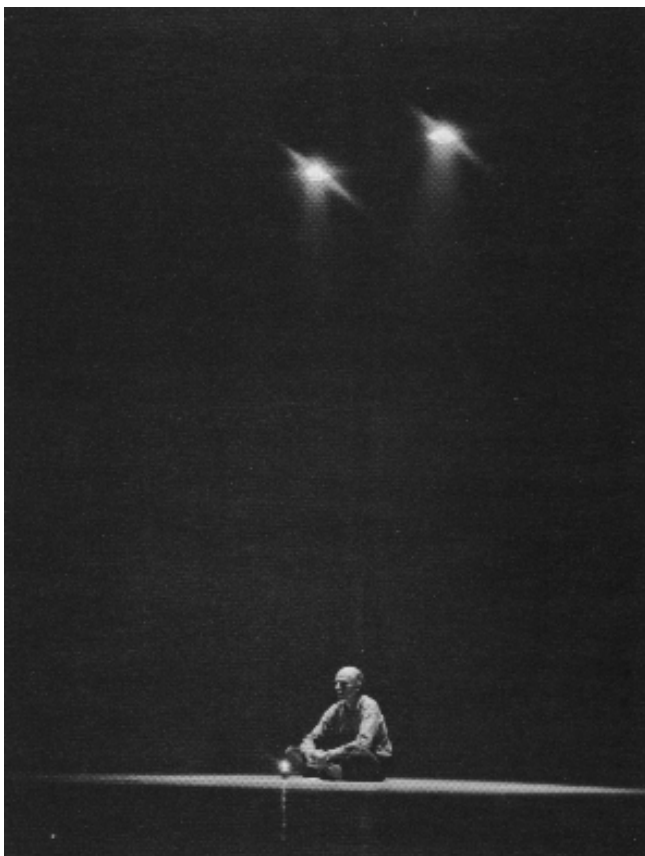




# Living Theatre

Vida i art

Antoni Ramon, Dària de Seta, Inès Castel-Branco. ETSAB-UPC



*Setembre de 1969: No estem descontents amb el treball, ni amb nosaltres, però sabem que ni les idees per The City Absolute ni la seva execució es poden dur a terme si no ens canviem a nosaltres mateixos. El Living Theatre s'ha convertit en una institució [...]. Tot allò que hem après plegats, durant els anys del nostre esplèndid exili, vagant de ciutat en ciutat representant obres, caravana de gitanos, actors errants en temps famosos, tot allò que hem après del viatge de Paradise Now ens ha portat a aquest moment. A Paradise Now, ¿no hem conduït el públic a les portes del teatre i dit, "El Teatre és al Carrer"? Era allà, a les portes dels Teatres, on vàrem saber que era als carrers on havíem d'anar. <sup>1</sup>*

1969, el darrer any dels seixanta. Les paraules, "meditacions", de Julian Beck, descriuen els camins recorreguts pel Living al llarg de la seva existència. Un conduiria, pel que sembla hauria menat ja, a la institucionalització del grup, a la pèrdua de la seva força renovadora. Un altre, a l'abandó de l'abric dels teatres, espais closos, per l'aire lliure de places i carrers, en un trajecte que portava a la ciutat. Un lloc nou, on les regles de les formes teatrals antigues no servien, ni tampoc les transgressions dutes a terme fins aleshores. I l'escrit continua:

*Per fer aquesta nova obra, per sortir als carrers, necessitem una força especial. L'antiga forma del Living Theatre no pot donar força per aquest tipus d'art i de treball. L'antic Living Theatre havia estat format per fer un altre tipus de treball i*

*quelcom de la seva naturalesa ens impediria prendre les mesures necessàries. Això estava ben clar.* <sup>2</sup>

Els camins recorreguts, doncs, canvien a qui els fa. La metamorfosi auto-destruïx. I el Living es dissol, o almenys això proclama. Es fragmenta com una bomba, tot i que tal vegada la imatge no sigui gaire adequada, ja que Judith Malina i Julian Beck es manifestaven pacifistes. Diguem que es reproduïx en cèl·lules. L'any 1962, a Nova York, Julian ja havia intuït la fi del Living:

*Algun dia haurem de donar compte de la nostra mort prematura.* Artaud.

*Has d'introduir el teatre en el món.*

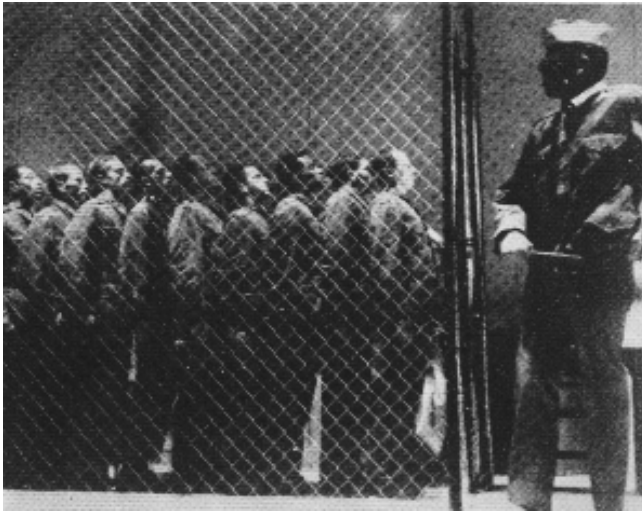
*És la missió sagrada que redimeix el teatre.* <sup>4</sup>

