en un parell de graderies ortogonals. A Lató, al segle VII a. C., la graderia continua tenint la mateixa configuració. No és fins al segle VI a. C. que a Torico els extrems de la graderia es comencen a corbar envoltant l'àrea de representació; una figura encara allunyada del *koilon* clàssic en forma d'arc circular perfecte [NEPP61]. Els inicis són més aviat bastos, res més que un primer estadi, impur, que cal superar si es tracta de crear autèntiques obres d'art.

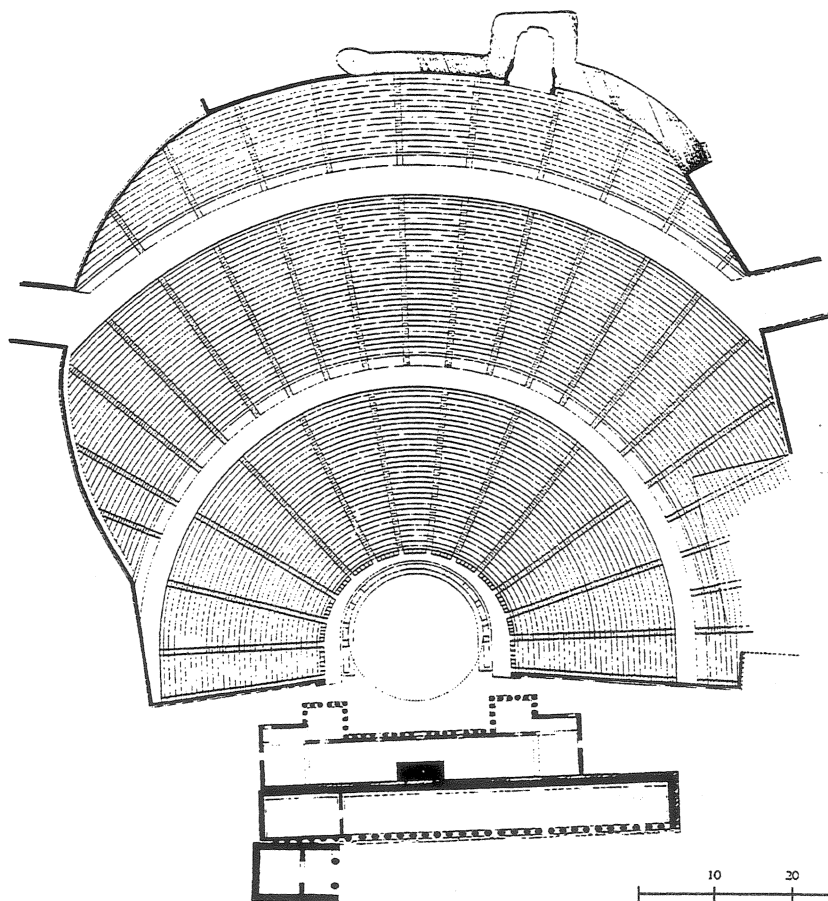
Les transformacions del *Teatre de Dionís a Atenes* permeten comprovar l'afirmació anterior. També altres teatres, com el de Siracusa, a la Magna Grècia, podrien donar testimoni d'un procés similar. L'any 534 a. C., en temps de Pisistratus, Tespis i la seva companyia arriben a Atenes. Les representacions tenen lloc prop d'on, amb el temps, s'instal·larà l'Odèon d'Agripa. Segurament es duen a terme en una orquestra, sense un lloc ben definit per al públic, que se situa en els vessants de la muntanya, ni escena de fons. A mitjan segle VI es defineix l'orquestra primitiva i es construeix la càvea de fusta. El 460 a. C., la gran orquestra i el petit temple són encara les úniques construccions. La majoria de les obres d'Èsquil es representen en aquest marc tan simple. No és fins el 421 C. que, amb la tranquil·litat guanyada amb la pau de Nícies, l'escena es transforma: l'edifici temporal passa a ser permanent. El 338 a. C., amb Atenes governada per Licurg, es construeix l'escena de pedra, el vestíbul obert amb un pòrtic orientat al sud i un saló de descans cobert, probablement amb estàtues dels poetes del segle V a l'entrada. L'escenografia es va complicant. El *koilon*, a vegades també anomenat *théatron*, la càvea romana, s'organitza millor i s'amplia: el públic entra pels *parodos*, passadissos entre el *koilon* i la *skené*.³ S'aixequen seients en honor als sacerdots i oficials de la ciutat, el del centre és el del sacerdot de Dionís. La secció central es reserva als convidats d'honor, cinc per banda a les deu tribus àtiques i les altres dues als estrangers o als que arriben tard. Durant el període hel·lenístic, l'edifici s'anirà monumentalitzant i l'escenografia es complicarà encara més i, per tant, necessitarà ampliar la *skené*. El teatre passa de ser un ritu a ser un espectacle.

³ Per a una nomenclatura dels termes essencials del teatre clàssic grec, vegeu: Aldo Neppi Modona, *Gli edifici teatrali greci e romani*. Florència, Leo S. Olschki Editore, 1961, pàg. XI i XII.



6

7



8

- 6 Teatre de Lató. Creta. Segle VII a. C.
- 7 Teatre de Torico. Àtica. Segle VI a. C.
- 8 Teatre de Dionís. Atenes

2 La dislocació de l'espai teatral a l'Edat mitjana

Des del Renaixement, la historiografia ha tendit a destacar els talls entre el món clàssic i l'Edat mitjana. Certament, al llarg d'aquest trànsit temporal la humanitat es transforma, però, malgrat els canvis, la cultura clàssica perviu a l'Edat mitjana; l'àmbit del teatre ens n'ofereix bones mostres. Al segle X, al monestir de Gandersheim, la monja Hroswitha escriu una sèrie de drames sagrats recollint la tècnica i l'estil de Terenci [KONI75]. El teatre clàssic és un model a l'Edat mitjana, després d'haver estat en crisi durant el Baix Imperi.

"Són els dimonis els qui, preveient de bon començament que el plaer dels espectacles seria un dels mitjans més eficaços per introduir la idolatria, inspiraren als homes l'art de les representacions teatrals" [Tertulià, segle II / SCHE82, pàg. 28].

Segons la doctrina catòlica, el teatre és especialment pecaminós, però les causes de la seva malignitat no només cal trobar-les en l'argument de les obres o els gestos obscens dels actors, sinó en la capacitat de delectar els sentits. Tot i així, l'Església sap que és de savis aprendre de l'enemic i, al mateix temps que condemna el teatre, l'utilitza com a instrument ideològic, apte per atraure el poble i fer-li més comprensible els dogmes de la fe.

També en l'àmbit del teatre religiós -com succeïa en el teatre clàssic grec- es dona el pas del ritu a l'espectacle. El fonament simbòlic de la celebració de la missa es dilueix amb la introducció d'algunes formes dramàtiques en fragments de la litúrgia, amb la finalitat de representar els fets més sobresortints de la vida de Crist, d'una manera més realista.

L'església

El teatre medieval s'ha explicat com una suma de trencaments espacials. Dins l'església: de l'oest a l'est, del nivell del sòl al d'un cadafal o més amunt encara; de l'interior del temple a l'atri; del pòrtic a la plaça immediata a l'església, a la plaça del mercat i als carrers de la vila. Aquesta història clara i convincent, perquè traça un recorregut coherent en el temps i en l'espai, es posa en qüestió a mesura que aprofundim l'estudi del teatre de l'Edat mitjana i esdevé difícil de justificar. Així doncs, la successió d'espais que ordena aquest escrit no s'ha d'entendre com el relat d'una seqüència temporal contínua d'esdeveniments reals, sinó com un ordre fictici, una manera d'organitzar el text.

Des del segle IV, la Pasqua no sols és el centre del desenvolupament litúrgic, sinó també l'origen de la dramatització del culte. A la fi del segle IX i a l'inici del segle X, la litúrgia pasqual té el seu nucli en els tres temps de la *depositio-elevatio-visitatio*. Dins aquest cicle, la Visita de les Santes Dones al Sepulcre marca l'inici de la dramatització de la litúrgia, segons la major part dels historiadors del teatre. El *Quem quaeritis* comença quan els diaques adoren la creu en un lloc indeterminat de l'església i l'emboliquen amb un llençol. Dipositen la creu al Sepulcre situat a l'altar, on la guarden fins a la nit del diumenge de Pasqua; aleshores la treuen i la col·loquen en un lloc convenient, des d'on arrenca la representació del *Quem quaeritis* pròpiament dit. Un capellà es vesteix amb una túnica blanca i s'asseu aguantant una palma a la mà. Uns altres tres, amb capa, es dirigeixen vers al Sepulcre.

*“Quem quaeritis in sepulcro, o Christicolae?
 Iesus Nazarenum crucifixum, coelicalae.
 Non est hic: surrexit sicut praedixerat.
 Ite, nuntiate quia surrexit de sepulchro”.*

Es tracta d'una veritable acció dramàtica que se suposa es feia de cara al cor i a prop del massís occidental: lloc simbòlic investit de significacions múltiples -dedicat al Sant Salvador, al culte als morts, a l'anàstasi o descens de Crist al purgatori i a la resurrecció i, alhora, vinculat a l'emperador, ja que al pis superior es troba la tribuna imperial. Al massís occidental, doncs, Crist justifica l'autoritat reial, amb la unió estreta d'allò temporal i allò sagrat. El nucli de la representació podia celebrar-se prop d'aquell indret, mentre que la processó de les dones transcorria per la nau, i vers el cor tenia lloc la presentació del llençol. A més, els càntics concernien tota la comunitat i el conjunt de l'església. L'església sencera començava a ser no sols el lloc teatral, sinó també l'espai escènic. A poc a poc, s'afegiren més episodis: Maria Magdalena es retarda i troba Jesús vestit de jardiner, Pere i Joan corren frenèticament vers el sepulcre, les Maries compren perfum. Amb el temps, l'escenografia es complica. El Sepulcre passa de ser simbòlic a ser real, de ser simple a permetre un joc escènic. Tal com ja s'ha anunciat, l'acció tendeix a estendre's per tota l'església. Així, els recorreguts dels pelegrins d'Emmaús a la catedral de Rouen convergeixen al centre, tot definint tres pols en l'espai: el cor oriental, d'on ve i a on retorna la processó; el centre, on es troba el castell d'Emmaús; i el pòrtic occidental, per on entren Crist i els pelegrins [KONI75, pàg. 72 i seg.]. Els drames litúrgics acaben utilitzant tot l'espai de l'església. La pràctica dramàtica es vincula al simbolisme del lloc. El "lloc teatral" del drama no és una part determinada de l'església, sinó l'església sencera.

El drama litúrgic planteja problemes complexos de posada en escena. Així, a vegades demana organitzar l'espai de l'església atenent dos requeriments aparentment contraposats: respectar la unitat espacial de l'edifici i, al mateix temps, aïllar les zones de joc segons les necessitats dramàtiques. El gran cadafal és, a la vegada, un espai escènic i un lloc de pas, a mig camí de la tradició religiosa i dels jocs urbans. Des del segle XII, l'ús dels cadafals tendeix a independitzar el lloc teatral del quadre arquitectònic i introdueix una discontinuïtat en l'espai dramatitzat de l'església. D'aquesta manera es constitueixen espais de representació autònoms dins un espai arquitectònic de funcions múltiples. Però l'embrió de drama que es produí dins l'església anà separant-se de les funcions religioses pròpies del recinte sagrat. L'acció s'allargà, hi assistí més públic i la representació es traslladà a l'exterior, a l'*atri* i a la plaça.

La ciutat

Així com ho fa amb l'espai de l'església, el teatre també se situa, durant l'Edat mitjana, en els espais de la ciutat: en *places i carrers*, on es representen misteris, com el que se suposa que es va interpretar a la plaça situada davant del Palau d'Arshot, a Valenciennes, l'any 1547. Un text enorme, que té prop de cinquanta mil versos i narra dos cicles: l'Anunciació-Encarnació-Nativitat i la Passió-Mort-Resurrecció, tot superposant històries diverses: dels pares de la Verge, Anna i Joaquim; de Joan Baptista i els seus pares, Elisabet i Zacaries; de Maria i Josep; d'Herodes i d'Herodies; de Judes; de Maria Magdalena; de la vida, mort i resurrecció de Crist. També els llocs on transcorre la narració

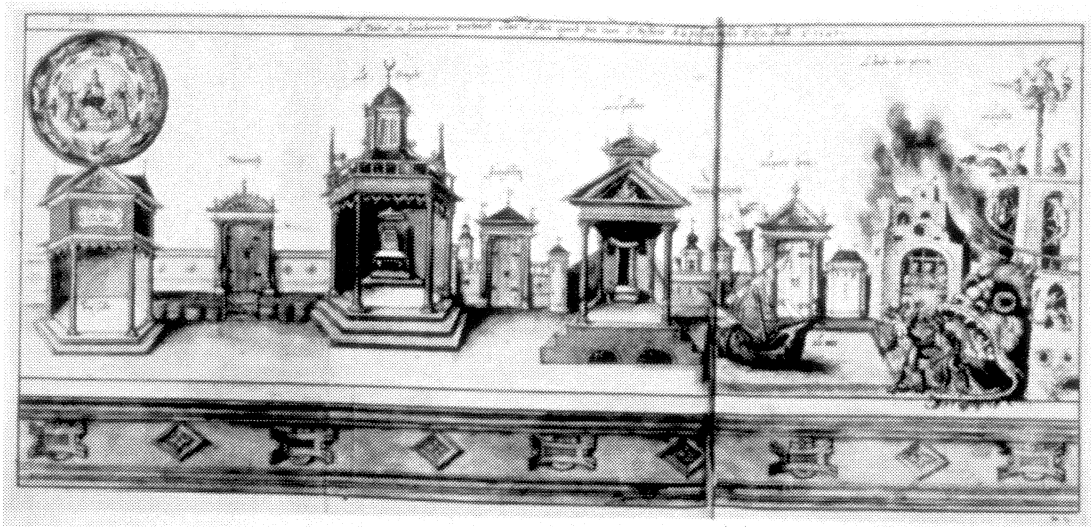
són diversos: el paradís, l'infern, els llimbs; Galilea -Natzaret, Naïm, Cafarnaüm, Betsaida, el llac de Tiberíades-, Samaria, Egipte, Iscariot, Ítaca, Roma, els regnes dels Tres Reis; el mar [KONI75, pàg. 172 i seg.]. El text presenta el món sencer en un espai múltiple i descompost. També els carrers es converteixen en espais escènics on tenen lloc espectacles mòbils. Desfilades provocades per la rebuda d'un personatge important. Entrades reials on es tracta de qualificar el recorregut col·locant templets i arcs triomfals. Processons en què els actors resten immòbils, convertits en estàtues.

Les cases, la platea

El Misteri de Santa Apol·lònia, conegut i estudiat gràcies a una pintura de Jean Fouquet, *El martiri de Santa Apol·lònia* (1452-1460), ha permès comprendre molts aspectes de la posada en escena medieval. L'acció de l'obra succeeix a Alexandria, sota el regnat de l'emperador Deci. Els personatges, a més de Deci, són: Apol·lònia verge, un jutge, un vell, el director de la representació i un bufó. Les cases: el paradís, l'orquestra, el tron buit, dues llotges d'espectadors i l'infern [KONI75, pàg. 178 i seg.]. Els espectadors, per tot arreu. El lloc de l'acció es figura d'una manera simbòlica. Les *sedes, estals, sièges; lius, loca; domus, mansions, houses; sedie, case, luoghi, loci deputati*, són escenes separades les unes de les altres, que suggereixen més que no pas reproduïxen. Així, encara que la majoria de mansions estan destinades a ser espais de representació, algunes, situades enmig d'elles sense un ordre clar, es reserven als músics o a espectadors privilegiats. La posada en escena medieval utilitza, per als fins de l'acció, l'espai que envolta les mansions o que és envoltat per elles, que ja pren el nom de *platea*. Si un actor abandona la seva mansió i actua a la platea, aquesta esdevé, per convenció, una part més de la seva casa, i si ha de viatjar d'una mansió a una altra, el terreny per on camina representa l'espai que separa ambdós llocs. La platea és qualsevol lloc i pot ser ocupada tant pel públic com pels actors, que estan barrejats.

3 El teatre elisabetià

1576. A Londres, sota el regnat d'Elisabeth I es gaudeix d'una certa, però precària, llibertat de pensament. La llosa ideològica de l'Església catòlica ha desaparegut i els puritans encara no tenen la força que els permetrà tancar els teatres el 1642. En aquest ambient, el teatre aprofita els espais existents: sales de monestirs i *private houses*. Però aquell any, James Burbage, fuster primer i després actor, autor de comèdies mediocres i director de la Companyia del Comte de Leicester, construeix un edifici estrany a Shoreditch, al costat de Finsbury Fields, prop d'una milla al nord del límit est de la City, i el bateja amb el nom de Theatre. A l'any següent, se n'aixeca un altre de similar: The Curtain. Són els dos primers teatres públics estables de l'Europa moderna. Uns anys abans, el 1567, a Whitechapel, un cunyat de Burbage, John Brayne, havia aixecat el Red Lion, amb una escena com la dels grups de teatre ambulants, amb galeries per als espectadors, similars a les de les arenes on tenien lloc combats d'animals, i amb una torre petita, exempta de les galeries, que donava accés a l'escenari i feia de camerino. Malgrat el seu caràcter temporal, el Red Lion fou, de fet, el primer teatre anglès. Al Red Lion s'assenyalen, per primera vegada, les necessitats de la professió teatral, que aleshores tot just es començava a definir.



9



10

9 Jean Caillu. *Misteri interpretat a Valenciennes*. 1547

10 Jean Fouquet. *El martiri de Santa Apol·lònia*. 1452-1460

Els teatres se situaren extramurs. En part, perquè els ciutadans de Londres estaven acostumats a sortir de la ciutat per divertir-se, ja que al cor de la City tenia lloc l'activitat artesana i comercial. Però, sobretot, perquè el municipi prohibia les representacions dins les muralles. Sols el Blackfriars, sala tancada i privada a l'interior d'un monestir, escapava la jurisdicció dels governants de la ciutat. La llibertat, com quasi sempre, existia dins d'un ordre. Fora muralles, el teatre no havia de témer l'autoritat.

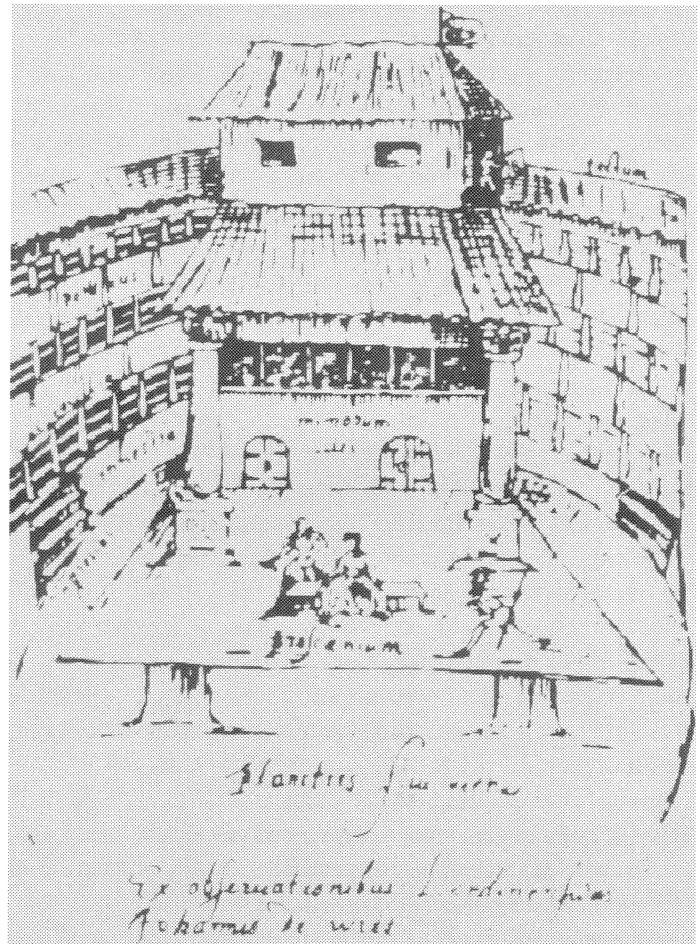
A Anglaterra, la paraula *theatre* tenia reminiscències clàssiques, ja que en el llenguatge comú els teatres s'anomenaven *playhouses* -cases de joc, de diversió. Anomenar teatre aquell edifici mostrava, doncs, la intenció de vincular-se amb el món clàssic, que segurament Burbage coneixia gràcies al Comte de Leicester. Gràcies a ell hauria vist les il·lustracions de Serlio sobre les escenes del teatre clàssic i algunes edicions de *De Architectura* de Vitruvi. No obstant això, la relació anglesa amb el Renaixement italià era limitada.

La historiografia tradicional ha establert l'origen de la forma del teatre elisabetià en la dels patis de les tavernes i dels hostals. Un estudi detingut fa veure que aquesta hipòtesi és dubtosa. Certament, hauria estat difícil regular l'ús dels *inn-yard* (patis dels hostals) com a espais teatrals. L'*inn-yard* és el cor de l'hostal. Si s'hi hagués fet teatre, s'hauria hagut de suspendre tota l'activitat de l'hostal, cosa que no hauria acceptat el seu propietari. A més, l'espai era massa estret. El costum era que els comedians fessin una representació al *Common Hall* (la sala de l'ajuntament) per obtenir permís i aleshores actuessin en el mateix espai. L'hostal solament era el centre administratiu i l'espai per assajar. Altres teories fan procedir el model circular de les arenes per als combats d'animals o de la tradició del teatre medieval. De fet, la innovació de Burbage no consistí tant en la forma escollida com en la idea d'utilitzar-la sols per a fins teatrals.

El 1598, Johannes De Witt visita Londres i dibuixa el Teatre Swan, construït feia tan sols tres anys. Una còpia d'aquest dibuix, realitzada per Arend van Buchell, ha arribat als nostres dies i ha estat durant molt de temps el testimoni millor sobre l'arquitectura dels teatres elisabetians. A l'apunt s'indiquen les diverses parts de l'edifici: *ingressus*, *porticus*, *orchestra*, *planities fine arena*. L'*ingressus* era l'entrada al pati des de l'exterior, on es pagava el primer *penny*. A l'*entry of the scaffold*, pujant les escales de l'*ingressus*, hi havia l'accés a la primera galeria; per entrar-hi s'havia de pagar el segon *penny*. Les línies horitzontals del dibuix poden representar la graderia, anomenada *orchestra*, que arrenca del nivell del terra. A la galeria del mig hi havia la *sedilia*, amb cadires per seure. I a la de dalt, el *porticus*, amb les *gentlemen's rooms*, localitats sense dret a seure, però tranquil·les; per estar-hi calia pagar el tercer *penny*. Les *lord's rooms*, situades damunt l'escena, devien costar sis *pennies*. El públic, dempeus o assegut per terra, era sorollós i turbulent, i el drama s'adaptava a aquest caràcter. Els "horrors", el ritme i els canvis ràpids de l'acció donaven satisfacció als gustos i les exigències dels espectadors.

La *tiring-house*

Difereix formalment i estructuralment de l'arquitectura de l'edifici. Mentre aquest és de planta poligonal, la *tiring-house* (casa de descans) es construeix amb la seva pròpia lògica i és rectangular.



11

11 Arnoldus Buchelius.
Còpia d'un dibuix de Johannes De Witt del Teatre Swan de Londres. 1595

Té múltiples funcions i els seus pisos estan a altures diferents dels de les galeries. Al nivell de la platea hi ha un espai sota l'empostissat de l'escena per guardar decorats i preparar aparicions sobtades. El primer pis s'aixeca del pla de la platea, més o menys a l'alçada de l'escenari actual. En els primers teatres, el Theatre i el Curtain, l'escena és una tarima que es recolza damunt cavallets o, àdhuc, damunt uns barrils de cervesa. En ella es diferencia el *front stage*, prosceni que avança dins el pati, del *rear stage*, que està amagat bé per un tapís, bé amb dues portes que, una vegada obertes, deixen veure les escenes d'interior. L'escenari del Theatre era completament descobert. Al Swan i al Rose, prop d'una tercera part de l'escena estava coberta per un sostre anomenat *shadow*. L'escena elisabetiana passa de ser un espai obert i neutre a ser una caixa escènica, amb una cortina, cel i sostre, visualment orientada per una perspectiva frontal. Al segon pis hi ha l'*upper stage*, on es col·loquen tant actors com espectadors. Els actors, a l'espera d'entrar en escena, estan a la vista del públic, d'una manera semblant a com succeïa a l'Edat mitjana (De Witt anomena aquesta zona *mimorum aedes*). És possible que els actors fessin servir aquest espai si el necessitaven per a l'espectacle, però també que el lloguessin als espectadors si no en tenien necessitat (Ben Jonson l'anomena *Lord's Room*). Més amunt encara hi ha una cabina de màquines.⁴ Les dimensions grans de l'escenari i la distància, la quantitat i l'actitud del públic comportaven una actuació dels actors exagerada. Les passions no podien expressar-se amb matisos, sinó amb intensitat.

Les imatges de la paraula

Les obres del teatre elisabetià estaven dividides en moltes escenes curtes. La fluïdesa era, doncs, una qualitat imprescindible de la posada en escena d'aquest tipus de teatre. Els canvis d'escena, necessàriament ràpids, resultaven més fàcils gràcies a l'existència de les dues portes que separaven el *front stage* del *rear stage*. A vegades, els canvis s'indicaven amb cartells i/o amb sons de trompetes o tambors. Els decorats, pròpiament dits, no existien; no hi havia, doncs, una relació entre canvi d'acció i canvi de decorat. La llibertat era una de les característiques de la posada en escena elisabetiana. Per exemple, els actors podien accedir a l'escena no sols des del *rear stage* sinó també des de les galeries. En aquest cas, l'actor havia de passar per l'*ingressus* i pujar a l'escena des de l'*arena*, creuant per entremig del públic. El vestuari era sumptuós, però no pretenia ser verídic des d'un punt de vista històric. El lloc de l'obra es representava mitjançant la paraula i el bon ofici de l'actor, en qui els dramaturgs confiaven del tot. Mitjançant una tècnica fonamentada en convencions ben establertes, els actors havien de crear la relació adequada amb el nombrós públic [THOM83]. Per als espectadors, la recitació i el debat eren l'atractiu principal del teatre. I també els efectes escenogràfics, que podien ser espectaculars, sense ser gens il·lusoris. El gust de l'època apreciava les convencions. A l'Anglaterra elisabetiana les imatges del text substituïen les de la pintura en perspectiva.

⁴ Les hipòtesis sobre els teatres elisabetians són moltes, aquí s'han fet servir, fonamentalment, les següents: A. Gurr, *The Shakespearean stage 1574-1642*. Cambridge University Press, 1992; R. Hosley, "Reconstitution du Théâtre du Swan", a: AAVV, *Le lieu théâtral a la Renaissance*, pàg. 291-316, Paris, Éd. du CNRS, 1964; P. Thomson, *Shakespeare's theatre*, Londres, Routledge, 1983.

4 El naixement del teatre a la italiana⁵

El teatre dels humanistes

Durant l'Edat mitjana, els teatres havien desaparegut i aixecar-ne de nous no fou pas fàcil. A l'inici del Renaixement, àdhuc en els cercles intel·lectuals, el teatre era vist amb un cert recel. Així sembla demostrar-ho la prudència de Leon Battista Alberti, quan a *De re aedificatoria*, tot i afirmar que el teatre és una institució útil, no gosa reprovar el pontífex per prohibir els espectacles. La mentalitat humanista, però, no podia renunciar a representar obres clàssiques. L'any 1486, Johannes Sulpitius de Verolii, a la dedicatòria de l'edició *princeps* de *De Architectura* de Vitruvi al cardenal Raphaël Riario, comenta les representacions de les comèdies antigues que tenien lloc al pati del palau del Cardenal i li suplica que construeixi un veritable teatre permanent. D'haver-se construït, hauria estat el primer després de l'antiguitat. No fou, però, fins al 1531, que s'aixecà la primera sala d'espectacles estable a Ferrara. Abans, l'ús dels patis dels palaus per fer-hi teatre havia representat un gran progrés [A. Chastel, a: AAVV68, pàg. 41-49]. Escollir un lloc digne i noble com aquell per representar-hi obres de teatre solament podia justificar-se si s'atribuïa una gran vàlua al fet teatral. Els testimonis de l'antiguitat la hi donaven: els textos *-De Architettura* de Vitruvi, la *Poètica* d'Aristòtil, les comèdies de Plaute i Terenci, les tragèdies gregues i romanes-, les ruïnes del edificis teatrals clàssics.

Al llibre cinquè de *De Architectura*, Vitruvi explica com ha de ser un teatre, i palesa la seva importància quan proposa que s'edifiqui en el lloc més sa possible. Defineix amb precisió la forma del teatre. El cercle organitza l'arquitectura dels teatres; en ell s'inscriuen quatre triangles, en el teatre romà, i tres quadrats, en el grec. Aquesta geometria relaciona, lliga, les diverses parts de l'edifici: el *proscenium*, les escales de la graderia de la *cavea* i les portes del *frons scaenae*. Vitruvi descriu el *frons scaenae*, on s'obren la *balba regia* i les *balbae hospitalitiae*; al costat o darrere d'elles, tot depèn del traductor, se situen els *periaktoi*, màquines escenogràfiques misterioses. També parla dels tres tipus d'escenes: la tràgica, la còmica i la satírica, i obre la possibilitat de pensar que cadascuna de les cares dels *periaktoi* representava un tipus d'escena i de creure que aquest decorat era una perspectiva.

La perspectiva entra en l'escena

La fascinació per la perspectiva és un tret característic del Renaixement. Erwin Panovsky ha explicat molt bé la manera com el Renaixement descobreix la perspectiva com a construcció geomètrica "correcta", com també les hipòtesis que fonamenten el caràcter científic d'aquesta invenció: el quadre és la intersecció plana de la piràmide visual i la mirada es produeix des d'un punt. Aquestes dues hipòtesis són, tal com explica Panovsky, una abstracció agosarada de la realitat, necessària per poder construir un espai racional, constant, homogeni i molt diferent de l'espai de la perspectiva de

⁵ Aquest capítol és el resum d'un article publicat a la revista 3ZU. Per a una visió més aprofundida del tema vegeu: A. Ramon, "Els inventors del teatre a la italiana", 3ZU. Revista d'Arquitectura, núm. 4, juny de 1995, pàg. 84-91.

l'antiguitat clàssica.⁶ La perspectiva era una conquesta, objectivava la percepció subjectiva i, per això mateix, havia d'introduir-se en l'escena renaixentista. Vitruvi havia deixat les portes prou obertes per permetre-ho, tal com posen de manifest les anotacions de Battista da Sangallo al seu *De Architectura*. Quan Vitruvi descriu els tipus d'escena, Sangallo els veu, com molts dels seus contemporanis, en una perspectiva desconeixuda a l'antiguitat [R. Klein i H. Zerner, a: AAVV68]. Les visions urbanes de les taules de Baltimore, Urbino i Berlín ja s'havien pintat, la perspectiva ja s'havia introduït als espectacles cortesans a Ferrara, Urbino, Roma i Florència. L'any 1514, Peruzzi pinta, per a *La Calandria*, una vista arquitectònica, síntesi d'una ciutat ideal i d'una de real: Roma.

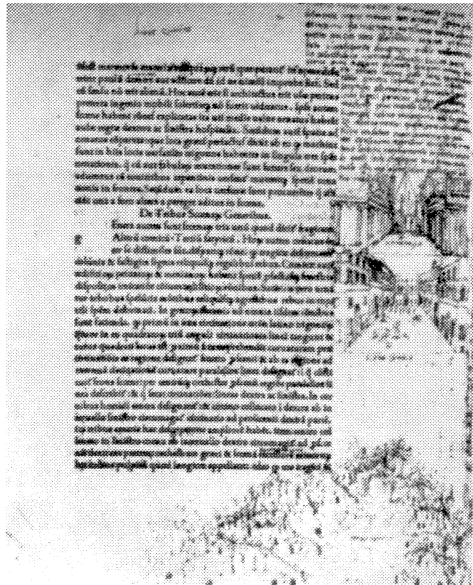
Al mateix temps, els tractats arquitectònics humanistes cercaven interpretar l'escena descrita per Vitruvi. Els primers resultats varen ser confusos: ni Antonio Averlino, il Filarete, al *Trattato dell'Architettura* (1464), ni Francesco di Giorgio Martini als *Trattati di Architettura, Ingegneria e Arte Militare* (1482), donen indicacions clares sobre l'edifici teatral antic, grec i romà i, encara menys, sobre els tipus d'escena. Hem d'esperar l'aparició de *De re aedificatoria* d'Alberti per trobar unes regles per a la construcció del teatre, encara imprecises i no dibuixades. Els dibuixos de Fra Giocondo (1511) i Cesariano (1521) eren una mica més acurats però, tot i així, tenien errors considerables, com per exemple situar el cercle del qual parla Vitruvi en el límit exterior del teatre i no pas en el punt de contacte entre *cavea* i *orchestra*; a més, no resolien els problemes de la posada en escena renaixentista [TAFU78].

L'any 1545, Sebastiano Serlio sistematitza els tres tipus d'escena dels quals parla Vitruvi [SAMB86]. L'escena tràgica ha de representar la visió d'una vila clàssica; l'escena còmica, edificis gòtics i moderns; i l'escena satírica, un bosc. Al segon llibre d'Arquitectura, Serlio mostra el teatre que projectà el 1539 per a ser aixecat al pati del palau Porto de Vicenza. El teatre és de fusta, els decorats en perspectiva poden fer el paper d'un *frons scaenae* perspectiu, però són fets de roba. Enfront de la solidesa i la monumentalitat del teatre clàssic, el teatre que construeix Serlio és efímer. L'escena és oberta, no té cap marc i es divideix en dues franges estretes, paral·leles al decorat del fons: la franja que està en contacte amb el fons és inclinada per accentuar l'efecte de la perspectiva, però per fer creïble l'engany l'actor no hi pot accedir i ha de limitar-se a actuar davant. L'acció teatral no s'ha introduït, encara, a tot l'espai de l'escenari.

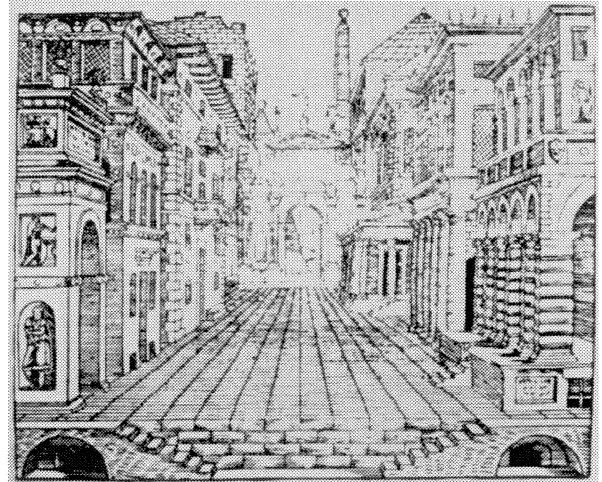
Un intent arqueologista

L'aproximació d'Andrea Palladio a l'arquitectura teatral és la d'un arqueòleg que inicia el seu estudi de l'antiguitat mesurant i dibuixant. A *L'Antichità di Roma* (1554), Palladio dona mostres de conèixer el Teatre de Marcellus i de saber de l'existència d'altres teatres romans com el de Pompeu i el de Corneli Balbo. En els seus viatges per Itàlia, Palladio fa l'aixecament d'alguns teatres antics, com els de Pola Gubbio, Verona i Vicenza [PUPP63, ZORZ69, MAGA92]. No és pas casual, doncs, que Daniele Barbaro, amb qui havia anat a Roma l'any 1554, li demanés les il·lustracions per als

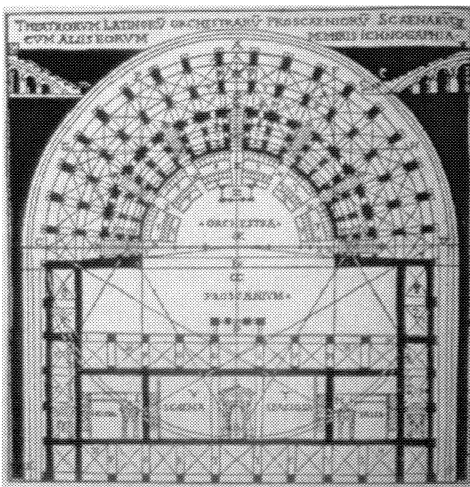
⁶ Cf. Erwin Panovsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets ed., 1973; v. o.: 1924.



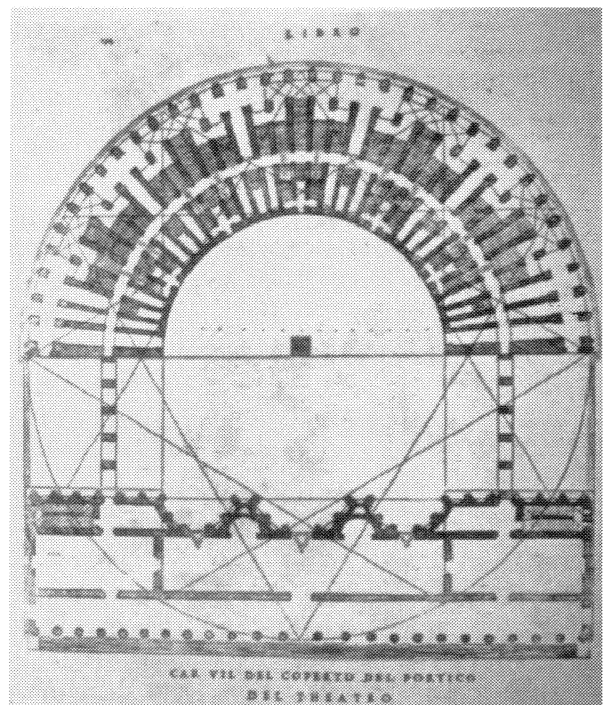
12



13



14



15

12 Giovan Battista da Sangallo. Anotacions i dibuixos al marge en la pàgina de l'edició prínceps de *De Architectura de Vitruvi que fa referència als tipus d'escena.*

13 Sebastiano Serlio. Escena tràgica, segon llibre de l'*Arquitectura.* 1545

14 Teatre clàssic, segons l'edició de Cesare Cesariano de *De Architectura de Vitruvi.* 1521

15 Andrea Palladio. Teatre antic, *Commenti de Daniele Barbaro.* 1556

Commenti a De Architectura de Vitruvi (1556) [TAFU87]. En elles, Palladio aprofita, sobretot, els ensenyaments apresos en aixecar els plànols del Teatre Berga de Vicenza. Les semblances entre els dos treballs són evidents. Palladio situa els *periaktoi* darrere les *balbae*. El dibuix del *frons scaenae* mostra com no sols pensa que els *periaktoi* estaven pintats en perspectiva, sinó que ja en 1556 considera que aquestes pintures representen els carrers d'una vila. Algun temps després, el 1579, l'Acadèmia Olímpica de Vicenza li encarrega que faci els dibuixos necessaris per construir el teatre de l'Acadèmia en els terrenys ocupats per l'antiga presó.

"Ho fornito di far questo benedetto Theatro, nel quale ho fatto la penitenzia di quanti peccati ho fatti e son per fare" [carta d'Andrea Palladio a Vincenzo Arnaldi, citada a: NOGA72, pàg. 4].

Palladio no pogué pecar massa, ja que morí durant la construcció de la sala. Les paraules que escrigué a Vincenzo Arnaldi no deixen de ser misterioses. Quina havia estat la seva culpa? Potser la manca de fidelitat a l'antiguitat? És possible que Palladio pensés que la seva arquitectura personal era pecaminosa i busqués expiar la falta amb la que seria la seva darrera obra? Al Teatre Olímpic, i a desgrat del terreny on ha de col·locar la sala, Palladio no renuncia a utilitzar les regles manades per Vitruvi. El cercle, però, esdevé una el·lipse, el pòrtic no és continu i a la zona central desapareix, i les columnes es converteixen en pilastres. El *frons scaenae* també és el d'un teatre clàssic romà, però darrere d'ell s'obren unes vistes sorprenents, "senza le quali non potria dar perfettione alla fabrica" [Acta de la sessió de 19 de gener de 1582 de l'Acadèmia Olímpica de Vicenza, citada per ZORZ69, pàg. 290]. Per aixecar-les, l'Acadèmia hagué de sol·licitar al Comú de Vicenza el terreny ocupat per la casa veïna. Quan Palladio morí, el 19 d'agost de 1581, les perspectives no s'havien construït, circumstància que ha propiciat la controvèrsia sobre l'atribució de l'autoria d'aquesta part de l'edifici.⁷ També segons alguns autors, les perspectives canvien el sentit arqueologista del projecte de Palladio, per als altres - entre els quals m'incloc-, es vinculen a la perfecció amb la seva intenció de recuperar el teatre clàssic i no deformen la visió que Palladio tenia d'un teatre antic, tan sols la interpreten. Ja en el dibuix del *frons scaenae* del Teatre Berga de Vicenza es comprovava la manera com Palladio desxifrava la situació dels *periaktoi* i el motiu a dibuixar-hi. Palladio sempre fou fidel a aquesta interpretació, com ho testimonien els murs de l'Olímpic [ZORZ69, pàg. 266 i seg.].

El diumenge 3 de març de 1585, després d'una llarga i penosa construcció, s'inaugurà la sala amb la representació de la tragèdia *Edipo il Tiranno*. Leonardo Valmarana, príncep de l'Acadèmia, la veié des de dos punts de vista simultàniament; ell mateix i la seva estàtua, situada en el nínxol central davant de la *balba regia*. Els acadèmics també l'acompanyaven immortalitzats en pedra. Una vegada finalitzada l'obra, la festa continuà al palau d'un acadèmic amb alegria, música, poesia i dansa. No obstant això, segons un crític de l'època, Antonio Riccoboni, "la tragedia è porsa poco terribile et miserabile per essere stata recitata con poco effetto" [NOGA72, pàg. 12].

⁷ Segons Lionello Puppi [PUPP63], són obra de Vincenzo Scamozzi; Giangiorgio Zorzi [ZORZ69] pensa, en canvi, que són d'Andrea Palladio i que fou el seu fill, Silla Palladio, qui en dirigí la construcció.

Un invent espectacular

L'any 1502, Isabella d'Este envia una carta al seu marit Francesco Gonzaga on explica les impressions que li causaren les representacions fetes a Ferrara amb motiu del casament del seu germà Alfons amb Lucrècia Borgia. A l'escrit, la contraposició entre el teatre de text i l'espectacular és prou explícita i les preferències d'Isabella també: la comèdia clàssica l'avorria i solament trobava plaer en els *intermezzi*.⁸ I és que durant aquell temps, el teatre es desenvolupa seguint dues vies. Una, que s'acaba de descriure, es vincula amb els intents de recuperació arqueològica dels cenacles humanistes; l'altra, amb el gust cortesà per un espectacle que afecti la vista i l'oïda mitjançant els efectes dels escenògrafs, els números de ballet i les veus dels primers cantants d'òpera. Els dos camins tingueren diversos punts de contacte, en part perquè els mateixos prínceps que gaudien dels espectacles volien envoltar-se de la cultura dels humanistes; mes la convivència estable de les dues formes plantejava seriosos problemes. Finalment l'espectacle triomfà.

