

T E S I D O C T O R A L

Inês Castel-Branco

L'ESPAI TEATRAL DELS ANYS SEIXANTA
REVOLUCIÓ I RITUAL EN EL LIVING THEATRE, PETER BROOK I JERZY GROTOWSKI

DEPARTAMENT DE COMPOSICIÓ ARQUITECTÒNICA · UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
Director: ANTONI RAMON (UPC) · Codirector: AMADOR VEGA (UPF) · Barcelona, gener del 2007

La dedicació a aquesta tesi doctoral ha estat possible gràcies a una beca de recerca (SFRH / BD / 8301 / 2002) finançada pel Programa Operacional Ciència e Inovação 2010 (POCI 2010) del Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior del Govern de la República Portuguesa.

*A l'Ignasi i al petit Francesc,
que ha vist la llum alhora que aquesta tesi.*

ÍNDEX

<i>Prefaci</i>	9
----------------	---

INTRODUCCIÓ

1. TRES COMPANYIES MOLT PARTICULARS	21
2. COINCIDÈNCIES I DISTÀNCIES	26
3. PERMANÈNCIA DEL SAGRAT EN EL TEATRE DELS SEIXANTA	38
3.1. El Déu vivent del Living Theatre	50
3.2. La recerca del sagrat en Brook	68
3.3. La mística laica de Grotowski	84

PRIMERA PART. EL CONTEXT DELS SEIXANTA: ESPAI I REVOLUCIÓ

1. CONSCIÈNCIA HISTÒRICA I OPORTUNITAT DE CANVI	111
1.1. La crisi del llenguatge	
1.1.1. La paraula i el silenci	112
1.1.2. L'impacte del cinema i la televisió	119
1.1.3. La violació dels llenguatges artístics	128
1.2. La revolució imminent	
1.2.1. Destrucció i creació	137
1.2.2. Participació i festa	145

2. EL TRENACLOSQUES ARTÍSTIC DELS SEIXANTA	161
2.1. Avantguardes, neoavantguardes o rereguardes	
2.1.1. El retard del nou teatre	161
2.1.2. Les distintes neoavantguardes	168
2.1.3. El teatre dels seixanta i l'art d'avantguarda	172
2.2. El descobriment d'Artaud	
2.2.1. El teatre sagrat: llenguatge, crueltat i espai	191
2.2.2. Els fills d'Artaud	202
2.3. Teatre i política	
2.3.1. Avinyó i el juliol teatral	221
2.3.2. Piscator, Brecht i la generació dels seixanta	230
2.3.3. Un temps de manifestos	244
3. LA REVOLUCIÓ EN ELS ESPAIS	267
3.1. Una topografia de llocs simbòlics	
3.1.1. L'ocupació de l'Odéon	269
3.1.2. El teatre és al carrer	275
3.2. La crítica tipològica dels espais	
3.2.1. El rebuig del teatre a la italiana	283
3.2.2. A la recerca d'una arquitectura	301
3.2.3. Nous espais no convencionals	305

SEGONA PART. LA DINÀMICA DEL RITUAL: L'ESPAI SAGRAT

1. L'ACTOR: UN CREADOR D'ESPAI	331
1.1. Una metodologia negativa	
1.1.1. La <i>via negativa</i> i el rebuig del personatge	333
1.1.2. <i>Amb</i> el públic, <i>no per</i> al públic	356
1.1.3. Eliminació de les mediacions escèniques	366
1.2. Reinvençió dels processos de creació	
1.2.1. La utopia comunitària	373
1.2.2. Improvisació i creació col·lectiva	382
1.2.3. El director, o el naixement doble	395
2. EL PÚBLIC: FUNCIÓ I CONFIGURACIÓ	406
2.1. L'exigent condició d'espectador	
2.1.1. Espectador, testimoni, participant	406
2.1.2. La decepció amb una societat alienada	417

2.2. Participació i comunió en l'espai	
2.2.1. Un interès compartit	424
2.2.2. Noves configuracions del públic	436
3. L'ESPAI BUIT: UNA MATRIU DEL RITUAL	444
3.1. La celebració del ritual	
3.1.1. Teatre i ritual	446
3.1.2. La possibilitat del ritual en el teatre	456
3.2. Nous paràmetres d'anàlisi espacial	
3.2.1. L'espai real	470
3.2.2. Geometria, centralitat i fronteres	478
3.2.3. Moviments, dinàmiques i relacions	488
3.3. La vacuïtat de l'espai sagrat	
3.3.1. La sacralització de l'espai teatral	500
3.3.2. L'espai buit	509
<i>Epíleg</i>	515
<i>Fonts documentals</i>	523
<i>Recull gràfic</i>	557

PREFACI

Durant els anys seixanta es transgredeixen clarament les fronteres que definien l'experiència teatral. Gran part dels arguments que servien per caracteritzar el teatre perden, de fet, la seva validesa i operativitat. Ja no té sentit presentar-lo com a activitat lúdica o d'entreteniment, si el teatre passa a assumir les preocupacions socials, polítiques i espirituals més importants del moment. Assistim, doncs, a una mutació fonamental que mena el teatre a terrenys aliens, on està en joc una revolució a tots els nivells de la cultura i la societat. El concepte mateix d'espectacle ha de ser substituït pel de ritual; el d'espectador, pel de participant; el d'entreteniment, pel d'eficàcia. Un esperit revolucionari pren aleshores possessió de la gent del teatre, que aprèn a criticar durament la societat contemporània i a destruir tots els pilars en què se sostenia l'art teatral. En l'esperança d'unir l'art i la vida, directors i actors s'aïllen en petites comunitats per experimentar unes relacions humanes més autèntiques i inventar nous processos de creació.

Una tesi neix sempre d'una situació d'*incomoditat*: d'una necessitat d'aprofundir en un tema que desconexem, que encara està poc treballat o que pensem que pot abordar-se des d'un punt de vista nou. En el nostre cas, intuïem la dècada dels seixanta com un moment únic i apassionant per les revolucions que va acollir en diferents àmbits artístics i culturals. El Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski ens proporcionaven una multiplicitat d'experiències embrionàries de caràcter pragmàtic i ingenu, però plenament fonamentat i innovador. Volíem entendre els canvis radicals que es van donar en la seva manera de concebre el teatre, concretament a nivell espacial. En molts dels seus escrits percebíem un cert rebuig pel treball de l'arquitecte, simptomàtic d'unes incomprendions i incompatibilitats entre la gent del teatre i els *professionals de l'espai*. El cert és que, des de l'arquitectura, es té sovint una perspectiva formalista i abstracta de l'espai teatral, que ignora per complet les dinàmiques efímeres que hi tenen lloc, la particularitat de les dramatúrgies a què ha de servir i la multiplicitat de participants implicats en el procés creatiu. Un dels objectius de la tesi és, precisament, analitzar l'espai criticat i desitjat pel Living, Brook i Grotowski, les seves motivacions més profundes, i també l'èxit o fracàs de les seves materialitzacions efímeres. A partir d'aquest estudi, podrem dibuixar una nova percepció i concepció de l'espai, més fenomenològica i relacional.

Crèiem, també, que el tractament que mereixen els nostres directors per part de crítics i estudiosos teatrals deixa buits a tractar. En el moment d'analitzar les referències religioses

presents en els seus espectacles i el seu pensament, molts autors parlen d'analogies, de processos de substitució, de dialèctiques complexes, del recurs a un llenguatge místic per manca de termes més apropiats. En altres àmbits de l'art, però, verifiquem un apropament molt diferent per part dels hermeneutes de la religió. Mircea Eliade explica que el sagrat s'ha amagat sota formes aparentment profanes, i que molts artistes passaren a acollir les dinàmiques rituals i mítiques que abans pertanyien a les religions. El present estudi pretén demostrar com també el teatre es fa càrrec d'aquests processos anteriorment religiosos, d'aquesta recerca de sentit que sobrepassa l'àmbit estrictament teatral.

Cadascuna de les tres companyies donaria per escriure una tesi per separat, però vam optar per treballar-les conjuntament segons un enfocament més panoràmic, que permetés comprendre l'època en el seu conjunt i amb les seves particularitats. En el trencaclosques complex dels seixanta percebem un ric panorama d'interferències i influències mútues entre el teatre i les manifestacions artístiques, culturals, polítiques i religioses. No sempre es fan explícits els contactes, els intercanvis de principis i utopies: més que trobades o treballs de col·laboració, hi ha un *esperit del temps* que uneix gent ben diferent; hi ha unes esperances que, poc temps més tard, es desfaran com castells de sorra. No podem, doncs, estudiar aïlladament el cas del teatre en una època on se sent un desig tan fort de trencar amb les fronteres i unificar tot el que es troba escindit.

▪

El nostre interès pel teatre sagrat o ritual va néixer en una classe del màster sobre «Arquitectura, art i espai efímer» realitzat a la Universitat Politècnica de Catalunya el curs 2000-01. El professor Antoni Ramon explicava aleshores com alguns directors teatrals del segle XX s'havien centrat en el ritual, intentant crear les condicions artístiques i espacials per a la participació del públic en els espectacles. Aquest esforç ens en recordava un altre, estudiat anys enrere durant la carrera d'arquitectura a la Universitat de Porto: els espais de la reforma litúrgica promulgada pel Concili Vaticà II (1962-65). Entre aquests dos àmbits, aparentment tan distants, començaven a establir-se punts de contacte, i vam poder comprovar com moltes de les solucions materials eren semblants. Teatre i litúrgia apareixien com dues realitats properes i alhora molt diferents, que podien ser analitzades conjuntament. Vam recórrer aleshores a la paraula *interseccions* per destacar els aspectes compartits, les preocupacions comunes, les influències mútues.

Com a Prova Final de llicenciatura en arquitectura vam presentar «En els espais d'intersecció entre litúrgia i teatre» a la Facultat d'Arquitectura de la Universitat de Porto (5/XII/2001), on fèiem un recorregut pels espais del teatre i la litúrgia des de l'antiguitat clàssica fins a l'actualitat. Mig any més tard defensàvem la tesina que portava per títol «Litúrgia i obra d'art total. Les seves interseccions a partir de les avantguardes» dins el màster «Arquitectura, art i espai efímer» del Departament d'Expressió Gràfica de la UPC (18/VI/2002). En aquest segon treball analitzàvem ja un període més acotat que s'iniciava amb Richard Wagner, continuava amb les avantguardes artístiques i acabava amb comunitats ecumèniques contemporànies. També en el nostre llibre *Camins efímers cap a l'etern. Interseccions entre litúrgia i art* (Cruïlla, Barcelona, 2004) vam tornar a abordar la història del món occidental per presentar les interseccions constants entre el món de la litúrgia i les diferents arts.

Vam iniciar el doctorat el 2002 amb una intuïció inicial com a proposta de tesi que, a poc a poc —i sota l'orientació del professor Antoni Ramon—, va anar guanyant contorns més definits. Així doncs, després del recorregut panoràmic i progressiu que havíem fet al voltant dels llenguatges teatrals i litúrgics, sentíem la necessitat d'analitzar més a fons un període acotat i significatiu. El segle XX presentava dos moments molt propicis a aquesta anàlisi: els anys vint, amb l'expansió de les avantguardes artístiques, el teatre total de la Bauhaus i l'aparició del Moviment Litúrgic europeu; i els anys seixanta, amb el teatre ritual de Grotowski, Brook, Barba, el Living Theatre o el Théâtre du Soleil, amb la reforma litúrgica del Vaticà II i l'expansió de comunitats religioses artísticament innovadores. Ens vam decidir pel segon període. Curiosament, aquestes dues dècades són immediatament posteriors a la Primera i la Segona Guerra Mundial, respectivament: són temps fecunds de reconstrucció, de necessitat d'inventar alguna cosa nova, de reprendre temes i hipòtesis anteriors.

El projecte de tesi presentava l'ambiciós títol «Els espais del teatre i la litúrgia. Un estudi comparat dels anys seixanta a Europa» (9/VII/2004). Poc temps més tard ens vam adonar que, de fet, no podíem fer un *estudi comparat* entre el teatre i la litúrgia dels anys seixanta quan el material de què disposàvem era tan desequilibrat: davant l'abundància d'escrits reflexius i programàtics de la gent del teatre, només comptàvem amb alguns documents eclesials en què els problemes espacials hi sortien reflectits però mai no eren analitzats exhaustivament. Les fonts primàries de les (aleshores) cinc companyies teatrals triades eren més que suficients per iniciar una tesi interpretativa i sistemàtica sobre l'espai teatral en un moment tan significatiu. Això sí, amb les eines de les noves hermenèutiques de la religió i de l'espai. Algun temps més tard, les cinc companyies es convertiren en tres, amb l'abandó de l'Odin Teatret d'Eugenio

Barba i del Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. El tractament del teatre dels seixanta a partir de conceptes com el ritual o el sagrat obria també un nou àmbit disciplinari que s'escapava a la perspectiva més arquitectònica o teatral. Se'ns mostrà aleshores oportú comptar amb la codirecció del professor Amador Vega, professor de filosofia de la religió de la Universitat Pompeu Fabra, atès el seu interès pel diàleg entre el sagrat i l'art del segle XX.

El text de la tesi ha estat redactat durant dos anys, però és producte de quatre anys de treball previ sobre aquests temes. Entre els dos últims anys, una estada de 3 mesos a París (de juliol a setembre del 2005) va permetre prendre contacte amb nova bibliografia, consultar arxius i visitar llocs teatrals molt importants en els seixanta. El professor i crític teatral Georges Banu ens va acollir aleshores al Département d'Études Théâtrales de la Université Paris III (la Sorbonne Nouvelle). París havia estat el lloc de revelació d'aquests grups en els anys seixanta i, tant a nivell de documentació de l'època com a nivell de recerca actual sobre aquests àmbits, se'ns va mostrar com el lloc ideal per investigar.

La recerca s'ha fet a partir de les fonts primàries disponibles, que són bàsicament els escrits de Jerzy Grotowski, de Peter Brook i dels fundadors del Living Theatre, Julian Beck i Judith Malina. S'hi compten llibres propis, articles en revistes, conferències, manifestos, guions, poemes, dibuixos... També les entrevistes de l'època ens donen una informació essencial, així com les fotografies, els vídeos i les descripcions que documenten els espectacles, el mètode i el pensament de cada director. Les fonts secundàries inclouen les monografies sobre els directors i les companyies, sovint escrites per col·laboradors seus o per crítics que els han estat propers. I també llibres més genèrics sobre el teatre dels anys seixanta i l'espai teatral. Mereixen una especial atenció les obres d'hermenèutica religiosa, que han permès entendre les qüestions relacionades amb el ritual, el sacrifici de l'actor, la via negativa, la comunió o participació del públic. Hem comptat, encara, amb bibliografia sobre l'època, tant de l'àmbit filosòfic, sociològic i antropològic, com també de l'artístic i l'arquitectònic.