¿Qui eren, què havia sigut fins aleshores el Living Theatre? Judith Malina i Julian Beck s'havien conegut el 14 de setembre de 1943 en el Genius Incorporated, un baretó de Broadway, lloc de reunió d'actors. Judith tenia disset anys i Julian divuit. Aquell dia, segurament, ni molt menys es podia entreveure la fi de la denominada Segona Guerra Mundial: no havien passat ni dos anys de Pearl Harbor i encara no s'havia dut a terme el desembarcament de Normandia. Envoltats de l'ambient antifeixista, sí, però patriòtic també, dels Estats Units, aquells dos joves ja es reconeixien rebels. L'estranya parella: un xicot alt i prim, de bona família, però capaç d'abandonar Yale

per considerar-la massa *pija* i declarar-se homosexual davant de la junta de reclutament de Manhattan, i una noia filla d'un rabí d'origen alemany, però sexualment alliberada, va fundar, el 1948, el Living Theatre.

Convertint la sala d'estar de casa seva en teatre, actuen per a vint persones, deu assegudes en bancs i deu més, davant, en coixins. La majoria eren amics, com John Cage i Merce Cunningham, també ells renovadors, en la música i la dansa, cercadors de nous llenguatges, que qüestionaven l'estanqueïtat de les arts i, en el fons, el propi estatut del fet artístic. Aquell vespre assistiren a un complet programa compost per *Crying Backstage*, una farsa breu de Paul Goodmann, amic també i introductor de la parella en l'anarcopacifisme; *Ladies Voices*, un intermede de Gertrude Stein; un diàleg de *Si pasan cinco años*, de Federico García Lorca; i dos drames didàctics de Bertolt Brecht, *He Who Says Yes* i *He Who Says No*.<sup>5</sup>

El 1955, després de petits èxits de crítica i d'estrepitosos fracassos de públic i econòmics, i després d'haver hagut de tancar el Teatre de Cherry Lane -on la companyia s'havia pogut instal·lar per un període de temps més breu del que haurien volgut-, es traslladen al Loft de la 100 street. És aleshores que Julian Beck comença a preparar la posada en escena de *Questa sera si recita a soggetto*. Una de les qüestions centrals de l'obra, la reivindicació de l'autonomia de l'actor enfront del director i, per tant, la centralitat de la feina actoral, esdevindrà un signe distintiu de la futura comunitat del Living.



A partir d'aquest moment, el treball de Beck i Malina s'allunyarà progressivament del text, dels clàssics i de la poesia, a la recerca d'un nou llenguatge expressiu que toqui tant a fons l'espectador que sigui capaç d'influir-lo, per sempre, en la seva vida civil, social i política. En el teatre de la 14 street, on resten des de juliol de 1959 fins a gener de 1964, treballen cada cop menys amb idees preconcebudes. La preparació de l'obra comença per l'estudi del text amb la companyia, abans d'iniciar pròpiament els assajos. Parlen, discuteixen i deixen que els dibuixos emergeixin del drama com una part de la posada en escena i de l'activitat creativa dels actors.

L'estiu de 1963 Julian Beck rep el text *The Brig* de Kenneth Brown, un exmaríne que narrava la seva brutal experiència de reclus dins una presó militar a Okinawa.

*The Brig. Va arribar per correu. El vaig obrir. Vaig saber de seguida que aquell seria el nostre pròxim drama. El vaig llegir aquella mateixa nit, era com si tot en la meua vida hagués dut a aquella ocasió.<sup>6</sup>*

L'ocasió per realitzar una posada en escena on podrien, finalment, convergir totes les tendències que s'havien manifestat en el curs dels deu anys del Living. La recerca de la precisió, d'un llenguatge autèntic, d'un rigor formal i d'un ritme deixaven un nou marge a la improvisació,<sup>7</sup> a aquella necessitat d'autenticitat que ja s'havia manifestat en *The Connection*. Aquesta obra de Jack Gelber (1958) marcava, de fet, el primer pas d'un lent procés que, allunyant-los del teatre "clàssic", els portaria al carrer, a l'"assalt de les barricades".

El 1946 Judith i Julian havien començat a construir un teatre que combinava música, dansa, pintura i poesia. Primer, interpretant Lorca, Goodman, Stein, Eliot, Auden, William Carlos Williams, o proses caracteritzades per passatges telegràfics, inconscients, típics de la poesia (Strindberg, Cocteau, Picasso, Ashbery, Brecht, Jarry). Després, animant els poetes amics a escriure, oferint-los

---

1.- Julian BECK, "Meditación. De Nueva York a Berlín. 1964-1970", dins *El Living Theatre*, Fundamentos, Madrid, 1974, p. 255 [v.o.: *The life of the theatre, City Lights*, San Francisco, 1972].

