

# Teatre contemporani, panoràmica a vol d'ocell

Pep Paré

PID\_00194772



*Els textos i imatges publicats en aquesta obra estan subjectes –llevat que s'indiqui el contrari– a una llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada (BY-NC-ND) v.3.0 Espanya de Creative Commons. Podeu copiar-los, distribuir-los i transmetre'ls públicament sempre que en citeu l'autor i la font (FUOC. Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya), no en feu un ús comercial i no en feu obra derivada. La llicència completa es pot consultar a <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/legalcode.ca>*

# Índex

<b>1. Els primers indicis del canvi de concepte teatral. Un camí per a una revolta.....</b>	<b>5</b>
1.1. Els Meininger, Antoine i Brahm .....	7
1.2. La proposta escandinava .....	9
1.3. La pell interior de Stanislavski .....	12
1.4. El realisme ultrat de Jarry .....	14
1.5. La immaterialitat simbolista .....	14
<b>2. El calaix de sastre de les avantguardes. Els distanciaments i les crueltats.....</b>	<b>17</b>
2.1. L'actor biomecànic de Meyerhold .....	18
2.2. L'angulació de l'expressionisme alemany .....	19
2.3. La crueltat d'Artaud .....	20
2.4. Piscator i el proletariat .....	22
2.5. L'epicitat distanciadora de Brecht .....	23
2.6. Pirandello i el metateatre .....	24
<b>3. El teatre després de l'obra magna de la guerra.....</b>	<b>26</b>
3.1. El teatre de l'absurd .....	26
3.2. L'inquietant Harold Pinter i altres dramaturgs .....	28
3.3. Les noves propostes nord-americanes: <i>performances</i> , <i>happenings</i> i altres innovacions .....	29
3.4. El retorn a la ideologia del text .....	35
3.5. El Laboratori de Grotowski .....	35
3.6. La visió de Kantor .....	37
3.7. La reverberant buidor de Brook .....	37
<b>4. El nou teatre. L'art contemporani.....</b>	<b>39</b>
4.1. El silenci de Bob Wilson .....	39
4.2. La teatralització de l'òpera, la comèdia musical i la dansa .....	40
4.3. El discurs es reinventa .....	42
4.4. L'exploració de l'espai i del cos en un sentit ampli .....	43
<b>Resum.....</b>	<b>46</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>47</b>



## 1. Els primers indicis del canvi de concepte teatral. Un camí per a una revolta

A mitjan segle XIX, a Europa, es produeix una sotragada estètica que reacciona contra l'excés del "jo" romàntic. En aquest context cal entendre que el drama romàntic perdi la força que havia tingut i que, de mica en mica, s'imposi la comèdia de costums i l'incipient drama modern. A França arrenca la tendència realista aplicada a la novel·la i al teatre, principalment. I això durarà fins als anys noranta del segle. És clar que aquest gust es relaciona amb l'auge de la classe burgesa. El gust burgès pot encabir una visió molt plana i sense conflicte de la realitat i també el debat sobre l'atonia de les noves formes de vida social.

Progressivament, per tant, la societat més tangible es representa en els prosce-nis i en les pàgines de les novel·les. Juntament amb els canvis socials, emergeixen les preocupacions i els interessos pels avenços de la ciència i de la tecnologia. L'observació "científica" de la realitat esdevindrà un procediment aplicat a la creació artística. El material que havia estat utilitzat per a les obres artístiques, la història sobretot, és sotmès a un procés d'investigació i de documentació rigoroses. S'imposa el criteri de la veracitat dels fets i de les dades. No podem obviar, tanmateix, que el determinisme filosòfic, aplicat dogmàticament a l'estètica naturalista posterior, procurarà uns tints fatalistes a aquesta observació de la realitat. I encara, el misticisme teista del romanticisme passa al calaix i apareixen escriptors que no segueixen els dogmes de la religió. La ciència ha erosionat la certesa dels déus i ha obligat a utilitzar un argumentari ben diferent.

La realitat tangible del món canviant és pintada amb voluntat de versemblança i per això no espantarà la pintura del grotesc o de la lletjor. L'objecte observat preval per sobre del subjecte observador. En ocasions l'enaltiment d'allò intranscendent a l'escena, com a mostra de la saturació de la mística romàntica, esdevé el més representatiu d'aquest canvi estètic. Tot aquest procés té l'epicentre a França, des d'on s'irradien les noves tendències, en el teatre i en la novel·la. Però, abans de l'aparició de les obres i dels autors més representatius, trobem les comèdies de costums d'Eugène Scribe, en què la relleu de la trama ben construïda assoleix un èxit considerable. I també les aportacions d'Eugène Labiche. A més de les comèdies d'entrades i sortides, observarem una tendència a debatre tesis morals. No cal dir que l'aportació, en aquest sentit, de Gustave Flaubert amb la seva Emma Bovary el 1857 (adaptada al teatre en diverses ocasions) és definitiva. I és clar, Charles Baudelaire, el mateix any, amb *Les fleurs du mal* representa una revulsió en el camp de la poesia i enceta la veta simbolista. Les tensions morals ja eren presents en les obres de Dumas

fill, però. Els atacs a la moral burgesa, tot i que artificiosos, són un tema central en obres ben construïdes estructuralment, però amb ressons encara de l'escola romàntica.

L'últim quart del segle XIX representa, també, un moment de canvis substancials en diversos àmbits: polític, social, filosòfic, estètic i artístic. Els descobriments científics implicaran una col·lisió amb les percepcions cristianes del món i això provocarà un gran ventall de posicionaments en el camp artístic. Un exemple d'això és l'atac de Nietzsche a la moral cristiana entesa com la moral dels esclaus. La proposta d'una nova ètica vitalista, amb la influència de Schopenhauer i la seva metafísica de la voluntat, comportaran uns canvis de paràmetres significatius. D'una altra banda, Swedenborg i la seva visió mística del món, amb la recuperació del transcendentalisme, tindran una alta incidència en les obres teatrals que s'abocaran progressivament al simbolisme. Posem només aquests exemples per evidenciar la idea del canvi de concepció del món i dels valors.

Però és que la logística també canvia: els vaixells i les línies ferroviàries permeten el moviment de les persones i les idees. És així com les companyies es mouen per Europa i per Amèrica; un cas prou representatiu és el de la companyia teatral dels Meininger, que entre 1874 i 1890 va fer 2.591 representacions en 81 sortides per ciutats europees com Berlín, Praga, Moscou, Varsòvia, Brussel·les o Estocolm, entre d'altres. Aquesta mixtura de gent i d'idees és perceptible també en l'estètica. Durant aquest període, als escenaris podem veure obres que reconstrueixen la història col·lectiva i èpica amb el format de la tragèdia o del drama en vers, alhora que es presenta una certa renovació de la comèdia de costums. Aquesta mescla assoleix un gran èxit a França, en un format que no és pròpiament ni drama ni comèdia. És així com els dramaturgs treballen les tensions de la seva societat i la seva moral. El nou model de la societat sorgida de la revolució industrial potencia el drama social. De mica en mica, classes socials que no havien tingut presència al prosceni ara hi apareixen. El tractament d'aquests conflictes ja no es pot fer amb el distanciament estètic del vers i és per això que la prosa s'imposa. És un teatre que potencia la col·lisió de dos mons, d'una banda, el món burgès que encara es pot adjectivar de victorià; i de l'altra, la força amb què es presenten els problemes socials d'un món sotmès a canvis constants. En aquest univers cada vegada més mecanitzat i sotmès a la dinàmica del patrimoni, la dona farà la seva aparició tant en l'àmbit familiar com en l'ètic, i també serà el vèrtex en la temàtica relacionada amb el sexe.

Recordem que Émile Zola ja havia publicat, el 1881, *Le naturalisme au théâtre*, en què demanava de defugir el convencionalisme i fomentar l'observació científica com a procediment creatiu, i no s'estava de criticar la declamació artificial de la *Comédie*. L'aplicació de la teoria naturalista al teatre implica una extremitud de realisme que afecta fins l'escenografia. La voluntat de reflectir allò real estigmatitza els decorats pintats o els espais buits i reclama una versemblança que inclogui tot l'espectacle teatral: la gesticulació, el vestuari, o la declamació. Sota els imperatius de les teories fisiològiques, científiques i mè-

diques, les teories de Zola arrelen en un gènere com el teatre, i per descomptat, en la novel·la, ja que són els gèneres literaris que tenen més incidència social. En aquest sentit, el teatre d'Henri Becque és paradigma d'aquestes teories portades a la pràctica. Les obres són trossos de vida amb una presentació maniquea dels personatges, tot sovint envilitos per les lleis deterministes. Aquest autor rebrà la cobertura d'André Antoine al Teatre Lliure de París. Però el teatre francès que segueix aquestes directrius no assoleix una autèntica "teatralitat", en la mesura que sovint és una transposició de les estratègies novel·lístiques a l'escena. I això significa la subversió dels mateixos codis teatrals de les accions enteses com a representació: el teatre no podia ser una "nota presa del natural" transportada a l'escena. També les ínfules romàntiques, malgrat tot, de Zola provocaven uns tons que sovint s'associen a un realisme plebeu, groller, que ultrapassen les convencions del realisme burgès. Sigui com sigui, en el camp actoral sí que disposem d'autèntiques fites. El 1872, després de deu anys de feina més o menys a l'ombra, Sarah Bernhardt s'uneix a la *Comédie* i enceta una nova manera d'interpretar que s'escampa per Europa i els Estats Units. El 1879 la trobem a Londres; el 1880, a Nova York. És en aquests moments que s'inicia el fenomen del vedetisme amb noms com Bernhardt, amb el precedent de Rachel, i després d'Eleonora Duse.

### **1.1. Els Meininger, Antoine i Brahm**

A Alemanya, en aquest període, ja hem assenyalat la importància dels Meininger. La companyia es constitueix el 1866, amb la presa de possessió de duc Jordi II i dura fins a la seva mort el 1914, amb un període de plenitud que va de 1874 a 1890 i amb la gran feina de Ludwig Chronegk com a ànima de la companyia. S'ha atribuït a aquesta companyia la virtut d'"inventar" la posada en escena en un sentit contemporani; tot i que això no queda clar, sí que cal atribuir-los una nova manera de concebre l'espectacle en la utilització de la il·luminació i de l'espai sonor; la voluntat de focalitzar l'atenció de l'espectador evitant monotonies o utilitzant escenografies que creessin una il·lusió de realitat; la direcció de multituds en escena amb sensació de naturalitat; la fidelitat a la història i als textos representats; i, és clar, la voluntat de connectar amb els textos més moderns i transgressors com ara els d'Ibsen o Björnson.

Aquesta aposta teatral circula per Alemanya, però també per tot Europa –André Antoine queda impressionat quan veu la companyia a Brussel·les el 1887. La seva proposta actuarà com a germen de tota una colla de teatres que apareixen progressivament a Alemanya. L'aportació de la companyia dels Meininger al teatre del seu temps és fonamental en la construcció d'uns nous codis i en la incorporació d'un nou concepte d'escena. També, tècnicament, és destacable el fet que s'incorporin els reflectors elèctrics per tal de produir efectes fantàstics que, en ocasions, mostraven un esteticisme massa centrat en si mateix. Malgrat això, la companyia subverteix el paper dels actors en la mesura que el primer actor d'una representació podia passar a ser un figurant en una altra.

A França, la influència dels Meininger es deixa notar en les aportacions d'Antoine. Aquest director s'inicia al teatre fent de comparsa a la *Comédie* i es proposa la renovació del teatre francès del moment. Antoine és fervent seguidor de les teories naturalistes de Zola (que no havien tingut gaire requesta en el camp teatral). El 1887 s'inaugura el Teatre Lliure amb una obra, entre d'altres, de Zola. La voluntat d'exactitud de la representació i la necessitat de naturalisme portava la companyia a situacions una mica hilarants, com ara la d'esquarterar un bou en escena per una suposada necessitat de verisme. La voluntat de despullament de les accions sofisticades del teatre anterior és una aportació notable d'Antoine; la capacitat sintètica de la narració anava de bracet amb la naturalitat d'una actuació que reflectia la quotidianitat. I tot plegat vestit amb una llengua i una gestualitat basades en l'observació del real.

L'expressivitat, també en el llenguatge, passa a primer terme. I és per això que l'obra i els actors han de funcionar com un tros de realitat autònoma: la quarta paret realment existeix i impedeix que la "il·lusió de realitat" es trenqui per la presència de la platea; per això es concentra la llum a l'escenari i es deixa la platea a les fosques. L'exigència de naturalisme també explica unes escenografies en què predominen els objectes de debò i la presència d'animals vius a l'escena. Antoine experimenta fortament en aquest sentit i una part de les seves aportacions es perllonguen al llarg del teatre contemporani. Això vol dir que hi ha un interès per l'exigència del repertori, que al llarg de dinou anys s'amplia des de les tesis naturalistes a autors com Ibsen, Strindberg, Tolstoi o Hauptmann, entre d'altres.

Un altre referent significatiu d'aquest defugir l'artificiositat és el fet que el 1889, data d'inauguració del Freie Bühne de Berlín a mans d'Otto Brahm, s'hi representi *Espectres* de Henrik Ibsen. No cal dir que aquestes apostes estètiques, amb el seu substrat ideològic, actuen com una reacció en contra de les efusivitats del romanticisme. La línia empresa per Brahm a Berlín segueix l'estela d'Antoine i trobarà en Gerhart Hauptmann un autèntic estandard estètic i ideològic. La companyia funciona com a grup democràtic al voltant d'un consell rector que es proposa de fer teatre per tal d'incrementar la consciència cultural de la classe obrera; d'aquí vénen les matinals (*matinées*) dominicals que s'organitzaven des de la companyia.

El compromís amb les tesis naturalistes tintades d'implicacions ideològiques que defensava la Freie Bühne, amb els repertoris de Hauptmann i de Frank Wedekind, anirà evolucionant amb els anys vers un teatre amb més implicacions simbolistes i amb serrells poètics que s'allunyen dels objectius inicials. De fet, aquesta evolució estètica és perceptible en el repertori europeu en general. El món del natural, que havia aportat un *dramatis personae* ('elenc de personatges') farcit de marginalitat, progressivament esdevindrà la primera matèria d'unes obres que exploren el cantó fosc de la societat burgesa del seu temps.



Aquesta evolució és particularment interessant en el cas d'un actor reconvertit en dramaturg, Wedekind. La construcció del personatge de Lulu, durant els anys noranta, esdevé l'estereotip de la *femme fatale* que canalitza el desig incontrolable i etern, encarnat en la joventut temptadora, i amanit amb l'emergència del desig sexual i del suïcidi. Una possible culminació d'aquesta tendència que barreja un substrat naturalista amb una interpretació simbolista la podem veure a *L'esperit de la terra* (1895) o a *La caixa de Pandora* (1902): la lírica antiga és substituïda per la irrupció del sexe i de la prostitució com a motor narratiu i com a temàtica per explorar les contradiccions de la societat. És clar que el seu teatre evoluciona cap a postures expressionistes que es revelaran plenament en els últims textos.

## 1.2. La proposta escandinava

Des dels països escandinaus es produirà una profunda renovació del teatre europeu. Si bé és cert que la seva tradició teatral durant el segle XIX no presenta una infraestructura prou potent per a garantir aquesta renovació i que el repertori existent no defuig les premisses del teatre francès antic, cal subratllar que aquests països no presenten una tradició pròpia prou encotillada i pressionant que obturi la llibertat d'investigació temàtica i escènica. A partir d'aquest substrat, a mitjan segle, es va imposant un orientació realista alhora que s'inauguren dos teatres importants, un a Bergen i un altre a Oslo.

