

# PARADOXES I METÀFORES: REFLEXIONS SOBRE TEORIA I ARTS ESCÈNIQUES

**Jaume Mascaró Pons**

**Documenta Teatral, 1**

**Punctum & Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral**

PARADOXES I METÀFORES:  
REFLEXIONS SOBRE TEORIA  
I ARTS ESCÈNIQUES



PARADOXES I METÀFORES:  
REFLEXIONS SOBRE TEORIA  
I ARTS ESCÈNIQUES

JAUME MASCARÓ PONS

*Professor de la Facultat de Filosofia  
de la Universitat de Barcelona i de l'Institut del Teatre  
de Barcelona*

Documenta Teatral, 1

PUNCTUM & MÀSTER OFICIAL  
INTERUNIVERSITARI D'ESTUDIS TEATRALS  
LLEIDA, 2009

Departament de Filologia Catalana  
de la Universitat Autònoma de Barcelona  
&  
Departament d'Humanitats  
de la Universitat Pompeu Fabra  
&  
Departament de Periodisme i Comunicació  
de la Universitat Pompeu Fabra  
&  
Departament de Traducció i Filologia  
de la Universitat Pompeu Fabra  
&  
Institut del Teatre de Barcelona

Primera edició: febrer de 2009

© 2009, del text, Jaume Mascaró Pons  
© 2009, d'aquesta edició, Punctum & Màster Oficial  
Interuniversitari d'Estudis Teatral

Reservats tots els drets

Dissenyat i compost per  
QUADRATÍ

Imprès per  
ARTS GRÀFIQUES BOBALÀ, SL

ISBN: 978-84-936094-5-0

DIPÒSIT LEGAL: L-262-2009

El mes d'octubre de l'any 1999, ara fa 9 anys, va començar l'aventura d'un programa de Doctorat en Arts Escèniques, en el qual vaig ser convidat a participar amb una assignatura a la qual vaig posar el pretensió títol de *Fonaments per a una teoria de la representació*. El primer dia de classe, davant d'un auditori compost de 40 alumnes, tots els matriculats, ja que l'assignatura era obligatòria, la majoria dels quals eren, a més, professors i col·legues de l'Institut del Teatre, em sentia quasi tan neguitós com en els primers dies de la meua activitat docent a la Universitat de Barcelona, en els ja llunyans anys 70, o, per dir-ho en el llenguatge que he après aquests anys de la gent de teatre, envaït i farcit de por escènica. En aquelles circumstàncies, a manca d'altres recursos propis dels actors professionals, vaig recórrer als consells dels vells amics, aquells dels quals diu Sloterdijk<sup>1</sup> que ens van enviar objectes postals, cartes d'amistat, fa més de 2.000 anys i que hem guardat sota l'etiqueta de «tradició clàssica». I per això vaig treure de les meves notes un full i, amb aire de solemnitat, em vaig atrevir a dir allò de

<sup>1</sup> Sloterdijk, Peter. *Normas para el parque humano. Una respuesta a la Carta sobre el humanismo de Heidegger*, Madrid: Siruela, 2000.

Sumite materiam vestris, qui scribistis, aequam  
viribus et versate diu quid ferre recusent,  
quid valeant umeri. Cui lecta potenter erit res  
nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.<sup>2</sup>

és a dir, en el nostre llatí actual:

Assumiu, en escriure, un tema adequat  
a les vostres forces i penseu amb temps què poden  
suportar les vostres espatlles. A qui elegeix el que  
pot fer, no li mancarà l'expressió ni l'ordre clar.

Els versos d'Horaci volien servir d'excusa, potser una mica pedant, tot i que protectora, per demanar comprensió per l'atreuiment d'un curs de doctorat sobre teatre, impartit per qui no provenia del gremi, no havia publicat gairebé res sobre teoria de la representació, ni havia practicat altra art interpretativa que la de la tarima de l'aula.

Si avui, 9 anys després, recordo tot això en aquesta sessió inaugural del primer Màster Oficial Interuniversitari d'Estudis Teatral —i que solemne que sona!—, no és només per renovar l'excusa del meu atreuiment a servir de quinzell o, potser millor, de polleguera, entre el vell programa de doctorat i el nou màster, sinó perquè amb el temps i amb l'experiència d'aquests anys, aquells versos de l'*Ars Poetica* s'han anat prenyant d'un sentit diferent del que volien tenir en aquell moment, que em sembla bastant adient per a les reflexions que m'he proposat compartir avui amb vosaltres.

2 Horaci. *Ars Poetica*, versos 38–41. Traducció de l'autor.

En la meua experiència de professor universitari, el primer problema que es planteja un alumne en entrar en un programa de recerca o de doctorat és el de l'elecció del tema. És habitual començar la primera entrevista amb un «ja saps què vols fer?» i, atès que tots som hereus i víctimes de la nostra formació, de la nostra «biblioteca» com deia Foucault, el repertori de propostes inicials sol ser l'expressió de tot un seguit de qüestions pendents amb nosaltres mateixos i, a vegades, manifestació directa de les il·lusions acumulades o simplement dels desitjos frustrats. En aquests casos, el consell horacià –assumeix un tema adequat a les teves forces i pensa amb cura el que poden suportar les teves espatlles– esdevé criteri fonamental i bàsic per a una primera exploració de temes i possibilitats. La pregunta emergeix tot d'una amb aire de Hamlet vestit de doctorand: Podré...? O, quines són realment les «meves forces»? O, del costat del tema, quina és la dificultat real del que voldria fer? Si se'm permet una simplificació, diria que els programes de doctorat o els actuals màsters son, o haurien de ser, en el seu conjunt, les eines per respondre aquestes qüestions. I no estic gens segur que sempre ho siguin o ho hagin estat.