2.- *Ibidem*.

3.- El cert és, però, que als organismes vius els costa morir, i nominalment el Living continua existint.

4.- Julian BECK, "Meditación. 1962. New York City", dins *El Living Theatre*, p. 21.

5.- Una bona, amena i una mica xafardera biografia del Living és: John TYTELL, *Arte, exilio y escándalo, Los libros de la Liebre de Marzo*, Barcelona, 1999 [v.o.: 1995]. De la vetllada en qüestió, se'n parla a les pàgines 52 i 53.

6.- Julian BECK, "Assalto alle barricate", dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di Franco Quadri, Ubulibi, Milano, 1982, p. 52.

7.- Cf. Jean JACQUOT, "The Living Theatre. Julian Beck et Judith Malina. The Brig - Frankenstein - Antigone - Paradise Now", avec la collaboration de Gabriella COTTA-RAMUSINO pour Frankenstein et Paradise Now, dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1970, p. 177.

8.- Judith MALINA, "La regia di The Brig", dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*.

9.- Julian BECK, "Assalto alle barricate", dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living*, p. 61.

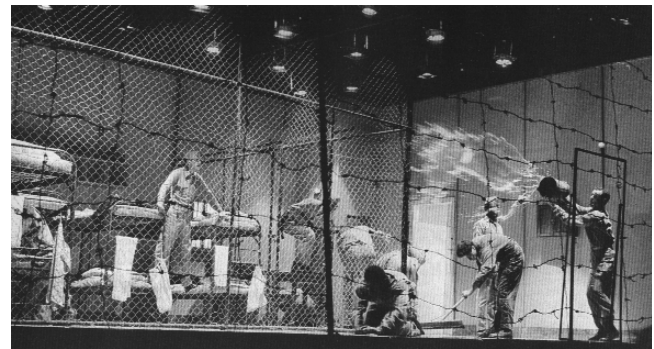
la possibilitat de posar en escena les seves obres. Creien en una mena de paral·lelisme entre la poesia -destil·lació, extracció, representació de les paraules exactes, acció de la vida tal i com és viscuda, honesta, sense compromisos- i la posada en escena de la vida real, sense mediacions. Contradictòriament, però, el resultat millor l'obtingueren les obres més violentes, en les quals el llenguatge era més cru. En efecte, tots els drames en vers abans de *The Connection* no aconseguiren tocar el públic, arribar a la seva part més íntima. És amb l'obra de Gelber que comença la feina de minimització i de reducció lingüística i verbal -una composició de silencis beckettiana- que culmina, a *The Brig*, amb l'anul·lació total de la paraula, del verb en la seva forma bàsica de mèdiu.

*"The Connection" és una mena de poesia jazz que està en relació amb tot el que estan dient Kerouak, Rexroth e Ginsberg. Però l'obra és existencial, com les de Beckett, sense un argument, la història de la lluita entre l'home i Déu.<sup>8</sup>*

S'inspiren en la música de John Cage, basada en el sistema de l'atzar, de l'indeterminat: el jazz és improvisació per antonomàsia. *The Connection* i *The Brig* representen un minuciós examen de la realitat actual, i les seves estructures formals reflecteixen perfectament aquesta adherència: com en la vida real, les pauses vénen introduïdes; eliminats els escenaris amb parets anguloses i les falses perspectives, resten en escena, solament, l'autèntica brutícia, el llenguatge vulgar, el jazz. En la primera obra, els silencis; en la segona, les ordres, les gàbies i les tanques de filferro, el terror.

*Artaud. És doncs un teatre en el qual un llenguatge sorgeixi de la gola dels actors: l'art sublim de la improvisació, quan l'actor és com un gran heroi, el company de Déu.<sup>9</sup>*

L'estiu del 1958, abans d'inaugurar el teatre de la 14 street, M.C. Richard els va deixar els esbossos de la seva





traducció del llibre *Le théâtre et son double* d'Antonin Artaud. És increïble com tot allò que realitzaran, a partir d'aquest moment, serà forjat amb les bases d'aquest text. El mateix projecte del teatre sembla tret directament de les paraules d'Artaud: una sala amb línies blanques i negres, com l'interior d'una cambra obscura, predisposa al "somni" en el qual s'ha de submergir l'espectador, per deixar-lo semiinconscient, atordit, en un espai on els forts colors i el mobiliari de caràcter urbà el catapultin directament al món real. Quan llegeixen *The Brig* s'adonen de quin és, efectivament, l'insuportable turment d'Artaud, de què significa el teatre de la crueltat:

*una espècie d'infern, ni teòric, ni imaginari, ni teològic; és l'infern del judici de l'home, és l'infern de tot allò que tanca a la gent en gàbies i marca rígides línies.*<sup>10</sup>

Amb aquest espectacle poden finalment escandalitzar la gent, emocionar-la, fer-li sentir en el cos una sensació tan forta que defaci el món d'acer, la llei i l'ordre que la civilització ha forjat per protegir-se de la barbàrie.