Gran part d'aquesta informació la vam trobar a la biblioteca de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, així com a la biblioteca especialitzada en teatre del Departament de Composició Arquitectònica de l'Escola Tècnica d'Arquitectura de Barcelona. Ens vam beneficiar de la Bibliotheca Mystica et Philosophica Alois M. Haas de la Universitat Pompeu Fabra, pel que fa a material bibliogràfic sobre humanitats i ciències de la religió. L'estada de tres mesos a París va permetre consultar els fons del Département des Arts du Spectacle a la Bibliothèque nationale de France, on vam trobar importants fonts hemerogràfiques dels anys seixanta,

documentació fotogràfica del Festival del Teatre de les Nacions i els arxius referents a les gires europees que el Living Theatre hi va dipositar (als anys 1988 i 1990). A la Bibliothèque des Études théâtrales – Gaston Baty, de la Université Paris III, vam consultar tesis doctorals, llibres i articles sobre els nostres autors, així com documents audiovisuals. També vam trobar una valuosa documentació bibliogràfica i videogràfica al Centre National du Théâtre i a la Inathèque de France.

▪

L'estructura de la tesi no respon directament a una evolució cronològica dels esdeveniments, ni tampoc a una anàlisi biogràfica de cada director o grup per separat. És, més aviat, panoràmica, i els seus criteris d'ordenació són temàtics. Es desenvolupa en espiral, retornant als mateixos fets per mirar-los des de perspectives distintes i cada cop més completes. Relaciona contínuament el teatre amb les experiències que tenen lloc simultàniament en altres àmbits artístics. Recorre al pensament de filòsofs, antropòlegs i estudiosos de les arts per entendre les particularitats del moment, per creuar referències i emmarcar-les en un terreny conceptual més dilatat. Defineix un marc temporal i espacial precís, tot intentant entendre els fenòmens dominants de la mà privilegiada de tres grups teatrals molt significatius.

En la introducció es plantegen les grans qüestions de la tesi i es defineixen els marcs conceptuals en què ens mourem. Un estat de la qüestió sobre l'estudi del sagrat en el teatre permet identificar buits, malentesos i també intuïcions molt poderoses, que s'aprofundiran en les parts següents. Una mena de *biografia espiritual* de cada director posa al descobert les seves recerques interiors i l'ampli món de referències religioses que posseeix. Segueix, a continuació, la primera part, la més contextual. S'hi caracteritza l'època, l'ambient polític i filosòfic del moment, les tendències artístiques i les seves influències mútues, el rebuig i la preferència per determinats espais per al teatre. Com una força centrífuga, s'integra el fenomen teatral dels seixanta en un *trencaclosques* complex i totalment original. La segona part, més fenomenològica, es presenta com una força centrípeta que concentra la mirada sobre els elements constituents del teatre: l'actor, el grup, el director, el públic, els processos creatius, les escenografies, les dinàmiques espacials... S'hi analitza el ritual i la seva relació amb el teatre (ja intuïda a la introducció), així com l'espai que se'n deriva. L'epíleg, finalment, dibuixa algunes conclusions i planteja el possible llegat d'aquests grups innovadors dels seixanta.

▪

Exposem ara alguns criteris de redacció del text, pel que fa referència a la transcripció de les citacions i al tractament bibliogràfic. Mantenim les citacions en la llengua original consultada (català, castellà, francès, italià, portuguès i anglès). Sempre que ha estat possible, hem recorregut als llibres i articles disponibles en la llengua pròpia de l'autor. Sabem, però, que Grotowski revisava tots els seus textos amb una mestria de filòleg, de manera que les edicions en altres llengües diferents del polonès mantenen el rigor i l'estil de l'autor. Brook és un poliglòt declarat i també un gran escriptor, que viu aquests anys entre Anglaterra i França, així que tant l'anglès com el francès (o les traduccions castellanes i italianes) mantenen el seu to i missatge. El Living circula per Europa durant els anys seixanta, i algunes de les primeres edicions dels seus llibres són precisament en italià o francès, d'acord amb l'empenta dels seus entusiastes i dels editors locals. En relació amb els espectacles esmentats, els mantenim en la llengua original quan el títol és creat per la companyia (*Mysteries, Paradise Now, Apocalypsis cum figuris...*); en el cas que siguin obres universalment conegudes, o titulades en polonès, els traduíem al català (*Antígona, El príncep constant, El somni d'una nit d'estiu...*). Al final de la tesi presentem les fonts documentals emprades durant la recerca: bibliografia i fonts hemerogràfiques, audiovisuals i electròniques.

L'ordre que permet analitzar consecutivament els grups teatrals respon també al contingut de cada part de la tesi. Si en la introducció i la primera part iniciem sovint els capítols amb el Living Theatre, seguit de Brook i de Grotowski, a la segona part l'ordre és precisament l'invers: Grotowski, Brook i el Living. I és que tot el context de la revolució que tractem a la primera part ve, d'alguna manera, dictat pel Living, i en alguns dels apartats —«Avinyó i el juliol teatral», «L'ocupació de l'Odéon»— arriba a ser l'únic grup mencionat. A la segona part, en canvi, és Grotowski qui assumeix aquest paper capdavanter, i són els seus escrits els que serveixen per titular alguns dels apartats —«La *via negativa* i el rebuig del personatge», «El director, o el naixement doble»—. L'ordre que regeix la introducció, i que coincideix amb la primera part de la tesi, és també —i aproximadament— l'ordre cronològic d'aparició dels grups: el Living sorgeix el 1947, Brook comença a ser conegut algun temps més tard (el 1949 esdevé director d'òpera), mentre que a Grotowski li és confiada la direcció d'un teatre l'any 1959. Aquest és, doncs, l'ordre que assumim en el subtítol del treball i en l'exposició de les fonts documentals.

Donada la mateixa estructura en espiral de la tesi, on els espectacles tornen a aparèixer una i altra vegada, hem pres la decisió de no anar omplint el text de referències gràfiques, ja que això originaria una repetició inevitable d'imatges. Hem preferit crear un annex final que ofereixi una

visió de conjunt, ordenada cronològicament i per companyies, de manera que constitueixi un document aclaridor —i no merament il·lustratiu— de la tesi. Sis de les fotografies han estat reproduïdes a partir de l'arxiu gràfic de Roger Pic, custodiat per la Bibliothèque Nationale de France.

▪

No és possible de portar a terme un treball com aquest sense el suport i l'estímul d'un gran nombre de persones, a les quals manifestem el nostre agraïment més profund. Concretament, agraïm als professors Antoni Ramon (UPC) i Amador Vega (UPF) la direcció d'aquesta tesi, així com al professor Georges Banu (Paris III) l'acollida dispensada a París. La dedicació exclusiva durant quatre anys a la recerca ha estat possible materialment gràcies a una beca de recerca (SFRH / BD / 8301 / 2002) finançada pel Programa Operacional Ciència e Inovação 2010 (POCI 2010) del Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior del Govern de la República Portuguesa. Un gran *obrigada* a tants professors, bibliotecaris, col·legues, artistes, amics i familiars que m'han fet costat.

INTRODUCCIÓ

1. TRES COMPANYIES MOLT PARTICULARS

*En aquest període va aparèixer a Europa una multitud de grups insatisfets amb el teatre tradicional.
Intentaven trobar una nova manera d'utilitzar aquesta relació que és el teatre.*
EUGENIO BARBA (1985)

A principis del segle XX alguns profetes del teatre modern començaren a formular la necessitat d'una reforma total dins l'art teatral que el tragués de l'immobilisme en què es trobava. Edward Gordon Craig, l'important artista i director d'escena anglès, escrivia el 1905:

Existen algunos hombres de teatro que trabajan en la construcción de nuevos edificios teatrales, otros que modifican la interpretación, algunos más la escenografía. Y todos estos intentos tienen su pequeño valor. Pero se necesita antes que nada darse cuenta que se obtendrán unos resultados mínimos o nulos si se reforma un solo oficio teatral sin intentar al mismo tiempo y en el mismo teatro reformar también a todos los demás. *Todo el renacimiento del arte del teatro depende de la amplitud del plano sobre el cual será realizado.*¹

El renaixement artístic proposat per Craig partia de la convicció que el teatre no consistia únicament en l'actuació o el drama, sinó que es componia d'una multiplicitat d'accions, paraules, escenografies i danses. Calia, doncs, un vertader *artista del teatre* —un director escènic— que, havent practicat i conegut a fons tots els oficis teatrals, fos capaç de relacionar-los, coordinant alhora els actors, la il·luminació, el vestuari, els colors, la dansa, les paraules... En un moment en què la figura del director no gaudia de gaire crèdit, Craig hi fonamenta la seva confiança en la renovació teatral: «Entonces el arte del teatro [...] reconquistará todos sus derechos y será autosuficiente como todo arte creativo, y no se limitará a ser más una simple técnica de interpretación».²

També Antonin Artaud reivindicava, alguns anys més tard, la figura del director teatral i l'autonomia del llenguatge escènic. El seu model es trobava en el teatre balinès, en el qual reconeixia una solemnitat ritual, una mena d'*arquitectura espiritual* que s'objectivava en l'escena, una puresa que venia dels gestos minuciosos que s'endinsaven en l'espai i que eren anteriors al

¹ Edward GORDON CRAIG, «El arte del teatro... del mañana. Primer diálogo» (1905), dins *El arte del teatro*, introducción y notas de Edgar Ceballos, Gaceta, Mèxic DF, 1987 (1ª ed. anglesa: 1911), p. 183-208 (p. 206).

² *Ibid.*, p. 207.

llenguatge parlat.³ El teatre occidental, segons Artaud, hauria d'aprendre del teatre de Balí una *llició d'espiritualitat*: per això calia saber prescindir dels autors i les obres mestres —productes anacrònics, inamovibles i insuficients per parlar del seu temps—, i recuperar el paper del director. En el teatre oriental, deia Artaud, el director substituïa l'autor; «pero un director que se ha transformado en una especie de ordenador mágico, un maestro de ceremonias sagradas. Y la materia con que trabaja, los temas que hace palpitar no son suyos, sino de los dioses.»⁴ El director no seria així un *esclau* de l'autor, un *traductor* dedicat senzillament a traspasar una obra dramàtica a l'escena, sinó el creador d'un llenguatge autènticament teatral que neix sobre l'escena i que juga amb l'espai:

El director, transformado en una suerte de demiurgo, y que tiene en el trasfondo del pensamiento esa idea de pureza implacable de consumación a cualquier precio, si verdaderamente quiere ser director, y por tanto hombre conocedor de la materia y los objetos, lleve a cabo en el dominio físico una búsqueda del movimiento intenso, del ademán patético y preciso, que en el plano psicológico equivale a la disciplina moral más absoluta y más íntegra, y en el plano cósmico al desencadenamiento de ciertas fuerzas ciegas que activan lo que es necesario activar y trituran y queman lo que es necesario triturar y quemar.⁵

▪

Les paraules de Craig i Artaud obren aquest capítol perquè illustren molt bé les exigències i els reptes assumits pels directors teatrals que estudiem. No hem triat dramaturgs, ni escenògrafs, ni tampoc actors, músics o ballarins, encara que la seva feina pugui coincidir sovint amb aquests oficis. Es tracta de directors teatral o escènics, que han format al seu voltant unes companyies molt particulars. Tenen una important obra escrita, de caràcter més sistemàtic o espontani. Són mestres de la saviesa teatral, gent erudita i intuïtiva que coneix la tradició i se'n sap desmarcar. Tots ells, però, transgredeixen les fronteres més convencionals de l'àmbit teatral, per penetrar en els dominis del ritual i la festa, en un desig de tornar als orígens i a l'autenticitat perduda. Viuen un *teatre sagrat* —en un sentit ampli— que determina també l'organització interna dels grups, els mètodes d'entrenament i els actes més quotidians.

³ Cf. Antonin ARTAUD, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001 (1ª ed. francesa: 1938). Artaud dedica dos capítols a la descripció del teatre balinès, tot comparant-lo amb el teatre occidental: «4. Del teatro balinés» (p. 61-78) i «5. Teatro oriental y teatro occidental» (p. 79-84).

⁴ Antonin ARTAUD, «4. Del teatro balinés», dins *El teatro y su doble*, p. 61-78 (p. 69).

⁵ Artaud fa aquest comentari en una carta a J[ean]. P[aulhan], escrita a París el 9/XI/1932. Extret d'Antonin ARTAUD, «10. Cartas sobre el lenguaje», dins *El teatro y su doble*, p. 119-137 (p. 130).

Les companyies són bastant diferents entre si, però totes tres assumeixen un posicionament radical en relació amb la política i l'espiritualitat del seu temps. D'una banda, es constitueixen com a microcosmos alternatius a una societat que titllen d'alienada, passiva i dessacralitzada; criticant les seves estructures i relacions, es presenten com a models d'un estil de vida i un art autèntics. De l'altra, s'apropen també, de manera conscient i crítica, a l'experiència religiosa o litúrgica —ritual, sagrada, de comunió i participació, de cerimònia i de festa.

Així doncs, hem triat tres casos d'estudi: el Living Theatre, fundat per Julian Beck i Judith Malina el 1947 a Nova York i autoexiliat a Europa durant els anys seixanta; Peter Brook, codirector de la Royal Shakespeare Company des del 1962 i fundador del Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT) el 1970 a París; Jerzy Grotowski, fundador el 1959 del Teatr 13 Rzędów (Teatre de les 13 files) d'Opole, més tard anomenat Teatr Laboratorium (Teatre Laboratori) i traslladat a Wroclaw (Polònia). Les tres companyies han creat espectacles de referència durant la dècada dels seixanta però també han donat origen a una reflexió teòrica important. S'associen directament amb l'antropologia i la ritualitat, assumint posicionaments polítics molt diferenciats. Presenten molts punts de contacte i alhora suficients aspectes divergents com per il·lustrar una tendència important dels anys seixanta: l'existència d'un teatre radical, experimental i políticament compromès, que sigui alhora un teatre sagrat, fortament ritualitzat i celebratiu.

