

# El teatre contemporani

Mercè Saumell

L'edició d'aquesta obra ha comptat amb el suport del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya i la col·laboració del Departament d'Universitats, Recerca i Societat de la Informació.

Coordinació editorial: Lluís López  
Edició: Jordi Pérez Colomé  
Direcció editorial: Lluís Pastor

Disseny del llibre i de la coberta: Natàlia Serrano  
La UOC genera aquest llibre amb tecnologia XML/XSL.

Primera edició en llengua catalana: gener 2006  
© Mercè Saumell, del text  
© Editorial UOC, d'aquesta edició  
Av. Tibidabo, 47, 08035 Barcelona  
www.editorialuoc.com  
Impressió: Reinbook

*Aquesta obra està subjecta –si no s'indica el contrari– a una llicència Creative Commons de Reconeixement-No Comercial-Sense obra derivada 3.0 Espanya. Podeu copiar, distribuir i comunicar públicament, sempre que reconeguen els crèdits de l'obra (autoria, Editorial UOC) de la manera especificada pels autors i l'Editorial que la publica. No podeu fer ús comercial ni obra derivada sense el permís de l'Editor i dels autors. La llicència completa es pot consultar a <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es/deed.ca>*

## Què vull saber

Lectora, lector, aquest llibre li interessarà si vostè vol saber:

- Quins són els màxims representants del teatre contemporani.
- Què són un *happening* i una *performance*.
- Quines novetats va aportar Grotowski al treball dels actors.
- Quin paper poden tenir les noves tecnologies en el teatre.
- Per què Bob Wilson és un dels creadors escènics més rellevants de l'actualitat.
- Quines tendències internacionals han arribat a Catalunya i Espanya.
- Quines innovacions ha aportat el teatre contemporani a l'òpera.



## Índex de continguts

Què vull saber	3
Una revolució en l'escena	7
<b>MÉS ENLLÀ DE LES FRONTERES HABITUALS</b>	9
El 'happening' i la 'performance'	9
La textualització de l'experiència	11
Tres teòrics: Cage, Schechner, Lebel	13
La preeminència del cos: la 'new dance'	14
Marcel Marceau i l'èxit del mim	15
La renovació del teatre de text	17
<b>ELS GRUPS ALTERNATIUS</b>	21
El Teatre Laboratori de Grotowski	21
Peter Brook i l'espai buit	23
L'herència del 68	24
<b>ELS ANYS DE L'ABUNDÀNCIA</b>	31
L'aparició del teatre dansa alemany	31
El teatre de la mort de Tadeusz Kantor	34
Bob Wilson i l'esclat del teatre visual	35
La renovació de l'òpera	37
La renovació del musical anglosaxó	40
Les 'troupe' urbanes a Europa	44
El retorn del text dramàtic	46
<b>ENTRE L'ARTESANIA I L'ELECTRÒNICA</b>	49
L'impacte de les noves tecnologies	49
El fenomen del nou circ	51
Els ballarins també parlen	52

Lépage i el xoc entre cultures	53
<b>Bibliografia</b>	55

## Una revolució en l'escena

En aquest llibre veurem com els creadors de teatre, tant a Europa com a Estats Units, van expressar, des de l'any 1960, el desig de dur a terme una revolució en l'escena similar a aquella que va tenir lloc en la pintura i l'escultura. Es volia trencar amb el psicologisme i l'estètica realista que imperava fins aquell moment.

Totes aquestes innovacions van irrompre als escenaris en diversos àmbits i arreu de diversos països i van donar lloc a grups nous i estètiques diferents i significatives. Van aparèixer el *happening* i la *performance*, dos tipus d'espectacle ben diferents; la dansa es va renovar i va incorporar, de vegades, fins i tot la veu. També els dramaturgs van renovar el seu propi llenguatge, el del text dramàtic, i el van acostar a la parla quotidiana (*The Young Angry Men*), el van fer més ritual (Genet, Arrabal i Koltès), en van buscar tant l'essència (Beckett) com la musicalitat (Berndhardt), o el van deconstruir (Müller).

I els directors, en fer una aportació personal als textos del gran repertori, també van contribuir decisivament a aquesta actualització de l'escena en tot l'àmbit internacional: ho va fer Peter Brook amb Shakespeare, Strehler amb Goldoni, Lluís Pasqual amb García Lorca. Una aportació que també arriba al món de l'òpera, amb directors com Bergman, Chéreau, Sellars, Wilson, Lepage i d'altres.

Finalment, la nova tecnologia ha influït i pot influir fins a límits insospitats en les possibilitats de l'escena futu-

ra. El gran repte, però, és que l'ús que se'n faci no eclipsi el factor humà, l'emoció i els sentiments, que des de sempre han nodrit el teatre.



## MÉS ENLLÀ DE LES FRONTERES HABITUALS

A partir de 1960, preguntes com "què és l'art?" o "què és el teatre?" tenen com a resposta una gran varietat d'intervencions, accions i treballs escènics que sobrepassen les fronteres habituals entre gèneres com el teatre, la dansa o el circ.

### El 'happening' i la 'performance'

El *happening*, mot que va ser utilitzat per primer cop l'any 1959 per l'artista plàstic Allan Kaprow, és una acció espectacular entesa com un esdeveniment únic i irrepetible. El *happening* va conèixer el seu període de màxima esplendor durant els anys seixanta a Estats Units, especialment a la ciutat de Nova York, on va néixer. Troba els seus antecedents a les avantguardes escèniques del primer terç del segle XX (futurisme, dadaisme) i en l'obra provocativa de Marcel Duchamp.

També es vincula a les arts plàstiques, com ara l'*action painting* del pintor abstracte nord-americà Jackson Pollock i el pop art d'Andy Warhol. L'*action painting* valorava més l'acció i el gest de pintar que l'obra pictòrica acabada. Sobre grans superfícies blanques deixava caure pintura a l'atzar i preuava valors com l'espontaneïtat o la intensitat. Aquestes consideracions són un clar precedent del *happening*. La seva influència serà molt transcendent en el món de l'escena contemporània i es contraposarà al teatre convencional.

Aquest nou gènere escènic té lloc en un espai i temps físics concrets però, a diferència de la representació teatral, no es basa en estructures fictícies de temps i lloc, ja que té com a finalitat apropiar-se de la vida mitjançant l'acció valorant l'experiència real i no la simulada. El *happening* es desenvolupa en el present, pot donar-se en una galeria d'art, en un supermercat, en una estació de ferrocarril, i l'artista treballa amb objectes reals. Tanmateix, la interpretació teatral és substituïda per l'activitat real dels executants, que escombren, mengen, pinten o fins i tot s'autolesionen de manera real. D'aquesta manera, el cos i l'element sensorial adquireixen un gran protagonisme en aquestes manifestacions, lligats a l'alliberament sexual i a l'exploració psicodèlica característics d'aquells anys.

D'aquesta manera, el *happening* té una sèrie de característiques que li són pròpies i que podríem resumir en els següents punts: valoració del cos i del que és sensorial, sexualitat, presència de l'atzar en el procés creatiu i desig de trencar amb la passivitat de l'espectador.

A Estats Units, va ser especialment destacable l'anomenat grup Fluxus de Nova York, que es va mantenir actiu entre 1959 i 1963. D'esperit provocatiu i deutor del moviment dadà, els seus membres provenien de diverses disciplines artístiques: Allan Kaprow (pintura), John Cage (música), Nam June Paik (videoart) i Georges Maciunas (teoria). Van establir importants connexions amb la dansa contemporània formalista, una tendència encapçalada pel coreògraf Merce Cunningham que buscava l'abstracció en els moviments dels ballarins.

A Europa, el *happening* es treballa més a partir de la individualitat que de col·lectius. Té una clara influència del moviment dadà però, també, de la psicoanàlisi freudiana i

de les teories d'Antonin Artaud. Els artistes exploren els comportaments més instintius (sexualitat, violència, estats preverbals) i també tot el que fa referència al ritu i a les cerimònies rituals. En la dècada dels seixanta, van destacar els treballs del francès Ives Klein i de l'italià Piero Manzoni.

Els centres del *happening* a Europa van ser la Documenta de Kassel, les biennals de Lió i l'anomenat accionisme vienès. Cal destacar l'aportació de l'alemany Joseph Beuys (conegut pels seus treballs amb animals –cavalls o coiots– i per la crítica cultural i política que caracteritzava les seves accions), o la del suís Urs Lüthi, centrada en el tema del transvestisme.

### **La textualització de l'experiència**

Al final dels anys setanta, però, es va imposar internacionalment el terme *performance*, tot i que a la pràctica aquest mot es consideri sovint sinònim del de *happening*. La *performance* implica la teatralització de l'experiència, sigui artística o no, i incorpora elements tradicionalment allunyats del teatre (reivindicació de minories, ecologisme).

El seu suport pot ser l'acte pictòric, la instal·lació escultòrica, la dansa contemporània, el treball corporal o *body art* (moviment internacional que es va desenvolupar entre 1960 i 1970 i que explorava la fascinació que exerceix el cos humà sobre qui el contempla; els treballs agrupats sota aquesta denominació cobreixen un gran espectre de pràctiques, des de ritus sagnants fins a obres asèptiques i conceptuals), el concert, el format videogràfic o bé una combinació d'aquests llenguatges.

Per la seva pluralitat, la *performance* escapa a qualsevol definició fixa i homogènia. Entorn de 1980, quan aquest

gènere entra en crisi, molts dels seus artistes passen a treballar en videoart, teatre o dansa. En aquest sentit, val a dir que la *performance* ha tingut una gran influència sobre els creadors escènics dels darrers vint anys: Tadeusz Kantor, Bob Wilson, Pina Bausch, Jan Fabre o La Fura dels Baus.

Algunes de les característiques principals de la *performance* són el refús de la noció d'interpretació teatral, substituïda per una presència real del *performer*; l'oposició al valor comercial de les arts escèniques i de la creació artística en general i la valoració del procés per sobre del resultat.

D'altra banda, al principi dels setanta, va tenir lloc a Viena un dels moviments més radicals del gènere, vinculat al nihilisme i a l'exaltació d'estats extrems (psicosis, èxtasi, espasmes, orgasmes, al·lucinacions, autolesions). Va destacar el teatre "orgiasticomistèric" d'Hermann Nischt, creador d'uns rituals iniciàtics, inspirats en la missa catòlica, en què introduïa sang i vísceres d'animals. Nischt, encara en actiu, ha influenciat en gran manera artistes posteriors de tot arreu.