El 1851, per invitació del violinista Ole Bull, Ibsen és convidat a treballar com a escriptor dramàtic al teatre de Bergen. La primera voluntat del teatre és la de construir un teatre noruec, un repertori de teatre nacional, que s'alliberi de la influència danesa. Henrik Johan Ibsen (1828-1906) basteix el seu aprenentatge en aquest teatre fins a 1857. Les tensions culturals i polítiques amb Dinamarca susciten en el dramaturg, en aquests anys cinquanta, la necessitat de crear obres d'orientació històrica i amb un tint de romanticisme nacionalista i amb la presència del vers. El punt de sortida és *Catilina* (1851). Quan passa a encarregar-se del teatre de Christiania (nom de l'Oslo actual) com a gerent artístic, i abandona Bergen, Ibsen encara escriu tres obres més, però és determinant la beca que el 1864 li permet d'anar a Itàlia. El periple europeu del dramaturg s'allarga durant vint-i-set anys i enceta una fase de producció i renovació teatral molt determinant. De fet, ell dirà, anys més tard, que si no s'hagués mogut del seu país no hauria pogut creat una obra tan influent per a la dramaturgia moderna. El 1866 concep dos poemes dramàtics en vers, amb trets místics o simbòlics com són *Brand* i *Peer Gynt*, que li proporcionen un reconeixement més extens. Entre Itàlia i Alemanya, Ibsen, el 1869, abandona el vers.

Però és el 1877, amb *Els puntals de la societat*, que desestima els marcs històrics idealitzats i opta per fer un drama modern amb clara orientació realista i en prosa. És a partir d'aquest moment que, progressivament, se situarà a la primera línia de la renovació realista del teatre. El tractament de com la mentida es nua amb l'estructura social de la vida pública, certament, comporta un canvi d'orientació. Ibsen se centra en l'anàlisi de la societat on viu i l'inquieten el

cúmulo d'hipocresies en què se sustenta aquest edifici públic. És així com, el 1879, apareix *Casa de nines*. No cal dir que la finor de l'anàlisi de la situació de la dona en la presó emocional d'una societat patriarcal permet parlar d'una tàcita orientació feminista en la seva obra i això va provocar que tingués dificultats per representar-se normalment. Aquesta línia és seguida a *Espectres* (1881) i a *Un enemic del poble* (1882): som de ple en el que podríem anomenar el *drama social*.

La contaminació de la societat és representada per la malaltia venèria com a símbol de la perversió endògena de la societat, i l'honradesa de l'individu no li treu haver de pactar amb aquesta societat putrefacta. L'orientació realista es reconduïx a partir de 1888 amb *La dama del mar*, en interessar-se més per l'interior de l'individu i el pes de la seva llibertat interior. Ibsen enceta el que podríem anomenar una *etapa simbolista* amb obres tan significatives com *Edda Gable* (1890) i *El mestre d'obres Solness* (1892). Ara observem la col·lisió entre la natura de la feminitat i l'artificiositat social. En aquest punt, Ibsen ja ha estat divulgat per Europa: un cas remarcable és la feina de traducció i de producció de William Archer a Anglaterra, a partir de 1891. Aquest crític i escriptor està enamorat del realisme d'Ibsen i fa una gran feina de divulgació. Al llarg de la seva producció teatral, Ibsen demostra que és un autèntic home de teatre quan potencia les tensions dramàtiques entre els personatges contraposats sense perdre autenticitat, i quan ataca els problemes socials amb un cert distanciament per tal de fomentar el xoc ètic en l'espectador. I tot això sense deixar de fer una crítica als vicis socials, però cuidant els clímax dramàtics que la fusteria artesanal exigeix.

El to de les obres és greu, i la simbologia hi és present quan treballa les contradiccions internes d'institucions com el matrimoni, quan ataca la mentida i n'interpreta les conseqüències, quan construeix la identitat femenina en una societat dominada per homes (Freud estimava Ibsen per la seva capacitat d'indagar sobre l'ànima fosca de l'individu). De fet, Ibsen obliga Europa a plantejar-se seriosos problemes de consciència sobre la incardinació entre l'individu i la societat. Això, juntament amb el talent per la composició, expliquen que la seva obra sigui adoptada com a bandera estètica i ideològica a Alemanya; d'una manera plena, a França; amb més debats interns, a Anglaterra i a l'Estat espanyol. És per això que els modernistes catalans el representen i el "copien": no es pot entendre una part del modernisme regeneracionista sense les representacions de les obres d'Ibsen a Catalunya.

A Suècia trobem un altre gran renovador del panorama teatral d'aquest moment, August Strindberg (1849-1912). De fet, serà una figura prou solitària en la literatura dramàtica a Suècia. Com a Noruega amb Ibsen, Strindberg engega amb drames històrics en vers com *Mäster Olof* (1872). En el seu període de formació manifesta estar lluny de la comèdia burgesa francesa i ja el 1887, amb *El pare*, fa una aposta per un teatre realista i naturalista; el seu interès radica en la denúncia de la corrupció moral segons les directrius establertes per Nietzsche. Aquesta temàtica s'eixampla, el 1888, amb *La senyoreta Júlia*; la guerra de se-

xes i la impossible reconciliació dels contraris que tracta l'obra se sustenta en la biografia tempestuosa de l'autor marcada pels matrimonis fallits i per una actitud cada cop més melancòlica i obsessiva.

Strindberg treballa profundament la dimensió contradictòria de l'individu i la dificultat que té d'ajustar-se a la realitat. A partir de 1895 pateix de disfuncions mentals provocades, entre d'altres raons, pels atzucacs emocionals de les seves relacions. Això l'acostarà a les teories de Swedenborg i encetarà el seu particular misticisme. Les seves obres esdevenen més obscures en l'exploració de l'espiritualitat en la mesura que les crisis psíquiques, que ell anomenava "el meu infern", li obren tot un nou imaginari que podem tastar a *Inferno* (1897). El punt culminant d'aquest procés el trobem a *Cap a Damasc* (1898-1904), una obra magna que s'ha representat en comptades ocasions a Europa, en què l'autor refà els camins autobiogràfics per a construir una mística gnòstica descomunal.

El naturalisme ja ha estat superat per allò que s'anomenava *neonaturalisme*; de fet, Strindberg ja construeix unes obres expressionistes en aquesta etapa de la seva vida. La presència del món interior que desdibuixa els personatges i les trames convencionals i naturalistes és observable a *Un somni* (1902). Aquí el personatge en acció és el mateix inconscient que lliga escenes allunyades dels principis de la versemblança i dels procediments narratius convencionals. Aquesta obra ha estat considerada un precedent del teatre surrealista i justifica la predilecció que Artaud sentia per aquesta aposta. Convé dir que Strindberg es proposa d'escriure els elements onírics desconnectat de la realitat però subjugats a una dinàmica lògica. Cal assenyalar l'empremta de Freud a partir de 1890 amb relació a la interpretació dels somnis. L'autor suec desdibuixa els espais i el temps, dos elements fonamentals en la lògica racional, i els personatges poden aparèixer i desaparèixer sense una explicació raonada, o multiplicar-se. Finalment, és el somniador qui fa la dramaturgia.

El subjectivisme es posa en primer terme i els elements irrellevants de la quotidianitat adquireixen valor simbòlic, i forcen la interpretació del món. I és així com el seu particular expressionisme guanya terreny a partir de 1900. Això també comporta un canvi en la manera de concebre l'actor i els seus procediments de treball; l'actuació ha de ser directa i sempre confrontant els oposats de la psicologia humana, de manera extrema; l'actor es trobarà sempre en un oxímoron que barreja la bellesa i la brutícia o l'esperit i el sexe.

Entremig d'aquesta evolució literària, convé no oblidar que Strindberg havia estat seduït per l'alquímia, tema que és tractat amargament a *Cap a Damasc*, i que s'havia acostat a noves formes d'espiritualitat com el budisme i el cristianisme més ultrat. El seu teatre va difuminant el racionalisme de l'estructura dramàtica i progressivament s'acosta a la litúrgia com a procediment teatral. Aquest univers és absolutament perceptible en les seves memòries, *Ensam* (1903), en què la lucidesa extrema sobre la seva pròpia experiència vital i una concepció al·lucinògena de la realitat s'hi fonen amb un mestratge literari in-

negable. Per tot això, no és estrany que el teatre que va fundar a Estocolm el 1902 porti el nom de Teatre Íntim: certament, el local no era de grans dimensions i, a més, el que s'hi representava anava a buscar l'excitació del món interior de l'espectador mitjançant la utilització de les llums per tal de crear ombres i efectes que potenciessin el psicologisme i una imatgeria expressionista. Aquí és quan ens adonem que una de les grans virtuts del dramaturg suec és la d'explorar íntimament i simbòlica les cambres ocultes del jo, i la d'oferir uns procediments tècnics que seran fonamentals per a la història del teatre del segle XX. La seva influència a Europa i als Estats Units prové principalment del seu teatre més expressionista. Per tot plegat, Strindberg esdevindrà un autor clàssic de repertori en tots els teatres del planeta.

### 1.3. La pell interior de Stanislavski

A Rússia, mentrestant, el realisme s'obre camí amb Konstantin Stanislavski (1865-1938). Ho fa sota la influència del pas de la companyia Meiningen per aquelles terres, i també de Tommaso Salvini durant els anys noranta. Abans, el 1887, ja havia representat Alexandr Puixkin en el marc del teatre d'aficionats i havia impressionat el públic per la seva fidelitat interpretativa i la seva naturalitat en la composició. Aquesta pulcritud en la caracterització dels personatges, amb tot el ritual après de Salvini d'“entrar” en el caràcter com si es tractés d'un ritual, la va portar fins a l'extrem per tal de crear la carn del personatge a partir d'una metamorfosi del jo per a assumir-ne la naturalesa subconscient.

Stanislavski ideà un mètode pedagògic per explicar els procediments pels quals era possible d'elaborar uns personatges fidels al context històric, amb voluntat de documentació científica i amb l'ajut de la psicologia experimental. Així, la concentració i la preparació física, però també la lògica deductiva respecte al personatge, esdevenen tècniques imprescindibles per a assolir la “naturalitat” final del producte. Només així, i amb l'assumpció de la vida psíquica del caràcter, es podrà arribar a oferir una veritat viscuda a dalt del prosceni. Per tal de ser honestos respecte a la seva aportació al teatre mundial, hem de dir que la seva trobada amb el dramaturg i crític Dantxenko fou fonamental a l'hora de culminar les seves teories.

L'aventura comença el 1898 amb la creació del Teatre d'Art de Moscou. El teatre ofereix un repertori que inclou Ibsen, Strindberg i Björnson, com també era el cas del repertori de París i de Berlín. Però l'aposta singular de Stanislavski i de Dantxenko és Txèkhov. *La gavina* havia fracassat estrepitosament el 1896 a Sant Petersburg, i Txèkhov havia fet saber a Dantxenko que mai més no escriuria teatre. Això va estimular la parella a muntar l'obra fracassada com a repte per treure'n la veritat. I ho van aconseguir: l'obra fou un èxit rotund i esdevingué una marca de la casa del Teatre d'Art. Això va estimular Txèkhov a continuar escrivint i els dona *L'oncle Vània* (1899), *Les tres germanes* (1901) i *L'hort dels cirerers* (1904). La tríada, durant aquests anys, ha bastit un teatre realista, tant des del punt de vista de la dramaturgia com de la tècnica actoral.

Certament, Txèkhov feia una dissecció pessimista dels costums de la societat russa. En el mateix moment que construeix un fresc humà que permet la identificació del públic, injecta en aquest quadre el pessimisme que suggereix que l'itinerari vital no té un objectiu final clar i que l'esforç individual de subvertir les grans estructures sempre topa amb la resistència de l'estat de les coses. La classe mitjana pintada a les seves obres s'aferra a una societat decadent i malaltissa. Aquest mateix *nonsense* que detecta en la seva societat és el que l'inspira a escriure les obres amb una mirada entre satírica i tràgica.

Aquesta concepció vital segur que va interessar Stanislavski per la contradicció interna dels personatges, i pel fet que ell formava part d'aquesta classe social i li oferia la possibilitat d'investigar sobre la "veritat" teatral. Si bé Txèkhov és la peça fonamental del teatre rus en aquesta època, no podem negligir les aportacions de Leonid Andrèiev (1871-1919) i de Màxim Gorki (1868-1936). Tots dos aposten pel realisme en les seves obres, el primer, però, incorpora detalls simbolistes de procedència maeterlinckniana a la visió desassossegada de l'existència; el segon és més dogmàtic en les seves reivindicacions revolucionàries i sense addicions simbolistes ni esteticistes. Tots dos són representats al Teatre d'Art i també són apostes de Stanislavski. Cal dir que, malgrat l'opció realista, Stanislavski també aprecia el simbolisme de Maeterlinck i el 1907 programa *L'ocell blau*, un èxit rotund.

En el món anglosaxó també actua la tendència realista que estem engrunant. És determinant la inauguració, el 1891, del Teatre Independent de Londres. Aquest teatre segueix les passes d'Antoine i se sent atret per l'obra d'Ibsen. Aquest gust realista i l'estímul del propietari J. T. Grein afavoreix la vinculació de George Bernard Shaw (1856-1950) al Teatre Independent. Shaw era, de fet, un crític de teatre compromès amb la reforma social i bon orador per la causa. El 1892 estrena, en privat, *Widowers' Houses*, una obra amb una clara influència ibseniana. Sobre el dramaturg dublinès hi actuen l'obra d'Ibsen i les crítiques d'Archer, i això condiciona el seu primer teatre. Les seves obres, però, no comencen a tenir popularitat fins a la tirada de deu que escriu des de 1904 fins a 1907. Una de les virtuts de Shaw és combinar les reivindicacions socials amb un punt de vista satíric que enganxa el públic per la seva agudesia. L'enginy verbal i la traça en la construcció de les rèpliques li ofereix un gran rendiment. L'èxit clamorós li arriba el 1913 amb *Pigmalió*. El tàndem de dramaturgs irlandesos es completa amb Òscar Wilde (1856-1900). Com en el cas del primer Shaw, Wilde és mestre en la mixtura de tons i textures teatrals. El seu imaginari romàntic i simbolista es combina amb la voluntat de pintar l'alta societat londinenca, pragmàtica i puritana. També l'enginy discursiu i conceptual és essencial en la composició de les seves obres. Tot i que es tracta de dos escriptors ben diferenciats, des de la revolució social a l'alambinament esteticista, tots dos contribueixen a l'assumpció del realisme des de perspectives distants.

#### 1.4. El realisme ultrat de Jarry

La recerca per a ultrar el realisme guanyat durant els anys noranta del segle XIX té un insigne representant en Alfred Jarry (1873-1907), quan amb *Ubu Rei* (escrita el 1888) satiritza tot el món del teatre en miniaturitzar les grans pulsions de personatges presumptament monumentals, el rei i la reialesa, i convertir-los en caricatures. L'univers de la tragèdia i la galeria de personatges del teatre tradicional passen per l'adreçador de la sàtira i del vodevil per subvertir-ne la transcendència. Concebut com un exercici escolar, l'obra ha acabat representant una fita inicial del que després s'entendrà com a teatre surrealista o teatre de l'absurd. Els procediments de ridiculització i sàtira impliquen un capgirament dels principis racionalistes de la societat burgesa, i anuncien la proposta de Ionesco, però també treballa els procediments subversius de les avantguardes dadaistes posteriors. Aquesta obra es va estrenar el 1896 amb un gran escàndol. Fixem-nos, doncs, com alhora que en aquests anys s'ofereixen propostes plenament realistes, també s'executa la subversió del realisme.