Durant el cinc-cents, el lloc del teatre es desplaça a Florència, acompanyant la vida de la cort [ZORZ77, pàg. 61-234 i AAVV80, pàg. 303-410]. Així, l'*Hortus* del Palau Mediceu a la via Longa acull l'any 1533, el banquet i la comèdia que se celebren quan Margarida d'Àustria visita la ciutat; i el 1539, amb motiu de les noces de Cosimo I amb Leonor de Toledo, el jardí es transforma per representar-hi *Il Commodo* d'Antonio Landi. Damunt una tarima, en una escena oberta, Bastiano "Aristotile" da Sangallo situa una escena urbana en perspectiva. Un dibuix que la representa fa l'espai de l'escena semblant als *loci deputati* d'alguns espectacles medievals. Més enllà dels canvis, es perceben aquí elements de continuïtat amb la tradició medieval, de contaminació del passat.

L'any 1540, el duc Cosimo deixa el palau de la via Longa per anar a viure al Palau de la Signoria. Allà, el 1547, Giorgio Vasari remodela el Saló dels Cinc-cents com a espai teatral. Rectifica la geometria de la planta de la sala, fent-la rectangular, realça el sostre, a les parets hi col·loca vistes de la ciutat i prepara la sala per rebre la llotja del príncep. A més, prop d'un dels costats curts del saló, Vasari construeix un arquiteu sostingut per dues columnes que conforma una tènue membrana entre la sala i l'escena. En el teatre de Serlio, com hem vist, l'escenari estava constituït per dues franges estretes -una inclinada, l'altra horitzontal- paral·leles al decorat pintat que feia de rerefons. Per contra, Vasari obre l'espai de l'escenari darrere d'un marc i, en fer-ho, traça la via que seguirà el teatre a la italiana.

L'any 1586, Bernardo Buontalenti reforma l'aula dels magistrats del braç oriental dels *Uffizi* perquè es pugui utilitzar com a sala d'espectacles. L'anomenat Teatre Mediceu reprèn la solució adoptada per Vasari al Palau Vell, fent més aparent la separació entre la sala i l'escena. D'aquesta manera, satisfà el gust de l'època per l'espectacle. Les dues columnes i l'arquiteu es converteixen en un mur sòlid en el que es fa una obertura. La boca d'escena ja està definida en els seus trets formals fonamentals. Les sales d'espectacles de la Florència del segle XVI són peces clau del procés de configuració d'allò que amb el temps s'anomenarà teatre a la italiana. La seva modernitat, però, és producte de mecanismes de transmissió del saber de mestres a deixebles, típics del món artesà de

⁸ La carta d'Isabella és citada per molts autors, entre ells, Robert Klein i Henri Kerner, *op. cit.*, pàg. 49.

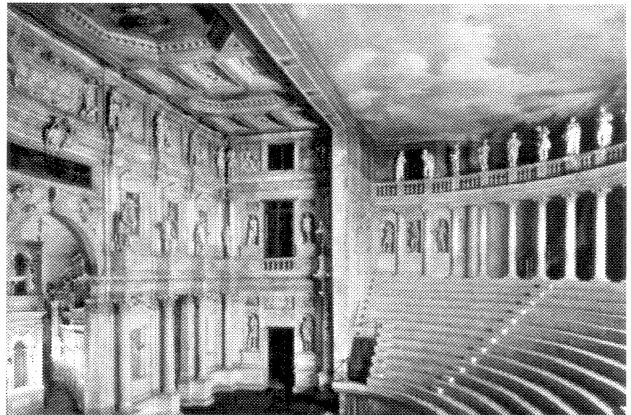
l'Edat mitjana. Certament, Buontalenti era deixeble de Vasari, com aquest ho havia estat de Sangallo. I aquesta manera d'aprendre els uns dels altres ben segur va influir en la continuïtat de les solucions adoptades.

"*Magnum theatrum orbis terrarum*" [citat per: CAPE90, pàg. 56].

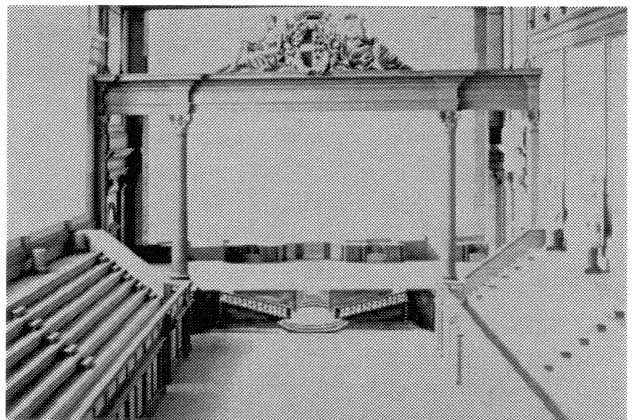
La dimensió és el primer que sorprèn del Teatre Farnese de Parma. Res a veure amb l'Olímpic de Vicenza o amb el Teatro all'Antica de Sabbioneta. Construït per ordre de Ranuccio I (1569-1622) a l'interior de l'inacabat Palau de la Pilotta, el teatre és de la mateixa escala gegantina del palau, més semblant a un castell medieval que no pas a un harmoniós palau renaixentista. Ranuccio, fill de guerrers, convertí el seu palau en una immensa mola, que atemorís la noblesa de Parma enfrontada amb el seu poder. La idea de construir un teatre se li acudí a Ranuccio després de visitar Florència l'any 1604, invitat pel Gran Duc Cosimo II. Fou aleshores quan assistí a una representació de gran efecte escenogràfic, amb la què els Mèdici volien sorprendre i impressionar els seus hostes, tot fent valer la seva grandesa. Ranuccio tornà a Parma desitjant superar-los. L'origen del teatre fou, doncs, polític. Es tractava de mostrar als Medici que els ducs de Parma eren prou dignes en riquesa i cultura per emparentar-se amb ells. El novembre de 1617, i a corre cuita, Ranuccio cridà un nombrós grup d'artistes i artesans de la veïna Ferrara, encapçalats per Giovan Battista Aleotti, perquè aixequessin en poc temps el teatre on oferir un magne espectacle al Gran Duc. En paral·lel, Alfonso Pozzo escrivia *La difesa della Bellezza*, ajudat per Antonio Goretti en la part musical; sis intermedis s'intercalaven entre els actes. L'obra era fantàsica, plena de referències mitològiques que eren el pretext d'un ampli desplegament de trucs escenogràfics, entre els quals destacava la inundació de la platea. Les presses, però, no serviren de res. El Gran Duc, greument malalt a Florència, no va venir mai i Ranuccio I morí l'any 1622, sense veure inaugurat el teatre. Finalment, aquest s'obrí al públic cortesà el 21 de desembre de 1628 amb motiu de les noces d'Odoardo Farnese amb la filla de Cosimo II, Margherida de Mèdici [CAPE90]. Deu anys més tard del previst, el teatre servia per al que s'havia pensat.

L'espectacle inaugural estigué a l'altura de l'espai construït; per aconseguir-ho, no s'estalviaren esforços. Així, es cridà Claudio Monteverdi, el més gran compositor del temps, per posar música i cant al Tòrneg Regale *Mercurio e Marte*. Les descripcions de l'època són les fonts que ens han permès conèixer l'ambient de la diada. Per elles sabem que en alçar-se el teló aparegué "l'Aurora, assisa sopra di un carro trionfale tirato da un feroce cavallo con ali vagamente composte di penne di vari colori; ed in seguito le principali Deità", i que durant els intermedis actuaren quatre quadrilles de cavallers. L'espectacle acabà amb l'aparició de Neptú en el seu carruatge, acompanyada pel soroll de l'aigua sortint dels dos costats del prosceni [CAPE90]. La vella idea d'Aleotti per l'espectacle en honor de Cosimo II finalment s'havia realitzat; una naumàquia clouria la representació.

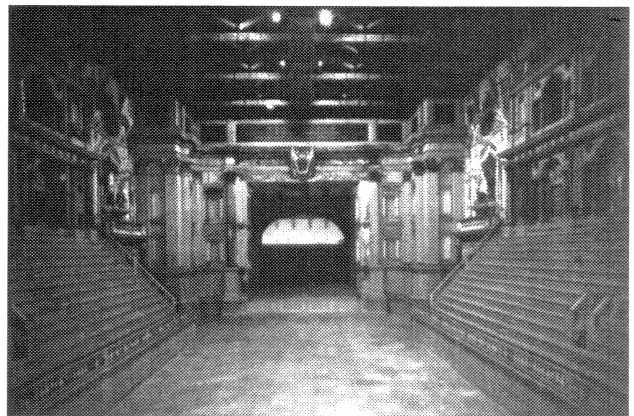
El Teatre Farnese no sols és més gran que les sales florentines, sinó que també és més apte per acollir diversos tipus d'espectacles. Versatilitat necessària per tal de complaure els gustos variats del públic, en què conviuen l'encant de la caixa de sorpreses del teatre a la italiana amb la violència dels tornejos medievals. Espectacles diversos que demanen espais escènics diferents: un és reclòs, tancat dins una caixa equipada amb una maquinària capaç de crear qualsevol món; l'altre, expansiu, ocupa tota la sala. A l'inici del segle XVII, el teatre a la italiana pugna amb dos tipus d'espectacle: el teatre clàssic



16



17



18

16 Andrea Palladio. Teatre Olímpic de Vicenza. 1579-1585

17 Giorgio Vasari. Saló dels Cinc-cents al Palau de la Signoria de Florència. 1547

18 Teatre Farnese de Parma. Giovan Battista Aleotti, 1617-1628

i el medieval. El Teatre Farnese vol establir alguns vincles amb la mentalitat humanista: la boca d'escena recorda el *frons scaenae* clàssic, i entre ella i la graderia s'hi descobreixen restes de les *versurae* romanes i dels *parodos* grecs. I, al mateix temps, tal com mostrava l'espectacle inaugural, tampoc no es deslliura del pes de la tradició medieval. No obstant aquesta situació plural, el Farnese sols pot entendre's com a conseqüència de les modernes concepcions escèniques que cerquen separar l'espai arquitectònic real del públic, de l'espai indefinit de l'espectacle. L'arc subratlla aquesta escissió: a un costat s'hi desplega una escena de dotze per quaranta metres, plena d'enginyers però buida; a l'altra, la sala, on l'estructura en graderia recorda les formes clàssiques, però la geometria en U se n'allunya. La unitat del teatre clàssic, organitzat al voltant del cercle, s'ha perdut. L'espai escènic no és tampoc un baix relleu, sinó una caixa màgica.

5 L'esplendor de la gran òpera burgesa

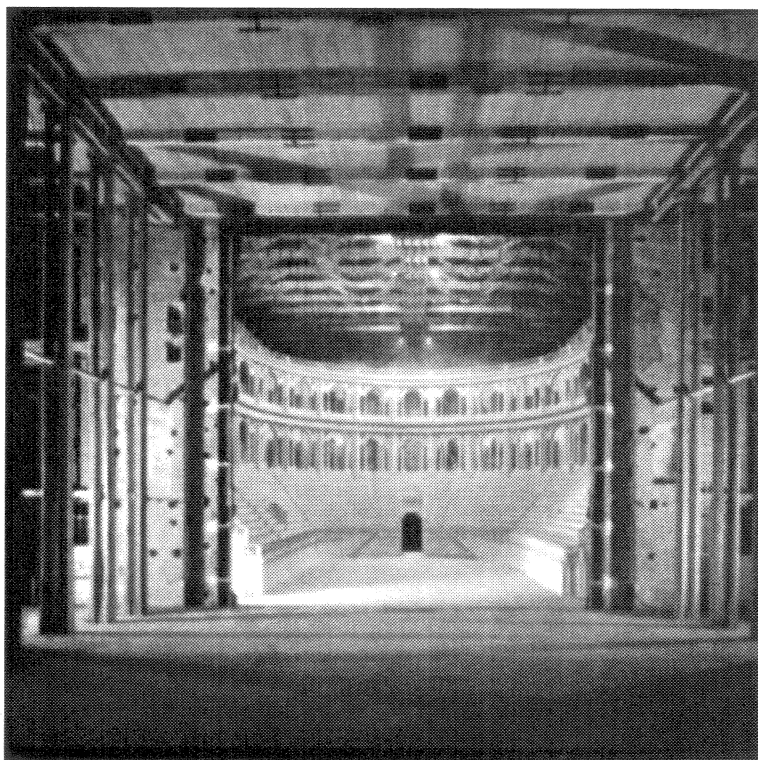
Un lloc familiar; un teatre ho és, àdhuc al marge de l'assiduïtat amb què s'hi vagi. Un lloc segur, encara que sigui la primera vegada que s'hi entri. Un tipus arquitectònic: un teatre a la italiana és el producte d'una tradició, on una estructura interna de la forma perdura, més enllà dels canvis, i és capaç d'adaptar-se, de servir a requeriments ideològics, estètics. Un lloc estable, que d'alguna manera ha pogut escapar-se de la influència de la història. Un espai que genera un espectacle dual: el de l'imaginari, que es crea a l'escena, i el de la teatralitat social, que té lloc a la sala. Des de l'origen, aquest teatre no pot existir sense l'activitat del públic, constantment mirat i mirant [BANU89].

Del segle XVIII al segle XIX, una veritable teatremania s'instaura a la civilització burgesa. El teatre esdevé una "tasca rectora", expressió de les creences de l'època, símptoma del seu temps.⁹ Gràcies a l'oferta variada de gèneres que connecta amb els diversos estrats de la societat, el teatre, i l'òpera en particular, s'institucionalitza i forma part dels mecanismes que structuren la vida pública burgesa. A mitjan segle XIX, de la mà del doctor Véron, l'Òpera de París triomfa: els burgesos de la capital es disputen les entrades de les llotges. L'ànsia de diversió i d'autocontemplació de la burgesia se satisfà dins l'espai de l'Òpera. A les seves memòries, publicades amb el títol explícit de *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Véron exposa la seva visió de la conjuntura:

"La révolution de Juillet est le triomphe de la bourgeoisie: cette bourgeoisie victorienne tiendra à trôner, à s'amuser. L'Opéra deviendra son Versailles, elle y acourra en foule à prendre la place des grands seigneurs et de la cour exilés" [VÉRO56, vol. III, pàg. 171].

No és pas estrany, doncs, que al llarg de la segona meitat del segle XIX i als primers anys del segle XX hi hagi una febre constructora de teatres a les capitals europees. En el Renaixement, el triomf del teatre a la italiana va representar la victòria del visual sobre el text. Una lluita entre la imatge i la paraula que es manifestava en l'oposició entre els *intermezzi* i el teatre humanista. Els primers delectaven els sentits i, d'una manera especial, la vista; el segon es dirigia a la raó. Al segle XIX,

⁹ Vegeu: Hans Sedlmayr, *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*, Barcelona, Editorial Labor, S A, 1959; v. o.: 1948

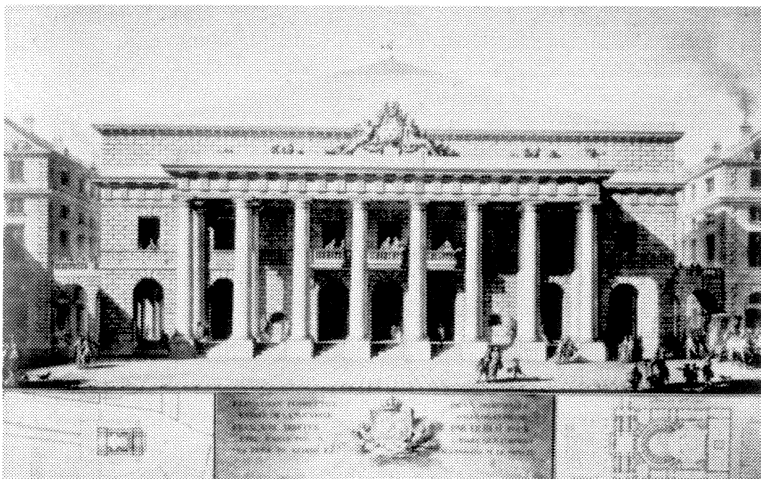


19

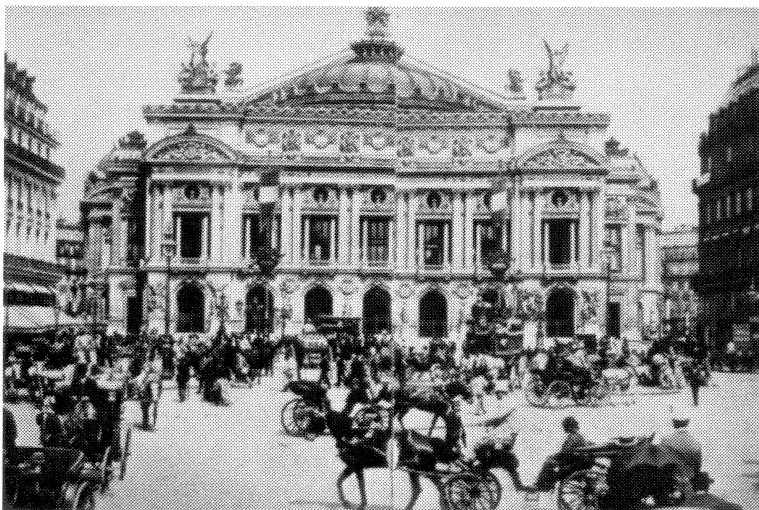
l'òpera burgesa és un espectacle visual. Unió o, més ben dit, juxtaposició de les arts: música, dansa, pintura, arquitectura. L'òpera burgesa és un espectacle que s'expandeix per tot l'edifici teatral. Entre ambdós moments, la reforma il·lustrada vol fer del teatre el centre de la nova societat, una escola de virtuts cíviques. Per aconseguir-ho, cal desprendre's del llast de l'antiguitat i crear un gènere nou. En la tragèdia clàssica francesa, els versos alexandrins i la manera de dir-los; els personatges, herois mítics; i les escenografies, el "*palais a volonté*" indiferent a la trama argumental de l'obra; tot plegat configurava un gènere allunyat del temps present. Enfront d'aquest tipus d'obra, Diderot proposa una tragèdia domèstica i burgesa i una comèdia seriosa. El tema, els personatges, les situacions, han de ser propers a l'espectador, versemblants; sols d'aquesta manera podran suscitar l'entendiment i la reflexió. En el Segle de les Llums, els il·lustrats no pensen en la creació d'un món fantasiós, pur espectacle, tan allunyat de la realitat com dels objectius ètics als quals es proposen donar resposta, sinó en la reproducció de la vida. El teatre a la italiana es mostrarà versàtil, capaç d'adaptar-se a diferents demandes. De la il·lustració a l'eclecticisme, la funció social de l'edifici varia: l'arquitectura austera de l'Odéon, contraposada al luxe de la nova Òpera de París, és una bona mostra d'aquesta transformació. El mur nu, massís, de l'Odéon s'omple d'ornament al Palais Garnier, en una mostra més de l'*horror vacui* de la societat del Segon Imperi. D'enarborar la bandera del teatre-escola de virtuts es passa a realitzar un teatre ostentós, punt de trobada de la societat burgesa de la segona meitat del segle XIX.

Embellissement i reforma urbana

De l'Odéon a l'Òpera de París, la construcció d'ambdues sales es lliga a la transformació de la ciutat. Les vicissituds de la construcció de l'Odéon, de Peyre i De Wailly, testimonien com les lleis de producció de la ciutat capitalista encara estan poc definides. L'operació es limita a resoldre l'aprofitament residencial d'una parcel·la; el pla que acorda l'urbanització dels terrenys del príncep de Condé amb el creixement urbà de l'entorn neix amb posterioritat al projecte de Peyre i De Wailly. Massa agents participen en la presa de decisions, la Revolució desbrossarà el terreny. Al París del baró Haussmann la situació canvia: la implantació de la nova Òpera pot dur-se a terme d'una manera més clara. La construcció de l'Òpera es lliga a una operació urbana que comprèn el conjunt de la ciutat. En una situació econòmica d'acumulació de capital, el prefecte Haussmann l'encerta amb un mecanisme de construcció urbana on poder públic i interès privat van plegats. A París, a la segona meitat del segle XIX, la construcció de la ciutat del capitalisme liberal té unes regles més ben definides. En tots dos casos hi ha el desig explícit de donar caràcter a l'edifici, que en ambdós teatres es vincula a fenòmens perceptius. A l'Odéon el pes de les formes simbòliques és més gran que no pas a l'Òpera, on s'accentua el de la sensualitat. L'obra de Charles Garnier -síntesi de l'École des Beaux-Arts i del corrent empirista- també se'ns mostra, pel que fa al caràcter, a cavall del racionalisme i del pintoresquisme. A l'Òpera, Garnier relaciona l'interior i l'exterior de l'edifici, treballant amb unes categories perceptives. El joc de volums mostra les diferents parts de l'Òpera, i al mateix temps genera l'efecte plàstic dels tres plans de profunditat. Garnier articula les masses segons una successió que es percep de lluny, gràcies a la diferenciació en plans que estableix el joc de les cobertes. Així, el pla de la caixa d'escena actua de fons pictòric de la composició; la rematada de la coberta a dues aigües delinea una silueta triangular assimilable, malgrat les diferències, a la dels temples clàssics; al terme intermedi s'aixeca la cúpula de la sala i, en primer terme, s'obre la



20



21

20 Charles De Wailly. Teatre Odéon de París. 1767-1782

21 Charles Garnier. Òpera de París. 1900

columnata del *foyer*. Les respostes als problemes plantejats per la construcció del teatre varien. L'esperit il·lustrat és diferent al de la societat posterior a 1848; però, amb tot, totes dues sales mantenen uns estrets punts de contacte [RAMO89].

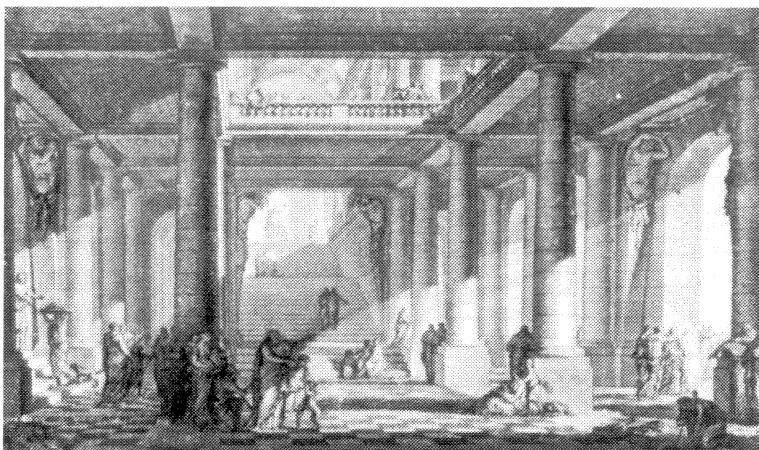
Emblemes

Durant molt de temps, les *escales* es varen limitar a satisfer la seva funció. Eren escales en penombra, de servei. En els primers teatres italians, àdhuc al Teatre alla Scala de Milà, el vestíbul i les escales són, sovint, exigus. L'escalinata té el seu apogeu durant la segona meitat del segle XIX. En el dibuix de Charles de Wailly, l'escalinata de l'Odéon de París adquireix un sentit tràgic. L'arquitectura, les llums i les ombres, l'atmosfera, l'ambient, el vestuari, els gestos, el reforcen. El teatre és un temple, tal com Quatremère de Quincy reconeix amb ironia.¹⁰ A Bordeus, Victor Louis introdueix un sistema de valors nou, a mig camí entre un lloc de culte i un centre de reunió social. A l'atri, el Gran Teatre de Bordeus és fred, apol·lini; l'escala no és, encara, una escala burgesa. Amb tot, Victor Louis adopta una disposició en Y que sàviament reprendrà Charles Garnier a l'Òpera de París. Per a l'Òpera, Garnier no emprà pas el model del Burgtheater de Viena, de Gottfried Semper, on l'espectador entra a la sala gairebé sense cap espai preliminar, ascendint per una escalinata d'un cert aire autoritari que expresa bé el poder de l'emperador, però que no converteix en teatral, en lúdic, l'accés. A París, Charles Garnier multiplica les ocasions de contemplar l'arribada dels espectadors al llarg del recorregut per les escales. L'arquitecte és un posador en escena. De Bordeus a París, els angles s'arrodoneixen, el canvi de direcció perd la seva netidesa; l'ascensió adopta un moviment menys abrupte, més fluid; s'elimina qualsevol sensació d'esforç [BANU89].

Les *llogtes*, "unos saloncillos colgantes a los que hubiesen quitado uno de sus tabiques",¹¹ són descrites per Marcel Proust amb paraules gairebé idèntiques a les de la definició de l'escena del teatre segons André Antoine: una estança a la qual es treu una paret. Escenaris o petits teatres, "teatres de cambra", que serveixen d'escena tant com de quadre. Els seus ocupants han de ser experts en l'art d'equilibrar el fet de veure i el de mostrar; han de saber aparentar, aparèixer i desaparèixer. Les llogtes, però, no s'imposaren sense lluita. Van haver de combatre contra la disposició amfiteatral de la sala, preferida per l'esperit il·lustrat, per raons tant ètiques com estètiques. Per als il·luministes, la trista repetició de les llogtes amuntegades trencava la unitat de la sala i, a la vegada, impedia la celebració d'un espectacle col·lectiu, comunitari. Les llogtes, però, vanceren [RAMO89]. Les llogtes són l'emblema de la sala. Entre elles, la reial, quan hi és, adquireix una presència singular. *Il palco reale* és un ull, el del rei erigit en divinitat superior. Per les seves dimensions, la llotja reial fa present

¹⁰ A la veu *caractère* de l'*Encyclopédie Méthodique*, el viatge imaginari del grec Aristarc per París, acompanyat d'un romà i d'un egipci, serveix perquè Quatremère ridiculitzi el fet que l'Odéon es pugui confondre, com li passa a Aristarc, amb un temple d'ordre dòric perípter dedicat a Júpiter, protector de les ciutats. Vegeu: Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, *Encyclopédie Méthodique. Architecture*, vol. I, París, Chez Panckoucke Libraire, Liège, Chez Plomteux, Imprimeur des États, 1788, pàg. 517.

¹¹ M. Proust, *En busca del tiempo perdido*. 3. *El mundo de Guermantes*, Madrid, Alianza Editorial, pàg. 44.



22



23

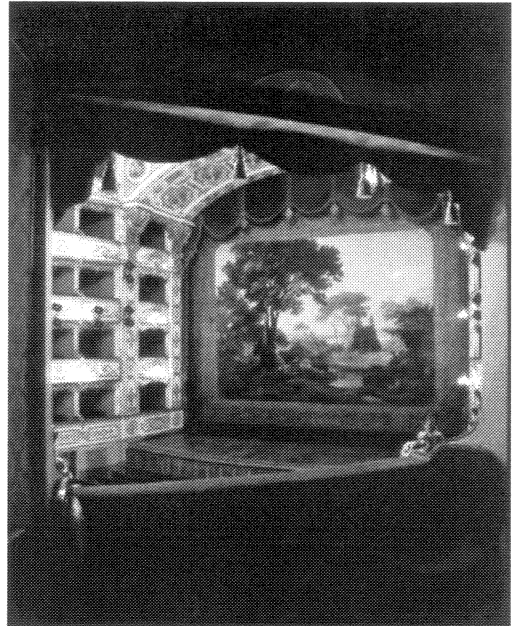
22 Charles De Wailly. Vista perspectiva de l'escalinata projectada per a la nova sala de la Comédie Française. 1771

23 Charles Garnier. Escalinata de l'Òpera de París.

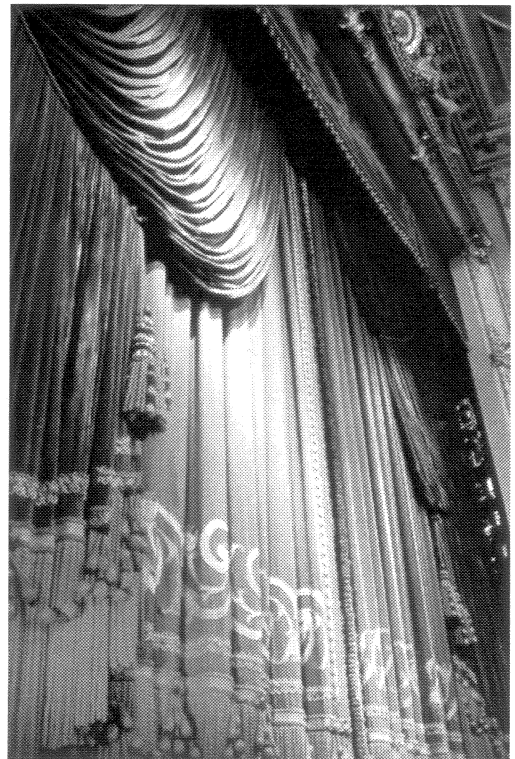
el monarca a la sala malgrat que n'estigui absent. La disposició francesa situa el monarca al prosceni, el rei deixa de veure l'escena per ser ofert a l'admiració de la sala [BANU89].

La llotja és l'escena de les dones, que adopten estratègies teatrals per construir un rol que respon a una expectativa. El teatre, sobretot el francès del Segon Imperi, s'organitza al voltant de la dona, a la qual assigna una tasca decorativa. Així, a la llotja, Charles Garnier distingeix el pla de davant, clar, i el del fons, més fosc, roig, que produirà un "reflet rosé répandu sur les visages et les épaules des femmes" [GARN71, pàg. 177], que les fa ressaltar. Per a Garnier, l'arquitectura és un fenomen perceptiu. En conseqüència, el maquillatge de les espectadores participa en la definició del medi, com un material més. La massa del públic, amb els colors variats dels vestits de les dames i amb el negre sobri de l'indument dels cavallers forma "un spectacle mouvant et animé" [GARN71, pàg. 140]. Dones i homes són ornament, mentre els materials adquireixen atributs humans: el marbre esdevé fi, distingit, elegant, ple d'encant i de color; i el mosaic, brutal i salvatge, però noble. Alhora, les cortines de seda produeixen reflexos d'or i els miralls engrandeixen la perspectiva. Les pàgines de *Le nouvel Opéra* són un himne desenfrenat a les qualitats visuals dels materials.

A l'inici i a la fi de l'espectacle hi ha el *teló*. Separa: és un tall, una frontera. Amaga: és una màscara [BANU89].



24



25

24 Llotja del Teatre Valli. Reggio nell'Emilia
25 Teló del Wyndham's Theatre de Londres

III La crisi de la convenció

Des de la fi del segle XIX, els atacs contra el teatre a la italiana provenien de totes direccions. Richard Wagner, proclamant la necessitat de l'Obra d'Art Total, posava en crisi la tradició operística. El naturalisme, que pretenia convertir l'escena en el lloc del real, menyspreava el que el teatre tenia de creador de mons ficticis. Però també des d'altres posicions es criticava el caràcter il·lusori del teatre a la italiana.

1 Wagner. *Marta Llorente*

Una nueva relación entre música, imagen y palabra poética

*“Sed como yo!, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!” [F. Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, 1872]*

En la trama de la Música, en su interior, en su medio, Wagner propuso el encuentro de imagen y palabra poética. Proclamó la posibilidad misma de un abrazo demorado a lo largo de tanto tiempo. Definió las bases de un tejido que se traba en fuerte tensión sobre el medio matricial de la Música, desde donde se emitía, se exhalaba, sobre su pulso rítmico, aunque estructurado de manera excéntrica. Dado que justamente este encuentro, cuya promesa se remonta acaso al tiempo del origen de la sensibilidad romántica, se instala en un tejido musical en descomposición, en desarticulación: la música de Wagner. Música en la que el mejor logro tal vez consista en las recónditas armonías expuestas al oído acostumbrado a las resoluciones prontas. Y en la temporalidad compleja de sus motivos, que van dándose en continuo artificio argumental al oído, y que fueron el mejor vehículo para prolongar la nostalgia que atraviesa sus obras.

Esta posibilidad de encuentro es la verdadera revelación que supone el pensamiento wagneriano sobre el dominio de las artes. Definitiva revelación que permite olvidar el anacronismo de sus excesos como personaje, los fastos que desplegó ante la miradas de un siglo ávido de lujo visual, de espectáculo, de ilusionismo óptico. Estéril voluptuosidad wagneriana, contagiosa, que Thomas Mann definió como

epidemia del gusto [MANN63]. Wagner, que nació en Leipzig en 1813 y murió en Venecia en 1883, fue un personaje poderoso, anacrónico e innovador a un tiempo. *Viejo minotauro*, así le llamó Nietzsche cuando supo finalmente deshacerse de la telaraña de su seducción y, despechado, se dedicaba a escuchar reiteradamente la *Carmen* de Bizet, como si tratara de sanear su sensibilidad herida por la proximidad del músico durante los años de juventud [F. Nietzsche, carta desde Turín, Mayo de 1888, en: NIET74].

El enredo, la trama del laberinto de la música wagneriana, era su extremo patetismo, su afectividad, que lo hacía reverso de la música de Brahms, intelectual, también larguísima en su acontecer armónico, pero por la complejidad misma de una armonía que exige una estructura de extensos pasajes. Brahms y Wagner polarizan la música de la segunda mitad del XIX: representan el cisma que imposibilita el acuerdo musical. El Formalismo fue teorizado por Hanslick en el texto *De lo bello en música*¹, ya que Brahms no fue teórico. El núcleo del Formalismo es el reconocimiento de la especificidad de la materia musical, del sonido como materia, justamente el elemento que rechaza Wagner, subyugado por la insondable inmaterialidad de la Música. Mientras el Formalismo rechazaba, abjuraba, de la creencia romántica, que dilataba Wagner de manera enfermiza, según la cual la Música es expresión desmaterializada de los afectos, de los movimientos del alma.

Así encontramos una relación lógica entre la resistencia a avanzar de la estética wagneriana y su mayor revelación: propiciar el mencionado encuentro de medios entre la imagen, el lenguaje y la música. Como si fuera su propia resistencia obstinada a abandonar el pasado la que le concediera la posibilidad de hacer las artes, siquiera temporalmente, convergentes. Porque la avanzada de las artes en progresión irredimible hacia las vanguardias será, en cambio, estructural. Reflexionará y pensará sobre la materialidad diversa del arte, coartando la posibilidad de fusionar sus presencias, incluso rehusando la de exaltar la belleza del encuentro. Y todo futuro proyecto de reunión de los medios artísticos tomará la figura de la comunidad, de la reunión de fuerzas, pero no la de la fusión de esencias. La imagen de la catedral gótica, en ajetreada asamblea de oficios, el recuerdo constante de la Edad Media artesanal, el recuerdo de las artes diversas, humildes, sometidas al objetivo de la construcción, diferirá abismalmente del irreal instante que Wagner ilumina para dar lugar a su drama escénico. Aunque en cierto modo se apoye en él. Triunfará la materia más tarde, y el oficio se revitalizará como saber objetivo, como maestría.

La propuesta formulada por Wagner de un encuentro insólito entre la poesía, la imagen y la música no es una propuesta de trabajo, de acción, no sueña utópicamente con el ajetreo de los oficios reunidos, sino que piensa en la misma entraña de las diversas naturalezas de las artes recíprocamente estimuladas por la embriagadora fuerza de la música. Por esta razón ha de negar su materia. Porque piensa en las artes como *no-materias*, como vehículos provisionales de esencias comunes. Todo el mundo wagneriano está traspasado de desprecio hacia la encarnación de los objetos. Paradójico

¹ Edward Hanslick, *Von Musikalisch*, Viena, 1854. Hanslick nació en Praga en 1825 y murió en Viena en 1904. Su obra teórica es correlativa al discurso musical de Johannes Brahms, nacido en Hamburgo en 1833, y que murió en Viena en 1897. Como puede observarse, ambos eran algo más jóvenes que Wagner, pero sus vidas y obras se cruzaron temporalmente.

desprecio de alguien que no sabía vivir sin la caricia de las cosas materiales. Pero es el destino del siglo XIX. Un antimaterialismo con el que reacciona el pensamiento y que es el marco ideológico de las creencias finiseculares, como el Simbolismo. El wagnerismo es alimento del Simbolismo, Mallarmé fue su voz poética, y Baudelaire su profeta y su héroe, el *dandy*, como el mismo Wagner, decadente y *snob*.

En el mundo simbolista de las *correspondances* de Baudelaire palpita la creencia en un universo de esencias sin apariencias, que transmigran, sólo presencias en encarnaciones provisionales, fantasmas. La materia, la forma, es convocada como algo transitorio. Vehicula las esencias que transporta y desaparece:

“...como largos ecos que de lejos se confunden
en tenebrosa y profunda unidad
vasta como la noche y como la claridad,
aromas, colores y sonidos se responden”.²

Wagner es poderoso porque significa a su siglo. También él se apoya, se afianza, en Schopenhauer, que es el gran inspirador del Simbolismo. Y de Nietzsche, que renegará de ambos. Wagner se inspira en el gran libro de Schopenhauer, descubierto del olvido por Nietzsche, *El mundo como voluntad y como representación* [SCHO18]. Al margen de su contenido filosófico, en la exposición de Schopenhauer se desata, con vigor literario, la presencia del verdadero fantasma que influyó tanto en la estética de las últimas décadas del siglo, aunque fue escrito en sus primeros años. El fantasma es la *voluntad*, excéntrica versión de *la cosa en sí* kantiana. En definitiva, la órbita de las esencias que recibe nombre y es caracterizada de agente, de motor, de poderoso impulso informe. Todo en ella es agitación. Y se objetiva en dos descensos de los cuales el primero es otra de las excentricidades schopenhauerianas: las *Ideas*, apenas alcanzables por la limitación humana. Mientras que el segundo descenso, *el mundo*, es representación, es espejismo asequible para el hombre. El esquema es platónico y se apoya en Kant. Lo sustancial es la fisonomía terrible, arrolladora, que Schopenhauer da a la *voluntad*: definitivamente incognoscible, pero que todo lo alienta desde su oscuridad, que todo lo dirige y devora.

Y en las formas de objetivación de esa fuerza que desata la filosofía de Schopenhauer, aparece una importante interpretación de la obra de arte. El arte y la contemplación estética constituyen el único y privilegiado poder de silenciar el rumor incesante de la voluntad. La contemplación desinteresada de la belleza es para este mundo parálisis, éxtasis, *nirvana*.³ Las artes son todavía miméticas, y también, como el mundo, objetivaciones de las *Ideas*, aunque se diferencian de las cosas del mundo fenomenal por su desinterés. El acontecimiento no reside en esta última interpretación de las artes

² Charles Baudelaire, *Spleen e ideal*. Baudelaire murió en París el 31 de Agosto de 1867: su vida no conoció la influencia final del wagnerianismo.

³ Una de las pocas ocasiones en que el pensamiento occidental se apoya en el oriental, y una de las aportaciones de Schopenhauer.

miméticas, sino en el ser asignado a la Música. La Música, en solitario, remonta la posición que les asigna a las otras formas artísticas. La Música es una suerte de objetivación directa de la *voluntad*. Que se sustrae a la intermediación de las Ideas, que poderosamente objetiva la fuerza brutal ideada por el filósofo: la Música *podría subsistir aunque el mundo no existiera* [SCHO18, pág. 204]. La Música, tal como la interpretó Schopenhauer, no arrastra el lastre de la materia. Es la afirmación que propicia la idea de la reunión wagneriana de las artes, despojadas para este encuentro de materialidad. Schopenhauer, buen alemán, privilegió la música. Dando argumentos a Nietzsche y a Wagner que urdieron el complot para justificar la puesta en escena del drama wagneriano, y del cual es fruto el primer gran libro de Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia. Grecia o el pesimismo* [NIET71].

En lo que atañe a la Música, el libro del joven Nietzsche es una apología de la ópera como lugar de encuentro de las artes. Pero en Nietzsche este encuentro es cobertura. Como si la sugestión de aquella interpretación del *mundo* de Schopenhauer le hiciera pensar la música como una especie de presencia descarnada de la misma *voluntad*. La música del romanticismo más puro podía perfectamente explicar esa tremenda ilusión. Y Nietzsche trata de mitigar la presencia destructora de lo radicalmente ausente, de lo último, que representa la esencia de la Música, dándole un cortejo de imágenes y de poesía.

Wagner da un paso diferente desde Schopenhauer, aunque lo expresará con la torpeza propia de los hombres de escasa cultura.⁴ Wagner no supondrá que ese encuentro se realice como el tejido envolvente de un tapiz de imágenes que mitiga la destructiva comparecencia de lo radicalmente ausente. Imaginará la música como un medio eternamente informe, extenso, dilatado, como su *propia* música. Medio en el cual fructifican, se desarrollan, se engendran la poesía y la imagen. Para el músico, las otras artes no representan el séquito, sino el fruto. Y especialmente establecerá esta relación entre música y poesía, dejando incompleto el pensamiento de la imagen.

En los ingenuos arranques retóricos que caracterizan sus escritos, Wagner explica ese hallazgo de manera metafórica -¿cómo podría hacerlo? La música es el mar; en su escrito sobre Beethoven,⁵ el mar sin medida. El mar que separa los continentes de la poesía y de la danza. En esta metáfora, Wagner recoge con destreza su comprensión musical: la armonía no es inteligible, sólo es perceptible. La música es de algún modo insondable. Es infinita aspiración. Wagner exalta los sentidos frente a la racionalización de las artes; es también una manera de ennoblecer la voluptuosidad.

La música ejercitada por Beethoven, hasta el momento del encuentro con la última de sus sinfonías, es música sin palabras, sin imagen. Es para Wagner la causante de la extenuación, del dolor que acompañaba al viejo Beethoven. "Navegante gozoso e infortunado: amante del mar y cansado de él, buscando un puerto en el que soltar el ancla con seguridad, después del feroz fracaso de una felicidad

⁴ Sobre la formación imprecisa y elemental de Wagner no es preciso justificarse, él mismo la proclamaba. Véanse también los escritos de Nietzsche contra Wagner.

⁵ Edición en francés, "Musique", en *L'oeuvre d'art de l'avenir*, París, 1910. Los escritos pertenecen a mediados del siglo XIX, aunque se encuentran sin datar. La obra completa de Wagner ha sido editada en alemán y en francés en años posteriores: Véase *Oeuvres en prose*, 13 vol., París, 1976.

tempestuosa” [WAGN82, pág. 133]. Y la primera asociación que descansa el alma del músico de su eterno errar por el medio insondable y acuoso de la música es el descubrimiento de las imágenes de los danzantes, una de las dos orillas, realizado en el curso de sus sinfonías⁶. En ella, la música modela hombres, los esculpe, los evoca como danzantes. En su visión de los hombres danzantes, Beethoven “concibe con la naturaleza un pacto de felicidad” [WAGN82, pág. 135]. Pero este pacto temporal con la figura que produce la danza a partir de la música no es suficiente para remansar el alma del músico heroico. Necesitará la palabra, el *verbo*.

La palabra del poema de Schiller que Beethoven lanza, la palabra *alegría*, es el ancla para el navegante. Esa palabra que ciertamente irrumpe como un grito en los tejidos musicales de la sinfonía novena.⁷ No es palabra común porque es palabra poética. Es tierra firme. Porque la proximidad de lo primordial es agotadora para el creador. Conceptos bajo los que seguimos percibiendo la extraña naturaleza de la música en términos de Schopenhauer. La inmaterialidad es agotadora, es insostenible. El hallazgo de la palabra “es la redención de la música de su elemento original hacia el arte universal” [WAGN82, pág. 139]. Este texto nos hace participar del ansia del medio musical por ser acompañado, por ser redimido incluso de su propia fuerza, constituida por su insondable inmaterialidad.