En els escrits d'Artaud el cos té una importància fonamental, com la té la relació física entre obra i públic, entre actors i text. No n'hi ha prou amb què els actors recitin, interpretin amb la ment, sinó que han de viure l'obra, sentir-la, patir-la; únicament així podran tocar les vísceres del públic, transmetre-li el missatge i fer reaccionar l'ensopida societat. A *The Brig*, la primera violència física és la presó, l'estructura. Tot, en aquest drama, és rígid, precís, inamovible. La mateixa obra és la primera gran gàbia de la qual no és possible escapar. Els presoners són tancats en un espai molt reduït i els seus gestos són limitats com en guies: mínims, ortogonals. Com les figures de la biomecànica de Meyerhold, els cossos es fan rígids, segons moviments que anticipen els espasmes als quals seran sotmesos per la terrible repressió.

Les línies blanques traçades en el sòl marquen els límits, són el buit a partir del qual es desencadena la vio-

10.- Julian BECK, "Assalto alle barricate", dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living*, p. 56.

11.- Judith MALINA, "La regia di The Brig", dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 89.

12.- Julian BECK, "La Ocupación del Odéon. Parte II", dins *El Living Theatre*, p. 206.

lència del càstig; no separen els detinguts dels guàrdies, sinó que els uneixen en un pervers mecanisme d'acció i reacció. De la mateixa manera, una tanca de filferro separa l'escena de la platea: l'extrema violència que emana dels actors i que repercuteix sobre el públic és amplificada pel filtre separador, que no permet intervenir i que obliga a mirar. El públic és provocat i reprimit fins i tot en la ficció, com en la vida real. Després d'haver vist l'espectacle, només es podrà seguir el camí de la revolta, i Malina, com el seu mestre Piscator, ho sap bé, i també sap com incitar la nova revolució amb el seu art.

Però, ¿com ser convinents? ¿Com aconseguir reproduir aquest estat deshumanitzat? El Manual dels marines és pres com a "llibre de text" durant tota la preparació de l'obra. És perfecte en la seva estructura, per a la comprensió fonamental de la importància de la disciplina, per a l'exercitació de la violència i de la coerció. Julian Beck i Judith Malina, junt amb tots els components de la companyia, decideixen adoptar un "reglament de les proves", basat en el model del reglament de la presó, que faci el seu exercici teatral similar a la vida quotidiana dels detinguts. Per posar en escena el drama de Kenneth Brown, cal entendre a fons què significa ordenar, obeir, manipular els éssers humans.

Una llum blanca engegadora inunda tota l'escena. No hi ha espai per a l'ombra, per al repòs, per a la pausa, tot és immòbil i sense una sortida possible. La llumeta verda de *The Connection*, que embrutava i feia esdevenir sinistre i visceral l'angle del qual irradiava la seva terrible llum, es substitueix pel poder implacable del blanc objectiu. Tant per al públic com per als actors, l'única sortida és el somni:

*L'actor sentia (a vegades com una cosa familiar, a vegades per primer cop en la seva vida) l'altre jo, aquell que Artaud anomena el Doble, lliurar-se en vol i navegar en aquell altre espai on no existeix ni temps, ni relació, ni res, tret de la pura existència indefinida i indefinible, aparentment absoluta.<sup>11</sup>*

També per a la companyia aquesta obra representa l'inici d'un viatge cap a un nou espai.

L'any 1964 el *Living Theatre* deixa Nova York a bord d'un vaixell en direcció a Europa. No és un viatge turístic ni una senzilla gira teatral: Judith i Julian acaben de ser portats als tribunals per no pagar el lloguer del seu teatre, i es troben en llibertat condicional per cinc anys. Els deixen sortir dels Estats Units perquè algunes ciutats europees -París, Berlín, Amsterdam, Londres...- esperen assistir a *The Brig*

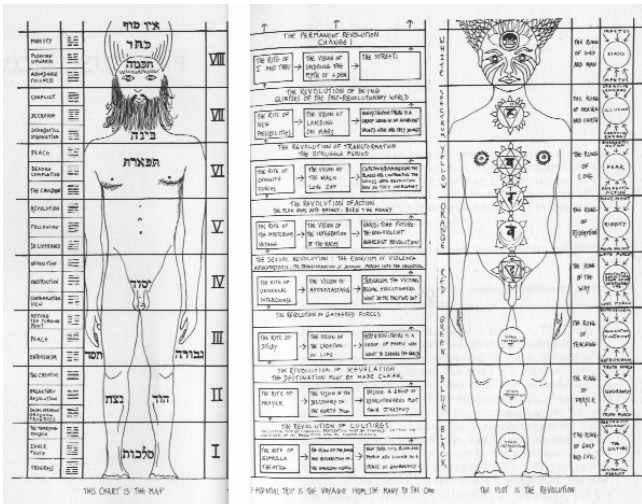
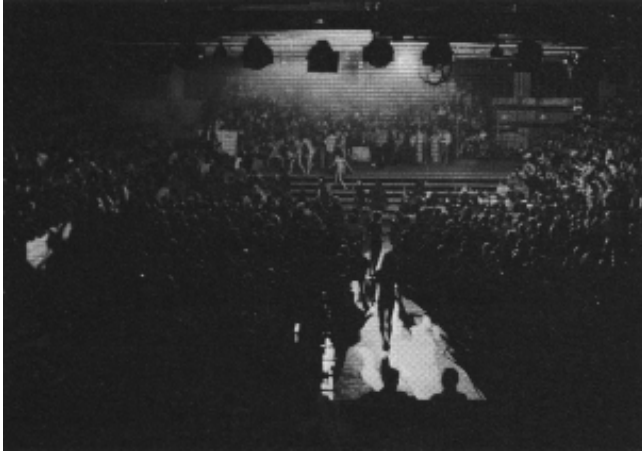
Així doncs, un procés judicial perdut fa que els membres del Living visquin cinc anys a Europa, de ciutat en ciutat, com a refugiats sense pàtria. Per diverses coincidències, Judith i Julian estaran en el lloc adequat en el moment ideal: arriben a París el 12 de maig de 1968 per filmar petites escenes de "teatre de guerrilla", però ràpidament abandonen la idea i es dirigeixen cap a la Sorbona per treballar amb els estudiants. La nit del 15 de maig condueixen, ells mateixos, una multitud revolucionària que ocupa l'Odéon amb banderes anarquistes. Julian Beck afirma, dos anys més tard:

*El teatre d'aquella primavera a França va ser la cosa més exaltant i embriagadora que el poble francès ha experimentat en aquest segle: estaven actuant, representant grans papers.*

*Això estava clar a l'Odéon. El drama era a l'auditori, no pas a l'escenari, sinó al teatre on els espectadors s'han convertit en els protagonistes i estaven representant la Tribuna de la Revolució, un gran drama en 30 dies. [...] Aquests drames s'escriuven en el Llibre de la Vida. Amén.*

*La representació: tots estaven en trànsit i representant en el trànsit una obra divina d'autor sagrat, impulsats esbojarradament cap el seu mateix alliberament.<sup>12</sup>*

Era important ocupar l'Odéon, de la mateixa manera que els estudiants envaïen la Sorbona, s'incendiava la Borsa i s'aixecaven barricades pels carrers de París. *La gent prenía la paraula* -com deia Michel de Certeau-, i



aquests debats canviaven "els espectadors en actors, el cara a cara en diàleg, la informació o aprenentatge de 'coneixements' en discursos apassionats sobre les opcions davant l'existència".<sup>13</sup>

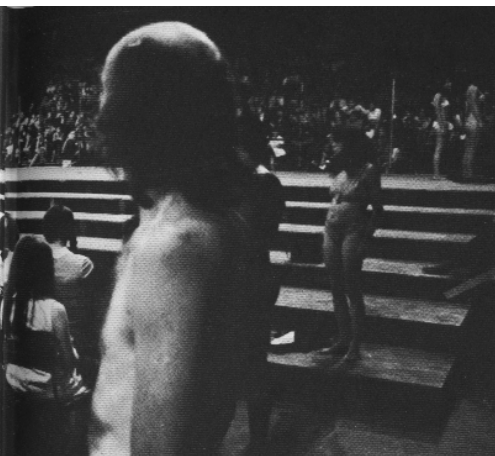
La companyia havia passat els primers mesos de 1968 a la ciutat siciliana de Cefalù, portant a terme la creació col·lectiva de *Paradise Now*, que s'estrenarà -i tot seguit es prohibirà- al Festival d'Avinyó, el juliol del mateix any. Cefalù, París i Avinyó constitueixen tres etapes consecutives d'un mateix procés revolucionari.

El Festival d'Avinyó tenia lloc cada any, des del 1947. Però el 1968 qualsevol festival era anomenat "supermercat de la cultura", tot seguint la crítica que Guy Debord havia formulat un any abans, a *La Société du spectacle*. El Festival d'Avinyó de 1968 serà el més turbulent de la història, a causa de l'enfrontament que hi va tenir lloc entre les autoritats i el Living. Alfred Simon considera que "Avinyó 68 va ser, doncs, una mena de repetició ritual del Maig parisenc. El teatre hi substitueix la universitat com a centre neuràlgic."<sup>14</sup>

¿Què va fer el Living, en el Festival de 1968? Estava convidat a presentar-hi un espectacle, que portava el sug-

13.- Michel de CERTEAU, *La prise de parole et autres écrits politiques*, édition établie et présentée par Luce Giard, Seuil, Paris, 1994, p. 43 [v.o.: 1968].  
 14.- Alfred SIMON, *Les signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête*, Seuil, Paris, 1976, p. 79.  
 15.- Julian BECK, "Anotaciones del cuaderno de notas" [s/d], dins *El Living Theatre*, p. 139.  
 16.- Judith MALINA and Julian BECK, "Preparation", dins *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre*, Random House, New York, 1971, p. 5  
 17.- Al primer capítol d'El teatro y su doble, Artaud fa una poderosa descripció de la pesta que va destruir Marsella al segle XVIII. Cf. Antonin ARTAUD, "El teatro y la peste", dins *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001, p. 17-36 [v.o.: 1938].