Una altra manifestació de la relativització del realisme imperant la trobem en Adolphe Appia (1862-1928). Des de Suïssa, aquest teòric, format en l'òpera wagneriana a Bayreuth, renova significativament el concepte de posada en escena. Pretén posar fi a la unidimensionalitat de les escenografies i oferir una profunditat volumètrica a la caixa escènica: això ho aconsegueix amb la disposició dels objectes i amb la intervenció de la llum. No pretén reproduir l'escena des del realisme, sinó des de la interpretació personal de la unitat d'estil de la posada en escena; se serveix de la música per obtenir aquesta unitat, i l'ús de llum també contribueix a donar profunditat als actors. És clar que vol crear una peculiar atmosfera o clima com a primera intenció i no simplement reflectir un espai aparentment real. I tot això amb un cos teòric ben formulat i raonat per tal de superar el naturalisme i el realisme.

Al costat d'Appia, trobem els textos de Edward Gordon Craig (1872-1966) que, des de la seva proposta de 1893 a propòsit de Musset, ja mostra una reacció contra el realisme. També vol uns decorats que proporcionin una atmosfera sense els clàssics llenços pintats. Estampa la seva teoria dramàtica des de les pàgines de la publicació *The Page* i també treballa amb Brahm i amb Stanislavski, s'interessa per les tècniques del teatre japonès i acabarà concebent el teatre com un acte en el qual el text pot arribar a ser prescindible. La seva voluntat és la d'inocular una estètica en una societat massa arrapada al pragmatisme, que ell veia representat en les opcions naturalistes.

#### 1.5. La immaterialitat simbolista

Durant del darrer decenni del segle XIX, però, també esclata el teatre simbolista com a reacció idealista als models del drama burgès i del teatre naturalista. L'aportació de Baudelaire, en poesia, de la teoria de les correspondències i l'amalgama de recursos i tècniques amb aspiració de totalitat del drama wagnerià contribueixen a canviar el nord magnètic de determinats dramaturgs.

En contra de la imperiosa realitat, es gira el cap vers una idea nostàlgica del passat, amb tocs romàntics i ressorgeix un interès pel teatre tràgic i espiritual, com en el cas del teatre de Villiers de L'Isle-Adam.

Stéphane Mallarmé, autèntica ànima simbolista que es preocupa pel cromatisme de les vocals, arriba a concebre una idea totalment ideal del teatre en la mesura que imagina un acte sense cap dels elements pròpiament teatrals. Ni actors, ni atrezzo, ni escenografia, ni director; en definitiva, sense fusteria teatral. La seva idea de teatre és quasi el concepte mateix d'una poesia espiritual simplement dita o fluctuant. És clar que els partidaris del teatre simbolista parteixen de la fractura existent entre el món perceptible i l'imperceptible, entre allò material i allò espiritual. La desconfiança en l'estructura fonamentada en el conflicte i la creació d'expectatives d'arrel narrativa porten Mallarmé a defensar models medievals basats en els misteris. El jo camina per una via d'iniciació vital empeltat d'ascesi que pot conduir-lo fins al suïcidi. Això és el que construeix *L'Isle-Adam* amb *Axël* (1890).

Al costat dels misteris d'aquesta natura, també s'explora la peça breu, com en el cas de Maeterlinck (1862-1949); uns exemples podrien ser-ne *La intrusa* (1890) o *Interior* (1894). Es tracta d'un teatre estàtic, en què els personatges experimenten l'acostament a la mort com a procediment per a arribar a una percepció ampliada de la realitat, aquella que pugui suggerir l'invisible. A França, aquesta visió teatral fa que autors com Lugné-Poë es mirin els dramaturgs del nord, Strindberg, Hauptmann, i fins Ibsen, per reinterpretar-los d'acord amb les consignes del drama simbolista.

Una contribució destacable dels autors i directors simbolistes que va deixar empremta és una nova concepció del llenguatge escènic. Paul Fort, fundador del Théâtre d'Art, el 1890, entén que cal literaturitzar l'escena en detriment del component estrictament material. Les teories dels poetes influeixen en la concepció del text com a font essencial respecte al qual la construcció escènica no pot ni ha de "molestar". D'alguna manera es deriva cap a la recitació poètica amb actors estàtics. Però, paradoxalment, el simbolisme implica una imponent presència i renovació dels decorats just quan s'afirma que el text és l'eix fonamental del teatre. L'aspecte visual del teatre és sotmès a una investigació cromàtica i lumínica per potenciar-ne la dimensió pictòrica i la capacitat de suggestió. Aquest espai i la seva voluntat de "suggerir" es despulla de temps històric per una voluntat d'irrealisme i per una necessitat d'espiritualització. Sobre aquest espai simbòlic, a més, plana una visió fatalista del destí humà que va de bracet de la línia naturalista que es vol combatre. Però el plus estètic del simbolisme i la seva insistència a crear espais no referencials, especialment això darrer, seran una base per a les posteriors propostes de Beckett, Craig i Ionesco.

A Bèlgica el simbolisme teatral es concreta en l'obra i la figura de Maurice Maeterlinck. La seva vessant espiritual sempre és en primer terme, des de *La Princesse Maleïne* (1889) i *Pelléas et Mélisande* (1892) fins a *L'Oiseau bleu* (1909).

D'alguna manera la seva obra suposa una incessant espera de Déu en la recerca de la sublimitat i en lluita contra el destí que li provoca una angoixa existencial i eterna. La influència dels epígons poètics del romanticisme accentuen una actitud contemplativa. Treballa el clarobscur amb mestratge i deixa traces evidents en el teatre contemporani. Les seves inquietuds espirituals arrelaran a Catalunya en les representacions modernistes d'orientació esteticista: el 1893 es representa *La intrusa* a la festa modernista de Sitges amb un gran èxit. Però la profunditat espiritual i el fatalisme també interessen un director actual com Hermann Bonnín, que fa una nova posada en escena de l'obra el 2005 al Festival Grec de Barcelona.



## **2. El calaix de sastre de les avantguardes. Els distanciaments i les crueltats**

La nova representació del món a què hem fet referència també influeix en les posades en escena, que ara volen ser més veristes i “naturalistes”: aquesta és la intenció en els muntatges del repertori d'André Antoine del Teatre Lliure de París. Aquesta tendència estètica queda molt focalitzada a França en un primer moment i, posteriorment, arrelarà amb força a Noruega. Als Estats Units, la tendència realista es pot observar en la narrativa de Mark Twain, però en teatre no té, al principi, uns representants gaire remarcables. El realisme es converteix sovint en una manera de donar color local.

Tal com hem vist, el realisme s'ha arrapat a les obres teatrals, però també hem vist que hi ha traces d'idealisme i d'un simbolisme emergent, traces de misticisme en diversos autors, així com també una certa incidència del psicologisme. Tota la fusta és bona a l'hora de mantenir viu i rejuenit el teatre. Els dogmes respecte a l'“obra ben feta” s'han relativitzat i es busquen vies d'exploració més agosarades. Progressivament, a partir de la Primera Guerra Mundial, es diferencien les obres per al gran públic, amb interessos econòmics, de les apostes més avantguardistes, amb un voluntat d'inquietar l'espectador. I els tons varien segons els països: França en continua essent el gran difusor, Londres tendeix a un teatre més orientat cap a la comicitat, Itàlia apostarà per l'originalitat i Espanya mostra el “género chico” i tendeix a la comèdia de costums i al sainet, que és conreat per autors de qualitat.

Els teatres s'escampen més enllà de les grans metròpolis i augmenten les representacions. Tenen les seves sucursals, el repertori s'amplia i es mostren les obres i els autors dels països veïns. Els canvis socials i estètics dels primers anys del segle XX ofereixen més recursos tècnics i més obertura a l'hora d'aplicar-los. El drama teatral ara incorpora més música, més presència de la luminotècnica; s'utilitzaran escenaris giratoris i projeccions pròpies del món del cinema. Tot això en una orientació teatral més encarada a l'entreteniment i al gran públic. Però també apareixen apostes més sintètiques en què la maquinària és reduïda per tal de potenciar la “il·lusió del marc” del prosceni. Les posades en escena i els directors artístics prenen més força i treballen de bracet amb els directors. D'alguna manera, el teatre vol esdevenir un gènere que no sigui estrictament llibresc i es potencia el fet de la posada en escena com a autèntic acte teatral: les obres cal que siguin “escrites” en el prosceni. És clar que el teatre té la competència del cinema, mut i parlat, i també ha de lluitar amb la ràdio o associar-s'hi i emetre radiofònicament les obres de teatre.

## 2.1. L'actor biomecànic de Meyerhold

Un dels representants més interessants de la renovació teatral del segle XX és Vsevolod Meyerhold (1874-1940). Si bé té una formació naturalista i comença el seu període vital dins del sistema de la *intelligentsia* russa, acabarà molt lluny de l'estètica i de l'ètica de les forces imperants a Rússia. La seva evolució vital i estètica és un compendi de les variacions que operen durant els primers vint-i-cinc anys del segle. A l'endemig de les grans transformacions socials del seu país, la seva obra és un exemple de la voluntat d'evolució raonada. Es forma al Teatre d'Art de Moscou, el 1902 el deixa i inicia una etapa d'experimentació que li arriba de mans de Stanislavski. Les primeres temptatives resten com un estudi de propostes escèniques sense clares concrecions, però progressivament assoleix propostes en què el lirisme simbolista té major presència com a subversió naturalista. Segons ell, l'obra s'ha de treballar des de la plasticitat i des de l'espai sonor. Fa una investigació seriosa sobre el teatre japonès i sobre la *commedia dell'arte*. Experimentarà amb Schnitzler, com ja havia fet amb Maeterlinck, i vol una recerca històrica acurada de la tècnica teatral. En definitiva, va un pas més enllà que Stanislavski en la recerca de la relació entre el text i el fet teatral.

La Revolució d'Octubre no desbaratarà l'afany investigador de Meyerhold i assumeix la direcció del Teatre de la Revolució el 1920. És aquí on veiem el constructivisme com a sistema d'eliminació dels elements decoratius per tal d'abandonar l'actor, sense decorats, a la seva presència i a la força de la seva dicció. Tot l'edifici del teatre pot esdevenir espai d'acció teatral per la voluntat de fer interactuar tots els elements que conformen l'acte, orgànics i arquitectònics. Aquesta reducció del concepte teatral, com a forma d'amplificar-ne el significat, força l'actor a estudiar el seu cos com a sistema mecànic, talment que si es tractés d'un treballador de la construcció, per treure'n el màxim rendiment. Així es basteix la seva teoria sobre l'art dramàtic com a biomecànica. I això significa canviar la perspectiva del fet teatral, es para atenció a propostes més físiques, com ara el circ. La teoria és explosiva si tenim en compte que incorpora propostes del materialisme històric lligades a la ideologia marxista i als estudis sobre els reflexos condicionats i de la física del cos i de la veu. Tot plegat encarat a fer del teatre un acte revolucionari que renovi la manera de veure i de presentar les obres clàssiques. L'epicentre d'aquesta visió és el cos de l'actor com a via per a accedir al seu interior. Queda clar, per tant, que el realisme clàssic s'ha transcendit en la mesura que no es pretén partir de la mimesi. La seva proposta fou i és arriscada, però molt honesta professionalment: postula l'exploració de tots els racons del fet teatral per tal de produir un efecte físic i ideològic en l'espectador. Tot i que en ocasions va ser titllat d'esteticista, Meyerhold depassa el naturalisme i l'esteticisme per assolir una revolució estètica i ideològica. La seva estela serà seguida per Piscator i per Brecht.

## 2.2. L'angulació de l'expressionisme alemany

Ja hem pogut observar com es desdibuixen les fronteres entre les diverses manifestacions artístiques a mesura que ens acostem al segle XX i el teatre incorpora múltiples tècniques lumíniques i una particular fusió amb la música. El concepte d'un teatre estàtic es desfà i apareix una recerca frenètica de la dimensió visual en les arts escèniques. Això és particularment interessant a Alemanya durant els primers vint anys del segle XX, amb l'emergència de l'expressionisme. La percepció mimètica en el teatre s'ha acabat i ara tenim en primer terme un subjectivisme exacerbat. El personatge teatral ja no serà una representació de la humanitat com a producte del seu medi; ben altrament es potenciarà, d'acord amb l'estela de l'idealisme, l'essència intuïtiva de l'ésser humà i del seu univers emocional. És clara la incidència de la darrera producció de Strindberg en aquesta orientació estètica i també les aportacions de Franz Wedekind i de Max Reinhardt al Deutches Theater. La voluntat d'accedir al món interior del personatge i l'interès per la seva dimensió psicològica explica que es potenciï el despulament de la caixa escènica i una il·luminació molt contrastada i zenital. Aquesta solitud escènica es pot entendre com una interpretació de la concepció de l'ésser humà davant dels esdeveniments polítics i històrics que ha d'afrontar. El teatre esdevé un instrument per a protestar contra la societat occidental en guerra. Tinguem en compte que el conservadorisme aristocràtic i immobiliista espetega contra les reivindicacions d'ordre socialista dels intel·lectuals més inquiets. L'ordre social, burgès i moral d'Occident ha entrat en crisi.

L'expressionisme alemany, que pren força des del 1910 i assoleix el punt culminant amb la Primera Guerra Mundial, actua com una resposta al caos i al patiment que ofereix la vida moderna. És aleshores quan Georg Trakl i Gottfried Benn construeixen l'imaginari del terror de la guerra i de la malaltia com a metàfora de la nova societat occidental. El món grotesc passa a primer pla i la realitat es distorsiona fins a esdevenir clarament desagradable. També canvia el cromatisme en la literatura i ara els morats, els negres i el blau simbolistes prenen més força. Els drames exposen aquesta distorsió grotesca que sovint es materialitza en el tractament de la submissió de l'ésser humà a les màquines. A diferència del futurisme italià, els autors alemanys no glorifiquen les màquines; ben altrament, les tracten com un element contra el qual cal reaccionar i com una via per a assolir un nou estat de consciència humana basada en una utòpica fraternitat. És així com Ernst Toller crea els seus personatges, i també Kaiser. Aquesta és una reacció contra el materialisme imperant i implica, també, un canvi de concepte escènic. Òbviament, ja no els preocupen les convencions d'espai i temps en el drama i aposten per una concepció simbòlica de l'espai, on els angles forçats, els plans inclinats, les asimetries i les angulacions de la llum potencien la idea de turment que pateixen els personatges.

La utilització de la llum pretén crear un món tancat en si mateix que exalti els conflictes interiors de l'ànima i d'una imatge onírica que connecta amb la ideologia social i amb el món esotèric. Tot plegat per tal d'impactar

l'espectador sensorialment i ideològicament. Les escenografies ultrades de Leopold Jessner ofereixen un exemple prou diàfan d'aquesta proposta estètica. Fugint del realisme, ara els objectes, ampliat i deformats, impliquen una connotació simbòlica dels traumes de la societat: la deformació del real o la concentració significativa són dos recursos que s'utilitzen a bastament. La màquina escenogràfica basada en el moviment i l'espectacularitat es rebutja per un excés d'artificiositat i com a element que distreu el públic i l'expulsa a fora de l'obra. L'interès expressionista es basa a fer entrar aquest públic dins de l'univers que construeix el drama i per això cal destruir les fronteres entre prosceni i platea: Reinhardt fa una aposta molt clara en aquest sentit i ocupa una part de les grades del públic per a situar-hi els actors.