Moltes vegades l'exploració de temes i possibilitats personals acaba en una retirada prudent, si fem cas de la meua intuïtiva estadística sobre la relació entre alumnes que han cursat els programes de doctorat i els que finalment presenten una tesi doctoral. Com que no conec cap estudi seriós, d'aquells que fan els sociòlegs, però que solen practicar alguns pedagogs, sobre aquesta relació entre alumnes de doctorat/tesis doctorals i sobre els molts factors que influeixen en la retirada o l'ajornament definitiu dels projectes de recerca, he de basar-me en la meua pròpia



experiència i en la meva intuïció sobre les causes del baix percentatge de finalització de tesis. Per posar un exemple directament vinculat al nostre àmbit, dels més de 200 alumnes que han cursat el programa de Doctorat en Arts Escèniques, des de 1999, quantes tesis s'han llegit? No ho sé del cert, però crec que no passen de mitja dotzena. Probablement les condicions de treball i supervivència en tenen bona part de culpa.

Demano perdó, fervorosament, després del que acabo de dir, perquè no és, ni era, la meva intenció desanimar als voluntariosos alumnes que avui comencen la seva aventura d'un màster d'estudis teatrals i, menys encara, desacreditar els notables esforços i l'esplèndida activitat docent dels meus bons col·legues d'aquests anys de treball a l'Institut, ni la dels que s'incorporen a la nova etapa. La reflexió en veu alta que he volgut fer no és més que una expansió personal, a partir de la meva experiència com a professor convidat a l'Institut del Teatre i feta des de la perspectiva d'un observador participant, però que és foraster dins de la tribu teatral (i això de «tribu» ho dic sense ironia o, com diu ara el jovent, «de bon rotllo»).

## I

Una de les qüestions recurrents que m'he hagut de plantejar en els darrers anys, en el marc de la meva activitat en els programes de doctorat de teatre, és el lloc i el paper de la teoria i la seva necessitat per a la recerca en l'àmbit del món de l'escena i de la «teatralitat», en general. I és, d'això, que voldria dir-ne, modestament, algunes coses de les que jo mateix he après i que, aquests anys, he procurat compartir amb els meus alumnes.

Començaré aquesta divagació apellant novament als vells amics de la tradició, en aquest cas, però, als del segle XVIII, probablement el segle que marca encara, ens agradi o no, molts dels nostres plantejaments actuals, en especial la nostra concepció de la subjectivitat i del jo individual. Anem, però, a la qüestió del teatre. Johann-Jacob Engel, un seguidor fervent de Lessing i Diderot, diu, parlant de l'expressió, per part de l'actor, de sentiments complexos: «Sens dubte sovint és molt difícil de trobar per a cada cas la veritable barreja de sentiments, així com les seves justes proporcions; però aquest no és pas afer d'un teòric, que determina només l'expressió dels sentiments donats; això és cosa del mateix actor, que, en estudiar el seu paper, ha de penetrar-ne perfectament el caràcter; i concerneix també [el metafísic], que, per facilitar-ne l'estudi a aquest, li ha de fornir totes les idees que el puguin guiar amb seguretat. El comediant, que vol exercir el seu art com a home instruït, i no per pur instint, sens dubte ha d'aprendre alguna cosa més que la teoria del gest».<sup>3</sup> En un context històric en què l'actor ocupa el lloc central en la concepció del teatre, perquè és la forma real, carnal i visible del personatge, Engel reclama la presència del «teòric del gest», però també la del «metafísic», l'home que dóna idees i guia l'actor. Aclarim, primer de tot, que el terme «metafísic» que apareix en la traducció del text alemany, va ser introduïda pel traductor francès del segle XVIII, traducció sobre la qual es va elaborar l'edició catalana, però en l'original alemany es diu *Seelenlehrer*, és a dir,

3 Engel, Johann-Jacob. *Idees sobre el gest i l'acció teatral*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1998, p. 232 (l'original alemany és de 1785/86).

«estudiós de l'ànima», el que avui en diríem «psicòleg». En el context del segle XVIII, el que avui anomenem «psicologia» formava part de la metafísica, és a dir, de la filosofia entesa com a saber de l'ésser, del món i de l'home.

Engel, que era home de teatre, però no actor, que va escriure una dotzena d'obres que avui ningú no recorda i que va ser el primer director del Teatre Reial i Nacional de Berlín, era sobretot un il·lustrat, en el més pur sentit de la tradició alemanya, un fervent partidari de la Cultura, entesa com a *Bildung*, és a dir com a «educació», «instrucció», que s'aconsegueix amb l'adequada il·luminació de l'ànima i la consegüent desaparició de la foscor de la ignorància. La reclamació d'una formació teòrica per a l'actor, i per a l'home de teatre en general, es correspon plenament amb el programa ideològic del qual Engel se sent hereu, el de Diderot, en primer lloc, però sobretot el de Lessing com a influència més immediata i, més enllà encara, el de Goldoni, pel que fa al teatre italià i la seva específica tradició de la *Commedia dell'Arte*.

Amb el risc de semblar un avorrit rebuscador d'arcaïsmes, voldria afegir algunes referències a aquest primer gran programa ideologicoteatral del segle XVIII, per mostrar-ne la seva latent actualitat. Estem tan acostumats encara a centrar-nos en l'esquema de l'actor i en la dialèctica actor-personatge, que recordem sobretot el Diderot de la tan citada, i crec que sovint mal llegida *Paradoxa sobre el comediant*, en la qual es posa l'accent en la negació de l'espontaneïtat de l'acció, per reivindicar la tècnica i el control conscient del cos, allò de «les llàgrimes del comediant vessen del seu cervell...», i oblidem altres aspectes de la proposta teatral diderotiana, com la que fa als *Entretiens sur «Le fils naturel»*, de 1757. En aquest text, que

s'avança més de 100 anys al joc literari de la barreja de ficció i realitat que trobarem a Pirandello o a l'Unamuno de *Niebla*, l'autor, Diderot, transformat en espectador-periodista, parla amb el seu protagonista, Dorval, i a través seu, desplega tot un seguit de reflexions que constitueixen un veritable programa de les arts escèniques i que seran complementades en el *Discurs sobre la poesia dramàtica* publicat l'any següent (1758).