gerent títol de *Paradise Now*. Al principi era un títol, res més; però els membres del *Living Theatre* sabien el que volien: "envoltar el públic en una alegria tal que allò impossible semblava possible".<sup>15</sup>

Els assajos a Cefalú, amb exercicis de ioga, rituals, trànsits col·lectius, lectures i converses interminables, tenien la finalitat d'estructurar col·lectivament un espectacle ambiciós, capaç de manifestar totes les seves fonts: les idees marxistes i anarquistes (no violentes); l'alliberament sexual; la càbala i les profecies de l'hassidisme; el tantrisme, el ioga, les doctrines budistes i hinduistes... En el diagrama que es reparteix als espectadors s'hi llegeix:

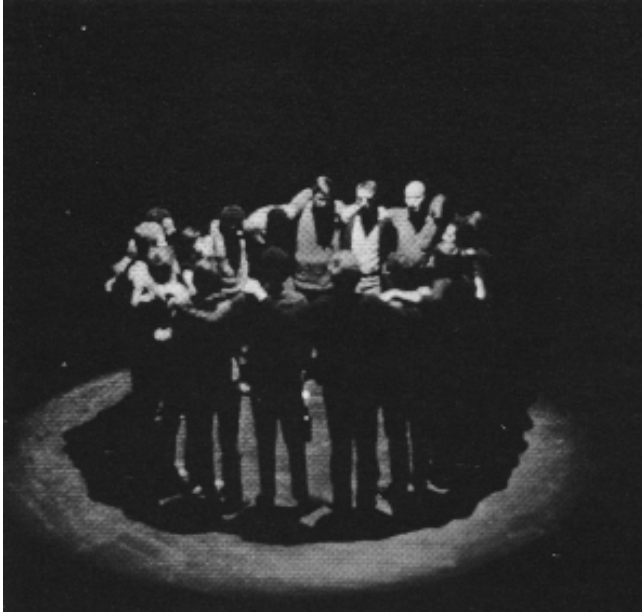
*Paradise Now és un viatge de la multiplicitat a la unitat i de la unitat a la multiplicitat. És un viatge espiritual i un viatge polític. Un viatge interior i un viatge exterior. Un viatge pels actors i pels espectadors. Comença en el present i es mou cap al futur per tornar al present. La trama és la Revolució. El viatge és una ascensió vertical cap a la Revolució Permanent.*

*La Revolució de què parla l'obra és La Bella Revolució Anarquista No Violenta.*<sup>16</sup>



¿Com arriba el Living a un teatre tan allunyat del text i les convencions teatrals? Hem de tornar a 1964, quan el Living presenta, en un centre americà de París, *Mysteries and Smaller Pieces*: una exhibició juxtaposada dels exercicis practicats pels membres de la companyia. S'hi encarnen, per primer cop, les idees de "creació col·lectiva" i de "teatre lliure", alhora que es comença a esborrar la figura autoritària del director.

A *Mysteries* els actors es mouen entre el públic, s'agrupen i es dispersen en un moviment continu per la sala i l'escena, que són un mateix espai. Amb els seus cossos dibuixen cercles, tòtems verticals, línies en moviment, files para?eles o seqüències frontals de *tableaux vivants*; a l'escena final de "La Pesta" -inspirada en la descripció d'Artaud a *El teatre i el seu doble*,<sup>17</sup> formen una muntanya de cadàvers. Es prescindeix de tot decorat, vestuari especial o maquillatge. Només els cossos, les veus (paraules i cançons) i les llums (encens i spots) estructuren un espai que ha dissolt les barreres i ha perdut els elements creadors d'il·lusió:



*Entre el públic. Espai del públic. Espai escènic.  
Cap teló.  
Els actors circulen entre el públic. Roba de tots els dies.  
Els actors esdevenen part del públic.  
Contacte.<sup>18</sup>*

*Paradise Now* (1968) és la radicalització plena del que s'havia anunciat ja a *Mysteries* (1964). Julian Beck manifesta aleshores la urgència de la revolució, i el fort desig de precipitar-la, de preparar el públic per rebre-la:

*Representar aquesta obra significa comprometre tota la nostra existència; tal és el concepte que ha de governar la totalitat. El paradís vibra per complet. [...] Aquest és un estat d'urgència (emocional i polític), es tracta de les nostres mateixes vides irrepetibles. Doncs, aquest ha de ser un TEATRE D'URGÈNCIA. [...] Paradise Now hauria de ser la preparació cap a una cerimònia sagrada que ens restituiria la nostra força, el nostre impuls, la nostra intensitat i el coneixement necessari per al viatge que tractem d'emprendre.<sup>19</sup>*

L'espectacle té l'estructura d'un ritual d'iniciació amb vuit etapes, com mostra el diagrama dels espectadors, amb el dibuix de dos homes dividits segons l'escala dels hassidis, o segons els atributs de Déu definits per la càbala. A més a més, hi apareixen identificats els chakres i els colors de cada etapa, les respostes de l'*I Ching* i els conceptes que és urgent canviar (cultura, ignorància, alienació, hostilitat, rigidesa, por, engany i èxtasi). Cada graó s'estructura segons un "ritu" (físicoespiritual), una "visió" (més cerebral) i una "acció" (realitzada pel públic).