A Catalunya, l'activitat entorn de la *performance* va ser molt activa en la dècada dels setanta. A partir de 1960, podem trobar-hi precedents en els treballs de música acció de Joan Brossa al Club 49 en col·laboració amb el compositor Mestres-Quadreny. Però va ser en els anys setanta quan van destacar les accions musicals de Carles Santos, avui creador consolidat en el circuit internacional, i també les propostes de Jordi Benito, vinculat a l'estètica de Nischt.

També cal destacar iniciatives col·lectives de *performers* com l'"Art concepte" de Banyoles (1973), el Congrés Internacional de *Happenings* de Granollers (1976) i la mostra

*Brutal Barcelona performance* (1976). D'altra banda, cal remarcar els esdeveniments organitzats per l'anomenat grup de Nova York (Miralda, Rabascall, Selz, Xifra) a la ciutat dels gratacels, on també va destacar la videoartista Eugènia Balcells. A Madrid, l'any 1964 es va crear el grup Zaj (Juan Hidalgo, Walter Marchetti, Esther Ferrer), proper als circuits de música contemporània.

### **Tres teòrics: Cage, Schechner, Lebel**

John Cage, músic i filòsof nord-americà deixeble d'Arnold Schönberg, va treballar sobre els valors de la ironia, l'humor, l'atzar i la improvisació en l'acció musical. Quan el 1952 va presentar *4'33"* (el temps que va restar en silenci davant un piano de cua en una sala de concerts de Nova York) va ser titllat de provocador pel seu públic engalanat, però ell defensava que l'art no podia ser altra cosa que la vida en teatralitzar aquell acte musical. Cage feia prevaler la reflexió i la meditació en l'acte creatiu, valors propers a la filosofia oriental i oposats alhora a la mercantilització de l'art. Va col·laborar amb el coreògraf Cunningham en tractar música i gest com dos llenguatges autònoms tot i que sincrònics: el ballarí ja no havia d'il·lustrar la partitura amb el seu moviment, perquè aquest adquiriria valor per si mateix.

El també nord-americà Richard Schechner, director del Performance Group de Nova York, va portar el teatre fora de l'edifici teatral en ús. Va crear el terme *environmental theater*, un teatre d'ambients que barrejava actors i espectadors de forma activa, en un mateix espai (en sales o a l'aire lliure), i anul·lava les barreres arquitectòniques entre escenari i platea. Schechner, molt interessat alhora per la dimensió ritual del teatre, que s'havia perdut en l'època mo-

derna, va col·laborar amb l'antropòleg Víctor Turner en diverses ocasions amb la finalitat de retrobar la plenitud de l'antic teatre grec i la seva dimensió comunitària. A aquestes nocions, cal afegir-hi l'enorme ascendent d'Antonin Artaud i la seva visió d'un teatre físic i pertorbador.

Finalment, el francès Jean-Jacques Lebel, anomenat poeta de l'acció en relació amb els fets del Maig del 68, entenia la *performance* com un temps fort, sacre i mític en què la nostra percepció, el nostre comportament i la nostra identitat són modificats. Lebel defensava el *body art* i la relació eròtica com a creació artística (cal recordar que al final dels seixanta es desenvolupa la cultura hippy, la psicodèlia, el rock i altres moviments contraculturals que van sacsejar Europa i Estats Units).

### **La preeminència del cos: la 'new dance'**

Merce Cunningham, alumne de Martha Graham (creadora de la nova dansa nord-americana en la dècada dels trenta), és el principal representant de la dansa formalista, també anomenada *new dance*, que valora el gest abstracte i minimalista, allunyat de qualsevol referència figurativa. És una dansa que va trencar amb el formalisme del ballet clàssic incorporant moviments procedents de l'esport, les danses tribals índies o els moviments quotidians.

Cunningham, juntament amb Cage, va col·laborar amb artistes plàstics d'estètica pop (Roy Lichtenstein, Andy Warhol) i alhora va dur a terme experiències multimèdia i coreografies com *Variació V* (1965) o *Events* (1970), en què l'atzar tenia un paper destacat i, per tant, en cada representació hi havia un alt grau de variabilitat.

Cunningham va revolucionar l'ús de l'espai escènic en

la dansa. Les seves coreografies no dibuixaven figures simètriques com en el ballet, sinó que els ballarins dansaven descentrats, en diagonal, d'esquena al públic. La mirada de l'espectador no estava dirigida pel coreògraf i, per tant, l'espectacle esdevenia plural i amb nombrosos centres d'activitat. Cunningham explorava així les idees d'indeterminació i de canvi. No estava interessat a explicar històries al públic sinó a provocar emocions amb les imatges i els moviments que es creaven sobre l'escenari.

El 1962, Cunningham va fundar el Judson Dance Theater, que tenia la seu en una antiga església de la ciutat de Nova York, on els passos del ballet clàssic eren substituïts per accions quotidianes com caminar, córrer, saltar, a la recerca d'un moviment natural. Allà es van formar coreògrafs tan rellevants com Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs o Steve Paxton. La tasca pedagògica de Cunningham ha estat i és encara enorme: a Catalunya, la seva influència es pot trobar en coreògrafs com Cesc Gelabert.

### **Marcel Marceau i l'èxit del mim**

El llenguatge del mim encaixava en l'esperit dels anys seixanta: exaltació del cos, nudisme, certa estètica naïf vinculada al moviment hippy, minimalisme, descrèdit de la paraula. A més, el mim permetia inventar una nova gestualitat que, d'una banda s'oposava al teatre més convencional i, de l'altra, rescatava gestualitats històriques. Per exemple, l'italià Dario Fo, actor i dramaturg, va recuperar la gestualitat de l'antiga commedia dell'arte i del bufó medieval.

Però la capital del mim era París, ciutat que reunia els

anomenats quatre grans mims: Étienne Décroux, Marcel Marceau, Jean-Louis Barrault i Jacques Lecoq. Décroux, pare de la pedagogia moderna del gest, centrava l'art del mim en el valor abstracte del cos, valorava elements com pesos, contrapesos, equilibris i desequilibris, i els despallava de tot contingut figuratiu (el mateix que farà Cunningham en el món de la dansa).

Marcel Marceau, sens dubte el mim més popular del segle XX, uneix la depurada tècnica del seu mestre Décroux amb la pantomima romàntica, en especial la de la figura de Pierrot, amb la cara enfarinada i una gestualitat poètica. A aquests elements afegeix la influència del cinema mut (en especial, el record de Charles Chaplin) quan crea el seu personatge Bip, una espècie de *sans-culotte* modern.

Durant els anys seixanta, hi ha arreu una autèntica febre de mim a l'estil de Marceau que també arriba a Catalunya. Així, Els Joglars, un grup nascut l'any 1962, amb els seus mallots negres i les cares blanques, també són en els seus inicis seguidors de l'estil Marceau.

De la seva banda, Jacques Lecoq, antic professor d'educació física, aporta al món del mim moviments procedents de l'esport, de la *commedia dell'arte*, dels *clowns*, de l'antic art dels bufons, del melodrama i del cor de la tragèdia grega, i incorpora sons, paraules, i el treball amb objectes reals. Lecoq és el gran impulsor del mim contemporani i el mestre indiscutible de la majoria de creadors del teatre gestual dels darrers anys, també a Catalunya.

Així, per l'Escola de Lecoq de París han passat Joan Font, Anna Lizaran i Imma Colomer (fundadors de Comediants), i també Albert Vidal, Pep Bou, Sergi López i un llarg etcètera.



Ja hem assenyalat que Els Joglars, una companyia formada inicialment per Anton Font, Carlota Soldevila i Albert Boadella, dirigits per aquest últim des de la seva professionalització el 1966, es van iniciar segons les pautes del mim clàssic per evolucionar cap a un estil propi en incorporar sons, vestuari, objectes, que ja trobem en espectacles com *El joc* (1970), *Mary d'Ous* (1972) o *Àlias Serrallonga* (1974). Amb gran projecció internacional, Els Joglars van ser un grup pioner de teatre gestual i avui, encara plens de creativitat, figuren com la més veterana de les formacions europees nascudes els anys seixanta.

Albert Vidal, per la seva banda, evolucionarà del mim de cara blanca en propostes com *Teatre de màscares i moviment* (1969) cap a un estil influït pel teatre oriental i l'estudi de comportaments i rituals, un estil de teatre gestual que va obtenir un gran ressò amb *L'home urbà* (1983), un espectacle que es presentava als zoos i on l'home apareixia com una altra espècie animal, digna d'observació i estudi. La presència del mim i del teatre gestual a Catalunya ha estat continuada per companyies com El Tricicle (des de 1979), Vol-Ras (des de 1980), Pep Bou o Pepe Rubianes.

### **La renovació del teatre de text**

The Young Angry Men (joves irats) va ser una generació contracultural de dramaturgs iniciada amb l'estrena del text *Amb la ràbia al cos* (1956), de John Osborne, que mostrava el descontent dels joves britànics després de la Segona Guerra Mundial. Aquests autors (Osborne, Ann Jellicoe, Joe Orton) van contribuir a l'explosió d'una nova dramàtúrgia i d'una nova manera d'entendre la representació, amb l'ús d'un llenguatge quotidià, allunyat dels clixés del teatre anglès i basat en gran manera en la perfecta dicció

dels seus grans intèrprets. Justament, per la seva banda, la BBC va popularitzar aquest moviment amb les escenificacions radiofòniques i televisives.

Una de les particularitats dels "joves irats" va ser l'estretíssima relació aconseguida entre teatre i cinema: de la mà de directors com Tony Richardson, Richard Lester o Lindsay Anderson, l'anomenat *free cinema*, va establir-hi un treball gairebé conjunt. Justament, Richardson va crear amb Osborne la productora Woodfall Films per tal de portar a la pantalla les seves obres i va dirigir tant la versió escènica d'*Amb la ràbia al cos* (1956), com la cinematogràfica (1959), experiència que va repetir amb *L'histrió* (totes dues versions daten de 1961). Aquesta proximitat de llenguatges va proporcionar al teatre britànic un hiperrealisme sobre l'escenari desconegut fins aquell moment.