No enumeraré aquí la llista de propostes de Diderot, per a les quals us convido a rellegir el bon resum que d'aquest tema feu el nostre apreciat col·lega Joan Casas, en el llibret *Diderot i el teatre*, publicat per Institut del Teatre el 1986.<sup>4</sup> Només voldria destacar alguns aspectes: el primer, que el que interessa realment a Diderot no és el teatre com a Art en si mateix, sinó la realitat social i, per tant, l'eficàcia pedagògica de l'Art, del qual el Teatre n'és una de les manifestacions fonamentals, perquè és la que pot traspasar les fronteres dels públics cortesans reduïts. Cal fer teatres grans, diu Diderot, amb molts d'espectadors, perquè les multituds es contagien més fàcilment. I per a aquesta funció pedagògica cal ser, o mostrar-se, «natural». Però aquesta naturalitat no és la de l'actor, sinó la de l'espectador, la de l'acció creïble i «veritable» per al públic. Justament per això la veritat de l'actor ha de ser la «veritat» del personatge, la perfecta simulació. El predicador ateu, la prostituta, el captaire i el cortesà són els veritables models per a l'actor:

<sup>4</sup> Casas, Joan. *Diderot i el teatre*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació Barcelona, 1986.

A l'Art, com a la Natura, tot està encadenat; si hom s'acosta a un costat del que és vertader, s'acosta alhora a molts altres. Llavors veurem a l'escena situacions naturals que una decència enemiga del geni i dels grans efectes ha proscriu. Jo no deixaré de cridar als francesos: La Veritat! La Natura! Els Antics!<sup>5</sup>

És la gran reformulació de la versemblança [*ta eikota*] de la *Poètica* i la *Retòrica* d'Aristòtil, que anuncia, potser encara d'una manera difusa, una de les conviccions bàsiques de la interpretació contemporània: que la veritat social es basa en allò creïble compartit i no en una veritat absoluta i substantiva. Però és també una crítica a la convenció classicista francesa que ha transformat la mimesi, l'acció teatral, en un conjunt de regles fixes i immutables, la preceptiva de les tres unitats, en nom de l'autoritat del gran Aristòtil. Lessing, lector directe dels vells textos, especialment de la *Poètica*, ho dirà clarament:

A partir d'aquest convenciment [de la importància de la *Poètica* d'Aristòtil], vaig proposar-me d'examinar a fons alguns dels més cèlebres models del teatre francès. Perquè sembla que aquest teatre s'ha constituït tot ell a partir de les regles d'Aristòtil, i especialment als alemanys ens han volgut convèncer que el teatre francès ha assolit gràcies a aquestes regles un grau de perfecció des del qual veu els teatres de tots els altres pobles moderns molt per

<sup>5</sup> *Paradoxe sur le comédien, précédé des Entretiens sur «Le fils naturel»*, París: Flammarion, 1981, p. 65.

sota d'ell. Tan fermament ens hem arribat a creure durant molt de temps que, per als nostres poetes, imitar els francesos significava treballar segons les regles dels antics.

Amb tot, aquest prejudici no podia subsistir eternament contra la nostra sensibilitat, la qual gràcies a algunes obres angleses [es refereix a Shakespeare!] es despertà afortunadament de la seva somnolència, i així vàrem experimentar finalment que la tragèdia era capaç de produir uns efectes ben diversos dels que Corneille i Racine van aconseguir donar-li». <sup>6</sup>

Encara avui alguns parlen del teatre antiaristotèlic, en el sentit de la ruptura de les convencions de la preceptiva classicista, com si realment les regles fossin aristotèliques i com si la seva ruptura s'hagués produït amb Artaud i les avantguardes del segle xx.

Un segon aspecte que volia subratllar és complementari i, en algun sentit, paradoxal en relació amb el punt anterior. La proposta-programa dels ilustrats desplaça el centre de la teatralitat, encara que sovint no s'ha vist així, des de la gestió del personatge per part de l'actor, a la construcció de l'acció teatral en el seu conjunt. Un petit detall n'és una mostra: Engel titula el seu llibre *Ideen zu einer Mimik*, que traduït literalment hauria de ser «Idees per a una mímica», és a dir, per a una teoria de l'expressió, però un anònim traductor francès, amb notable intuïció, el va publicar el 1788 (!!), només dos anys després, amb el títol

<sup>6</sup> Lessing, Gotthold Ephraim. *Dramatúrgia d'Hamburg*, traducció i notes de Feliu Formosa, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona – Edicions 62, 1987, p. 376.

*Idées sur le geste et l'action théâtral.* Crec que la proposta dels autors esmentats és un pas, no definitiu encara, des d'una «teoria de la interpretació», basada en la figura de l'actor, a una «teoria de la representació», basada en l'acció escènica i la seva organització, inclosos l'escenografia i l'espai escènic, la il·luminació i el vestuari, etc. Però també en la consideració de l'espectador com a part de l'escena. La nova paradoxa és que això va acompanyat d'un procés en el qual els espectadors són expulsats físicament de l'escenari que abans ocupaven. Així es marca millor la distància de l'espectador, reafirmat plenament com a «contemplador», és a dir, formant part de l'escena com a «voyeur» i aquest és tal vegada un dels fonaments del seu plaer. Aquest desplaçament, del gest de l'actor a l'acció escènica, que es fonamentarà, també, en una relectura del conceptes aristotèlics de mimesi i de catarsi, com fa Lessing a la *Dramatúrgia d'Hamburg*, connecta i situa la reflexió il·lustrada amb la revisió del «triangle màgic» de tota teoria teatral: mimesi (l'acció teatral) –catarsi (l'efecte)– versemblança (les condicions d'una acció efectiva).