En otros apuntes de Wagner comprendemos el poder matricial, generativo, de la música. En el punto en que trata de la poesía, de su desprestigio y pobreza actuales, y en sus interpretaciones del prodigio poético de la obra de Shakespeare y de la tragedia de los antiguos.⁸ Los actores improvisan una poesía deslumbrante de luz, y dominan la gracia en la figura del gesto, porque beben en aguas de la música. Como un filtro mágico. En este suelo incierto, la palabra crece, se instala. Atendemos al ser también inmaterial de esa palabra, que no tendrá realidad propia si no se asienta sobre la informe extensión de la música. El sistema wagneriano de las artes es un agotador mundo sin carne, en el que los medios de las artes se apuntalan unos a otros, ya que carecen de la solidez de sus propios elementos materiales y constitutivos. La palabra, improvisada, inocente, irracional, alentada por la presencia musical. Y la imagen, en la forma de la gracia del mimo: gesto, arabesco trazado en el aire, sin permanencia.

A través de este esquema, Wagner traza la propuesta de su obra de arte total, que justifica y hace necesaria su concepción del drama musical. Pero todo su discurso decae cuando hace el inventario de los medios que comparecen en esta situación: la imagen es un mero marco, idílico, saturado de

⁶ Podría referirse a la sinfonía llamada “*Pastoral*”, n° 6, op. 68, en Fa Mayor, estrenada en 1808, en Viena; dado que el tercer movimiento, “Reunión alegre de los campesinos”, imita danzas populares. No es clara la referencia a las obras por parte de Wagner.

⁷ Sinfonía n° 9 en Re menor, op. 125, la última sinfonía de Beethoven, introduce los coros y la poesía *Oda a la Alegría* de Schiller. El proyecto se remonta a la juventud de Beethoven, aunque sólo al final de su vida, en 1823, pudo llevarlo a término. Beethoven murió en 1827. Dedicó los últimos años de su vida exclusivamente a los insuperables cuartetos de cuerda.

⁸ “Sobre la determinación de la Obra”, ed. en castellano en *Escritos y confesiones*, ed. Labor, Barcelona, 1975, pág. 149-180. Se trata de un escrito interesante, pero de exposición confusa, que trata de establecer la crítica a la poesía contemporánea, y en el que se muestra crítico con la obra de Goethe.

imágenes envejecidas. La poesía resulta dependiente, mal casada con los debates de una música que sólo mantiene de la fuerza inicial de su concepción, el artificio ingenuo de un foso del cual no se sospechan los engranajes reales. Su concepción imposible de una estructura de reunión de las artes en el vacío de su inmaterialidad decae en el marco de una teatralidad artificiosa, de una triquiñuela. De un drama en el que los medios diversos parecen soportar más la contigüidad que aunar sus fuerzas exhaustas, descritas por el propio Wagner.

La fusión establecida por los escritos wagnerianos no es viable, dado que las artes no vivirán sin su materialidad por mucho tiempo. El arte será materia organizada, trabazón de elementos en los cuales la constitución será indisociable de su significación. Así acontecerá de manera irrevocable y ejemplar en el campo del lenguaje. Pero también en el de las artes, que podrán ser llamadas plásticas a partir de este reconocimiento. Y en el territorio de la música, que resonará en su materia desvelada, o no podrá seguir palpitando.

Pero Wagner fue poderoso, a pesar del anacronismo de sus proyectos concretos. El valor de su propuesta es el de derrotar definitivamente la artificiosa división de las artes, herencia del minucioso encaje de las ordenaciones ilustradas. Aunque la fusión no es viable, dado lo estrictamente material y técnico del arte, la fantasmagoría wagneriana es el golpe certero al pasado, a las simetrías retóricas de las bellas artes y de las artes liberales, viejas divisiones minadas por el desacuerdo secular, pero persistentes en la memoria histórica. Viejas divisiones que se articulan por jerarquía, en estridente rivalidad gremial, en las cuales la Música siempre fue la compañera menor, sospechosa de irracionalidad, de vínculos malignos con las fuerzas del delirio y de la locura, una vez había abandonado la vigilancia de la retórica y se había demostrado capaz de su andadura solitaria e instrumental. Viejas rivalidades en las cuales la Poesía regía la familia en discordia, por provenir remotamente de la palabra revelada. Wagner impulsa, en su intento de hacer germinar en la Música, como cultivo, la palabra poética y la imagen pasajera del gesto, el hecho determinante de la búsqueda de nuevas fronteras. Wagner sólo desdibuja las viejas. Pero tras esta importante tachadura, la división entre las artes será clara y cristalina, simple, como corresponde a la sólo diversidad material.

2 La vida entra en escena

Le naturalisme au théâtre

La confiança en el progrés de la civilització esdevé un tret característic de la mentalitat de la gent que viu a la segona meitat del segle XIX. En aquest temps i a França, Émile Zola (1849-1902) mostra el camí que la literatura i el teatre han de seguir per participar de l'avenç imparable de la humanitat. Per Zola, la ciència és l'avantguarda d'aquesta llarga marxa cap a la recerca de la veritat i a l'art no li resta cap altra alternativa que ser-li fidel. Els escriptors havien de fer "la investigació que los sabios hacían para la ciencia. Ya no imaginaban, ya no narraban. Su tarea consistía en tomar al hombre, disecarlo, analizar su carne y su cerebro" [ZOLA79, pàg. 118-119]. Havien d'investigar, analitzar, registrar els actes amb tota fidelitat. Segons Zola, la història de la literatura segueix una línia



determinada segons el medi social on es desenvolupa. "El drama romàntico era la antítesis de la tragedia (...) Era preciso que la tragedia desapareciera, había llegado su hora pues ya no era el producto del medio social, y el drama aportaba la libertad necesaria allanando el terreno violentamente" [ZOLA79, pàg. 125]. Però el drama romàntic acabava introduint una altra retòrica que mentia i exagerava. "Después de haber cumplido su tarea revolucionaria, perdió el aliento, se consumió de golpe, dejando el sitio vacío para reconstruir" [ZOLA79, pàg. 125]. La senda per fer arribar el naturalisme, l'art del present, al teatre era necessàriament difícil, la més penosa, ja que "el teatro, debido a sus condiciones de existencia, tenía que ser la última conquista, la más laboriosa y disputada conquista del espíritu de la verdad" [ZOLA79, pàg. 134]. Amb aquest programa, Zola assumeix el rol de figura dels sectors contestataris de la societat francesa.

El pensament il·lustrat ja havia exhibit el gust per la veritat. Sota aquest imperatiu, ètic i estètic a la vegada, un espectacle havia d'imitar l'acció que representava amb la màxima exactitud. Al teatre, l'espectador havia de creure que presenciava un fet real. Les obres teòriques de Diderot són un al·legat constant en favor de la veritat i de la naturalitat i en contra de la falsedat de les convencions teatrals vigents al seu temps.

"Oh, aquesta interpretació maleïda i avorrida que prohibeix alçar les mans més enllà d'una certa alçada, que marca la distància fins a la qual un braç es pot allunyar del cos, i que determina, com si ho fes amb un compàs, fins a quin punt és convenient inclinar-se! Us passareu tota la vida essent uns simples ninots?" [D. Diderot, a: CASA86, pàg. 43].

Enfront dels gèneres clàssics: la tragèdia, la comèdia i la sàtira, Diderot proposa un teatre de la vida privada, una "tragèdia domèstica", barreja de gèneres, com ho és la vida mateixa; i formula el drama burgès, l'únic que podria incidir en el comportament social dels homes i convertir el frívol espai del teatre en una escola de virtuts ciutadanes.⁹ En la teoria teatral, l'obra de Diderot avança conceptes que desenvoluparan els corrents naturalistes posteriors, com per exemple el de la quarta paret: "Tant si escriviu com si interpreteu, penseu tan poc en l'espectador com si no existís. Imagineu-vos, a la vora de l'escenari, una gran paret que us separa de la sala; interpreteu com si el teló no s'alçés" [D. Diderot, a: CASA86, pàg. 36]. A *La paradoxa del comediant*, Diderot defensa que el gran actor ha de ser capaç de ser "espectador fred i serè de la naturalesa humana" i critica els actors "sensibles" que interpreten "per instint": "la sensibilitat fa la multitud dels actors mediocres; la sensibilitat extrema fa els actors limitats; la manca de sensibilitat fa els actors sublims" [D. Diderot, a: CASA86, pàg. 51]. El cert és, però, que la reforma il·lustrada no assolí portar a l'escena aquestes idees. Tal com mostren les làmines de l'*Encyclopédie*,¹⁰ l'escenari dels teatres del Segle de les Llums encara estava sota el domini de les tècniques il·lusòries de l'escenografia barroca [RAMO89, pàg 43 i seg.].

⁹ Vegeu *supra*, pàg.50.

¹⁰ Sobre els gravats de l'*Encyclopédie*, vegeu: *Il Teatro*, "Collezione dell'enciclopedia", Milà, Ed. Mazzotta, 1981; amb una introducció de F. Mastropasqua, "Il Teatro dei filosophes", pàg. 9-26.

Vers al 1870, aquest estat de coses experimenta una sacsejada. Aquell any, el duc Georg II von Meiningen reuneix i anima una companyia de teatre, que a partir de 1874 fa diversos recorreguts per Europa. A la companyia del duc de Meiningen, sota l'autoritat ferma del mateix duc i del posador en escena Ludwig Chronegk, comencen a desenvolupar-se alguns dels principis que configuraran la base del teatre naturalista. El desig d'exactitud històrica, des dels decorats fins al vestuari. La creença que el prosceni és un espai perillós. El valor de la disciplina. L'opinió que el decorat no és una realitat autònoma, independent de l'obra [BABL65]. El recorregut dels Meiningen per Europa trobà un públic àvid de veure un teatre diferent. Entre els que contemplaren els seus muntatges hi havia un francès, André Antoine, i un rus, Konstantin Stanislavski.

André Antoine i el Teatre Lliure

"Nous fîmes tous des braves gens" [ANTO21, pàg. 6]

D'una manera profètica, Émile Zola ho havia afirmat: "tendremos la vida entera en el teatro" [ZOLA89, pàg. 145-146]. Un empleat de la companyia de gas es va proposar fer-ho possible; es deia André Antoine (1856-1943) i, com reconegué en les seves memòries: "Ni mon origine, ni une culture bien simplette ne m'avaient préparé à pareille aventure" [ANTO21, pàg. 9]. En el Cercle Gaulois, una associació d'aficionats, l'aventura s'inicia. Allà, Antoine intenta per primera vegada portar una obra de Zola a l'escena, però la direcció del Cercle s'espanta en veure el nom de l'escriptor en el programa de la vetllada teatral i no deixa el local per a la representació. El 6 de març de 1887, prenent absentia i pernod al cafè del Delta, Antoine i alguns amics fundaren el Théâtre Libre (1887-1906); pocs dies després, el 30 de març, s'estrenava *Jacques Damour*. Pels decorats Antoine demanà els mobles del menjador a la seva mare, potser per qüestions econòmiques, però així la realitat començava a pujar a l'escenari. La nit de l'estrena tothom plorà i després aplaudí.

Perquè la vida entrés dins el teatre calia aïllar l'escena, impedir qualsevol contacte amb el món de la sala, del públic. Actrius i actors, per accedir a la veritat, no havien de veure aquells que els contemplaven, sinó, al contrari, oblidar-los. En aquest sentit, la funció del decorat no és només la de reproduir el medi que determina els personatges, sinó també facilitar a l'actor que recreï la vida dins l'escena. Així doncs, els bastidors havien de desaparèixer, substituïts per objectes autèntics, no tan sols per fer versemblant l'obra al públic, sinó també per fer creïble l'espai escènic a l'actor. La teoria de la quarta paret porta el centre del debat a l'escena.

Amb tot, Antoine no oblida la sala. I així, denuncia el fet que la seva forma circular o en ferradura condemni a una bona part dels espectadors a veure i a sentir l'obra de teatre en pèssimes condicions. Pot semblar paradoxal, però el mateix punt de vista que porta a què els actors actuïn com si ningú els contemplés, fa que es presti una atenció especial a la percepció de l'espectacle per part del públic. A la vegada que s'aixeca un mur separador de l'escenari i la sala, es qüestiona que la sala sigui, fonamentalment, un àmbit de trobada social, independent d'allò que succeeix a l'escena.

Antoine condueix a Stanislavski. El primer aporta a l'escenari la matèria que li feia falta, el segon, com veurem, hi inscriu el comediant sencer.

Konstantin Alèxeiev (a. Stanislavski) i el Teatre d'Art de Moscou

Stanislavski (1865-1938) construeix un altre quart mur, fictici també: aquell que l'actor aixeca per tal de poder interpretar sense tenir en compte el públic [BANU87]. Segons Stanislavski, el teatre naturalista demana fonamentalment un canvi en l'art de l'actor. Amb les seves posades en escena, aconseguix dur a l'escena les propostes de la narrativa russa, "realista romàntica", del segle XIX. Els personatges de Txèkhov o de Gorki, per exemple, demanaven una interpretació diferent a la que resultava de les convencions de la tradició clàssica; el naturalisme entengué que havia de ser real, versemblant, senzilla. Amb tot, sembla ser que Txèkhov, malgrat no li agradés que els actors "fessin teatre", no estava satisfet de la manera com Stanislavski muntava les seves obres.

El realisme valora l'art en tant que transmissor de sentiments i d'emocions. I considera que això sols s'assoleix si s'abandona l'artifici, ja que l'única manera de comunicar als altres allò que sentim és sentint-ho realment. L'autenticitat facilita la identificació i permet restablir la comunitat entre l'escenari i el pati de butaques. L'actor ha de viure, reviure, una acció i no representar una ficció. Les tècniques d'actuació, com també el decorat o els objectes, han de fer creure a l'espectador en la realitat del que succeeix a l'escenari. L'actor ha d'implicar-se amb el seu personatge i substituir l'"art de la representació" -que cerca una bellesa externa, pobra- per l'"art de la vivència". Però l'assoliment de la vivència, sempre inestable, és difícil. Tan sols una tècnica general, un mètode clar, útil, transmissible i, fins i tot, científic, podria permetre, segons Stanislavski, accedir al sentiment veritable. Un mètode experimental tret de l'observació directa de la vida que, en la mesura del possible, estigui justificat per conceptes científics. Stanislavski els descobreix en la reflexologia russa de Setxenov i Pavolov; segons ells, l'activitat és un reflex produït per l'estimulació exterior, sigui material o fantàstica.¹¹

Stanislavski explica com *construir el personatge*, com donar-li una vida pròpia. El personatge ha d'adquirir una existència autònoma, que faci desaparèixer el protagonisme tàcit de l'autor i doni valor al treball de l'actor sobre si mateix. Una tasca basada en la naturalesa i la fisiologia humanes ha de permetre a l'actor no perdre la naturalitat sobre l'escenari i escurçar la distància que el separa del personatge. Per assolir-ho, cal conèixer mètodes diversos, entrenar-se per dominar facultats humanes diferents: com la memòria visual, que ajuda a reviure un objecte, un lloc o una persona oblidats; o la memòria emotiva, que fa reviure emocions. La memòria sensorial i, sobretot, la visual tenen la facultat d'evocar els records de la memòria emotiva. A partir d'elles és més fàcil obrir el camí de la "vivificació" dels sentiments. L'actor ha d'aprendre a dominar la memòria, sense ella no és res. La memòria, certament, posa a prova l'èfimer del teatre i, a la vegada, n'és l'essència. L'ambient també ha de col·laborar en la creació de l'estat d'ànim. En el procés creador de l'encarnació, el control del propi cos és fonamental. Sobre l'escena, els moviments han de ser més perfectes que a la vida real.

¹¹ Sobre Stanislavski, vegeu: R. Simó, *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*. Barcelona, Monografies de l'Institut del Teatre, 1988; i un resum del mateix R. Simó, *Stanislavski. La tècnica de l'actor*. Barcelona, Institut del Teatre, Materials Pedagògics, 1989.



27



28



29

27 *La conjura de Fiesque*. Posada en escena de Georg II von Meiningen, 1874

28 *La Terre de Ménessier*. Posada en escena d'André Antoine, 1902

29 *Els baixos fons*, de Màxim Gorki. Posada en escena de K. Stanislavski, decorats de V. A. Simov, 1902

Per tenir un cos útil i preparat per a qualsevol demanda expressiva cal practicar disciplines com la gimnàstica, la dansa i l'acrobàcia. Però no ens enganyem; per a Stanislávski el domini de la figura és tan sols un mitjà de projecció de la vivència interior. La plasticitat del cos no s'exalta, no s'exhibeix com una finalitat en si mateixa. També la veu, l'instrument expressiu més important de l'actor, és una projecció de l'interior. Tampoc les paraules, les pauses, l'entonació i l'accentuació, no poden ser gratuïtes [SIMO89].

L'interior provoca l'exterior, l'emoció provoca la seva expressió. L'actor ha de situar-se en l'estat de "jo sóc", en el qual pot afirmar que viu, sent i pensa a l'uníson amb el personatge; un estat que l'ha de conduir a la vivència, a "ser" el personatge i oblidar tot el que hi ha més enllà. L'actor ha d'assolir l'estat de "solitud en públic". Renunciar al jo demana modèstia i és incompatible amb l'autoadmiració i l'exhibicionisme. L'actor ha de dedicar-se de ple a la tasca de crear el personatge. Però la veritat no sols neix en el treball sobre si mateix, sinó, fonamentalment, de la relació entre els diversos personatges-actors. Fer teatre és un treball en companyia. El Teatre d'Art de Moscou, fundat l'any 1898, és la de Konstantin Stanislavski.

"En quelques mois, avec vos collaborateurs, vous avez transformé un repaire de dépravation en un temple de l'art" [K. Stanislavski a Morozov, 1902, a: AMIA79, p. 70].

L'any 1902, quan es prepara la reorganització del Teatre d'Art, aquest abandona el seu primer local, el Teatre de l'Ermitage, i s'instal·la al Teatre Omon, al centre de l'antic Moscou, a prop de la plaça teatral on es trobaven el Petit Teatre i el Gran Teatre, a pocs minuts de la Universitat, al bell mig de la *intelligència*. Els treballs de reforma es confien a l'arquitecte F. O. Sekhtel. A la façana, el relleu titulat "El nedador" simbolitza l'home tranquil i fort que domina els elements. L'interior del teatre es refà completament. L'equipament de l'escena recull els materials i les tècniques més recents: el ferro, l'escena giratòria. Amb una cura especial es projecten els camerinos, que acaben d'arreglar els actors que els han d'usar, amb un pressupost de 75 rubles. La sala és, segons Stanislavski, "simple, estricta, seriosa". Hi caben 1.100 persones. Els murs es pinten d'un color gris-verd pàl·lid. El teló és de tela grisa-beix, amb una gavina dibuixada dins un rectangle. A la sala, res no ha de distreure l'espectador [AMIA79].

La posada en escena de *Els baixos fons*, de Màxim Gorki, porta l'empremta del naturalisme. Els éssers i la seva situació són el resultat d'un cert ordre social. El 21 d'agost de 1902, *Els baixos fons* comença a preparar-se al Teatre d'Art. El 18 d'agost, S. Nemirovitx-Dancenکو, Simov i l'escriptor V. A. Giljarovski havien visitat per primera vegada un asil de nit; hi tornaren quatre dies després. Els assajos comencen després de la lectura de l'obra a càrrec del propi Gorki, el 6 de setembre. Stanislavski procura reconstruir la vida mitjançant els sorolls, àdhuc les olors, desbordant les precisions de l'autor i imaginant amb una cura meticulosa una sèrie de figurants muts que animen la vida del dormitori. L'estrena té lloc el 18 de desembre de 1902.

Malgrat recolzar-se en l'espai físic dels teatres existents, el naturalisme i el realisme entren en contradicció amb l'essència del teatre a la italiana: la il·lusió. De fet, creen una nova convenció, un nou estil.

3 Símbol i abstracció a l'espai escènic. Adolphe Appia

La posada en escena del drama wagnerià

A la fi del segle, a més d'un espectre, una epidèmia recorre Europa: la del wagnerisme. Adolphe Appia (1862-1928) fou una més de les seves joves víctimes. L'any 1882, quan tot just tenia vint anys, Appia assistí, en companyia de la seva germana, a la representació de *Parsifal*, a Bayreuth. Allà, en la sala amfiteatral del turó sagrat, ben segur que se sentí membre de la comunitat de fidels que acudien al *Festspielhaus*. Vuit anys més tard, el 1890, veié la tetralogia de *L'anell dels Nibelungs* a Dresden. Fou aleshores quan constatà, desil·lusionat, que les idees innovadores del mestre no havien arribat a l'escena, incapaces d'escalar el "fossar místic", l'abisme des del qual "l'orquestra invisible" feia brollar la música. I es proposà escometre la tasca de posar en escena el drama wagnerià. Dedicà tota la vida a aquesta empresa i tan sols el 1923, poc abans de morir, obtingué l'agredolça recompensa de posar en escena una òpera de Wagner: *Tristany i Isolda* a la Scala de Milà. L'experiència fou decebedora, la realitat no satisfieia els seus somnis. Als anys següents dirigí *L'or del Rin* (1924) i *La valquíria* (1925) a Basilea. El 1928, morí.

"*Vous êtes sans contredit le premier homme qui avez vu les drames de Wagner, sans excepter Wagner lui-même*" [Carta de Chamberlain a Appia, 22 d'octubre de 1897].

"*Oui, c'est vrai, vous avez raison: j'ai vu les drames de Wagner -et vous pouvez comprendre mon continuel désespoir à les revoir à travers d'autres lunettes*" [Carta d'Appia a Chamberlain, 6 de novembre de 1897, a: BABL83, pàg. 95].

Angoixat, en constant conflicte amb si mateix, l'estat d'ànim d'Appia és inestable. Té problemes amb l'alcohol i resta internat un temps en un psiquiàtric. Tartamut, es considera incapaç de realitzar les seves pròpies idees, de ser el director que condueixi, coordini, domini els actors. L'obra d'Adolphe Appia es redueix a unes poques creacions escèniques, la majoria escenografies. Dibuixa bastants esbossos i escriu molt.¹²

Sol, "Je ne travaille bien que seul;" [Appia, Carta a EGC, 31 de gener de 1919, a: BABL83, pàg. 5]; treballa tenint en contra l'oposició radical de l'*establishment* wagnerià, dirigit amb mà de ferro per Cosima, vídua i testamentària de Richard Wagner. En aquestes condicions adverses, afronta la tasca de completar el triangle de la Gesamtkunstwerk sobre la qual el mestre havia teoritzat, però que no havia dut a terme en la seva totalitat. Appia es proposa introduir les reformes indispensables per obtenir un espectacle on la imatge es trobi en harmonia amb els altres mitjans d'expressió, la música i la paraula poètica. El drama tenia necessitat d'una concepció escènica que concordés amb la de la composició musical. L'òpera havia de ser un tot orgànic.

¹² El millor per comprovar-ho és consultar les seves obres completes en quatre volums, en una edició elaborada i comentada per M. L. Bablet-Hahn. Vegeu: A. Appia, *Oeuvres Complètes*, 4 vol. Berna, L'Age d'Homme, 1983-1986.

"He creat l'orquestra invisible, tant de bo ara pogués inventar el teatre invisible!"¹³

Wagner havia ideat una nova forma de drama, però no havia modificat la forma de representar-lo. "On pourrait dire (...) que la meilleure façon de suivre une représentation de Wagner, c'est de l'écouter les yeux fermés. Si complète est la musique, si puissante est sa prise sur l'imagination qu'elle ne laisse rien à désirer; et ce qu'elle suggère à l'esprit est infiniment plus riche que tout ce que les yeux peuvent voir" [R. Rolland, 1909; citat per: BABL83, pàg. 12]. Calia suggerir, simplificar els elements de figuració, economitzar els mitjans d'expressió. Adolphe Appia ho va fer. Per a ell, seguint una opinió generalitzada en el seu temps, *la música* és l'element que palesa la vida interior i que, per tant, preval per damunt les altres arts: "Là où les autres arts disent: cela signifie, la musique dit: cela est" [R. Wagner; citat per A. Appia, a: BABL83, pàg. 96]. En *Les notes per a la posada en escena de L'anell dels Nibelungs* (1891-1892) la referència a la música és constant; Appia concep els escenaris a partir de la partitura, del text poètico-musical. Els escenaris de la posada en escena no poden constituir una finalitat en si mateixos.

"Alors qu'une partition existe positivement hors de la représentation puisque n'importe quel musicien peut la lire, une mise en scène, fondée sur la vie dramatique de l'acteur et non plus sur l'effet purement décoratif, peut bien se fixer en un scénario minutieusement noté en regard de la partition, en une série de graphiques, en une maquette, etc., mais tout cela n'existe que pendant la représentation, même pour l'homme du métier" [A. Appia, "Introduction à mes notes personnelles", a: BABL83, pàg. 15].

En *Les notes*, Appia vol disminuir la part incontrolable del treball de *l'actor*, deixar-li el mínim de llibertat, despersonalitzar-lo. Igual que succeeix amb la música, la posada en escena ha de compondre una partitura actoral, on es dictin els moviments dels actors. Accions sota *la llum*, que esdevé un mitjà d'expressió; l'únic, el veritable material de l'art del teatre. Allò a què la música al·ludeix i el poema evidència, la llum ho porta a l'escena, ja que té una força suggestiva idèntica a la de la música. La llum pren sobre l'escena un paper actiu, que fins i tot suplanta els personatges. Així, la pintura queda relegada, tot i que el color pot tenir un paper expressiu en els seus escenaris. L'efecte purament decoratiu no té cap valor.

"Quand la musique atteint sa plus noble puissance, elle devient forme dans l'espace" [F. Schiller; citat per A. Appia, a: BABL83, pàg. 17].

El 1892, mentre està redactant *Les notes*, Appia esbossa unes escenografies per *L'or del Rin* i *La valquíria*. Malgrat que són el fruit de les primeres temptatives, mostren prou bé el sentit del treball escènic d'Appia. En els dibuixos, la natura encara es distingeix: el cim d'una muntanya, les branques d'un arbre, el contorn del bosc; però la referència sempre és fragmentària, mai no dóna una imatge

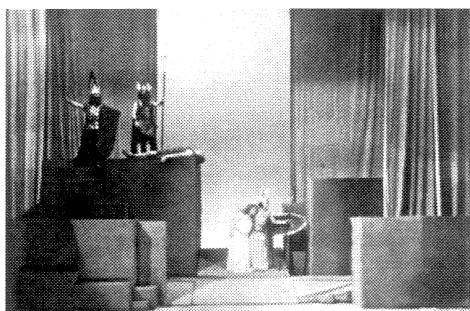
¹³ Això deia Wieland Wagner que havia dit el seu avi. Potser és veritat, però el cert és que res ens fa pensar que Richard Wagner estigués disconforme amb les posades en escena, bastant tradicionals, de les seves òperes [W. Wagner, 1952, citat per BABL83, pàg. 17].



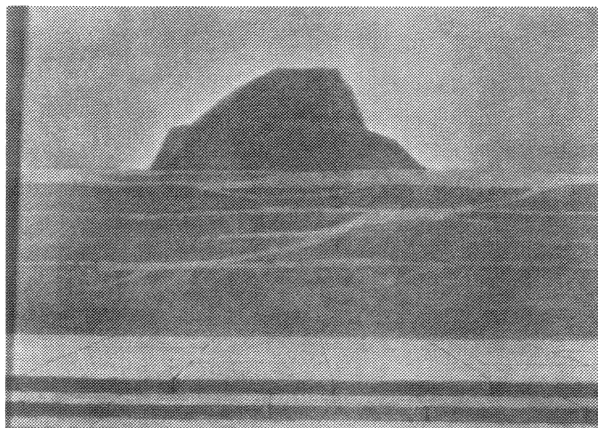
30



31



32



33

30 J. Hoffmann. *La valquíria*, de Richard Wagner. 1876

31 Adolphe Appia. *La valquíria*, de Richard Wagner. Acte III, 1892

32 *La valquíria*, de Richard Wagner. Acte II. Posada en escena d'Adolphe Appia, Basilea, 1925

33 Adolphe Appia. *Les cataractes de l'Aube*

completa de la realitat, sinó que busca al·ludir-la. Els elements escènics no dificulten la marxa que la música dicta a l'actor. L'escenografia no és un decorat, un afegit pictòric creat amb lleis pròpies, alienes a les necessitats de la posada en escena. Ja no omple l'escenari fins a impossibilitar el moviment del cantant, tal com succeïa, per exemple, a les escenografies de Hoffmann per a la mateixa *valquíria* [M. L. Bablet-Hahn, a: BABL83, pàg. 390-402].

Els espais rítmics

"La vie du corps tend à l'anarchie, donc à la laideur; et c'est la musique qui doit le libérer en lui imposant sa discipline" [APPI06].

A la primavera de 1906, Adolphe Appia assisteix a una demostració pública de gimnàstica rítmica. Allà descobreix el parentiu del seu treball amb el d'Emil-Jacques Dalcroze. A l'alba del segle XX, la gimnàstica rítmica de Dalcroze, músic i professor del Conservatori de Ginebra, és una expressió més d'un moviment de valoració del cos humà, del qual l'educació física i el renaixement dels Jocs Olímpics seran unes fites. Les persones, absents als dibuixos, estan, però, presents a la ment d'Appia. Convençut que "le mouvement du corps humain demande des obstacles pour s'exprimer", Appia construeix orografies.

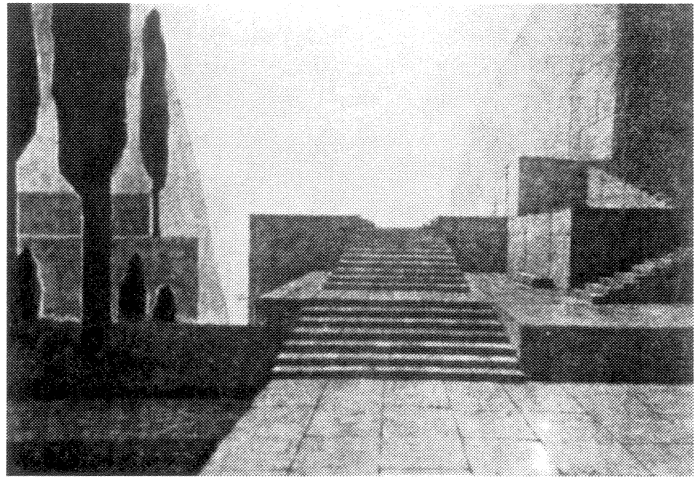
De les escenografies de *L'or del Rin*, de *La valquíria* (1892) i de *Parsifal* (1896-1904) als espais rítmics, el caràcter mimètic del dibuix va desapareixent. Els troncs d'arbres del "Bosc sagrat" esdevenen pilars. La forma de la roca de *La valquíria* es desnaturalitza en *Les cataractes de l'aube* (s. d.). Allunyats del romanticisme dels esbossos de la fi del segle, els espais rítmics (1909-1910) són relleus, arquitectures abstractes. Sovint, però, les configuracions formals, la composició de volums, són similars en uns i altres. Appia aprèn dels tempteigs de les posades en escena wagnerianes. Tall, doncs, però també continuïtat en el treball d'Adolphe Appia.

L'any 1909, durant la gira que Dalcroze realitza per Alemanya, Wolf i Harald Dohrn li ofereixen construir un institut de formació a la ciutat-jardí de Hellerau.¹⁴ Heinrich Tessenow, aleshores un jove arquitecte desconegut, serà l'encarregat de fer el projecte. Coincidint amb Dalcroze i Appia, Tessenow aprecia la simplicitat i l'harmonia. L'estil dels edificis concorda amb el moviment rítmic del cos dels dansaires.

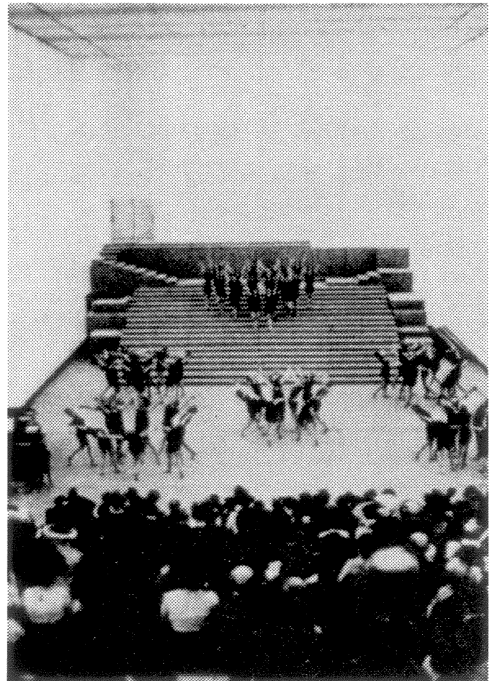
A Hellerau, la sala del teatre, obra de l'enginyer Alexander von Salzmann, és una caixa de llum configurada per una tela blanca tensa a un metre del mur.¹⁵ L'escena a la italiana es modifica gràcies a la concepció nova en la qual arquitectura, llum i actor, guiats per l'estructura dramàtica de l'obra,

¹⁴ Sobre Hellerau, vegeu: Marco De Michelis, "L'Institut Jacques-Dalcroze à Hellerau", a: AAVV92, pàg. 21-47; M.L. Bablet-Hahn, "Appia et la gymnastique rythmique", a: A. Appia, *Oeuvres complètes* (vol. 3), Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988.

¹⁵ Sobre la sala de Hellerau vegeu: Alexandre de Salzmann, "Lumière, luminosité et éclairage", a: A. Appia, *op. cit.*, pàg. 171-173.



34



35

34 Adolphe Appia. *L'escala*. 1912

35 Gimnàstica rítmica d'Emil Jacques Dalcroze a l'Institut d'Hellerau

creen espai. Però, a més, la relació entre l'espectador i l'escena es capgira: la boca d'escena, membrana separadora entre espectacle i públic, desapareix.

En plena Guerra Mundial, en temps de destrucció i mort, Appia somnia amb *L'obra d'art vivent*.¹⁶ El teatre ha de ser la festa on la comunitat es reconcilia amb si mateixa mitjançant l'art. La separació entre actors i espectadors desapareix.

4 Vers un teatre nou. Edward Gordon Craig

"Created an ideal country where everything was possible, even speaking in verse or in music, or the expression of the whole of life in a dance" [YEAT02, pàg. 45]

Avantguardista, combatiu. A Edward Gordon Craig (1872-1966) el preocupa difondre les seves idees. Per aconseguir-ho, publica els seus dibuixos, escriu llibres, com *The Art of the Theatre* i *On the Art of the Theatre*, dirigeix i edita revistes, com *The Mask*.¹⁷ De la mateixa manera que a Appia, a Craig el coneixem més pels seus dibuixos i per la seva obra teòrica que no pas per les seves posades en escena. A diferència d'ell, és decidit i seductor. En l'obra de Craig no hi trobarem exposicions metòdiques d'un sistema rigorosament definit, sinó afirmacions polèmiques. Contra la idea de reunir les arts de la música, la pintura i la poesia per tal de crear un teatre veritable i bell, Craig defensa que cada art té el seu mitjà d'expressió propi. Cada art es crea amb uns materials que li són específics. El teatre no assolirà ser una obra d'art veritable si no és capaç de descobrir-los i emprar-los en estat brut, sense contaminacions. Craig busca l'essència del teatre.

Definició

"No; l'Art del Teatre ni és l'actuació ni la peça, ni els decorats ni la dansa, però consisteix en tots els elements dels quals totes aquestes coses es componen: acció, que és el mateix esperit de l'actuació; les paraules, que són el cos de la peça; línia i color, que són el mateix cor del decorat; ritme, que és l'essència de la dansa." [CRAI11, pàg. 92].

Dues idees bàsiques. Una: la finalitat d'una obra de teatre es posar-se en escena; l'altra: el teatre s'ha de pensar en la seva globalitat. El drama amb què somia Craig és universal i se situa fora del temps. No li calen paraules, ja que la poesia s'ha d'expressar no verbalment sinó visualment.

"Nous voulons entourer le peuple de symboles en silence; en silence nous voulons révéler le mouvement des choses... C'est la nature de notre Art" [E. G. Craig, "Geometry", *The Mask*, vol. I, núm. 1, març de 1908, pàg. 1-2, citat per: BABL62, pàg. 147].

¹⁶ Aquest és el títol d'una obra d'Appia publicada el 1919, vegeu: APPI83, vol. 3, pàg. 355-411.

¹⁷ Entre els llibres, podem destacar *The Art of the Theatre*, 1905, i *On the Art of the Theatre*, 1911, que es difonen ràpidament en els cercles d'avantguarda. Entre les revistes: *The Mask* (1908-1929), de la qual Craig és el director i en la majoria dels números l'únic articulista.

Arquitectura

"Le mouvement impersonnel, au sens réel, n'existe dans aucun art moderne; on ne peut pas dire non plus qu'il appartienne à aucun autre art, même dans son sens imaginaire. Il me semble que les deux autres divisions de l'art de la révélation -l'architecture et la musique- confirment jusqu'à un certain point cette constatation. L'architecture, qui non seulement en imagination mais aussi en fait produit seule la forme pure; la musique, qui non seulement dans l'abstrait mais aussi dans le concret produit seule le son pur" [E. G. Craig, *Catalogue of Etchings being Designs for Motions by Gordon Craig*, 1908, a: BABL62 pàg. 152].

Segons Craig, el moviment és l'origen i el futur del teatre. Ell el descobreix en una làmina del Segon dels Llibres d'Arquitectura de Sebastiano Serlio, que és la font d'inspiració dels *screens*, paravents que han de permetre que l'escena es mogui en qualsevol direcció. Els *screens* no es creen tant amb la intenció d'edificar una arquitectura mòbil com amb la voluntat de realitzar el moviment en estat pur [BABL62, pàg. 146 i seg.], amb ells Craig desitja descobrir unes lleis del moviment anàlogues a les que fonamenten la música. Entre 1907 i 1908, Craig dibuixa 15 gravats. L'any 1908 s'exposen a Florència. Es tracta de 15 moviments o atmosferes on sembla que la interpretació no hi tingui pas lloc, que l'home n'estigui pràcticament exclòs. Segons el crític de teatre Lee Simonson, aquests moviments són dibuixos, "the irresponsible improvisations of a romantic water-colorist"[citat per: KENN93, pàg. 50].

"Steps, a fine theme" [E. G. Craig, citat per: KENN93, pàg. 48]. Les *escales* tenen un poder visual i cinètic que Craig explora a *The Steps*, una sèrie de dibuixos realitzats l'any 1905, publicada el 1913 a *Towards a New Theatre. A Juli César* (1905), els graons, abstractes i metafòrics, formen una barrera, aixequen Marc Antoni, aïllen els conspiradors i, al mateix temps, semblen de marbre, formen part del fòrum de Roma. Des de l'escalinata, Marc Antoni parla d'esquena; la força del seu discurs la percebrem en l'expressió dels rostres dels assassins de Cèsar.

"Je souhaite écarter la scène picturale, mais conserver à sa place la scène architectonique" [E. G. Craig, *Daybook I*, 3-2-1909, BABL62, pàg. 155].

Per a Craig, cada era de la història es defineix per un tipus d'escena arquitectònic. La grecoromana és dominada per la unitat arquitectònica de l'escena. A la de l'Edat mitjana, l'església és el lloc privilegiat. Àdhuc la *commedia dell'arte* defineix una arquitectura, la de l'empostissat. El teatre a la italiana, però, s'ha deixat envair per la pintura. A *Scene*, Craig defensa que ha arribat l'hora de la "cinquena escena", la que correspon als temps moderns: un lloc que sembla veritable, una obra d'arquitectura que ha de servir al drama i, per tant, ha de ser mòbil com ell. Aquesta "cinquena escena" que Craig ha descobert és una creació pura, no imitativa.

"L'imitation de la nature n'a pas de place dans cet art" [E. G. Craig, 1908, citat per BABL62, pàg. 152]

Hamlet a Moscou

Des de 1896, en què interpreta el paper del príncep de Dinamarca, *Hamlet* es converteix en una obsessió per a Craig. L'any 1905, a *L'Art del Teatre* escriu: "Hamlet no és de natura per ser representat en escena (...) Shakespeare pertany a dreita llei a la història de la poesia; a la història del teatre, només hi figura accidentalment" [CRAI11, pàg. 173]. El 1908, Isadora Duncan, la seva companya, durant una estada a Moscou, parla d'ell a Stanislavski, que el convida a venir a la ciutat. La crida del director rus es produeix just quan el Teatre d'Art, a la recerca de noves vies dramàtiques, està muntant obres simbolistes. L'u de novembre de 1908, Craig arriba a Moscou. Assisteix a diversos espectacles del Teatre d'Art: *L'ocell blau*, *El revisor*, *L'hort dels cirerers*, *Les tres germanes*, *Un enemic del poble*, *Oncle Vània*. Admira la qualitat de la companyia, la passió pel treball, el desig de perfecció, la manca d'improvització. Però no comparteix els punts de vista de Stanislavski. Per la seva banda, Stanislavski, no obstant ser poc sensible a allò que considera abstracte, admira els dibuixos de Craig i aprova que aquest exclogui la tela pintada en profit del volum arquitectònic.

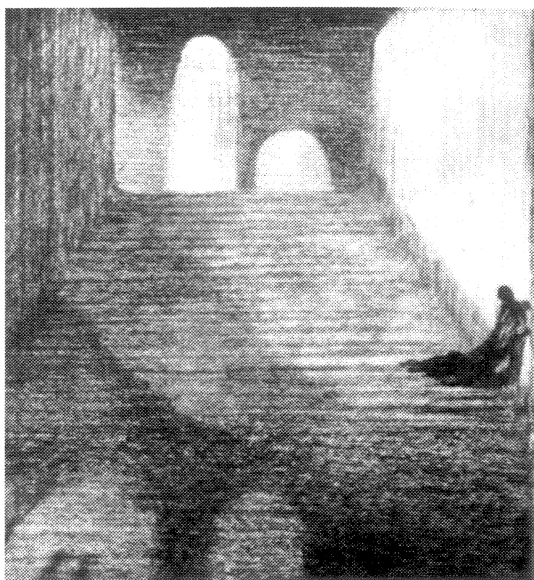
"*Je désire que rien de tout ceci (...) ne soit réaliste*" [E. G. Craig, citat per: BABL62, pàg. 174].

L'abril de 1909, Craig torna a Rússia amb el projecte de muntar *Hamlet* a l'escena del Teatre d'Art. Un *Hamlet* que no ha de ser ni una crònica històrica, ni una tragèdia romàntica, sinó un drama simbòlic en el qual lluiten principis oposats. Per a Craig, la idea principal de l'obra és el triomf del Foc, de la Imaginació, de la Bellesa, de la Justícia i de la Llei, sobre l'Aigua, la Realitat, la Pesantor i la Il·legalitat. Hamlet es troba sol en el món del mal. "Toute la tragédie d'Hamlet réside dans son isolement. Et le fond de cet isolement, c'est la cour, monde de faux-semblants." [E. G. Craig, citat per: BABL62, pàg. 175]. *Hamlet* és un monodrama i, per tant, el príncep hauria d'estar sempre en escena. "Essayons par tous les moyens de faire comprendre au public qu'il regarde la pièce avec les yeux d'Hamlet; que le roi, la reine, et la cour, ne sont pas montrés sur la scène tels qu'ils sont en réalité, mais tels qu'ils apparaissent à Hamlet" [K. Stanislavski, citat per: BABL62, *id.*].

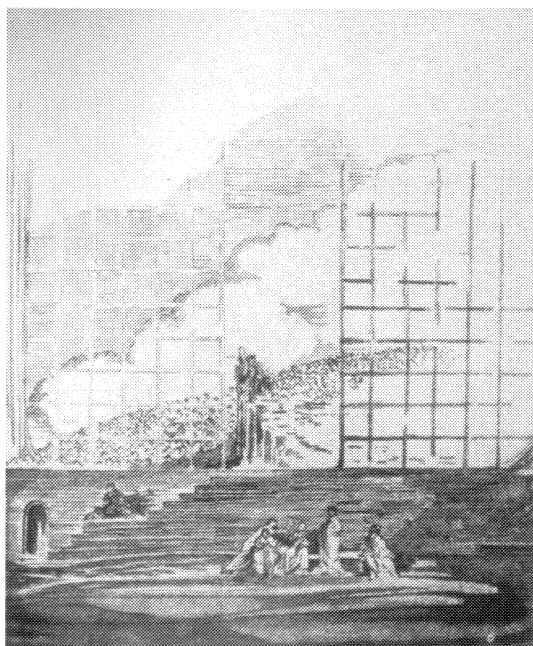
"*Je pense qu'en fait on pourrait jouer Hamlet sans le texte, mais je ne crois pas qu'on l'apprécierait*" [E. G. Craig, citat per: BABL62, pàg. 177].