Juntament amb el productor Georges Devine i la directora Joan Littlewood, van llogar el Royal Court Theater, un antic i conegut teatre de Londres, per estrenar-hi les seves obres. A l'enorme èxit d'aquestes també hi va contribuir el recolzament i la participació d'actors britànics tan reconeguts com Laurence Olivier (director del National Theater en aquell moment), Mary Ure, Richard Burton, Claire Bloom, Charlotte Rampling o Jacqueline Bisset.

### **Les aportacions de Pinter i Beckett**

D'altra banda, sovint s'ha vinculat al recent premi Nobel de literatura Harold Pinter, dramaturg i director escènic, amb aquest moviment. Pinter, un dels autors més importants del segle, va iniciar-se com a actor (sota el pseudònim de David Baron), fet que va proporcionar a les

seves primeres obres un sentit del ritme en els diàlegs provinent de la interpretació, en valorar especialment els silencis i les paraules no dites. Els textos de Pinter destaquen pel seu llenguatge sintètic, essencial, que tracta amb freqüència els temes de l'agressió (física o mental) i de la incomunicació. Tanmateix, la presència dels personatges sobre l'escenari és sovint misteriosa, lluny de l'explicació racional. Algunes de les seves obres són *L'aniversari* (1958) o *L'última copa* (1972). També ha treballat per al cinema (el guió de l'excel·lent film *El servent* (1963), entre altres) i la BBC. Pinter ha desenvolupat una intensa carrera de director escènic en els principals teatres de Londres com el National Theatre, l'Old Vic o l'Almeida.

Per la seva banda, Samuel Beckett, autor irlandès establert a París des de 1937, va renovar l'escriptura dramàtica mitjançant noves relacions dels personatges amb l'espai, el temps i el llenguatge escènics. Per exemple, *Tot esperant Godot* (1952) va proporcionar un nou tipus d'acció dramàtica, en un temps-espai ahistòrics i indeterminats, sobre el tema de la incomunicació, en un to grotesc, absurd i transcendent, trets recurrents en la seva obra.

Beckett va reduir fins a l'extrem les possibilitats de la forma teatral deslligant la paraula del gest a *Actes sense paraules I* (1956) i *II* (1959) i fins i tot separant la veu del cos. Així, va utilitzar la veu en off a *Pas* (1975). Una radicalitat que també comportava una nova forma d'entendre la representació teatral.

D'ençà la mítica estrena de *Tot esperant Godot*, l'any 1952, Beckett va confiar la direcció escènica (pel que fa a les produccions franceses de les seves obres) a Roger Blin, antic col·laborador d'Artaud, qui també va dirigir alguns textos de Jean Genet. En els darrers anys, en què va portar

al límit l'experimentació sobre el text dramàtic, Beckett va optar per dirigir ell mateix les seves obres a través d'un treball formal i rigorós pel que fa a l'economia i el ritme dels gestos, el moviment de l'actor en l'espai com a expressió d'una situació dramàtica o la manera com la llum pot esdevenir un personatge.

Quant als muntatges sobre textos de Genet, recordem que l'actriu catalana Núria Espert va posar en escena *Les criades*, en un mític muntatge a París l'any 1968. El director era l'argentí Víctor García, cèlebre per la força de les seves imatges escèniques en assumir els postulats artaudians. Espert i García van col·laborar novament en les produccions de *Yerma* (1972), de García Lorca –amb una espectacular escenografia de Fabià Puigserver–, i en *Divinas palabras* (1975) de Valle-Inclán.

D'altra banda, el teatre cerimonial i violent de Jean Genet, autor d'obres com *Les criades* (1948), *El balcó* (1956) o *Els negres* (1958), va tenir una certa continuïtat en el moviment "pànic" (Arrabal, Jodorowsky, Topor i Sternberg), grup que entenia la representació teatral com una cerimònia blasfema. D'aquesta manera, Fernando Arrabal, dramaturg espanyol d'escriptura francesa, unia l'herència surrealista amb el gust per l'escàndol en obres com *L'arquitecte i l'emperador d'Assíria* (1967).

## ELS GRUPS ALTERNATIUS

El teatre com a compromís domina les dècades dels seixanta i setanta del segle XX. Art, vida, pacifisme, anti-autoritarisme converteixen el fet teatral en una plataforma des de la qual es poden expressar idees desafiadors i, també, noves formes de fer teatre basades en la improvisació, la creació col·lectiva i, alhora, l'emergència de la figura del director escènic com a creador indiscutible del teatre contemporani.

### El Teatre Laboratori de Grotowski

El director i teòric polonès Jerzy Grotowski ha exercit una enorme influència en el teatre del segle XX en crear la teoria de l'anomenat teatre pobre. Grotowski, en el seu Teatre Laboratori (1960-1984), volia suprimir tot el que fos superflu en l'acte teatral fins a arribar a la seva essència: únicament són necessaris un actor i un espectador perquè l'acte es produeixi. A *Cap a un teatre pobre*, el mateix Grotowski defineix aquest tipus de teatre: "Les produccions del nostre laboratori teatral van en una altra direcció. En primer lloc tractem d'evitar qualsevol eclecticisme, intentem rebutjar la concepció que el teatre és un complex de disciplines. Tractem de definir el teatre en ell mateix, el que el separa d'altres categories de representació o d'espectacle. En segon lloc, les nostres produccions són investigacions minucioses de la relació que s'estableix entre l'actor i el públic. En suma, considerem que l'aspecte

medul·lar de l'art teatral és la tècnica escènica i personal de l'actor."

### **Pocs espectadors i disciplina monàstica**

El teatre grotowskià es basava en punts com els següents:

1. El teatre no és un acte banal, sinó que posseeix una dimensió ètica i espiritual.
2. Limitació progressiva del nombre d'espectadors. L'espectador és un testimoni de l'acció i per això cal involucrar-lo físicament i mentalment. Per exemple, a *Doctor Faustus* (1963), els espectadors compartien una llarga taula amb Faust i Mefistòfil.
3. Preferència per una estètica tenebrosa i de caràcter expressionista influïda per la imatgeria catòlica, les pintures negres de Goya i els retrats pertorbadors de Francis Bacon.
4. L'actor grotowskià seguia un dur entrenament físic i mental, i també una disciplina monàstica. Grotowski va establir estrets lligams entre creació i pedagogia.
5. Protagonisme de la presència corporal, també respecte al component eròtic. En els seus muntatges, el protagonisme se centrava en els actors i en la seva capacitat per sacsejar l'espectador.
6. Manipulació de textos clàssics (Marlowe, Calderón, l'Apocalipsi).

Grotowski utilitzava textos dramàtics que reintrepretava d'acord amb lectures socials i polítiques del moment. Els principals espectacles creats al Teatre Laboratori van ser *Akropolis* (1961), *Doctor Faustus* (1963), *El príncep constant* (1965), *Apocalipsi cum Figuris* (1968). En els darrers anys, a Estats Units i Itàlia, Grotowski es va interessar per les tècniques d'interpretació orientals i alhora va contactar amb creadors com Jean-Louis Barrault o Peter Brook.

Un dels elements més notoris de Grotowski és la seva definició d'un model d'actor: l'actor sant. No d'una altra manera, l'actor grotowskià se sotmetia a un entrenament intensiu que incloïa ioga, zen, tai-txi, acrobàcia, esport, dansa, entrenament vocal, meditació per dominar cos i ment. A partir dels anys setanta, sota l'ascendent d'Artaud i Grotowski, i a escala internacional, els actors ja no sola-

ment havien de dominar l'emissió vocal i la dicció, sinó que havien de caminar descalços, reptar per terra, saltar obstacles i lluitar en escena. Pertot arreu, l'entrenament físic esdevé fonamental des d'aquell moment en la formació d'actors. La seva influència sobre l'actor del segle XX ha estat, per tant, fonamental.

### **Peter Brook i l'espai buit**

El director britànic Peter Brook va iniciar-se a la Royal Shakespeare Company, on va treballar amb actors com John Gielgud, Laurence Olivier, Paul Scofield o Glenda Jackson, mentre renovava l'escenificació dels textos de Shakespeare. Recordem muntatges com *El somni d'una nit d'estiu* (1970), en què va incorporar una estètica propera al circ. Anteriorment, *El rei Lear* (1962) va ser el seu primer exemple de teatre buit en fugir de l'aparell escenogràfic i del vestuari historicista per concentrar-se en el treball dels actors i en la veritat i vigència del text mentre s'apropava a Shakespeare amb una visió més cinematogràfica que teatral. Brook contraposava així valors com l'emoció i la sinceritat a l'artifici i a la tradició.

També cal destacar la producció *Marat-Sade* (1964), de Peter Weiss, a partir de la qual ell mateix va fer una pel·lícula. El 1971, Brook es trasllada a París i crea el Centre Internacional de Recerques Teatrals (CIRT) on comença a treballar amb actors de tot arreu. En un altre àmbit, Brook s'havia iniciat com a director d'escena d'òperes al Covent Garden (encara es recorda una *Salomé* de Richard Strauss de 1949 amb escenografia de Salvador Dalí). En els darrers anys, però, Brook s'ha decantat per les escenificacions operístiques de petit format, fora dels grans coliseus, per copsar els elements més íntims del gènere. D'aquesta

manera, *La tragèdia de Carmen* (1981), de Bizet, esdevenia un espectacle en què joves cantants unien paraula i cant en una representació d'estètica realista, més propera a un teatre musical que a la gran òpera.

### L'herència del 68

Els espectacles de creació col·lectiva es produïen sense un text inicial ni un projecte final determinat i es conformaven a partir de l'acció conjugada de diverses persones. La creació col·lectiva es va popularitzar els anys seixanta vinculada als moviments contraculturals, en especial de l'anomenat Maig del 68. Aquesta forma de fer teatre posava en qüestió la jerarquia de l'equip teatral (primers actors, director, autor), mentre defensava la utopia d'una escena més igualitària en què fossin protagonistes les temàtiques d'ordre polític i la valoració del que és espontani i corporal. El cert és que experiències realitzades amb actors ben entrenats van proporcionar espectacles importantíssims en grups com Living Theater, Théâtre du Soleil, The Footsbarn Travelling Theater o Els Joglars.

El Living Theater va ser el pioner i el més conegut d'aquests grups. Aquesta companyia, formada a Nova York per Julian Beck i Judith Malina, va assumir un nou model d'actor basat en tècniques d'entrenament físic i en la creació col·lectiva, actors que exploraven la participació dels espectadors provocant-los i barrejant-s'hi (van ser els primers que van actuar amb texans i samarretes). Els seus espectacles tractaven sobre temes polèmics com la defensa de les drogues a *La connexió* (1959), o l'antimilitarisme a *El pont* (1963). El 1964, el grup es va exiliar a Europa (França, Gran Bretanya i Itàlia).