M'encantaria aprofundir el tema del «triangle màgic», però és òbviament impossible en el marc d'aquestes personals i potser esquemàtiques reflexions, perquè en cada vèrtex del triangle hi caben molts «discursos», sovint contraposats, que expressen el conjunt dels debats que les «teories» han anat formulant, i que connecten les teories teatrals amb altres àmbits del saber de cada època, des de la història, la filologia, la psicologia, la sociologia i l'antropologia i, fins i tot, la medicina i la teologia. Un repàs d'aquests discursos és, en tot cas, tema d'assignatures de graduació i de més d'un màster. En l'excel·lent cronologia històrica elaborada per Jaume Melendres al *Viatge a tra-*

*vés del pensament teatral* (2006), s'hi dóna constància de 601 textos que podríem considerar importants per a la reflexió sobre teatre, produïts al llarg de dos mil cinc-cents anys. Però, d'aquests, uns 400 es publiquen en els darrers dos-cents anys. Els professors de teoria dramàtica serien capaços de posar-se d'acord sobre els 20 textos imprescindibles per a un estudiant d'art dramàtic? Potser seria interessant comprovar-ho.

Assumint el missatge il·lustrat sobre la necessitat de teoria, em limitaré, en els propers minuts, a mostrar algunes qüestions específiques, a partir del que la meua experiència docent d'aquests anys m'ha permès aprendre i pensar sobre les arts escèniques i l'elaboració de teoria.

## 2

Començaré pel tema que connecta amb les reflexions inicials sobre la proposta programàtica il·lustrada: la lectura contemporània del concepte de *representació*, un terme clau que no afecta només la reflexió sobre l'art escènica, sinó el conjunt del pensament modern. En la seva personal reconstrucció de la història del pensament europeu des del Renaixement fins avui, Foucault utilitza el terme «representar» per definir l'*episteme* del període històric que els francesos anomenen «classicisme», que correspon al que habitualment diem època moderna, que en filosofia és el «racionalisme» (segle XVII) i la «Il·lustració» (segle XVIII) i en història de l'art inclou el que en diuen «Barroc» i «Neoclassicisme». Sabem, però, que els rètols, com a marcadors temporals, tenen límits propis, la discussió dels quals forma part de cada disciplina, en què se segmenta el coneixement humà de la realitat. Però si hi



ha algun element comú en tots els sabers de l'època, una «configuració del camp epistemològic», en expressió del mateix Foucault,<sup>7</sup> que caracteritzi el pensament modern, és la pretensió de *representar la realitat*, en el seu conjunt i en cadascuna de les seves manifestacions. S'atorga al coneixement i a les arts la sobirania de la significació, el poder de mostrar en la seva plenitud l'ordre de la natura, la seva lògica i el seu funcionament. La voluntat de «teoria» esdevindrà actitud general i, alhora, construirà la paradoxa d'un saber fragmentat i parcial en la diversitat de «ciències», sempre a l'espera de la seva final unificació, de la qual la teoria newtoniana de la gravitació era ja una importantíssima manifestació, ja que la teoria de la gravitació general ha estat la comuna i general, en física, fins a la teoria de la relativitat. I després dels recents debats sobre el «bossó de Higgs»...

Però, com sabem, el terme mateix de «teoria» es fonamenta en una metàfora òptica: la visió del món, la mirada global. Com li agrada recordar al ja esmentat, benvolgut amic i col·lega Jaume Melendres, «aquesta utopia globalitzadora –digna d'Ícar– serà realitat físicament el 1783 amb la primera ascensió –no és un joc de paraules– en globus aerostàtic dels germans Montgolfier, que fa possible, per fi, una visió del món similar a la dels déus: des de dalt, des de l'exterior».<sup>8</sup> Deixant de banda la discutible suposició que els deus són a dalt (no ens havien dit que Déu és omnipresent i és a tot arreu?), la idea d'una descripció total del

7 Foucault, Michel. *Les mots et les choses*, París: Gallimard, 1966.

8 Melendres, Jaume. *La teoria dramàtica. Un viatge a través del pensament teatral*, Barcelona: Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 2006, p. 535.

món i de la realitat, trobarà una metàfora més ajustada, que el mateix Melendres utilitza en el subtítol del seu llibre, en la pràctica de recerca més desenrotllada en l'època moderna: el viatge, la navegació i la consegüent descripció geogràfica, que se sedimenta en la voluntat d'una cartografia precisa i en el desenrotllament dels instruments d'observació i descripció adequats.

En el límit de la pretensió filosòfica, el coneixement humà esdevé representació de la realitat perquè pot produir un mapa general de les coses, a través dels seus signes identificables, que són les idees i les seves manifestacions en el llenguatge. En la seva versió metafísica, és la proposta final de l'idealisme, culminació del racionalisme europeu: el mapa mental ha d'acabar coincidint necessàriament amb la realitat mateixa. Permeteu-me una brevíssima referència filosòfica addicional sobre aquest punt. Merleau-Ponty deia que tant l'idealisme com el positivisme, filosofies del coneixement aparentment contraposades, són ambdues doctrines metafísiques perquè tenen una creença comuna: la idea que el món, l'univers, *ja està fet*, és a dir, que el que anomenem «realitat» és una objectivitat ja donada, i que la funció de la ciència, del coneixement humà, és simplement descriure, destapar les anomenades «lleis de la natura», fixes i immutables. Què passa si pensem, en canvi, que el món, l'univers, la realitat està fent-se, en procés, i que el nostre coneixement és una acció que forma part d'aquest procés? Quina és la conseqüència per a la funció de la teoria? Bé, deixem-ho aquí, per ara, ja que el tema ens portaria lluny del que havíem previst.