Craig imagina deixar de costat les paraules i expressar el drama mitjançant el moviment dels actors. Segons Stanislavski, això ja no seria l'obra de Shakespeare, sinó un art nou que prendria el tema de Hamlet com a punt de partença.

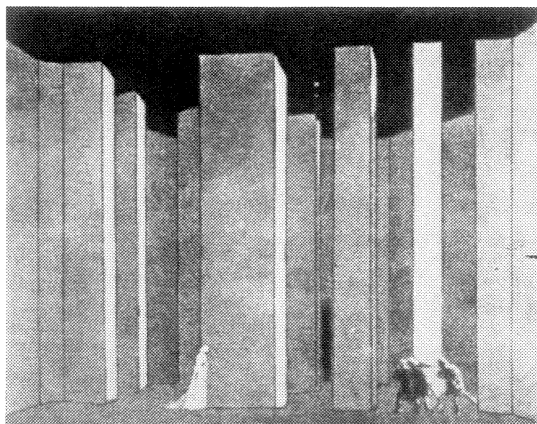
"*Je désire qu'entre Hamlet et le reste du monde il n'y ait pas un seul point d'accord, pas le moindre espoir de réconciliation. Je pourrais voir dans Hamlet l'histoire du théâtre. Dans Hamlet tout ce qui vit au théâtre se débat contre ces coutumes mortes qui désirent écraser le théâtre*" [E. G. Craig, a: BABL62, pàg. 179].



36



37



38

36 Edward Gordon Craig. *Steps*. 1905-1913

37 Edward Gordon Craig. *Juli Cèsar*, de William Shakespeare. 1905

38 Edward Gordon Craig. *Hamlet*, de William Shakespeare, al Teatre d'Art de Moscou. Acte I, escena primera. 1911

El príncep és una força amb la qual Craig se sent emparentat. Sota el seu efecte, el drama ha de transcórrer impetuós. La posada en escena ha de facilitar el pas ràpid d'una escena a una altra. Els paravents han de ser els mecanismes que resolguin el problema del canvi de formes i a la vegada suggereixin els llocs i subratllin l'atmosfera. El 28 de febrer de 1910, Craig torna a Moscou. Es construeix una gran maqueta de l'escena amb un dispositiu d'il·luminació i s'inicien els assajos, Craig s'ocupa del vestuari. Però els paravents comencen a plantejar seriosos problemes materials; s'han de fabricar de tela tensa en un marc de fusta. Craig hauria volgut que es bellugessin a la vista, però finalment s'ha d'utilitzar el teló. La interpretació provoca problemes encara més complexos. Stanislavski explica el seu "sistema" a Craig. Aquest anota que li interessa, sobretot, que sigui una teoria nascuda de la pràctica escènica. Amb tot, el desembre de 1911, Craig manifesta el seu desacord, Stanislavski tampoc no queda satisfet amb el resultat: "Il n'y avait aucune noble simplicité, aucune grandiose assurance, aucune magistrale réserve. Il n'y avait ni voix sonores, ni beauté d'élocution, ni mouvement, ni plastique harmonieuse. Mais il y avait ce que nous craignons par-dessus tout; soit l'habituel pathos théâtral, soit, aux antipodes, une manière de vivre les rôles ennuyeuse, appliquée et prosaïque" [K. Stanislavski, citat per: BABL62, pàg. 190]. Stanislavski s'adona que quan es tracta de representar teatre en vers, els seus actors cauen en la declamació.

"Les décors eux-mêmes suggèrent des variations d'émotion humaine" [enviat especial del *Times*, 9-1-1912, citat per: BABL62, pàg. 191].

Acte I, escena 2. L'escena es divideix en dues zones: darrere, destacant davant d'un fons daurat, el rei i la reina estan asseguts en un tron aixecat, de sota la seva gegantina capa surten els caps dels cortesans. Hamlet s'asseu en primer pla, vestit de negre, perdut en els seus pensaments. Vaktangov, aleshores jove alumne del Teatre Artístic, estava entre els cortesans situats sota la capa; Craig digué que fou gairebé l'únic que el comprengué, li fou fidel i executà les idees que donava.¹⁸ Acte II, escena 2. L'arribada dels actors. L'alegria de l'art teatral aconsegueix que el príncep trobi l'entusiasme perdut des de la mort del pare. L'escenari es divideix en zones: davant, els comedians, il·luminats, actuen d'esquena; darrere, aixecats, en la penombra, de cara al públic, el rei i la reina; d'aquesta manera es veu la seva reacció davant l'actuació dels comedians.

Després de la representació, una vegada Craig ha marxat, Stanislavski es lamenta que el Teatre d'Art no hagi pogut realitzar les concepcions d'un hoste admirat.

¹⁸ Sobre Vaktangov, vegeu: Eugenij B. Vachtangov, *Il sistema e l'eccezione. Tacuini, lettere, diari*, a cura de Fausto Malcovati, Florència, La Casa Usher, 1984; v. o.: 1959; i Vajtangov, *Lecciones de régisseur*, Buenos Aires, Domingo Cortizo. Editorial Quetzal, 1987.

IV El teatre de les avantguardes

El terme *avantguardes* no s'empra d'una manera temporalment restringida, sinó per mostrar un seguit de temptatives que arriben fins al teatre de Samuel Beckett. Transformar l'espai escènic, adequar el teatre al temps present o, simplement, experimentar, crear. Les propostes teatrals de les avantguardes defineixen un espai ampli, inabastable, que ocupa fins i tot la ciutat sencera. La Unió Soviètica que ha fet la revolució, i l'Alemanya de la República de Weimar, que lluita per fer-la, centren l'estudi del període de les avantguardes històriques.

1 Vsevolod Meyerhold: Del Teatre Estudi al tribunal

Del naturalisme a la convenció conscient

"Asil per a gent d'imaginació dèbil"

L'any 1898, quan tot just té 24 anys, Vsevolod Meyerhold (1874-1940) és acollit al Teatre d'Art de Moscou. La seva entrada es produeix en el moment que Stanislavski posa en dubte la pràctica establerta a la companyia i proposa obrir un teatre-estudi, autònom del grup on s'explorin vies artístiques noves que potser el Teatre d'Art, ancorat en unes maneres determinades, no podia descobrir. Meyerhold forma part de l'Estudi; però quatre anys més tard l'abandona. Mentre hi és, cerca atenuar els procediments grollerament naturalistes, acceptant que el teatre és convencional. D'aquesta manera, disposa els personatges sobre l'escena a la manera dels baixos relleus, pensant més en termes compositius, formals, que no pas a voler imitar la vida. Segons Meyerhold, el teatre no pot reduir-se a ser el notari de la realitat, sinó que ha de deixar espais oberts a la fantasia de l'espectador. Si no, no hi ha art. La posada en escena ha d'estar plena d'al·lusions que l'espectador ha de completar creadorament amb la imaginació. A escena sols s'ha de portar l'essencial. Per realitzar les noves exigències del Teatre Estudi feien falta uns actors nous. En el teatre naturalista, l'actor s'expressava d'una manera absolutament "clara, completa i determinada", s'esforçava a eliminar el misteri de l'escena.

"Para Chejov, los hombres del Jardín de los cerezos son un medio y no la sustancia; en el Teatro de Arte, por el contrario, los hombres se convertían en la sustancia y el aspecto lírico y místico de la obra quedaba en la sombra (...) En el teatro "de la convención consciente" el espectador no olvida ni por un instante que tiene ante sí un actor que representa; ni el actor, que tiene ante él una sala, bajo los pies un escenario y a los lados unos decorados" [V. Meyerhold, *Historia y técnica del teatro*, 1906, a MEYE92, pàg. 151 i 176].

Durant aquests anys, Meyerhold experimenta diferents tècniques i gèneres marginals de la història del teatre, com la *commedia dell'arte*, i desenvolupa el grotsec. Vol tornar al teatre la ingenuïtat de la barraca de fira.

"La lucha contra los métodos naturalistas, de que se han hecho promotores los teatros experimentales y algunos directores, no es casual, sino que ha sido sugerida por la evolución histórica. La búsqueda de nuevas formas escénicas no es un capricho de la moda. La introducción de nuevos métodos de montaje (convencional) no es una ocurrencia, puesta en práctica para complacer a la muchedumbre que busca ávidamente impresiones cada vez más fuertes (...) Los teatros actuales tienen derecho a la existencia sólo desde este punto de vista: son los talleres donde se están forjando las armoniosas piezas del futuro gigante: el teatro popular" [V. Meyerhold, *op. cit.*, a MEYE92, pàg. 175 i 177]

Del teatre de fira i popular al de masses i del proletariat tan sols hi ha un pas. Amb el temps, el llenguatge de Meyerhold s'anirà polititzant i en fer-ho, defensarà que el teatre és una reunió per crear, "actuar". Amb la Revolució, l'hora d'actuar arriba.

L'octubre teatral

Malgrat que no estigués afiliat a cap partit abans de la Revolució d'Octubre, Meyerhold tampoc no havia estat indiferent als esdeveniments polítics que sacsejaren Rússia; de fet, fou un dels primers artistes que col·laborà amb el poder revolucionari. El setembre de 1920, Lunacharski, comissari del poble per a la instrucció pública, situa Meyerhold al capdavant del TEO -Departament Teatral del NARKOMPROS- de Moscou. Des del seu càrrec, Meyerhold proclama l'"octubre teatral" i declara la guerra civil al món del teatre tradicional. El TEO s'ha de convertir en l'òrgan de la propaganda comunista". Cal sortir de l'estreta caixa escènica i anar al carrer, portant la consigna de Maiakovski i la LEF al teatre: "Els nostres pinzells són els carrers, les nostres paletes són les places".

Meyerhold aposta per donar el monopoli teatral a l'esquerra, defensa la nacionalització dels teatres, la introducció d'obres revolucionàries. Seguint el model del *proletkult*, pensa que, de la mateixa manera com el proletariat ha destruït la burgesia, també ha de destruir la vella cultura i crear-ne una de nova. "Tiremos toda la cultura burguesa por la borda como si fuera basura".¹ El teatre proletari,

¹ Sheila Fitzpatrick, *Lunacharsky y la organización soviética de las artes (1919-1921)*, Madrid, Siglo XXI, 1976, pàg. 120; v. o.: 1970.

doncs, ha de destruir el teatre professional. Però Lunacharski no opina igual. Segons ell, el millor art de totes les classes i de totes les èpoques forma part de la "riquesa de la humanitat"; el proletariat ha de basar-se en l'art del passat per crear el seu. El febrer de 1921, Lunacharski degrada Meyerhold a sotsdirector.

La biomecànica

"La biomecànica intenta por primera vez enseñar lo que todo hombre debe aprender si quiere ser un elemento cualificado de la sociedad. En la biomecànica asistimos al encuentro entre la organización en el arte y la organización en la vida" [Arvatov, "El teatro proletario, el teatro como producción", citat per J. A. Hormigón, a: MEYE92, pàg. 85].

Ja l'any 1915, a l'estudi del carrer Borodinskaïa, Meyerhold havia intuït les bases de la biomecànica. No gaires anys després, es proposa la creació d'un nou sistema d'organització del moviment humà, fonamentat en el món de la producció: "el trabajo de un obrero experto recuerda siempre la danza, y en este punto bordea los límites del arte (...) El método del "taylorismo" puede aplicarse al trabajo del actor" [V. Meyerhold, 1922, a: MEYE92, pàg. 230]. Per aconseguir-ho, és indispensable individualitzar els moviments productius, per tal d'eliminar els desplaçaments superflus, improductius. "Basamos nuestro teatro en la cultura física ligada al gesto productivo" [MEYE92, pàg. 428]. L'entusiasme pel món nou de la producció industrial, per la tècnica i la mecanització, condueix a voler transplantar el discurs organitzador de Taylor i els ritmes americans de producció a la URSS. Les teories productivistes consideren el teatre proletari com una fàbrica de persones qualificades per a la vida activa i anuncien la destrucció del teatre com a art i la seva dissolució en la vida quotidiana. A la recerca metòdica de l'expressió corporal, el joc biomecànic combina les tècniques del circ, de la gimnàstica, de la dansa, del *music-hall*. La biomecànica teatralitza la cultura física. L'actor-proletari, dotat d'una tècnica depurada, no és ni un obrer que fa teatre, ni un virtuós que troba en el teatre una finalitat en si mateixa. L'actor ha de ser el portador conscient del discurs marxista.

Si l'actor és un treballador, el dispositiu escènic ha de ser una màquina. Segons Meyerhold, en els teatres existents, l'escena sotmet el decorador a les seves lleis i no a l'invers. Així doncs, cal "trencar l'escena", alliberar-la de la maquinària i dels telons, deixar-la respirar. El decorat ha de deslliurar-se de les tasques representatives i no ha de significar res; sols ha de ser útil, facilitar la interpretació dels actors i així convertir-se en un mitjà de lluita contra el naturalisme.

El cornut magnànim

El 25 d'abril de 1922 s'estrena *El cornut magnànim*, de Crommelynck. En aquesta obra, Meyerhold dessacralitza el caràcter intocable del text d'un autor; analitza, treballa, talla, afegeix, recompon. Construeix una peça nova.

A l'escena, Meyerhold proposa directament una realitat i no pas una il·lusió. Construeix un objecte que no obeeix ni a les lleis de la perspectiva, ni al principi de la representativitat. Un dispositiu -"peça

o conjunt de peces disposades de manera que esdevinguin aptes per a un fi determinat i que formen part, generalment, d'un conjunt més complex", segons els diccionaris- dinàmic, concebut en funció del moviment constant del cos tridimensional de l'actor. Els productivistes, però, li retrauran el seu caràcter associatiu, quasi representatiu: les rodes i les aspes evoquen el molí. Segons Meyerhold, la construcció ha de ser avaluada en relació amb l'espectacle. El seu paper no és pas significar, sinó fraccionar l'espai escènic, tot proveint l'actor de llocs de treball variats i superposats. Mancada de valor en si mateixa, la construcció l'adquireix en funció de l'acció i el moviment. La construcció és la companya, el suport, de l'actor. Però, malgrat que la màquina-útil escènic indica la seva submissió a les tasques de la interpretació de l'actor, el cert és que està investida d'un valor simbòlic i estètic. El dispositiu encarna la màquina.

L'edifici teatral

"Empezamos a pensar en un espectáculo sin escenario" [V. Meyerhold, 1926, a: MEYE92].

Meyerhold defineix un ambient escènic nou: suprimint els bastidors, deixant nues les línies de la construcció. Si el teatre ha de ser un tot únic, l'edifici teatral també ho ha de ser.

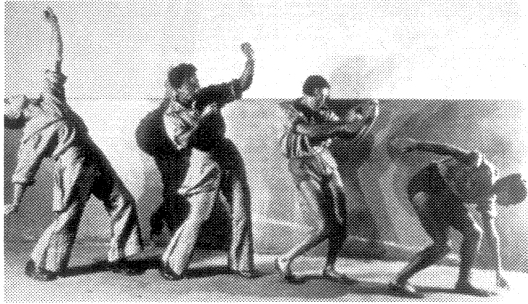
"Para una representación de masas, necesito un escenario capaz para 700 a 1.000 personas, dispuestas a desfilar sobre la escena (...) Si el teatro no estuviera dividido en un patio de butacas, unos palcos y un gallinero, si la orquesta no fuese un pequeño abismo entre el escenario y los espectadores, si no existieran las candilejas, si el teatro fuese un todo único, si entre el público y el escenario hubiera un puente natural, movería a esta masa pasiva de gente sentada, lograría sacudirla, y los espectadores, después de desfilarse sobre la escena, volverían a sentarse en sus puestos" [MEYE92, pàg. 241]

Meyerhold lluita contra l'edifici estàtic. Un escenari modern ha de ser dinàmic, com ho és un port.

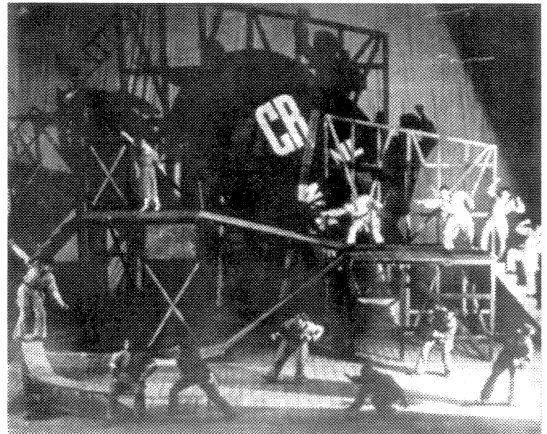
El 26 de març de 1936, Zhanov condemna el formalisme en la Conferència de directors d'escena: el formalisme és estrany a l'art soviètic, és burgès. En el mateix marc, Meyerhold defensa el dret a la investigació lliure. El 20 de juny de 1939, Meyerhold és detingut, acusat de trotskista i agent d'Anglaterra i el Japó; té 65 anys. El 15 de juliol la seva dona apareix degollada. El 2 de febrer de 1940, Meyerhold mor afusellat.

2 El taller de teatre de la Bauhaus. De Lothar Schreyer a Oskar Schlemmer

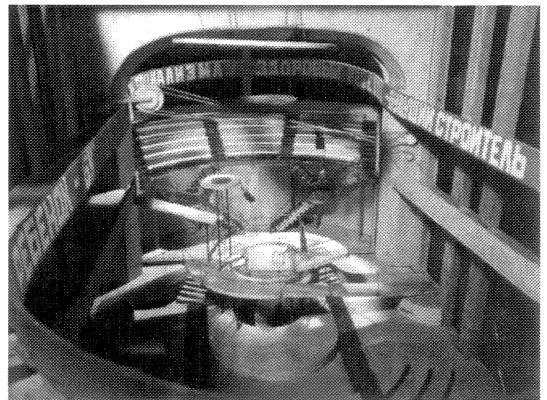
"Aportemos todos nuestra voluntad, nuestra inventiva, nuestra creatividad a la nueva actividad constructora del futuro, que será todo en una sola forma: arquitectura y escultura y pintura, que millares de manos de artesanos elevarán hacia el cielo como símbolo cristalino de una nueva fe que está surgiendo" [Manifest fundacional de la Bauhaus, 1919, a: WING75, pàg. 41].



39



40



41

39 Exercicis de biomecànica. Tir a l'arc

40 El *Cornut magnànim*, de Crommelynck. Posada en escena de Vsevolod Meyerhold. 1922

41 Teatre Zon de Vsevolod Meyerhold. Reconstrucció d'una maqueta de El Lissitzki

L'abril de 1919 es publica a Weimar el manifest i el programa fundacional de la Bauhaus: una escola nova, resultat de la fusió de l'Escola Superior d'Arts Plàstiques amb l'Escola d'Arts i Oficis del Gran Ducat de Saxònia. La crida a la unitat que el text difon no deixa de ser sorprenent en una societat profundament dividida. Feia poc temps, al gener, Berlín havia estat l'escenari de combats cruentos entre les forces del govern i les revolucionàries. Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg havien estat assassinats per membres del *freikorps*, cos parapolicial organitzat pel ministre de Defensa, el socialdemòcrata Gustav Noske.

La tasca de la Bauhaus en el moment fundacional vol abraçar massa objectius. D'una banda, es vincula a les finalitats del Deutscher Werkbund i vol millorar la qualitat de vida de les masses, mitjançant la producció en massa d'objectes *gestaltes*; vol instituir una estètica científica, mitjançant uns elements simples, combinables, reproduïbles, que generen sensacions, plaers constants. Però, d'altra banda, participa de la mentalitat expressionista i valora que la cultura present, filla del desenvolupament salvatge del capitalisme, està infinitament dividida, trencada, turmentada i convulsa; així es creu que l'home ha esdevingut un ésser incomplet i que la tasca de l'escola ha de consistir, precisament, en reconquerir l'harmonia perduda, reconstruir l'home total, educar els educadors i les masses.

El teatre i la Bauhaus

A la Bauhaus, en absència del taller d'arquitectura, que no s'obre fins al 1927, el teatre rep l'encàrrec d'assegurar la integració de les arts que, de fet, segons el manifest fundacional, havia de realitzar-se sota l'ègida de l'arquitectura. Però si el teatre sembla suplantar l'arquitectura és, sobretot, perquè ofereix un potencial pedagògic gens menyspreable. El treball teatral és anàleg al treball arquitectònic. L'ensenyament de la Bauhaus és un ensenyament teatralitzat.

"L'oeuvre théâtrale, en tant qu'unité orchestrale, est intimement apparentée à l'oeuvre d'Architecture. Comme dans l'oeuvre d'Architecture toutes les parties abandonnent leur propre Moi au profit d'animation collective supérieure de l'Oeuvre Totale, ainsi dans l'oeuvre théâtrale se concentre une multitude de problèmes artistiques, selon cette loi spécifique, au profit d'une nouvelle et plus grande unité" [W. Gropius, 1923, a: MICH78, pàg. 68].

1921. Art i religió. Lothar Schreyer

"Celui qui écoute, voit la partition, doit savoir que le spectacle ne peut être vu et entendu que par le Cercle des Amis, comme une vision collective, comme une offrande collective passionnée, comme une oeuvre collective" [L. Schreyer, a: MICH78, pàg. 30].

Lothar Schreyer (1886-1966), el director del primer taller de teatre de la Bauhaus, tenia una llarga trajectòria vinculada al món del teatre. Havia estat dramaturg al Deutsches Schauspielhaus d'Hamburg del 1911 al 1918 i redactor en cap de la revista *Der Sturm* a Berlín. L'any 1918

havia fundat el Sturm-Bühne, un teatre-estudi a Berlín. De 1919 a 1921, el Kampf-Bühne, a Hamburg. El 1920 havia començat a treballar amb titelles, de formes pures i construïts amb materials nous.

Segons Schreyer, el teatre no és una institució moral, sinó una pura creació artística. I a la vegada és església, ja que en la representació teatral s'engendra una comunitat: espiritual, no política. Schreyer considera que el teatre neix amb independència de la realitat i de la història, dels avenços tècnics aportats per la maquinària escènica; el teatre dirigeix la mirada a un origen remot. El teatre és una aventura del sensible, els materials de la qual són la forma, el color, el moviment, el so. En el teatre de Schreyer, la paraula és l'element dominant (*Wortkunstwerk*), que violenta la sintaxi, suprimeix tots els ornaments, es despulla i s'aïlla del real. En les seves obres, a vegades, el crit i la seva ressonància, substitueixen el diàleg. La comunicació verbal no és possible. El text esdevé ritme. El llenguatge es torna abstracte, trenca els nexes sintàctics, es fa autònom respecte a l'acció i als personatges. L'actor ha de moure's amb les paraules, parlar amb el cos. La persona humana, modificada mitjançant la màscara, és el suport de la paraula. Les persones-màscara es belluguen per una escena nua, sense decorat. La forma és un ésser espiritual, junt amb el so, el color, la paraula, manifestacions exteriors de continguts interiors. El material s'exclou del teatre. La tasca del teatre és convertir en sensible una idea suprasensible. La recerca de l'essència del teatre s'associa a la de "la puresa i la veritat interior", en un camí impregnat del bàlsam de la religió. L'art permet apropar-nos a la coneixença del diví. El teatre és una forma de culte que reconcilia els homes amb déu [MICH78, pàg. 24 i seg.].

L'any 1922, Lothar Schreyer es converteix al catolicisme. Art i religió eren indestruïbles. Ambdós permetien conèixer el món "tal com és", el "profund" dels objectes, l'"essència íntima" de les coses. Unes idees gens ni mica estranyes dins l'ambient místic de la Bauhaus fundacional, on els mazdeïstes, encapçalats per Johannes Itten, controlaven quasi totes les activitats de la institució, sobretot les nuclears, el curs preliminar (*Vorkurs*) i la cuina. Itten, a més del *Vorkurs*, dirigia sis tallers (escultura sobre pedra, vitrall, metall, mobiliari, pintura mural, teixit), i des d'ells bloquejava la possible productivitat dels treballs de l'escola. No era la projecció exterior de l'escola allò que preocupava Itten, sinó al contrari, el coneixement d'un mateix. Tenir cura del cos, de l'alimentació, concentrar-se, relaxar-se, fer exercicis respiratoris, eren els treballs dels *bauhausler* per assolir l'harmonia física i psíquica. Calia purificar-se per obtenir l'estat de gràcia que exigeix la creació. Calia observar un règim alimentari estricte.²

Perpetuar el mite romàntic del creador genial, de l'artista demiürg, era coherent amb els principis originaris de la Bauhaus. També Gropius pensa, l'any 1919, que l'art no s'ensenya, que l'artista és un artesà inspirat en uns instants de llum durant els quals, més enllà de la pròpia voluntat, la seva obra esdevé art. La ideologia d'Itten donava més importància a la contemplació, la reflexió i la preparació que a l'obra en si mateixa. A la Bauhaus fundacional, l'ordre contemplatiu s'imposà sobre l'ordre actiu.

² Sobre aquest ambient de la Bauhaus fundacional, vegeu: Joseph Ryckwert, "El lado oscuro de la Bauhaus", a: *Bauhaus*, Madrid, Editorial Comunicación, 1971, pàg. 103-114.

1923. Art i tècnica, una nova unitat. Oskar Schlemmer

"Art i tècnica no formen una unitat nova. Resten, pel seu valor creador, fonamentalment diferents" [Muche, 1926, a: MICH78, pàg. 67].

"Je ne crois pas à l'atelier du Moyen Age, nous ne le ressusciterons pas, pas plus que l'art du Moyen Age, et pas même dans un sens moderne (...) L'art décoratif d'atelier à l'âge de la machine et la technique, c'est de la marchandise pour les riches: sans la large base des jadis, sans racines dans le peuple" [O. Schlemmer, novembre de 1922, a: MICH78, pàg. 64].

El 1923, el desig d'assolir la unió de l'art i l'artesanía s'arracona i se substitueix pel de fusionar art i tècnica. El març d'aquell any, Itten se'n va de l'escola. Schreyer també, decebut pel fracàs de *Mondspiel*. Oskar Schlemmer el substitueix al cap del taller de teatre. *L'homo Dei* es transfigura en l'home tecnològic. El monestir, en el laboratori.

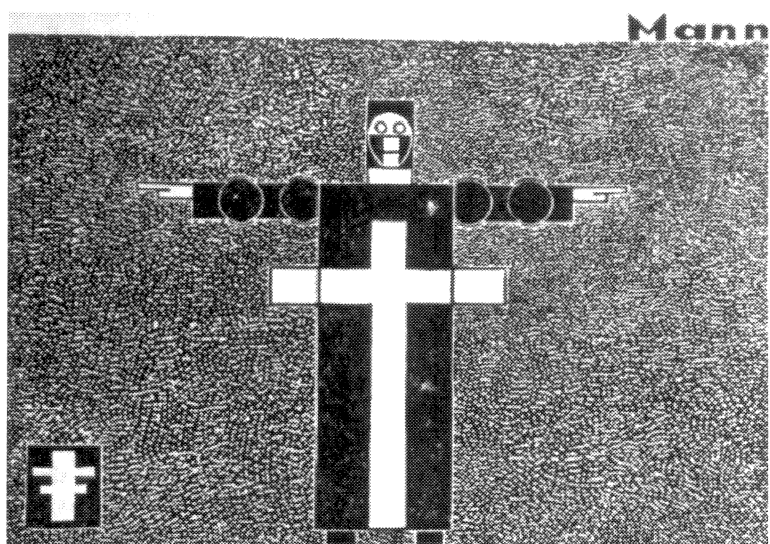
El *Ballet triàdic* és l'obra més emblemàtica del teatre de Schlemmer. Però el cert és que la seva generació és anterior al seu treball al taller de teatre de la Bauhaus. De fet, és de 1916, i l'any 1922 ja s'havia representat al Landestheater de Stuttgart. L'any 1923, en el marc de la "Setmana de la Bauhaus", el *Ballet* es munta al Deutches Nationaltheater de Weimar. Triàdic: 3 dansaires, 3 parts, 3 arts -dansa, vestuari, música-, 12 danses, 18 vestits. La mística de Schlemmer és de tipus matemàtic. Al *Ballet triàdic*, el cos humà és modelat per una forma severa, un vestit rígid que disciplina els moviments, prohibint-ne uns, obligant-ne uns altres; que subratlla els moviments més petits. L'estructura del vestit obliga a la precisió, a la rectitud del gest. "Boles daurades" no usa els braços, "Abstracte" solament té la mà dreta. Tan sols "Menuet" sembla moure's quasi lliurement, el dansaire que l'interpreta a Stuttgart fou el mateix Schlemmer, amb el pseudònim Walter Schoppe. El *Ballet triàdic* exclou la paraula, reforma el cos. La música (Tharenghi, Bossi i Debussy / Haydn / Haydn, Paradies, Galuppi i Haendel) és el mode d'expressió de la interioritat pura. L'any 1926, al Festival de Donaueschingen, el *Ballet* es representa amb música de Paul Hindemith.

1922. *Gabinet de les figures*. Espectacle de figures grotesques, planes, cossos tallats, animats mecànicament.

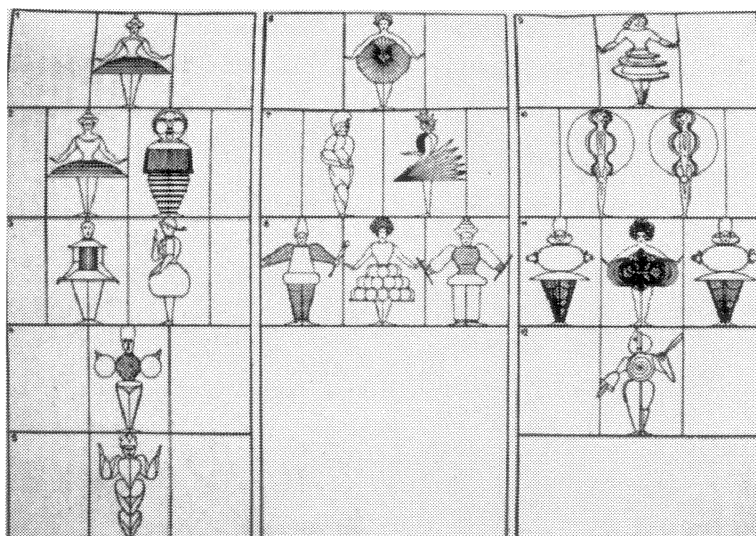
1923. *Ballet mecànic*. La dansa fa desaparèixer el cos humà. Aixeca l'art per damunt dels sentiments personals, li dóna la mateixa perfecció que les ciències. El programa del taller tracta d'investigar els elements abstractes de la producció i la posada en formes escèniques: espai, forma, color, so, moviment, llum.

1924. Xanti Schawinsky, *Circus*. A l'obra, les condicions de treball de la fàbrica esdevenen estètiques gràcies a l'abstracció dels cossos humans: els cossos es fan peces. Mentre a *Metropolis* la màquina oprimeix el treballador i li dicta el ritme de treball, a *Circus* el domador s'imposa al monstre.

A desgrat de les intencions, en el taller de teatre, la preparació per a la reproducció en sèrie esdevé merament ideològica. El taller de teatre no pot oferir cap prototipus a la indústria.



42



43

42 Lothar Schreyer. Vestuari per a l'home. *Kreuzigung*. 1920

43 Oskar Schlemmer. *Ballet triadic*. 1916-1926

Del cos mecànic al cos natural

Al laboratori de Dessau, Schlemmer no contradirà el cos amb el vestit. El cos ja no ha de fer-se màquina, ni reproduir els efectes que aquesta genera.

"El ser humà és tant un organisme de carn i sang com un mecanisme de números i mesures. Es un ser del sensible i de la raó" [O. Schlemmer, 1926, MICH78, pàg.167].

A les noves danses de la Bauhaus (1926. *Dansa de les formes*; 1927. *Equilibristik*), l'actor-dansaire ja no està lligat per l'arquitectura del vestit, sinó per una trama espacial lineal. Sota la pressió de la ideologia taylorista, Schlemmer diu que el seu treball participa en la tasca de reorganitzar el món d'una manera metòdica i científica. L'estàndard incorpora el millor de les formes anteriors, elimina el contingut personal, simplifica, redueix a l'essencial, a l'elemental, homogeneïtza el cos mitjançant el vestit.

3 Erwin Piscator. Del Tribunal al Teatre total

"Marchamos. Al arco de Ypern. Los alemanes estaban en el apogeo de la famosa ofensiva de la primavera de 1915. Por primera vez, se habían lanzado gases asfixiantes. Cadáveres de ingleses y alemanes levantaban su hedor contra el cielo flamenco, desconsolado y gris. Nuestras compañías quedaron diezmadas. Tuvimos que rellenarlas. Antes de pasar a las avanzadas, oscilamos hacia adelante y hacia atrás. Una de las veces que avanzamos nos llegaron las primeras granadas. Orden de desplegarse y atrincherarse. Yo me tumbo, con el corazón palpitante, e intento, lo mismo que los demás, cavar con mi pala lo más rápidamente posible. Pero, mientras otros lo logran, yo no lo logro. El suboficial viene arrastrándose y maldiciendo:

-¡Carajo, adelante!

-No puedo cavar.

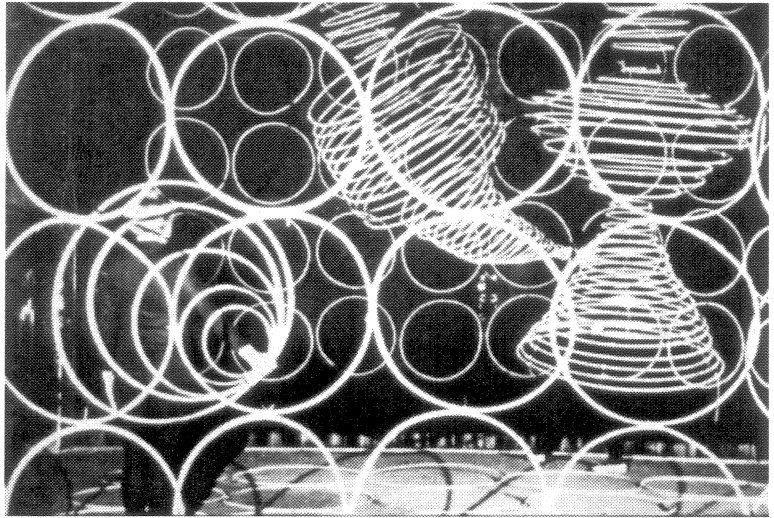
El suboficial: -¿Por qué no?

-No puedo.

Él, enfadado: -¿Qué oficio tiene usted?

-Actor" [PISC29, pàg. 14-15].

Erwin Piscator (1893-1966) encara no tenia vint-i-dos anys quan va anar a la guerra, aquella "gegantina aspiradora" que li netejaria tots el records i l'obligaria a començar de zero.



44



45

44 Exercicis del Taller de Teatre de la Bauhaus, dirigit per Oskar Schlemmer

45 Oskar Schlemmer. Fotografia de T. Lux Feininger. 1927

La guerra polititza Piscator que, com tants d'altres, va a Berlín, una metròpoli oberta, un centre que rep i difon. Allà, enmig de tumults salvatges, de manifestacions imponents, envoltat d'una meravellosa tensió, Piscator entra en contacte amb els cercles dadaistes i amb la *Spartakusbund*. Segons el dadaisme berlinès, l'art ja no és l'expressió de sentiments, sinó un mitjà de protesta i d'intervenció que perd qualsevol connotació utòpico-humanista, per guanyar en intenció política. L'art és un mitjà de la lluita de classes: propagandista, educador i eficaç. Ha de suscitar l'entusiasme, ha d'ajudar a prendre postura.

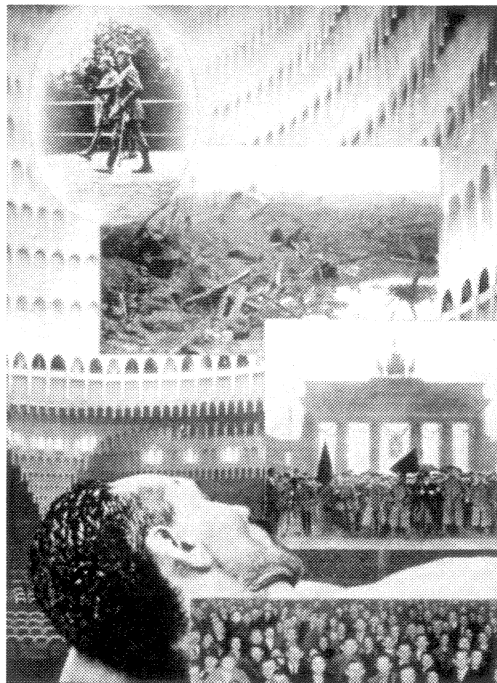
El teatre polític

Durant aquells anys, l'activitat de Piscator és vertiginosa. Les experiències són breus, però intenses. De 1919 a 1920 dirigeix el Tribunal a Königsberg. El Tribunal no creu en el teatre per al proletariat, "l'art per al poble", filantròpic, de la Volksbühne, la companyia vinculada a la socialdemocràcia;³ sinó en el teatre proletari, fet per la mateixa classe obrera. Al tombant de 1920 a 1921 funda el "Teatre proletari" a Berlín. En consonància amb les posicions del Proletkult soviètic, el "Teatre proletari" defensa el vincle orgànic dels treballadors teatrals amb el proletariat, un públic homogeni, una comunitat que no es realitza místicament a l'interior del teatre, sinó que ja és real abans; una classe que es constitueix per raó d'uns interessos i uns objectius comuns. El "Teatre proletari" és un lloc-instrument d'una cultura alternativa i col·lectiva, que no utilitza mai els teatres oficials, que vol abolir qualsevol estructura jeràrquica en el treball teatral.

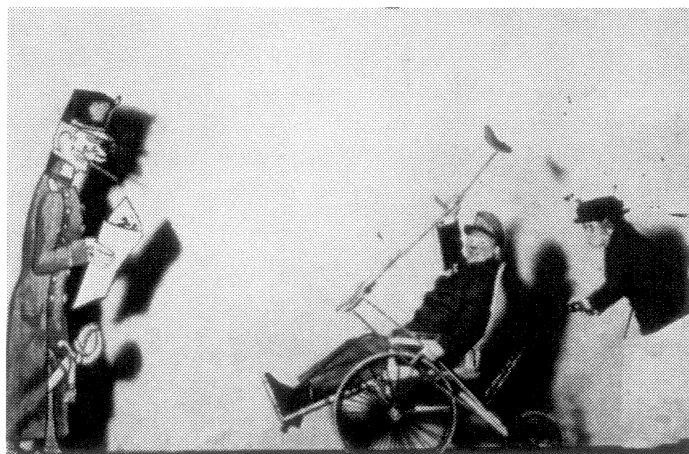
Piscator proposa que l'ús de les innovacions tècniques i expressives de les avantguardes teatrals no sigui una finalitat, sinó un mitjà per assolir uns fins funcionals i socials, i defensa la necessitat de transformar la relació espectador/espectacle, fent un teatre que no cerqui afectar els sentiments, sinó la raó. Amb tot, hi ha una certa distància entre les paraules i els fets.

Piscator, com Meyerhold, utilitza d'una manera oberta la dramaturgia del passat per fer-la útil a la causa revolucionària proletària. "Allò que manté amb vida les obres clàssiques és l'ús que se'n fa, malgrat que l'ús pugui ser un abús" [BREC83, pàg. 164]. I, a més, cerca un llenguatge nou, funcional als continguts del missatge comunista. Així, es muntà *Malgrat tot* com un document polític redactat amb motiu del Congrés del KPD, que havia de narrar l'epopeia del període que anava de l'esclat de la guerra a l'assassinat de Karl Liebknecht i Rosa Luxemburg. Un muntatge gegantí de discursos autèntics, escrits, retalls de periòdics, proclames, prospectes, fotografies i pel·lícules de la guerra i de la revolució. A llenguatges nous i diversos es corresponia una forma nova de posada en escena, a la qual li era incòmode l'espai tradicional a la italiana. El 12 de juliol de 1925, l'obra s'estrenà a la Grosses Schauspielhaus, el teatre-circ, també anomenat Circ Schumann, que Hans Poelzig havia projectat l'any 1919.

³ Fundada l'any 1890 a Berlín, la Freie Volksbühne (escena popular lliure) s'institueix com una peça més de la xarxa organitzativa de l'esquerra. A l'associació, una quota econòmica dóna dret a assistir a una representació mensual, en una localitat que se sorteja per tal d'evitar preferències entre el públic. L'any 1927, just quan Piscator l'abandona, la Volksbühne compta amb 540.000 afiliats.



46



47

46 Fotomuntatge de *Malgrat tot*, espectacle pel Congrés del KPD a la Grosses Schauspielhaus, 12 de juliol 1925
47 *Les aventures del brau soldat Schwejk*, de Jaroslav Hasek. Posada en escena per E. Piscator, 1928

"Miles de almas llenaban la Grosses Schauspielhaus la noche de la representación. Toda localidad disponible estaba ocupada; todas las escaleras, corredores y pasillos, de bote en bote. El entusiasmo que producía el solo hecho de poder ver, dominaba, ya antes de levantarse el telón, a esta masa viva; una buena disposición hacia el teatro, inaudita, como sólo puede encontrarse en el proletariado" [PISC29, pàg. 81].

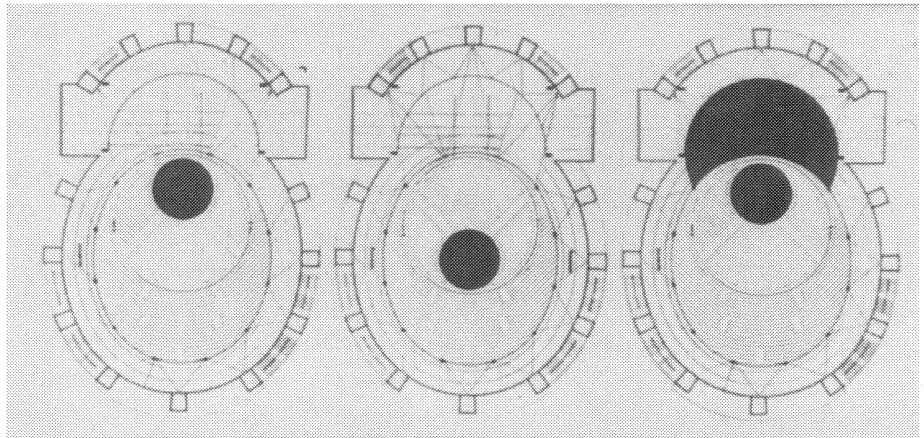
L'arquitectura de la sala era especialment adequada per crear un ambient assembleari, participatiu. Max Reinhardt ja ho havia experimentat amb *La mort de Danton*, de Georg Büchner, quan convertí l'espai del teatre en un immens parlament.