### Hippies i portaveus de minories

Dins d'aquesta línia, va sorgir a Estats Units, tant a Nova York com a Califòrnia, una generació de grups teatrals de caire radical que van compartir les característiques següents:

1. Defensa del pacifisme (contra la guerra del Vietnam).
2. Reivindicació de la cultura popular tradicional (faules, paràboles bíbliques) i de la cultura contemporània (còmics, pop-rock).
3. Exaltació de l'experiència corporal i sexual. La frase de la novel·lista Gertrude Stein "el cos no menteix mai" va esdevenir una proclama per a aquests grups.
4. Valoració dels símbols i de la utopia (moviment hippy). El teatre, pel seu caràcter comunitari, va esdevenir una expressió de la societat utòpica i igualitària.
5. L'escena esdevé un mitjà d'expressió per a les minories (jueus, negres, chicanos, homosexuals, feministes).
6. L'autoria col·lectiva. L'espectacle es construeix sobre improvisacions.
7. Influència del *happening*: estructura oberta i participació dels espectadors.
8. No es treballa a partir d'un text dramàtic, sinó sobre temes d'actualitat.
9. L'ascendent d'Antonin Artaud.

El Living Theater unia les teories d'Artaud i Grotowski amb la defensa de la cultura jueva tradicional, l'anarquisme i la psicodèlia. Una mescla explosiva el resultat de la qual van ser una sèrie d'espectacles impactants com *Frankenstein* (1965), *Antígona* (1967) i, molt especialment, *Paradise Now* (1967). Aquest últim constava d'una estructura oberta propera a la performance, una apoteosi de la llibertat, en què la reacció del públic determinava la duració (a Londres va arribar a durar 48 hores). Després de la mort de Beck, l'any 1985, el grup va retornar a Nova York, on encara manté una presència residual.

Curiosament, el Living va ser l'únic grup radical que va actuar a Catalunya en l'època franquista. Així, van presentar *Antígona* a Barcelona l'any 1967. Durant la transició, entre 1976 i 1978, van actuar a Catalunya Bread and Pup-

pet, Odin Teatret, Grand Magic Circus, El Teatro Experimental de Cali i de nou el Living Theater, entre d'altres.

Bread and Puppet, liderat per l'escultor alemany Peter Schumann, va destacar pels seus magnífics espectacles de carrer, realitzats a Nova York, en què es combinaven actors i marionetes de totes les mides. Eren espectacles molt crítics en relació amb la guerra del Vietnam, com *Un noi diu adéu a la seva mare* (1968), la història d'un soldat ras. Els membres d'aquest grup van estar-se una llarga temporada a Canet de Mar juntament amb Comediants l'any 1977. Actualment, treballen a l'estat nord-americà de Vermont, on fan un tipus de teatre veïnal, allunyat dels circuits comercials.

Finalment, recordarem la importància del californià Teatro Campesino, que oferia espectacles corals de camperols mexicans, amb un destacat component musical i de sàtira política. *Vietnam campesino* (1970) o *El corrido* (1975) van esdevenir èxits internacionals. En aquests espectacles, els personatges eren tipus fàcilment identificables (obrer, capatàs) i se servien de màscares i pancartes en un marc estètic proper al teatre de guinyol. El seu director, Luis Váldez, també ha treballat en l'àmbit cinematogràfic en films com *La Bamba* (1981).

### **L'arribada a Europa**

La major part d'aquests grups nord-americans van arribar a Europa a través del prestigiós Festival de Nancy, al nord de França, dirigit per Jack Lang. Així ho van fer Bread and Puppet, el Living Theater, Teatro Campesino o The San Francisco Mime Troupe.

A Europa, destaca l'Odin Teatret, un grup teatral creat per l'italià Eugenio Barba el 1964 a Oslo. Dos anys més

tard, el col·lectiu es va instal·lar a la ciutat danesa d'Holstebro. Alumne de Grotowski, Barba també ha explorat les possibilitats físiques de l'actor sense deixar de banda la seva implicació ètica en el fet teatral. De la llarga trajectòria del grup, destaquen els espectacles *Kaspariana* (1967), *Ferai* (1969) i les accions de carrer *Anabasis* (1977). L'Odin Teatret va fundar l'any 1979 l'Escola Internacional d'Antropologia Teatral (ISTA), un espai itinerant d'intercanvis entre diferents cultures i tradicions teatrals. Cal recordar que Barba ha desenvolupat un important magisteri teòric per mitjà de llibres, conferències i nombrosos tallers.

També cal incloure el Théâtre du Soleil, fundat a París el 1964 per Arianne Mnouchkine. Preocupada per la internacionalitat del fet teatral i per les formes populars de l'espectacle (circ, farsa), aquesta directora va instal·lar-se amb el seu grup a Vincennes, prop de la capital, en una antiga fàbrica de cartutxos. Allà van iniciar el seu treball sobre el públic: actors i espectadors s'alimentaven dels mateixos valors teatrals i polítics. *1789* (1970) i *1793* (1976), dos espectacles participatius sobre la Revolució Francesa (i els fets del Maig del 68), influiran enormement en el teatre francès i europeu, ja que la història feta teatre fascinava en convertir-se en mirall dels problemes contemporanis. En aquestes manifestacions, els actors envoltaven els espectadors entre practicables i plataformes. El públic, dempeus, estava dinamitzat pels desplaçaments dels actors.

Finalment, Le Grand Magic Circus va establir-se a París l'any 1965 de la mà del seu director Jérôme Savary, nascut a Buenos Aires. Es caracteritzaven per una estètica d'arrels surrealistes amb imatges provocadores sorgides del món del circ, del melodrama i del music-hall. Van ob-

tenir grans èxits amb espectacles com *Zartan*, el germà poc estimat de Tarzan (1970).

### **El teatre independent espanyol**

Aquest moviment internacional, el dels grups vinculats a l'anomenada creació col·lectiva, va tenir una especial traducció a Catalunya i Espanya, on es va identificar amb l'anomenat teatre independent, que va fer de la lluita anti-franquista un dels seus primers objectius. Cal recordar que la censura teatral va mantenir-se vigent a Espanya fins l'any 1977. Justament va ser durant la transició quan es va produir la campanya sobre la llibertat d'expressió, arran de l'empresonament de Boadella i altres Joglars després de l'estrena de *La torna* (1977), un espectacle sobre l'execució l'any 1974 de l'anarquista Puig Antich i Heinz Chez, un pres comú enigmàtic d'origen polonès, el qual van ajusticiar el mateix dia.

Al final dels anys setanta, i amb l'arribada de la democràcia, molts d'aquests grups van desaparèixer, alguns van passar al circuit amateur i uns pocs van evolucionar per convertir-se en grans empreses. Els grups nascuts després de 1975 ja no compartien la militància política dels seus antecessors, però estèticament van heretar moltes característiques d'aquells col·lectius que havien format part del teatre independent.

A Catalunya, van destacar Els Joglars, Comediants, Grup 69, Dagoll-Dagom, La Claca, i un llarg etcètera. A Madrid, Goliardos, Tábano, Ditirambo. Per la seva banda, Esperpento, Teatro Estudio Lebrijano o La Cuadra de Sevilla constaven en la nòmina dels grups andalusos.

Comediants, un dels màxims representants de l'anomenat teatre festa, es va formar el 1971. Per teatre

festa s'entenia un tipus de representació teatral lligada a la recuperació del ritual i a l'exaltació del fet comunitari i participatiu que sovint prenia forma de teatre de carrer, tot i que també podia representar-se en locals tancats. Al llarg de la seva trajectòria, Joan Font, director de Comediants, ha unit la particular estètica del grup a les antigues tradicions festives populars (capgrossos, gegants, ombres xinesques) i amb una imatgeria mediterrània de colors lluminosos (sol, lluna, dimonis, astres, follets). Establerts a Canet de Mar, els seus muntatges, com ara *Sol, solet* (1979), o l'espectacle de carrer *Dimonis* (1982), han estat un model per al teatre català posterior. Altres títols han estat *Alè* (1984), *La nit* (1987), *Mediterrània* (1992), *El llibre de les bèsties* (1995), i la seva iniciació en el món de l'òpera, *La flauta màgica* (1999).

També van ser els impulsors de la Primera Fira de Teatre de Carrer de Tàrraga. Així, una acció de Comediants a la plaça Major (1981) va fer que els de Canet transformessin la Festa Major targarina en uns dies de protagonisme pel teatre. Any rere any, la Fira ha anat adquirint importància i avui marca l'inici de la temporada teatral a Catalunya.

Pel que fa als grups independents de la resta d'Espanya, n'hi ha un que destaca per una estètica singular: La Cuadra de Sevilla. Des de la seva creació el 1971, el seu director Salvador Tàvora, cantaor flamenc i ex torero, ha insistit a mostrar una imatge d'Andalusia diferent dels tòpics folklòrics propiciats pel franquisme. Així, espectacles com *Quejío* (1972), *Los Palos* (1975) o *Andalucía amarga* (1979) parlaven amb accent fosc i tràgic sobre l'emigració dels andalusos al nord d'Europa.

Més endavant, en espectacles com *Nana de espinas*

(1984), *Las Bacantes* (1987), *Albucema* (1988), *Identidades* (1994) o *Carmen* (1999), han mostrat una Andalusia més càlida, al mateix temps que prenien com a referent textos ja escrits (de García Lorca, Eurípides o Merimée) i usaven festes tradicionals, com les romeries o les curses de braus, en un marc dramàtic.

## ELS ANYS DE L'ABUNDÀNCIA

La societat actual, anomenada societat de l'espectacle, genera una gran quantitat d'informació i de sofisticació. Respecte a les arts escèniques, a partir dels anys setanta, aquesta espectacularització s'aprecia especialment en la qualitat dels treballs, en la seva factura impecable. Els diners institucionals a Europa, conjuntament amb el redescobriment de l'òpera i l'èxit dels musicals, conformen uns anys d'abundància. Sense oblidar alguns dels creadors més personals i inclassificables, cal recordar Tadeusz Kantor, Pina Bausch o Bob Wilson.