Pel que he dit anteriorment, i fent un salt conceptual que caldria justificar, una *teoria de la representació* no pot ser altra cosa que una *teoria de la significació*. I així, per exem-

ple, no per altre motiu, la proposta d'una *teoria del gest*, com la que proposen Engel o els teòrics posteriors, derivarà inevitablement cap a una *teoria de l'expressió*, és a dir, cap a l'establiment de les correlacions entre exterior/interior, entre gest com a significant i el seu significat emocional, com fa Engel, o entre expressió emocional i la seva significació psicobiològica, com farà Darwin, cent anys després, o entre expressió corporal i la seva funció comunicativa, com es teoritzarà dos-cents després, és a dir, fa quatre dies, quan a tots ens va agafar la fallera semiòtica i vàrem començar a barallar-nos amb codis i sistemes.

### 3

Bé, tinc la impressió que el meu discurs pot començar a sonar massa esotèric. Vicis de la deformació filosofant, que ens ha desenvolupat una patologia crònica per a les grans generalitzacions. Però aquestes sovint només sonen bé després, com diuen dels economistes, que poden preveure les crisis quan ja han passat. Tornem, per tant, a les paradoxes de la teoria teatral.

Per què el programa il·lustrat d'un teatre naturalista, del nou drama burgès, que Diderot anomenava *genre serieux*, a mig camí entre la comèdia i la tragèdia, no apareixerà realment a Europa fins a final del XIX, amb Ibsen, Txèkhov i companyia? Per què el nostre teatre ha evolucionat cap a la contemporània «crisi del personatge» o cap al permanent intent d'assassinar el teatre de text, a mans del *happening*, *performance* o el potent ressorgiment del teatre-ritual?

En la recerca històrica concreta podem buscar factors diversos que descriguin els processos del desplegament teatral i en mostrin els condicionants socials i polítics,

com la instauració de la burgesia com a classe dominant o els factors econòmics com la revolució industrial i l'emergència de les confrontacions socials, o les elaboracions ideològiques lligades a aquests factors, a partir dels quals els historiadors de les arts, en general, i de les arts escèniques en particular, poden construir la periodització d'estils i convencions, com el romanticisme, el realisme, el naturalisme, l'impressionisme, l'expressionisme, les avantguardes (de què?) del segle xx i així fins a l'eclecticisme contemporani.

En l'àmbit teatral, com en tots els altres àmbits de la producció humana, la recerca històrica de tipus tradicional, basada en la seqüència descriptiva de noms, textos i tècniques, sempre és un refugi segur per a doctorands futurs o estudiants de màster. (I ho dic «de bon rotllo!»). Però les perplexitats contemporànies potser ens obliguen a replantejar la nostra perspectiva del fet teatral, en el seu aspecte de fet de «representació», des de les reflexions provinents d'altres àmbits teòrics. En el que vull formular, no hi ha probablement cap novetat especial, sinó sospites i fragments que dibuixen un plec de preguntes, a la recerca de respostes. La qüestió interessant per a una teoria de les arts escèniques seria donar resposta a qüestions del tipus següent: Podem comprendre de forma clara l'evolució del teatre sense la referència a les altres formes de representació, és a dir, sense referir-nos a la resta de les arts? Però, no significa això pressuposar que hi ha un fil subterrani comú en la dinàmica de l'evolució de les arts i, per extensió, de tota la producció cultural europea? El risc de construir generalitzacions d'aquest tipus és el de caure en concepcions finalistes i/o deterministes del decurs de la realitat humana, com ho és el de caure a la trampa dels «precur-

sors», dels que s'avancen a la seva època, com si poguessin «preveure» el futur. Malgrat aquests riscos, els jocs de la reconstrucció evolutiva solen ser una bona manera d'acostar-se a la utopia de la visió global.

Un d'aquests jocs de teorització, provinents de contextos discursius no teatrals, però que són plenament aplicables al món de les arts escèniques, és el que diu que hi ha un procés comú a totes les arts de la representació, que va des de la convicció de la mimesi, com a còpia de la realitat percebuda, fins a la seva dissolució en la pura forma. Tots pensem immediatament en l'evolució de la pintura europea, des del realisme perspectivista del Renaixement, fins a l'abstracció del segle xx.

Els fonaments d'aquesta teorització són diversos. El primer és, una vegada més, de procedència filosòfica. Molts autors contemporanis han suggerit que el segle XIX representa una crisi profunda de la mirada globalitzadora il·lustrada, i que aquesta crisi és producte d'una decepció sobre la possibilitat d'una cartografia precisa de la realitat. Decepció de la qual seríem hereus encara. És una crisi de la mirada: gairebé de cop, en pocs anys, l'home il·lustrat, aquell orgullós «cartògraf» de la realitat, que s'autoafirma com a subjecte pur, sense límits, i del qual Sade seria el model extrem, es troba amb realitats que esdevenen mirall i li retornen la imatge de la seva pròpia realitat i descobreix que tot «reconeixement» es basa en una aparent i fonamental paradoxa: *no hi ha identitat sense alteritat*. En la mesura en què la descripció del món es fa més àmplia, l'home que s'havia posat com a observador exterior i neutral, es veu reflectit, retornat en el mirall de l'«altre», dels «altres»: el salvatge, el colonitzat, el proletari, la dona, el boig... La mirada es fa boirosa i cal revisar

les condicions de la visió. Com ja va expressar molt bé un gran historiador de la ciència, Alexandre Koyré: «La tragèdia de l'esperit modern consisteix en què va resoldre l'enigma del univers, però només per substituir-lo per l'enigma de si-mateix». La mirada unitària i global s'escindeix en dues direccions: la que prolonga els sabers sobre la natura, sovint des del positivisme, i la que es concentra en l'aclariment de la pròpia realitat humana. I, per més que les «ciències humanes» reclamin el seu estatut de saber objectiu, la realitat de l'home imposa l'evidència de les seves condicions d'existència: desig, sofriment, soledat... mort. «Vida i veritat són incompatibles», diu críticament Schopenhauer, és a dir, objectivitat i experiència humana no pertanyen al mateix ordre de valors.