L'espai sonor també és concebut com una part importantíssima per captar l'ànima del públic i serà entès com un joc de contrastos entre silenci i so. Aquesta voluntat de transformació de les convencions clàssiques els mena a interessar-se per la música dodecatònica com a subversió de l'harmonia cromàtica. D'aquí ve l'interès per renovar també l'òpera com a gènere aristocràtic; és així com trobem l'aposta d'Alban Berg pel *Woyzeck* de Büchner i per, definitivament, l'òpera *Lulu* (1937), a partir de l'obra de Wedekind. Conseqüentment, la feina de l'actor també ha de potenciar la manifestació dels estats d'ànim i per això no interessa construir personatges des de l'observació de la realitat, cal treballar les actituds tenses dels conflictes anímics i per a això caldrà un cert distanciament.

### 2.3. La crueltat d'Artaud

La recerca del trencament de les convencions burgeses aplicades al teatre, a Itàlia, es materialitza en el moviment del futurisme. Marinetti, amb la seva aportació a *El teatre Futurista sintètic* (1915), expressa la voluntat de trencar absolutament amb les convencions tradicionals fins a l'extrem d'encolar els seients dels espectadors o de vendre dues vegades la mateixa entrada per provocar l'acció dramàtica de les baralles per entrar a la sala. Conceptualment, es potencia l'espontaneïtat creativa de l'autor, buscant l'enginy, la sorpresa o la genialitat, per impactar i sorprendre el públic. Es tracta d'una proposta teatral que desatén absolutament la tècnica actoral i que vol un impacte ràpid i intens en l'espectador. L'exaltació futurista de la velocitat de la màquina influeix en aquesta concepció, així com l'univers dels espectacles de varietats (*variétés*). La consigna és fer reaccionar el públic i potenciar la il·lògica concepció del món. En aquest sentit, tot s'hi val: des de la propaganda de manifestos fins a l'espectacle basat en les atraccions de fira. Aquesta proposta avantguardista serà estibada pel dadaisme de Tristan Tzara. Amb aquest corrent artístic, el teatre esdevé una mena de *performance* amb què es vol llançar un torpede a la línia de flotació de la ideologia burgesa: es tracta de rebentar el racionalisme i la idea de cultura ordenadora del món que havia conduït Occident a la barbàrie de la guerra. Els seus espectacles es basen en la provocació i en el domini de l'atzar com a mestre regulador de les accions escèniques. La veta dadaista és la que segueix André Breton i el surrealisme inicial per defensar l'automatisme

psíquic com a regidor de l'art. Així apareix un altre concepte de realitat emmarcada en el món dels somnis i de l'inconscient com a realitat més vital i significativa que la vida tangible i quotidiana.

L'afany destructor del surrealisme explica que no puguem parlar d'un teatre pròpiament surrealista com a producte d'un grup d'escriptors, sinó que hàgim de centrar-nos en les produccions individuals que fan determinats autors. Malgrat Aragon, Desnos, Péret i les seves propostes teatrals, és obligat que ens centrem en Antonin Artaud i en Roger Vitrac. El 1925 Artaud és foragitat del grup surrealista per un Breton ja inserit en el comunisme, i funda amb Vitrac i Robert Aron el Teatre Alfred Jarry (1927-1929). L'experiència comporta un seguit de fracassos econòmics, però també la defensa d'un teatre clarament surrealista; es provoca constantment el públic amb temàtiques reprovables per a la mentalitat burgesa; es té la concepció de l'acte teatral com a experiència "vital" irrepetible, talment un acte de vida orgànica que supera les convencions mimètiques del teatre; hi ha un afany destructor de tot sistema ordenat, i no hi ha una voluntat real de crear un gènere que apliqui unes teories prèvies.

L'operació d'Artaud –el seu repertori, de fet– queda tancada en si mateixa perquè no es preocupa de mirar les produccions d'altres autors que podrien ampliar la seva proposta, com per exemple l'obra de García Lorca. Si bé com a empresari no assoleix l'excel·lència, la seva obra assagística i teòrica a partir de 1932, amb *El teatre de la crueltat*, i fins a *El teatre i el seu doble* de 1938, és molt remarcable, tot i que la seva repercussió més sòlida haurà d'esperar un parell de dècades. Artaud supera les limitacions unívokes de la concepció occidental del teatre per adoptar el dualisme oriental que posa en joc la lluita entre l'ésser humà i el seu demiürg. La recerca d'un llenguatge propi per tal de "revelar" l'altra cara del "doble" és un dels objectius principals d'Artaud. El cos físic de l'actor pren més importància i pot arribar a "animalitzar-se" en la recerca dels racons del seu continent. En efecte, Occident ha enaltit el "contingut" (el significat) i ha oblidat el "continent" (el significant).

El teatre ha de donar veu a aquest continent físic i desconegut del cos, l'acció del cos és la creació mateixa i té a veure amb una orientació animista, fins i tot, esotèrica, per tal de revelar l'ocult. L'acte teatral concebut com a acte "real" de vida ha de ser una manifestació integral de totes les facultats humanes, siguin cerebrals, intuïtives, orgàniques, subconscients o sensorials, a la recerca d'un llenguatge que no tendeixi a l'ordre, sinó que expliciti l'entropia existencial. Aquesta vida revelada es manifesta en el cos i també en el contacte amb el cos del públic. L'obra no ha de ser una obra de llenguatge verbal, sinó un acte ritual de crueltat que manifesti la sinceritat artística i humana. L'aposta d'Artaud, als anys cinquanta, tindrà incidència en les propostes d'Adamov i el teatre de l'absurd, en l'extremidat de Genet, o en Fernando Arrabal, en el Living Theater, i en Grotowski.

## 2.4. Piscator i el proletariat

El 1920 a Alemanya, alhora que existeixen les propostes expressionistes o dadaïstes, un grup d'artistes s'agombolen entorn de la *Neue Sachlichkeit* ('la nova objectivitat') i proposen fer un teatre més compromès amb la realitat social i abandonar l'abstracció. La realitat de la postguerra sembla que demana un art més didàctic que fomenti la consciència social. Això demostra un cert cansament de les propostes massa teòriques i intel·lectualitzades de l'avantguarda. Aquest moviment de retorn a la realitat objectual fou armat per Gustav Hartlaub el 1924. Però el representant més significatiu que se'n derivarà és, sens dubte, Erwin Piscator. Amb una participació en l'experimentació dadaïsta i expressionista, Piscator sap veure que el proletariat emergent és una força que cal treballar per renovar el teatre a Alemanya i a Europa. El substrat marxista és evident quan Piscator opta per treballar amb amateurs derivats de les classes subalternes i per abandonar la qualitat tècnica per connectar amb la societat no aristocràtica del moment. Aquest fet potenciarà el teatre d'aficionats i una florida de teatres compromesos amb aquesta línia ideològica, no només a Alemanya.

A Berlín es funda el Teatre del Proletariat (1920-1921), i això implica concebre un teatre molt més significativament unívoc, amb un missatge proper a la propaganda i a l'adoctrinament comunista; un teatre que es fa en sales de mítings i llocs similars per trobar el seu públic. El repertori no troba gaire substrat en la tradició immediata, més interessada per la teoria artística, però sí que recupera noms com ara el de Maksim Gorki. La comunió ideològica entre artistes i públic no s'acaba de produir amb la cúpula del partit i això provoca que l'experiment no prosperi. Però Piscator insisteix en la defensa del seu teatre ideològic i, durant els anys vint, elabora una teoria sobre el teatre polític en què defensa la incorporació de les "noves tecnologies" de maquinària escènica i del cinema per preferir els drames històrics i les trames polítiques. És així com podem parlar del drama documental i del "teatre total" en què els espectacles massius i la utilització de la mecànica i de l'espai sonor, en ocasions massa baladrer, poden arribar a eclipsar el missatge ideològic.

Aquest "teatre total" aconsegueix la complicitat de Walter Gropius, director de la Bauhaus. Malgrat la complexitat tècnica d'algunes posades en escena, i la dimensió total i integradora del projecte arquitectònic no reeixit de la Bauhaus per a Piscator, som davant d'un teatre que cerca una simplicitat comunicativa i textual als antípodes de l'expressionisme i de les aventures avantguardistes. Amb tot, el teatre polític proposat per Piscator s'escampa per Europa amb fenòmens com el Groupe Octobre i el seu teatre obrer durant els anys trenta, o el grup teatral de Federico García Lorca, La Barraca.

En referència a la influència del teatre polític cal dir que, mentre a l'Europa central, després de la Segona Guerra Mundial, anava perdent embranzida, a l'Europa meridional i a Amèrica del Sud es mantingué i, fins i tot, es van construir els anomenats *Teatres Independents*. Aquest és el cas de l'Estat espanyol,

de Portugal i de Brasil. A Alemanya, l'ascensió del nazisme explica que la proposta de Piscator no assolixi el zenit. Amb tot, ell persevera durant els anys cinquanta i encara aixeca diverses propostes prou espectaculars.

## 2.5. L'epicitat distanciadora de Brecht

Dins del marc del teatre ideològic o polític sobresurt la figura fonamental de Bertold Brecht (1898-1956). La seva aportació és decisiva per al teatre contemporani i la seva estela es va ampliar després de la seva mort. De fet, la seva teoria teatral i les posteriors exegesis són un trabucament de la idea de teatre que es tenia fins al moment. Brecht té una formació granítica que conjumina les diverses formes d'expressió dramàtica dels anys vint, n'absorbeix l'ànima i les reinterpreta per defensar un teatre basat a provocar en l'espectador una actitud crítica respecte al que veu. És així com es nodreix de la ideologia marxista, alhora que estudia els espectacles de cabaret o es deixa influir per l'univers ideat per Kafka. Progressivament esdevé un exegeta dels textos d'altri per anar amalgamant la saó que possibilitarà la seva teoria: té en compte les teories de Piscator, i analitza l'obra de Christopher Marlowe. Aquest diàleg interpretatiu amb l'art de la seva societat explica que la seva proposta exigeixi al públic una interpretació sobre l'estat de la societat contemporània. D'alguna manera és portar l'auditori a un procés de judici crític d'acord amb la classe social a la qual pertany. Això vol dir que el teatre ha de potenciar la funció i el sentit polític en la mesura que els fets "representats", tot i que contemporanis o ficcionats, siguin entesos com a fets viscuts i historiatos.

El materialisme històric guia aquesta concepció de l'impacte de l'obra en el públic i la seva funció social última. Aquest sistema d'interpretar la "vida" sobre el prosceni implica un "allunyament" que permet el sentit crític i el judici i no és un mer procés d'identificació o de projecció emocional envers els temes i els personatges. La idea d'un teatre com a *divertimento* burgès és torpedinada des de la base i, amb tot, aquesta exigència ideològica no ha de podar la recepció emocional de l'obra. Emoció, sensació i esperit crític poden formar una unitat en la percepció de l'acte teatral. Aquest distanciament (*Verfremdungseffekt*), d'altra banda, Brecht ja el veu en l'antic teatre de màscares de l'època medieval i en les màscares del teatre oriental. La voluntat de documentació històrica i el domini documental de la història del teatre són fonamentals per a Brecht a l'hora de sustentar la seva teoria, per això mateix es pot afirmar que la figura d'Aristòril és essencial. Brecht es proposa subvertir la idea de catarsi tràgica aristotèlica com a punt de partida del procés d'identificació del públic perquè entén que això provoca una alienació que no permet d'exercir el sentit crític que ell busca. La seva idea d'un teatre "èpic" vol nuar el didactisme amb el divertiment o el plaer i canviar la idea tradicional de teatre amb uns personatges que "mostrin" les contraccions internes, però que no s'expliquin en funció dels conflictes dramàtics ni es caracteritzin per la construcció d'una emoció o un sentiment. El personatge estarà caracteritzat pel seu ésser social i

per la seva incardinació històrica, l'actor no ha de carnalitzar el personatge en el sentit de Stanislavski, sinó que ha de mostrar-lo des d'un racó més racional i "textual".

D'aquesta manera, doncs, la forma èpica del teatre entén l'acte escènic com una narració i indueix l'espectador a un procés d'observació amb l'objectiu d'eixamplar la seva activitat intel·lectual i preparar-lo per prendre decisions d'acord amb el seu posicionament crític. L'espectador és posat davant d'alguna cosa i no pas submergit en alguna cosa; ha de mantenir la seva individualitat intransferible per tal que actui davant d'una obra fonamentada en l'argumentació. La mateixa forma èpica de la representació entén que els sentiments són l'ampit de la consciència i no pas una cambra d'estancament immobiliària. Actor i espectador estudien l'individu en escena sotmès a un procés de transformació constant, influït pel medi. L'obra no ha de ser una construcció orgànica i progressiva d'escenes a la recerca d'un desenllaç, sinó que cada escena és una unitat per si mateixa. L'espectador es lliga al desenvolupament de les escenes i no a l'enjòlit del final dramàtic, perquè és aquest desenvolupament de la transformació el que caracteritza el món modern, que s'allunya de la construcció clàssica i aristotèlica. I encara, aquesta peculiar "epicitat" brechtiana entén que personatge i espectador són éssers amb una identitat social que condiciona el seu pensament subsegüent, i d'aquí ve el concepte de la humanitat com a procés continu. Tot plegat regat amb la presència de la raó com a element discernidor i exegeta del fet teatral.

## 2.6. Pirandello i el metateatre

Malgrat la velocitat d'aquest assaig en el repàs dels diversos corrents teatrals que han dominat el final de segle XIX i tot el segle XX, i la tàcita necessitat de síntesi, no podem deixar de banda l'aportació de Luigi Pirandello (1867-1936). La seva obra ha estat valorada com un teatre que pot passar de les estructures antigues i obsoletes a propostes realment revolucionàries. En un primer moment, arrenca amb la comèdia burgesa i el triangle de vodevil. Fins a 1910, Pirandello no és un autor que sigui prou reconegut, però a partir d'aquest moment desplega la seva obra narrativa i opera un canvi en el seu teatre verista en sicília. Aquest teatre és caracteritzat per una alta vivacitat en l'acció i uns diàlegs ben treballats, però no deixa de tenir la base en una tradició establerta. És a partir dels anys trenta que renova la seva visió teatral i ens procura una nova dramaturgia, que si no és tan celebrada com l'aportació de Brecht, sí que incidirà en la producció dels autors posteriors. La seva renovació consisteix a corrompre la forma dramàtica tradicional i a posar en primer terme el relativisme psicològic dels personatges i la seva identitat davant dels altres. Aguditza el sentit social de la identitat dels personatges en relació amb l'alteritat. Això vol dir que es pot trobar un subsòl existencial en les seves obres, i sobretot quan s'entén que la vida humana és, en si mateixa, un acte teatral.



*Sis personatges en cerca d'autor* (1921) és una peça fonamental en la concepció i defensa d'aquesta proposta teatral. Amb un primer pla de melodrama lla-grimós es desplega una mena de tragèdia en la recerca del propi ésser. Amb l'aparent superficialitat d'uns actors ocupats en les gelosies mesquines pròpies del gremi, se'ns força a entrar en l'anàlisi de la vida interior en una mena d'atzucac sense sortida. El teatre esdevindrà un procediment excel·lent per a reflexionar sobre les pulsions bàsiques de la humanitat: l'ésser i el semblar, l'acarament amb la veritat i amb la temporalitat i la mort. El teatre serà el mecanisme, mirall, de fet, que obligarà la persona a acarar la seva autèntica realitat. Som als antípodes del teatre èpic de Brecht, però l'individu de Pirandello també haurà d'enfrontar-se a la seva existència des d'un punt de vista metafísic que el força a la interpretació de les seves raons d'existir i d'enganyar-se. Com Brecht, però, Pirandello no busca cap procés d'identificació amb els personatges, ben al contrari: l'espectador és conscient que la il·lusió escènica és això mateix, una il·lusió i no un realitat tangible. Per això manifesta clarament que el teatre és una mentida (l'assaig amb què s'inicia *Sis personatges en cerca d'autor* implica aquest trencament i la novetat tècnica del metateatre) que ha de justificar el tractament de temes vitals.