Un afany de recerca similar induí Piscator a portar a l'escena *Les aventures del valerós soldat Schwejk*, de Jaroslav Hasek. La novel·la, publicada per entregues en un diari, estava dividida en un seguit d'episodis on es representava la repetida confrontació còmica entre Schwejk -l'actor Max Pallenberg, a l'obra de teatre- i el poder. Al text literari, l'acció, l'espai i el temps canviaven amb celeritat; tot estava en moviment. "Schweik es conducido -a la cárcel, de la cárcel-, Schweik acompaña al cura cuando va a misa, Schweik es llevado a la revista en silla de ruedas, es llevado al frente en ferrocarril, marcha durante días enteros en busca de su regimiento" [PISC29, pàg. 243]. L'adaptació dramàtica no era pas fàcil, altres l'havien intentat abans sense èxit [LORA79]. Un col·lectiu, format per Brecht, Gasbarra, Grosz i Lania, s'hi enfronta, cercant de mantenir el ritme i l'heterogeneïtat de la novel·la. S'hi inclouen projeccions i pel·lícules, dibuixos animats, titelles i ninots -obra de George Grosz. Elements tècnics i expressius que volen donar resposta a una forma narrativa nova. El mateix succeeix amb el dispositiu escènic: una pantalla de projeccions que serveix de tela de fons. Dos tapissos rodadors de llates de fusta, molt sorollosos, tot s'ha de dir. Cap decorat fix, encadenaments ràpids, múltiples llocs. El dispositiu anul·la les unitats clàssiques de lloc i de temps.

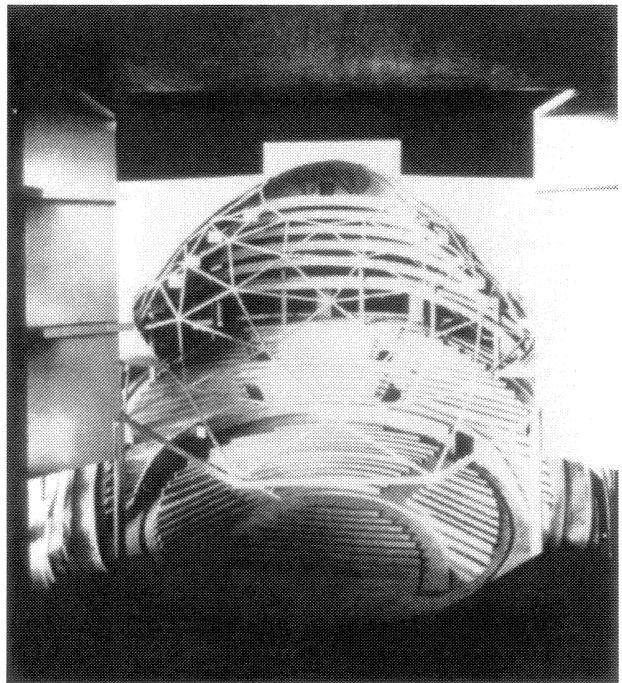
El Teatre Total

Piscator necessitava una màquina teatral que tingués la perfecció tècnica d'una màquina d'escriure. El sostre de l'escenari del teatre a la Nollendorf Platz, on s'instal·là la *Piscator-Bühne* dels anys 1927 al 1930, s'havia ensorrat de tant pes de maquinària que havia de suportar. Necessitava construir un teatre nou i encarregà el projecte arquitectònic a Walter Gropius, director de la Bauhaus i arquitecte de prestigi. El Teatre Total havia de concloure la recerca del teatre modern per inventar nous mitjans tècnics i espacials que permetessin introduir a l'espectador en l'acció dramàtica més del que li estava permès fins aleshores [PISC29, pàg. 159-164]. El Teatre Total recull els espais escènics de la història del teatre: el circ, l'amfiteatre, el teatre a la italiana i, a la vegada, n'inventa de nous, com els corredors laterals, on també es pot desenvolupar l'acció dramàtica o projectar imatges. La mateixa cúpula de la sala ha de col·laborar a la creació d'una atmosfera envolupant. El Teatre Total és el triomf de l'espectacle. En ell, l'espai escènic s'imposa de forma totalitària a l'espectador. La tecnologia és un instrument de persuasió, de suggestió. Bertolt Brecht, que en alguns aspectes sentia un respecte profund per l'obra de Piscator, ho criticarà:

"Le parecía más fácil lograr un enfoque crítico de los grandes temas mediante efectos escénicos ingeniosos e imponentes que mediante la labor del actor" [BREC63, vol. 2, pàg. 191].



48



49

48 Teatre Total, de W. Gropius, per a Erwin Piscator, 1927

49 Teatre Total, de W. Gropius, per a Erwin Piscator, 1927

4 Bertolt Brecht. Èpica, didàctica i contradicció

"Necessitem un teatre que utilitzi i provoqui idees i sentiments que juguin un paper en la transformació de les relacions humanes"
[BREC48, pàg. 26]

V - Effekt

Sembla ser que, segons Aristòtil, la finalitat de la tragèdia era la catarsi. La representació d'actes reals com la vida mateixa, que provoquessin por i compassió en el públic, havia de permetre assolir-la. La mimesi produïa la catarsi. L'espectador havia d'identificar-se amb l'obra dramàtica. L'obra dramàtica havia d'explotar la capacitat de la persona d'experimentar, davant d'una realitat simulada, les mateixes emocions que davant de la realitat mateixa. Això, segons Brecht (1898-1956), contribueix a que els espectadors estiguin tensos i absents.

"Entrem en un d'aquests edificis i observem l'efecte produït en els espectadors. En esguardar al voltant nostre, veurem unes figures immòbils en un estat peculiar: semblen posar tots els músculs en tensió, en un esforç intens. A penes hi ha comunicació entre ells; la seva reunió és com la d'una gent que està dormint, però amb un son inquiet (...) Fiten l'escena com si estiguessin embuixats, (...) semblen deslligats de tota activitat; semblen una gent amb qui estan fent alguna cosa. L'estat d'absència, en el qual semblen lliurats a unes sensacions indefinides, però intenses, és tant més pregon com més bé treballen els actors; així, com que no ens agrada aquest estat, voldriem uns actors tan dolents com fos possible" [BREC48, pàg. 23].

A diferència del teatre aristotèlic, el teatre èpic no ha de permetre a l'espectador que s'abandoni a reaccions afectives. El teatre didàctic ha d'ensenyar, en coincidència amb el pensament dels filòsofs, que no sols cerquen explicar el món, sinó també transformar-lo. És un teatre parcial, que es compromet amb la lluita de classes. Útil, no tant per convèncer mitjançant l'exposició dels fets com per fomentar una actitud crítica.

"El "autocontrol" de la escena deberá contar, desde luego, con actores que tengan un concepto del público esencialmente distinto del que el domador tiene de las bestias que pueblan sus jaulas, con actores para los que el efecto no es un fin, sino un medio" [BENJ39, pàg. 26].

Només mitjançant aquest autocontrol, no sols de l'actor sinó de la posada en escena en la seva globalitat, l'espectador podrà contemplar l'obra d'una manera distant. Distanciar és impedir la identificació sentimental, és facilitar l'experiència conscient. El distanciament sols és possible si no es creen les il·lusions que l'actor és el personatge i la representació el fet real. L'actor i l'actriu han de mantenir la ment freda; sortir-se del paper. No han d'enganyar el públic tot mostrant-li que no és ell, sinó el personatge, fent-li creure que allò que s'esdevé en escena no és estudiat. Han de deixar

perfectament clar que, al començament i al mig, ja coneixen el final. L'actor és, doncs, una peça clau del teatre èpic. Segons Brecht, es tracta d'un treballador especialitzat -delegat del públic, del qual es diferencia no per l'origen, sinó per la funció- que ha après a observar, reconstruir i comunicar. Distanciar és, precisament, comunicar. Distanciar és desil·lusionar.

El lloc de la representació èpica

És l'escenari, però també pot ser-ho un ring de boxa on qualsevol fragment reconeixible de la realitat. En particular, el ring permet explicar bona part del pensament de Brecht sobre el realisme escènic: els espais i els objectes són reals, però es mostren fora del seu context habitual, privats de la seva utilitat original i muntats d'acord amb interessos nous.

"La escena está todavía elevada, pero ya no emerge de una hondura inescrutable; se ha convertido en podio" [BENJ39, pàg. 17]

El fossar, l'abisme que separava els actors del públic com els morts dels vius, s'ha reomplert. L'escena ja no és un lloc màgic, sinó "un lloc d'exposició favorablement situat"; un espai que no ha de reproduir mimèticament el món, sinó facilitar-ne la comprensió. Per Benjamin, l'escena èpica s'aixeca en un empostissat; un lloc d'exposició: neutre, una pàgina en blanc no significant a priori. L'escena èpica ha de ser diferent de la del teatre naturalista, on l'espai preexistia a l'acció; i de la simbolista, carregada de signes. Però que sigui un lloc neutre no vol dir que no s'hagi de construir cada vegada, per a cada espectacle.

Brecht no refusa la tècnica. Al Theater am Schiffbauerdamm, el teatre a la italiana, barroc, que encara avui és la seu del Berliner Ensemble, Brecht transforma l'escena. L'any 1949, quan retorna a Alemanya, després de l'exili i d'una breu estada als Estats Units, les obres de reforma de l'edifici es concentren a modernitzar la caixa escènica tècnològicament. Al Berliner, la simplicitat aparent de l'escenografia amaga l'avenç tècnic de la sala de màquines. Les escenografies han de ser pobres, refusar la il·lusió, acostar-se a indicar els trets característics de l'obra, facilitar que l'espectador hagi de concretar, evitar la paràlisi i l'atròfia de la imaginació.

En un escrit dedicat a la pintura xinesa, Brecht examina críticament la mirada occidental: "On sait que les Chinois n'usent pas de la perspective; ils n'aiment pas considérer toutes les choses sous un angle unique" [B. Brecht, "Sur la peinture chinoise", 1970, a: BANU81, pàg. 30]. Davant la realitat, l'artista xinès se situa d'una manera diferent que l'occidental. L'ordre visual de la pintura xinesa no genera cap punt de control, mentre que el de la perspectiva cònica organitza la imatge en funció d'un centre que produeix un conjunt indivisible, on es dona "la complète soumission de celui qui regarde" [í.d.]. L'observador és immobilitzat en la perspectiva cònica, mentre que en la dels xinesos, el moviment s'introdueix en el quadre. "L'oeil peut partir à la découverte" [í.d.]. La pintura xinesa serveix a Brecht per explicitar el seu refús a l'autoritat del centre. A la tela xinesa les coses es troben juxtaposades. No hi ha submissió "violenta" ni autoritat, sinó coexistència en un règim d'una "gran llibertat".

Juxtaposició, muntatge que permet controlar la il·lusió. Muntatges que cerquen indicar, simultàniament, una successió d'estats de coses i demostren que és possible de contemplar-los des de diferents punts de vista. L'espectador assisteix a la presentació escènica de diferents hipòtesis sobre la realitat.

Mare Courage i els seus fills

"Los dolores no convierten al enfermo en médico. Y ver, de lejos o de cerca, no convierte al testigo ocular en experto" [BREC63, pàg. 30].

A *Mare Courage* s'exposa un fragment de la Guerra dels Trenta anys, aquell que transcorre de la primavera de 1624 a gener de 1636. A l'obra es vol mostrar, demostrar que "en la guerra, no es la gente pequeña la que hace los grandes negocios. Que en la guerra -que es una prosecución de los negocios, con otros medios- las virtudes humanas se convierten en fuerzas mortales, que se vuelven contra quienes las poseen. Que no hay sacrificio excesivo para combatir la guerra" [BREC63, vol. 3, pàg. 21 i 22]. Però *Mare Courage*, símbol del poble alemany, no aprèn res, no és l'heroïna positiva; a diferència de la mare d'*Els fusells de mare Carrar* (1937), a qui la mort del fill, ametrallat per un patruller feixista, consciència políticament.

Els personatges no es defineixen pel predomini d'una qualitat, sinó per una tensió, un conflicte. Brecht pensa que els "casos ideals" no existeixen i les "impureses" sí. La construcció del personatge és paral·lela a la construcció dels altres personatges i, per tant, un bon exercici per a l'actor pot consistir a interpretar altres papers durant els assaigs. L'acció de l'obra té una estructura caracteritzada per l'alternança. A les escenes principals -1. Pèrdua provisional d'Eilif; 3. Pèrdua de Petit Suís; 6. Caterina desfigurada; 8. Pèrdua definitiva d'Eilif; 11. Mort de Caterina, *Mare Courage* és sempre absent i les seves absències són cada vegada més llargues. Cada vegada és menys "mare" i més "coratge". A les altres escenes més curtes, l'acció se centra en l'activitat de *Mare Courage* com a comerciant. La música actua d'intermedi, de trencament, de resum del punt de vista d'un personatge. Els músics se situen en una llotja, visibles, a diferència del que succeïa en l'orquestra invisible wagneriana.

La posada en escena. 1941, a Zurich es produeixen profunds malentesos. Així, hi ha una absència total de la noció de falta; i, malgrat la desolació, s'imposa la idea que la vida triomfa. La *Courage* dona una lliçó de tenacitat. La guerra és una catàstrofe de la qual els éssers humans poden sobreviure. La temporada del 1949-50, a Berlín, en la versió del Berliner Ensemble, Brecht vol fer més perceptible el caràcter mercantil de les activitats de la *Courage* -l'actriu Helene Weigel-, vol accentuar la seva responsabilitat en la mort dels seus fills, vol evitar que es prengui la *Courage* per una víctima. L'escenografia d'aquesta darrera versió, de Teo Otto, està constituïda per un ciclorama de fons, de tela de tenda de color gris molt clar; fons neutre d'on surt i d'on desapareix el carruatge. A Zurich, les teles de fons eren pintades. A Berlín, el lloc de l'acció és indicat pels noms dels països escrits amb lletres grosses. D'una manera similar a la pintura xinesa, el teatre èpic utilitza la cal·ligrafia com a tècnica que distancia, en cartells que anuncien, que són com notes a peu de pàgina i no decorats. L'ús



50



51



52



53

50 *Mare Coratge* (escena 3), de Bertolt Brecht. Representada a Zurich, 1941

51 *Mare Coratge* (escena 1), de Bertolt Brecht,

representada a París pel Berliner Ensemble sota la direcció de Bertolt Brecht, 1954

52 *Mare Coratge*, de Bertolt Brecht, representada a París pel Berliner Ensemble, 1954

53 *Mare Coratge* (escena 12), de Bertolt Brecht, representada a París pel Berliner Ensemble, 1954

dels bastidors permet distingir les escenes de campament de les de carreteres. El carruatge varia a cada escena: la tela s'envelleix, les lletres es refan, les mercaderies són més o menys abundants. Els elements fixos són realistes per la construcció i el material, però simples i al·lusius. Més que pel decorat, la significació de les escenes es produeix mitjançant les relacions humanes i socials. La il·luminació, blanca, intensa i igual, destrueix l'atmosfera romàntica.

Malgrat que la Coratge no tregui res en net, el públic pot aprendre. L'art no necessita oferir imatges coherents, la suggestió artística atorga aparença de veritat a les absurditats més grans. L'art té el privilegi de construir el seu propi món:

"Si l'art reflecteix la vida, ho fa amb uns miralls especials" [BREC48, pàg. 42].

5 Antonin Artaud. La renovació de l'art teatral. Isabel Feliu

"Un personaje de fuego, el hijo mismo de Prometeo"

"Un motor de avión montado en un automóvil de turismo"

Quan Jean Louis Barrault (actor i director de teatre) diu que Antonin Artaud (1896-1948) va ser com un motor d'avió muntat en un automòbil, es pot estar referint al contrast que existeix entre l'envergadura de la tasca que va tractar de realitzar Artaud en els mateixos fonaments de la disciplina teatral i la seva personalitat d'home impulsiu i molt lúcida, que fugí de tot dogmatisme per acabar ofegat en una insatisfacció permanent.

En l'obra teòrica d'Artaud hi trobem, moltes vegades, contradiccions que semblen confondre els arguments del discurs. És necessari prescindir de cercar coherència en els seus escrits i provar de comprendre allò que està dient en cada moment, més enllà de les paraules i les definicions.

Crítica i construcció

Des de molt jove, Artaud decideix consagrar la seva vida al teatre, i ho fa treballant d'actor (també de cinema), dissenyant el vestuari i les escenografies d'obres pròpies o d'altres autors, escrivint textos o bé traduint-ne, i dirigint. Als inicis de la seva carrera, i després de participar en representacions teatrals a la seva ciutat natal, col·labora, ja a París, amb la gent que en aquell moment representa l'avantguarda artística i està investigant la funció del teatre. Els dramaturgs i actors d'aquests grups es dediquen a posar en pràctica les conquestes de Craig i Appia.

Segons Artaud, el teatre que s'està realitzant a Europa en aquells moments ha esdevingut un teatre dirigit únicament a la distracció i al plaer més banal. S'ha de lluitar contra aquest teatre mortal, momentani, per poder donar lloc al veritable teatre, que es concep com l'acompliment dels desitjos humans més purs. Trobar l'expressió de l'autèntica acció dramàtica, com a realitat momentània però

fulgurant, tractant de “captar les forces que dormen en totes les formes com a tals, però que neixen a la vida si ens identifiquem màgicament amb aquestes formes” [ARTA64].

El teatre que es fa al món occidental està mort perquè es restringeix al llenguatge verbal per expressar-se, prescindint de tots els altres llenguatges. “S’ha d’anar més enllà de les formes per fer sensible aquell centre fràgil i inquietant al qual les formes no hi arriben, ja que el verdader objecte del teatre és crear mites” [ARTA64].

El primer contacte d’Artaud amb el teatre balinès, unes danses asiàtiques, l’impressiona profundament, i serà l’origen de les seves idees sobre el teatre oriental i d’on extraurà els principis de la seva doctrina teatral.

Després d’afegir-se al Grup Surrealista amb Breton al capdavant, i de separar-se’n violentament, decebut per la manca de congruència del grup i les diferents intencions, funda el Teatre d’Alfred Jarry; una proposta de renovació de l’activitat teatral que funcionarà durant tan sols dos anys per diversos atacs de la premsa i dificultats econòmiques. Publica els *Manifests de la Crueltat* i constitueix la Societat Anònima del Teatre de la Crueltat, que finalment no es duu a terme.

De l’any 1938 és el seu llibre *El teatre i el seu doble*, on Artaud publica els seus escrits que parlen d’allò en què s’ha convertit el teatre i del que hauria de ser. “El teatre s’ha d’igualar a la vida, no a la vida individual on trionfen els caràcters, sinó a un tipus de vida alliberada que suprimeix la individualitat humana”. El teatre ha de ser el lloc de l’expressió de la comunitat. “L’art no és la imitació de la vida, sinó que la vida és la imitació d’un principi transcendent amb el qual l’art ens comunica” [ARTA64].

Per trobar el veritable teatre caldrà una renovació íntegra i total del seu sentit i de la posada en escena tradicional, ja que la posada en escena és essencial en l’expressió teatral. El teatre s’ha d’apropar a la vida, i no tractar-la d’imitar, per això serà necessari precisar quin és el llenguatge propi de l’expressió dramàtica, és a dir, la teatralitat essencial: decorats, vestuari, música, moviments, il·luminació. I tornar el teatre al seu origen, a la vida.

El teatre ha de fer un esforç per objectivar i absteure en la cerca de les seves imatges, exprémer-ne directament allò essencial: “Mireu els pallassos, construeixen l’escena amb la direcció d’una mirada” [ARTA64]. Ha de ser pur i complet, i no pas literari. El rigor, la disciplina i l’abstracció són fonamentals, i aquesta serà la llavor de la teoria i la pràctica del teatre d’Artaud.

El seu primer espectacle pràcticament no té text ni partitura. Cada sessió és un espectacle únic, diferent, imprevisible i impossible de ser repetit; basat en un esquema dinàmic que provoqui constantment la imaginació del intèrpret.

El teatre és l’única de les arts en què les formes moren al mateix instant que neixen, en el mateix moment que l’acció es posa en escena. És un espectacle immediat i únic durant el temps de la seva execució, que el fa irrepètible.

Actor i espectador, l'espai que els reuneix

L'esdeveniment teatral ha de procurar la comunió del públic amb l'espectacle, aquell ha de participar amb les accions dels actors, i per això l'arquitectura de la sala és molt important. L'espectador es lliura a una operació veritable, de l'esperit i de tots els seus sentits, que ha d'implicar tota la seva existència. I per això és essencial que l'acció sigui real, i no pas tan sols una il·lusió, la qual cosa generarà una força versemblant i expansiva. Creure realment en allò que està succeint és la força comunicativa del teatre.

Quan Artaud parla d'un teatre cruel s'està referint a l'experiència dramàtica que fa possible la participació activa i absoluta dels presents a l'acció, actor i espectador. I per això s'oposa a un teatre de la il·lusió.

El llenguatge de l'escena

L'escena és el lloc físic que ha de ser ocupat per l'activitat teatral i ha de parlar el seu propi llenguatge, un llenguatge dirigit a tots els sentits, que lluita contra la gramàtica de la paraula imposada, en l'àmbit entre el crit i el discurs. Un llenguatge de tot allò que ocupa l'escena, d'allò que pot manifestar-se i expressar-se materialment en l'espai de l'escena i que s'orienta directament als sentits, la consciència i l'esperit. El teatre es fa en escena i permet fer visible allò que està amagat en la realitat.

La representació escènica és el llenguatge que tradueix directament els moviments de l'acció dramàtica en l'espai, on aquest espai és la substància mateixa, i no tan sols el lloc físic. L'art de la posada en escena és fer sensible els moviments interiors de l'ànima. És l'esperit del text el que importa, ja que un text té infinites interpretacions i possibilitats. I l'esperit necessita d'un llenguatge per manifestar-se. La posada en escena ha d'estar estrictament controlada i precisada. Tots els elements de la posada en escena tenen sentit i són essencials per a l'expressió teatral: les paraules, la música, el so, la llum, el gest, els objectes, el foc, etc.

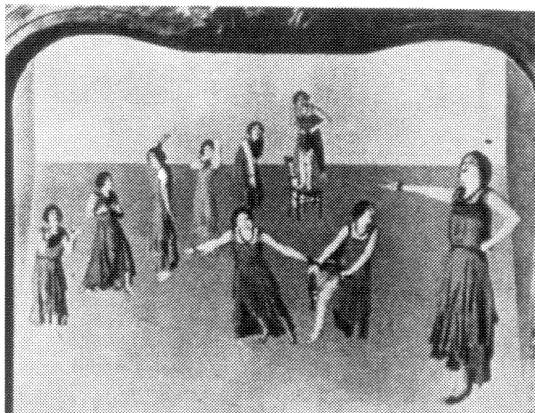
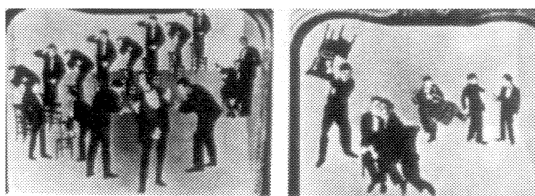
La renovació dramàtica de la que parla Artaud no és una qüestió dels decorats i la maquinària, sinó que és una renovació íntegra del sentit del teatre. La funció de l'escenògraf és cercar tot allò essencial en l'expressió dramàtica per comunicar-se amb l'espectador. Aquest no pot estar passiu, i per això l'espai entre acció i recepció ha de ser únic, s'ha de trencar la quarta paret.

L'art de l'actor

Segons Artaud, fer d'actor significa sentir-se en el lloc, poder crear una atmosfera utilitzant la pròpia vida, ja que la sinceritat i la sensibilitat són inseparables de l'activitat dramàtica. L'actor s'hi ha de jugar la vida, fer teatre no pot ser tan sols una distracció, és la vida mateixa. El treball de l'actor s'ha de posar a mans de l'escenògraf, ha de ser un treball disciplinat i conscient, en el qual l'actor ha de lliurar totes les seves possibilitats físiques i psíquiques.



54



55



56

54 Antonin Artaud, actor a *La passió de Joana d'Arc*. Pel·lícula dirigida per Carl Dreyer, 1928

55 Teatre d'Alfred Jarry, fundat per Antonin Artaud i Roger Vitrac

56 Antonin Artaud. *Les Cenci*. 1935

Els actes de l'actor, malgrat la seva "gratuitat", són tan o més vàlids que els reals, ja que a la intensitat del sentiment de l'actor s'afegeix la resistència d'aquest per aturar-lo en el moment de l'acció. L'actor ha de buscar la realitat del sentiment per fer-lo profund i legítim. El llenguatge ha de ser real per crear allò irreal.

6 Samuel Beckett. El teatre contemporani. Isabel Feliu

El teatre de Samuel Beckett (1906-1989) irromp en l'escena tradicional occidental i la buida de tot allò que s'havia considerat essencial i substancial en ella mateixa. Un procés de minimització i de reducció del tema, l'argument, l'acció, el conflicte, els personatges, els diàlegs, l'estil, l'espacialitat i la temporalitat seran la base del nou teatre. El recorregut creatiu de Beckett va marcant el camí que el porta del seu treball narratiu (que mai no abandonarà) a la dramaturgia. Per conèixer l'obra del dramaturg, comprendre la seva evolució artística, seguirem el procés del seu treball: dels seus primers escrits i articles i les seves primeres novel·les, al teatre, obres radiofòniques i el treball a la televisió i al cinema, sense deixar de banda la narrativa.

Primeres dades

Samuel Beckett neix a Dublín l'any 1906. Després d'estudiar filologia francesa i italiana, marxa a París on troba un ambient menys provincià que l'irlandès. Publica alguns escrits a la revista *Transition*, dedicada sobretot a la literatura avantguardista i decidida a fer una revolució lingüística radical, en contra de la mentalitat burgesa, el seu didactisme i la seva antiquada retòrica. És necessària "la desintegració" de la paraula per tornar-li la seva màgia (objectiu primordial que trobem al llarg de l'obra de Beckett, la recerca i l'anàlisi del llenguatge com a expressió del ser).

En un dels seus articles, Beckett estudia l'ús del llenguatge en l'obra de Dante i Joyce. De Joyce diu que "la seva obra no és sobre alguna cosa; és aquesta cosa mateixa"[TALE79], que podem aplicar a l'obra de Beckett des de mitjan anys quaranta. En un manifest que firma, aposta per la primacia d'una visió poètica i "l'hegemonia de la vida interna sobre l'externa"[TALE79]. I en una poesia, tracta el tema del dualisme cartesià de la ment i el cos (que en el teatre es trasllada a la relació entre imatge i veu). També escriu un assaig sobre l'obra de Proust, amb qui té en comú uns protagonistes aclaparats pel temps que es protegeixen del dolor de la vida amb costums i rutines insignificants.

En un llibre de relats, escrit en un to d'humor corrosiu i amb molta ironia, ple de referències erudites, el protagonista, Belacqua, un jove mandrós i indolent, pretén el descans i la marginació. En una col·lecció de poemes, d'estil hermètic i erudit, l'autor utilitza l'erudició de la mateixa manera com ho fa amb la seva experiència vital: records humans com literaris omplen aquestes dues obres. En la poesia hi ha un procés de dissolució de les imatges, i els personatges es van convertint en veus.

Les novel·les, el camí cap al teatre

A la seva primera novel·la acabada, *Murphy*, l'autor utilitza les idees filosòfiques, i les parodiant, per explicar la impossibilitat de cap sistema per comprendre la realitat humana. El tema és el de la relació entre el cos i la ment, on un narrador omniscient explica la història del jove protagonista que intenta preservar la seva ment (per no perdre la seva llibertat) de les relacions que el seu cos no pot evitar. Murphy treballa en un manicomi on s'adona que els esquizoides han trencat el lligam amb la vida real quotidiana per protegir la seva interioritat. No és fins a la seva mort que el protagonista es pot deslligar de la vida exterior i del llenguatge que el defineix. La novel·la està construïda alternant capítols: Murphy i els altres, separant d'aquesta manera l'interior i l'exterior. El narrador, que ho sap tot, critica el mutisme del protagonista. La solució passarà perquè aquest surti del seu mutisme i tregui la paraula a la veu exterior que no pot explicar allò que no sap.

Seguint el consell de Joyce d'escriure dictat per la sang i no per l'intel·lecte, s'aniran difuminant les referències erudites de la seva obra. "Una nova forma d'art, i que aquesta forma serà de tal gènere que permetrà el desordre, i que no provarà de dir que el desordre és, en el fons, alguna cosa diferent. (...) trobar una forma que contingui la confusió és, en l'actualitat, la tasca de l'artista" [TALE79].

L'any 1938, Beckett és apunyalat pel carrer per un captaire i està a punt de morir. Quan surt de l'hospital es dirigeix a la presó per demanar al seu agressor el perquè del seu atac. La seva resposta serà: "Je ne sais pas, monsieur". La gratuïtat dels actes humans estarà present en tota la seva obra.

La seva segona novel·la, *Watt*, reprèn el tema que va deixar proposat a *Murphy*: anul·lar la veu exterior que parla del que no sap. El tema és un viatge d'anada i tornada del racional protagonista Watt (paraula similar a l'anglesa what, què) a la casa irracional de Mr. Knott (not, no). La paraula, a més de protagonista, es converteix en causant d'allò que succeeix. El narrador no sap més que nosaltres i el protagonista efectiu, Watt, es va construint amb les frases dels altres personatges, i nosaltres el descobrim a mesura que ells també el van descobrint. El narrador entra a la novel·la com un personatge més i insisteix en la ficció d'allò narrat. Els personatges existeixen fins que les paraules s'escoten. Watt pretén captar allò real mitjançant un llenguatge capaç d'explicar-ho, per així dominar el que l'envolta. El fracàs el portarà a adonar-se que el seu lloc és fora del llenguatge, i restarà en silenci acceptant la vida en el seu present i en el seu estar allà. Quan parli serà tan sols per parlar sense finalitat. El narrador deixa el seu lloc ja que ell no pot parlar de l'altre, d'allò que no coneix. L'únic discurs és el del personatge. Les paraules van perdent el seu significat i es converteixen en mers sons.

Decideix escriure en francès perquè "és més fàcil escriure sense estil" [TALE79], buscant l'essència de la seva visió poètica. "Em vaig posar a escriure en francès per empobrir-me encara més" [TALE79], renunciant a tot el món referencial de la llengua materna, convertint el llenguatge en un mitjà neutre que tan sols ha de dir allò que se li pretén fer dir i no deixar-se arrossegar per la seva lògica interna, anul·lant la retòrica del llenguatge per utilitzar les figures de la narració com els instruments del seu treball. El narrador, com a veu exterior, ha desaparegut, i és el propi personatge el qui es narra dient-se, tractant de buscar la seva veritat.

Mercier et Camier és una novel·la que avança ja molts dels elements que formaran part, posteriorment, del seu teatre. Una forma híbrida entre novel·la i teatre, on els límits entre narrativitat i dramaturgia són poc clars. S'estructura en parts únicament dialogades que s'alternen amb un relat narrat en tercera persona. Aquest ús del diàleg mostra ja una via nova: l'escena. La pròpia estructura narrativa és la que el portarà al teatre. El narrador no és una tercera persona exterior als personatges, sinó que està unit a ells des del principi del relat. Existeix una relació d'intimitat, un lligam consubstancial entre el narrador i els protagonistes, entre el narrador i el relat. La parella protagonista manté una relació de complementaritat i deambula pel camp i per la ciutat sense cap finalitat.

Amb la trilogia *Molloy*, *Malone meurt* i *L'innomable*, continua el procés de recerca dins el camp de la narrativitat. L'estil és essencialment oral, els protagonistes són veus que ens parlen, personatges que es creen parlant, que viuen en les paraules i per elles. El narrador en tercera persona ha desaparegut totalment. Molloy no sap allà on es troba, es nega i afirma contínuament, no sap què busca. Progressivament es va deteriorant físicament i acaba postergat en una habitació des de la qual rememora la seva vida, malgrat no poder distingir entre records reals i ficció. Un nou personatge, Moran, repeteix l'acció de Molloy: inici d'un viatge, pèrdua de l'objectiu, deteriorament físic, necessitat d'explicar una història. L'autor ha aconseguit que la necessitat de parlar vingui de l'interior del relat. El viatge no porta enlloc i d'ara endavant els personatges beckettians no es desplaçaran més.

Malone, impotent, resta estirat al seu llit, no pot dir "jo" però només pot parlar d'ell mateix. No viu ni mor, i mentre espera la mort, per omplir el temps, parla: del seu present, dels objectes que posseeix, i narra històries per a ell i per a nosaltres. Els personatges dels quals parla no sap si són reals o ficticis, o si és d'ell de qui està parlant. Així que decideix anar-los matant per poder acabar amb ell mateix, poder deixar de dir "jo" i morir. Matar, doncs, la invenció de personatges i el seu propi discurs.

El protagonista del proper relat ja no té nom, és l'innombrable anònim. El que parla prova de ser parlant, seguint els esquemes narratius; ha de trobar una història i encarnar-se en els personatges. Fracassa, no és possible. La novel·la es fa interminable: no poder callar-se fins a dir-se, sense tenir la possibilitat de dir-se. Beckett troba el seu estil de narrar: no sobre alguna cosa, sinó presentant aquella cosa mateixa. Aquest últim relat el deixa en un punt que no pot avançar ni retrocedir.

L'inevitable: la dramaturgia

És aleshores que escriu *En attendant Godot*. El fet teatral no és nou ni original: unes persones tancades entre les tres parets que defineixen la caixa escènica, a les quals succeeixen coses. Les obres teatrals de Beckett no tenen argument en el sentit tradicional, els personatges no es desplacen, no hi ha acció. S'estructuren en un sol acte que nega qualsevol avanç. L'autosuficiència del propi acte teatral és el descobriment principal del teatre contemporani. La substància del moment teatral omple el marc de l'acció escènica, desapareguda l'estructura narrativa. La trama s'estanca en un present imprecís on les úniques activitats serveixen per omplir un buit temporal i espacial. La immobilitat dels personatges els manté fixos en aquest "moment escènic". El temps s'ha detingut en el sentit clàssic,

els esdeveniments són oblidats ràpidament i el contrast dels records amb el present els fa irrecognoscibles. La reducció dels elements dramàtics reforça la presència dels que hi són presents (en el teatre tot es fa present: els personatges, la seva absència, les paraules, els gests, el silenci, etc.). La manca de trama centra l'atenció en les activitats físiques, la reducció física permet la concentració en els moviments. Les acotacions són part integral de l'obra dramàtica on es detallen els gests i les veus dels personatges. La posada en escena és l'objectiu, i fins i tot el llenguatge està sotmès als moviments i objectes de la representació. Les paraules es converteixen en sons i gemecs, buides del seu significat; l'escenari s'omple d'imatge i so, silenci i buit. Enfront de la narrativitat, la representació guanya prioritat.

En attendant Godot és la història d'una espera. Mentre Vladimir i Estragon (parella protagonista) esperen Godot (que mai no arribarà), han de matar el temps fent alguna cosa: xerren, discuteixen, juguen amb la bota i el barret, parlen amb l'altra parella de personatges (el tirà Pozzo i el seu esclau Lucky); i això és el que estructura la peça: un pur joc escènic. No hi ha argument, trama, en el sentit tradicional (presentació, nus, resolució). Beckett ha fet el pas cap a la representació contemporània. L'espectador ja no espera que succeeixi l'acció, i l'espera s'ha traslladat dalt de l'escenari. Sense argument, les figures i les veus són elements purament dramàtics. Aquesta obra es construeix en dos actes, pràcticament idèntics, en els quals passa el mateix, sense que els personatges s'adonin de la repetició. L'autor ha deixat de creure en les paraules i, per tant, l'única opció que li queda és el silenci. Aquest silenci no és el mateix que el mutisme, sinó que es defineix dintre del llenguatge, les paraules l'han de dir. Un cabal de paraules que oculten un altre llenguatge, el del silenci. Un parlar per no dir res i omplir un buit, una distracció per a l'engany. Els personatges es troben aïllats de tot allò que es troba més enllà de l'escenari, del seu passat, del seu futur. No tenim referències de qui són i de com han arribat allà, i alguns fragments d'un passat imprecís del qual parlen són negats més endavant. El silenci els ha transportat fora de qualsevol temps i espai, en el buit. Escènicament ens trobem davant la mínima expressió. Les acotacions escèniques estan plenes de silencis i pauses de manera que les paraules semblen suspeses en el silenci. Els personatges apareixen sempre en parelles, un i altre són complementaris per formar la unitat, ningú no s'escapa de la mútua dependència. I aquesta dependència els manté lligats en aquest espai limitat del qual no poden escapar. Malgrat la "companyia", no hi ha comunicació, el personatge està immers en la soledat. Es dediquen a omplir un buit amb les paraules, parlen per parlar, escapen del silenci que els fa pensar. L'únic que passa en el transcurs del temps és la degradació física. Amb les paraules els personatges lluiten contra aquesta degradació i viuran fins que aquestes s'acabin.

L'essència del teatre: la posada en escena

Com a director escènic, Beckett estudia minuciosament tots els detalls de l'obra perquè estiguin integrats en l'estructura general; ordena la posada en escena d'una forma musical (repetició de gests, ritmes, sons, etc.), i no d'una forma realista o psicològica; es preocupa per la imatge escènica central, l'espai físic de l'escena; estudia cada gest i paraula, l'estructura dramàtica, que han de mantenir la seva independència; la posada en escena és part del procés creatiu de l'obra i no tan sols una cosa afegida. Allò que l'importa és el material dramàtic i res no queda a l'atzar: una coma, uns punts

suspensius, un gest, la dicció de l'actor, etc. Defineix quin és el tema de cada obra i introdueix els canvis escènics necessaris per explicar-ho també d'una manera visual. Per exemple, a *En attendant Godot* el tema és l'espera i marca els moments d'espera en els quals l'acció escènica queda tallada i els actors absolutament immobilitzats. La simplificació escènica és primordial i l'únic imprescindible són els actors, les veus i la llum.

A *Fin de partie*, obra d'un sol acte, el tema és l'horror a la temporalitat. Dues parelles de personatges estan tancades en un espai interior sense mobles, sense cap contacte amb l'exterior i esperen el final que mai no arribarà. L'escena s'ha buidat i subsisteix tan sols allò imprescindible; res no passa; i malgrat la tensió que existeix entre els personatges, es necessiten els uns als altres. Malgrat la impossibilitat per acabar, la degradació física dels personatges és patent, com també la tensió entre els dos personatges centrals. Hamm, l'amo, es desplaça amb cadira de rodes i no s'hi veu. Els seus moviments sempre seran circulars, mentre que Clov, l'esclau, camina sempre en línies rectes, dirigit per les ordres del seu patró. Malgrat el desig d'aquest darrer de fugir del lloc per aconseguir la llibertat, en cap moment serà capaç d'aconseguir-ho. Els vells progenitors, Nag i Nell, estan tancats en un parell de cubells d'escombraries, dels quals només en treuen el cap quan han de parlar, enfatitzant d'aquesta manera el gest. El color predominat és el gris i la llum és uniforme i freda.

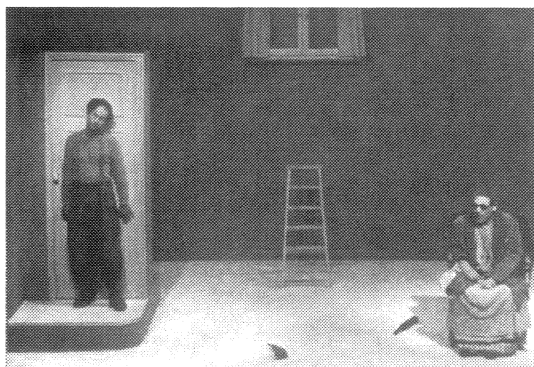
A l'obra següent, *Acte sans paroles I*, la paraula ha desaparegut definitivament, s'estructura tan sols amb les acotacions. El tema principal és el silenci. En escena, la presència física d'un personatge mut que es mou sota les ordres del so d'un xiulet. I aquest és l'únic material escènic. Pur joc escènic.

A *Krapp's last tape*, els personatges són Krapp i la seva veu gravada en un magnetòfon. Krapp està limitat físicament i es dedica a escriure la seva obra pòstuma. A cada aniversari, grava en el magnetòfon les vivències més importants de la seva vida i escolta allò que ha gravat anteriorment en els darrers aniversaris. Però no es reconeix en la seva veu gravada, de manera que aquesta es converteix en un personatge aliè. El temps passat és irrecuperable i buida de significat allò que absorbeix. El personatge prova de guarir-se del silenci a través de les veus de la memòria, però aquestes s'allunyen i mostren la impossibilitat de ser a través del llenguatge. Malgrat les veus, el silenci és inevitable. L'obra és un ritual de gravar i escoltar, que s'escenifica amb els moviments verticals o horitzontals de Krapp. Quan escolta, s'aixeca de la cadira i s'hi asseu; quan parla, camina des del fons de l'escena cap a la taula. És molt clara la divisió entre el cos i la veu.

A *Happy days*, la protagonista usa la memòria com a pràctica per ser. La seva xerrameca interminable rememora un passat llunyà, i són els objectes que guarda en una bossa els que li permeten continuar viva enfront de la terra muda que la devora. El marit, Willie, assegut darrere el piló de detritus serveix perquè Winnie se senti escoltada i no es trobi sola, però la dificultat de la convivència entre els éssers humans és evident. La protagonista tracta de passar el dia parlant, i les pauses i els silencis li serveixen per allargar el monòleg i no acabar les paraules abans que finalitzi el dia. Winnie és un personatge interromput en un present inexplicable, un passat oblidat i un futur inconcebible. En el segon acte, la protagonista ha passat d'estar immobilitzada fins a la cintura, a estar-ho fins al coll. La llum és intensa i omple tota l'escena. La felicitat de què ens parla el títol és marcada pel nombre de vegades que la protagonista somriu.



57



58



59



60

57 *En attendant Godot*, de Samuel Beckett. Posada en escena del propi Beckett, 1975

58 *Fin de partie*, de Samuel Beckett. 1980

59 *Fin de partie*, de Samuel Beckett. Posada en escena del propi Beckett

60 *Happy days*, de Samuel Beckett

Menys és més

El procés de definició de l'art dramàtic en Beckett avança en cada una de les seves obres. Ha aconseguit buidar l'escenari de tota superfluïtat, i la presència humana física i intensa l'omple, com també els mínims gests i paraules, la llum i la foscor. La limitació física del personatge fa que la seva presència sigui més intensa, centrant l'atenció en el gest o l'actitud. El treball de Beckett es guia per màximes com "menys és més" i "entre dues opcions, la senzilla serà l'òptima". A partir de *Happy days*, la durada de les peces es va reduint, va concentrant el tema i continua investigant l'essència de l'art teatral.

"El ser té una forma. Algú la trobarà algun dia. Potser no jo, però algú ho farà. És una forma que ha estat abandonada, passada per alt, posant-hi un substitut en el seu lloc" [TALE79]. La intuïció de Beckett és que l'essència de l'ésser és el silenci, ell s'ha esforçat a fer-ho a través de les paraules i les imatges. El seu silenci es trenca amb la veu que no cessa, i amb ella l'obligació de dir. Les imatges en escena tendeixen a desaparèixer.

V Teatres contemporanis

El terme *contemporani* té una certa ambigüitat, i emprar-lo vol dir acceptar-ho. Si contemporani és allò més actual, que tot just està passant ara mateix, el títol d'aquesta part és equivocat. El que aquí s'estudia és un llarg període de temps que va de la postguerra als anys vuitanta, ja que els darrers anys no es tracten. Un àmbit temporal massa extens per aprofundir-hi i massa divers per poder considerar-se com un període coherent. Llevat que no acabem acordant que la diversitat en sigui el tret característic. El teatre actual es desplega en diferents tendències. Espectacular, per les imatges i per l'ostentació amb què es fa gala dels mitjans tècnics per obtenir-les. Textual. Destinat a satisfer els gustos dels mass media. Entotsolat. Potser no es tracta tant de proposar parelles de conceptes que s'oposen entre ells, com de mostrar, sense pretendre donar un quadre totalitzador, diferents categories a partir de les quals es genera l'obra.