En aquest context de la «crisi de la mirada», les arts objectuals i les arts representatives, esdevenen refugi o vehicle. En el primer cas, l'art esdevé àmbit de recolliment o de divertiment, d'evocació o de meditació. En el segon, l'art es postula camí d'autoconeixement, d'interiorització, d'expansió vital o, fins i tot, instrument de transformació social. Però, més ençà d'aquestes funcions generals, sembla haver-hi un procés d'evolució formal comú a les diverses formes de manifestació artística, tot i que aquest procés es dona en ritmes diferents segons cadascuna de les arts. La música, potser la més «abstracta» de les arts representatives, és la primera en debatre la seva significació: de reproduir sonorament aspectes de la realitat, el que en el segle XVIII encara es deia «pintura musical» (pensem, per exemple, en la lectura popular de les *Quatre Estacions*, de Vivaldi o la *Pastoral*, de Beethoven), aviat reconeix la seva funció d'evocació de sentiments (recordem l'anècdota de Litz sobre el seu concert *La gota d'aigua*), per assumir

finalment que la música és només una estructura combinatòria sonora, que un compositor proposa sense cap significació definida preestablerta. Quelcom semblant s'ha dit de l'evolució de la pintura. La progressiva dissolució de la figuració realista, passant per la representació dels efectes visuals en l'impressionisme o de la juxtaposició de perspectives en el cubisme, fins a l'abstracció, en la qual només emergeix, aparentment, la presència del pur significat pictòric: l'espai i el color.

Podríem fer anàlisis semblants de les altres manifestacions de les arts. Però, podem aplicar el mateix esquema a l'àmbit teatral? No és fàcil en el marc d'uns minuts resumir els avatars del teatre occidental, però si agafem el tema de la representació-mimesi com a guia del procés, és fàcil veure que al llarg del segle XIX, les crítiques i la producció discursiva sobre les reformes del teatre (Craig, Copeau, Meyerhold, Stanislavski, i més tard, Artaud, Brecht, o avui Schechner, Wilson...) es basen en la ruptura dels esquemes en què estructuren el fet mateix de la representació, és a dir, la dissolució de l'esquema en què es fonamenta, com hem dit, tota representació: la distinció entre els elements representants i els elements representats, és a dir, l'esquema de la significació. Per a uns, serà necessari abolir la distinció entre actor i personatge; per a d'altres, caldrà eliminar la distància entre actors i espectadors; per a uns, el text és només un gest i no cal preescriure una acció que s'escriu ella mateixa en el seu desenrotllament; per a d'altres, la funció del teatre és un vehicle per emocionar-se, descobrir-se, potser per alguns encara una eina pedagògica i política o simplement una forma de joc, divertida o cruel. La «representació» ja no re-presenta res, només «presenta»; però què?

Per altres camins, els específics de la teatralitat, sembla que hauríem arribat al mateix punt de les altres arts, en les quals el «significant» esdevé el mateix «significat». Aquesta interpretació de l'evolució de l'art, en general, correspondria al que Baudrillard ha anomenat «cultura del simulacre»: A ja no és signe de B, sinó simplement se significa a si mateix. Però potser la qüestió no és tan senzilla. Perquè les manifestacions de l'art contemporani són tan diverses i variades que no s'expliquen en el simple esquematisme de l'abolició del significat o, com pensen altres, de la multiplicació de sentits (tots els signes són avui «polisèmics»). Si Watzlawick deia que «no és possible no comunicar» i que, per tant, el silenci o la simple presència significa sempre alguna cosa, el que ha passat en l'art és que l'artista ja no és el garant de la significació del seu gest o dels objectes que elabora. Probablement, el criteri estètic contemporani és el de la indeterminació del significat i del significat.

Què és art? O què és teatre? En la línia de reflexió teòrica que estic descrivint, hauria de respondre, que «art és un gest, manifestat en objectes o en accions, capaç de produir alguna forma de ressonància en algú». Potser hauria d'haver dit «consonància», perquè l'eficàcia del gest de qui em diu: «Mira!», «Escolta!», no deriva *només* de la forma del gest, sinó d'allò cap allà on el gest m'obliga a dirigir la mirada o l'orella. És a dir, l'experiència original que em reclama compartir. Els procediments especials per aconseguir aquesta consonància que utilitzen molts artistes, inclosos els del teatre, evidentment, fan que sovint no importi allò que assenyalen, sinó el gest mateix, és a dir, la seva forma o la seva novetat. És allò tan conegut de qui, quan li assenyalen la lluna, es queda mirant el dit. Però a mi m'agradaria subratllar que el gest estètic només podrà



ser considerat com a tal si implica una experiència compartida. La conducta autista, en el seu sentit més etimològic, queda fora, per a mi, de la consideració artística.

Acabo de resumir, abusant de l'esquematisme, una teoria de l'art contemporani, que partia, originalment de la crisi de la concepció de la mimesi, que s'inicia al segle XVIII; que comença per negar l'art com a còpia de la realitat, i sembla acabar amb l'afirmació que la realitat mateixa és una còpia. Tot és virtual, com es mostra a *Matrix*.