Es deixen de banda molts altres directors i grups teatrals, habitualment esmentats en les monografies d'aquesta època: les companyies americanes de l'Open Theatre (fundat per Joseph Chaikin el 1963 a Nova York), el Bread and Puppet Theatre (Peter Schumann, 1963, Nova York), el Performance Group (Richard Schechner, 1967, Nova York), la San Francisco Mime Troupe (Ronnie Davis, 1959, San Francisco) o el Teatro Campesino (Luis Miguel Valdez, 1965, Califòrnia); alguns grups teatrals europeus, com l'Odin Teatret (Eugenio Barba, 1964, Oslo-Holstebro), el Théâtre du Soleil (Ariane Mnouchkine, 1964, París), el Piccolo Teatro de Milà (Giorgio Strehler, 1947, Milà) o la Schaubühne (Peter Stein, 1970, Berlín); i també directors importants com Tadeusz Kantor i Robert Wilson, o dramaturgs que s'interessen pel sagrat com Jean-Louis Barrault, Paul Claudel, Jean Genet, Michel de Ghelderode o Fernando Arrabal. Cadascun d'aquests grups, directors i dramaturgs assumeix una posició única en el panorama teatral del moment, que obriria nous àmbits de reflexió en la present tesi. A més a més, en alguns dels exemples esmentats no trobem l'equilibri entre l'aspecte revolucionari i el ritual característic del Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski, ni tampoc una interacció entre el treball del director i el grup, o una reflexió aprofundida sobre els espais teatrals.

▪

També el marc cronològic de la tesi és ben determinat. Els anys seixanta, marcats per les revoltes estudiantils del Maig del 68 i per un gran nombre de manifestacions públiques antisistema i antiinstitucionals —en contra de les universitats i els museus, del consumisme, de l'agressió a la naturalesa, de la sexualitat-tabú o la discriminació de la dona, de la guerra, del mercat burgès de l'art...—, engendren nombrosos manifestos en l'àmbit artístic. Són anys de pacifisme, anarquisme, feminisme, ecologisme, moviment *hippy*, orientalisme, comunitarisme, utopia, revolució; anys en què l'estètica descobreix l'espectador, el teatre reclama la participació i la litúrgia recupera la festa. Michel de Certeau caracteritzava els esdeveniments del Maig del 68 com una revolució simbòlica que permetia la «joyeuse expérience d'une transgression créatrice de communauté».⁶

L'establiment del 1970 com a límit temporal no obeeix només al fet de ser l'any d'acabament de la dècada dels seixanta, sinó també —i sobretot— perquè es tracta de l'any en què es produeixen canvis molt significatius en els nostres grups: Grotowski abandona definitivament la producció d'espectacles i inicia una fase parateatral de treball intens amb els actors i d'indagació de les fonts; el Living Theatre es divideix en cèl·lules, finalitzant el període més fecund de creació i iniciant una activitat barrejada amb la vida; Peter Brook funda a París el Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT), amb el qual viatjarà a Àfrica, l'Orient Mitjà i els Estats Units per explorar els llenguatges no verbals. Si el 1968 va ser un any de revolució, el 1970 és un any de ruptura, com afirma De Marinis: «se trata de un año que divide, de un modo más bien tajante, dos grandes ciclos de la búsqueda teatral de la segunda posguerra. [...] En esta fecha concluye ese ciclo de la experimentación teatral que en este libro hemos llamado “nuevo teatro”. »⁷

Aquest canvi de direcció teatral no es produeix després del fracàs dels grups, sinó precisament després del seu èxit més sorollós. A finals dels seixanta s'havien creat espectacles profundament radicals, polítics i impregnats d'utopia, però els directors no trobaven coherent instal·lar-se en els èxits, instituir la transgressió. La Guerra del Vietnam va servir de gran catalitzador del teatre més polític; quan acaba, desapareixen també molts grups que vivien d'oposar-s'hi. La ràpida

⁶ Michel de CERTEAU, «Une révolution symbolique», dins *La prise de parole et autres écrits politiques*, édition établie et présentée par Luce Giard, Seuil, París, 1994 (1^a ed.: 1968), p. 29-39 (p. 35).

⁷ Marco DE MARINIS, *El nuevo teatro, 1947-1970*, Paidós, Barcelona, 1988 (1^a ed. italiana: 1987), p. 275.

explosió revolucionària del Maig del 68 dona lloc, passats pocs mesos, a l'ordre i la rutina. L'any 1970 sembla demanar, llavors, una introspecció, un gir radical o una sortida del teatre: es tractarà d'un *parateatre* en el cas de Grotowski, d'una trobada amb cultures *sense teatre* en Brook i d'una *dissolució* del teatre en la lluita social en el Living. Les noves recerques s'orientaran decididament cap als dominis de l'antropologia cultural o la psicologia més profunda, per trobar els llenguatges corporals que afavoreixin la trobada i la comunicació —el centre neuràlgic del nou teatre.

També s'hi nota una certa desillusió per part dels directors, que constaten que el públic no respon (potser no havia respost mai) a la crida a una participació autèntica, a la celebració del ritual. El 1970 Grotowski constata que, en una societat que no posseeix ja una fe ni una litúrgia col·lectiva, ha deixat de ser possible la participació ritual.⁸ També Brook escriu, a *The Empty Space* (1968), que s'ha perdut el sentit del ritu i del cerimonial, i que només un mètode negatiu permetrà recuperar l'essència despulada del teatre.⁹ Potser la paradoxa del *teatre sagrat* d'aquests anys està precisament en el fet d'esdevenir tan poc teatral, adoptant com a referents les societats utòpiques i les comunitats monàstiques.

▪

El marc geogràfic on ens movem és clarament europeu. Només el Living Theatre és un grup nord-americà que, tot i així, viu cinc anys exiliat a Europa (Beck i Malina són acusats de desobediència civil i de no pagament del lloguer del teatre en què vivien, i decideixen aleshores abandonar els Estats Units). La societat de referència és occidental, urbana i (post)cristiana. És cert que alguns directors teatrals viatgen a Orient o realitzen experiències en el continent africà, però sempre tornen a la vella Europa —més concretament a França, Anglaterra o Polònia— enriquits per la confrontació amb altres maneres d'entendre el teatre o l'espiritualitat. Polònia, mentrestant, viu aïllada en un règim comunista que conviu amb un catolicisme molt tradicional.

En general, l'Europa d'aquests anys està força comunicada amb els Estats Units (la capital de la modernitat artística s'ha traslladat de París a Nova York) i les experiències artístiques es

⁸ Cf. la conferència impartida per Grotowski a Nova York el 12/XII/1970, citada per Christopher INNES, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic DF, 1992 (1ª ed. anglesa: 1981), p. 190. El seu deixeble Eugenio Barba comenta, anys més tard, que *els déus se n'han anat* i que *el ritual està buit*, però que en aquesta absència hi ha el signe d'una nova potencialitat. Cf. Eugenio BARBA, «El pueblo del ritual» (Carta a Richard Schechner, 1992), dins *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, a cargo de Lluís Masgrau, Catálogos, Argentina, 1997 (1ª ed. italiana: 1996), p. 177-187.

⁹ Cf. Peter BROOK, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 2000 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 51-83.

propaguen entre els dos continents. Sota aquesta influència es desenvolupa una clara tendència per l'orientalisme, que es barreja amb les utopies polítiques d'esquerra. Artaud va ser el primer a entusiasmar-se amb el teatre oriental, en particular el balinès; Grotowski viatja diversos cops a l'Índia, on coneix més a fons l'hinduisme i les tècniques del ioga (és després d'un d'aquests viatges quan anuncia que deixarà la producció d'espectacles); Brook viatja a l'Iran el 1971 i fa una gira per Àfrica el 1972 i per Amèrica el 1973, a la recerca d'uns mínims universals i antropològics d'intercanvi i comunicació teatral. L'Europa del segle XX no és, doncs, un continent hermètic, sinó que ha començat a descobrir altres cultures també organitzades, amb lleis i criteris expressius que són motiu d'envveja per unes societats antigues i buidades de tota autenticitat —o que han perdut el *sentit del sagrat*, com diran alguns autors.

2. COINCIDÈNCIES I DISTÀNCIES

Ens interessem immediatament pel fet que a l'altra punta del món hi hagi algú que porti a terme una mateixa experiència, i volem conèixer el resultat per aplicar-lo. És molt senzill.
PETER BROOK (1973)

Uns directors teatrals s'encreuen en el camí dels altres, i tots coincideixen en algunes trobades importants durant la dècada dels seixanta. París esdevé un lloc privilegiat de revelació de les companyies teatrals alternatives, com també ho són els festivals de teatre que proliferen aleshores en petites ciutats franceses i italianes, al marge de les tendències més oficials. Hi ha admiració mútua entre els grups, hi ha reconeixement dels aspectes compartits, però cadascú es desmarca dels altres. Moltes de les crítiques que es formulen són coincidents, però els camins adoptats són múltiples. Hi ha una oposició clara a un determinat tipus de teatre i de societat, un compromís amb la lluita política del temps, mentre es fa avançar el teatre cap a uns dominis més interdisciplinaris, interculturals o interreligiosos, profundament rituals, festius i pobres.

▪

Jerzy Grotowski viu aïllat en la Polònia socialista, pràcticament sense possibilitat de tenir un passaport i viatjar a l'estranger, tret de guanyar alguna beca o integrar-se en una delegació oficial. Però durant dos anys —del gener de 1962 a l'abril de 1964— té com a deixeble i ajudant de direcció a Eugenio Barba, un extravertit becari italià que aviat es convertirà també en el seu

manager, intentant difondre el pensament del mestre en els cercles del teatre europeu.¹⁰ Només els separen tres anys, però Barba decideix interrompre els estudis de teatre a Varsòvia per seguir de prop la recerca de Grotowski. En contrast amb el caràcter reservat i tranquil del director polonès, agreujat pels problemes constants de salut, Barba presenta un temperament típicament llatí, dinàmic i relacional.¹¹

El testimoni proper de Barba durant aquests tres anys —fins que el 1964 li prohibeixen l'entrada a Polònia i decideix fundar la seva pròpia companyia a Oslo, l'Odin Teatret— ens dóna una imatge bastant completa de la realitat polonesa de Grotowski, políticament complexa però d'una gran qualitat artística: «El contexto es la Polonia socialista en un periodo histórico marcado por la mediocridad de un régimen policiaco y por el ardor de una vida intelectual y artística que era, al mismo tiempo, grito de liberación y fatigoso artesanado de libertad.»¹² Barba vol donar a conèixer en l'Europa occidental la intensa activitat artística polonesa, però el seu entusiasme cau, sovint, davant el pesat aparell *burocràtic, cínic i injust* del règim socialista, que conviu amb el catolicisme però rebutja els idealismes i les manifestacions més *místiques*. Una censura vigila totes les trobades públiques, els espectacles i les publicacions, controlant també les obres teatrals abans de ser portades a escena. De fet, les autoritats d'Opole, seu inicial del Teatre Laboratori de Grotowski, vigilien constantment els seus espectacles perquè hi troben aspectes antireligiosos de profanació i rebellia contra Déu; el 1964 tancaran el seu teatre, que es traslladarà a la ciutat de Wroclaw.

Durant aquests anys Barba viatja a l'estranger, difonent les idees de Grotowski i desitjant mostrar a les autoritats poloneses que Grotowski s'està fent conegut a fora.¹³ Envia articles,

¹⁰ Barba és un estranger becari a Polònia amb passaport italià, amb més facilitats d'entrada i sortida del país. Havia anat a Oslo i allí decideix ser director de teatre. Com que Noruega no compta amb escoles de direcció teatral, demana una beca per estudiar a la Universitat de Varsòvia, que el govern italià, finalment, li concedeix. Molt proper a Grotowski, Barba es converteix en el seu *manager*, viatjant per tot Europa per aconseguir-li articles i invitacions, fins que el consolat polonès d'Oslo li rebutja l'emissió d'un visat considerant-lo *persona non grata*. És aleshores quan decideix acabar els estudis ja iniciats, i es llicencia en Història de les Religions a la Universitat d'Oslo amb una tesi sobre el sufisme. Gran part d'aquestes informacions es troben a Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Octaedro, Barcelona, 2000 (1ª ed. italiana: 1998).

¹¹ Barba comenta la seva relació amb Grotowski: «Nos identificamos en dos papeles diferentes, subrayados por los apodos con los cuales nos llamábamos. Él era el Viejo Lama y yo el adolescente Kim de la novela de Kipling. Él era el especulativo Fausto y yo el vitalista Don Juan. Él era el introvertido Ramakrishna y yo el extrvertido Vivekananda.» *Ibid.*, p. 36.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ Barba escriu: «No era un problema de terminología, sino de fe. Creía firmemente que el pensamiento de Grotowski sacudía el viejo edificio de las teorías y de las rutinas; que sus palabras eran el Verbo, el Nuevo Testamento del Teatro. Quería dar testimonio, difundir, hacer proselitismo.» *Ibid.*, p. 59. Recordem que «El Nuevo Testamento del Teatro» és el títol d'una de les entrevistes més conegudes de Grotowski realitzada per Barba el 1964. Cf. Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 21-48.

dibuixos i fotografies dels seus espectacles a Mircea Eliade, Richard Schechner i Fernando Arrabal. A París visita Roger Caillois, Enrico Fulchignoni i Claude Lévi-Strauss. Estableix contacte amb crítics teatrals com Raimonde Temkine (que serà una de les grans defensores de Grotowski), Franco Quadri, Jean Jacquot i Denis Bablet. A Varsòvia, l'any 1963, durant el Congrés Internacional de l'Institut Internacional del Teatre, Barba aconsegueix que una vintena d'importants crítics teatrals recorrin cent quilòmetres en un autobús de l'Estat per veure el *Doctor Faust* de Grotowski, que, a falta d'acolliment a la ciutat de Varsòvia, es representa a Łódz. L'obra sacseja profundament la gent del teatre reunida en el congrés, que publicarà tot un seguit d'articles entusiàstics en revistes i periòdics europeus. Tres anys més tard, el juny de 1966, el Teatre Laboratori de Grotowski presenta *El príncep constant* a París durant el Festival del Teatre de les Nacions. L'èxit està servit, i Grotowski serà ràpidament titllat de *nou gurú vingut de l'Est, profeta, mestre, iogui, mag...*¹⁴

Els seminaris d'estiu que l'Odin Teatret organitza a la masia danesa d'Holstebro, entre els anys 1966 i 1969, tenen com a convidat especial Grotowski, que es fa acompanyar per alguns dels seus actors. Hi participen importants directors, crítics teatrals i actors del moment, com és el cas de Charles Marowitz (que havia col·laborat amb Peter Brook el 1963) o Joe Chaikin (actor del Living Theatre i fundador de l'Open Theatre). A partir del moment en què Grotowski abandona els espectacles, l'any 1970, es multiplicaran els seminaris a porta tancada en diversos llocs de Polònia, França, Itàlia o els Estats Units, amb un nombre reduït de participants. El 1982 Grotowski abandona Polònia i obté la nacionalitat francesa. El 1986, després d'una estada als Estats Units com a professor, s'installa definitivament al Workcenter de Pontedera, a la Toscana. Vindran llargues conferències en què Grotowski farà confidències biogràfiques i raonarà sobre els principis del treball de l'actor que, cada cop més, es converteixen en els principis d'una vida autèntica, desemmascarada, arrelada als orígens, desposseïda i santificada. L'últim any i mig de la seva vida donarà classes solemnes a la càtedra d'Antropologia Teatral, creada específicament per a ell al Collège de France (1997). Grotowski rep nombroses distincions honorífiques;¹⁵ és un mite vivent. Morirà el 14 de gener de 1999, deixant un llegat profund malgrat —o precisament a causa de— la seva retirada del món dels espectacles.