### L'aparició del teatre dansa alemany

Des de 1970, la dansa ha esdevingut un fenomen escènic molt interrelacionat amb el teatre, ja que s'ha dissol la divisió entre gèneres per construir espectacles híbrids, els quals han propiciat al seu torn un nou gènere: el teatre dansa.

El Tanztheater neix a la República Federal d'Alemanya, després d'una llarga postguerra cultural, com a derivació de la dansa expressionista (consolidada en la dècada dels trenta per dos coreògrafs: Mary Wigman i Kurt Joos), més la influència de la *new dance* nord-americana (Martha Graham, Merce Cunningham).

### **Emoció i ironia**

Les principals característiques del teatre dansa són:

1. El ballari, a més de la tècnica clàssica de ballet, ha d'incorporar el treball amb l'emoció, una eina pròpia de l'actor.
2. La coreografia ja no il·lustra una partitura determinada (com *El llac del cignes*, per exemple), sinó que la música es tria en funció d'allò que la coreografia vol explicar: el procés tradicional es capgira.
3. Importància del vestuari i dels objectes.
4. La paraula es pot incorporar de forma ocasional.
5. Element irònic o crític respecte a la realitat del moment.
6. S'abandona el temps fictici: l'acció passa en el present.

Pina Bausch és la coreògrafa més coneguda d'aquest nou corrent i un dels noms més rellevants de les arts escèniques de la segona meitat del segle XX. Bausch va ser formada per Kurt Joos a la seva escola d'Essen. Fundada el 1927, aquesta escola de base popular va acollir coreografies tan conegudes com *La taula verda* (1932), encara en repertori, on Joos satiritzava sobre la Societat de Nacions, els ballarins anaven vestits de carrer i usaven objectes reals.

A causa del nazisme, Joos va emigrar a la Gran Bretanya i va retornar al seu país el 1949 per tal de reobrir l'escola de teatre dansa d'Essen, on formaria una nova generació de coreògrafs alemanys, entre ells, Bausch. Més tard, Pina Bausch també va estudiar un temps als Estats Units amb Paul Taylor, un alumne de Martha Graham.

Directora del Teatre de Wuppertal des de 1973, Pina Bausch ha treballat en el territori fronterer entre dansa, teatre i musical. La seva és una mirada irònica sobre el comportament humà i els seus estereotips (en especial, pel que fa a les relacions entre home i dona). Sovint utilitza



una estètica pròpia dels anys cinquanta i una sèrie de leitmotiv estilístics (terres d'herba o d'aigua, músiques d'origen popular, passarel·les, homes vestits de dones, animals en escena, abraçades que acaben en rebuig).

Entre les seves coreografies més rellevants destaquen: *Els set pecats capitals* (1976), *Renata emigra* (1977), *Cafè Müller* (1978), *1980* (1984), *Gebirge* (1985). Darrerament, els seus treballs estan relacionats amb una ciutat; així Roma va inspirar *Viktor* (1986). La van seguir *Palermo, Palermo* (1989), *Madrid* (1992), i darrerament, Lisboa per mitjà de *Masurca Fogo* (1998). La influència de Pina Bausch ha estat enorme a tot arreu, tant pel que fa a creadors de dansa com de teatre. Una de les característiques de la companyia de Pina Bausch és el fet d'haver estat formada per ballarins de tot el món, alguns dels quals ja fa més de vint anys que treballen amb ella. Alguns d'aquests noms han estat Meryl Tankard (Austràlia), Dominique Mercy (França) Kyomi Ichida (Japó), Isabel Rivas (Espanya), Jan Minarik (Estats Units), Jacob Andersen (Dinamarca).

L'altra gran escola de dansa expressionista va ser la de Dresde. La seva fundadora, Mary Wigman, va obrir-la el 1920. Artista polèmica per haver col·laborat amb el règim nazi (organitzant la posada en escena de les Olimpíades de Berlín del 36, per exemple), la seva obra ha quedat perjudicada per aquesta causa. Esplèndida coreògrafa, va treballar sobre el costat més fosc de l'expressionisme, sobre el que és tenebrós i demoníac. Wigman va alliberar el moviment de la pelvis i va optar pels gests plens de crispació. Després de la guerra, va retornar a Dresde. Darrerament, la seva obra ha estat reivindicada pels seus deixebles, sobretot per Susanne Linke.

## El teatre de la mort de Tadeusz Kantor

A Polònia, país ric en tradició teatral, ha destacat en els darrers anys el director, escenògraf i *performer*, Tadeusz Kantor, que el 1955 va crear el Teatre Cricot 2 a Cracòvia juntament amb l'actriu Maria Jarema. Després de fer diversos *happenings* i posar en escena tres obres, entre les quals va destacar *La polleta d'aigua* (1967) del dramaturg polonès Stanislav Wyspianski, autor que feia prevaler els elements plàstics i musicals abans que els literaris, Kantor va iniciar una nova etapa.

D'aquesta manera, el 1975 va publicar el manifest *El teatre de la mort*, any en què també va presentar *La classe morta*, sobre els seus records d'infància, muntatge que va aconseguir el reconeixement internacional. El van seguir *Wielopole, Wielopole* (1980), *Que rebentim els artistes!* (1985), *Mai més no tornaré aquí* (1988) i *Avui és el meu aniversari* (1990), que va restar inacabat a causa de la seva mort.

### El director és com un pintor

Podem dir que el teatre de Kantor destacava pel següent:

1. Era un teatre autobiogràfic: la seva memòria esdevenia material de representació; paradoxalment, però, el resultat era d'abast universal.
2. Segons Kantor, el director d'escena era com un pintor: en les seves obres destacava un cromatisme fosc, abundant en ocre i negres.
3. La influència del teatre jiddisch, el teatre tradicional jueu que conserva a Polònia tot el seu esplendor.
4. Els actors de la seva companyia eren clowns divertits a estones i en d'altres es movien com maniquins (de fet, utilitzava maniquins en les seves obres).
5. En la seva companyia, acollia actors procedents de diferents nacionalitats; hi abundaven els italians, els alemanys i els francesos.
6. Per a ell, l'espectador havia de mostrar entusiasme, com el seguidor d'un club de futbol.

## Bob Wilson i l'esclat del teatre visual

Robert Wilson, arquitecte texà, va establir-se a Nova York al final dels anys seixanta per revolucionar el món de l'escena. Interessat pel surrealisme, les teories freudianes i la història contemporània, Wilson va començar a freqüentar els cercles de la performance i els de dansa propers a Cunningham. Com a voluntari, Wilson treballava en l'educació de nens autistes, fet que l'influirà en la seva concepció escènica (relacions distorsionades amb l'espai i les paraules, per exemple).

Al llarg de la seva trajectòria, Wilson ha creat un equip de treball amb el compositor Philip Glass, la coreògrafa Lucinda Childs o el dramaturg alemany Heiner Müller. Valentina Valentini, en el seu llibre *Després del teatre modern* (1991), narra la fascinació que el teatre de Wilson provoca en l'espectador: "El contacte de Wilson amb el que és diferent, llunyà en el temps i en l'espai, amb les altres tradicions culturals, amb el que és desconegut (la percepció patològica, la disfunció de la màquina perceptiva que produeix deformacions, ja sigui el fet d'engegantir els detalls o la gulliverització del món) s'acompleix amb procediments i càlculs rigorosos: és la cosmogonia wilsoniana."

Entre els nombrosos muntatges de Wilson, destaquen *Vida i temps de Sigmund Freud* (1970), *Vida i temps de Joseph Stalin* (1973), *Una carta per a la reina Victòria* (1974), *Mort, destrucció i Detroit* (1979), *The CIVIL WarS* (1983). Des dels anys vuitanta, Wilson viu a Alemanya coincidint amb una etapa de posada en escena de textos dramàtics que ell mateix reinterpreta: *Medea* (1984), *Quartett* (1987), *Don Juan* (1991) o *Hamlet*, un monòleg (1995).

### L'obra d'art total

Alguns dels trets que fan de Wilson un dels creadors escènics més rellevants d'avui són els següents:

1. El seu treball es fonamenta en la modificació de la percepció de l'espectador, per la qual cosa alenteix el tempo escènic.
2. Utilitza grans espais escènics i els seus espectacles es regeixen per "principis arquitectònics".
3. Recupera el concepte de *Gesamkunstwerk* o obra d'art total que Richard Wagner va anunciar al final del segle XIX en referir-se a l'òpera del futur (un gènere en què intervé música, gest, escenografia, il·luminació).
4. En els seus espectacles, destaca la bellesa de les imatges, sovint d'estètica surrealista, amb un fort component oníric.
5. Modifica l'escala dels objectes (per exemple, un tren diminut i una panotxa gegantesca).
6. Sovint els seus actors tenen una aparença despersonalitzada, gairebé clònica.
7. Té certa fixació per determinats personatges històrics (reina Victòria d'Anglaterra, Felip II d'Espanya, Stalin, Sigmund Freud, Thomas Edison, Hellen Keller, Albert Einstein), i per d'altres de mitològics (Ícar), que esdevenen protagonistes de les seves obres.
8. Una execució tècnica impecable.
9. La música és el fil conductor dels seus espectacles, per davant de les paraules.

A més, Wilson ha estat un dels principals impulsors de l'òpera contemporània en col·laborar amb compositors com Philip Glass. De fet, la seva òpera *Einstein a la platja* (1976) va marcar un abans i un després en la història d'aquest gènere quan es va estrenar a la Metropolitan Opera House de Nova York.

Altres títols han estat *Alicia* (1992), amb partitura de Tom Waits, i *Temps de rock* (1997), de Lou Reed. Tanmateix, també ha treballat en el repertori tradicional (Mozart, Richard Strauss, Puccini i Wagner); Cal destacar que Wilson ha estat el primer nord-americà que ha posat en escena una de les òperes del mestre Wagner al Festival de Bayreuth.

## La renovació de l'òpera

La posada en escena de l'òpera ha estat un important mitjà de renovació per al món de la representació de la segona meitat del segle XX. Primer, perquè entorn d'aquest gènere es mouen grans quantitats de diners que permeten una major experimentació escènica als directors de renom i, segon, perquè el públic dels grans festivals operístics (Salzburg, Bayreuth, Glyndebourne, Verona, Savonlinna, Sidney, Perelada, Granada) ha acceptat aquesta renovació, tot i que, a vegades, amb polèmiques.