Voldria, deliberadament, deixar aquí aquest tema, que implica un gran debat de la teoria sobre l'art i sobre el teatre en particular, manifestant de nou la necessitat d'elaboracions teòriques més ajustades si es vol sortir d'una certa perplexitat general.

#### 4

Un segon joc teòric al qual voldria dedicar els darrers minuts d'aquesta exposició és el que lliga l'evolució de les arts en el món occidental al desplegament de les anomenades «ciències humanes».

Ja he indicat anteriorment que les «ciències humanes» neixen de la crisi de la modernitat, és a dir, de la impossibilitat de seguir ignorant la realitat del cartògraf, seguint amb la metàfora geogràfica, la de les seves condicions de possibilitat de cartografiar la realitat i, per tant, dels seus límits. Cal incloure, per tant, el mateix cartògraf de la realitat en la descripció cartogràfica. A partir de final del XVIII, l'home deixa de ser l'observador exterior, absent de la descripció, per esdevenir tema de descripció ell mateix. Però aquesta pretensió de tematitzar «científicament» la realitat humana, no ens ha aportat l'home

real, sinó una forma d'objectivació biològica, lingüística i social de la «presència» humana, en la qual aquesta ens és donada a través d'un repertori de «màscare» que li donen visibilitat en cada moment històric i en cada context social. Les formes d'emascarament no són altra cosa que el joc de categories mentals i de metàfores a partir de les quals es construeixen les explicacions sobre els éssers humans. Tota l'obra de Foucault, per exemple, és un intent d'explicar alguns d'aquests jocs, en els quals es determinen les formes en què cadascú pot apropiat-se i reconèixer-se a si mateix, a partir de les pràctiques socials que el (ens) marquen com a «normal» o boig, bon ciutadà o delinqüent, home o dona, infant o adult... civilitzat o salvatge! Des de la biologia, l'antropologia, la història, la sociologia, la lingüística, es construeixen discursos científistes, basats en categories objectivadores, que condicionen l'explicació d'aquesta realitat difusa i potser indeterminable que en diem «humanitat».

En aquesta construcció europea de les «ciències humanes» emergeixen *operadors conceptuals* que serviran també per teoritzar sobre les arts i sobre el teatre. Per limitar-nos als darrers dos segles, podríem construir una suggestiva simplificació, fent un esquema de les categories mentals dominants en les diverses èpoques. Així podríem dir que, en les ciències de l'home del segle XIX, hi ha un predomini de les referències a la *temporalitat* i la *història*, de forma que els *operadors conceptuals* dominants són els de *gènesi*, *origen*, *evolució*. Semblaria que l'aclariment de la realitat humana hagués de trobar-se en l'explicació històrica. Això sembla clar en l'àmbit de la vida, és a dir, de l'home com a ésser viu, per al qual el debat central se situarà en el procés evolutiu: de Lamarck (1809) a Darwin (1859) i els seus succes-

sors, però també en la filosofia positiva de Comte o Spengler, en els estudis de gramàtica històrica i comparativa de Bopp o Schlegel, que constituïran la base de la filologia, en la descripció de les etapes dels sistemes productius, en l'obra de Marx, que crea l'economia política o en l'evolucionisme social dels antropòlegs de final de segle. En el camp de les arts, la primera construcció historicista és del segle XVIII (Winckelman, 1764), complementada pels materials d'història cultural a Herder, Goethe, etc., però tal vegada el text que millor expressa aquesta disposició en el camp de la teoria teatral és *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, de Nietzsche, de 1872, el mateix any en què Darwin publica *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Crec que l'hegemonia biologista del segle XIX de caire evolucionista podria explicar l'oblit de les emergents «teories del gest» del segle anterior, com la d'Engel, basades en la preocupació comunicativa i retòrica. Probablement pel mateix motiu, les aportacions del segle XIX i començaments del segle XX a la teoria i pràctica teatrals es plantegen en termes biopsicològics, com en el cas de Stanislavski i Meyerhold.

A la preocupació per la diacronia, que marca la producció discursiva del segle XIX, el segle XX hi oposarà un interès creixent per la sincronia, manifesta en el predomini d'*operadors conceptuals* com ara *estructura, sistema, codi* i similars. Si en el segle anterior la biologia sembla exercir l'hegemonia, esdevenint ciència «model», per a les ciències humanes —diguem de passada que això és explícit en Marx, que diu en una carta al seu amic Engels, que vol construir una teoria social unificada, a l'estil de la de Darwin—, la preocupació sincrònica per l'estructura, els sistemes i els codis, hauria desplaçat el model de les ciències

humanes a la filologia, transformant-la en lingüística, primer, i en semiòtica o semiologia, després, quan el model estructural es generalitza a altres àmbits de les ciències humanes. Saussure i Bloomfield són considerats els autors clau d'aquest canvi d'orientació discursiva, però sense l'obra de Lévi-Strauss sobre *Les structures élémentaires de la parenté* (1946), en el camp de l'antropologia, probablement el pensament estructuralista no hauria gaudit de la seva hegemonia, a les dècades centrals del passat segle. La preocupació sistèmica, l'anàlisi d'estructures i la comprensió de les oposicions sintagmàtiques i paradigmàtiques colonitzaran també l'explicació biològica, i avui ens és prou familiar parlar de codi genètic i explicar l'estructura de l'ADN en termes de metàfora lingüística.