Els cossos dels actors, gairebé despallats, dibuixen contínuament formes simbòliques en l'espai de gran potència visual; fins i tot escriuen les paraules "anarquisme" i "paradís". Hi ha silencis i sons co?lectius, hi ha paraules pronunciades en diverses llengües i eslògans anarquistes i pacifistes. El teatre és tot ell corporal i ritual

18.- Judith MALINA i Julian BECK, "Mysteries and Smaller Pieces. Lo spettacolo", dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 99.

19.- Intervenció de Julian Beck en una entrevista de Jean-Jacques Lebel: "Paradise Now - elaboración colectiva", dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Avila, Caracas, 1970, p. 105-106.

20.- Declaració extreta d'una entrevista de Jean-Jacques Lebel a Julian Beck: "Avignon-1968", dins Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 128. El punt número 7 és reproduït en diversos cartells que es penjen per tota la ciutat.

21.- Cf. William Farcy CONDEE, *Theatrical space: a guide for directors and designers*, Scarecrow Press, Lanham/London, 1995, p. VII-XI. Entre aquestes dues tipologies hi ha moltes situacions intermitges: quan el públic envolta  $\frac{3}{4}$  o  $\frac{1}{2}$  de l'escena, es co?loca cara a cara o es troba al centre, envoltat per l'escena.

-com ho somniava Artaud-, amb vista a provocar una experiència autènticament reveladora.

*Paradise Now* s'estrena el 24 de juliol de 1968 al Claustre dels Carmes d'Avinyó. Després de la segona representació, actors i espectadors surten als carrers en una processó festiva i agitada. Acabada la tercera, l'ajuntament exigeix la retirada de *Paradise Now* i la seva substitució per *Mysteries* o *Antígona*. Julian Beck s'hi nega i proposa actuar gratuïtament al carrer, però li rebutgen la demanda. L'enfrontament s'estén a tota la ciutat i el 28 de juliol el Living fa pública una Declaració de Ruptura del Festival, on al·lega onze motius per abandonar-lo:

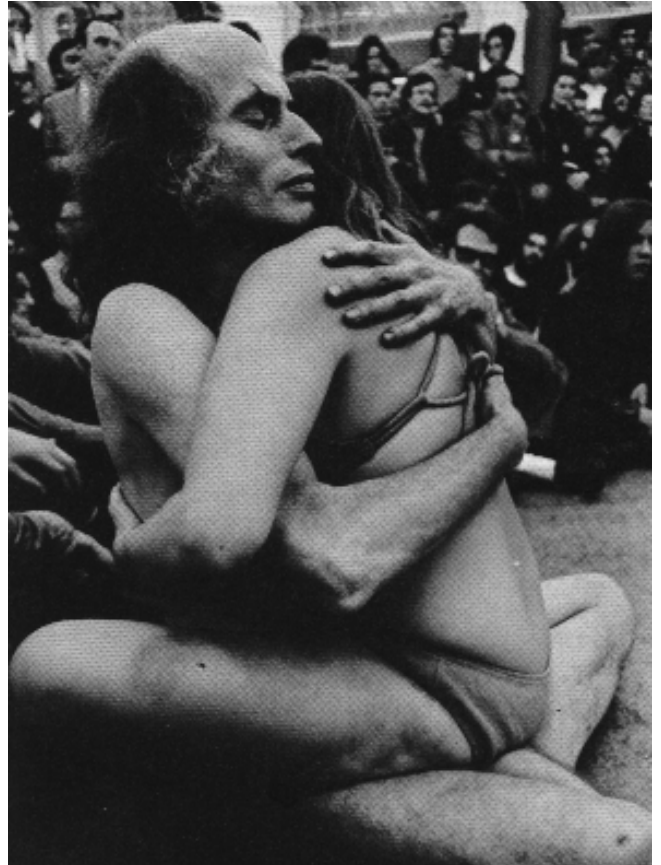
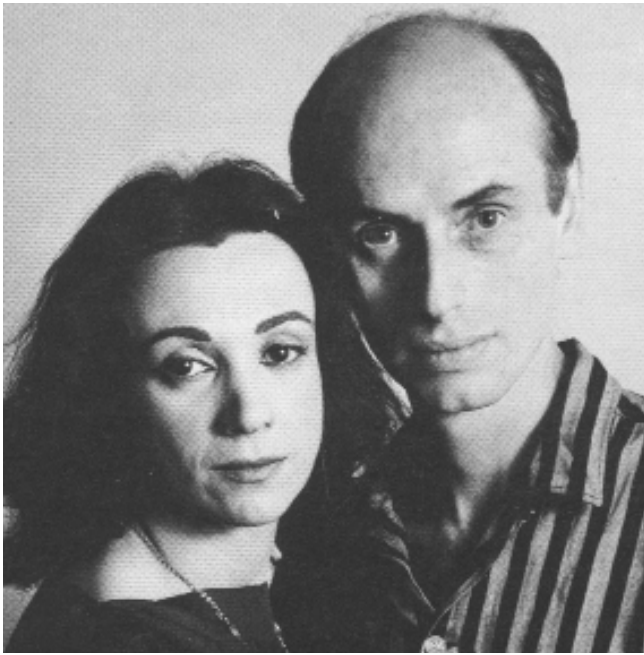
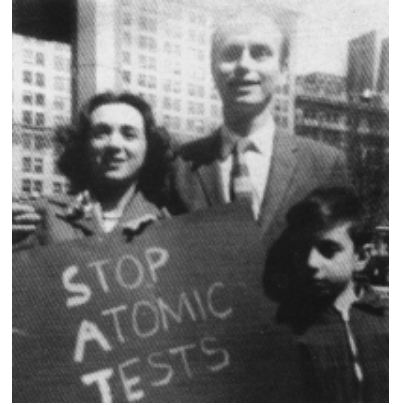
7. *Perquè ha arribat el moment que comencem a negar-nos a servir aquells que pretenen que el coneixement i el poder de l'art pertanyin només als que poden pagar, els mateixos que desitgen mantenir el poble en la foscor, que treballen perquè el poder quedi en l'elit, que desitgen controlar la vida de l'artista i dels altres;*