### 3. El teatre després de l'obra magna de la guerra

#### 3.1. El teatre de l'absurd

La dimensió filosòfica del teatre de Pirandello també podria aplicar-se a les propostes del “nou teatre” que, amb el tractament de l'absurd com a eix central, tenen a veure amb el corrent de l'existencialisme. Per una banda, Kafka ja havia establert una nova música en la narrativa d'Occident i, per altra, les aportacions de Sartre i de Camus –recordem el *Mite de Sífif*– havien posat l'*angoise* ('ansietat') a la palestra. La dimensió teatral d'aquest còctel porta el nom de *teatre de l'absurd*, en ocasions entès com un calaix de sastre de propostes prou diverses. Partim d'una visió pessimista de l'existència humana com a canemàs de les manifestacions artístiques, narratives i teatrals, principalment: no és pas un detall petit el seguit de conseqüències de la Segona Guerra Mundial, ni Auschwitz. Això permet afirmar la mort de Déu com a ens ordenador i harmònic de la natura humana. El món de les “idees”, per tant, ha fracassat, especialment les idees burgeses que propugnaven l'ordre còsmic que la guerra va desbaratar. Com en el cas de les avantguardes de principis de segle, Vitrac per exemple, o el precedent de Jarry, la desconfiança en la raó com a principi ordenador del benestar existencial és determinant per entendre la fusteria de dramaturgs com Samuel Beckett (1906-1989). És així que els principis del teatre tradicional, com la versemblança, la lògica del diàleg, les coordenades espacials i temporals, i el mateix concepte d'acció dramàtica, entren en crisi; una clara manifestació artística de la desconfiança ideològica respecte al nou món sorgit de la guerra. El psicologisme s'esvaeix, i la idea del personatge com a heroi, ni que sigui domèstic, també es desbarata de la lògica semàntica. Si fins ara, malgrat tot, el conflicte, exterior o interior, era l'eix de l'acció argumental i potenciava l'enjòlit de la resolució final i la creació d'expectatives, amb l'obra de Beckett això desapareix absolutament. L'ordre lineal i cronològic és rebentat en virtut d'una estructura circular, o el·líptica i cíclica, que amplifica el *nonsense* de l'itinerari humà. La incoherència dels diàlegs de Ionesco a *La cantant calva* (1950) són dinamita al centre neuràlgic del racionalisme, la paraula ja no pot ser el canal de transmissió del sentit.

Aquesta mutilació de la dimensió semàntica del text és explicitada en l'aparició de personatges amb mutilacions diverses que comuniquen la ceguesa del món contemporani. I això vol dir que ja no es pot confiar en el propi discurs com a procediment de construcció de l'“absurditat” de l'existència: és així com els objectes tenen un protagonisme metafòric i expressen l'angoixa de l'existència. Ionesco, a *Les cadires* (1952), provoca una proliferació dels objectes com a manifestació metafòrica de l'angoixa. I també és subvertida la

idea de comicitat: el teatre de l'absurd no se satisfà amb la ironia o el sarcasme. La seva opció és carregar la burla amb una dimensió tràgica que genera el somriure, alhora que l'estrangula.

El conjunt d'obres i d'autors que constitueixen el teatre de l'absurd, Adamov, Beckett o Ionesco, representen una revolució autèntica durant els anys cinquanta i seixanta, però, posteriorment, el seu model acaba derivant en un lloc comú difícil de definir i d'analitzar o bé en jocs com els exercicis literaris de l'Oulipo i les propostes de Novarina. De fet, el seu llegat pot acabar constituint una mena d'estètica sense rerefons ideològic en propostes més o menys esnobistes i esteticistes. Amb tot, sí que és un substrat imprescindible per entendre les propostes de Harold Pinter (1930-2008). En aquest autor, la barreja del teatre de l'absurd francès amb l'escola neonaturalista de Wesker provoca un teatre, amb les influències de les escoles filosòfiques angleses, que nega absolutament la causalitat com a estructura de pensament i explica el seu "diàleg pinterià" com a procediment per analitzar la buidor aparent dels mots realistes, dins del quals s'amaguen les autèntiques tensions existencials. Pinter treballarà aquest espai conceptual del *no man's land* ('terra de ningú') com a via d'exploració de l'existència humana. Una mostra hispana de la incidència d'aquesta escola la podem veure en el teatre de Fernando Arrabal, particularment en el seu *Pícnic* (1952).

Beckett segurament és el representant més genuí de la solitud i de l'exili de l'individu, representat en la seva obra artística, durant el segle XX, amb el permís de Kafka. La significació de l'autor irlandès és impressionant i equiparable a la reverberació en la narrativa de la proposta del seu compatriota James Joyce. Beckett és un autor total si considerem les seves incursions artístiques en la novel·la, la poesia, però també en mitjans com la ràdio, la televisió o el cinema. En efecte, una de les seves voluntats era el desdibuixament de les línies que separen el gènere, com també la subversió dels procediments lingüístics segons l'ús. És així com, tant en novel·la com en teatre, juga amb els calemburs, amb els contrasentits i els malabarismes sintàctics per tal de "punyir" el cap de l'espectador i convertir-lo en un ens lingüístic que pensa sobre la condició humana. Això explica que estimi la paradoxa i un sentit de l'humor que desentranyi les esclatxes de la semàntica racionalista i ataca, ja des de 1938, amb *Murphy*, la temporalitat proustiana amb una nova òptica no psicologista. Es tracta d'un temps no definit cronològicament que fuig en un espai que és quasi una desaparició. La subjectivitat, en aquest marc superior, es definirà per la repetició, la iteració verbal que constitueix la seva existència, obstinada a romandre a l'endemig d'un destí superior que el depassa. És per això que els seus personatges són errants i errívols enmig d'un períple tràgic que refà la idea de l'*Odissea* clàssica amb un contrapunt sarcàstic. I més quan els veiem arrapats a la terra, i quasi animalitzats. L'individu, per tant, es troba en la perifèria del món en un estat quasi vegetatiu que infereix un estat moribund. Les seves creacions humanes sovint viuen tot morint, en un estat materialitzat i orgànic de retorn a l'úter matern que podem trobar a *Oh, els bons dies* (1963). El transcórrer d'aquests individus estàtics es caracteritza per un etern

retorn o un anar i tornar que no els permet de defugir el seu no-lloc. Aquesta particular circularitat és perceptible també en uns duets de personatges que esborren la seva personalitat individual i esdevenen, tots dos, dues cares d'un sol ésser complementari i solitari situat entre dos pols irresolubles. Per posar un cas podríem citar Vladimir i Estragó de *Tot esperant Godot* (1952), o Ham i Clov de *Fi de partida* (1957).

L'obra beckettiana, d'altra banda, es caracteritza per una composició basada en el laconisme i en la síntesi, molt lluny de les propostes més sonores i revolucionàries, aparentment, d'Artaud. Però, paradoxalment, amb la manca de discursivitat i de narrativitat, i amb la voluntat d'evidenciar el significat a partir del que no es diu més del que es diu, Beckett aconsegueix una revolució silenciosa molt més eficaç. I és que aquest despullament de recursos i el joc lingüístic que opera permet arribar a un "distanciament", en ocasions molt més operatiu que no pas en la proposta de Brecht. La descomposició de l'espai, del discurs, de la comunicació en un sentit racional situa aquest teatre al costat de l'existencialisme; i la feina de l'actor dins d'aquesta estètica ha de guiar-se per l'abstracció de la platea i per l'eliminació de la seva pròpia identitat i context social. La descomposició de Beckett l'obliga a la seva pròpia dissolució com a individualitat, i la caricatura de Ionesco, també.

### 3.2. L'inquietant Harold Pinter i altres dramaturgs

L'impacte internacional del teatre de l'absurd es pot resseguir en el món anglosaxó, com ja hem dit, a partir de la figura de Harold Pinter. És a partir de 1957 quan l'autor anglès aferma la seva proposta teatral amb *The Room*, *The Dumb Waiter* i *The Birthday Party*. Amb aquestes obres ja s'encunya el terme *teatre inquietant*, amb espais metafísics i llengua arrapada a l'ús popular, però amb repeticions i redundàncies, i personatges descontextualitzats que provoquen la reflexió sobre les identitats. L'èxit porta l'autor a escriure per a la ràdio i per a la televisió i això comporta una forta divulgació de les seves propostes. Aquesta difusió de l'obra de Pinter vol dir que un gruix significatiu d'espectadors anglesos s'acostuma al despullament i a la idea de tancament existencial d'origen kafkià, i també a uns diàlegs trabucats a l'estil de Ionesco.

També convé dir que el *background* anglès de Lewis Carroll, la seva idea de *nonsense*, influencia l'obra d'un altre dramaturg de l'època, H. F. Simpson, que coneixia de prop les propostes de Beckett. I encara podem citar el *Rosencrantz i Guildenstern han mort* de T. Stoppard (1967) com a epígon de l'immobilisme de l'espera segons els cànons del teatre de l'absurd, tot refonent el personatges de Shakespeare.

En l'univers nord-americà, Arthur Kopit treballa l'absurd i el subconscient freudià, tot estrafant-los. La seva obra més representativa és *Oh Dad, Poor Dad, Mama's Hung You in the Closet and I'm Feelin' So Sad* (1963). I no podem desatendre Edwar Albee i la seva *Who's Afraid of Virginia Woolf?* i *Zoo Story*, dos èxits enormes. D'alguna manera, Albee significa als Estats Units el que va significar

Pinter a Anglaterra. Albee, insereix, a la seva manera i en el context del seu país, les aportacions del teatre de l'absurd, i aconsegueix de manejar procediments de la psicoanàlisi més salvatge dins del context familiar que dissecionen *l'american way of life*. No cal dir que la producció literària de la Generació Beat contribueix en gran mesura a aquest *bouleversement*.

El teatre espanyol d'aquests moments té noms com ara Miguel Mihura, Gómez de la Serna, Martín Iniesta i el mateix Arrabal. En mesura diferent i amb procediments diversos, aquests autors segueixen els camins marcats per Beckett en àmbits molt diferents, que poden arribar a les revistes satíriques, al teatre, però també a l'humorisme de Gila. I a Catalunya destaca la figura de Manuel de Pedrolo, potser més divulgat per la seva obra novel·lística, però que serà un destacat defensor de l'estètica beckettiana. Això és evident en obres com *Cruma* i *La nostra mort de cada dia* (1958), *Homes i no* (1959) o *Pell vella al fons del pou nou* (1967). En el cas espanyol i català, el teatre de l'absurd, o la seva particular assumptió i adaptació, és també una forma de lluitar contra la dictadura franquista. La circumstància política del franquisme accentua, durant els anys seixanta i els setanta, la reivindicació ideològica de l'"absurd" de l'existència humana i atorga a aquest teatre unes característiques més contingents i no tan teòriques. En aquest context també cal entendre les propostes a Catalunya de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona i el repertori, durant els anys setanta, del grup La Gàbia de Vic, que munta fins a set obres de Beckett.

### **3.3. Les noves propostes nord-americanes: *performances*, *happenings* i altres innovacions**

Durant la primera meitat del segle xx, tal com hem procurat d'exposar, s'ha operat un procés de transformació de les arts escèniques que van des de les apostes naturalistes fins al nihilisme existencial del teatre de l'absurd. S'ha fet una crítica dura a les restes aristotèliques i s'ha concebut una nova manera d'entendre la tècnica de la representació: des de la potenciació de la il·luminació suggestiva fins al despullament escenogràfic i conceptual de l'espai. La necessitat de renovació i la recerca de noves formes d'expressió són evidents. El centre neuràlgic d'aquesta recerca és el continent europeu, sens dubte.

A partir dels anys seixanta, però, les propostes més renovadores provenen de l'altra banda de l'Atlàntic, amb Nova York com a nucli d'irradiació. Els Estats Units floreixen econòmicament i engeguen una indústria tecnològica de gran potència; la seva concreció en el món del cinema els procura una plataforma de ressonància d'un nou *star-system* que influenciarà, a la llarga, el vell continent. D'altra banda, la seva complicitat amb els afanys democràtics durant la Segona Guerra Mundial estableix uns ponts de complicitat amb Europa que esdevindran molt productius. A més, han augmentat els viatges transoceànics i això permet que el mercat dels productes culturals sigui tot el planeta. Aquesta efervescència abasta totes les arts, i també el teatre, és clar.

L'estructura teatral nord-americana, a grans trets, creix dividida entre un teatre, diguem-ne, oficial o comercial i força espectacular en el context de Broadway, i un teatre més marginal i menys divulgat, però que contribueix a la renovació de la tradició, l'Off Broadway. El teatre oficial, que rep subvencions institucionals i que busca una productivitat econòmica, es concentra en les propostes de Nova York, a la manera com la indústria cinematogràfica es capitalitza a Hollywood. A Broadway es proposen espectacles ampul·losos per tal de cridar l'atenció i garantir un rendiment, que sovint no és assolit. D'aquesta manera apareixen les comèdies musicals de gran format. Però, malgrat la incidència d'aquesta línia estètica en els musicals europeus actuals, les propostes més innovadores les trobem en l'Off Broadway, creat el 1945. El repertori que s'hi representa pateix les restriccions imposades pel teatre comercial i oficial, que ocupa i legisla molt rigorosament els espais. És en aquests teatres alternatius que es representen les obres d'Arthur Kopit, Margo Jones i fins les obres més actuals de Sam Shepard. També és aquí on es donen a conèixer noms avantguardistes com Genet, Beckett, Ionesco, Pinter i fins Brecht. Les lleis de mercat capitalista no permetran, però, que aquest teatre pugui competir amb el teatre oficial i comercial, que acaba esdevenint un autèntic altaveu en la cultura *mass media*. Un cas prou aclaridor d'aquest fenomen és el fet que el Living Theater, després de dotze anys de feina experimental, es vegi obligat a tancar les portes del seu local, fet que no aturarà el seu anhel investigador. Aquesta feina d'investigació i de renovació teatral del Living s'acabarà concretant a Europa.

Dels Estats Units, però, ens arriba una proposta que canviarà considerablement les regles del joc de la construcció teatral. En contacte ideològic amb les manifestacions de les arts plàstiques dels *ready made* de Duchamp, amb els poemes fonètics de Hugo Ball, amb la idea musical del cabaret Voltaire, amb les propostes d'Allan Kaprow i amb les aportacions avantguardistes europees, permeten la investigació en el fet teatral com una acció irrepetible i viva en què el text no és pas el més important. En efecte, el text no ha de ser una pauta intocable i sacralitzada respecte de la qual el director afegeixi la seva mirada, sense traïr el text, tot dominant, com a ens regulador, tota la creació dels actors.

Ara es concep la creació artística com un fet col·lectiu en el qual el text no imposi la seva veu. La pell mediàtica i plàstica de l'espectacle és elevada a una posició principal i sovint el text és el resultat del treball corporatiu de la companyia que, en un *work in progress*, va edificant l'obra. Això implicarà una certa mort de l'autor en el sentit tradicional: el dramaturg sovint s'integra al grup com a un element més en l'edificació teatral. Aquesta feina corporativa ja l'havien iniciada Artaud i Brecht, però no amb els components plàstics que ara tindrà. I això vol dir que l'actor ja no és només un servidor de l'obra d'altri; és també un creador de l'obra i no només del personatge, i l'espectador tampoc no pot ser un simple espectador passiu: s'ha de convertir en un ens actoral més. La manifestació més clara d'aquesta concepció teatral durant els anys seixanta a Nova York són els *happenings*. Aquesta proposta deu molt a l'*action*

*painting* de Pollock i a la idea que l'obra és qui dicta el seu procés, i no l'autor. L'obra queda oberta i inacabada i no s'explica per una idea preconcebuda que vol ser tractada.