En el camp de les arts escèniques, com en el camp de la cinematografia, al llarg dels anys seixanta, setanta i vuitanta, les nostres biblioteques es van omplir de textos sobre semiòtica, a la recerca de la multiplicitat de codis i sistemes de l'art de la representació. Per a alguns, semblava que havíem de sotmetre'ns a l'aprenentatge de nous llenguatges: el «llenguatge del cos», el «llenguatge de la llum», el «llenguatge dels colors»... *Llegir el teatre* no és només el títol d'un conegut text francès, sinó l'expressió de tot un nou programa d'alfabetització.<sup>9</sup>

Durant els 70 i 80, al costat d'uns plantejaments semiòtics cada vegada més formalistes i «escolàstics», va emergint un nou model, que alguns han caracteritzat com a «gir culturalista», que aparentment trenca amb l'hegemonia del codi i l'estructura, però que, al meu entendre, neix d'una evolució comprensible del discurs sistèmic ante-

9 Uberfeld, Anne. *Lire le théâtre*, París: Editions Sociales, 1977.

rior. És difícil donar una etiqueta genèrica a la producció del discurs actual de les ciències humanes, en el qual estem encara immersos. Potser ens manca distància, però podem perfectament descriure els *operadors conceptuals* que es manegen en aquest model de discurs: *ús, joc, actuació (performance)*. El nucli del procés de desbordament de la semiòtica no és que el procediment sigui obsolet, sinó que l'anàlisi estructural permet descriure bastant bé el processos morfosintàctics, és a dir, aquells que pertanyen de forma més directa a l'àmbit del significat, però és difícil construir una semàntica estructural, és a dir, una descripció del significat, si no és que s'admet que aquest és fix i estable. De cop comencem a recordar que, en la tradició de la filosofia del llenguatge, Wittgenstein ja havia dit que els significats són «jocs de llenguatge» i que, en conseqüència, les paraules signifiquen perquè en elles s'hi sedimenta un sentit a partir de l'ús que en fan els parlants. El problema del llenguatge reclama un nou enfocament orientat a la pragmàtica i a la comprensió del context, un terme també emergent en els discursos teòrics dels darrers anys. De fet, la crítica a la lingüística estructural rep un fort impuls inicial a partir dels treballs de Chomsky, que reformula la distinció saussuriana de *llengua i parla* en la nova parella *competence-performance*, (competència/actuació), i per al qual la «gramàtica» és l'explicitació de la *competència* del parlant, el qual la desplega en la seva pròpia actuació. Posar l'èmfasi en el context significa desplaçar la reflexió i la recerca al terreny de les creences, de la realitat social i cultural. L'hegemonia discursiva de les ciències humanes s'atorga, d'alguna manera, al discurs sociològic i antropològic. I aquest és el camp de joc on avui es donen les més importants elaboracions teòriques sobre el

teatre. El retorn a les arrels rituals de la teatralitat, la relació entre teatre i sacralitat, les reflexions de Girard sobre la tragèdia com a mimesi sacrificial, «l'art com a vehicle» de Grotowski, la teoria de la liminalitat i el liminoide de Turner i Schechner, les performances de Marina Abramovich o qualsevol de les múltiples produccions que podem trobar cada dia a Youtube representen manifestacions d'una pràctica i d'un discurs que privilegia l'acció espontània, però que entrega el sentit a l'espectador, fins i tot quan l'espectador és potser un mateix. Ja se sap, i no és nou, que l'expressat desborda a l'expressant. Una *Antropologia del teatre* o una *Antropologia de l'espectador* eren bastant impensables fa tot just 30 anys. L'hegemonia socioantropològica que colonitza els discursos teòrics de l'actualitat, probablement no durarà gaire, però cap a on?

No ho sé. Però potser tenen raó els que diuen que estem assistint a la mort del teatre, però no per la via de la seva aniquilació, sinó pel camí de la seva multiplicació. Si tot és teatre..., ja no el podem distingir del conjunt de l'activitat social. Si tots som actors de nosaltres mateixos, tots correm el risc d'acabar víctimes de la síndrome de personalitat múltiple, com diu Dennet,<sup>10</sup> o de viure l'angoixa de no poder sortir mai de l'escena, i reposar en la tranquil·litat del «camerino», perquè ni podem abandonar-la, ni sabem on és ni com és aquesta «realitat autèntica» on no caldria representar, sinó ser. Paradoxalment, l'única experiència de la nostra possible sortida de l'escena té noms de papers que no volem: *soledat, bogeria, mort...*, límits de l'escenari de la comunicació, l'acció, la vida.

<sup>10</sup> Dennett, Daniel Clement. «La realidad de los yos», *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinar*, Barcelona: Paidós, 1995, p. 43 i ss.

Si avui «tot és teatre», això significa assumir que el nostre problema, tal vegada, es redueix a la lluita pel grau de *protagonisme* (terme que és un neologisme de la modernitat) que podem assolir en el càsting social i cultural de la nostra existència o, dit d'una altra manera, en el grau d'incidència que podem tenir en el repartiment i en els jocs d'inclusions i exclusions que es donen en el camp social.

Però tot això ja és un altre tema, que avui no toca.

Permeteu-me, després d'aquestes personals reflexions sobre teories i teatre, que volien ser amenes, però que sospito que han resultat més aviat espesses, que de nou reclami, per acabar, l'ajut d'un d'aquests amics llunyans i estimats, Gotthold Ephraim Lessing i li prengui manllevades algunes paraules de la seva *Dramatúrgia d'Hamburg*:

Vull recordar als meus lectors que aquests fulls no volen contenir, ni de bon tros, un sistema dramàtic. Així, doncs, no estic obligat a resoldre tots els problemes que plantejo. Les meves idees poden ser tan inconnexes com vulgueu, i pot semblar fins i tot que es contradiuen: n'hi ha prou que aquestes idees donin als meus lectors [oients, en aquest cas] uns materials de reflexió. No pretenc altra cosa que escampar *fermenta cognitionis*.<sup>11</sup>

Fins aquí Lessing. A mi, però, m'agradaria pensar que aquestes llavors que el màster que comença escamparà donaran fruits ben saborosos.

Bellaterra, 1 d'octubre de 2008

11 Lessing, G. E. *Dramatúrgia d'Hamburg*, p. 354.