1 L'escena internacional

L'any 1932, se celebrà a Nova York l'Exposició Internacional de l'Arquitectura Moderna. Henry-Russell Hitchcock i Philip Johnson, comissaris de l'exposició, escriuen un llibre titulat: *The International Style*. Malgrat que després ho neguessin, tractaven d'aïllar els elements formals característics de l'arquitectura moderna; cercaven convertir l'arquitectura moderna en estil. Sense pretendre assolir aquest objectiu, farem un exercici similar en l'àmbit de l'arquitectura teatral. L'*estil internacional* domesticava el furor investigador, experimentador, creatiu, productiu de les avantguardes arquitectòniques. Quelcom semblant esdevé en allò que anomenarem l'*escena internacional*.

L'*escena internacional* és continuadora de dos conceptes teatrals. Un és el teatre-temple: monumental, institució que forma part del sistema de serveis que organitza el consum públic del temps lliure, fragment de ciutat que es vincula a la dinàmica de les transformacions urbanes. Després de la Segona Guerra Mundial, aquest tipus de teatre acostuma a presentar un programa funcional complex on es troben simultàniament diverses formes d'espectacle: del teatre clàssic a l'experimental, com succeeix, per exemple, amb el Lincoln Center for the Performing Arts de Nova York, 1957-1966. L'altre és el teatre-màquina: adaptable, polivalent, que fa gala de l'ús de la tecnologia avançada. En el teatre-

màquina, "el público es considerado como la parte puramente 'absorbente' del mecanismo: inmóvil y atónito, estará en el centro de un espectáculo inesperado, sorprendente, que escapa a cualquier control por su parte. Sin posibilidad de defenderse" [MANI75, pàg. 33]; el teatre de la Casa de Cultura de Grenoble, inaugurada durant el període en què André Malraux era ministre de Cultura a França, n'és un bon exemple.¹

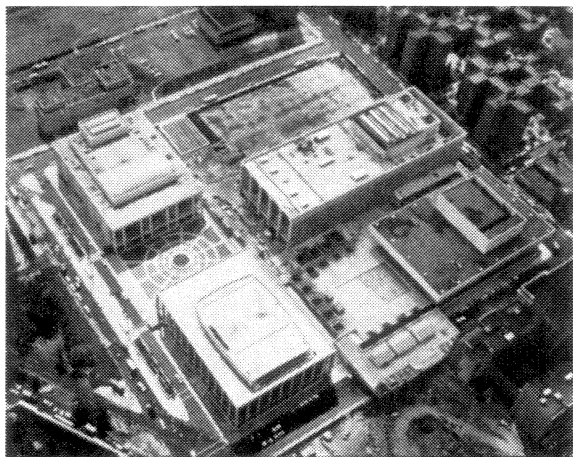
Alguns elements caracteritzen l'*escena internacional*. Generalitzant, podríem dir que manté la caixa escènica, però fa desaparèixer l'embocadura i obre l'escena fins arribar a convertir-la, a vegades, en central. La disposició del públic tendeix a la frontalitat, adoptant una disposició més propera a la dels cinemes que no pas a la dels teatres a la italiana; les platees tenen un pendent pronunciat i dins les sales sol haver-hi amfiteatres grans. El Teatre Nacional de Mannheim (G. Weber, H. W. Hämer i H. Fisher, 1953-1957) té aquestes característiques.

El National Theatre a Londres

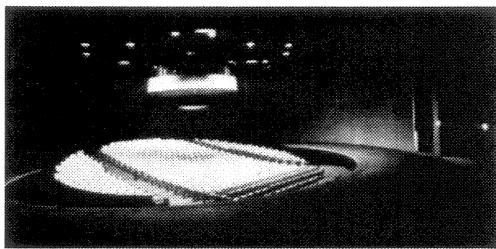
El procés que condueix a l'obertura del National Theatre és llarg, llarguíssim, i ple d'obstacles. No sols econòmics i de definició del programa funcional, sinó també ideològics; entre ells, l'oposició dels sectors que consideraven innecessària l'existència d'un teatre nacional en un país d'una tradició teatral tan sòlida. El camí s'inicia a mitjan segle passat, el 1848, quan Effingham Wilson reivindica "a house for Shakespeare", i té com a fita important la visita de la Comédie Française a la Gran Bretanya, el 1879. Possiblement l'exemple francès actua de detonant en la crida de Mathew Arnold a aixecar un teatre nacional que defensi la tradició dels clàssics anglesos, amenaçada per la indústria de l'entreteniment. El 1907, William Archer i Harley Granville-Barker publiquen el manifest *A National Theatre*. No defensen un teatre monumental, luxós i elitista, sinó una institució popular, adreçada a la comunitat sencera. No serà fins després de la Segona Guerra Mundial que el projecte podrà tirar endavant. Tot i així, la pedra fundacional, col·locada el 1951, serà merament simbòlica fins al 1963. El 22 d'octubre de 1963, amb Laurence Olivier com a director, té lloc la primera representació a l'Old Vic: *Hamlet*. Al mateix any s'obre una etapa nova quan Denys Lasdun és escollit com a arquitecte del Teatre. L'any 1964 es prenen les primeres decisions sobre l'arquitectura. I el 1976, el complex és inaugurat per la reina Isabel II [R. Findlater, a: GOOD77, pàg. 41-47].

A l'altra vora del riu, oposat al West End, el tradicional barri teatral de Londres, el Nacional s'aixeca imponent, dominant, tant per les seves dimensions com per la força i la imatge unitària de la seva arquitectura. S'exhibeix com una obra moderna de formigó i vidre. El Teatre conté tres sales. La sala Olivier, un teatre exemplar que hauria d'allotjar tres tipus d'espais escènics oberts, els procedents de les tradicions grega i shakesperiana i els d'algunes obres modernes. La Litteltone, amb una escena amb embocadura, per a les obres, a vegades il·lusòries i d'altres naturalistes, de la tradició teatral a la italiana. La Cottesloe, un estudi per a l'experimentació en forma de pati envoltat de galeries, amb un aforament de 200 a 400 espectadors. I un quart teatre, el de l'arquitectura, que ha de promoure

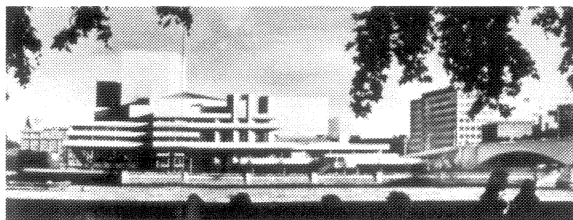
¹ Sobre les Cases de Cultura, vegeu: *Maisons de la culture. Amiens. Grenoble. Rennes*. Paris, Éditions Île de France, s. d.; i [ABIR93].



61



62



63



64

- 61 Lincoln Center for the Performing Arts, Nova York. Arquitectes:
M. Abramovitz, W. K. Harrison, P. Johnson, E. Saarinen. 1957-1966
62 Casa de la Cultura de Grenoble. Arquitecte: A. Wogenscky. 1968
63 Teatre Nacional, Londres. Arquitecte: Denys Lasdun. 1963-1976
64 Teatre Nacional, Londres. Arquitecte: Denys Lasdun. 1963-1976

les relacions humanes. Així, les terrasses i els balcons, a dins i a fora de l'edifici, havien de convertir-se en una part de la ciutat, "un altre Hyde Park Corner". Les fotografies de la monografia sobre Denys Lasdun en donaven testimoni [CURT94].

"I want the theatre to be surrounded by life day and night and I hope that one day it will stand at the centre of a regenerated part of the city" [D. Lasdun, a: LASD77, pàg. 26].

Però els desitjos de Denys Lasdun no es van complir. L'espai del National, paradigma de l'arquitectura brutalista i de l'espai urbà segregat de l'arquitectura moderna, ha esdevingut inhòspit.²

La Schaubühne al Cinema Universum de Berlín

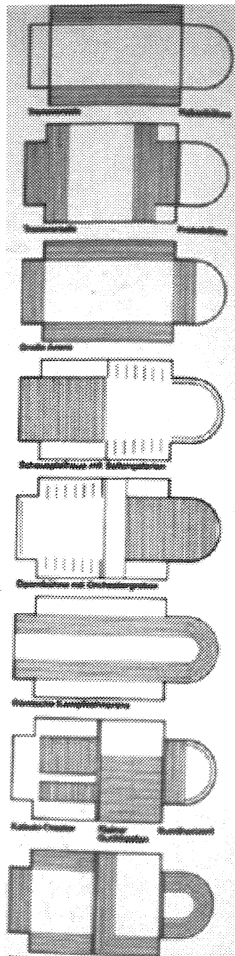
"Une nécessité m'apparut: le théâtre doit être un "espace vide" avec seulement un toit, un sol, des murs; à l'intérieur de cet espace, il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique." [E. G. Craig, 1922, a: BOUC93, pàg. 134].

L'edifici teatral ha de ser un espai buit; però el teatre, l'activitat, ha d'omplir-lo. Si l'espai és un dels nuclis del teatre, els canvis dels models teatrals es poden explicar com a resultat de crisis d'idees d'espai. En el teatre dels anys seixanta es reprèn la voluntat de les avantguardes d'escapar del model a la italiana, limitador, massa codificat i representant d'una estètica amb la què es vol trencar; ajustat al seu temps, però que no correspon al nostre. A la recerca de la llibertat, es defensa que el lloc teatral, a l'espera d'una dramaturgia, no preestableixi ni condicioni cap solució espacial, sinó que deixi el camp lliure a totes les recerques. L'arquitectura ha de ser "un instrument útil i eficaç". Cada espectacle ha de poder imposar la seva escenografia, una forma, un espai, concretar una relació intel·lectual i física entre actors i espectadors única. A l'extrem, cada espectacle necessita un teatre diferent, o una caixa negra, un contenidor, adaptable a qualsevol necessitat del director. Un contenidor sense atributs tipològics, amb una bona acústica, equipat amb mitjans tècnics, transformable, semblant a uns estudis de televisió.

"Nosaltres hem desenvolupat, amb l'ajuda de la filosofia i de les ciències físiques, una nova concepció de l'espai i del temps." [E. Piscator, a: BABL69, pàg. 184].

Segons Piscator, el teatre, per ser modern, ha de ser capaç d'avançar paral·lelament al progrés tecnològic: la causa de la transformació del nostre univers, el creador de la nostra civilització. El teatre s'ha de projectar com una màquina que satisfaci totes les necessitats de la dramaturgia. El Teatre Total que Walter Gropius projectà l'any 1927 pretenia ser-ho, però no arribà a construir-se.

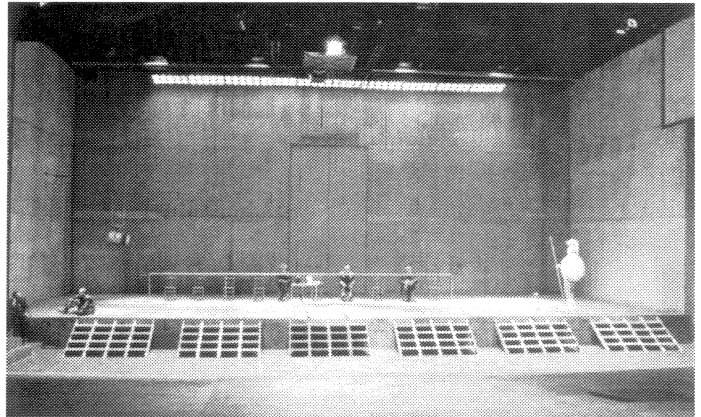
² Sobre la remodelació del sector del South Bank a l'entorn del Royal Festival Hall, amb la intenció de fer-hi un espai urbà, vegeu: *Designing the future of the South Bank*, catàleg de l'exposició "South Bank 2001: Celebrating the Millennium. An Architectural Vision", Londres, Academy Editions, 1994.



65



66



67

65 Sales d'usos múltiples de la Schaubühne. Arquitecte: J. Sawade. 1980

66 La Schaubühne al Cinema Universum, d'Erich Mendelsohn. Arquitecte: J. Sawade. 1980

67 *L'Orestíada*, dirigida per Peter Stein a la Schaubühne. 1980-1981

El 1981, al Berlín occidental, Peter Stein ho aconseguiria. La nova Schaubühne va néixer amb tots els ingredients per arribar a ser un emblema. Se situava en una àrea central de la ciutat. Ocupava una obra coneguda de l'arquitectura moderna: el cinema Universum d'Erich Mendelsohn. Invertia l'evolució "natural" de la societat i transformava un cinema en teatre.

A la casa nova s'havien de vèncer les suposades imposicions que limitaven els projectes de la companyia en el local anterior, a Hallesches Ufer, on la companyia s'havia establert l'any 1962. Allà, en aquelles naus atrotinades, el grup s'havia fet famosos. El 18 de novembre de 1970, amb la posada en escena de *La mare*, adaptació de Bertolt Brecht a partir de la novel·la de Gorki, la Schaubühne havia iniciat una etapa sota la direcció, de fet, de Peter Stein. De cada text s'havia d'extreure un espai. De *Peer Gynt*, d'Ibsen (1971), una topografia accidentada amb el públic situat a les dues bandes llargues de la nau. D'*Übungen für Schauspieler* (Exercicis per a comedians, 1974), i de *Les bacants*, d'Eurípides (1974), espais únics, angoixants: el primer, per la seva lluminositat misteriosa i per la sensació estranya dels murs revestits d'amiant, el segon, per ser massa fred. De *Els estiuejants*, de Gorki (1974), un bosc de veritat. Qualsevol obra oferia l'oportunitat de transformar l'espai de la nau.

Al nou local del Cinema Universum, la tècnica i les màquines instal·lades al sostre i al soterrani havien de ser el mitjà per aconseguir-ho d'una manera més fàcil i absoluta. Aquell havia de ser el teatre d'usos múltiples, divisible en sales de dimensions variables; en una ostentació de mecanització no habitual en la pràctica del grup fins aleshores. Amb tot, la casa nova no era un instrument neutre, sinó que tenia les seves pròpies lleis, exigències i límits. Així, amb el pas dels anys, les sales mòbils d'usos múltiples tendeixen a fixar-se, i les estructures de meccano de la graderia del públic s'aixequen per damunt dels mecanismes que haurien d'haver transformat el sòl de la sala.

En teoria, la Schaubühne no havia apel·lat a la màquina com a signe de fidelitat a l'esperit dels temps moderns. La tecnologia avançada es volia usar, tan sols, per assolir més llibertat creadora. L'experiència ha demostrat que aquesta confiança era injustificada.

2 Ariane Mnouchkine i el Théâtre du Soleil a la Cartoucherie

"Ya no soporto el teatro a la italiana, ya no lo soporto físicamente" [A. Mnouchkine, 1967, a: BRET86, pàg. 16].

El treball del Théâtre du Soleil ha cercat situar-se al marge del teatre a la italiana. En el Soleil, actors i actrius han usat tècniques d'interpretació pròpies de pallasos a *Els clowns*, de la *Commedia dell'arte* a *L'Age d'or*, del cabaret a *Mephisto* o del kabuki a les obres de Shakespeare. Des dels seus inicis, la companyia ha defugit els teatres: l'any 1967, *La cuisine*, el primer gran èxit del grup, es representà al Circ Medrano de Montmartre. En les escenografies del Soleil, tan sols a *Mephisto*, adaptació de la novel·la de Klaus Mann, apareix una embocadura i és, precisament, la de l'escena del teatre oficial nacionalsocialista. Als seus inicis, el treball del Soleil es caracteritza per ser col·lectiu, des de l'elaboració del text. A *Els clowns*, l'obra és

el producte de tot un seguit d'improvisacions que s'enriqueixen i acaben per establir-se i fixar-se. "L'imagination au pouvoir". El mètode de treball potser és similar al de l'espectacle dels pallassos, però el resultat final és ben diferent. *Els clowns* acaba essent una peça per representar en públic, però és, sobretot, un treball de formació gestual que es convertirà en una constant de les obres del grup.

"Ne cessez jamais d'être tout simplement des clowns et les héritiers de la divine Commedia dell'arte (...) On vous distinguera toujours à deux traits inimitables: votre pureté de style et votre gentillesse. J'appelle chez vous "pureté de style" la perfection technique et notamment la perfection musculaire au service d'un sentiment spontané et sincère. Et j'appelle "gentillesse" dans tout ce que vous faites, le sourire de votre nature intacte" [J. Coupeau, prefaci a *Les Fratellini-Histoire de trois clowns*, 1923, citat per BABL79, pàg. 19].

En l'àmbit escenogràfic, l'experiència és important i inicia una línia d'investigació sobre l'espai escènic que marca els treballs de la companyia. L'escena frontal i unes passeres laterals generen unes relacions noves entre sala i escena o, més ben dit, entre públic i acció dramàtica.

Una fàbrica de cartutxos

Després d'actuar al Circ Medrano, on s'hi volien quedar, i d'assajar, conduïts per l'atzar, a les Salines de Chaux de l'arquitecte Claude-Nicolas Ledoux, el Soleil anà a parar, també casualment, a l'antiga Cartoucherie instal·lada al Bois de Vincennes. Aquelles naus industrials oferien prou espai perquè es desenvolupés el treball de creació del grup; configuraven un espai buit, neutre, preparat per acollir qualsevol proposta escènica. "Per què una fàbrica és un lloc teatral millor que altres? Perquè està feta per allotjar creacions, produccions, treballs, invencions, explosions!" [A. Mnouchkine, a: BRET90, pàg. 16]. Vist amb el temps, sembla com si el lloc hagués estat fet a mida del grup. Se situa en el perímetre de la ciutat, enmig d'un parc: un espai altre, una heterotopia, emprant el terme foucaultià.³ Un lloc real on tot és possible.

La revolució

L'espai escènic és important per a la dramaturgia del Soleil, malgrat que amb el temps la companyia hagi anat variant l'enfocament de les seves proposicions. En les obres del cicle sobre la Revolució Francesa, les accions simultànies intenten trencar amb la visió unitària de l'espectacle.

1789. La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur. Narra la història vista i explicada pel poble, segons les formes populars dels xerraires de carrer i dels còmics ambulants. "Et si nous étions des bateleurs jouant la Révolution?". Els personatges són explicats pels actors, que parlen amb un micròfon a la mà; els papers no són fixos, sols Marat, el portaveu dels oprimits,

³ Vegeu Michel Foucault, "Espaces otros: utopías y heterotopías", *Carrer de la Ciutat*, núm. 1, gener de 1978, pàg. 5-9.

és recreat per un únic actor. Les distincions entre comedians, tècnics i posadors en escena tendeixen a desaparèixer. A *1789*, estrenada l'any 1970, és impossible tenir una visió completa de l'espectacle, externa a ell. No estem davant de, sinó dins de; sol·licitats a la vegada des de tots costats. A vegades, l'atenció es dispersa en escenes simultànies: com en la narració de la presa de la Bastilla, quan la festa esclata i els empostissats es converteixen en barraques de fira. Altres, es concentra en un actor o en un empostissat o en un espai: com la diagonal que tracen les dones que tornen de Versalles. I de la mateixa manera que durant la representació l'espai escènic canvia, també varien els tipus d'espectacle: a vegades, l'obra agafa les característiques d'una narració de contes, d'altres, d'un musical, d'una representació de titelles, d'un espectacle de circ o de fira i, fins i tot, d'una pel·lícula de cinema mut. Paral·lelament, les tècniques d'interpretació dels actors també han d'ampliar-se. L'actor es converteix en un tot terreny. Més de 200.000 persones veuen l'espectacle en una temporada.⁴

1793. La cité révolutionnaire est de ce monde. Després de l'orgia d'imatges de *1789*, *1793* proposa la reflexió calmada [BABL79]. A la Cartoucherie, la primera nau esdevé un lloc d'encontre, d'exposició; la segona no s'obre sinó al darrer moment; i la tercera evoca el local de la secció revolucionària de Mauconseil. L'acció de *1793* no es fonamenta ni en el recorregut ni en la simultaneïtat; els espectadors no són cridats a una participació física, sinó mental. *1793* no és espectacular, sinó que té un ritme lent, combinació de text i d'accions mímiques. El 9 de setembre de *1793* es prohibeixen les seccions; posant fora de la llei aquella forma d'organització popular s'ataca el cor de la Revolució. L'obra acaba amb una citació de Kant:

"Cet événement [la Revolució Francesa] est trop immense, trop mêlé aux intérêts de l'humanité et d'une trop grande influence sur toutes les parties du monde, pour que les peuples en d'autres circonstances ne s'en souviennent pas et ne soient pas amenés à en recommencer l'expérience" [E. Kant, *Le conflit des facultés*, 1798, citat per BABL79].

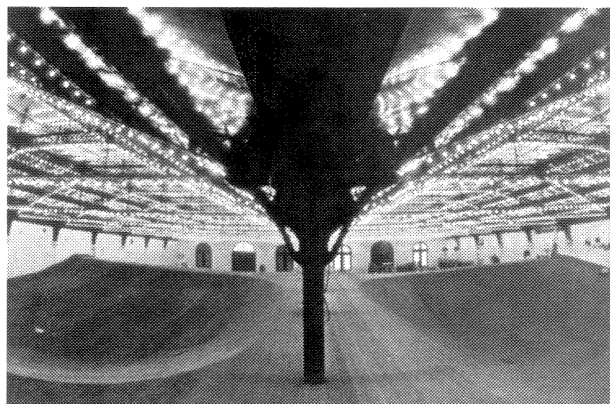
L'espai escènic és important, però, per crear-lo a la Cartoucherie del bosc de Vincennes, el Théâtre du Soleil renuncia a convertir la màquina en protagonista. La tècnica s'usa, però no s'exhibeix. Per formar l'orografia accidentada de *L'Âge d'or*, les excavadores entren al recinte; però això no es fa aparent en la representació. A *L'Âge d'or*, l'espai de la Cartoucherie és ben divers del de les obres anteriors. Ara, les dues naus se'ns presenten al primer cop d'ull com un àmbit únic, en el qual les bombetes del sostre ens recorden un envelat, un lloc festiu.⁵ I com si una pluja de meteorits hagués caigut del cel, al terra de la Cartoucherie apareixen nou cràters. Actuant al cim d'ells o a baix; recolzant-se en el mur o situant-s'hi el mig, els actors del Soleil cerquen treure el màxim partit d'aquest espai. Fins i tot els murs es converteixen en un espai escènic possible. El públic ha de decidir, per si mateix, on se situa.

⁴ De *1789* es pot trobar la reproducció en vídeo d'una representació.

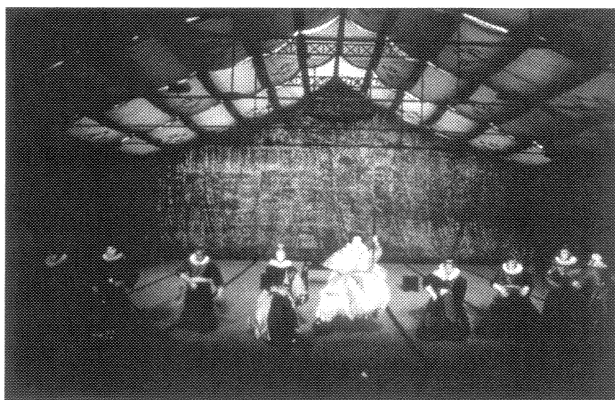
⁵ Guy Claude François, escenògraf de la majoria dels muntatges del grup, juga alguna altra vegada amb el recurs d'il·luminar el sostre amb petites bombetes: com a *La ville parjure* on, però, la llum s'associa amb la del firmament estelat.



68



69



70

68 Théâtre du Soleil, cycle sobre la Revolució Francesa: 1793

69 *L'Âge d'Or*. Théâtre du Soleil a la Cartoucherie, París

70 *Ricard II*, de William Shakespeare. Posada en escena d'Ariane Mnouchkine al Théâtre du Soleil, 1981

Si els primers muntatges reservaven la sorpresa de la transformació del lloc, amb els anys, l'espai frontal sembla imposar-se a la Cartoucherie. Des de les representacions de Shakespeare (10.12.1981: *Richard II*; 10. 6.1982: *Le nuit des rois*; 18. 1.1984: *Henry IV*) la valoració del gest, ja present en obres anteriors, s'accentua. I amb ella, la frontalitat. Els tres espectacles mantenen uns certs trets unitaris: el mateix decorat, el mateix dispositiu espacial de conjunt; la importància donada a la música. En ells, les cerimònies hieràtiques de la cort, les màscares de fusta, els gestos codificats voldrien convèncer-nos de la immutabilitat del poder reial. Una estilització evident cerca evitar que el teatre es limiti a ser la transposició naturalista de la vida. La representació és un ritual que vol realitzar la comunió secreta entre la sala i l'escena mitjançant les convencions del teatre. "Dans les Shakespeare, l'acteur est créateur de son propre espace, de sa propre architecture environnante, avec laquelle il exprime sa dramaturgie en se servant des codes orientaux. Le public doit se situer et se concentrer devant d'une image" [FRAN84, pàg. 94]. L'essència del teatre és l'actor en estat pur. L'escenari nu allibera la imaginació. El treball de l'actor és el detonant que permet crear tots els espais possibles.

"Lo podemos imaginar todo, como queramos, sin la tiranía de ninguna elaboración decorativa" [MOSC84, pàg. 68].

3 Il Piccolo Teatro d'Arte de Milà i Giorgio Strehler

Teatre popular

Des de la seva fundació, l'any 1947, el Piccolo Teatro d'Arte de Milà entén el teatre com a servei públic. En l'ambient de la postguerra, i en concordança amb les propostes de Jean Vilar, el manifest fundacional del Piccolo, signat per Paolo Grassi i Giorgio Strehler, dirigeix l'empresa, tot just naixent, vers la construcció d'un teatre popular.

"Nous recruterons nos spectateurs, dans la mesure du possible, parmi les ouvriers et les jeunes, dans les ateliers, les bureaux et les écoles (...), offrant des spectacles d'haute qualité artistique aux prix les plus réduits possibles. Ni un théâtre expérimental, ni un théâtre d'exception pour un cercle d'initiés. Mais un théâtre d'art pour tous" [G. Strehler, P. Grassi, a: ASLA89, pàg. 25].

El teatre ha d'educar, tot continuant la mentalitat il·lustrada, ben representada en el repertori del Piccolo: *Le Baruffe chiozzotte*, de Goldoni, o *L'isola degli schiavi*, de Marivaux. En aquesta tasca pedagògica, el treball de l'actor adquireix una extrema responsabilitat. Caldrà, doncs, educar-lo socialment i, per aconseguir-ho, l'any 1952 el Piccolo obre la pròpia escola d'art dramàtic. Amb el temps, però, una certa mística va envoltant les paraules de Strehler, en les quals s'al·ludeix sovint, a la inspiració, la tendresa, l'amor.

"Nous avons donné tant de nous-mêmes pour un costume, un geste, une entonation (...) Les représentations portent en elles comme un signe de la vie qui est toujours nouvelle, inattendue, incapable de se répéter" [STRE74, pàg. 174]



71

La màgia strehleriana

"Nunca he sentido la necesidad de buscar un espacio fuera del teatro. ¿Por qué hubiera debido sentirla?, si siempre me ha parecido superflua" [STRE74, pàg. 118].

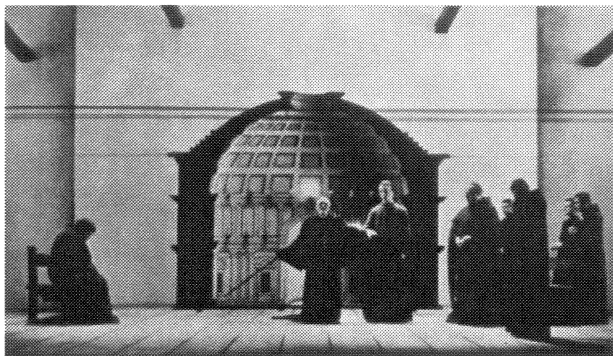
Per Strehler, el teatre és el teatre a la italiana. Però això no és un límit al seu treball, ja que l'escenari és una estructura flexible a la qual podem aplicar tot tipus de convencions, de tècniques. Strehler és un eclèctic, capaç de negar un dia i ressuscitar al següent qualsevol element de la tradició. Mai, però, les seves opcions són gratuïtes, sinó el fruit d'una reflexió sobre el text, que condueix, per a cada obra, a un dispositiu particular. La diversitat és, doncs, una de les característiques dels treballs del Piccolo. Varietat en l'escenografia: naturalista, fantasiosa, constructivista; en l'espai escènic; en els mitjans expressius; en el lloc: un teatre, una església o l'aire lliure. Per concebre l'espai escènic, Strehler aprèn d'Appia que el moviment de l'actor i l'espai escènic han de pensar-se conjuntament. El personatge, les situacions dramàtiques, neixen i es desenvolupen conjuntament amb la definició del lloc de l'acció. L'escenografia no és solament una obra visual. Entre l'escenografia -objecte, espai- i l'actor -paraula, gest i moviment- s'ha d'establir una correspondència. Una suggereix una cosa a l'altre, el segon utilitza i defineix la primera. Així doncs, "le décor ne peut naître qu'en même temps que l'action dramatique, pendant les répétitions, jour après jour, modifié et modifiant" [STRE74, pàg. 178]. Amb el temps, les posades en escena del Piccolo tendeixen a adquirir uns trets formals que les apropen a una espècie de realisme màgic, tal vegada inherent al misteri del teatre, a la fragilitat de la seva màgia, del seu risc.

L'hort dels cirerers (posada en escena els anys 1955 i 1974). "A *L'hort dels cirerers*, la dificultat comença en el mateix voler representar el jardí: massa alusiu per què es pugui resoldre com una escenografia naturalista, y massa *real* per convertir-lo en una abstracció escènica" [STRE74, pàg. 101]. Strehler allibera Txèkhov de la interpretació realista. Segons Strehler, Txèkhov seria el creador d'una "atmosfera de paraules", que el vel-jardí: espai-temps, cel, fulles i estació, tot a la vegada, representa en la seva complexitat.

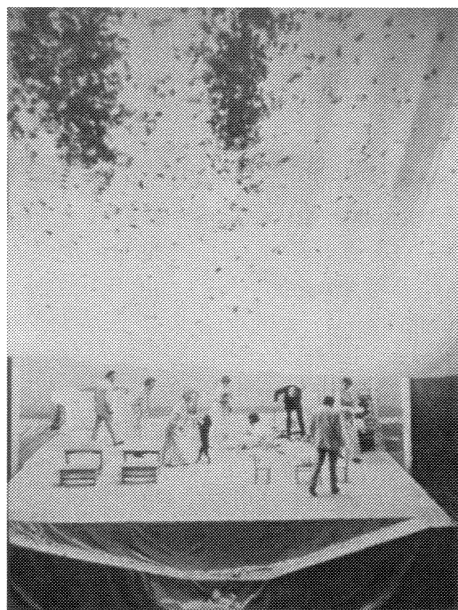
Vita di Galileo. L'any 1963, amb Luciano Damiani com a escenògraf, Strehler munta *Vita di Galileo*, de Bertolt Brecht. L'obra, una paràbola en la que d'alguna manera Brecht es retrata a si mateix, exposa les contradiccions de Galileu, el conflicte entre el poder i la ciència, els signes de la crisi de la societat renaixentista. El lloc escènic indica, sense massa ambigüitat, però d'una manera poètica, el gabinet de treball de Galileu; en un espai que recorda una perspectiva central, forma simbòlica del Renaixement, Damiani situa una encavallada que és simultàniament "església" i "lloc científic", en un espai serè, clar i tranquil; unes maquetes juguen amb el canvi d'escala i parlen metafòricament de la tècnica.

Ciutat del teatre

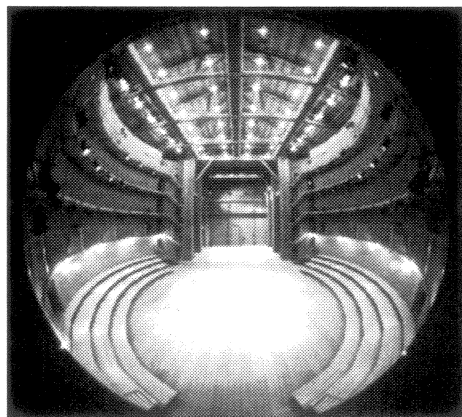
Una ciutat del teatre enmig de Milà, que es fon amb la ciutat en alguns indrets i n'ocupa alguns altres sobresortint-ne. El projecte del Piccol, abans que el deixés Giorgio Strehler, era additiu. Es tractava



72



73



74

72 *El jardí dels cirerers*, de Txèkhov. Posada en escena de Giorgio Strehler, 1974

73 *Vita di Galileo*, de Bertolt Brecht. Posada en escena de Giorgio Strehler. Escenografia de Luciano Damiani, 1963

74 Teatro Studio. Arquitectes: Marco Zanuso i Pietro Crescini. 1986

d'anar obrint noves sales sense abandonar les velles. Així, a la sala "històrica" de Via Rovello, projectada per Ernesto Natan Rogers i Marco Zanuso (1952), se sumà, l'any 1986, el Teatro Studio, una sala i una escola de teatre, a l'antic Teatre Fossati, amb projecte de Marco Zanuso i Pietro Crescini, i el Teatro Lirico. Mentrestant el nou Piccolo, monumental, s'estava construint. Encara no s'ha inaugurat.

4 Peter Brook a les Bouffes du Nord

El teatre necessari

L'any 1942, quan tot just té disset anys, Peter Brook dirigeix *Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe, al Torch Theatre de Londres. No és pas gaire exagerat dir que el teatre és la seva vida; i, per tant, tampoc no és pas estrany que ell pensi que el teatre és vida. Però Brook, al mateix temps que diu això, admet que si no hi hagués cap diferència entre la vida de fora i la de dins del teatre, fer teatre no tindria cap sentit. "La vie dans le théâtre est plus visible, plus lisible qu'à l'extérieur" [BROO91, pàg. 20], ja que el teatre és més concentrat, en espai i temps que la vida.

Reprenguem, altra vegada, la definició de teatre que iniciava, l'any 1968, *L'espai buit*, però afegint-hi una tercera persona, que mira la parella que actua. Per Brook, el personatge no té una vida autònoma de l'autor, com els succeïa als *Sis personatges a la recerca d'un autor* de Pirandello, que tampoc no necessitaven d'espectadora per existir. El teatre és, necessàriament, un lloc de reunió, de trobada d'homes i dones de totes les races, edats i classes socials; de relació que destrueix les barreres que la nostra civilització alça.

"Il nostro solo scopo: favorire il contatto tra gruppi umani che si ignorano (...) Soltanto l'espressione teatrale, con la sua concentrazione, permette di raggiungere questo scopo. Senza il suo intervento, ogni incontro, anche se fatto con molta disponibilità tra la gente che si avvicina per la prima volta, si risolve in sorrisi, strette di mano, allusioni banali e imbarazzate. Al contrario, l'esplosione di energia che presuppongono il canto, la danza, la recitazione, l'emozione, il riso, permette una profonda complicità, anche nello spazio di un'ora" (P. Brook, 1975 a: QUAD76, pàg. 59).

En el seu treball, Peter Brook intentarà, precisament, extreure la càrrega energètica d'un text dramàtic, per tal d'aconseguir que el teatre sigui un esdeveniment viu i necessari.

Llocs de la memòria

"A theatre is like a violin. Its tone comes from its period and age, and tone is its most important quality" [P. Brook, 1950 a: WILL91, pàg. 24]



75

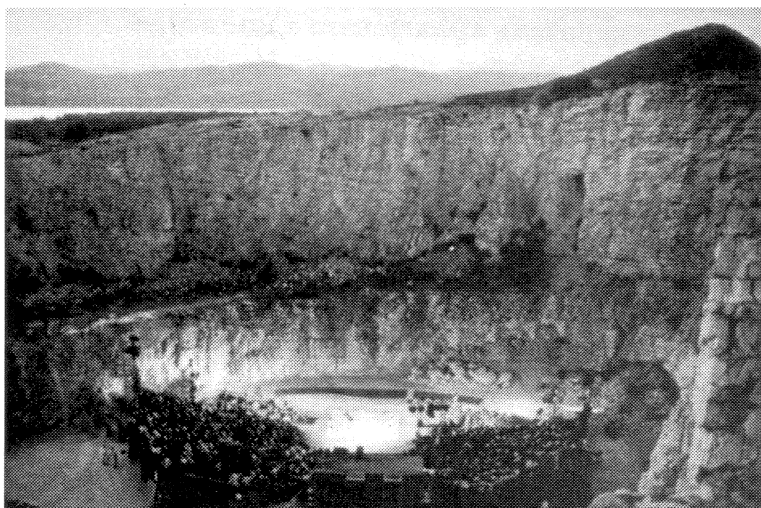
Quan un espectacle els ha posseït, Brook i el seu equip cerquen llocs; evitant aquells que estiguin morts. Paradoxalment, la llista exhaustiva dels 54 espais diferents on s'han representat les obres de la companyia, agrupats pel seu ús original i ordenats alfabèticament en francès, comença per *abatoirs* i acaba per *usine d'incinération*: escorxadors i incineradores, un lloc relacionat amb la mort i un espai industrial aparentment inhòspit.⁶ A Estocolm, varen actuar en un circ que acabava de refer-se tot, menys la sala; potser no l'haurien escollit si aquesta hagués estat pintada de nou. A Buenos Aires, en un cinema que s'havia convertit en aparcament. A Frankfurt, en una nau industrial; en un mercat a Barcelona; en una pedrera a Avinyó; en un teatre a Madrid i a Roma. Els interessen els espais que tenen una història que es pot llegir en els murs. El teatre necessita espais amb memòria, tal vegada perquè aquesta li és essencial, ja que també l'oblit li és inherent [BANU85]. I no sols per l'efímer, l'irrepetible de l'esdeveniment teatral, impossible de reproduir mantenint les condicions de percepció en directe de l'espectacle, sinó també perquè tenir memòria és imprescindible per a un actor.⁷ Però malgrat que els agradi posar en evidència el passat, no per això no alteren els llocs: la pedrera d'Avinyó, tot i semblar un espai natural, havia estat profundament transformada per allotjar el *Mahabharata*. Els descobridors del grup, quan cerquen el lloc on representar, mai no obliden l'obra que s'hi ha de representar i la seva relació amb els espectadors. No sols la història, també els interessa d'una manera especial la forma, la grandària, el volum, el material dels espais on actuen, ja que l'experiència teatral demana, per poder dur-se a terme correctament, unes dimensions determinades. En un teatre, no sols s'hi ha de veure bé, sinó que s'han de poder veure els ulls de l'actor. No sols s'hi ha d'oïr, sinó també poder sentir els matissos de la veu. Sols la comoditat de l'espectador no és massa important, no fos cas que, massa ben assegut, s'adormís.

"Je cherche une architecture qui soit un support, qui ait une tangibilité qui permette au public de se rassembler et au spectacle de se manifester. Ce type de lieux, presque partout au monde, se trouve en peu au dehors des centres, sur les marges. Pour cela on doit arriver à faire venir le public ailleurs que dans les endroits habituels du théâtre et ainsi lui permettre de vivre la représentation comme un événement. Pas seulement une fête, un événement. Il faut donner une signature, aux lieux, faire en sorte qu'ils nous appartiennent le temps du spectacle. Cela crée une atmosphère différente, autre" (J.-G. Lecat a: BANU85, pàg. 374]

L'any 1974, Peter Brook, en companyia de Micheline Rozan, descobreix un lloc amb memòria, viu, en un teatre vuitcentista incendiat, proper a la Gare du Nord, allunyat dels teatres centrats d'ambdues ribes del Sena i de les sales dels bulevards.

⁶ Aquestes dades, que han de formar part d'un llibre sobre els llocs del teatre de Peter Brook, han estat facilitades gentilmente per Jean-Guy Lecat, director tècnic del Centre International de Créations Théâtrales, el qual també m'ha donat a conèixer, parlant -que és com s'entén la gent- moltes de les idees que aquí s'esbossen.

⁷ Així s'exposa, sovint, en el teatre de José Sanchis Sinisterra. A *Ñaque*, on l'actor és "un piojo al borde de la evanescencia que se sostiene en pie gracias sobre todo a su memoria", tal com diu Manuel Aznar. O a *¡Ay, Carmela!*, on es diu: "Redoma del sueño y de la vida, máquina dislocadora del tiempo, espacio electrizado de afectos, el teatro erige su frágil castillo de naipes en las fisuras de la dura e inhóspita realidad, para ofrecer a la memoria albergue seguro, nido duradero. La memoria, sí: única patria cálida y fértil de la rabia y de la idea". Vegeu: José Sanchis Sinisterra, *Ñaque. ¡Ay, Carmela!*. Edició de Manuel Aznar Soler, Madrid, Ediciones Cátedra, SA, 1991.



76



77

76 *La tragédie de Carmen*. Posada en escena de Peter Brook, al Teatre Argentina de Roma

77 *Le Mahabharata*. Posada en escena de Peter Brook a la pedrera Callet a Boulbon, prop d'Avinyó

Les Bouffes du Nord

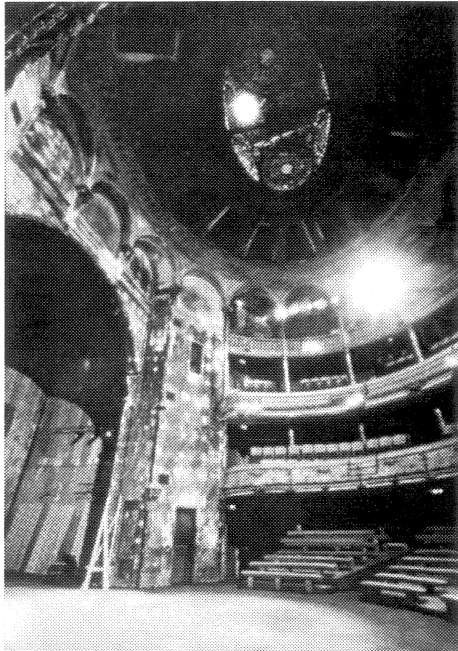
"Ingresamos en un túnel polvoriento por el que debimos avanzar casi arrastrándonos; cuando pudimos incorporarnos, descubrimos -sucios, quebrados, golpeados por la lluvia, picados de viruela y, sin embargo, todavía nobles, humanos, refulgentes, sobrecogedores, a Les Bouffes du Nord" [BROO87, pàg. 170].

Van trobar les Bouffes du Nord dissimulades en un edifici d'habitatges, sense cap façana monumental que identifiqués la seva activitat. A Brook degué agradar-li no sols l'anonimat de l'exterior del teatre i la presència del passat a l'interior de la sala; sinó també les dimensions de l'escena i la sala, la forma circular de la platea, i l'acústica i la visió bones de què podrien gaudir la majoria de les localitats. A diferència del que sol passar a la majoria dels teatres a la italiana, a les Bouffes, l'eix major de l'oval de la sala se situa paral·lel a la boca d'escena, i això apropa el públic a l'escenari. Aquell teatre cremat tenia tots els ingredients per convertir-se en la seva casa. Potser havia estat descobert d'una manera fortuïta, però "si on a trouvé les Bouffes c'est parce qu'on cherchait un lieu pareil" [P. Brook, 1975, a: BANU85, pàg. 58]. L'experiència -la mare de la ciència- els havia ensenyat quan un espai era bo i quan era dolent. Brook sol explicar que el lloc no precedeix pas una activitat, sinó al contrari n'és la conseqüència: "Il faut qu'il y ait une activité qui cherche un théâtre et non pas un théâtre qui cherche une activité" [P. Brook, 1970, a: BANU85, pàg. 36].