Aquesta concepció del *happening*, però, ja la tenim embastada al Japó amb les intervencions del grup Gutai. Tot plegat concep l'espectacle com un acte parateatral o prototeatral que despassa la caixa escènica tradicional i ocupa espais poc utilitzats pel teatre convencional, com ara sales d'art, naus industrials o estacions de tren. Això vol significar una obertura del concepte de teatre que se sumi a la idea que el cos de l'actor pot arribar a ser el text de la peça. En aquest sentit, cal recordar les aportacions d'Acconci a l'art corporal i la idea que aquest art neix de la concepció que el mots han esdevingut insuficients; el cos esdevé material artístic com a element més real que no pas la construcció textual. Es busca aquest plus de realitat per desmantellar la simulació com a procediment teatral. L'acte esdevé més orgànic, més directe, més vital i reproduceix accions fisiològiques en un marc que desdibuixi la idea d'història. Els espais buits, talment un llenç pictòric, entomaran unes accions que passen en aquell moment i que són irrepetibles. La lògica temporal de la narrativitat desapareix en virtut de fer un acte que sigui una acció de present i prou. L'obra és, doncs, una experiència que inclou la improvisació i que força l'actor a investigar tots els racons del cos. Aquest cos ha de potenciar el moviment i estudiar-lo amb les tècniques del mim, però també estudiar tècniques zen, posem per cas, per ampliar-ne el ressò.

El resultat és un teatre que utilitza l'anarquia, en diversos sentits, com a eina per a estripar el teatre tradicional. Cal dir que les noves concepcions del comportament sexual en aquests moments influirà també en aquesta estètica. El *happening* té una preclara manifestació en les teories de George Maciunas i la constitució del grup Fluxus. Amb l'esperit del grup dadaïsta de Zuric el 1916, ara, el 1960, i des de Nova York, aquesta "marca" de Fluxus potenciarà i congregarà l'obra d'autors que participen de la proposta, com ara George Brecht, Joseph Beuys, i de les innovacions musicals de John Cage. Totes les manifestacions artístiques són imantades per la idea del grup que convoca videoartistes, artistes corporals, dansa contemporània, o experimentacions amb cossos humans i amb animals.

Aquesta multidisciplinarietat comporta que pugui haver confusió en la taxonomia de les representacions parateatral durant els anys setanta, en la mesura que costa de discernir si es tracta de *happenings*, *performances* o *body art* (art corporal). Amb tot, les propostes relacionades amb el *body art* centren el seu interès en el cos com a vector per a expressar la rebel·lió contra les convencions i com a centre de l'enunciat performatiu. I cada artista integrarà altres arts, plàstiques i videogràfiques principalment, en funció de la seva idiosincràsia. A Viena, Hermann Nisch postula una versió més ritualitzada del *body art*, en què el cos esdevé el centre del món i es potencien els aspectes arcaics i la voluntat de reaccionar contra el cos social immobiliària.

Sigui com sigui, l'aportació d'aquests artistes, amb ànima de miscel·lània, serà incorporada com a mètode teatral en les obres i les estètiques actuals, com a eina inserida en propostes teatrals que no són estrictament una mostra d'aquest teatre tan físic. Però sí que és important per entendre determinats aspectes de les últimes creacions de directors catalans, com Àlex Rigola o Calixto Bieto, així com també alguns dels espectacles brossians dels anys seixanta, que s'empelten d'aquesta estètica, i les propostes avantguardistes de Mestres-Quadreny –si més no, en la idea de performance. I la seva incidència és diàfana en les “accions” de poetes com Carles Hac Mor, o més nítida i genuïna en l'aportació de Marcel·lí Antúnez i de La Fura dels Baus.

En relació amb aquestes inquietuds i amb la voluntat d'investigació del fet teatral, ens cal citar l'aportació de Julian Beck i Judith Malina al The Living Theater. Amb una formació textual que beu en l'obra de García Lorca, Cocteau i Gertrude Stein, i la influència de les teories de Piscator, Brecht i Pirandello, volen superar les maneres d'entendre la interpretació a la manera del celebrat i *massmediàtic* Strasberg i el seu Actor's Studio. Les seves propostes inicials incorporen la necessitat en l'actor de fer una feina molt física, i no tant d'interiorització respecte a la creació de personatges, i a potenciar la improvisació. La seva orientació àcrata, la voluntat de fer propostes que ataquin els pressupòsits colonialistes al Vietnam i la defensa de l'amor lliure porta l'*establishment* a una situació incòmoda. La seva aventura arriba a Europa a partir de 1964 i l'efecte és notable. El teatre de Beck i Malina es basa en les tècniques del *happening* i la *performance*; entenen que el teatre és l'acarament entre l'actor i l'espectador, per la qual cosa incorporen el públic a la dinàmica teatral i l'insereixen en l'evolució dels actors per entre els espais: la frontera transparent entre espectador i actor cau definitivament.

En aquesta línia, Joseph Chaikin fa un pas més quan abandona The Living Theatre, el 1963, per entendre que fa un teatre massa centrat en la reivindicació social i ideològica i que no para prou atenció a les tècniques actorals. Aquesta reflexió el porta a fundar The Open Theater, on es concentra a analitzar els conceptes d'actor i de “presència”. Chaikin es proposa de trobar noves tècniques per tal d'expressar la condició humana dins del teatre i aprofundeix en les aportacions de Stanislavski. D'aquesta manera, totalment centrat en la figura de l'actor, proposa la col·lisió dramàtica, la memòria afectiva, l'anàlisi textual i la inspiració com a eixos bàsics d'una nova manera de treballar. I malgrat que cregui en la improvisació com a procediment, no s'està d'encarregar textos per tal de conduir aquestes improvisacions col·lectives, que eren intensament treballades. De fet, podríem dir que va un punt més enllà de Strasberg i apunta exercicis per assolir un nou contacte entre actor i espectador.

Els exercicis físics dels actors aniran dirigits a trobar una determinada “veritat” en passar de l'interior a l'exterior del personatge, en mutació constant, i amb la feina de transformació en rebre i emetre emocions. Tot plegat com a tècnica per aconseguir una aproximació emocional i un distanciament, quasi simultàniament, que posa en dubte els mètodes naturalistes i psicologistes. El



cos teòric de Chaikin és potent i no permet a l'actor d'instal·lar-se en el crip-ticisme ni en el solipsisme, cosa que faria que aquest actor oblidés el públic. Quant a la temàtica, a més, s'interessa per un ésser humà sotmès a la solitud; treballa l'aïllament de l'individu en el taüt social i en la voluntat de mostrar l'estructura profunda d'una humanitat sotmesa a la presó social i ideològica del nou món. L'aventura dura deu anys (1963-1973) i es desfà pel temor dels seus components a ser absorbits per les directrius del teatre convencional i de perdre la seva força d'investigació. La institucionalització els fa al·lèrgia perquè temen que aquestes propostes perdin la seva natura oberta i canviant.

John Cage, de formació musical acadèmica i deixeble de Schönberg, s'incorpora a l'avantguarda a partir de 1943, quan fa un concert amb incorporació de la dansa en col·laboració amb Merce Cunningham. La seva renovació en l'àmbit musical és remarcable i implica la transgressió dels codis occidentals de l'harmonia. L'interès per la música oriental el porta a valorar la presència del silenci com a element significatiu i com a eina d'interpretació. D'acord amb aquesta tesi, el 1952 interpreta la peça 4' 33" en la qual el pianista resta quatre minuts i trenta-tres segons assegut davant d'un piano, tot just tocant-lo per obrir i tancar la tapa, i marcant els moviments que ordenen la peça. La música passa a ser la respiració del músic en realitzar aquestes accions i el so que provoquen les reaccions del públic o la fressa ambiental, que també s'incorpora a la partitura, tal com l'entén Cage. Durant els cinquanta, i a partir d'una reflexió sobre el creixement dels bolets (de fet, acabarà esdevenint un reputat micòleg), defensa que la música ha de créixer en relació amb el seu *environment* i ha de seguir un procés natural que no s'adigui a les convencions harmòniques i artificioses. Cage també incorpora la juxtaposició en els *happenings* amb propostes poètiques, plàstiques o visuals com a procediment per a "des-significar" el sema.

Altres propostes en aquesta línia són les de Richard Schechner i el seu The Performance Group, a Nova York, o les aportacions en la dansa contemporània de Merce Cunningham. Aquest autor entén que la dansa és qualsevol moviment, qualsevol part del cos pot ser utilitzada, qualsevol integrant de la companyia pot esdevenir solista, qualsevol espai és propens a la dansa i la dansa pot tractar qualsevol tema; tanmateix, no pot perdre de vista que el seu origen és el mateix moviment i la música. La decoració, l'aparat lumínic i l'activitat del cos, per tant, són entitats diferenciades. I això implica que la tradicional geometria del cos de dansa es trenca i adquireix múltiples centres físics i d'atenció, en una mena de descomposició de l'ordre implícit del gènere.

Inspirat en les teories d'Einstein (no existeix un punt fix en l'espai), Cunningham desfà el concepte clàssic de l'espai i de la seva ocupació. Les seves aportacions són capitals en la creació de la dansa contemporània i edifica una influència de gran envergadura en aquest gènere: les iniciatives de Cesc Gelabert a Catalunya tenen molt a veure amb les teories de Cunningham. És un dels primers a incorporar la imatge i el vídeo en els seus espectacles. La utilització de diverses càmeres multiplicarà els punts de vista del públic i desplegarà

l'espai per on es mouen els cossos. I no para: durant els anys noranta incorpora l'ordinador en la construcció de les coreografies per ultrar els límits de les possibilitats del moviment. El seu afany d'investigació el duu a col·laborar amb propostes teatrals i contribueix a esborrar les tradicionals fronteres entre dansa i teatre. A Europa, seguint la línia d'experimentació que s'ha engegat als Estats Units, és significativa la presència del festival de teatre universitari de Nancy, sota l'impacte del Maig del 68 i de les inquietuds polítiques subsegüents. En aquest festival, esperonat per Jack Lang, es donen a conèixer propostes de tot el món amb un fort contingut de compromís polític i de protesta. També cal destacar, a França, les accions de Jean-Jacques Lebel en relació amb el *body art*.

A París, però, la centralitat del cos en aquest nou teatre no solament afecta les opcions més transgressores ideològicament; també amb l'influx del cos com a element central que substitueix el text, arrenca la base del que serà conegut popularment com a *teatre de cos*, amb la renovació de les tècniques del mim de Marcel Marceau i la investigació de Jacques Lecoq. Més enllà de les aportacions de Marceau, amb un mim més líric i figuratiu, Lecoq desenvolupa les possibilitats creatives del cos humà. Si el moviment és en l'origen de la constitució del món i del seu manifestar-se natural, l'actor ha d'observar aquest moviment sense tenir l'objectiu d'imitar-lo. La imitació només és un procés inicial del joc d'aprensió del moviment. La seva estada a Itàlia i la participació en la fundació del Piccolo Teatro de Milà, en col·laboració amb Giorgio Strehler, li permeten l'estudi de la *commedia dell'arte* i dels seus personatges i moviments que, sumats als seus coneixements de la tragèdia clàssica i del cos humà –com a professor d'educació física que havia estat–, li ofereixen l'adob necessari per a una teoria amb aplicacions pedagògiques que entomen una quantitat enorme d'actors repartits per totes les companyies europees. Les propostes de Comediants li deuen molt, com Sergi López o Albert Vidal i la seva investigació sobre el món tel·lúric i la incorporació dels harmònics a l'acció del cos.

Lecoq ensenya que el cos és el centre del joc dramàtic i no pas l'estructura conceptual de l'obra. Per això proposa una exploració del gest com a via per accedir als racons ocults del moviment; l'acció revelarà allò indicible del món tràgic mitjançant el cos del bufó o del pallaso i, així, renovarà el gènere del mim i hi afegirà una dimensió poètica en una singular maièutica sobre el cos humà. La poeticitat relacionada amb les accions del cos, afegint-hi l'*atrezzo* circense, produirà espectacles irrepetibles i d'una finor extraordinària com els de James Thiérrée. A partir de l'any 2001, aquest polifacètic artista, provinent del Cirque Imaginaire, aconsegueix fer un collage harmònic amb les tècniques del mim, la dansa i el teatre visual i gestual. La seva última proposta estrenada al Teatre Nacional de Catalunya el 2011, *Raoul*, és una mostra preclara d'aquesta síntesi de tècniques.

Des del festival de Nancy es divulga una altra proposta prou trencadora, Peter Schumann i el grup Bread & Puppet Theater utilitzen marionetes sicilianes del segle XIV. L'ús del titella gegant és també una reacció contra el teatre literari i narratiu i la reivindicació del teatre de carrer. Ara l'actor és reduït a motor

de moviment que es trasllada al titella. La paraula desapareix i el teatre de màscares tradicional ha sofert un procés d'amplificació extraordinari. També la percepció del moviment canvia en relació amb la dificultat i la lentitud de moure aquests grans mecanismes, i això adhereix una nova significació al gest. Els articuladors dels ginyos no tenen perquè ser professionals de l'actuació, sinó "forners" d'un "pa", el titella o el teatre, que esdevé una necessitat atàvica com la de l'elaboració i la ingesta del pa real. D'aquí ve, d'aquest "pa", el nom del grup.

### 3.4. El retorn a la ideologia del text

Però les innovacions del teatre gestual i dels experiments dels *performers* nord-americans no són les úniques vies de contestació de la dramaturgia tradicional i de la moral burgesa. Durant els anys cinquanta, l'obra de Beckett i de Ionesco ha estat divulgada i representada a bastament, i una estiba innombrable d'autors en segueixen l'estela i els imiten. A Alemanya, el llegat de Brecht reclama un nou interès –tot i que no és el cas de Peter Handke, per la necessitat de tractar temes que afectin la societat, com en el cas del suís de llengua alemanya Max Frisch–, i recupera la seva dimensió didàctica. I això també incidirà en la proposta de l'anomenat *nou teatre anglès*. John Osborne i Arnold Wesker recuperen la idea de teatre èpic brechtian, amb narrador, inclusió de cançons o utilització d'escenes. En el context dels Angry Young Men, el 1956, un grup de joves, talment una guerrilla contracultural, i amb l'estrena de *Look back in Anger* –el crit de protesta de Jimmy Porter–, el personatge d'Osborne esdevindrà l'arquetip d'una joventut rebel que ha perdut les il·lusions construïdes pel seu país. L'origen obrer del personatge i el seu desclassament social posterior no li ofereixen ni la tranquil·litat de l'elit ni la pertinença a la classe treballadora. El teatre torna a tractar els temes ideològics amb l'ús d'un text realista que s'allunya de la tradició clàssica del teatre anglès. Però el grup, Osborne i Orton entre d'altres, tot i que assoleix l'èxit escènic, esdevé més un catalitzador ideològic que no pas una aportació d'innovació dramaturgica. Amb tot, aquest ambient de revolta tindrà derivacions amb la participació d'alguns dels seus membres en el Free Cinema anglès representat per Richardson, Anderson o Reisz.