Actualment, la reatralització de l'òpera és una condició de la seva renovació i alhora de la seva supervivència. Davant de la perfecció sonora dels CD i d'altres sistemes de reproducció, l'espectacle líric ha de procurar una escenificació que justifiqui l'òpera com a espectacle. D'aquesta manera, els nous coliseus (l'Òpera de la Bastille de París o els renovats Real de Madrid, Liceu de Barcelona o Covent Garden de Londres) han tractat amb especial cura la maquinària escènica per poder mostrar en els seus escenaris les darreres troballes escenogràfiques i tecnològiques.

Com en el teatre de text, el director d'escena ha reformulat en les darreres dècades el repertori operístic i l'ha convertit en un llenguatge viu. Assenyalem-ne alguns exemples.

Giorgio Strehler va fundar el 1947 amb Paolo Grassi el prestigiós Piccolo de Milà, on va recuperar autors com Goldoni, a més de posar en escena Shakespeare, Brecht, Pirandello, Txèjov, De Filippo, Marivaux i un llarg etcètera. Però Strehler també va destacar pels seus treballs operístics, sobretot amb obres de Mozart. Així, el seu *Don Giovanni* (1987), estrenat a la Scala de Milà, va ser tot un

exemple d'equilibri entre el treball teatral i el musical que exigeix qualsevol posada en escena operística.

Un altre gran nom de l'escena, el suec Ingmar Bergman, també està lligat al món de l'òpera (especialment, al Teatre d'Òpera d'Estocolm), a més del cinema i del teatre. Recordem que Bergman ha dirigit nombroses obres de teatre al Dramaten d'Estocolm (Shakespeare, Strindberg, Ibsen, Txèjov) i, pel que fa a l'òpera, ha treballat el repertori mozartí (*La Flauta Màgica*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *Les noces de Figaro*), i també òperes de Gluck i Häendel.

Per la seva banda, Patrice Chéreau, director escènic i cinematogràfic, destacat pel perfeccionisme que confereix a les representacions, va trobar en l'espectacle líric la possibilitat de crear universos autònoms. En especial, va interessar-se pel món de Wagner i la seva genuïna mitologia que Chéreau va recollir en *L'anell dels Nibelungs* (1976), una esplèndida revisió de la tetralogia del compositor alemany.

També el britànic Jonathan Miller va aconseguir un gran èxit amb la seva adaptació de *Rigoletto* (1982), de Verdi, en situar l'acció en el Chicago mafiós dels anys trenta. Altres directors que també han dirigit òpera han estat l'alemany Peter Stein, el japonès Yukio Ninagawa, el canadenc Robert Lépage, el suís Luc Bondy o el romanès Ion Caramitru.

Darrerament, Peter Sellars, format a la prestigiosa Shakespearian Company de Boston, ha transformat en gran manera el repertori operístic i teatral en deconstruir aquestes obres i afegir-hi comentaris d'actualitat. Sellars es va donar a conèixer amb la seva revisió de la trilogia Mozart-Da Ponte: *Don Giovanni* (1986), *Così fan tutte* (1987) i *Les noces de Figaro* (1988), en ambientar-les al Harlem marginal

o en un loft luxós de Manhattan. Proper a l'estètica cinematogràfica, Sellars acosta l'òpera al present i a les problemàtiques contemporànies, mentre busca els punts de contacte i les dissonàncies entre l'obra mozartiana i el moment present. Aquesta trilogia va ser estrenada amb gran polèmica a la Metropolitan Opera House de Nova York.

Aclamat o vituperat, el jove Sellars també ha posat en escena òperes contemporànies com *Nixon a Xina* (1987), de John Adams. Entre els seus darrers treballs, destaquen *Èdip Rei* (1994), de Stravinski, *Matias el pintor* (1995), de Paul Hindemith, i *Carmen* (1998), de Georges Bizet.

A Catalunya, hem de subratllar la tasca de Lluís Pasqual, Núria Espert i La Fura dels Baus. Pel que fa a l'òpera, Pasqual ha mostrat una clara predilecció per Verdi. Així, el seu esplèndid i divertit muntatge de *Falstaff* (1983), la més shakesperiana de les òperes de l'italià, va ser tot un exemple de bon treball de direcció d'actors en relació amb el baríton Jose van Dam, convertit en el fidel escuder d'Enric V. Després d'aquesta producció del Théâtre de la Monnaie de Brussel·les, Pasqual va tornar a Verdi amb *Don Carlo* (1985), sobre la tragèdia homònima de Schiller.

Per la seva banda, Núria Espert ha estat la directora escènica de diverses òperes, especialment centrades en protagonistes femenines com ara *Elektra* (1989) de Richard Strauss o *Carmen* (1993), de Bizet. Un altre títol amb nom de dona, *Turandot* (1999), de Puccini, ha estat l'encarregat d'obrir de nou les portes del Gran Teatre del Liceu de Barcelona després de l'incendi de 1993.

Finalment, La Fura dels Baus, en la seva actual etapa de diversificació, ha iniciat amb gran èxit la seva incursió en el camp operístic, al qual ha aportat una bona dosi de

renovació visual i d'impacte tecnològic. Així, la inacabada *Atlàntida*, amb partitura de Manuel de Falla i poema de Verdaguier, va estrenar-se al Festival de Granada de 1996. A continuació, el grup ha treballat en algunes rareses respecte al repertori habitual: *El martiri de sant Sebastià*, de Claude Debussy (Festival de Perelada, 1997), *La damnació de Faust*, d'Hèctor Berlioz (Festival de Salzburg, 1999), *DQ. Don Quijote en Barcelona*, de José Luis Turina (Gran Teatre del Liceu, 2000) i, darrerament, *La flauta màgica*, de Mozart (Festival del Ruhr, 2003).

A aquests noms, cal sumar-hi les produccions operístiques dirigides per Calixto Bieito, sovint envoltades de polèmica, i el treball personalíssim de Carles Santos respecte al gènere. Val a dir que tots dos creadors han obtingut un ampli ressò internacional en les darreres temporades.

### **La renovació del musical anglosaxó**

El musical nord-americà neix cap a l'any 1920 com a resultat d'una síntesi entre l'opereta vienesa (com *La vídua alegre*, de Franz Léhar), l'opereta anglesa (com *El Mikado*, de Gilbert i Sullivan), la pantomima, el music-hall, el vodevil europeu, les revistes populars del Far West, les coreografies de noies dels espectacles de Florence Ziegfield a Nova York, el ball de claqué i els balls populars dels espectacles negres dels estats del sud.

Aviat va establir-se una estreta relació entre Broadway i Hollywood, ja que les grans productores cinematogràfiques (RKO, MGM) van convertir diversos musicals en pel·lícules i, d'aquesta manera, molts actors de formació teatral van esdevenir estrelles del cel·luloide (Fred Astaire, Ginger Rogers, Gene Kelly, Cyd Charisse,



Judy Garland, Liza Minnelli), i també directors (Jack Buchanan, Vicente Minnelli) o coreògrafs (Busby Berkeley).

El musical clàssic (1920-1940) destacava per la seva estructura de números tancats i de lluïment per part dels cantants i també dels ballarins. En aquells espectacles hi havia petites escenes parlades que s'intercalaven amb cançons, balls, pantomimes sense un lligam dramàtic. D'espirit optimista o patriòtic, moltes de les seves melodies continuen sent populars entre nosaltres. D'aquesta etapa, destaquen compositors com Cole Porter, Irving Berlin, Jerome Kern (que va formar un tàndem amb el lletrista Oscar Hammerstein), George Gershwin (que treballava amb el seu germà Ira, responsable de les lletres) i Richard Rodgers.

A partir de 1940, neix l'anomenada *musical comedy*, caracteritzada pel realisme i per la unitat d'acció en funció d'un argument que va evolucionant al llarg de l'obra (desapareixen els números tancats de l'etapa anterior). El punt de partida va ser Oklahoma, de Richard Rodgers i Oscar Hammerstein jr. (lletrista), autors d'altres musicals tan coneguts com *Pacífic sud* o *El rei i jo*.

Però la consolidació de la *musical comedy* també va significar una major integració de la dansa dins de la dramàtica; així, les coreografies d'Agnes De Mille, Jérôme Robbins i Bob Fosse van esdevenir part integral d'aquests musicals. A Oklahoma, per exemple, Agnes De Mille va coreografiar escenes en què els personatges estaven individualitzats i l'acció avançava de forma decidida. D'aquesta manera, cançons i coreografies van deixar de ser elements decoratius per convertir-se en part indispensable de la narració dramàtica.

A causa de la Segona Guerra Mundial, compositors i

lletristes europeus van treballar en el musical nord-americà, al qual van aportar un component més crític. Així ho va fer l'alemany Kurt Weill (que havia estat col·laborador de Bertolt Brecht), o els austríacs Frederick Loewe (compositor de *My Fair Lady*, la lletra de la qual, d'Alan Jay Jerner, s'inspirava en el *Pigmalió* de Bernard Shaw) o, ja els anys seixanta, els germans John i Fred Ebb, autors de *Cabaret*, musical que va comptar amb una esplèndida coreografia neoexpressionista de Bob Fosse.

Al final dels anys cinquanta, es produeix un gran èxit de crítica i públic quan el compositor Leonard Bernstein, el lletrista Stephen Sondheim i el coreògraf Robbins creen conjuntament *West Side Story*, un Romeo i Julieta actualitzat als barris marginals de Nova York. La seqüència inicial narra en clau coreogràfica la rivalitat entre dues bandes de joves: un nou i esplèndid exemple de com el llenguatge de la dansa participa de la narració dramàtica del musical. En la dècada posterior, apareixen els musicals hippies (*Hair*, *The Rocky Horror Show*) i el gènere entra en una certa crisi.

Els anys setanta, dos compositors lletristes donen nova força al musical. Així, Michael Bent el renova en fer un retrat del seu propi món: *A Chorus Line* és un musical hiperrealista, sobre les aspiracions i les frustracions de tots aquells que intervenen, o esperen intervenir, en un musical de Broadway. Stephen Sondheim produeix en aquests anys alguns dels seus grans musicals: *Follies*, *Golfus de Roma*, *Sweeney Todd*.