¹⁴ Cf. Rec. fac. extraits de presse, programmes et documents divers. 4° SW 781(3) / 4° SW 2113 / 4° SW 5162. Bibliothèque nationale de France. Département des Arts du Spectacle (a partir d'ara: BnF. Dpt des ASP.)

¹⁵ Jerzy Grotowski és investit doctor *honoris causa* per la De Paul University (Chicago, 1985), per la Universitat de Wrocław (Polònia, 1991) i per la New School for Social Research (Nova York, 1994). Entre altres premis, el 1970 rep el Drama Desk Award (EUA), el 1989 el títol de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres (França) i el 1997 i el de Honorary Foreign Member of the American Academy of Arts and Sciences. A partir dels anys setanta és professor en diverses universitats, entre elles la Universitat de Pittsburg, la Universitat de Roma, la Colombia University de Nova

El Living Theatre admira alguns aspectes del treball de Grotowski, però se'n desmarca. En aparença, no poden existir dos grups més oposats: Raimonde Temkine assenyala que només els uneix el rebuig a un cert tipus de teatre, discursiu i retòric; i que «más allá de este rechazo común, todo es divergente, tanto los medios como los fines».¹⁶ Aquesta oposició té a veure, en primer lloc, amb l'estil de vida i de treball de les companyies: anarquisme i comunitarisme *hippy* en el Living; disciplina i jerarquia autoritària en el Laboratori de Grotowski. Les seves relacions amb la societat també es diferencien: els propòsits destructors i radicals del Living contrasten amb els de Grotowski, aparentment més constructius i madurs. El Living adopta una *creativitat salvatge*, mentre que Grotowski treballa per la depuració i el domini personal de l'actor. Aquestes diferències són també esmentades, encara que amb uns altres matisos, pels fundadors del Living. L'any 1967, després d'haver vist *El príncep constant* a París, Judith Malina comenta:

Le fait de voir que quelqu'un faisait parler au corps un langage extrêmement personnel nous a été utile, évidemment. Nous avons été étonnés de constater que la voie parallèle que nous suivions avait très peu de ressemblance avec celle de Grotowski. Sa discipline stricte, sa méthode nous ont également surpris. Parfois nous obtenons d'ailleurs des résultats assez voisins, par notre manque de méthode et de discipline. Je pense que c'est simplement parce que nous vivons à la même époque.¹⁷

Julian Beck, a més d'aquesta afinitat d'època, s'entusiasma amb la manera com el director polonès s'apropa a una obra clàssica: reconeix que l'adaptació d'*El príncep constant* (1965) de Calderón, feta per Grotowski, és semblant a la utilització —lliure i sense prejudicis— del text de Mary Shelley en el *Frankenstein* (1965) del Living. Uns mesos més tard, però, Beck retreu a Grotowski que encara se serveixi de caràcters, mentre el Living, a l'*Antígona* (1967), ha destruït ja els personatges i els actors es representen a si mateixos.¹⁸

York i la Universitat de Califòrnia en Irvine. Cf. «Jerzy Grotowski. Chaire d'anthropologie théâtrale (1997-1999)» [pàgina web], URL <http://www.college-de-france.fr/site/ins_dis/p1054536034522.htm> [consulta el 19/XII/2005].

¹⁶ Raymonde TEMKINE, «Grotowski y el Living», dins *Grotowski: Ensayo*, Monte Ávila, Caracas, 1974 (1ª ed. francesa: 1968), p. 187-191 (p. 187).

¹⁷ Judith Malina, en entrevista amb Pierre Biner, possiblement a finals de 1967 o inicis de 1968. Extret de Pierre BINER, «XXIX. Un jour, peut-être, nous serons pleinement une communauté anarchiste», dins *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausana [ca. 1969], p. 168-174 (p. 169). El 1969 l'editorial La Cité reproduïx la primera edició de *L'Age d'Homme* (1968), revisada i completada amb la documentació més recent sobre *Paradise Now*.

¹⁸ Cf. comentari de Julian Beck en «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 41-126 (p. 49). En aquestes

Referint-se al procés creatiu, Beck també contraposa les dues companyies: «Nuestra comunidad es un entrecruzamiento de energías y de niveles de conciencia. Nosotros no representamos el genio de una persona, contrariamente a la compañía de Grotowski que trabaja a partir de la visión de un solo hombre.»¹⁹ I és que els fundadors del Living estan vivint, des de 1964, un procés d'anonimat i de renúncia a la posició autoritària del director, a la seva situació de predomini. Beck i Malina volen convertir-se en participants entusiastes molt propers als actors, dins un procés de col·laboració total que reflexi els mateixos principis anarquistes del grup.²⁰

El Living i el Teatre Laboratori de Grotowski són els dos grans protagonistes del festival del Teatre de les Nacions de 1966, l'esdeveniment en què les dues companyies es consagren a París. L'any 1961 el Living ja havia presentat *The Connection* en el marc d'aquest festival, rebent aleshores diversos premis, però els nous espectacles que ara porta a escena estan en una línia molt distinta, gairebé inclassificable.²¹ El 1966 els crítics no s'estan de comparar les dues companyies, presentant els aspectes comuns i els oposats, sense deixar de remarcar que constitueixen la millor mostra de teatre de l'actualitat. *The Brig* i *Mysteries*, per part del Living, al costat d'*El príncep constant* de Grotowski, sacsegen un auditori poc acostumat a l'expressió corporal, a la *crueltat* a l'escena, una escena despullada i gens convencional, que integra d'una manera radicalment nova els espectadors. Manquen, de fet, les eines d'anàlisi i de crítica que permetin entendre les tendències dels grups.²²

El juliol de 1967 alguns membres del Living Theatre i del Teatre Laboratori de Grotowski coincideixen a Roma, i dialoguen tota una nit en la terrassa d'un hotel de la Piazza di Spagna.

descripcions dels assajos apareixen intervencions de Julian Beck i Judith Malina, així com dels actors Dorothy Shari, Stevens Ben Israel, Gene Gordon, Henry Howard, Nona Howard, Jenny Hecht, Luke Theodore, Steve Thompson, Carl Einhorn, Cal Barber, Jim Anderson, Rufus Collins, Echnaton, Mary Mary, Petra Vogt, Diane Van Tosh, Gian-Franco Mantegna, Michele Gordon, Franck Hoogenboom, William Shari i Jim Tiroff.

¹⁹ *Ibid.*, p. 109.

²⁰ Cf. Julian BECK, «23. Meditación sobre la Actuación y el Anarquismo» (Alemanya, agost de 1966), dins *El Living Theatre*, Fundamentos, Madrid, 1974 (1ª ed. anglesa: 1972), p. 61-62.

²¹ Quan el Living participa en el Teatre de les Nacions de 1961 rep «le gran prix du théâtre de recherche», «la médaille de la meilleure compagnie dramatique» i «le prix de l'université»; el 1966 Julian Beck és homenatjat amb «le prix annuel du meilleur décorateur Off Broadway» pel dispositiu escènic de *The Brig*.

²² *Le Monde* publicava aleshores: «Avec ses buts et ses moyens très différents, sinon opposés, la démonstration [del Living Theatre] complète heureusement les recherches d'expression corporelle paroxystique présentées la semaine dernière par le Polonais Grotowski». Extret de B. POIROT-DELPECH, «"The Brig" de Kenneth Brown par le Living Theatre de New-York», *Le Monde* (29/vi/1966). També a *La Gazette de Lausanne* es podia llegir: «Nous croyions, la semaine dernière, avoir atteint les limites de la violence avec le spectacle du Polonais Jerzy Grotowski. Mais voici que des Américains nous ont montré que l'on pouvait aller au moins aussi loin dans l'exploitation scénique de la souffrance humaine.» Extret de Guy DUMUR, «"The Brig" American Living», *La Gazette de Lausanne* (2/vii/1966). Cf. Recueil factice: extraits de presse, programme et documents divers. 4° SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

Alguns anys més tard, Beck comenta aquesta trobada: «Discutimos nuestros métodos respectivos: cómo el de Grotowski es autoritario y divide a los individuos, y cómo el nuestro trata de ser comunitario. Compensación, dice Grotowski, refiriéndose a los sistemas políticos de las naciones en que ambos grupos viven respectivamente. Inmediatamente lo psicoanaliza, y lo sujeta, a su estilo.»²³ La procedència polonesa i nord-americana de les dues companyies té, sens dubte, el seu pes en la manera d'entendre la figura del director i en el mètode de treball emprat, donant-se una simbiosi entre el teatre i l'ambient social més o menys autoritari de cada lloc: disciplina, rigor i secretisme en el cas de Grotowski a Polònia; anarquisme, espontaneïtat i extraversió en el cas del Living a Nova York.

Grotowski reconeix la distància que el separa del Living Theatre. Malgrat l'excés d'espontaneïtat, el considera un bon reflex del seu context polític i social.²⁴ En una conferència impartida el novembre de 1968 al Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) de París, el director polonès es distancia de la tècnica teatral del Living, però lloa la comunitat pel fet de viure d'acord amb els seus principis, i reconeix la força visionària d'alguns dels seus espectacles.²⁵ El Living no té pròpiament una tècnica que s'assembli a l'entrenament rigorós de Grotowski. Amb tot, en el treball diari i lliure dels actors —cadascun segons les seves necessitats—, s'apliquen sovint exercicis creats en el Laboratori polonès. En el fons, la finalitat dels dos grups és semblant: fer caure les resistències personals de l'actor, aconseguir la unitat entre el cos i la ment. Però davant l'ascesi dura de Grotowski, el Living es decanta per una expressivitat més subjectiva i anàrquica.

El concepte de *teatre pobre* també uneix aquestes dues companyies. El llibre de Grotowski — *Towards a Poor Theatre*— es publica l'any 1968, i ràpidament es converteix en una de les obres de referència del teatre del segle XX. Reuneix alguns articles i entrevistes, així com unes quantes fotografies i esquemes espacials dibuixats per l'arquitecte Jerzy Gurawski, col·laborador del Teatre Laboratori. La pobresa preconitzada per Grotowski és una crida a la supressió de tots els elements superflus del teatre que impedeixen descobrir la seva essència vertadera, que radica

²³ Julian BECK, «67. Meditaciones sobre teatro. I» (Brasil, novembre de 1970), dins *El Living Theatre*, p. 145. En un acte en memòria de Grotowski, poc temps després de la seva mort, Malina el reconeix com un *professor*, un *guia*, un *amic*, un *esperit creatiu* que ha deixat un llegat importantíssim en un moment difícil per a les arts. Cf. Intervenció de Judith Malina (21/III/1999), dins Margaret CROYDEN, «Remembering Grotowski» [pàgina web], URL <<http://www.nytheatre-wire.com/MC99052T.htm>> [consulta el 23/XI/2005].

²⁴ Opinió exposada en John TYTELL, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1995), p. 150.

²⁵ Opinió extreta de Jean JACQUOT, «Présentation», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970, p. 7-17 (p. 15).

en «la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”». ²⁶ L'adjectiu *pobre* resulta molt significatiu en una dècada en què la televisió es generalitza i el cinema cobra importància, en què les tecnologies envaeixen els mercats i competeixen entre si. El 1967, el crític d'art Germano Celant adopta directament el terme *pobre* del teatre de Grotowski (l'article citat havia sortit l'any 1965 en diverses revistes europees), per anomenar la tendència d'un conjunt d'artistes italians que exposaven a Gènova i que integrarien l'anomenat *arte povera*.

També el Living cerca la senzillesa i la pobresa en el teatre: l'actor ha de buidar-se i presentar-se sol a l'escenari (sense decorats, efectes tècnics ni vestuari especial). Però el Living actua per a multituds, mentre que la pobresa de Grotowski el porta a reduir progressivament el seu públic, amb el qual vol crear una relació selecta i íntima —*elitaire* és el terme específic inventat per Grotowski. Beck comenta, als anys vuitanta, que el teatre pobre no és senzillament un intent de buidar l'ésser humà de les coses materials a fi d'examinar-lo, «c'était aussi un moyen de dire Non à la société qui n'est capable de voir, que si il y a des choses tout autour qui fondent la vérité fugitive sur la réalité des produits industriels et les dépenses d'argent.» ²⁷ Un cop més, l'oposició a la societat de consum uneix les dues companyies.

▪

És un fet que tots els directors de teatre d'aquella època s'impliquen, d'alguna manera, en la revolució social i política que es porta a terme en els dominis més variats. El clima que es viu a França o Itàlia, a finals de 1967, anuncia un canvi radical. El 1967, durant el Festival del Teatre de les Nacions a París, el Living pren contacte amb el Laboratori de Grotowski, però assisteix també a l'espectacle *Marat/Sade* (1964) de Peter Brook, centrat en el tema de la Revolució Francesa. Per a ells, es tracta d'un senyal més que els confirma l'ambient estès d'agitació social, a l'espera d'una revolució.