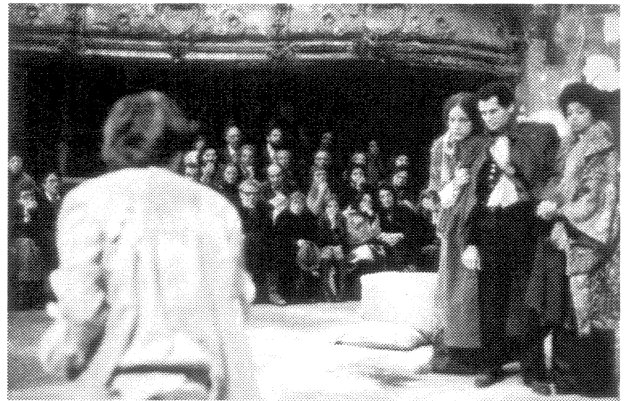
Parlant de la història de l'arquitectura teatral, Jean-Guy Lecat explica com el cercle és a l'origen del teatre. Al món clàssic, grec i romà, i al teatre elisabetià, la figura circular engloba tant l'espai del públic com el de l'espectacle. De fet, el Teatre Olímpic de Vicenza neix de l'intent, gairebé desespertat, de Palladio per salvar la unitat del teatre.⁸ El teatre a la italiana escindeix aquesta unitat, dividint el teatre en dos mons que es contempen l'un a l'altre. A les Bouffes s'intenta configurar de nou la unitat perduda. Si l'arquitectura de la sala ho permetia, la intervenció ho havia de reforçar. Sense voler reconstruir la sala mig enrunada, sinó cercant de revitalitzar-la.

L'obra resulta modèlica, gairebé no es pinten els murs cremats, no es refan els guixos ni les motlures destruïdes. Solament s'elimina el desnivell que encara aixecava l'escenari de la platea. La intervenció, senzilla, té profundes implicacions espacials. Trenca l'aïllament de la caixa escènica. Converteix l'embocadura en un emblema evocador. Però ni en la valoració de l'edifici existent ni en el projecte, no hi ha nostàlgia. A les Bouffes, el vell i el nou coexisteixen, el lloc té una memòria sense ser-ne captiu [BANU85]. En les successives obres que es representen, l'espai de les velles Bouffes es mira analíticament, i d'ell es valoren alguns elements, sobretot, el mur de fons i l'ample espai de l'embocadura. Ambdós serviran per delimitar dos àmbits. Un inclou el públic i els actors, units indissolublement en un cercle màgic definit pel mur que delimita la sala. En ell, la supressió de l'empostissat de l'escena permet que la graderia del públic pugui alçar-se des del nivell de la representació, envoltant-la. L'altre, darrere l'antiga boca d'escena, se situa més enllà de l'espai màgic i permet produir efectes d'allunyament, realitzar entrades llargues, accions simultànies, crear espais imaginaris diferents. El mur pla dels fons de l'escena en defineix el límit.

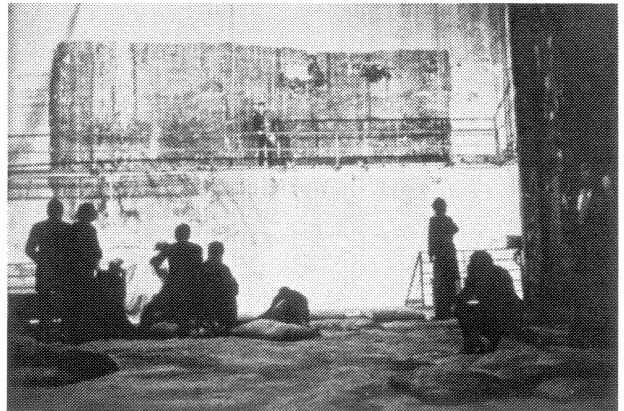
⁸ *Supra.* pàg. 42 i 44



78



79



80

78 Les Bouffes du Nord, París

79 *La tragédie de Carmen*. Posada en escena de Peter Brook a les Bouffes du Nord

80 *Timon d'Athènes*, de William Shakespeare. Posada en escena de Peter Brook a les Bouffes du Nord

Omplir l'espai buit

L'arquitectura de les Bouffes pot ser l'escenari fix del teatre, però per a cada obra s'haurà d'acabar de definir l'espai. Mitjançant la llum, el color, el moviment i també el so; gràcies a les formes i els materials; amb l'ajut de la situació dels objectes i dels actors. La llum, que il·luminant o no la boca d'escena no sols la fa més visible, sinó que també l'engrandeix o l'empetiteix. El color: el vermellós del *Mahabharata*, encara present a les Bouffes, com volent recordar-nos que l'esperit de Vyasa encara hi és present. Les formes: geomètriques pures, com les de les catifes de *La conference des oiseaux*, les de la basa de *Pelleas et Melisandre* o de les plataformes de *L'homme qui* i de *Qui est là?*; o naturals, com el petit llac del *Mahabharata* o la muntanyeta de *Oh les beaux jours*. Els materials: terra, fang, pedres, fusta. Els objectes: simples; col·locats en el lloc just per convertir-se en una referència visual, que doni profunditat a l'espai escènic, com el sac de *La tragédie de Carmen*. Emprats per a usos diversos, com les canyes de bambú del *Mahabharata*, que segons com es disposen defineixen un tancat o el llit mortuori de Bhishma i, al mateix temps, per les seves dimensions recorden les fletxes dels Pandavas. L'espai buit s'omple.

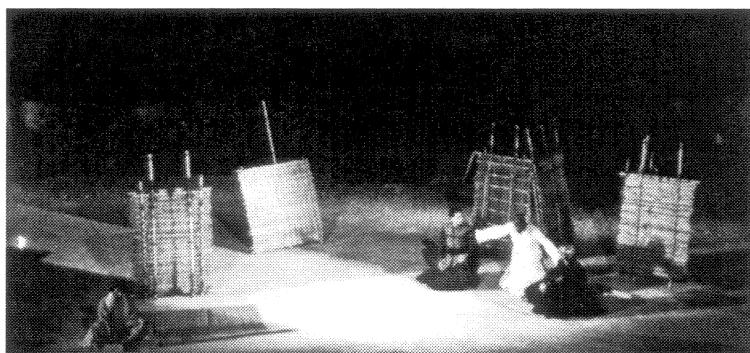
5 Jerzy Grotowski i el teatre pobre. Isabel Feliu

Definició

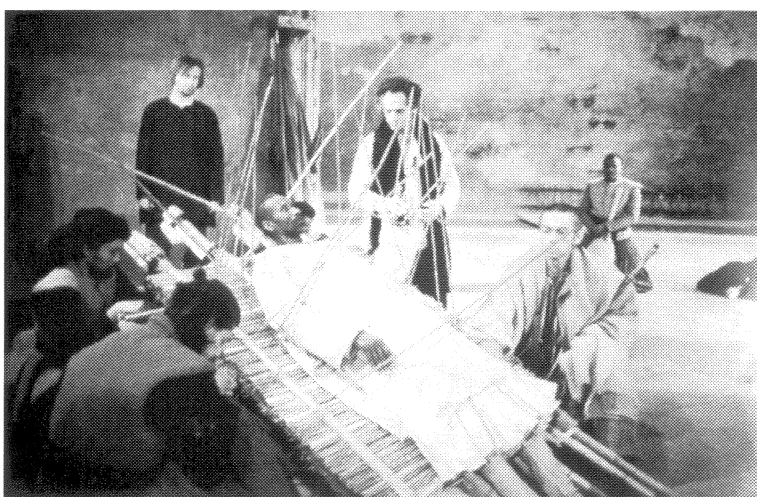
Quan Jerzy Grotowski defineix el que segons ell significa teatre, parla irònicament de tot allò que, segons ell, no és teatre. A través d'aquestes explicacions, podem conèixer les seves idees, la seva opinió sobre el significat del fet teatral:

- El teatre no és el lloc on declamar un text escrit, ni és l'instrument de la literatura dramàtica, ni el lloc des d'on fer discursos.
- El teatre tampoc no és el lloc on hom va a distreure's, a relaxar-se; tampoc no té una funció didàctica.
- El teatre no ha de ser una plataforma d'exhibició de l'actor.
- El teatre no és tampoc la realització del drama escrit.
- El teatre no és un instrument del poder.
- El teatre no és una síntesi de totes les arts.

El treball que fa Grotowski per arribar a la definició de teatre és anar eliminant totes aquelles funcions del teatre que no li són essencials; d'aquesta manera aconsegueix arribar a trobar allò que és insubstituïble per aconseguir l'acte dramàtic. El que realitzarà és una tasca contínua de supressió, de reducció. I això és el que proposa en el seu teatre: suprimir tot allò que no li sigui essencial. Buscar i eliminar, fins arribar a l'evidència que allò que és impossible de suprimir i que fa que l'espectacle existeixi és la presència de l'actor i de l'espectador. Tot la resta és substituïble, malgrat existir la possibilitat de ser necessari.



81



82

81 *Le Mahabharata*. Posada en escena de Peter Brook a les Bouffes du Nord
82 *Le Mahabharata*. Posada en escena de Peter Brook a les Bouffes du Nord

El “paper” de l’actor

L’actor treballa el cos i la veu, de manera que és el seu propi cos el qui omple l’espai (tant plàsticament com musicalment). L’actor ha de ser un instrument al qual se li ordena un acte espiritual real, i no ha de prostituir-se per a d’altres funcions. No s’ha d’exhibir, sinó que s’ha de lliurar en l’acte. Ha de suprimir tot allò que es resisteixi al lliurament, despullar-se fins a oferir el més íntim i manifestar els impulsos psíquics a través de sons i gestos reals, el llenguatge del teatre. El cos de l’actor ha d’estar modelat per usar la sonoritat independentment del pensament, sense resistències, inconscientment; per no haver de pensar en el moment de la interpretació, però sense tenir una tècnica tancada, per poder superar els obstacles que apareixen en el moment de l’acció. I pel que fa al moviment del cos, no es tracta d’interpretar-se a un mateix en la circumstància del personatge, ni de fer-ho d’una manera ‘distanciada’ analitzant el personatge des de l’exterior, sinó tractar de buscar sota la màscara de cada dia l’essència de la personalitat. Realitzar un despullament total, físicament i espiritual, per lliurar-se i concentrar-se en l’acte teatral, d’una manera total i sense barreres, confiadament.

La disciplina és el que permetrà l’alliberament. So i gest, que són la forma de l’activitat dramàtica, estan articulats per l’actor i van dirigits a l’espectador. L’elaboració formal consisteix en la recerca d’allò que està amagat dintre d’un mateix, un procés de despullament i un domini de la disciplina exterior. El signe és la forma que fa possible la comunicació.

L’actor no s’ha de limitar a explicar un paper, sinó que s’ha de confrontar amb els altres i amb ell mateix, i cada vegada serà un acte irrepetible.

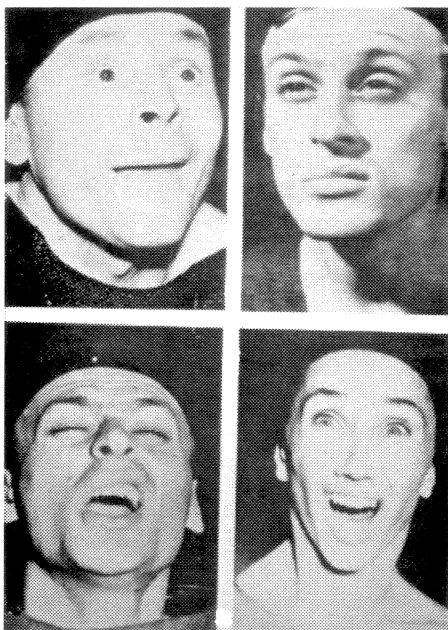
Grotowski funda el Teatre Laboratori l’any 1959. Aquest teatre neix per dedicar-se a la investigació de l’art teatral i el de l’actor. A més, té la voluntat de mantenir contactes amb altres disciplines, com la psicologia, la fonologia, l’antropologia, etc. Les representacions teatrals que es portaran a escena posaran en pràctica els treballs d’investigació.

La pobresa en el teatre

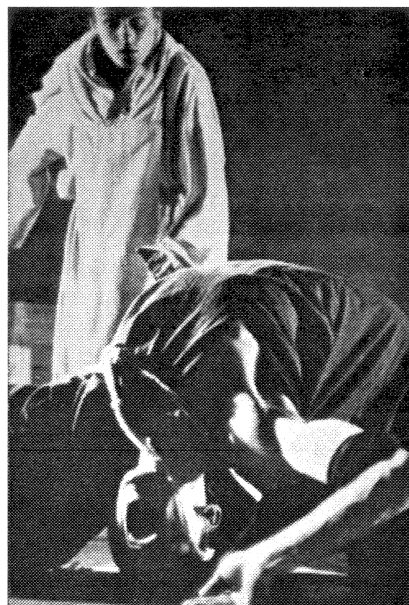
És important conèixer quins són els límits de cada disciplina artística, ja que no s’han d’adoptar formes d’altres disciplines que poden ser més dominants que les pròpies de la dramaturgia. El teatre ha de ser conscient dels seus límits: no pot ser ric (com el cinema), no pot ser pròdig (com la televisió), no pot ser una atracció tècnica.

Per tot això, l’opció correcta és la d’un teatre pobre. Quan Grotowski parla de teatre pobre s’està referint a un teatre pobre en recursos, sense tècniques complicades ni pràcticament escenografia. Que elimini qualsevol element superflu, i es centri en l’essència teatral, és a dir, en l’actor. Per això caldrà buscar un nou codi de l’artista.

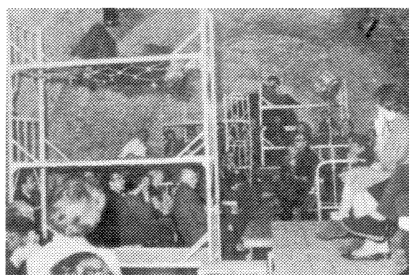
La característica essencial del teatre, com ja s’ha dit, és la proximitat de l’actor amb l’espectador,



83



84



85

83 Jerzy Grotowski, *Acropolis*, 1962

84 Jerzy Grotowski, *Dr. Faust*, 1963

85 Jerzy Grotowski, *Kordian*, 1963

factor que el diferencia de totes les altres activitats. És això el que fa l'experiència extraordinàriament viva. Per aquesta raó, és important eliminar qualsevol distància entre espectador i actor, eliminar, per tant, l'escena i la massa de públic. Un teatre pobre i per a pocs espectadors, i aquests espectadors han de tenir la inquietud de voler explorar la pròpia veritat, sense por. I perquè el teatre sigui comunicació real entre els qui hi participen, existeix un llenguatge reconegut, que és elemental i està lligat íntimament a l'essència de l'home. Aquest llenguatge és el dels signes i dels mites heretats. I això és el que ens portarà a les representacions col·lectives.

Per a la realització de l'acte teatral, es poden utilitzar textos clàssics o bé contemporanis, ja que aquests són literatura i no teatre. El text servirà de trampolí per arribar a crear l'obra dramàtica. Encara que el teatre utilitzi un text clàssic, serà actual en el sentit que s'està confrontant amb una posada en escena i un públic contemporanis.

Grotowski proposa un teatre sagrat però laïc. Segons ell, actualment la funció ritual i sacra del teatre ha desaparegut i per això és necessari omplir aquest buit i renovar-se. Aquesta renovació no vindrà des del teatre institucionalitzat, sinó des d'aquell més arriscat, del que investiga, del que s'implica en la formació de l'actor.

El teatre ha d'estar lligat a l'actualitat, l'espectador ha de sentir-s'hi involucrat d'una manera real i actual: tant amb un text clàssic, que ens porta a una relació viva amb les tradicions i imaginacions, com amb un de contemporani, que ens fa retrobar amb les arrels més profundes. L'actor ha de mostrar-se, però no exhibir-se, treure's la màscara diària per revelar-se amb tota sinceritat, i arribar allà on la consciència i l'instint s'unifiquen. L'actor no s'ha de limitar a explicar un paper, sinó que s'ha de confrontar amb els altres i amb ell mateix, i cada vegada serà un acte irrepètible.

L'acció s'apropa a la del mite en la consciència col·lectiva. El treball teatral és essencialment no verbal, és una forma de vida per poder descobrir la vida. És una experiència conjunta entre públic i actors on aquests ofereixen la seva ment i i el seu cos en la realització d'un gest per arribar a la veritat més íntima.

El teatre no és un conjunt de diverses disciplines. El teatre n'és una per ell mateix. Les produccions del Teatre Laboratori són exercicis d'investigació de la relació que existeix entre públic i actors. L'espectador s'interioritza a través de la representació, i per això ha de tenir una necessitat espiritual, la necessitat constant de conèixer la veritat sobre ell mateix. Això s'expressa a través d'una gran tensió, lliurant-se de forma total, sense egoisme ni narcisisme, exposant la pròpia intimitat en una mena de trànsit o transil·luminació, integrant totes les energies psíquiques i corporals que emergeixen del més íntim i de l'instint. S'ha d'eliminar la resistència de l'organisme i alliberar l'impuls intern per convertir-se en una reacció externa. Aquesta tècnica interior s'ha de recolzar en un artifici, és a dir, en la composició d'un paper, d'una forma, d'uns gestos.

La relació directa i viva entre l'actor i l'espectador és el fonament essencial del teatre, i aquest pot existir mentre existeixi aquesta relació. Això va més enllà del teatre, que sintetitza totes les arts: literatura, pintura, escultura, il·luminació, arquitectura, interpretació, etc. També prescindeix de la

planta tradicional escenari-públic per poder crear en cada obra l'espai necessari. Cada nova producció és un nou espai i unes relacions noves entre públic i actors. L'espai únic permet un espai apte per a la investigació, el lloc nu del laboratori. S'ha de trobar per a cada obra la relació apropiada. La llum també és significant. La llum que il·lumina l'espectador fa que aquest s'introdueixi en la representació. Fins i tot l'actor pot ser font de llum. Els canvis que adopta l'actor seran realitzats d'una manera pobra: usant el cos i el seu ofici. Això ho aconsegueix l'efecte de transsubstanciació, i no és tan sols un artifici. Els gestos de l'actor transformen l'espai, les veus i altres sons orquestren la música de l'obra. El text en si no és teatre i els actors l'utilitzen per transformar-lo en acció dramàtica.

6 *Happenings*. Art d'acció. Carmen Rodríguez

“Último de los lenguajes en nacer, el happening ya se ha afirmado como arte. Articula sueños y acciones colectivas. Ni abstracto ni figurativo, ni trágico ni cómico, se reinventa en cada ocasión. Toda persona presente en el happening participa en él. Es el fin de la noción de actores y público, de exhibicionistas y observadores, de actividad y pasividad. En un happening se puede cambiar de “estado” a voluntad. A cada uno sus mutaciones o sus accidentes. Ya no hay más un sentido único, como en el teatro o en el museo, no más fieras tras las rejas, como en el zoo. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la cultura o la política nos han habituado” [A.V., “Manifiesto sobre el happening”, 1966 a: MAR86, pàg. 392].

Un problema fonamental de l'art contemporani: *anul·lar les distàncies entre allò estètic i la realitat*, tot ampliant la percepció. L'interès es concentra en els nous elements que poden trobar-se als carrers, a les places, a les ciutats i que no pertanyen conscientment al món artístic. El *happening* sorgeix amb la intenció d'apropiar directament la vida a través de l'acció. El *happening* es presenta com un estímul, provoca una intensificació de l'atenció i de la capacitat conscient de l'experiència, dels seus costums convencionals. Es dirigeix a diferents sentits i vol alliberar l'activitat creadora. El *happening* se centra en l'exploració de mecanismes de comportament, en les possibilitats d'autoiniciativa en el creador i en l'espectador.

Happening: terme que designa l'obra que no es refereix a l'objecte sinó a l'esdeveniment. L'artista parteix d'un projecte d'acció en el qual implica activament la presència del públic; el públic, extret del seu rol passiu, és introduït activament en relació amb l'esdeveniment artístic. En general, l'acció no es desenvolupa en l'espai tancat de la galeria sinó sovint en els diferents espais d'una ciutat on l'artista i el seu gest irrompen d'improvís. De fet, el *happening* és un gest d'irrupció en l'espai quotidià, gest organitzat segons els temps i espais que no preveien la presència d'una producció artística. L'esdeveniment es produeix, doncs, segons una improvisació que trenca amb els costums mentals dels espectadors; parteix d'una simple trama sobre la qual es tracen una sèrie de gestos minúsculs i quotidians que, per la seva simplicitat, permeten implicar el públic. És així que el temps, com a duració real, entra dins l'art; de fet, l'acció es

desenvolupa en un espai-temps definit, a l'interior del qual el resultat és una experiència col·lectiva.

Estructura: collage, mixed-mèdia. Forma oberta, sense principi ni fi estructurats convencionalment. Síntesi interdisciplinària de configuració espacial ambiental, art objectual, so, projeccions fílmiques, diapositives, teatre, acció.

Materials: qualsevol cosa, objecte, fragment o moment d'una acció pot esdevenir material per configurar. Així pren consistència la tesi de la realitat declarada art i la tendència a defugir el mitjà artístic tradicional amb la intenció de desenvolupar un nou llenguatge on qualsevol estímul sensible d'un acte quotidià pot ser material.

Composició: el *happening* es desenvolupa com ho fan els *assemblage* i els ambients, és a dir, com un *collage*, però d'esdeveniments, amb certs trams temporals i en certs espais. Les transformacions es produeixen mitjançant el canvi, la juxtaposició i l'atzar, a través de l'espai i del temps.

Lloc: l'estructura oberta, indeterminada, posa en evidència la inadequació als espais tradicionals de les institucions, galeria o museu. Des de 1962, els *happenings* es porten a terme en llocs "*trouvés*", els quals poden ser idonis pels seus estímuls sensibles, acústics o visuals, com les botigues, els magatzems, els carrers, les avingudes i, fins i tot, la ciutat. Per lluitar contra el caràcter estàtic de l'acció teatral tradicional, es cerquen locals distants i mutants.

Temps: és variable, discontinu i no depèn tant del desenvolupament regular com del caràcter dels moviments en el marc ambiental de l'espai. El més important és el temps real, vivencial, el temps de durada única d'un sol *happening* que es desenvolupa com a acció efímera i unívoca: "...el tiempo del hap es un tiempo "fuerte", sagrado, mítico, en el curso del cual nuestra percepción, nuestro comportamiento nuestra identidad misma es modificada" [LEB67, pàg. 47].

Espectador: desapareix com a tal per integrar-se dins de l'acció amb una participació total; aquesta és una de les condicions que allunya el *happening* del teatre convencional. L'espectador esdevé una part fonamental de l'obra, fins i tot no hi ha ni actor ni públic, ja que cada participant desenvolupa alhora ambdós papers. El *happening* vol superar la passivitat del públic i així entén l'obra com alguna cosa que necessita l'espectador per a la seva realització i que, al mateix temps, li permeti d'arribar a l'autoconeixement, a la consciència del seu jo més profund.

Influències: del surrealisme, de les accions dadaïstes, del teatre de la Crueltat i de la seva investigació dels efectes psíquics del xoc produït per la crueltat absurda.

1952. John Cage. Black Mountain College

John Cage, compositor americà influït per les activitats dels dadaïstes i del Cabaret Voltaire, proposava, des dels seus ensenyaments a l'escola Black Mountain, la utilització de l'atzar en la

producció de sons “no artístics” i la “presentació simultània d’esdeveniments inconnexs”. En la definició de teatre feta per John Cage s’intueixen termes que identifiquen posteriorment el *happening*, especialment pel que fa a la simbiosi entre art i vida, a l’apropiació de la realitat per part del fet artístic:

“... theatre is something wich engages both the eye and the ear. The two public senses are seeing and hearing; the senses of taste, touch, and odor are more proper to intimate, non-public situations. The reason I want to make my definition of theatre that simple is so one could view everyday life itself as theatre” [“An interview with John Cage”, a: SAND95, pàg. 51].

No conforme amb el desenvolupament del teatre contemporani, Cage creia que l’ampliació dels límits espacials de l’espectacle passava pel canvi d’actitud de l’espectador:

“We live in, and more and more aware of living in, the space around us. Current developments in theatre are changing architecture from the Renaissance notion to something else wich relates to our lives. That was the case with the theatre in the round. But that never seemed to me any real change from the proscenium, because it again focused people’s attention and the only thing that changed was that some people were seeing one side of the thing and the other people the other side” [Cage, a: SAND95, pàg. 52].

La tasca de John Cage al Black Mountain College es considera capdavantera en l’àmbit de les accions. L’any 1952 no es coneix encara el terme *happening*, però el muntatge realitzat per Cage i els seus col·laboradors té totes les característiques del que més tard rebrà aquesta denominació: les cadires, mirant totes al centre, estaven disposades al mig del menjador, i deixaven un espai obert entre el públic i els murs de la sala. Calculades al segon, com en una composició musical, les diferents actuacions tingueren lloc al voltant i entre el públic. Cage, amb vestit i corbata negres, llegia un text de Meister Eckhart sobre la relació de la música amb el budisme Zen, des d’una tarima disposada en una banda de la sala. M.C.Richards recitava des d’una escala. Charles Olsen i altres actors, situats entre l’audiència, intervenien paulatinament quan arribava el seu moment per recitar una línia o dues. David Tudor tocava el piano. Unes pel·lícules eren projectades al sostre: primer es veia la cuina de l’escola, després el sol i, com que la imatge es movia del sostre cap al mur, el sol es ponía. Robert Rauschenberg posava vells discs en un fonògraf antic i Merce Cunningham improvisava un ball al voltant del públic. Un gos va començar a seguir Cunningham i fou acceptat dins l’espectacle.

Cage fa la descripció de l’espai: “...the seating arrangement I had at Black Mountain in 1952 was a square composed of four triangles with the apexes of the triangles merging towards the center, but not meeting. The center was a larger space that could take movement, and the aisles between these four triangles also admitted movement. The audience could see itself, which is of course the advantage of any theatre in the round. The larger part of the action took place “outside” of that square. In each one of the seats was a cup, and it wasn’t explained to the audience what to do with this cup -some used it as an ashtray- but the performance was concluded by a kind of ritual of pouring coffee into each cup” [Cage a: SAND95, pàg. 52].

1957. Grup Gutai. Osaka

Grup d'artistes japonesos, liderats per Jiro Yoshihara i influïts per l'*action painting* de l'art occidental, com el del pintor francès Georges Mathieu o de l'americà Jackson Pollock. El que importa és l'extensió de l'acte creatiu -en aquest cas, el de pintar- fins arribar a fer-ne una acció-espectacle: "Una gran bossa de plàstic plena de fum vermell va ser introduïda per un forat a la part posterior de l'escenari i va ser inflada. El fum va sortir pels forats laterals. Una altra representació emprava una gran caixa amb tres parets de plàstic transparent i una blanca opaca. Els actors, dins la caixa, mullaven boles de paper dins cubells de pintura i les llançaven contra la paret blanca, n'acolorien la superfície. Llavors, l'aigua acolorida, es va llençar contra les parets de plàstic que separaven els espectadors dels actors" [Kirby, "Happening. An Introduction", a: SAND95, pàg. 16-17].

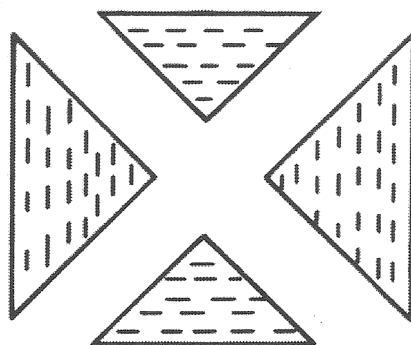
1959. Allan Kaprow. Galeria Reuben. Nova York

Allan Kaprow, deixeble de John Cage, escenifica el seu primer *happening*, que donarà nom a aquest tipus de representacions complexes: "*18 happenings in 6 parts*". 1959, estava compost per elements extrets i combinats a partir de diverses formes d'art; construccions, escultures amb rodes, música concreta, monòleg, projeccions de diapositives, moviments de ball i un quadre realitzat al llarg de l'esdeveniment. Es va desenvolupar a la segona planta d'un *loft* dividida amb murs de plàstic i, alhora, en tres espais i en sis parts successives, cadascuna de les quals contenia tres *happenings* que es produïen a la vegada. Les cadires estaven disposades en cercles i rectangles, i forçaven els espectadors a mirar en diferents direccions. Llums de colors estaven penjats en l'espai subdividit; una construcció a la tercera planta era la sala de control per on entraven i sortien els actors. Uns grans miralls a la primera i a la segona sales reflectien l'entorn complex. Així, es va produir l'estructura departamental en la qual no existia un intercanvi lògic entre les parts, sinó que aquestes actuaven separades. La intenció de Kaprow era crear un espectacle que conjuminés els elements més diversos amb la intensitat de l'acció viscuda. Allò plàstic, acústic i visual tendia més cap a l'acció que cap al fonament i el producte acabat.

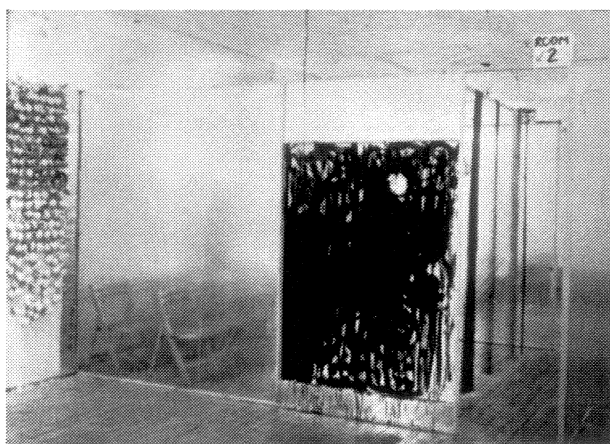
Geohappening

Amèrica del Nord: primeres manifestacions de rel neodadaïsta, sense grans implicacions polítiques ni socials, sinó com a reacció enfront el mercantilisme artístic. Les accions més compromeses van arribar amb el conflicte del Vietnam. La relació amb el teatre es va produir especialment amb la influència que va exercir sobre l'*Off* i l'*Off Off Broadway*. Els *happenings* més destacats eren els que portaren a terme els artistes relacionats amb el pop art:

Claes Oldenburg. *The Store*. 1961: instal·lació neodadaïsta que va promoure l'acció *Store Days I*: tres sales adjacents, el dormitori-presó, la sala d'estar-de-passió-bordell, la cuina-carnisseria. L'acció es desenvolupa en tres moments: entra un client, la contractació, la lluita entre els fundadors. Cada sala estava dividida en diversos espais, en relació amb les diferents fases dels esdeveniments. L'elaborada osubdivisió espacial contrastava amb la simplicitat de les accions.



86



87

86 Diagrama de la disposició del públic a l'acció de John Cage al Black Mountain College, 1952

87 Allan Kaprow, *18 happenings in 6 parts*, galeria Reuben, Nova York, 1959

Jim Dine. *Vaudeville Show*. 1960: “Sucedían las cosas más disparatadas: música de órgano, yo hablando; era un collage en una cinta magnetofónica. Yo entraba en escena con una túnica roja, todo cubierto de algodón, con la cara pintada de amarillo. Al ritmo de la música, me quitaba todo el algodón y lo dejaba caer por tierra. Cuando ya no había más, me iba” [J. Dine, 1965 a: LUCI81, pàg.398]. L'espectacle no acabava amb la desaparició de l'artista. Després que aquest havia sortit d'escena, es produïa una dansa d'hortalisses suspeses d'uns cordills: coliflors, pastanagues, enciams i apis. Es tirava pintura vermella des de la part posterior i reapareixia Dine, vestit de vermell amb un barret de palla, portant sota el braç dues nines de cartró que representaven dues noies despullades, colocades de manera que cadascun dels seus braços semblava el braç d'una de les nines; amb aquestes dues nines escenificava un ballet.

Europa: compromís polític i social amb continguts utopistes per canviar l'ordre social establert. Jean Jacques Lebel i Wolf Vostell com a principals representants: “El happening es un proceso complejo de aprendizaje, en el cual el artista es considerado como una instancia moral ”(...). “Se trata de la liberación, se trata de la desfetichización de los modos de comportamiento; se trata de destruir el tabú de los materiales (...)” [Vostell, 1974 a: MAR86, pàg. 200].

El *happening* com a ritual: els artistes de la Workshop de la Lliure Expressió: “el *happening* exigeix una renovació completa de la sensibilitat, una actitud anarquista de l'esperit.” [MAR86, pàg. 201]. La reivindicació de la vida psíquica va lligada a la màgia i al ritual; l'acció s'assembla al ritual. Se celebra amb parsimònia tant pels sacerdots-artistes com pel públic devot. Ambdós realitzen accions substitutives de sacrificis i víctimes. Dins aquesta tendència, Jean Jacques Lebel afirma que el *happening* “reinventa el mundo tomando contacto con él. No obedece a una regla. Su acción, es verdad, se halla condicionada por el subconsciente colectivo, que es el motor que la impulsa, pero se puede decir que la ecuación hombre-mundo es una ecuación abierta a la cual cada happening aporta una solución nueva y evolutiva. El happening intenta aflojar el nudo laberíntico de lo real; ante todo es liberación del haz de nudos culturales” [LEB67, pàg. 33].

Wiener Aktionsgruppe. 1964-1966: Otto Mühl és un dels promotors de les accions materials, sagnants i fecals. Aquestes accions i la participació del públic prenen un cert caràcter sagrat per la reacció del plaer humà en veure cadàvers d'animals o la introducció de símbols, com ara la creu clavada en el cadàver d'un be. L'accionisme vienès està lligat a les interpretacions eròtiques psicoanalítiques, molt proper als mites de la puresa i la impuresa, a les experiències de Beckett, Ionesco, Genet, del P.Weiss de Marat Sade, del Teatre de la Crueltat, de Peter Brook o del Living Theatre.

Fluxus: més relacionat amb la música que amb les arts plàstiques. El seu ideòleg fou George Maciunas, qui, des de 1961, va començar a treballar en aquestes experiències. L'any 1962 es trasllada a Europa on organitza amb Vostell i Nam June Paik els Festivals Fluxus de Wiesbaden i Düsseldorf (1962-1963). Fluxus es concentra en la vivència d'un esdeveniment que es desenvolupa de manera improvisada amb accions més simples que el mateix *happening*, com asseure's i beure una cervesa. L'any 1963 es funda el grup a Amèrica, on esdevindrà *l'Action against cultural Imperialism*.

“Los objetivos del fluxus no son estéticos sino sociales e implican la eliminación progresiva de las bellas artes y el empleo de su material o capacidades para fines sociales constructivos.- Es una forma de anti-arte que se alza sobre todo contra la práctica profesional del arte, contra la separación artificial entre productores y espectadores, entre el arte y la vida. Está en contra del objeto artístico tradicional como mercancía falta de función y contra el arte como artículo comercial” [MAR86, pàg. 206].

Body Art. El cos en acció

El cos de l'artista, localitzat en l'espai, és una demostració/exhibició. L'acció té una part important de coreografia que pot ser definida d'antuvi i després realitzada (Gilbert & George, Klaus Rinke), o improvisada (Vito Acconci, Dan Graham), fins i tot transformada en part pel públic (Ian Wilson). El *Body Art* té una forta tradició teatral: NO, Kabuki, Living Theatre, Grotowsky. També està relacionat amb la pantomima: Debrau, Etienne i Maximilien Decroux, JL Barrault, Marcel Marceau.

Gilbert & George. *Escultures-cantant*. 1969: l'actitud humana esdevé una artificialitat articulada: rostres maquillats, moviments mecànics, estatisme. Com en el *happening*, el ritual és un important component de l'escenificació amb el cos: autoexpressions, amputacions, autorepresentacions de gestos, de dinamisme corporal o cinètic del rostre que neixen de gestos anticulturals, propers a les mitologies individuals, residus de formes infantils, arcaïques, ambigües i intraduïbles. Denis Oppenheim. *La ferida*. 1970: l'artista evoca la impressió d'una ferida produïda l'any 1954 i registrada en una fotografia i en la seva memòria. Gina Pane. *Escalade*. 1971: puja descalça unes escales distants, provistes d'unes dents que surten, amb la qual cosa es produeix les ferides corresponents, sang, sofriment; considera la seva acció simbòlica per descobrir el sofriment dels altres. Klaus Rinke. *Demostracions primàries*. 1971: fenòmens corporals de visió, mutacions i gestos de les parts superiors del cos; s'interessa per la complexitat dels diverses formes de comportament, des dels pensaments espacials fins a situacions corporals i psíquiques o la unió entre el cos i el llenguatge. Rinke va crear un abc gestual, una gramàtica de la visió corporal a través de les seves “escultures estàtiques” de configuracions geomètriques.

7 Por una teatralidad menor⁹. José Sanchis Sinisterra

Quisiera compartir con vosotros unas reflexiones que titulé *Por una teatralidad menor*, glosando el subtítulo de un libro de Deleuze y Guattari (*KAFKA, pour une littérature mineure*). Trataré de ser lo más breve y concreto posible, desde unos planteamientos que tienden -lo siento- a la teorización.

Si miramos a vuelo de pájaro -y, por lo tanto, de un modo simplificador, ya que los pájaros son a veces miopes- la historia del arte occidental, podríamos distinguir dos grandes corrientes que articulan

⁹ Publicat a: A.V., “Salas alternativas: un futuro posible”, pàg. 25-30, Fira de teatre de Tàrraga, Institut d'estudis il·lerdens, octubre de 1994.

su evolución o progreso... si es que se puede hablar de historia del arte, de evolución y de progreso del arte, cosa que algunos investigadores discuten.

Estas dos tendencias serían:

- Por una parte, la que yo llamo *acumulativa o aditiva*, que considera dicho progreso como un incremento de sus recursos expresivos, como un enriquecimiento de sus medios, de sus códigos y, en consecuencia, una ampliación del horizonte de expectativas del público, que podría colocarse bajo el lema de "*cuanto más mejor*".

- Por otra parte, y siguiendo el camino contrario, una corriente que tiende a la reducción, al despojamiento, al "empobrecimiento" de sus recursos y medios, y que podría tener como lema el que tienen también los artistas minimalistas y la estética de Samuel Beckett: "*lo menos es más*"; a esta tendencia la llamo *reductiva o sustractiva*.

Si aceptamos esta simplificación -sin duda abusiva- podría afirmarse, sin mucho riesgo de error, que hoy el teatro se encuentra arrastrado y fascinado por la primera tendencia, por la consigna de "*cuanto más, mejor*", y por la convicción de que la única vía para superar la eternamente anunciada "crisis del teatro", la única forma de combatir la competencia desleal de otros productos de consumo del ocio, es la acumulación de recursos expresivos y el "enriquecimiento" de la producción teatral.

Este fenómeno se da no solamente en los contextos ricos, en aquellos países o ámbitos socioculturales dotados de medios económicos, sino también en los contextos pobres, en los que se carece de dichos recursos. En los primeros, bajo la forma de esa exacerbación de lo espectacular a que estamos asistiendo, y en los segundos, mediante una intensificación o crispación expresiva que recae generalmente sobre el actor, al que se somete a toda clase de torturas psicofísicas -llamadas "entrenamiento"- para multiplicar su capacidad comunicativa y transmisora, para desarrollar sus lenguajes corporales y su bagaje espiritual.

Puedo referirme, en este sentido, a ciertas corrientes del teatro latinoamericano -que conozco bastante de cerca- que, para contrarrestar unas circunstancias materiales terriblemente adversas, han desarrollado la tendencia *acumulativa* a base de incrementar las posibilidades expresivas del actor hasta extremos a veces alarmantes.

Pero si partimos del principio según el cual lo esencial, lo específico del hecho teatral es el *encuentro* entre actores y espectadores, es decir, la simultaneidad espacial y temporal de un colectivo de intérpretes y un colectivo de receptores, si admitimos que la copresencia de ambos es la condición de los complejos procesos de identificación y participación que en tal encuentro se desarrollan, entonces la única posibilidad de que el teatro siga existiendo -y de todas maneras seguirá existiendo, hagamos lo que hagamos o no hagamos lo que no hagamos- es incrementar estas dos presencias. Crear las condiciones para intensificar la presencia, la incandescencia del actor en escena, pero también la presencia del receptor, la vivencia participativa del espectador en la sala, durante ese fugaz encuentro que la representación instaaura.

Ahí está para mí el futuro del teatro: en trabajar, investigar y profundizar en esa doble presencia, en la intensificación de la copresencia de actores y espectadores. Y enfatizar la "co" de esta copresencia significa enriquecer la interacción de ambas presencias incandescentes, a las que se reclama algo más que "estar allí". Ello quiere decir investigar los mecanismos de retroalimentación de ese *sistema efímero* que es el encuentro teatral. Investigar y profundizar no sólo en lo que desde la escena se transmite a la sala, sino en lo que desde la sala se transmite a la escena y que el actor, a su vez, recoge y devuelve. Algunas nociones derivadas de la teoría general de sistemas son útiles para entender los mecanismos que el hecho teatral pone en juego. Y este trabajo sobre la inmediatez del encuentro me parece uno de los requisitos fundamentales para participar en la supervivencia del teatro, para sobrevivir en él y con él, y quizás para contribuir a su desarrollo, sí, a su evolución y progreso relativos.

Si aceptamos también esta segunda hipótesis, quizás estaríamos de acuerdo en admitir que esta intensificación de la presencia y de la interacción se produce con mucha mayor eficacia y profundidad a partir de una opción estética despojada, reduccionista, "empobrecedora", que a partir de una opción acumulativa, basada en el énfasis de la espectacularidad y en el incremento cuantitativo de los recursos expresivos. La discreción y el desnudamiento de las circunstancias en que se produce ese encuentro entre actores y espectadores contribuyen, en *mi* opinión, a intensificar los factores participativos, cooperativos.

Es por ello que propongo a vuestra reflexión una teatralidad que llamo *menor*, que intentaré definir esquemáticamente y que constituye la línea de investigación y creación de El Teatro Fronterizo. Enumeraré, pues, los distintos parámetros de la teatralidad sobre los que operaría esta "minorización".

1 Concentración temática

La crisis de los grandes sistemas ideológicos omnicomprensivos, que han pretendido explicar el mundo y dar respuesta y solución a los problemas de la humanidad, cuestiona asimismo los grandes "relatos" explicativos y, por tanto, los temas que pretenden abarcar y ejemplificar una amplia parcela de la experiencia histórica. Desde una teatralidad *menor* se optaría, en cambio, por la concentración temática sobre aspectos parciales, discretos, incluso aparentemente insignificantes, de la existencia humana; o bien por el tratamiento de grandes referentes temáticos desde ángulos humildes, parciales, no pretendidamente totalizadores.

2 Contracción de la "fábula"

Durante muchos siglos ha predominado una noción de dramática, basada fundamentalmente en su equivalencia con el argumento, la historia, la "fábula", conceptos procedentes de la literatura narrativa. Pero desde hace, por lo menos, un centenar de años, nos encontramos con una dramaturgia en la cual la historia narrada es lo de menos; la acción dramática se ha liberado de su función relatora y nos ofrece un devenir escénico, un transcurrir situacional mediante el cual apenas se cuentan

historias. ¿Qué "historias" se cuentan en las obras de Chejov, por ejemplo? En ellas, la acción dramática no transcurre por la línea del argumento, de la "fábula", sino por otros planos.

3 "Mutilación" de los personajes

Frente a la noción de personaje como algo compacto, trasunto más o menos esquemático de un ser humano completo, representante de un determinado arquetipo sociológico o psicológico, la teatralidad *menor* acepta la condición incompleta del personaje dramático, su carácter parcial y enigmático, revelador de apenas una mínima parte de sí mismo. La imagen beckettiana del personaje mutilado, ciego, reducido a un rostro, a una boca, a una voz... tiene que ver con este reduccionismo, con esta minorización del concepto de personaje. Concepto, por cierto, que, al identificarse con la noción de *persona*, resulta altamente ideologizado en nuestra tradición judeo-cristiano-romano-occidental. Todo el cuestionamiento del yo, del sujeto, emprendido por el pensamiento contemporáneo, se ve reflejado en el tratamiento del personaje como residuo, como algo incompleto e inacabado que la teatralidad *menor* propugna.