Però en aquesta època, Londres comença a fer-li la competència a Nova York com a capital dels musicals. Així, el compositor Andrew Lloyd Weber, autor de títols tan populars com *Jesus Christ Superstar*, *Cats* o *El fantasma de l*

*òpera*, aconsegueix rècords de taquilla i de permanència en cartell. Les seves partitures, de textura simfònica, han trobat certa continuïtat en els musicals espectaculars de Claude-Michel Schönberg: *Miss Saigon* i *Els miserables*, adaptació de la novel·la de Víctor Hugo. D'altra banda, també ha sorgit en la capital britànica un tipus de musical de petit format, com *Germans de sang*, de Willy Rusell, o la recuperació del dickensià *Oliver*, de Martin Koch i Lionel Bart. En general, al realisme propi del musical nord-americà, l'uropeu hi contraposa un component més literari i culte.

Per la seva banda, Nova York ha retrobat en les últimes temporades títols com *Chicago*, sobre el cas d'una assassina real, de John Kander, Fred Ebb i coreografia de Fosse. Les darreres descobertes, obres que s'allunyen del musical complaent, han estat el musical rock *Rent*, de Jonathan Larson, una iconoclasta adaptació de *La Bohème*, en què la tuberculosi ha estat substituïda per la sida, o *La ciutat dels àngels*, de Cy Coleman, una àcida visió sobre Los Angeles. Darrerament, hem de citar la importància de *Parade*, de Jason Robert Brown i Alfred Jury, una revisió crítica d'un fet històric antisemita.

### **Un cas català: Dagoll-Dagom**

A Catalunya, el grup Dagoll-Dagom, des de la seva segona etapa dirigida per Joan Lluís Bozzo (recordem que en els seus inicis, entre 1974 i 1977, el grup va estar liderat per Joan Ollé), ha treballat essencialment en el gènere. Primer, en un musical autòcton català i després en la importació de la fórmula anglosaxona. La primera comèdia musical del grup, amb partitura de Jaume Sisa, va ser *La nit de Sant Joan* (1981), que va obrir les portes del Centre

Dramàtic de la Generalitat. Aquell era un muntatge que entroncava amb la tradició musical popular de les revetlles d'estiu.

El grup va repetir l'operació amb *Glups!* (1983), una comèdia musical amb estètica de còmic que tendia cap a una major "comercialitat". Després, van presentar *El Mikado* (1986), la divertida opereta victoriana sobre el Japó de Gilbert and Sullivan, a la qual va seguir l'adaptació de l'obra de Guimerà *Mar i cel* (1985), amb un gran aparell escenogràfic. De la seva darrera etapa, destaca *Flor de nit* (1989), ambientada en la Barcelona de la preguerra, amb text de Manuel Vázquez Montalbán, i la més discreta *T'odio, amor meu* (1995), sobre relats de l'escriptora nord-americana Dorothy Parker. Darrerament, el grup ha tornat al musical amb *Poe* (2002), sobre els coneguts contes de terror de l'escriptor nord-americà.

### **Les 'troupe' urbanes a Europa**

Al final dels anys setanta i els vuitanta, la tecnologia es converteix en un element indispensable pel que fa a la innovació de les arts de l'espectacle (sofisticats dissenys de llum i de so, pantalles gegants de vídeo, grans grues). I si ja hem vist com l'òpera era un dels àmbits destinataris d'aquesta transformació, l'altre ho serà el teatre urbà de grups que vinculen escena, rock i música industrial. D'aquesta manera, cal destacar la presència d'un teatre d'"estètica dura", amb gran protagonisme de la música i de la imatgeria urbana (botes, cuir negre, cabell rasurat).

Precisament, és un grup català, La Fura dels Baus, format el 1979, el que ha projectat aquestes característiques en un àmbit més internacional. Nascuts a l'entorn del teatre de carrer i les cercaviles, aquest col·lectiu va derivar

cap a una estètica pròpia, a la qual van unir elements de rock, performance i una gran dosi de transgressió.

La trilogia formada per *Accions* (1983), *Suz/o/Suz* (1985) i *Tier Mon* (1989) els va donar a conèixer arreu. Eren uns espectacles en els quals no hi havia fronteres físiques entre actors i espectadors, als quals procuraven vivències d'alta intensitat en submergir-los en entorns escènics en els quals s'unien un volgut primitivisme (crits, foc, lluita) i la tecnologia més sofisticada (sistemes MIDI, llum d'alta pressió).

*Noun* (1991), *Manes* (1995), *Faust 3.0* (1998) i *XXX* (2001) indiquen una evolució posterior cap a referents més literaris. La Fura, avui una gran empresa de creacions escèniques, també ha encetat amb èxit altres camps com l'operístic, tal com hem assenyalat abans.

Dogtroep, formació nascuda a Amsterdam, també participa d'aquestes característiques. El grup, com La Fura, està format per membres de diverses disciplines (rock, circ, teatre, plàstica) i ha destacat per les seves accions a gran escala. Per exemple, *Assaig d'aigua II* (1992), presentada a l'Expo de Sevilla.

Procedent de Nantes, Royal de Luxe fa la seva aparició l'any 1980 per desenvolupar una estètica dura que combina tecnologia, rock, fotonovel·la, *grand-guignol* (gènere popular nascut a França i exportat a tot el món al final del segle XIX, que mostrava el gust per la morbositat de l'època: els contes de Poe, el *Dràcula* de Stoker, els misteris de Sherlock Holmes, els relats sobre assassins reals com Landrú o Jack l'Esbudellador, amb abundància de mans tallades, taques de sang i altres efectes esgarrifosos; es pot considerar un precedent de l'estètica *gore*) i cites medievals (com ara justes o torneigs motoritzats). Aquest

grup francès té una important projecció internacional, sobretot a partir d'espectacles com *Fotomaton* (1988) o *La véritable histoire de França* (1990). Ambdós s'han pogut veure a Catalunya.

### El retorn del text dramàtic

A partir dels anys vuitanta, s'observa pertot una recuperació del text dramàtic com a "eix vertebrador" de l'espectacle arran d'un cert declivi dels grups nascuts en l'etapa de la creació col·lectiva. El retorn i la consolidació de les figures del dramaturg i del director escènic també produeix com a resultat una col·laboració mútua i estreta, gairebé una espècie de simbiosi creativa. Aquest retorn a la paraula, però, no comporta l'oblit de les conquestes visuals i gestuals que el teatre ha aconseguit en les dècades anteriors. Més aviat es tracta de complementar i, de vegades, contraposar imatge i paraula; d'aquesta manera, el text s'integra en escenificacions que mostren un fort component visual.

De les col·laboracions entre autors i directors podem esmentar les següents. La primera és la que s'establí entre l'austriac Thomas Bernhard, novel·lista i dramaturg, amb l'alemany Claus Peymann (que ha estat director de teatres d'Hamburg, Bochum i actualment de Viena). Estudiós de Brecht i Artaud, Bernhard criticava de forma àcida la burgesia austríaca amb les seves comèdies satíriques, mentre realitzava un acurat treball fonètic i musical de l'idioma alemany. Els seus protagonistes solien ser marginats: boigs, alcohòlics, nans, i també actors.

Thomas Bernhard estimava els vells actors expressionistes del teatre germànic. Per això, va rescatar de l'oblit Bernhard Minetti, a qui considerava "el més gran intèrpret

d'entre els qui viuen", per dedicar-li l'obra *Minetti* (1977), que ell mateix va protagonitzar. Al llarg d'anys, l'autor i Peymann, juntament amb actors com Bruno Ganz, van compartir muntatges com *L'ignorant i el boig* (1972), *La societat de caça* (1974), *El dinar* (1980), o *Heldenplatz* (1988).

L'altra col·laboració fa referència al francès Bernard-Maria Koltès, dramaturg, i al director Patrice Chéreau (director en aquells temps del Teatre de Nanterre), cooperació extensible a l'actor Michel Piccoli, protagonista de la majoria de les seves posades en escena. Els textos de Koltès, que versen sobre la duresa de les relacions humanes (colonialisme, mercantilisme, alienació) requereixen una certa poètica escènica que aquest equip de treball va trobar a *Combat entre negre i gossos* (1985), *Quai quest* (1986), i *La solitud dels camps de cotó* (1987). Únicament la seva obra pòstuma, *Roberto Zucco* (1990), va ser estrenada a Alemanya pel director Peter Stein.

Finalment, Heiner Müller, deixeble de Brecht, va ser un autor interessat en la tragèdia grega, els mites de la qual deconstruïa fins a arribar al més alt grau de síntesi. La densitat intel·lectual de les seves propostes trobava un poderós complement en les imatges fascinadores de Bob Wilson, de qui ja hem parlat anteriorment. La seva col·laboració va quedar palesa en posades en escena tan suggeridores com les de *Medeamaterial* (1984), *Quartet* (1987) o *La màquina de Hamlet* (1988).

Tot i que amb característiques pròpies, la tornada al text dramàtic té, en el cas del teatre català, la referència obligada a Sergi Belbel, el primer autor d'una generació que es consolida al final dels anys vuitanta i en la dècada posterior. Entre els seus textos, cal destacar *Elsa Schneider*, *Després de la pluja*, *Carícies* i *Morir*. Paral·lelament, Belbel

també ha desenvolupat una àmplia trajectòria en el camp de la direcció escènica.

En els anys noranta, però, destaca la recuperació i estrenada de noves obres de dos autors sorgits els anys seixanta: Josep Maria Benet i Jornet (*Desig, Fugaç, ER, Testament, L'habitació del nen*) i Rodolf Sirera (*Indian Summer*). Entre els autors més recents, formats en la seva majoria en els tallers d'escriptura de la Sala Beckett de Barcelona sota el mestratge de Sanchis Sinisterra, com Belbel en el seu dia, emergeix la "generació dels 1990", integrada, entre d'altres, per Lluïsa Cunillé (*Berna, L'accident*), Josep Pere Peyró (*Quan els paisatges de Cartier-Bresson, La trobada*), Carles Batlle (*Sara i Eleonora, Combat*) o, provinents d'altres àmbits, Lluís Anton Baulenas (*El pont de Brooklyn, Républiques*) o els autors actors Aleix Puiggalí (*Euskadi crema*) i Jordi Sánchez (*Krampack*).



## ENTRE L'ARTESANIA I L'ELECTRÒNICA

Al final del segle XX, conviuen en l'escena internacional l'artesanía i les xarxes electròniques del cibernón. D'aquesta manera, el cos del ballarí o de l'acròbata comparteix escenaris amb els éssers generats per ordinador. Són les escenes plurals del nou mil·lenni.