Jerzy Grotowski coneix Peter Brook el 1965 a Londres, quan imparteix una conferència davant de crítics, psicòlegs, antropòlegs i altra gent del teatre. En una carta dirigida a Eugenio Barba li comenta: «Conocí a bastantes personas interesantes, pero la más interesante fue sin duda Peter Brook. Pasamos bastantes horas juntos. Me pareció no sólo un experto en el oficio, sino también

²⁶ Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 13).

²⁷ Julian BECK, «Théâtre pauvre» (França, 1983), dins *Théandrique ou la possibilité de l'utopie. Dernières notes*, L'Harmattan, París, 1997 (1^a ed. anglesa: 1992), p. 136-137 (p. 136).

una personalidad interesante. Le regalé un ejemplar dedicado de su libro [*En busca del teatro perdido*], pero escribí mal el nombre de él, de lo cual me he dado cuenta sólo en Polonia.»²⁸ Més tard, Grotowski definiria la trobada amb Brook com una de les més importants de la seva vida, com el principi d'una llarga col·laboració.²⁹ Brook, de fet, ja havia sentit parlar del director polonès el 1964 per un amic comú que acabava de conèixer les experiències de Grotowski a Polònia i descobria paral·lelismes amb el treball de Brook al voltant dels llenguatges corporals (veus, sons, gestos i moviments).³⁰ Aquesta amistat tindrà com a fruit a curt termini el pròleg de Brook al llibre de Grotowski *Towards a Poor Theatre* (1968):

Grotowski es único. ¿Por qué? Porque, hasta donde yo sé, nadie desde Stanislavski ha examinado la esencia de la actuación, su fenomenología, su significado, la naturaleza y la ciencia de sus procesos mentales-físicos-emocionales tan profundamente y de manera tan completa como Grotowski.

A su teatro, él lo llama Teatro Laboratorio. Y lo es. Es un centro de investigación. Quizá sea el único teatro de vanguardia cuya pobreza no es una desventaja, donde la escasez de fondos no es una excusa para carecer de medios adecuados, lo que automáticamente sabotearía cualquier experimento. En el teatro de Grotowski, como en todo verdadero laboratorio, los experimentos son científicamente válidos porque lo que se investiga, lo que se escudriña, son las condiciones esenciales. En este teatro, un grupo muy reducido practica la más absoluta concentración en un tiempo ilimitado. Y todo aquel que esté interesado en sus descubrimientos deberá viajar a un pequeño pueblo de Polonia.

O hacer lo que hicimos nosotros: traer a Grotowski a Inglaterra.³¹

Les paraules de Brook revelen una gran admiració i un profund coneixement de les idees de Grotowski. Durant deu dies de l'agost de 1966 el director polonès realitza un taller experimental a Londres amb la Royal Shakespeare Company, que es prepara per portar a

²⁸ «Carta 18» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Wroclaw, 5/IX/1965), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 182-185 (p. 183). Grotowski es refereix concretament al llibre d'Eugenio BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto, una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Pàdua, 1965.

²⁹ Cf. Intervenció de Grotowski en Robert ABIRACHED, «Un dompteur d'acteurs», *Le Nouvel Observateur* (19/IV/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

³⁰ Cf. Peter BROOK, «Artaud y el gran enigma» [1973], dins *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987*, Alba, Barcelona, 2001 (1^a ed. anglesa: 1987), p. 75-77 (p. 75). Les dates de la majoria dels articles d'aquest llibre són extretes de l'edició francesa: Peter BROOK, *Points de suspension. 44 ans d'exploration théâtrale 1946-1990*, Seuil, París, 1992.

³¹ Aquesta versió és extreta de Peter BROOK, «Grotowski» [1968], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 70-74 (p. 70). Es troba present també en totes les traduccions del llibre de Grotowski, publicat per primer cop en anglès sota el títol *Towards a poor theatre* (1968). Eugenio Barba explica que Grotowski tria el nom de Laboratori el 1962, quan necessita omplir un formulari del Ministeri de Cultura polonès en què es demana que cada teatre indiqui el gènere practicat (dramàtic, musical, infantil, de titelles, òpera, opereta, laboratori...); aviat s'adona de l'exactitud i l'adequació d'aquest terme. Cf. Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 52.

escena una obra colectiva (i polèmica) sobre la guerra del Vietnam. El seu impactant mètode corporal —confidencial, per preservar l'autenticitat dels qui el realitzen i evitar la divulgació de receptes esbiaixades— sembla encarnar a la perfecció el *teatre de la crueltat* d'Artaud, pel qual Brook s'interessa des de 1964. Constitueix també l'exemple més complet de *teatre sagrat*, com Brook descriu a *The Empty Space* (1968): «En Polonia hay una pequeña compañía dirigida por un visionario, Jerzy Grotowski, que también tiene un objetivo sagrado. A su entender el teatro no puede ser un fin en sí mismo; como la danza o la música en ciertas órdenes de derviches, el teatro es un vehículo, un medio de autoestudio, de autoexploración, una posibilidad de salvación.»³²

Amb aquesta anàlisi, Brook sembla preveure l'abandonament dels espectacles i la línia assumida per Grotowski a partir de 1970, que ell anomenarà novament, vint anys més tard, *l'art com a vehicle*.³³ Dins el pensament grotowskià, el teatre esdevé trampolí per a un nivell superior de vida, més intens i profund, que passa per l'autenticitat de l'actor dins una recerca que Brook no dubta a qualificar d'*espiritual*. El mateix Grotowski reconeix l'autoria d'aquesta expressió afortunada: «En el otro extremo hay algo muy antiguo, pero desconocido en nuestra cultura actual: el arte como vehículo —el término que Peter Brook utilizó para definir mi trabajo actual.»³⁴

Grotowski és la gran referència teatral contemporània a Brook, el gran homenatjat en les seves conferències, *l'amic únic* amb qui comparteix un gran nombre d'afinitats.³⁵ En el fons, cap al 1970 tots dos emprenen una aventura semblant que els farà sortir dels límits específicament

³² Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 75-76).

³³ Cf. Peter BROOK, «Jerzy Grotowski. L'art comme véhicule» (Florència, març de 1987), *Art press* (1989), p. 82 [número especial coordinat per Georges Banu: «Le théâtre. Art du passé, art du présent»]. L'article té el seu origen en una conferència impartida el març de 1987 a Florència, i publicada per primer cop pel *Centro di lavoro de Jerzy Grotowski*, Pontedera, 1988.

³⁴ Jerzy GROTOWSKI, «De la compañía teatral al arte como vehículo», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con un prefacio y el ensayo «De la compañía teatral al arte como vehículo» de Jerzy Grotowski*, Alba, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 1993), p. 181-212 (p. 189). Grotowski segueix explicant que l'art com a vehicle «no busca crear el montaje en la percepción de los espectadores sino en los artistas que hacen: "los actuantes". Esto ya existía en el pasado, en los Misterios de la Antigüedad.» (p. 190).

³⁵ Cf. Georges BANU, «L'ami unique», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, París, 2001 (1ª ed.: 1991), p. 297-298. Banu escriu: «Peut-être cette relation unique, inébranlable, se fondait-elle justement sur le vœu partagé des deux partenaires d'aller toujours au-delà du théâtre pour approcher l'horizon ultime de "l'art comme véhicule"» (p. 298). En una pel·lícula sobre Grotowski, Brook comenta que als últims anys, quan Grotowski li trucava, es presentava dient senzillament «sóc el teu amic». Cf. *Jerzy Grotowski, esquisse d'un portrait (Jerzy Grotowski —próba portretu)* [enregistrament videogràfic], realització de Maria Zmarz-Koczanowicz, retrat biogràfic a partir de testimonis de Kzimirz Grotowski, Ludwig Flaszen, Malek Musiel, Raymonde Temkine, Peter Brook, Eugenio Barba, Czeslaw Szarek, Rena Mirecka, Stephania Gardecka, Thomas Rodowicz, Georges Banu, Anatoli Vassiliev, Carla Pollastrelli, etc., amb fragments d'espectacles, exercicis, classes, entrevistes i conferències, Arte, 1999, 57 min., color.

teatral per endinsar-se en una experimentació profunda i aliena als espectacles: però Brook, al contrari de Grotowski, redescobrirà la necessitat d'una relació amb el públic, mentre que el seu amic polonès prescindirà totalment dels espectadors per convertir el teatre en un instrument d'autoconeixement i redescobriments dels orígens. Mentre Brook es mantindrà en el *més ençà* del teatre, Grotowski anirà *més enllà* de les seves fronteres convencionals.³⁶

L'admiració és mútua. Les afinitats els apropen, però cadascú assisteix al camí traçat per l'altre des del seu lloc únic i diferent. Grotowski mateix ho reconeix: «Peter Brook es un renovador y al mismo tiempo es un hombre del teatro oficial. Sabe luchar para conseguir condición económica. Es un hombre de conciencia profunda.»³⁷ L'elogi no es refereix exclusivament a la qualitat que demostra com a director teatral, sinó que revela també una comprensió de la seva recerca, un reconeixement de la seva honestat intel·lectual, la seva integritat humana. Georges Banu resumeix molt bé les diferències entre tots dos dient que, si en la recerca de Grotowski s'entén *l'art com a vehicle*, en Brook preval la idea de *l'art com a relació*.³⁸ Aquestes diferències apareixen ja al final del pròleg de Brook al llibre de Grotowski:

Él dirige un laboratorio. Sólo ocasionalmente necesita tener público, y un público reducido. Su tradición es católica, o anticatólica; en este caso, los extremos se juntan. Lo que él está creando es una forma de servir. Nosotros trabajamos en otro territorio, en otro lenguaje, con otra tradición. Nuestro objetivo no es una nueva misa, sino una nueva relación isabelina, que vincule lo privado con lo público, lo íntimo y lo multitudinario, lo secreto y lo revelado, lo vulgar y lo mágico. Para ello necesitamos una verdadera multitud en escena y una multitud de espectadores, y dentro de ese escenario atestado individuos que ofrezcan sus verdades más íntimas a individuos de entre multitud de espectadores, compartiendo con ellos una experiencia colectiva.³⁹

³⁶ Cf. Georges BANU, «Le cercle et le fleuve. Notes sur Peter Brook et Jerzy Grotowski», dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Aubier, París, 1984, p. 119-126 (p. 120). En un altre assaig Banu afirma: «Brook, le créateur resté dans le monde a su dire aux autres combien Craig et Grotowski ont marqué l'utopie théâtrale du XX^e siècle». Extret de Georges BANU, «Grotowski, l'absence présence», dins *Le théâtre ou l'instant habité. Exercices et essais*, L'Herne, París, 1993, p. 88-94 (p. 91).

³⁷ Resposta de Grotowski en una entrevista realitzada per Edgar CEBALLOS, «Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 128-131 (p. 129).

³⁸ Cf. Georges BANU, «L'art comme relation», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 123-125. Banu sosté, a més a més, que Brook admira Grotowski i la seva concepció de *l'art com a vehicle* perquè s'hi troba reflectit, perquè entre ells es dona una afinitat més enllà de les diferències: «on peut déceler légitimement dans "l'art comme véhicule" l'esquisse d'un autoportrait. Ne parle-t-on pas le mieux des gens dans lesquels on se reconnaît? C'est pourquoi ce texte cher à Grotowski est tout aussi important pour Brook, sans qu'il s'agisse pour autant d'avancer l'idée grossière d'une assimilation réciproque. La formule proposée laisse deviner une parenté.» (p. 123).

³⁹ Peter BROOK, «Grotowski» [1968], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 70-74 (p. 73-74).

Grotowski fascina i alhora espanta la gent del teatre, que hi descobreix un sistema de vida i una concepció *litúrgica* molt potents, una forma particular de religiositat, una mena de vida *monàstica* consagrada totalment a l'autoconeixement individual i les relacions col·lectives. Segons Brook, Grotowski considera l'actuació com un *vehicle*, un camí cap a una altra realitat. Després de 1970 el treball del director polonès s'estructurarà en diverses fases, que van rebent les denominacions de *parateatre*, *teatre de les fonts* i *l'art com a vehicle* (que també s'anomena *objectivitat del ritual*). Els espectadors són substituïts per actuants, i l'accent no es posa ja en la percepció sinó *sobre el cos, el cor i el cap* dels actuants.⁴⁰ Peter Brook, en referència a l'última experiència de Grotowski a Pontedera, i admirant cada cop més el seu treball, comenta:

Hoy en un lugar de Italia, en Pontedera, un solo hombre hace las experiencias más extremas, más atrevidas que existen en el teatro, nadie más puede hacerlas por la simple razón que este hombre ha dado su vida a la investigación y ha adquirido una experiencia y un conocimiento en este ámbito que son únicos, él es el Premio Nobel del teatro. [...]

Yo he seguido por muchos años el trabajo de Grotowski y he visto su necesidad por encontrar condiciones cada vez más rigurosas para poder seguir con su investigación.⁴¹

A *The Empty Space* (1968), després de descriure el treball de Jerzy Grotowski, Brook parla també del Living Theatre, que presenta com una comunitat nòmada amb un estil de vida complet, que actua per poder sostenir-se i que comparteix els moments més intensos de la seva vida col·lectiva durant els espectacles. Brook admira la identitat i la coherència del grup —la unitat entre vida i art—, però critica també la seva oposició permanent a la societat, de la qual no vol formar part, i el seu eclecticisme en relació amb les fonts:

De hecho, el Living Theatre, ejemplar en tantos aspectos, todavía no ha afrontado su dilema esencial. La búsqueda de la santidad sin tradición, sin fuente, obliga a volver a muchas tradiciones, a muchas fuentes: yoga, zen, psicoanálisis, libros, rumor, descubrimiento, inspiración; rico pero peligroso eclecticismo. El método que lleva a lo que el Living Theatre está buscando no puede ser un método aditivo. Sustraer, despojar, sólo puede realizarse a la luz de alguna constante, y es esa constante la que dicho grupo sigue buscando.

⁴⁰ Grotowski reconeix que aquesta divisió ternària de l'ésser humà sintonitza amb els tres centres de Gurdjieff, però que li ha vingut d'una altra font. Entre el seu pensament i el de Gurdjieff existeixen moltes afinitats, concretament en el que fa referència a l'organicitat, les associacions, les energies, la densitat corporal, la presència, els moviments o accions, el treball interior... Cf. l'entrevista a Jerzy Grotowski pel DOSSIER H, «C'était une sorte de volcan» (1991), dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, textos recueillis par Bruno de Penafieu, L'Age d'Homme (Les dossiers H), París, 1994 p. 99-116.