4 Condensación de la palabra dramática

Podría hablarse también de un "vaciamiento" de la palabra dramática, del discurso del personaje, que en el teatro tradicional se concibe como una palabra plena, completa, portadora del pensamiento del autor, transmisora de ideología, en cierto modo autosuficiente. Hay toda una corriente del teatro contemporáneo en la cual la palabra dramática es insuficiente y que hace de esa insuficiencia una opción estética. La palabra no dice, sino que hace. No muestra, sino que oculta. No revela lo que el personaje parece decir, sino precisamente aquello que no quisiera decir. Y en esta condensación del habla, el silencio es tan expresivo como el discurso.

5 Atenuación de lo explícito

Algunos de estos factores de "minorización" de la teatralidad se concretan en lo que podríamos llamar atenuación de lo explícito. El "gran" teatro del pasado, basándose en una concepción "religiosa" o predicativo de la comunicación escénica, aspiraba a imprimir el "mensaje", el contenido, los significados de la obra en la mente del espectador. Lo explícito era, pues, ingrediente fundamental del discurso del autor, manifestándose en el sentido de la trama, en los diálogos, en el carácter de los personajes, etc. Frente a esto, una teatralidad *menor* optaría por velar esta discursividad obvia, evidente, acentuando la incertidumbre y la ambigüedad de los contenidos transmisibles, tanto en lo verbal como en lo no verbal. Daría así al receptor un papel más activo, induciéndole a "escribir" aquello que el espectáculo deja en penumbra, permitiéndole rellenar los huecos de la significación y reclamando, por tanto, su participación creadora. Cuando, en los años de apogeo del brechtismo, discutíamos sobre la identificación, esquematizábamos de un modo bastante simplista su oposición con la famosa "distanciación".

Hoy tenemos ya herramientas conceptuales para darnos cuenta de que la identificación tiene que ver con esta "escritura" del espectador, con aquello que el receptor debe completar cuando la representación no lo explicita todo.

6 Contención expresiva del actor

Frente a la tendencia que pretende hacer del actor un supercomunicador, multiplicando sus recursos expresivos y convirtiéndolo en una síntesis de todos los lenguajes, susceptible de exteriorizar todos los significados del personaje y de la obra, la teatralidad *menor* optaría por un estilo interpretativo contenido, austero, enigmático, por medio del cual -según la imagen del "iceberg"- lo manifiesto de su comportamiento escénico sería tan sólo una décima parte de lo que al personaje le ocurre, quedando sumergidas las otras nueve décimas partes. La intensificación de su presencia antes aludida no implica, pues, hiperexpresividad ni omnipotencia comunicativa, sino, al contrario, una estricta economía significativa que no está reñida, ni mucho menos, con la organicidad del trabajo actoral ni con el recurso a la experiencia vivencial más auténtica. No hace falta decir -o quizás sí, todavía- que esta sobriedad interpretativa quedaría fuera de lugar en una opción estética que enfatizara los componentes espectaculares de la representación, tal como se da en el teatro acumulativo hoy dominante.

7 Reducción del lugar teatral

Es evidente que los factores de minorización hasta aquí mencionados reclaman una reducción del marco espacial en el que ha de tener lugar el encuentro entre realizadores y receptores. Y tocamos así el tema de las salas alternativas o teatros de pequeño formato. Para que esta teatralidad *menor* funcione óptimamente y se produzcan los efectos participativos y cooperativos mencionados, hay que asumir determinadas limitaciones espaciales, hay que optar decididamente por unos ámbitos teatrales que reduzcan la distancia entre actor y espectador. Un anfiteatro de mil o dos mil localidades, en donde median ocho metros entre el escenario y la primera fila -por no hablar del fondo de la platea o de los pisos- es absolutamente inadecuado para que funcionen los sutiles circuitos de retroalimentación de energía e información que fluyen entre la escena y la sala.

8 Descuantificación de la noción de público

Llegaríamos, por último, a admitir como factor positivo, no como mal inevitable, la descuantificación del público, la aceptación del carácter minoritario -pero no elitista- del hecho teatral. Y ello sin ningún tipo de complejo ni de mala conciencia, puesto que, más allá de un determinado número de espectadores, el individuo desaparece y se disuelve en lo masivo, perdiéndose con ello la dimensión de lo grupal o colectivo en que el encuentro teatral hunde sus raíces. No hay, naturalmente, una cifra mágica que permita precisar el número ideal de espectadores, puesto que todo depende de las proporciones espaciales y de la naturaleza de los códigos escénicos, pero opino que esta relativización

cuantitativa del público es un factor importante en la definición de la teatralidad *menor* que os propongo.

Habría que aclarar, finalmente, que esta reducción o minorización de los parámetros de la teatralidad no implica, ni mucho menos, una tendencia hacia la simplificación del hecho escénico. Por el contrario, se hace más necesaria que nunca la exploración de la noción de coimplejidad, que los científicos enarbolan como nuevo paradigma de un pensamiento que pretenda comprender la realidad. Esta noción, cuyas aplicaciones filosóficas conducen inevitablemente a la interdisciplinariedad, es herramienta indispensable para evitar que el reductivismo se convierta en simplicidad, en simpleza, es decir, en una teatralidad plana.

En definitiva, creo que esta opción *por una teatralidad menor* devuelve al espectador su función creativa, combatiendo la tendencia a la pasividad del ciudadano que nuestras sociedades "democráticas" están nutriendo aceleradamente. Devolver al espectador -al ciudadano- la lucidez, la creatividad, la participación, la inteligencia, ... y también la inocencia, me parece una tarea política importante para el teatro del mañana.

Bibliografia

Diccionaris enciclopèdics

- [CORV91] CORVIN, M. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. París, Bordas, 1991.
- [D'AMI54] D'AMICO, S. *Enciclopedia dello Spettacolo* (9 vol). Roma, Casa Editrice le Maschere, 1954.
- [PAVI80] PAVIS, P. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1983; v. o.: 1980.

Història del teatre

- [BERT74] BERTHOLD, M. *Historia social del teatro* (2 vol). Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974
- [OLIV90] OLIVA, C.; TORRES MONREAL, F. *Historia básica del arte escénico*. Madrid, Cátedra, 1990.
- [PAND64] PANDOLFI, V. *Història del teatre* (2 vol). Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1989-1990; v. o.: 1964.

Teoria teatral

- [ASLA74] ASLAN, O. *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problemática*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979; v. o.: 1974.
- [BANU87] BANU, G. *Mémoires du Théâtre*. Arles, Actes Sud, 1987.
- [LANG87] LANGHOFF, M. *Le rapport Langhoff. Projet pour le Théâtre de la Comédie de Genève*. Genève. Éditions Zoé, 1987.
- [NAGL52] NAGLER, A. M. *A source book in theatrical history*. Nova York, Dover Publications Inc., 1952.
- [ROUB90] ROUBINE, J.J. *Introduction aux grandes théories du Théâtre*. París, Bordas, 1990.
- [SCHE82] SCHERER, J.; BORIE, M.; ROUGEMONT, M. de. *Esthétique théâtrale. Textes de Platon à Brecht*. París, Éditions CDU et SEDES réunis, 1982.
- [SZON88] SZONDI, P. *Teoría del drama modern (1880-1950)*. Institut del teatre de la Diputació de Barcelona, 1988.
- [VALE89] VALENTINI, V. *Després del teatre modern*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1991; v. o.: 1989.
- [VOLP87] VOLPE, G. della. *Historia del gusto*. Madrid, Visor, 1987; v. o.:1971.

Teatre, ciutat, arquitectura

- [AAVV87] A.V. *Le théâtre dans la ville. Les voies de la création théâtrale*. París, Éditions du CNRS, 1987.
- [BRET90] BRETON, G. *Théâtres*. París, Editions du Moniteur, 1990.
- [HAM87] HAM, R. *Theatres. Planning Guidance for Design and Adaptation*. Londres, Butterworth Architecture, 1987.
- [IZEN77] IZENOUR, G.C. *Theater Design*. Londres, McGraw-Hill, 1977.
- [LEAC84] LEACROFT, R.; LEACROFT, H. *Theatre and Playhouses. An illustrated survey of theatre building from Ancient Greece to the present day*. Methuen, Londres, Nova York, 1984.
- [LOTU77] "Architettura e teatro", *Lotus*, núm. 17. Desembre de 1977.
- [ROSS85] ROSSI, A. "Aldo Rossi - Théâtre, Ville, Architecture", 303 - *Recherches et Créations*. Nantes, 1985.
- [VILL50] VILLIERS, A. (ed.) *Architecture et dramaturgie*. París, Flammarion Editeur, 1950.

Espai escènic

- [BANU79] BANU, G.; UBERSFELD, A. *L'espace théâtral*. París, Centre National de Documentation Pédagogique, 1979-1992.
- [BARR95] BARRANGER, M. *Theatre: a way of seeing*. Chapel Hill, The University of North Carolina, Wadsworth Publishing Company, 1995.
- [BOUC93] BOUCRIS, L. *L'espace en scene*. París, Librairie Theatrale, 1993.
- [CRUC92] CRUCIANI, F. *Lo spazio del teatro*. Roma, Editori Laterza, 1992.
- [MANC86] MANCINI, F. *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*. Bari, Edizioni Dedalo, 1986.
- [NICO27] NICOLL, A. *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*. Roma, Bulzoni Editore, 1971; v.o.: 1927.
- [RUZZ87] RUZZA, L.; TANCREDI, M. *Storie degli spazi teatrali*. Roma, Euroma, 1987.
- [SONR43] SONREL, P. *Traité de Scénographie*. París, Odette Lieutier, 1943.

La tragèdia grega: Del ritu a l'espectacle

- [ARIS85] ARISTÒTIL. *Poètica*. a cura de BLECUA, A. Barcelona, Ed. Laia, 1985.
- [BART65] BARTHES, R. "Le théâtre grec", *Histoire des spectacles*, pàg. 513-536. Bruges, Gallimard, Encyclopédie de la Pléiade, 1965.
- [BIEB31] BIEBER, M. *The history of the Greek and Roman Theater*. Princeton University Press, 1961; p.e.1931.
- [ERTE92] ERTEL, E. "La Tragédie Grecque et sa Représentation Moderne", *La Tragédie Grecque. Les Atrides au Théâtre du Soleil*. París, Théâtre Aujourd'hui, núm.1, CNDP, 1992.
- [FREZ82] FREZOULS, E. "Aspects de l'histoire architecturale du théâtre romain", *Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt. II Principat*. 12-1, 1982.
- [NEPP 61] NEPPI MODONA, A. *Gli edifici teatrali greci e romani*. Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1961.
- [RODR83] RODRÍGUEZ ADRADOS, F. *Fiesta, comedia y tragedia*. Madrid, Alianza Universidad Textos, 1983.

- [VERN72] VERNANT, J.P., P. VIDAL-NAQUET, *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (I i II). Madrid, Taurus, 1987 i 1989.; v. o.: 1972 i 1986.
- [VITR70] VITRUVIO, M.L. *Los diez libros de arquitectura*. Barcelona, Iberia, Obras maestras, 1970.

La dislocació de l'espai teatral a l'Edat mitjana

- [KONI75] KONIGSON, E. *L'espace théâtral médiéval*. Paris, Éditions du CNRS, 1975.
- [MASS84] MASSIP, J.F. *Teatre religiós medieval als països catalans*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Edicions 62, 1984.

El teatre elisabetià

- [GURR92] GURR, A. *The Shakespearean stage 1574-1642*. Cambridge University Press, 1992.
- [HOSL64] HOSLEY, R. "Reconstitution du Théâtre du Swan", a: A.V., *Le lieu théatral a la Renaissance*, pàg. 291-316. Paris, Éditions du CNRS, 1964.
- [THOM83] THOMSON, P. *Shakespeare's theatre*. Londres, Routledge, 1983.
- [USAN] USANDIZAGA, M. *La escena tragicómica*, 2 vol. Barcelona, s.d. (Tesi doctoral)
- [WICK64] WICKMHAM, G. "Emblème et image", a: A.V., *Le lieu théâtral a la Renaissance*, pàg. 317-322. Paris, Éditions du CNRS, 1964.

El naixement del teatre a la italiana

- [AAVV68] A.V. *Le lieu théâtral à la Renaissance*. Paris, Éditions du CNRS, 1968.
- [AAVV80] A.V. *La scena del Principe*, Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento. Florència, Electa, 1980.
- [CAPE90] CAPELLI, G. *Il teatro Farnese di Parma*. Parma, Public Promo Service Editrice, 1990.
- [CARI76] CARINI MOTTA, F. *Trattato sopra la struttura de theatri e scene, che à nostri giorni si costumano, e delle Regole per far quelli con proportione secondo l'insegnamento della pratica Maestra Commune, Guastalla*. Alessandro Gianazzi Stampator Ducale, 1676.
- [CAVI86] CAVICCHI, A.; DALL'ACQUA, M. *Il Teatro Farnese di Parma, Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna*. Parma, "Arturo Toscanini", 1986.
- [CRUC68] CRUCIANI, F. *Il Teatro del Campidoglio e le feste romane del 1513*. Milà, Edizioni Il Polifilio, 1968.
- [LECL46] LECLERC, H. *Les origines italiennes de l'architecture théâtrale moderne*. Paris, Éd. Droz, 1946.
- [NAGL64] NAGLER, A.M. *Theatre festivals of the Medici. 1539-1637*. New Haven & Londres, Yale University Press, 1964.
- [NOGA72] NOGARA, G. *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*. Vicenza, Accademia Olimpica, 1972.
- [RAMO95] RAMON, A. "Els inventors del teatre a la italiana", *3ZU*, núm. 4, juny de 1995.
- [SAMB86] SAMBRICIO, C. "La fortuna de Sebastiano Serlio", "Estudio del Tratado de Arquitectura de Sebastiano Serlio" a: *Todas las obras de Arquitectura y perspectiva de Sebastiano Serlio*

de Bolonia, pàg. 7-135. Oviedo, C.O.A. y A.T. de Asturias, 1986.

- [TAFU78] TAFURI, M. "Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel quattrocento", a: A.V., *Scritti rinascimentali di architettura*, pàg. 387-433. Milà, Edizioni il Polifilio, 1978.
- [ZORZ69] ZORZI, G. *Le ville e i teatri di Andrea Palladio*. Vicenza, Neri Pozza Editore, 1969.
- [ZORZ77] ZORZI, L. *Il Teatro e la città*. Torí, Giulio Einaudi Editore, 1977.

L'esplendor de l'òpera burgesa

- [AAVV84] A.V. *Arquitectura teatral en España*. Madrid, Dirección General de Arquitectura y Vivienda. MOPU, 1982.
- [BANU89] BANU, G. *Le rouge et or. Une poétique du théâtre à l'italienne*. París, Flammarion, 1989.
- [CAVO47] CAVOS, A. *Traité de la construction des théâtres, ouvrage contenant toutes les observations pratiques sur cette partie de l'architecture*. París, Sant-Petersburg, 1847.
- [FIL160] FILIPPI, J. *Parallèle des principaux théâtres modernes de l'Europe et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises, dessins par Clément Contant*. A. París, Lévy Fils, 1860.
- [GARN71] GARNIER, Ch. *Le théâtre*. París, Librairie Hachette et Cie., 1871.
- [GARN78] GARNIER, Ch. *Le Nouvel Opéra de París*. París, Duher et Cie., 1878-1880.
- [GOSS67] GOSSSET. *Considérations sur l'architecture théâtrale*. Reims, Application au Théâtre de Reims, 1867.
- [GROB09] GROBERT, J. *De l'exécution dramatique, considérée dans ses rapports avec le matériel de la salle et de la scène*. París, F. Schoell, 1809.
- [KAHA85] KAHANE, M. *Robert le Diable*. París, Bibliothèque Nationale, 1985.
- [HANS86] HANSCH, W. *Die Semperoper*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1986.
- [LOUI82] LOUIS, V. *Salle de spectacle de Bordeaux*. París, Chez Esprit, Libraire au Palais-Royal, 1782.
- [LOYE85] LOYER, F. "Les ambigüités de Charles Garnier". Introducció a: *Charles Garnier, A travers les Arts*. París, Picard, 1985.
- [MOAT87] MOATTI, J.; KAHANE, M.; BEAUVERT, T. *L'Opéra de París*. París, Adam Biro, 1987.
- [MOYN74] MOYNET, M. J. *L'envers du théâtre*. París, Hachette et Cie., 1874.
- [RABR73] RABREAU, D.; STEINHAUSER, M. "Le Théâtre de l'Odéon de M. J. Peyre et Ch. De Wailly (1767-1782)", *Revue de l'Art*, núm. 5, pàg. 8-49. 1973.
- [RABR82] RABREAU, D. "Le Grand Théâtre de Victor Louis: Des vérités, des impressions", *Victor Louis et le théâtre*, pàg. 21-42. París, Éditions du CNRS, 1982.
- [RAMO89] RAMON GRAELLS, A. *Del símbol a l'espectacle*. Barcelona, 1989. (Tesi doctoral)
- [SACH17] SACHS, E.O. *Modern Opera Houses and Theatres*, 3 vols. Londres, B. T. Batsford, High Holborn, 1817.
- [SEDL48] SEDLMAYR, H. *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Barcelona, Labor SA, 1958; v.o.: 1948.

- [STEI69] STEINHAUSER, M. *Die Architektur der Pariser Oper*. München, Prestel Verlag, 1969.
- [STEI74] STEINHAUSER, M. "Le Palais Garnier 'cathédrale mondaine' du Second Empire", *Monuments Historiques*, núm. 1, 1974.
- [VERO56] VERON, L. *Mémoires d'un bourgeois de Paris, comprenant la fin de l'Empire. La restauration. La monarchie de juillet. La république jusqu'au l'établissement de l'Empire*. París, Librairie Nouvelle, 1856.
- [VITO] VITOUX, G. *Le théâtre de l'avenir. Aménagement général, mise en scène, trucs, machinerie, etc.* París, C. Reinwald, Schleicher frères et Cie. Éditeurs, s.d.

Wagner. Una nueva relación entre música, imagen y palabra poética

- [ADOR81] ADORNO, T. *In Search of Wagner*. Londres-Nova York, ed. Verso, 1981
- [BAUD74] BAUDELAIRE, Ch. *Poesía completa*, (ed. bilingüe). Barcelona, Ediciones 29, 1974.
- [BURE85] BURELLI, A.R. "Le metamorfosi di un tipo architettonico: il Teatro in Gilly, Schinkel e Semper", *Le epifanie di Proteo*, pàg. 79-105. Venècia, Rebellato Editore, 1985.
- [FUBI88] FUBINI, E. *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, Alianza ed., 1988.
- [GREG81] GREGOR-DELLIN, M. *Richard Wagner*. París, ed. Fayard, 1981
- [GUIO76] GUIOMAR, M. *Imaginaire et Utopie. Études berliozziennes et wagnériennes*. París, Librarie José Corti, 1976
- [HABE85] HABEL, H. *Festspielhaus und Wahnfried, Geplante und Ausgeführte Bauten Richard Wagners*. Múnic, Prestel Verlag, 1985.
- [HANS54] HANSLICK, E. *De lo bello en música*. Buenos Aires, ed. Ricordi Americana, 1947; v. o.: 1854.
- [LUCI72] LUCIE-SMITH, E. *Symbolist art*. Nova York, Thames and Hudson, 1972.
- [MAGI79] MAGIRIUS, H. "Theater", *Gottfried Semper 1803-1879 Baumeister zwischen Revolution und Historismus*. Múnic, 1979.
- [MALLA78] MALLARME, S. *Poesía completa* (edición bilingüe). Barcelona, Ediciones 29, 1979.
- [MANN63] MANN, T. *Wagner et notre temps*. Edició a cura d'Erika Mann París, Hachette, 1978; v. o.: 1963.
- [MORE93] MOREY, M. *Friedrich Nietzsche, una biografía*. Barcelona, Editorial Archipiélago, 1993.
- [NIET71] NIETZSCHE, F. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza Editorial, 1973; v. o.: 1871.
- [NIET74] NIETZSCHE, F. "Le cas Wagner" i "Nietzsche contre Wagner", a: *Oeuvres philosophiques complètes*. París, Gallimard, 1974.
- [PAZ56] PAZ, O. *El arco y la lira*. Mèxic, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- [ROSS69] ROSSET, C. *L'esthétique de Schopenhauer*. París, Presses Universitaires de France, 1969.
- [SEMP06] SEMPER, M. *Das Münchener Festspielhaus, Gottfried Semper und Richard Wagner*. Hamburg, Verlag von Conrad H.U. Kloss, 1906.
- [SCHO18] SCHOPENHAUER, A. *El mundo como voluntad y como representación*. A cura de Eduardo Ovejero y Maury, Mèxic, Ed. Porrúa, 1987; v. o.: 1918.
- [SCHO70] SCHOPENHAUER, A. *Sobre la voluntad en la Naturaleza*, Madrid, Alianza ed., 1970.
- [SCHO70] SCHOPENHAUER, A. *Aforismos sobre la sabiduría de la vida*, Buenos Aires, ed. Agilar, 1970

- [SCHO90] SCHOPENHAUER, A. *Doleurs du monde. Pensées et fragments*, París, ed. Rivages, 1990.
- [WAGN82] WAGNER, R. *L'Oeuvre d'art de l'avenir*, Editions d'Aujourd'hui, 1982.
- [WAGN76] WAGNER, R. *Oeuvres en prose*, 13 vol., Editions d'Aujourd'hui, 1976.
- [WAGN95] WAGNER, R. *Opéra i Drama*, Barcelona, Institut del Teatre, 1995.
- [WAGN75] WAGNER, R. *Escritos y confesiones*, Barcelona, Ed. Labor, 1975
- [WAGN73] WAGNER, R. *Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth*. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsche, 1873.

La vida entra en escena. André Antoine i Konstantin Stanislavski

- [AMIA79] AMIARD-CHEVREL, C. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. París, Éditions du CNRS, 1979.
- [BABL65] BABLET, D. *Esthétique générale du décor de théâtre. de 1870 a 1914*. París, Éditions du CNRS, 1965.
- [CASA86] CASAS, J. *Diderot i el teatre*. Institut del Teatre de Barcelona, 1986.
- [SIMÓ88] SIMÓ i VINYES, R. *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema Stanislavski*. Monografies de l'Institut del Teatre de Barcelona, 1988.
- [SIMÓ89] SIMÓ i VINYES, R. *Stanislavski. La tècnica de l'actor*. Institut del Teatre de Barcelona, 1989.
- [STAN75] STANISLAVSKI, C. *La construcción del personaje*. Madrid, Alianza Editorial SA, 1975.
- [ZOLA89] ZOLA, E. *El naturalismo*. Barcelona, Ediciones Península, 1989; v.o.:

Símbol i abstracció a l'espai escènic: Adolphe Appia

- [AAVV92] A.V. *Adolphe Appia ou le renouveau de l'esthétique théâtrale. Dessins et esquisses de décors*, Lausanne, Éditions Payot, 1992.
- [APPI83] APPIA, A. *Oeuvres complètes* (4 vol). Edició elaborada i comentada per BABLET-HAHN, M. L. Introducció general per BABLET, D. Berna, L'Âge d'Homme, 1983-1986.
- [BABL83] BABLET, D. "Adolphe Appia. Art, Révolte et Utopie", *Oeuvres complètes*, vol. I, pàg. 1-30. Montreux, L'Âge d'Homme, 1983.
- [VILL] VILLIERS, A. "La recherche d'un nouvel espace théâtral en 1913", a: BRION-GUERRY, L. (dir.), *L'année 1913. Les formes esthétiques de l'oeuvre d'art à la veille de la première guerre mondiale*, vol. I, pàg.769-788. París, Éditions Klincksieck, 1971.

Vers un teatre nou. Edward Gordon Craig

- [AMIA94] AMIARD-CHEVREL, C. *Les symbolistes russes et le théâtre*. Lausanne, L'Âge d'Homme, 1994.
- [ARNO75] ARNOTT, B. *Towards a new théâtre. Vers un théâtre nouveau. Edward Gordon Craig & Hamlet*. Ottawa, The National Gallery of Canada. Galerie Nationale du Canada, 1975.
- [CRAI11] CRAIG, E. G. *L'art del teatre*. Institut del Teatre. Diputació de Barcelona, 1990; v. o.: 1911.

- [KENN93] KENNEDY, D. *Looking at Shakespeare. A visual history of twentieth-century performance*. Cambridge University Press, 1993.
- [OSAN68] "Gordon Craig's Production of Hamlet at the Moscow Art Theatre", *Educational Theatre Journal*. vol. XX, pàg. 586-593. Desembre de 1968.

Vsevolod Meyerhold (1874-1940): Del Teatre d'Art al Tribunal

- [AAVV75] A.V. *Majakovkij, Mejerhol'd, Stanislavskij*, Milà, Electa Editrice, 1975.
- [BANN96] BANNOUR, Wanda, *Meyerhold. Un saltimbanque de génie*, París, La Différence, 1996.
- [BARK67] BARKHINE, M.; VAKHTANGOV, S.; GOURFINKEL, N. "Le bâtiment théâtral moderne vu par Meyerhold", *Revue de la Société d'Histoire du Théâtre*. núm. 4, pàg. 350-359. 1967.
- [EISE86] EISENSTEIN, S. *La forma del cine*. México, Siglo XXI Editores, 1986.
- [FITZ70] FITZPATRICK, S. *Lunacharsky y la organización soviética de las artes (1919-1921)*. Madrid, Siglo XXI Editores, 1976; v. o.: 1970.
- [GOUR30] GOURFINKEL, N. *Théâtre Russe Contemporain*. París, 1930.
- [LAW79] LAW, A.H. "'Le Cocu Magnifique' de Crommlynyck. Mise en scène de Meyerhold", *Mises en scène années 20 et 30. Les voies de la création théâtrale*. Estudis reunits i presentats per BABLET, D., vol. VII, pàg. 13-43. París, Éditions du CNRS, 1979.
- [LUNA68] LUNACIARSKIJ, A.V. *Teatro e rivoluzione*. Roma, Samonà e Savelli, 1968.
- [MEYE73] MEYERHOLD, V. *Écrits sur le Théâtre. 1891-1940* (4 vol). Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1973-1992.
- [MEYE92] MEYERHOLD, V. *Meyerhold: Textos teóricos*. Madrid, Edición de Juan Antonio Hormigón, Publicaciones de la ADE de España, 1992.
- [PICO90] PICON-VALLIN, B. *Meyerhold. Les voies de la création de la création théâtrale*, París, Éditions du CNRS, vol. 17, 1990.
- [RIPE59] RIPELLINO, A.M. *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*. Torí, Einaudi, 1959.
- [TAFU80] TAFURI, M. *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años 70*. v. o.: 1980.
- [VAN91] VAN NORMAN BAER, N. *Theatre in Revolution. 1913-1935*. Thames and Hudson, The Fine Arts Museums of San Francisco, 1991.

El taller de teatre de la Bauhaus. De Lothar Schreyer a Oskar Schlemmer

- [FLOC87] FLOCON, A. *Scenographies au Bauhaus: Dessau: 1927-1930*. Archimbaud, 1987.
- [MICH78] MICHAUD, E. *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*. Lausanne, La Cité, L'Âge d'Homme, 1978.
- [MOHO79] MOHOLY-NAGY, L.; MOLNAR, F.; SCHLEMMER, O. *The theater of the Bauhaus*. Connecticut, Wesleyan University Press, 1979.
- [SCHL78] SCHLEMMER, O. *Théâtre et abstraction*. Edició a cura de MICHAUD, E. Lausanne, La Cité, L'Âge d'Homme, 1978.
- [SCHL87] SCHLEMMER, O. *Escritos sobre arte: pintura, teatro, danza. Cartas y diarios*. Barcelona, Paidós Estética, Paidós, 1987.
- [VON77] VON MAUR, K. *Oskar Schlemmer*. Stuttgart, 1977.

Erwin Piscator. Del Tribunal al Teatre total

- [AAVV78] A. V. *Le théâtre d'agit-prop, de 1917 à 1932*, vol. III. Alemanya, França, EUA, Polònia, Romania. Lausanne, La Cité-L'Âge d'Homme, 1978.
- [CAST78] CASTRI, M. *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, Akal Editor, 1978.
- [CHIA78] CHIARINI, P. (ed.) *Teatro nella Repubblica di Weimar*. Roma, Officina Edizioni, 1978.
- [CHIA78] CHIARINI, P. (ed.) *Erwin Piscator*. Roma, Officina Edizioni, 1978.
- [LORA79] LORANG, J. "Les aventures du Brave soldat Schwejk". Mise en scène d'Erwin Piscator", *Mises en scène années 20 et 30. Les voies de la création théâtrale*, pàg. 415-474. París, Éditions du CNRS, vol. VII, 1979.
- [PISC29] PISCATOR, E. *Teatro político*. Madrid, Ayuso, 1976; v. o.: 1929.
- [PISC83] PISCATOR, M.; PALMIER, J.M. *Piscator et le théâtre politique*. París, Payot, 1983.
- [WOLL84] WOLL, S. *Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*. Berlin, Gesellschaft für Theater Geschichte e. V., 1984.

Bertolt Brecht. Èpica, dicàctica i contradicció

- [BABL80] BABLET, D. "B. Brecht, Mère Courage, La résistant ascension d'Arturo Ui", *Les voies de la création théâtrale*, vol. 2. París, Éditions du CNRS, 1980.
- [BANU81] BANU, G. *Bertolt Brecht, ou le petit contre le grand*. París, Aubier Montaigne, 1981.
- [BENJ72] BENJAMIN, W. *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*. Madrid, Taurus Ediciones, SA., 1987; v. o.: 1972.
- [BREC63] BRECHT, B. *Ecrits sur le théâtre* (2 vol). París, L'Arche, 1972; v. o.: 1963.
- [BREC63] BRECHT, B. *Escritos sobre teatro* (3 vol). Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1982-1983; v. o.: 1963.
- [BREC73] BRECHT, B. *Diario de trabajo* (3 vol). Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1977-1979; v. o.: 1973.
- [BREC88] BRECHT, B. *Teatre. Un home és un home. El senyor Puntilla i el seu criat Matti. El cercle de guix caucasià. Petit Organon per al teatre*. Barcelona, Edicions 62, 1988.
- [DORT79] DORT, B. "Le lieu de la représentation épique", *Theatre en jeu. Essais de critique 1970-1978*. París, Éditions du Seuil, 1979.
- [GRAY76] GRAY, D. *Brecht dramaturgo*. Madrid, Ultramar Editores S. A., 1979; v. o.: 1976.
- [KEST87] KESTING, M. *Bertolt Brecht*. Barcelona, Edicions 62, 1991; v. o.: 1987.
- [PIC95] PIC, Roger, *Bertolt Brecht et le Berliner Ensemble à Paris*, París, Marval et Arte Éditions, 1995.
- [SANC92] SÁNCHEZ, J.A. *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca, Servicio Publicaciones Universidad Castilla-La Mancha, 1992.

Antónin Artaud. La renovació teatral

- [AAVV76] A.V. "Artaud", *Obliques*, núm. 10-11.1976; reimpressió: París, 1986.
- [ABELL88] ABELLAN, J. *Artaud i el teatre*, Institut del Teatre de Barcelona, 1988.
- [ARTA64] ARTAUD, A., *El teatre i el seu doble*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1970; v. o.: 1964.
- [ARTA77] ARTAUD, A. *Cartas a André Breton*, Barcelona - Palma de Mallorca, Pequeña Biblioteca Calanus Scriptorius, 1977.

- [ARTA78] ARTAUD, A. *Oeuvres complètes*, vol. IV i V. París, Éditions Gallimard, 1978.
- [BORI89] BORIE, M. *Antonin Artaud, le théâtre et le retour aux sources*. París, Éditions Gallimard, 1989.
- [CAST78] CASTRI, M. *Por un teatro político. Piscator, Brecht, Artaud*. Madrid, Akal Editor, 1978.
- [GOUH74] GOUIER, H. *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*. París, Librairie Philosophique J. Vrin, 1974.
- [REYE91] REYES PALACIOS, F. *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?* México, Instituto de Investigaciones Filológicas / UNAM, Grupo Editorial Gaceta, SA, 1991.

Samuel Beckett. El teatro contemporani

- [AAVV90] A.V. "Beckett, final de partida", *Primer Acto*, núm. 233, Cuadernos de Investigación Teatral. Madrid, Editor: José Monleón, marzo-abril, 1990.
- [AAVV90] A.V. "Samuel Beckett", *Revue d'Esthétique*. París, 1990.
- [AAVV94] A.V. "L'Univers Scenique de Samuel Beckett", *Théâtre Aujourd'hui*, núm. 3. París, CNDP, 1994
- [BARG91] BARGALLO CARRATÉ, J.; GARCÍA TORTOSA, F. (ed.) *Samuel Beckett: Palabra y silencio*. Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, S.A., Padilla Libros Editorial, 1991.
- [BECK89] BECKETT, S. *Proust. Poética*. Barcelona, Ed. Península / Edicions 62, 1989.
- [LOUZ77] LOUZOUN, M. "Fin de partie de Samuel Beckett. Éffacement du monde et dynamisme formel", *Les voies de la création théâtrale*, vol. 5. París, Éditions du CNRS, 1977.
- [MEGG85] MEGGED, M. *Dialogo nel vuoto. Beckett e Giacometti*. Cernuso, Hestia edizioni, 1993; v. o.: 1985.
- [RODR88] RODRÍGUEZ-GAGO, A. "Samuel Beckett. El otro realismo". *Primer Acto*, núm. 226, Cuadernos de Investigación Teatral. Madrid, Editor: José Monleón, noviembre-diciembre, 1988.
- [TALE79] TALENS, J. *Conocer Beckett y su obra*. Barcelona, Dopesa 2, 1979.

L'escena internacional

- [ABIR93] ABIRACHED, R. (dir.) *La décentralisation théâtrale 2. Les années Malraux. 1959-1968*. París, Actes Sud - Papiers, 1993
- [ALOI72] ALOI, R. *Teatri e Auditori*. Milà, Ulrico Hoepli Editore, 1972.
- [AMER77] AMERY, C. (ed.) "The National Theatre an special issue", *The Architectural Review*, vol. CLXI, núm. 159. Gener de 1977.
- [ATHA87] ATHANASOPOULOS, C.G., *Contemporary theater. Evolution and design* núm. Nova York, John Wiley & Sons, 1987.
- [BABL69] BABLET, D.; JACQUOT, J. *Le lieu théâtrale dans la société moderne*. París, Éditions du CNRS, 1969.
- [CURT94] CURTIS, W. J. R. *Denys Lasdun, Architecture, city, landscape*. Londres, Phaidon Press Limited, 1994.
- [DEBO92] DEBORD, G. *La société du spectacle*. París, Éditions Gallimard, 1992.
- [FISC94] FISCHER, H. H. (ed.) *El Schaubühne de Berlín*, 1994.
- [DUPA78] DUPAVILLON, C. (ed.) "Les lieux du spectacle", *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 199. Octubre de 1978.
- [GOOD77] GOODWIN, J. (ed.) *The Complete Guide to Britain's National Theatre*. Londres, Heinemann Educational Books Ltd, 1977.

- [ZEN77] IZENOUR, G. C. *Theater Design* núm. Nova York, Mc Graw-Hill, 1977.
- [ZEN88] IZENOUR, G. C. *Theater Technology*. New York, Mc Graw-Hill, 1988.
- [MACK93] MACKINTOSH, I. *Architecture, Actor and Audience*. Routledge, Londres i Nova York, 1993.
- [MAIS] "Maisons de la culture. Amiens, Grenoble, Rennes." París, Éditions Ille de France, s.d.
- [MANI75] MANIERI-ELIA, M. "Il teatro moderno", *Bolletino del Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio*, núm. XVII. 1975; v. c.: *Carrer de la Ciutat*, 12, pàg. 28-36. Octubre de 1980.
- [QUAD82] QUADRI, F. *Tradizione e ricerca. Il Teatro degli anni settanta*, Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene. Torí, Giulio Einaudi Editore, 1982.
- [PATT81] PATTERSON, M. *Peter Stein, Germany's leading theatre director*. Cambridge. Nova York. New Rochelle, Cambridge University Press, 1981.
- [RUF084] RUFOLO-HÖRHAGER, D. "'Adolphe Appia's 'Monumentaliteit' and Peter Stein's Schaubühne'", *Theatre Research International*, vol. 9, núm. 1. Oxford University Press, 1984.
- [SCHU71] SCHUBERT, H. *The Modern Theater. Architecture. Stage Design. Lighting*. Nova York, Washington, Londres, Praeger Publishers, 1971; v. o.: 1971.
- [STEI84] STEIN, P. "Il se passera quelque chose...", *Théâtre en Europe*, núm. 1, pàg. 24-29. París, 1984.
- [STUR84] STURM, D. "une oscillation perpétuelle de l'âme...", *Théâtre en Europe*, núm. 1, pàg. 30-35. París, 1984.
- [TECH76] "Ruptures dans l'architecture du spectacle", *Techniques & Architecture*, núm.310. Agost-setembre de 1976.

Ariane Mnouchkine i el Theatre du Soleil a la Cartoucherie

- [AAVV84] A.V. "Théâtre du Soleil", *Fruits*, 2/3. Juny de 1984.
- [AAVV86] A.V. "El Théâtre du soleil. Amanecer en otoño", *Cuadernos El Público*, núm. 16. Madrid, setembre de 1986.
- [AAVV92] A.V. "La Tragédie Grecque. Les Atrides au Théâtre du Soleil", *Théâtre Aujourd'hui*, núm.1. París, CNDP, 1992.
- [BABL79] BABLET, M.L.; BABLET, D. *Le théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*, diapolivre I. París, CNRS, 1979.
- [FAIV87] FAIVRE, B. "Décentremets (Suresnes 1951; Aubelliers 1965; La Cartoucherie 1970)", a: A.V., *Le théâtre dans la ville*, pàg. 166-208. París, Éditions du CNRS, 1987.
- [FRAN84] FRANÇOIS, G.C. "Un espace métaphorique", *Théâtre en Europe*, núm. 3, pàg. 93-95. París, 1984.
- [MOSC84] MOSCOSO, S. "Notes de repetitions", a: FRANK, M., TEMKINE, R., MOSCOSO, S., "Le Théâtre du Soleil: Shakespeare 2e partie", *Double Page*, núm. 32. París, 1984; v.c.: *Cuadernos El Público*, núm. 16, pàg. 65-69.
- [MOUN77] MOUNIER, C. "Deux créations collectives du Théâtre du Soleil: 1793, L'Age d'Or", a: A.V., *Les voies de la création théâtrale*, pàg. 121-278. París, CNRS, 1977.
- [NEUS84] NEUSCHÄFER, A.; SERROR, F. *Le Théâtre du Soleil. Shakespeare*. Colònia, Prometh Verlag, 1984.

El Piccolo Teatro d'Arte di Milano i Giorgio Strehler

- [AAVV88] A.V. *Il Piccolo Teatro d'Arte, Quarant'anni di lavoro teatrale. 1947-1987*. Milà, Electa, 1988.

- [AAVV85] A.V. "Cuatro décadas del Piccolo Teatro di Milano", *Cuadernos El Público*, núm. 40. Madrid, 1985.
- [ASLA89] ASLAN, O. (ed.) *Strehler. Les voies de la création théâtrale*, núm. 16. París, Éditions du CNRS, 1989.
- [BATT87] BATTISTINI, F.; PIRINA, C. *Gli spazi dell'incanto, Bozzetti e figurini del Piccolo Teatro 1947-1987*. Milà, Silvana Editoriale, 1987.
- [GRAS77] GRASSI, P. *Quarant'anni di palcoscenico*. Mursia: Milà, Emilio Pozzi, 1977.
- [HIRS93] HIRST, D.L. *Giorgio Strehler*. Cambridge University Press, 1993.
- [RONF86] RONFANI, U. *Yo, Strehler. Conversaciones con Ugo Ronfani*. Barcelona, Ultramar Editores, 1987; v. o.: 1986.
- [STRE74] STREHLER, G. *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati ed attuati*. Milà, 1974.
- [STRE92] STREHLER, G. *Inscenare Shakespeare*. Roma, Bulzoni Editore, 1992.

Peter Brook a les Bouffes du Nord

- [BANU85] BANU, G. (ed.) *Brook. Les voies de la création théâtrale*, XIII, pàg. 10-79. París, Editions du CNRS, 1985.
- [BANU85] BANU, G. (ed.) "Peter Brook. Mahabharata", *Cuadernos El Público*, núm 8. Madrid, octubre de 1985.
- [BANU91] BANU, G. *Peter Brook, de Timon d'Athènes à La Tempête*. París, Flammarion, 1991.
- [BERN89] BERNARDI, V. *Mahabharata, L'epica indiana e lo spettacolo di Peter Brook*. Roma, Bulzoni Editore, 1989.
- [BROO68] BROOK, P. *El espacio vacío*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo, Península, 1969; v.o.: 1968.
- [BROO87] BROOK, P. *Provocaciones, 40 años de exploración en el teatro. 1946-1987*. Buenos Aires, Ediciones Fausto, 1992; v. o.: 1987.
- [BROO91] BROOK, P. *Le diable c'est l'ennui. Propos sur le théâtre*, Les Cahiers Théâtre/Education núm.4. París, Actes Sud, 1991.
- [BROO93] BROOK, P. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, Alba editorial, 1994; v. o.: 1993.
- [LECA86] LECAT, J.G. "Le Mahabharata en tournée", *Actualité de la Scénographie*, núm. 27, pàg. 39-45. París, 1986.
- [QUAD76] QUADRI, F. (ed.) *Peter Brook o il Teatro necessario*. Edizioni de La Biennale di Venezia, 1976.
- [WILL91] WILLIAMS, D. (ed.) *Peter Brook and the Mahabharata*. Londres, Routledge, 1991.
- [WILL91] WILLIAMS, D. (ed.) *Peter Brook, A theatrical casebook*. Londres, A Methuen Paperback, 1991.

Jerzy Grotowski i el teatre pobre

- [GROT68] GROTOWSKI, J. *Hacia un teatro necesario*. Madrid, Siglo XXI editores, SA, 1987; v.o.: 1968.
- [GROT92] GROTOWSKI, J. *¿Qué significa la palabra "teatro"?* Buenos Aires, Editorial Almagesto, 1992.
- [KUMI85] KUMIEGA, J. *Jerzy Grotowski. La ricerca nel teatro e oltre il teatro. 1959-1984*. Firenze, la casa Usher, 1989; v.o.: 1985.
- [TEMK70] TEMKINE, R. *Grotowski*. Montreux, Imprimerie Ganguin & Laubscher S.A., 1970.

Happening. Art d'acció

- [GOLD88] GOLDBERG, R. *Performance Art. From Futurism to the Present*. Nova York, Harry N. Abrams Inc, 1988.
- [HARR92] HARRISON, Ch./WOOD, P. *Art in theory. 1900-1990. An anthology of Changing Ideas*. Oxford & Cambridge EUA, Blackwell, 1992.
- [LEBE67] LEBEL, J.J. *El happening*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1967.
- [LUCI81] LUCIE-SMITH, E. *El arte hoy. Del Expresionismo Abstracto al Nuevo Realismo*. Madrid, Cátedra, 1981.
- [MARC86] MARCHÁN, S. *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid, Akal/Arte y Estética, 1986.
- [POPP80] POPPER, F. *Arte, acción y participación*. Madrid, Akal/Arte y Estética, 1989.
- [SAND95] SANDFORD, M.R. (ed.) *Happenings and other acts*. Londres-Nova York, Routledge, 1995.