8. *Perquè ha arribat el moment de fer sortir l'art de l'era de la humiliació i de l'explotació.*<sup>20</sup>

El Living inicia aleshores una sèrie de representacions gratuïtes de *Paradise Now* en petites ciutats franceses i al Palau d'Esports de Ginebra, fins que el 31 d'agost torna als EUA. L'espai utilitzat a Ginebra és dels més adequats a l'obra: els espectadors es disposen als quatre costats d'una plataforma central, a la qual s'accedeix per mitjà de graons. S'estableix una relació fluïda i propera; no hi ha frontalitat i l'espai escènic és un tot unitari. Podem classificar aquest pavelló dins la tipologia del "teatre circular" o "teatre en arena", amb l'escena oberta; en contraposició al "teatre de prosceni" o "teatre a la italiana", amb dos espais ben diferenciats i l'escena tancada.<sup>21</sup>

París i Avinyó marquen el clímax d'un procés revolucionari que, aviat, es mostrarà utòpic i insuficient per produir un vertader canvi a la societat, un paradís imme-





- 22.- Intervención de Julian Beck en una entrevista de Jean-Jacques Lebel: "Avignon-1968", dins Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 179.
- 23.- Julian BECK, "Meditación. 1961. New York City", dins *El Living Theatre*, p. 18.
- 24.- Julian BECK, "De dos conversaciones sobre la teoría revolucionaria. París. 30 marzo 1970", dins *El Living Theatre*, p. 243.
- 25.- Julian BECK, "Meditación. 1961. New York City", dins *El Living Theatre*, p. 19.
- 26.- Julian BECK, "Reflexiones sobre las representaciones. Iowa City (Iowa), Río de Janeiro. 21 enero 1969 - 11 octubre 1970", dins *El Living Theatre*, p. 79.
- 27.- Julian BECK, "Meditación. 1961. New York City", dins *El Living Theatre*, p. 19.

diat. "Tot l'art va començar a desaparèixer aquell any", dirà Julian el 1970.<sup>22</sup>

*Sóc un home a qui no li interessa el teatre.*<sup>23</sup>

Posicionant-se d'entrada contra les convencions socials, artístiques, sexuals, el Living forma part de les noves avantguardes dels seixanta.

Rupturistes, no s'anquilozen ni en el repertori, ni en les formes teatrals, ni tampoc en les revolucions escèniques de les avantguardes històriques. Provocadors, cerquen nous llenguatges, mai guiats pel mer experimentalisme, sinó buscant el sentit del teatre, convençuts del seu valor transformador. Ja que, com afirmen des de París, el 30 d'octubre de 1967: "El teatre és el Cavall de Fusta amb què podem prendre la ciutat".<sup>24</sup> Optimistes, doncs, malgrat les crisis existencials que pauten la seva biografia. Vitals, fonen l'art dins la vida.

*No escullo treballar en el teatre sinó en el món. El Living Theatre s'ha convertit en la meva vida que viu el teatre. Ens devorem mútuament. No puc distingir-los. Judith i jo ens fonem en ell.*<sup>25</sup>

Contaminada per la vida, la companyia es transforma en una comunitat, tal vegada creient que aquesta mutació és la condició necessària per deixar de representar i passar a presentar: "Els Mysteries. París, 1964, ja no representàvem personatges, sinó a nosaltres mateixos."<sup>26</sup>

Defugint il·lusonar. Refusant la falsedat per tal d'apropar-se a la veritat. Volent unir mons separats. El del públic, expectant, i el de l'actor, representant.

L'embocadura de l'escenari d'un teatre a la italiana arquitecturitzava aquesta segregació. Calia enderrocar-la.

*Els homes dividits mai troben la resposta àuria.*<sup>27</sup>

Abolir jerarquies, classes. Alliberar. La Revolució del Living és, però, una revolució personal, que s'implica en situacions socials convulses, buscant-les, per alimentar-se mútuament: "la bella revolució anarquista no violenta".