⁴¹ Peter BROOK, «La calidad como guía de actividades» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 122-127 (p. 125-126) [conferència en el Teatre Comunal de Módena, Itàlia, durant la trobada «Grotowski, l'art com a vehicle», l'octubre de 1989].

Mientras tanto, se alimenta continuamente de un humor y de una alegría muy americanos, que son surrealistas, si bien mantiene sus pies firmemente asentados en tierra.⁴²

Després d'assistir a l'*Antígona* del Living Theatre, Brook se sent interpellat a portar-la a escena, però d'una manera molt diferent. Li atrau l'expressivitat del Living, la força plàstica de les seves creacions, la introducció del temps real dins l'obra; però reconeix que els actors no reben una preparació adequada i que recorren sovint a gestos estereotipats que no impacten l'espectador, malgastant així les seves potencialitats: «ce que j'admire le plus chez eux, c'est la qualité plastique de l'ensemble, mais j'ai toujours l'impression que le vrai rôle de l'acteur est escamoté».⁴³ L'actor, per Brook, és algú que ha de dedicar hores de treball a l'expressió d'un missatge, en oposició a la idea generalitzada aleshores que tothom pot ser actor. Grotowski, en aquest sentit, se situa també a les antípodes del Living i en una posició molt propera a Brook: l'actor ha de sotmetre's a una disciplina estricta i rigurosa per aprendre a destruir els obstacles en el seu propi cos.

▪

El panorama d'influències és intricat, però real. Malgrat l'aparent desconexió entre aquestes tres companyies, que van recorrent el seu camí de la manera més autònoma i honesta possible, es descobreixen moltes variables comunes. Més que les propostes en si mateixes, els uneix un rebuig per la manera convencional de fer teatre i d'entendre'l, un rebuig que s'estén a la societat en general, a la que consideren alienada, dessacralitzada, consumista, buida. Els crítics de l'època no dubten a emparentar els tres grups teatrals, desconcertats amb la *destrucció* dels valors convencionals que porten a terme. Per Brook, aquest intercanvi d'influències és totalment natural, ja que el món teatral viu de l'obertura i el plantejament constant: «Au moment où l'on s'aperçoit que certaines questions que l'on se pose sont en même temps posées par d'autres avec une certaine concentration —c'est ça, le travail de recherche—, on s'intéresse immédiatement au fait qu'à l'autre bout du monde il y a quelqu'un qui entreprend la même expérience, et l'on veut en connaître le résultat pour l'appliquer. C'est très simple.»⁴⁴

⁴² Peter BOOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 81).

⁴³ Jacques DEPALLENS, «Entretien avec Peter Brook», *Les Nouvelles Littéraires* (8/v/68). Rec. fac. extraits de presse. 4° SW 2544. BnF. Dpt des ASP.

3. PERMANÈNCIA DEL SAGRAT EN EL TEATRE DELS SEIXANTA

I el problema que ara es planteja és saber si en aquest món que cau, que se suïcida sense saber-ho, es trobarà un nucli d'homes capaços d'imposar aquesta noció superior del teatre, homes que restauraran per a tots nosaltres l'equivalent natural i màgic dels dogmes en què ja no creiem.

ANTONIN ARTAUD (1938)

¿Per què el teatre dels anys seixanta presenta referències evidents a l'univers religiós, que alguns crítics expliquen per mitjà d'analogies, de processos de substitució o de complexos dialèctiques entre la burla i l'apoteosi, que exalten el diví i alhora el profanen? ¿Quin paper ocupen els ritus, els mites i les creences de cada tradició religiosa en les companyies teatrals que estudiem? ¿Per què aquest aparent desvetllament del sagrat dins l'àmbit teatral, del qual s'havia separat ja feia temps?

▪

Mircea Eliade, en un article de 1964 titulat «La permanence du sacré dans l'art contemporain»,⁴⁵ fa una proposta d'interpretació de les relacions entre l'art i les formes religioses. A partir de la teologia fundada en la *mort de Déu* proclamada per Nietzsche el 1880, que manifesta la impossibilitat de seguir utilitzant el llenguatge religiós tradicional, Eliade defensa que l'artista modern tampoc no és capaç ja de crear un art religiós en el sentit més convencional, com passava durant l'Edat Mitjana o en el període de la Contrareforma. El sagrat, però, continua manifestant-se: «Esto no quiere decir que lo "sagrado" haya desaparecido completamente del arte moderno. Pero se ha convertido en irreconocible, camuflado en formas, intenciones y significaciones aparentemente "profanas"»⁴⁶ Havent abandonat les estructures religioses tradicionals, el sagrat roman amagat en les formes de l'art contemporani. Eliade es refereix concretament a la pintura i l'escultura —cita Rouault, Chagall i, en especial, Brancusi, a qui dedica altres assajos—, però aquesta via d'anàlisi és igualment vàlida pel món teatral. No està en qüestió la fe de l'artista —l'adhesió personal a un líder espiritual o a una religió concreta—, sinó la sacralitat que aquest és capaç de manifestar en la materialitat de les obres o la ritualitat dels processos creatius. Eliade conclou l'article reconeixent la convergència entre les demolicions dels llenguatges artístics convencionals, per part de les avantguardes, i els processos iconoclastes del passat: en ambdós casos es tracta d'una necessitat d'alliberament en

⁴⁴ Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 10-11).

⁴⁵ Mircea ELIADE, «Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo» (1964), dins *El vuelo mágico y otros ensayos*, edició i traducció de Victoria Cirlot y Amador Vega, Siruela, Madrid, 1995, p. 139-146.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 140.

relació amb les formes mortes, a partir de la qual «se puede leer como en filigrana la esperanza de crear nuevos universos, más viables por ser más “verdaderos”; o expresado de otro modo, más adecuados a la situación actual del hombre».⁴⁷

Recurrent al mateix criteri d'interpretació d'Eliade, podem descobrir una *sacralitat* —en alguns grups de teatre dels seixanta— que segueix l'estructura de la litúrgia i els rituals primitius. Peter Brook reivindica urgentment l'escenificació d'autèntics rituals; pel Living Theatre, totes les seves obres tracten d'exaltar el caràcter sagrat de la vida humana; i Jerzy Grotowski, després de molts intents, abandona els espectacles per l'absència d'una litúrgia col·lectiva que serveixi d'eix al ritual. En els recorreguts dels directors teatrals que estudiem es pot llegir un procés general de substitució, de compensació: l'experiència teatral vol ocupar el lloc buit deixat per la vivència litúrgica en un món secularitzat.

També Susan Sontag analitza l'art contemporani a la llum de l'experiència mística. El 1967, en un assaig titulat «The Aesthetics of Silence», compara l'activitat d'alguns artistes del segle XX amb l'actitud dels místics:

El mito más reciente, que proviene de una concepción postpsicológica de la conciencia, encuadra dentro de la actividad del arte muchas de las paradojas implicadas en la conquista de un estado absoluto del ser que describen los grans místicos religiosos. Así como la actividad del místico debe concluir en una *vía negativa*, en una teología de la ausencia de Dios, en un anhelo de alcanzar el limbo de desconocimiento que se encuentra más allá del conocimiento y el silencio que se encuentra más allá de la palabra, así también el arte debe orientarse hacia el antiarte, hacia la eliminación del «sujeto» (el «objeto», la «imagen»), hacia la sustitución de la intención por el azar, y hacia la búsqueda del silencio.⁴⁸

Segons la convicció que a cada època li toca reinventar un projecte d'*espiritualitat*, Sontag afirma que l'art dels temps moderns es presenta com «una de las metáforas más trajinadas para el proyecto espiritual». L'artista, que disposa actualment d'un llenguatge esgotat i corrupte, passa a cercar la transcendència, el silenci, l'*espai buit*. L'art es converteix en vehicle cap a una altra realitat, per mitjà de l'ascesi. L'artista esdevé així una víctima, rebutjant sovint els espectadors

⁴⁷ *Ibid.*, p. 143. Eliade es refereix, en altres llocs de la seva obra, a la necessitat periòdica i ritual de *destrucció de mons*, per tal de poder recrear el cosmos. En aquest article en concret, el món que és destruït és el de les formes artístiques convencionals, corrompudes pel temps i incapaces d'expressar les inquietuds de l'home contemporani.

⁴⁸ Susan SONTAG, «La estética del silencio» (1967), dins *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985 (1ª ed. anglesa: 1969), p. 11-43 (p. 12-13).

(els *mirones*).⁴⁹ El seu silenci, adverteix Sontag, no és neutral, no sorgeix amb facilitat, sinó que es presenta com una decisió o un càstig, com un anhel de puresa i plenitud, que s'oposa clarament a la proliferació de llenguatges actuals: «el artista que crea el silenci o el vació debe producir algo dialéctico: un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma de lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento del diálogo.»⁵⁰

Sontag cita oportunament Duchamp, Cage, Beckett, Rimbaud, Wittgenstein, Valéry, Rilke, Apollinaire, Bergman, Keats o Grotowski (que encara no havia abandonat els espectacles), per mostrar les diferents accepcions del silenci. Així com la mística demana una transgressió del llenguatge, també l'art contemporani el vol depurar: «la magnitud del descontento ha aumentado desde que las artes heredaron el problema del lenguaje, que antes era patrimonio del discurso religioso».⁵¹ L'autora conclou amb unes paraules que recorden la *destrucció de mons* de què parlava Eliade: «La perspectiva actual es de que los artistas continúen aboliendo el arte, sólo para resucitarlo en una versión más retraída.»⁵²

De fet, aquesta mateixa línia d'interpretació es veu enunciada o senzillament intuïda en escrits de diversos crítics teatrals. El 1970, el primer volum de *Les voies de la création théâtrale* arrenca amb aquest teatre d'expressió corporal i d'improvisació, amb un fons mític i ritual. Referint-se a les obres de Grotowski i Barba, Jean Jacquot planteja una pregunta molt encertada:

Ce théâtre mytique serait-il un substitut de ce que la religion, chez beaucoup d'hommes d'aujourd'hui, ne peut plus satisfaire? [...] Le but de cette nouvelle quête du sacré paraît être de combler un vide laissé dans les consciences par la «mort de Dieu», mais aussi de chercher un substitut aux liens sociaux détruits par la disparition de structures religieuses, une compensation qui permettra à l'individu de retrouver son équilibre.⁵³

Sintonitzant amb Eliade i Sontag (sense citar-los), Jacquot reconeix que la referència a la religió no pot ser només un fet ocasional, sinó que deriva d'unes transformacions socials i d'una

⁴⁹ Recordem que l'expressió *via negativa* és utilitzada per Jerzy Grotowski per explicar el treball d'*ascesi* de l'actor, la seva necessitat d'eliminar obstacles per descobrir-se a si mateix i oferir-se, com a víctima, al públic. Peter Brook es refereix al treball de Grotowski per mitjà de l'expressió *l'art com a vehicle*. El llibre més conegut de Brook es titula *The Empty Space*.

⁵⁰ Susan SONTAG, «La estética del silencio» (1967), dins *Estilos radicales*, p. 11-43, p. 19.

⁵¹ *Ibid.*, p. 31. L'autora afegeix que l'inefable es refugiava tradicionalment en el discurs religiós i també en la filosofia. Però ara s'ha convertit en un compromís de l'art contemporani, que procedeix a tot tipus de «transgresiones sistemáticas de tipo formal». Malgrat l'art es basi en una negativitat, Sontag creu que és sempre afirmatiu.

⁵² *Ibid.*, p. 43.

⁵³ Jean JACQUOT, «Présentation», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, p. 7-17 (p. 14).

transposició simbòlica, en el pla artístic, del que ja no pot ser viscut autènticament com a experiència religiosa. Quan analitza detalladament l'espectacle *Paradise Now* (1968) del Living Theatre, Jacquot explicita els corrents religiosos que han servit com a font d'inspiració i que han contribuït a crear una nova comprensió de la relació entre actors i espectadors, basada en l'autenticitat dels primers i en la projecció de forces benèfiques capaces de provocar canvis vertaders sobre els segons. És a partir del reconeixement que *Paradise Now* no és senzillament un espectacle teatral, sinó un exemple i una posada en pràctica dels principis i ideals del Living, que Jacquot comenta: «Il n'est d'ailleurs pas suffisant de parler d'images, de symboles, car il s'agit non seulement d'analogies, mais de croyance à la manifestation, à divers niveaux, d'une impulsion unique.»⁵⁴

Analogia és la paraula utilitzada per Pierre Biner per caracteritzar les relacions del Living amb la religió.⁵⁵ Davant *Mysteries and Smaller Pieces*, creació col·lectiva de 1964 en la qual hi ha abundants elements característics de les pràctiques religioses —ragues hinduïstes, lletanies cristianes, pregàries de petició, exercicis de ioga, moviments amb encens...—, Biner es limita a reconèixer una analogia amb la religió, una semblança ocasional, una utilització del llenguatge típicament religiós per falta de termes més convenients. L'autor vol demostrar que el Living *no és religiós*, que no té res del pensament i les pràctiques dels fidels de les religions convencionals. Però la seva exposició és feble: li falta admetre que hi pot haver una experiència del sagrat —de la transcendència, l'absolut, la realitat última...— fora de les religions institucionalitzades. Biner afirma que el públic reacciona amb violència davant la profanació a la qual és sotmès, però defensa que no hi ha motiu per fer-ho, ja que l'objectiu del Living és d'ordre temporal: fer el món habitable, tornar a una saviesa purament humana. La interpretació de Biner de la vida religiosa és, però, molt limitada, basant-se en dualismes (cel/terra, mística/ètica, Déu/homes) que no es corresponen al pensament del Living, sempre en lluita per *abatre els murs* i unificar el que es troba escindit. En la relació del Living amb la religió hi ha (segurament) quelcom més que una analogia.

En un assaig sobre Artaud i Grotowski, Felipe Reyes Palacios afirma que les seves recerques teatrals transcendeixen el nivell merament analògic en relació amb la religió. En ells es dona una retrobada entre el llenguatge de la religió i el teatre, i els seus models teatrals responen a

⁵⁴ 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, p. 171-269 (p. 248).