### L'impacte de les noves tecnologies

En els darrers anys del segle XX, la influència de l'entorn mediàtic sobre el món de l'escena ha estat enorme. D'aquesta manera, mentre la televisió oferia imatges d'atemptats, de morts en directe i l'espectacularització de la violència amb tota mena de detalls (primers plans, càmera lenta), el teatre i la dansa contemporanis es poblaben de cossos contorsionats, d'acrobàcies insòlites i, molt especialment, de propostes multimèdia (amb monitors, rodatges o efectes videogràfics en directe), per tal de competir amb el poder de la pantalla.

Un exemple d'aquest tipus de proposta l'ha protagonitzat La Cubana, grup originari de Sitges que, amb un espectacle com *Cegada de amor* (1994), va interrelacionar teatre i cinema amb un important aparell tecnològic i va aconseguir un ampli ressò internacional.

La tecnologia ha facilitat noves eines creatives per a l'espectacle. Així, les infografies i la tecnologia digital, els hologrames o la robòtica comencen a sovintejar en els escenaris (on més s'apliquen és al món dels macroconcerts

de rock i pop, o en els grans esdeveniments publicitaris o institucionals; però també s'utilitzen en espectacles d'òpera i de dansa). El cert és que aquesta imatgeria electrònica proporciona noves dimensions estètiques al món de l'espectacle en dissociar imatge i moviment, en jugar amb dues i tres dimensions alhora.

L'ús de la videomorfologia (*morphing*), la transformació espectacular de les imatges i els efectes digitals en alterar-ne la mida, el color o la forma, pròpia de les superproduccions cinematogràfiques com *Alien*, *Star Wars*, *Matrix*, també ha arribat al món de l'escena. Les propostes del nord-americà Matthew Barney, de la japonesa Moriko Mori o del català Marcel·lí Antúnez en són una mostra.

D'aquesta manera, Marcel·lí Antúnez, antic membre de la Fura dels Baus, és l'exponent català més destacat d'aquest tipus de proposta. En els seus darrers espectacles, *Afàsia* (1998) o *POL* (2002), veiem una sèrie d'actors virtuals en una pantalla guiada pels moviments d'Antúnez que, a partir d'un complex esquelet digital incorporat al seu cos, marca el ritme de les imatges projectades i el control de la llum i el so.

Per la seva part, la compositora i *performer* nord-americana Laurie Anderson ha aconseguit un gran ressò de crítica i públic amb les seves darreres òperes tecnològiques, en les quals la imatgeria electrònica i les distorsions vocals i instrumentals produïdes per sistemes MIDI són els protagonistes. Anderson, però, aconsegueix transmetre amb aquests nous mitjans un important contingut humanista. *La biblia* (1993), o la recent *Moby Dick* (1999), inspirada en el clàssic de Melville, ho han demostrat.

## El fenomen del nou circ

Es tracta d'un "circ per a totes les edats", sense la presència de grans animals (elefants, tigres, cavalls) i amb un fil conductor que teatralitza l'espectacle i el fa més atractiu al públic adult. Es manté, però, l'element de risc i de virtuosisme en contemplar els arriscats exercicis dels trapezistes o els funàmbuls. Tampoc no hi falten els clowns. La renovació prové del camp musical (s'hi incorpora el rock, el pop) i una estètica urbana en el vestuari i en l'aparell escenogràfic.

França ha estat el país pioner pel que fa a aquesta tendència escènica en aportar grups com Archaos, Malabar, Generik Vapeur o Zingaro, entre d'altres. Archaos, un grup del Rosselló, destaca pels seus muntatges de ritme frenètic en els quals abunden les acrobàcies pautades pel rock, l'ús d'eines tecnològiques i la presència d'una forta càrrega eròtica. Muntatges com *L'últim espectacle a la terra* han donat la volta al món. El grup, constituït com una gran empresa, compta amb seus a Montpeller, París i Londres.

Generik Vapeur és un altre grup important procedent de Marsella, les característiques del qual són l'estètica rock i els espectacles de mitjà i gran format, sovint presentats a l'aire lliure.

A Catalunya, aquest corrent ha estat representat per Sèmola Teatre, un grup de Vic format l'any 1980, que ha produït espectacles importants, programats a festivals de tot el món: *In Concert* (1988), *Híbrid* (1992) i *Esperanto* (1997). Altres noms que cal destacar són Circ Cric, Circ Perillós, Monti i Cia, Artristes, Zotal.

Actualment, la primera "potència" en aquest tipus

d'espectacle és el Canadà, sobretot la seva part francòfona: el Québec. Allí va néixer el 1982 el Cirque du Soleil en barrejar les arts del circ amb el teatre de carrer, contractar els millors especialistes d'arreu, usar un vestuari imaginatiu i dissenyar acurats efectes de llums i so. Actualment, aquesta enorme empresa compta amb seus a Montreal, Amsterdam i Las Vegas. Els espectacles més rellevants del grup han estat *Reinventem el circ* (1987), *Nova experiència* (1990), *Fascinació* (1992), *Saltimbanco* (1995) i *Alegria* (1998), entre d'altres.

Als antípodes d'aquests macroespectacles, trobem el grup rus Derevo, sorgit a Sant Petersburg l'any 1989. Deixebles del pallasso Slava Polunin, un dels grans del moment, els membres d'aquest grup se serveixen del seu virtuosisme com a acròbates per mostrar un seguit de conductes alienades.

### **Els ballarins també parlen**

La interrelació entre teatre i dansa ha propiciat que estratègies i tècniques pròpies del món teatral apareguin en espectacles de dansa contemporània. Així, hi trobarem escenes dialogades o monologades, amb el propòsit de reforçar el contingut emotiu, psicològic o relacional entre personatges. A vegades, fins i tot descobrirem elements autobiogràfics, elements exclosos de l'art coreogràfic tradicional.

Pina Bausch utilitza la paraula en els seus espectacles. Però aquest fenomen no és exclusiu del teatre dansa germànic, perquè també es manifesta a Estats Units on, per exemple, Martha Clarke dirigeix *Viena* (1986), una coreografia que conté seqüències parlades. O a la *nouvelle danse* europea: *May B* (1981), una coreografia de la francesa

Magüy Marin, inclou textos de Samuel Beckett. *La nouvelle danse* és el nom internacional amb què es coneix la dansa contemporània que va néixer a Europa (especialment a França, Bèlgica i Holanda) i al Canadà els anys setanta. Ha estat influïda per la *new dance* nord-americana, el teatre dansa alemany, el mim i el corrent de música minimalista, elements que amalgama per crear un nou tipus d'estètica. Els coreògrafs Jean-Claude Gallota, Jan Fabre, Anne Teresa de Keesmaecker o Wim Wandekeybus en serien bons exemples.

Per la seva banda, el grup gal·lès DV8 Physical Theater insereix monòlegs de forta càrrega emotiva a *Somnis morts dels homes monocroms* (1991), o el col·lectiu canadenc La La La Human Steps sorprèn l'espectador quan un ballarí declama un soliloqui de tall clàssic a *Infante* (1992), una coreografia trepidant.

També el coreògraf suec Mats Ek, fill de la també ballarina i coreògrafa Brigit Cullberg, explora la convivència del teatre i la dansa i els seus respectius llenguatges en espectacles com *Joana* (1998), sobre la figura de Joana d'Arc. D'aquesta manera, Ek reuneix sobre l'escenari set actors i set ballarins, que s'interrelacionen per mitjà de paraules i moviments tot amalgamant el diàleg dramàtic amb el virtuosisme gestual de la dansa.

### **Lépage i el xoc entre cultures**

Robert Lépage, nascut al Quebec, és un dels creadors escènics més rellevants de l'actualitat. El 1982, va formar el grup Théâtre Repère, amb què aconseguí èxits com *La trilogia dels dragons* (1985) o *El polígraf* (1987). Més tard, a finals dels vuitanta, Lépage inicia una impressionant carrera internacional en solitari en ser reclamat com a director a

Toronto, Estocolm, Tòquio o Londres.

El xoc entre cultures és el seu tema preferit, no només la difícil convivència entre l'anglesa i la francesa en el seu país, sinó també respecte a Occident i Orient. Segons ell, la fascinació per l'Est ajuda a entendre millor l'Oest, una idea que regeix el seu macrospectacle *Els set afluent del riu Ota* (1995), una història d'amor entre un soldat canadenc i una dona japonesa en el marc de la Segona Guerra Mundial.

L'estètica teatral de Lépage es basa en una imatge hiperrealista i alhora en la distorsió d'espais per mostrar visualment una sèrie de conflictes (per exemple, els actors es mouen en habitacions inclinades o han d'entrar per portes minúscules, o els veiem actuar de forma fragmentada a través de petites finestres).

Aquests canvis de perspectiva fan que l'espectador vegi els personatges des de dalt o amb una visió lateral. Es passa de la perspectiva realista a la poètica. Interessat pel món del cinema, on va debutar en dirigir *Confessional* (1995), Lépage va obrir el 1997 el centre multimèdia La Caserne, en una antiga estació del cos de bombers de la ciutat de Quebec, amb la finalitat d'investigar la convivència entre llenguatges artístics.

## Bibliografia

- **Brook, P.** (1993). *La puerta abierta (reflexiones sobre la interpretación y el teatro)*. Barcelona: Alba (Arts Escèniques, 6).
- **De Marinis, M.** (1998). *Entendre el teatre. Perfils d'una nova teatrològia*. Barcelona: Edicions de l'Institut del Teatre (Escrips Teòrics, 8).
- **Goldberg, R.** (1988). *Performance Art*. Londres: Thames and Hudson (Trad. esp.: *La Performance (Desde las vanguardias históricas hasta hoy)*. Madrid: Destino, 1995).
- **Ragué, M.J.** (1996). *El teatro de fin de milenio en España (De 1975 hasta hoy)*. Barcelona: Editorial Ariel (Literatura y Crítica).
- **Ragué, M.J.** (2000). *Nuevas dramaturgias? Los autores de fin de siglo en Cataluña, Valencia y Baleares*. Madrid: INAEM.
- **Sánchez, J.A.** (1994). *Dramaturgias de la imagen* (2a. ed.). Conca: Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha (Monografías, 16), 1999.
- **Valentini, V.** (1991). *Després del teatre modern*. Barcelona: Edicions de l'Institut del Teatre (Escrips Teòrics, 1).