### 3.5. El Laboratori de Grotowski

Durant els anys seixanta, el teatre de reivindicació ideològica emergeix amb força amb la figura del polonès Jerzy Grotowski (1933-1999) i la seva reinterpretació dels mètodes de Stanislavski i de Brecht. La seva aportació al teatre contemporani és enorme en la mesura que trenca les concepcions tradicionals d'actor, de director i d'espectador. El teatre ja no pot ser un text dit per l'actor, o un mecanisme per expressar les inquietuds polítiques del director, ni una forma d'estricta entreteniment per a l'espectador. La seva idea és la d'aplicar una reducció de tot allò sobrer en el teatre com el decorat, el disseny de llums o el vestuari i, fins i tot, es pot eliminar el text. Però el teatre no és possible sense actor ni espectador. Seguint Stanislavski, Grotowski demana a l'actor la

comunicació de la seva vida interna mitjançant els recursos físics de la veu i el gest. I aquesta operació s'ha de fer en el context d'un reduccionisme de tot allò que porti a l'espectacularitat de la posada en escena. El teatre s'haurà d'investigar per trobar allò essencial i diferencial que el singularitza respecte de les altres manifestacions artístiques; no es tracta d'adherir elements superposats de les altres disciplines, sinó de desvestir l'acte teatral de tot allò que no li és estrictament intrínsec. Per això es pretén una investigació de la relació dinàmica entre actor i espectador. I això vol dir que l'actor no s'ha d'amagar darrere de màscares o eines que eclipsin la creació que ell mateix faci, i que és l'ànima mateixa del teatre.

L'estudi del llenguatge dels signes per tal de potenciar la comunicació i efecte sobre el públic se suma a una disciplina d'entrenament físic i una centralitat del cos com a via de comunicació de les pulsions orgàniques de l'actor i del personatge. I el contacte amb l'espectador ha de ser, també, molt més directe i orgànic. Per això es redueix l'aforament i es disposa el públic en el mateix espai que l'actor, però no com un experiment avantguardista, sinó com una comunió ritual i espiritual amb el mateix fet teatral. El context institucional polonès de la cultura entesa com un element de prestigi nacional permet que les subvencions ofereixin una capacitat d'experimentació que altres països no tenien. Això va de bracet amb el coneixement, també contextual, del substrat expressionista, i permet a Grotowski d'experimentar amb l'estètica tenebrosa i angulada d'aquest imaginari. I encara, el substrat catòlic de la cultura polonesa explica que el dramaturg es preocupi per una temàtica espiritualitzada i n'aprofiti l'estètica. Això explicaria el seu interès pel personatge de Faust i per la iconografia goyesca. No és estrany que s'empri el qualificatiu de *sant* per al model d'actor que es defensa en oposició a l'actor "cortesà", més preocupat pel narcisisme i l'exhibicionisme. L'actor sant ha de pretendre un acte físic de sublimació sense aturador i sense pausa en l'entrenament. La finalitat és la d'abastar totes les potencialitats físiques i espirituals. Aquest model de feina actoral i la dimensió pedagògica del seu autor s'escampen per Europa, es divulguen també als Estats Units i condiciona els mètodes de treballs d'una bona colla d'escoles de teatre contemporànies. El conjunt d'aquestes estratègies sintètiques aplicades al teatre rebrà el nom de *teatre pobre* i es desenvoluparan al seu Teatre Laboratori endegat el 1959, a Wrocław; l'aplec de totes les seves teories i escrits respecte al teatre pobre es produeix el 1971. Els seus muntatges més remarcables s'aixequen durant els anys seixanta i inclouen la reinterpretació de clàssics com *El príncep constant* (1965) de Calderón o experimentacions com *Apocalypsis cum figuris* (1968), en què els espectadors són submergits literalment dins de l'escena minimalista i amb implicacions simbòliques o crístiques. L'exili als Estats Units a partir de 1982, i la seva dedicació docent a la universitat d'Irvine, Califòrnia, juntament amb el pas per Itàlia, ajuden a la divulgació de les seves teories. Grotowski fou molt admirat, però també va generar detractors. En tot cas, sempre va despertar sospites i desconfiances en

l'aparell socialista, però el seu allunyament de Polònia li va estalviar el seguiment dogmàtic de l'estètica del realisme social i no li va fer perdre el desig de llibertat estètica i ideològica.

### 3.6. La visió de Kantor

Polònia és un país d'una tradició teatral molt rica i també una cruïlla on xoquen moltes tradicions espirituals i ideològiques. En aquest espai de confrontació trobem un altre gran creador, Tadeusz Kantor (1915-1990). Kantor s'inicia en el món de la pintura i de les arts plàstiques i això influeix la seva proposta teatral i explica la seva inicial dedicació al *happening*. Però l'interès de Kantor per aquella cruïlla de tradicions i de cultures intrínseques al seu país el porta a tractar el xoc entre la tradició cristiana i la jueva, i a interessar-se pel destí, sempre en trànsit, del poble polonès. Aquest coixí contextual s'engalza amb la crida que sent pel teatre simbolista de Maeterlinck i pel món ombrívol de Kafka, i investiga la tradició literària polonesa representada per Gombrowicz, entre d'altres. Malgrat aquest imaginari simbolista, fantasiós i tendent a la irracionalitat, els seus muntatges assoliran una particular forma realista. El 1955 funda el Teatre Cricot 2 de Cracòvia. Té èxit amb el muntatge *La polleta d'aigua* (1967) i reclama l'atenció per la seva feina de suscitar l'inconscient amb la utilització del hieratisme actoral, que pot arribar a incorporar maniquins com a actors. Kantor cerca la desestructuració de la realitat i la destrucció de la significació de les paraules i del psicologisme. Vol una obra despullada de significació i l'actor pot esdevenir una mena de fantasma que es mou amb convulsions catalèptiques amb el ritme obsessiu d'un vals. L'espai és vist com un llenç per pintar i la idea de la composició esdevé tremendament plàstica, on els objectes poden arribar a adquirir una dimensió escultòrica que depassa la seva tradicional funció referencial. D'alguna manera, s'entén l'acte teatral com una mena de "visió". La seva voluntat de provocació no rau en el text ideològic ni en el compromís polític, només, sinó en un trabucament de les vies ortodoxes de la representació que no tinguin en compte la ironia distanciadora i que es basin en les idees preconcebudes.

### 3.7. La reverberant buidor de Brook

A Anglaterra neix un altre dels més enormes innovadors del teatre contemporani, i un dels que ha deixat més rastre en les propostes més recents. Peter Brook, nascut el 1925, es forma en el context de la Royal Shakespeare Company, a partir de 1945, on comença una feina ingent d'investigació i de reinterpretació del teatre shakespearí. Des d'uns muntatges inicials més ortodoxos, amb actors com Gielgud o Olivier, evoluciona vers unes posades en escena que treballen les teories del teatre de la crueltat. En aquest sentit, és remarkable la seva versió de *Marat-Sade* (1964) de Peter Weiss, en què es tracta la relació entre la política i la follia, i s'inicia el seu interès per personatges amb disfuncions psíquiques. També s'interessa pel teatre documental que denuncia el silenci del Vaticà durant la Segona Guerra Mundial, *El Vicari* (1963), o en obres que incorporen les referències als camps de concentració o a la Guerra

del Vietnam. I encara és destacable el seu interès pels mecanismes del teatre clàssic, el seu *Edip, rei* (1968) en seria una mostra, tot defensant una posada en escena sòbria i ritual.

Queda clar que som davant d'un personatge eclèctic que defensa sempre la "via doble" que implica un treball divers amb tots els ressorts de la tradició teatral: de Genet a la incorporació de la tècnica circense i el món de la màgia a *El somni d'una nit d'estiu* (1970). I aquesta voluntat eclèctica també el porta a dirigir cinema, com *Marat-Sade* (1967) i *El rei Lear* (1971). La seva contribució teòrica a les arts escèniques es recull en l'assaig *L'espai buit* (1968), en què divideix el teatre en Mortal, Sagrat, Brut i Immediat. Aquest llibre va divulgar les seves teories i va esdevenir una mena de dogma que va influir múltiples directors: algunes de les últimes produccions d'Oriol Broggi deuen molt a Brook, per exemple. La seva aposta per la "buidor" de l'espai té a veure amb reconduir el teatre cap a un acte rítmic que despulli el fet teatral de l'artificiositat escenogràfica per tal de focalitzar l'atenció en l'emoció i en la sinceritat artística. Aquesta idea comporta una posada en escena en què predominen els elements orgànics i una reducció dels elements escenogràfics ampul·losos o transcendents. La buidor de l'espai és una forma de fer reverberar l'acció dramàtica interna de l'actor i també una eina per fer arribar més nítidament la força del text. Aquesta organicitat i la concepció singular d'una mena de *teatro mundi* el portaran a fer muntatges en què apareguin actors de molts països i races. Aquesta estratègia s'enceta el 1971 al Centre international des recherches théâtrales et les Bouffes du Nord, on engega un procés d'investigació sobre els vells llenguatges teatrals i dels espais mítics. Experimenta les formes del teatre sacre amb figures com la de Prometeu. I també s'orienta cap a Àfrica per treballar el teatre "brut".

Tot plegat implica un procediment de treball que incorpora grans equips i una investigació del teatre col·lectiu. Una visió sintètica de totes aquestes teories es va poder veure el 1985 al *Mahabharata*, espectacle de nou hores en el qual es debat l'origen del món, la col·lisió de les grans forces atàviques i la reconciliació final en un relat amb voluntat i to còsmics. La traça en el domini de les grans produccions col·lectives ja l'havia portat a intervenir en l'òpera amb *Salomé* de Richard Strauss, el 1949. Però les seves darreres propostes mostren un retorn a l'austeritat de l'espai i dels elements i una voluntat de tractar temes com la distorsió de la raó en personatges que són "malalts" i tenen una visió pertorbada de la realitat. Una realitat amb la qual la persona no té una relació ni harmoniosa ni racional. I aquí trobem espectacles memorables, per la simplicitat i la intensitat emotiva i actoral, com *Je suis un phénomène* (1989), *Le Costume* (1999), *Sizwe Banzi est mort* (2006), o *Warum warum* (2010). Sense menystenir espectacles brillants i amb gran èxit com *La Tempesta* (1990) o *El gran Inquisidor* (2004).

## 4. El nou teatre. L'art contemporani

### 4.1. El silenci de Bob Wilson

A partir de la plataforma de divulgació del festival de Nancy es dona a conèixer a Europa un creador molt peculiar que va contribuir a canviar i a ampliar la sintaxi de l'espectacle teatral, Bob Wilson (Texas, 1941). El 1971 Wilson proposa un espectacle fonamentat en l'estudi de l'adolescent sordmut Raymond Andrews. Aquesta proposta comporta una autèntica revolució dels codis de construcció de la percepció de l'espectacle teatral perquè investiga en nous registres de comunicació i en l'elasticitat del temps i la distensió de l'espai. És un teatre que no se sustenta en la construcció d'un drama, ni en la tesi ideològica o l'imaginari il·lusionista; ben altrament, cerca el flux energètic de la composició visual. Wilson incorpora la tradició surrealista i les tesis freudianes per orquestrar unes obres en les quals apareguin les violències internes de la humanitat, les seves angoixes i somnis enigmàtics amb una pell visual i una construcció sonora basada en el contrapunt i el leitmotiv. La paraula esdevindrà imatge, i es potencia ultrada en imatge del pensament. La seva formació com a arquitecte també condiona l'ús de l'espai, que s'amplifica per tal de potenciar la seva dimensió onírica, d'arrel surrealista. Per això les proporcions de les escenografies i dels objectes escènics són irrealment, aegantats o diminuts, per tal de canviar els sistemes de percepció de l'espectador. La presència de l'espai, la incorporació de la plasticitat de la imatge i l'ús de la música permeten parlar d'una voluntat d'obra "total", en un cert sentit operística, que incorpori totes les disciplines artístiques. No és estrany, per tant, que col·laborés en la renovació de l'òpera contemporània, amb Philip Glass.

A Avinyó, el 1976, presenta *Einstein on the Beach* en què la música repetitiva i abstracta de Glass contribueix a investigar els mecanismes de l'observació, subvertir-los i menar-los vers la meditació; es pretén diluir els sistemes racionals de la percepció fins a arribar a una certa viscositat que canviï la idea del temps i de l'espai. La seva obra se sustenta en la seva experiència biogràfica com a noi mut fins als setze anys. Un entrenament rigorós amb una ballarina li va permetre de recuperar la parla i d'entendre que aquesta mudesa era deguda a raons psíquiques. Aquest fet, en efecte, provoca que Wilson disposi d'uns codis singulars que aplicarà al seu teatre, que en potencia la dimensió visual.

L'afany investigador de Wilson també s'aplica a les obres de text, que sota la seva batuta prenen una nova dimensió, i és així com treballa Müller, Shakespeare, Ibsen o Woolf. Parteix de la descomposició i de la subversió de l'ordre del text i de les estructures per tal d'injectar-hi la seva percepció visual; l'obra, finalment, es desdobra en la seva capacitat de produir sentits i reverberacions perceptives. I ja des dels seus inicis, hi ha una recerca quasi obsessiva per la

perfecció tècnica i la utilització de l'espai sonor com a canal de comunicació. La seva idea de teatre total el porta, de manera més intensa a partir dels anys noranta, a investigar el codi videogràfic i a practicar la instal·lació museològica.

#### **4.2. La teatralització de l'òpera, la comèdia musical i la dansa**

La intervenció de personatges com Wilson en el món operístic contribueix a la renovació d'aquest gènere, i, durant la segona meitat del segle xx hi ha un procés de teatralització dels muntatges operístics. Per una banda, hi ha una renovació tècnica dels grans teatres d'òpera que permeten la incorporació de les innovacions tecnològiques i de la nova concepció de l'espai, i per l'altra, diversos directors teatrals intervenen donant el seu punt de vista al repertori operístic.

Un cas és el de Giorgio Strehler. Des del 1947, amb la fundació del Piccolo, s'interessa per un Brecht més esteticista i per l'estudi del teatre italià de la *commedia*, però acaba produint muntatges operístics a partir de Mozart i de Puccini, en què les tècniques teatrals i els codis operístics assoleixen un alt grau d'harmonia.

Patrice Chéreau, director teatral francès que havia començat amb la defensa d'un teatre crític i d'orientació brechtiana i que havia descobert els textos desassossegats de Bernard-Marie Koltès, amb muntatges de gran intensitat i despullament durant els anys vuitanta, també derivarà cap a l'òpera amb *Lulu* de Berg, en què potencia de manera extrema la deriva sexual del personatge.

A Catalunya, aquest interès per l'espectacle total que permet de conjuminar totes les eines del fet teatral amb els procediments de la posada en escena espectacular i l'epidermis sonora pròpia del gènere operístic, fa que directors com Lluís Pasqual s'hi interessin. Però les propostes més agosarades les tenim en les provocacions ètiques i estètiques de La Fura dels Baus, de Calixto Bieto i en les particulars visions de Carles Santos. La Fura, ja des del 1984, amb *Accions*, porta a l'extrem les tècniques del *happening* i del *body art* i incita el públic a formar part de les accions violentes de l'espectacle. Es transgredeixen totes les fronteres i s'incorpora l'estètica punk barrejada amb procediments ritualistes del teatre oriental. L'anhel d'investigació els ha portat a treballar la dimensió demoníaca de la figura de Faust, a subvertir la tradicional percepció goethiana, i a submergir-se en la renovació del repertori clàssic que implica noms com Mozart, Falla o Debussy.