⁵⁵ Pierre BINER, «XX. De l'analogie», dins *Le Living Theatre*, p. 95-102.

una dinàmica veritablement ritual: «lo más revelador es que la búsqueda de Grotowski, entendida como proceso iniciático, estaría orientada a la fundación de un *axis mundi* que permitiera recuperar la experiencia de un tiempo sagrado, trascendiendo con mucho el nivel meramente *analógico* en que pretende establecerse».⁵⁶ També Ludwik Flaszen, referint-se a la incorporació real de l'actor grotowskià dins el mite, defensa que no es tracta d'una *analogia mental* amb l'heroi, o d'una semblança de comportaments en una situació fictícia, sinó d'una veritable *encarnació* amb la totalitat del seu organisme.⁵⁷

Altres autors expliquen d'una manera ben diversa les referències creuades entre l'experiència artística i el fenomen religiós. El cas específic de Jerzy Grotowski ha originat una perplexitat constant entre els crítics, que han formulat expressions tan suggerents com *dialèctica entre la burla i l'apoteosi*.⁵⁸ Raimonde Temkine, després d'assistir a la posada en escena d'*El príncep constant* (1965), escriu que s'ha sentit violentada pel tractament que el director polonès fa de la religió. Hi ha un moment en què Temkine es pregunta, en el seu assaig sobre Grotowski, si ell és un místic, però després no contesta veritablement la pregunta. Es decanta per les seves contradictòries adhesions filosòfiques —l'estructuralisme, la psicoanàlisi, el marxisme— o les influències antropològiques —de Lévi-Strauss, Jung, Durkheim, Mauss, Hubert o Bastian—, però no analitza realment si Grotowski mostra elements característics dels místics, ni recorre a la fenomenologia de la religió per descobrir-hi els paral·lelismes. Tot el que cita és que Grotowski, interrogat un dia sobre la mística, va afirmar amb humor que, etimològicament, «el místico es aquel que cierra los ojos»; així que els místics —va dir a continuació— representen aquells que no volen veure ni considerar una determinada part de l'home.⁵⁹ L'arrel de la

⁵⁶ Felipe REYES PALACIOS, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Gaceta, Mèxic DF, 1991, p. 14. L'autor considera que les propostes d'Artaud i Grotowski per a un teatre sagrat o ritual mostren paral·lelismes amb les hipòtesis que tracten els orígens rituals del teatre grec; i que responen plenament a la profecia de Nietzsche sobre el renaixement de l'esperit dionisiac.

⁵⁷ Ludwik FLASZEN, «Théâtre-Laboratoire "13 rzedow"» [programa de la X sessió del Teatre de les Nacions (1966)]. Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

⁵⁸ Aquesta expressió és utilitzada, per primer cop, per Tadeusz Kundliński, un crític del diari *Dziennik Polski* de Cracòvia, en referència a una escena de la coneguda obra nacionalista *Dziady*, que durant molt de temps havia estat suprimida per anar en contra de Rússia, i que ara Grotowski la mostrava de manera despullada i alhora profanadora. Eugenio Barba comenta que «Tadeusz Kundliński escribió cómo Grotowski había sometido el texto de Mickiewicz a una dialéctica de apoteosis e irrisión. Grotowski retomó inmediatamente esta expresión por considerarla la mejor formulación de su manera de acercarse a los textos clásicos.» Extret de Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 21. Ja en un article de 1964 Barba escriu: «La dialéctica de la burla y la apoteosis consiste entonces en un conflicto entre la santidad del mundo y la santidad religiosa, que hace mofa de nuestras ideas usuales sobre los santos. Pero al mismo tiempo esta lucha apela a nuestro compromiso contemporáneo de tipo "espiritual", y aquí reside la apoteosis.» Extret d'Eugenio BARBA, «El *Doctor Fausto*: montaje textual», dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 65-74 (p. 67).

⁵⁹ Raymonde TEMKINE, *Grotowski: Ensayo*, p. 86. En una entrevista simultània a la publicació del seu llibre, Temkine reconeix: «Il y a en lui un côté mystique, certes, mais un aspect social existe aussi par cette vocation d'éducation profonde qu'il attribue au théâtre et qu'il réalise par ses spectacles.» Extret de l'entrevista a Raymonde Temkine firmada

paraula *mística* significa, de fet, l'acció de tancar la boca i els ulls; en el context grec, feia referència a realitats secretes, ocultes o misterioses.⁶⁰

És cert que Grotowski repudiava les etiquetes, la rigidesa de les paraules i dels conceptes, i per això no s'anomenaria mai, a si mateix, un místic. En la Polònia socialista, ser considerat un místic o un idealista significava estar del costat dels opositors al règim. Però Eugenio Barba explica que Grotowski i ell acabaven les seves converses parlant de temes religiosos, i que recorrien sovint a l'expressió d'un savi del romanticisme polonès que definia l'experiència mística com alguna cosa que tenia lloc «ante los ojos del alma».⁶¹ Barba reconeix en Grotowski una *religiositat* (no una religió) propera a l'hinduisme, una set de transcendència que està impregnada de transgressió, de violació d'imatges i de tabús.⁶²

Christopher Innes, en el seu llibre *Holy Theatre. Ritual and the Avant Garde* (1981), comenta que «el drama de vanguardia generalmente comparte este tipo de objetivo terapéutico casi místico», perceptible «en los proyectos parateatrales de Grotowski y la sicoterapia política del Living Theatre».⁶³ Innes procedeix a una selecció dels dramaturgs, directors i grups teatrals que conceben el teatre com a esdeveniment ritual i sagrat. Aquesta és aparentment una de les visions més propera a la present tesi. Però l'exposició d'Innes es decanta més cap a una psicoanàlisi confusa que no pas cap a una antropologia racional i sistemàtica del fet religiós i teatral, que és el que realitza per exemple Monique Borie en nombrosos estudis.⁶⁴

amb el pseudònim LE PROMENEUR DE LA SEINE, «Un livre sur Grotowski», *La Gazette de Lauzanne* (16/XI/1968). Rec. Fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

⁶⁰ Els llavis es mantenen closos, deia també Wittgenstein al final del seu *Tractatus logico-philosophicus*, perquè «d'allò que no s'en pot parlar convé callar». Cf. Juan MARTÍN VELASCO, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Trotta, Madrid, 1999, p. 19-20; Xavier MELLONI, *La mística, [ou]-topos del diàleg interreligiós*, Institut Superior de Ciències Religioses, Vic, 2005, p. 5.

⁶¹ Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 144. Aquesta expressió és d'Adam Mickiewicz, poeta nacional polonès del segle XIX.

⁶² La citació literal de Barba diu: «Por otro lado hay una tensión secreta que va más allá del valor artístico y social del espectáculo, hacia una religiosidad (no una religión) que para Grotowski, desde que lo conozco, está vinculada con el hinduismo. Es esta tensión la que, a través de una estética y una técnica, lo impulsó hacia la transgresión: una palabra clave en la terminología de Grotowski en los años de Opole.» *Ibid.*, p. 46.

⁶³ Christopher INNES, *El teatro sagrado*, p. 25. Innes treballa individualment cada autor, inserint-lo en un sol capítol temàtic que engloba altres autors, cosa que dificulta la lectura conjunta. Val a dir que Grotowski, explicat per Innes a «Religiones seculares, comunión, mitos», té també molt a veure amb el capítol «Primitivismo, ritual y ceremonia».

⁶⁴ Una adaptació de la tesi doctoral, que portava per títol «Aspects mythiques et rituels du théâtre contemporain» (presentada a la Sorbonne Nouvelle el 1975, sota la direcció del prof. Bernard Dort), ha estat publicada a Monique BORIE, *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible?... (Beckett-Genet-Grotowski-Le Living Theatre)*, Nizet, París, 1981. Com a treballs posteriors, destaquem el llibre de Monique BORIE, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, París, 1989; i molts altres articles sobre el Living Theatre, Grotowski o les relacions entre l'antropologia i el teatre dels seixanta.

Una altra obra que incideix sobre aquest tema és *El teatro y lo sagrado* (2000), coordinat i editat per Francisco Torres Monreal. La introducció presenta una completa *radiografía* del sagrat, amb una sistematització de les diferents relacions que estableix amb el teatre: per mitjà de referents *mítics* (amb un fons tràgic, simbòlic o específicament cristià); o per mitjà de referents *rituals* (on s'inclouen els cerimonials i les dinàmiques del sacrifici). Torres Monreal lamenta que en l'actualitat es compti amb estudis parcials d'Innes, Marinis, Valentini, Quadri o Cornago, però que encara no existeixi una obra de síntesi que recorri el teatre sagrat en el segle XX.⁶⁵ La present tesi no té, evidentment, aquestes pretensions de totalitat, però desitja aprofundir en un moment clau de la història teatral amb les eines més rigoroses de què disposem, per entendre finalment les transgressions i opcions espacials d'alguns grups.

Sobre la relació explícita entre teatre i l'univers religiós, Marco de Marinis afirma que els exponents més grans del nou teatre dels anys cinquanta i seixanta «ven en la Iglesia, en la comunidad de los fieles congregados en el lugar del culto, un modelo posible para restablecer la comunicación teatral, para restituir al teatro un carácter de necesidad al hacer de él un teatro de comunidad, orgánico para su público justamente como la Iglesia lo es con respecto a los fieles que en ella se reúnen».⁶⁶ També José A. Sánchez escriu que, en el teatre dels seixanta, l'actor realitza un acte gairebé religiós, i que hi té lloc una «concepción de lo teatral sobre el modelo comunicativo de la Iglesia donde el concepto fundamental es el de comunidad».⁶⁷

▪

Aquest breu estat de la qüestió ens permet començar a dibuixar un panorama complex d'interaccions i influències entre l'univers teatral dels anys seixanta i el sagrat. En el món occidental, el teatre i la litúrgia —etimològicament *leitourgia*, composta per *leitos* i *ergon*, o sigui *l'obra del poble*— comparteixen una llarga història, ja que tots dos són realitats comunitàries i efímeres, rituals i artístiques. De totes les arts, el teatre és el que més s'apropa a l'experiència del culte: tots dos tenen lloc en un *ara i aquí* ple de significat i davant un col·lectiu humà reunit amb

⁶⁵ Cf. Francisco TORRES MONREAL, «El teatro y lo sagrado, de 1930 a nuestros días», dins Francisco TORRES MONREAL (ed.), *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, p. 15-62. Aquest llibre recull les comunicacions i ponències del Congrés Internacional homònim celebrat a Murcia del 28/XI/1999 al 2/XII/1999, i que ha estat dirigit per F. Torres Monreal, Antonio Morales i Edi Liccioli.

⁶⁶ Marco DE MARINIS, *El nuevo teatro*, p. 149. L'autor explica, a la introducció, que el *nou teatre* és també conegut com a *teatre d'avantguarda*, *teatre de recerca* o *teatre experimental*. Totes les expressions es refereixen al conjunt de fets i propostes teatrals de finals dels anys cinquanta i anys seixanta, unides per la recerca d'una renovació profunda i radical de la manera de concebre el teatre, i contraposades al teatre oficial en l'estil i els processos de producció.

⁶⁷ José A. SÁNCHEZ, *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, p. 142.

un mateix propòsit. Art de l'espai i del temps, el teatre integra diversos llenguatges artístics en una sola obra d'art autònoma, efímera, repetible però sempre nova.

En períodes com l'Antiguitat clàssica o l'Edat Mitjana, el marc religiós i el teatral es retroalimentaven i, per explicar-se, es necessitaven mútuament. De fet, el teatre està profundament lligat a l'experiència cultural col·lectiva almenys en dos moments centrals de la història: quan neix la tragèdia a Grècia, enmig de festivitats religioses; i quan es creen els drames litúrgics i els misteris medievals a partir de les celebracions mateixes de l'Església. Les interseccions entre aquests dos dominis no són homogènies al llarg de la història, havent-hi períodes en què pràcticament coincideixen o s'engendren mútuament.⁶⁸

El fet que, als anys seixanta, es posin de nou en relació el teatre i l'esfera religiosa és ja un indicatiu que hi ha coincidències i recerques comunes, com es pot veure en les expressions utilitzades pels directors teatrals que estudiem: la *via negativa* de Grotowski, amb les nocions d'*actor santificat* o del teatre com a *sacrum secular*; el *teatre sagrat* de Brook, el nou *cerimonial* que reclama un nou lloc teatral; o el *paradís immediat* del Living Theatre, els seus *misteris* o la reivindicació que fan del caràcter sagrat de la vida.

Brook reconeix que les grans fonts del teatre sagrat són precisament l'Església —*la gran posada en escena de l'Església catòlica*— i el teatre oriental. Però no hi ha prou amb imitar aquestes formes, diu, ja que es corresponen a tradicions nascudes en contextos socials i religiosos molt diferents: «Se servir d'éléments extérieurs conduit à un formalisme arbitraire, desséché. [...] Il ne s'agit plus alors d'aller vers le théâtre oriental par goût de l'exotisme ou de l'insolite, mais d'en intégrer un principe...»⁶⁹ El *teatre sagrat*, segons Brook, necessita l'austeritat, la sinceritat, un treball en profunditat i concentració com el que porta a terme Grotowski. Però Brook sent també que el *teatre popular*, de la joia i el joc, pot compartir els mateixos reptes del teatre sagrat, com és el desig de superar les aparences. Per Brook no hi ha, doncs, una forma única de teatre sagrat, sinó recerques més o menys autèntiques, més profundes o superficials.

Eugenio Barba, referint-se a l'últim espectacle de Grotowski, *Apocalypsis cum figuris* (1968) — inicialment anomenat *Evangelis*—, tot ell amb citacions de la Bíblia i la mística cristiana, es

⁶⁸ Hem desenvolupat més a fons aquestes relacions a Inês CASTEL-BRANCO, *Camins efímers cap a l'etern. Interseccions entre litúrgia i art*, Cruïlla, Barcelona, 2004.