Paral·lelament a aquestes innovacions en el món de l'òpera, també es renova l'anomenat *teatre musical*. Des dels anys vint, amb les operetes vieneses i les angleses, i la incidència de les propostes de Gilbert i Sullivan, la incorporació del music-hall i de les revistes i la vistositat de Ziegfeld a Nova York, amb uns espectacles molt ortodoxos amb encadenats de números concebuts com a unitats independents, aquest teatre es refà progressivament fins arribar a la



comèdia musical dels anys quaranta i cinquanta. Ara l'obra es concep com un tot i no com un seguit de números; es potencia la narrativitat i la incorporació de les coreografies. L'èxit de Bernstein i de *West Side Story* seria una mostra clara de la renovació de la comèdia musical. I Londres s'incorpora a aquesta carrera amb Andrew Lloyd Weber. És un teatre comercial, amb les exigències pròpies de convocar un gran públic, que utilitza els mites universals, com ara a *Jesus Christ Superstar*, per tal de tenir una ocupació de butaques de manera sostinguda. A Catalunya, els representants més genuïns d'aquest gènere els tenim en Dagoll-Dagom. *La nit de Sant Joan* (1981) és un èxit que sap prendre els codis del gènere i inserir-los en l'imaginari popular del país. Aquesta operació d'incorporació del substrat històric al teatre musical explica els èxits clamorosos d'obres com *Mar i cel*, muntada el 1989 i reposada al Teatre Nacional de Catalunya el 2004. El teatre musical, per tant, ha passat dels espais específics del Paral·lel a les sales de repertori clàssic. Això vol dir que les institucions han vist en aquest gènere una via per acostar el públic als espai més culturalistes, i les empreses teatrals l'han entès com una màquina econòmica molt rendible. És així com s'explica la irrupció galopant de musicals en la programació més estrictament actual, tant de producció nacional com internacional.

La incorporació de la multidisciplinarietat dels espectacles produïts a Europa i als Estats Units durant els anys setanta explicaria l'emergència de la dansa com a posada en escena amb reverberacions més pròpiament teatrals. El gènere de la dansa ara introdueix una dimensió més "actoral" en la formació dels ballarins. A la formació gremial del domini del cos en relació amb la música, s'hi afegeix la necessitat d'incorporar la comunicació d'emocions més pròpiament teatrals, i això implica la utilització de la veu. El ballari és una eina més per explicar una història i no només un instrument de la coreografia.

Ja des del 1976, Pina Bausch s'interessa per l'obra de Brecht i Weill i enceta el que s'anomenarà *teatre dansat*. El moviment comunicarà el procés de violència, desesperança i alienació del món modern a partir d'una nova concepció de la utilització del cos i del moviment. Tot incorporant les tècniques de la dansa clàssica, Bausch construeix els espectacles a partir del material "brut" que aporten els ballarins de la companyia, però són guiats per propostes temàtiques que la directora els imposa per tal d'arbitrar les improvisacions. Es vol incorporar el present i la vida a la dansa i edificar un univers personal i intransferible, jugar amb la memòria col·lectiva i potenciar la idiosincràsia singularitzada dels ballarins. Tot això sumat a una mirada corrosiva i sarcàstica acaba imposant un estil que influenciarà notablement la dansa dels últims anys.

Un grup particularment interessant en aquest terreny multidisciplinari és el que va formar a Londres l'australià Lloyd Newson amb el col·lectiu DV8 Physical Theater. Defensen la singularitat corporal i sexual, des de l'homosexualitat o els cossos grassos fins als cossos mutilats i se'ns convida a una idea de dansa i de teatre que incorpora el grotesc i la bellesa extrema com a procediments d'impacte. Amb una tècnica impecable en el camp del domini del cos, les obres

presenten estructures narratives, tot i que sincopades, i exploten les dimensions visuals de l'espai amb la incorporació de les projeccions de vídeo. Això els porta a elaborar peces cinematogràfiques excel·lents, com *The Cost of Living* (2000).

### 4.3. El discurs es reinventa

L'atenció a la dimensió més física i experimental del fet teatral, relacionat amb altres disciplines artístiques durant aquests anys, no eclipsa una altra línia de renovació que afecta més el "teatre del discurs", en què el text torna a ser centre de debat. Les escriptures dramàtiques contemporànies plantegen una nova inserció de la subjectivitat, de la narrativitat i del lirisme com a procediments que recuperen el diàleg. A partir dels anys vuitanta, per tant, el text torna a ser un pivot al voltant del qual es relativitzen les creacions col·lectives i permet la recuperació del director i del dramaturg amb una funció més ordenadora. Però tot el llegat del teatre visual, del videoart, del *happenning* i d'altres innovacions més plàstiques no són pas negligides en la recuperació d'aquest teatre textual. L'èxit del Berniler Ensemble durant els anys seixanta podria haver contribuït a no tallar la corda amb el text. Per això mateix, a Alemanya, ja als setanta, observem la tirada d'autors com Fassbinder o Handke. Les lluites socials, el feminisme, el món carcerari, la temàtica homosexual i l'orientació psicoanalítica, entre d'altres, són temes tractats de manera teatral i cinematogràfica. Però les orientacions són múltiples i diverses; Handke, per exemple, refusa l'herència brechtiana, i evoluciona vers un minimalisme amb ressons neoexpressionistes. No es tracta de tornar a l'expressionisme clàssic, sinó de treballar sobre el seu llegat, donar un "tros de vida" del "jo" fragmentat en relació amb el món contemporani, tot reprenent el tema de l'alienació. La paraula és utilitzada com a arma de revolta en una selecció d'un fragment de vida del personatge en situació de "perill". Aquesta orientació explicaria el *Roberto Zucco* (1988) de Koltès, o els treballs de Botho Strauss de finals del setanta. I encara influencia en les comèdies filosòfiques de Novarina.

Un nom propi dins d'aquest paisatge intel·lectual és el del de Thomas Bernhard. L'autor vienès proposa un teatre testamentari en el qual el discurs explicita una subjectivitat exacerbada, com una mena d'imprecació, que utilitza la repetició amb el substrat filosòfic de Kierkegaard o de Nietzsche per trabucar la idea de representació hegeliana. Bernhard amplifica el grotesc i potencia el monòleg i la fragmentació per fer una sàtira de la societat burgesa. La perspectiva testamentària i el discurs de Duras també pesen en les obres de Jean-Luc Lagarce.

El teatre de text, per tant, cerca nous sistemes de representació i té incidència a Catalunya en Josep Maria Benet i Jornet, que als anys noranta ja disposava d'un gruix important d'obres concebudes i representades durant els setanta, però que viu una segona joventut. Del realisme fosc inicial evoluciona cap a un teatre en què el discurs planteja un joc simbòlic existencialista. Aquesta línia teatral a Catalunya, representada per Benet i Jornet, dóna l'alternativa a joves

creadors a final dels anys vuitanta amb noms destacats com el de Sergi Belbel. Amb la complicitat de l'estructura universitària, especialment a la Universitat Autònoma de Barcelona, que ja havia presenciat l'emergència d'artistes com Bozzo o Rosa Novell, Belbel engega un procés creatiu en relació amb el teatre textual, que s'amplia, posteriorment, a la direcció escènica. Des de l'Aula de Teatre de l'Autònoma, i amb el contrafort de Manolo Aznar i de Sanchis Sinisterra, de la Sala Beckett i del taller dramàtic de l'Obrador, ara en vies de desaparició per desatenció econòmica institucional, es potencien noves dramàtiques en què l'experimentació sobre el text fructifica en la nova dramàtica catalana. Actualment, aquesta dramàtica disposa d'un conjunt innombrable de nous creadors que estan accedint als proscenis oficials catalans. Vegeu, sinó, la programació dels principals teatres públics i festivals per al 2012-2013.

La investigació sobre el text, però amb un plus d'experimentació sobre l'espai i les tècniques interpretatives, el tenim representat per la Schaubühne berlinesa. Aquesta companyia es crea el 1962, però assoleix una divulgació internacional a partir de 1981. Amb la idea de construir una companyia estable, concentra la participació d'actors amb una gran ductilitat i talent. Peter Stein força el grup a fer un aprofundiment en les bases teòriques sobre la dramàtica i en els intersticis del text. I així treballen les obres d'autors alemanys contemporanis com Kroetz, Strauss o Handke. La companyia fa un pas més el 1999 amb la direcció de l'escenògraf Thomas Ostermeier i de la coreògrafa Sasha Waltz. La nova orientació de la companyia implica un compromís amb els problemes socials més actuals i entoma el pensament filosòfic crític de Foucault i Habermas. Es defensa un nou realisme que contribueixi a la formació de la consciència i al qüestionament de la societat, de les seves regles i dels seus tabús. Amb ressons de Brecht, però amb innovacions tècniques evidents, es parla de la tragèdia humana quotidiana i es discuteix la perspectiva capitalista del nou món. No cal dir que aquesta formació és essencial per explicar el repertori i les línies interpretatives del Teatre Lliure sota la direcció d'Àlex Rigola.

#### **4.4. L'exploració de l'espai i del cos en un sentit ampli**

No podem dedicar-nos a explicar com el descobriment d'Orient influeix en les noves tendències del teatre contemporani. Però sí que cal ressenyar que les tècniques vinculades al ioga, i al relaxament corporal i mental incideixen en una nova manera d'entendre la construcció del personatge. Claudel ja havia posat la base del descobriment dels espais orientals en les seves estades al Japó i a la Xina. L'admiració d'Artaud pel teatre de Bali descobreix un món i un imaginari ocult. Barba i el seu Odin Teatret havia evolucionat de fer un teatre nòrdic a treballar les tècniques orientals relacionades amb els codis gestuals i simbòlics d'aquell univers desconegut, i a Europa es donen a conèixer les litúrgies de Kagura durant els anys vuitanta. Durant aquests anys es divulgaran el *kathakali* i el teatre poètic japonès, *Nô* i *Kabuki*. Les implicacions simbòliques i aquest embolcall estètic impressionen Occident i ofereix la possibilitat de veure obres amb un gran reduccionisme narratiu i una enorme capacitat de representació de la consciència. Aquest imaginari còsmic i místic amplia

l'atenció geogràfica i escènica que Brook havia descobert amb Àfrica i explica que Albert Vidal entri en comunió amb els rituals teatrals de Mongòlia. El teatre, d'aquesta manera, recupera la seva dimensió cerimonial i ritual i acara els éssers humans amb els déus. La dimensió mítica de l'acte comporta una idea ascètica d'actor i una gran exigència tècnica per descobrir dimensions de l'ésser que Occident havia deixat desateses.

La col·lisió entre cultures occidentals i orientals crida l'atenció de Robert Lépage des del Quebec, que ens ofereix una renovació escènica impressionant. Format com a escenògraf, la seva concepció de l'espai comporta la intensificació simbòlica en el seu ús. Des de 1985, com a director del Théâtre Repère, i com a responsable des del 1994 de la companyia Ex-Machina, Lépage fa una profunda investigació sobre l'espai com a via per a comunicar visualment el món de les idees. En ocasions, les imatges construïdes en l'espai esdevenen metafísiques i, gairebé sempre, oníriques. L'efecte sobre l'espectador està assegurat per aquesta nova poètica de l'espai: és remarcable l'espectacle *La Géométrie des miracles* (1998), en què l'ús de la descomposició de l'espai escenogràfic evidencia un món d'idees cerebrals amb textura orgànica i sensorial. Aquesta línia d'ampliació de significats i de recursos també la trobem en l'actual companyia anglesa Complicité, dirigida per Simon McBurney. En les últimes peces d'aquesta companyia, *El mestre i Margarida* (2012) de Bulgàkov, *A Disappearing Number* (2007), o *Mnemònic* (1999), representades totes a Barcelona, demostren l'habilitat per desplegar simbòlicament l'espai i un mestratge en la incorporació de les noves tecnologies a l'escena, alhora que per la incorporació del públic a una experiència sensorial que ha de reduplicar l'exercici cerebral. El resultat és sempre una posada en escena sinestèsica i suggeridora que analitza el text en profunditat i el comunica visualment.

A França mereix una mínima atenció la reinvençió de l'objecte que fa Philippe Genty. El seu *Voyageurs immobiles* (2010), vist al Temporada Alta, és una mostra de com es pot carregar de significat poètic l'objecte escènic: des de la miniaturització dels personatges esdevinguts ninots fins a la construcció d'un oceà incommensurable. Els objectes, les robes i els actors esdevenen categories equiparables a l'hora de construir l'escena i de potenciar també l'onirisme per oferir un discurs crític sobre la humanitat. I no cal dir que el circ contemporani també ha sofert un procés de "teatralització" amb les aportacions del Circ Imaginaire, i les propostes del circ Zingaro o Archaos, per citar-ne només alguns. El desaparegut grup català Sèmola és un cas evident de com les tècniques teatrals condicionen i transformen l'espectacle de circ, sense l'espectacularitat comercial, i en ocasions enganyosa tot i el seu èxit internacional, de la referència mundial del Cirque du Soleil.

Ben lluny de la natura orgànica de Genty i extremant l'assaig de Théâtre de Complicité, hi trobem una declarada aposta per la utilització de les noves tecnologies en les propostes teatrals més actuals. La tecnificació quotidiana del nostre món immediat i els avenços tecnològics de la informàtica aplicada, del disseny per ordinador, o del videoart oferiran als creadors unes noves possibi-

litats d'experimentació. Ja no es tracta de projectar imatges sobre l'escena o de disposar càmeres en directe per duplicar les accions teatrals, sinó de canviar els codis mateixos de la creació d'inventar una nova sintaxi que traspassi conceptualment la posada en escena.

L'atleta d'alt nivell americà Matthew Barney, nascut el 1965, és un clar representat d'aquesta línia artística. Reconvertit a artista, explora la manipulació del cos mitjançant l'esport o la cirurgia i explora la mutació com a recurs artístic. En una mena de desdibuixament de la identificació sexual utilitza vaselines, tefló o altres materials per construir el que s'apropa a una escultura orgànica en la línia dels *performers*. Tot i que la seva obra ha derivat cap a la instal·lació i ha tingut entrada en els museus d'art contemporani, la seva natura teatral és clara. I la incidència d'aquest univers en l'artista català Marcel·lí Antúnez és fàcil de resseguir.

## Resum

És evident que aquest repàs de la manera d'entendre i de construir el teatre en el període que va de finals del segle XIX a l'època actual és incomplet i que és materialment impossible d'apamar totes les propostes i els grups que hi habiten, però s'ha pretès donar algunes de les línies més significatives i representatives de les estètiques que defineixen aquest segle llarg de teatre. A partir d'aquests agafadors, l'espectador o lector, podrà, si vol, tibar les cordes necessàries per accedir al detall més textural. En tot cas, queda clar que el teatre és un gènere més que adient per observar les inquietuds de la humanitat en relació amb les seves pors i les seves il·lusions, i que el miracle de la mentida de la "representació", del teatre en definitiva, és una via prou fructífera per acostar-se una mica a les veritats incandescentes. La gran paradoxa del gènere: "creure" durant una estona en una mentida, que sabem que és mentida, per poder accedir a la realitat amb un gram més de veritat que ens ajudi a entendre, o a suportar, el món real, que no veritable.

## Bibliografia

- Bablet, D.** (1975). *Les révolutions scéniques du vingtième siècle*. París: Société Internationale d'Art.
- Batlle, C.; Foguet, F.; Gallén, E.** (coord.) (2003). *La representació teatral*. Barcelona: UOC.
- De Marinis, M.** (1998). *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatralogia*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Fàbregas, X.** (1973). *Introducció al llenguatge teatral*. Barcelona: Edicions 62.
- Oliva, C.; Torres Monreal, F.** (1997). *Historia básica del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra.
- Pandolfi, V.** (1990). *Història del Teatre*. Barcelona: Diputació de Barcelona. Edicions de l'Institut del Teatre.
- Pavis, P.** (1980). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P.** (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Ragué-Arias, M. J.** (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Ariel.
- Roselló, R. X.** (1999). *Anàlisi de l'obra teatral (teoria i pràctica)*. València/Barcelona: Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Valentini, V.** (1991). *Després del teatre modern*. Barcelona: Edicions de l'Institut del Teatre ("Escrips Teòrics", 1).