⁶⁹ Peter BROOK, «La merde et le ciel», dins *Le théâtre 1968-1*, Cahiers dirigés par Arrabal, Christian Bourgois, París, 1968, p. 13-19 (p. 16).

pregunta: «¿Qué es “esto” que estoy observando: un ritual sin contenido, una celebración de la técnica, una liturgia sin teología, o simplemente un refinado montaje de acciones físicas y vocales que la impecable maestría de un “director”, de un “metteur-en-space” eleva a ceremonia?»⁷⁰

També el bisbe de Woolwich se sorprèn amb l'espectacle *US* (1966) de Brook, creat en grup per donar una resposta concreta a la guerra del Vietnam, i afirma que es tracta d'una *litúrgia*.⁷¹ En un article publicat a *Guardian* defensa que *US* no es presenta exactament com a teatre, sinó que compleix amb les funcions de la litúrgia: involucra els participants, trenca les barreres de l'espai i el temps, no té un autor, es presenta com una concelebració, implica una anamnesi, una representació, una recitació... *US* parla, efectivament, del sofriment, i implica l'espectador d'una manera molt diferent a la d'un espectacle convencional. S'hi succeeixen lectures, cants, antífones, diàlegs, confessions, intercessions, rituals i símbols: «The whole thing reminded me more than anything else of Holy Week liturgy. It is not specifically Christian: far from it. It spoke of confession, but not of absolution, of fraction but not of communion. It judged, but it did not pretend to save.»⁷² El bisbe de Woolwich acaba l'article demanant a l'Església catòlica que comissioni algú com Brook per emprendre una revisió litúrgica adequada al món secular contemporani.

Des de la teologia, Luis Maldonado es va interessar pel pensament de Brook per reivindicar una reforma litúrgica sensible a les arts. Sorprès amb la manera com el director britànic concep el teatre sagrat, Maldonado descobreix que hi ha un cert tipus de teatre que no tan sols *imita* la litúrgia, sinó que *és* litúrgia: «No es la liturgia lo que se parece al teatro. Es el teatro el que se parece a la liturgia. Más aún. No es que se parezca sino que en cierto modo es liturgia.»⁷³ Diverses revistes litúrgiques dels últims anys han dedicat monogràfics a la relació entre la litúrgia i el teatre, assenyalant els punts comuns i reclamant un coneixement mutu d'ambdues realitats.⁷⁴

⁷⁰ Eugenio BARBA, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Catálogos, Buenos Aires, 1999 (1ª ed.: 1992), p. 155.

⁷¹ Cf. [Bishop of Woolwich], «The Aldwych Liturgy: A Review by the Bishop of Woolwich» (*Guardian*, novembre de 1966), dins David WILLIAMS (ed.), *Peter Brook. A theatrical casebook*, Methuen, Londres, 1988, p. 111-112.

⁷² *Ibid.*, p. 112.

⁷³ Luis MALDONADO, «Liturgia y teatro», dins *Liturgia, arte, belleza. Teología y estética*, San Pablo, Madrid, 2002, p. 155-197 (p. 187).

⁷⁴ Cf. Carlo CIBIEN, «Teatro e liturgia», *Ephemerides Liturgicae*, nº 101 (1987), p. 215-228; *La Maison-Dieu*, nº 219 (1999) [monogràfic titulat: «La liturgie, un théâtre?»]. Sobre el mateix tema vegeu: Inês CASTEL-BRANCO, «Del teatro a la liturgia», *Phase*, núm. 271 (gener-febrer del 2006), p. 75-84.

▪

Davant aquesta proliferació d'exemples i comentaris, es pot plantejar una gran pregunta, que diu respecte a la definició mateixa de *teatre sagrat*: ¿És sagrat un teatre que fa referència als textos sagrats i als grans mites de la humanitat? ¿O és sagrat un teatre que recorre a una dinàmica ritual i cerimonial que és característica de les tradicions religioses? ¿Estarà el teatre sagrat relacionat amb l'invisible, el misteri de l'art o les altres dimensions de la realitat? ¿O la sacralitat del teatre es troba en la seva capacitat d'humanització, de conversió interior, d'equilibri entre la interioritat i l'obertura a l'acció?

Eliade defineix el sagrat com quelcom que se'ns manifesta qualitativament diferent del profà; quelcom potent, fort i significatiu, real per excel·lència, saturat d'ésser; quelcom que dissipa totes les fronteres i ens permet fundar un món a partir d'un nou centre.⁷⁵ Ja Rudolf Otto, a principis del segle XX, havia començat a analitzar l'experiència del sagrat allunyant-se d'una concepció moral o catequètica, en dependència de la fe. Així doncs, Otto caracteritzava l'experiència religiosa de *numinosa*: una commoció intensa davant el misteri de Déu, que era percebut com un *mysterium tremendum i fascinans* alhora.⁷⁶ Posant l'accent en el caràcter irracional i heterogeni del contacte humà amb la divinitat, s'apartava del coneixement particular de la teologia o la filosofia i possibilitava un estudi del fenomen religiós amb les mateixes disciplines del comportament humà.

També en l'àmbit teatral es comença a mostrar la necessitat d'un retorn a les fonts per regenerar els llenguatges escènics. Antonin Artaud (1896-1948) es deixa sorprendre pel teatre balinès, solemne com un *ritu sagrat*, i desitja portar la seva cerimonialitat, corporalitat i autenticitat al teatre occidental, massa lligat a la psicologia i el naturalisme: el seu desig és «reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente».⁷⁷ Artaud es fixa en les formes teatrals d'Orient —estranyes al procés de secularització que caracteritza Occident— i, rere aquestes formes, descobreix un potent sentit religiós que vivifica els gestos, les músiques, els rituals i els símbols. Creu que només el teatre d'Orient pot enriquir el d'Occident, fent que les paraules esdevinguin secundàries davant la força dels gestos. Considera urgent, doncs, la creació d'un llenguatge autònom de l'escena lligat a la totalitat corporal, capaç de sacsejar l'espectador passiu i fer-lo reaccionar davant del món; un *teatre de la*

⁷⁵ Cf. Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 2003 (1ª ed. alemanya: 1957).

⁷⁶ Cf. Rudolf OTTO, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Alianza, Madrid, 1996 (1ª ed. alemanya: 1917).

⁷⁷ Antonin ARTAUD, «La puesta en escena y la metafísica», dins *El teatro y su doble*, p. 37-53 (p. 52).

crueltat que «actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto».⁷⁸ Amb Artaud el teatre es comença a recordar, de nou, dels seus orígens sagrats i de la necessitat de recuperar l'autonomia i la potència del seu llenguatge, un llenguatge de transgressió i alliberament, unificador del cos i l'esperit de l'actor. Aquesta *noció superior de teatre* serà, per Artaud, «el equivalente natural y mágico de los dogmas en que ya no creemos».⁷⁹

Una part del teatre dels seixanta segueix la profecia d'Artaud, mai portada per ell a la pràctica. Cadascun dels nostres directors estudiats cerca un teatre total que reflecteixi una concepció *sagrada* de la vida. No entrarem a jutjar el seu grau d'autenticitat o *descentrament* personal — pautes que serveixen normalment per caracteritzar el sentiment religiós, i que es concreten en una obertura als altres i una renúncia a la voluntat de poder.⁸⁰ Segurament la fascinació del Living, de Brook i de Grotowski per les diferents religions es relaciona més amb les tècniques i les *energies* corporals, que es poden transposar al teatre, que amb els dogmes o les mediacions institucionals. En ells assistim, doncs, a la recuperació eclèctica de determinats ritus, imatges i textos, així com a l'aplicació d'algunes nocions filosòfiques de les tradicions religioses al treball de l'actor i a la concepció espacial dels espectacles.

D'una manera simplificada, podem enunciar els pensadors que els nostres directors admiren més: Martin Buber (1878-1965), en el cas del Living Theatre; George Ivanovitch Gurdjieff (*ca.* 1877-1949), per Peter Brook; i Ramana Maharishi (?-1950), per Jerzy Grotowski. El context religiós d'on provenen és distint al seu punt d'arribada, i depèn en primer lloc de la procedència familiar de cadascú: es tracta del judaisme, en el cas de la parella nord-americana de procedència jueva; de l'agnosticisme, per al fill d'emigrants jueus i russos traslladats a l'Anglaterra; i del catolicisme, per al nen nascut a la Polònia socialista. Com a pàtria espiritual de destí, que es manifesta en el pensament i les tècniques corporals adoptades, trobem en canvi una barreja sincrètica en cadascú: entre budisme tàntric, ioga, hassidisme i càbala en el Living; entre sufisme, taoisme, hinduisme i esoterisme en Brook; i entre hinduisme, ioga, catolicisme i ortodòxia en Grotowski. Així doncs, podem afirmar que la trajectòria d'aquests directors teatrals és totalment única i original, sincrètica i desinstitucionalitzada, espiritual i laica.

⁷⁸ Antonin ARTAUD, «El teatro y la crueldad», dins *El teatro y su doble*, p. 95-99 (p. 95).

⁷⁹ Antonin ARTAUD, «El teatro y la peste», dins *El teatro y su doble*, p. 17-36 (p. 36).

⁸⁰ Cf. Xavier MELLONI, «La "New Age", ¿mística o mistificación?», *Sal Terrae*, núm. 89 (2001), p. 281-294 (p. 292): «si esa plenitud espiritual que se busca no descentra y abre a los demás, no hace más que fomentar lo más oscuro que tenemos, que es la voluntad de poder». L'autor parla concretament del fenomen la *New Age*, però les consideracions que fa són molt adients al tema que tractem.

La discussió sobre l'autenticitat del Living Theatre no està absent de polèmica. Per alguns autors, es tracta d'un exemple *fetixista*; per d'altres, dóna testimoni d'un teatre que vol esdevenir instrument de resacralització de la vida. De totes maneres, són molts els qui colloquen el Living dins l'anomenat *teatre sagrat*, al costat de directors i dramaturgs com Artaud, Genet, Grotowski, Barba o Brook. Encara que els graus d'autenticitat o coherència puguin diferir, en tots ells trobem referències a unes dinàmiques rituals comunitàries, a una recerca espiritual, a una comunió humana. I no es tracta, senzillament, de l'ús d'un llenguatge religiós: mentre Grotowski utilitza expressions com *actor sant*, *acte d'expiació*, *autosacrifici*, *transil·luminació* o *via negativa*, Brook defineix el *teatre sagrat* amb un llenguatge més laic, com un *teatre de l'invisible-fet-visible*, un invisible que s'apodera de l'actor per arribar a l'espectador, elevant-lo i ajudant-lo a recuperar el sentit del cerimonial, del silenci i la poesia de la vida.⁸¹

Algunes de les preguntes que romanen al llarg de tot aquest estudi es refereixen a les influències de la sacralitat sobre el canvi espacial profund que té lloc durant la dècada dels seixanta: ¿el teatre realitzat pel Living Theatre, per Peter Brook i per Jerzy Grotowski crea veritablement un espai i un temps sagrats?; ¿el sagrat encara es pot manifestar actualment per mitjà del teatre? Amb matisos més polítics o espirituals, els nostres directors justifiquen una revolució en els espais que, malgrat haver estat avortada en alguns aspectes, no podem ignorar.

Finalment, és important destacar com, davant l'abundància de fonts primàries en què apareix el tema del sagrat, aquests directors teatrals encara hagin estat poc abordats pels hermeneutes de la religió, que prefereixen centrar-se en els testimonis d'escriptors, filòsofs, pintors o escultors.⁸² Són únicament alguns estudis realitzats per gent de teatre els que revelen les possibilitats fecundes d'una confrontació amb l'antropologia i la història de les religions. La desconsideració —o indiferència— més generalitzada que s'observa és hereva, possiblement, dels prejudicis de l'Església, que ha mantingut al llarg dels segles una contínua relació d'amor i odi amb el teatre. L'escena encara és considerada, per molts autors, com el regne de la frivolitat. Rescatar els aspectes religiosos, filosòfics i antropològics que es troben a la base de la producció teatral dels

⁸¹ Les expressions en cursives són extretes de Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*. Brook dóna una definició del *teatre sagrat*: «Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos.» Extret de Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 51).

⁸² Podem citar alguns autors que estudien la relació entre els artistes i l'univers religiós: Ana CRESPO GARCÍA, *El Zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997; Mircea ELIADE, *El vuelo mágico y otros ensayos*; Juan MARTÍN VELASCO, *El fenómeno místico*; Friedhelm MENNEKES, *Joseph Beuys: pensar Cristo*, Herder, Barcelona, 1997; Mark C. TAYLOR, *Disfiguring. Art, architecture, religion*, The University of Chicago Press, Chicago i Londres, 1992; Amador VEGA, *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2005.

anys seixanta permetrà una lectura renovada d'un material que tenia com objectiu, precisament, la transgressió dels límits teatrals.

Val a dir que la millor manera d'entendre la relació —complexa i innovadora— entre el teatre i el sagrat és endinsar-se en el pensament dels directors que estudiem, expressat en els seus espectacles i en forma d'articles, conferències, entrevistes, diaris o poemes. La manera com cadascun d'ells pren contacte amb el transcendent és singular, marcada pel rerefons cultural que hereten i pels interessos espirituals que manifesten al llarg dels anys. La seva *biografia espiritual* ens donarà un punt de partida per a les posteriors anàlisis més artístiques, antropològiques i espacials.

3.1 El Déu vivent del Living Theatre

*Vaig al teatre en lloc d'anar a la sinagoga.
No pas per adorar sinó per descobrir el camí de la salvació.*
JULIAN BECK (1961)

Les famílies de Julian Beck i Judith Malina, fundadors del Living Theatre el 1947, són jueves. Judith Malina és filla de jueus alemanys, emigrats a Nova York dos anys després del seu naixement a Kiel el 1926. La seva mare, actriu abans de casar-se, prové d'una família polonesa emigrada a Alemanya, i en la qual es compten diversos rabins. El seu pare és l'influent rabí Malina, enviat als Estats Units per demanar fons per uns rabins pobres de Jerusalem; morirà prematurament el 1940, pertorbat interiorment per la deportació alemanya de jueus durant la Segona Guerra Mundial, que tot just començava. Judith Malina es defineix, en una entrevista de l'any 1961, com «un'ebrea di origine tedesca; figlia di un rabbino povero che ha lottato tutta la vita per salvare il suo popolo. Egli ha capito prima degli altri, nel '27, quello che stava per accadere e ci portò in America.»⁸³

Julian Beck prové d'una família jueva més burgesa que freqüenta l'òpera, el teatre, el cinema i, esporàdicament, la sinagoga. Nascut el 1925, es revela com un nen prodigi, alfabetitzat prematurament per la seva mare (que és mestra), iniciat al món teatral i artístic, i enviat a estudiar a les millors escoles de la burgesia novaiorquesa. L'any 1970, després de passar cinc

⁸³ Resposta de Judith Malina, en una entrevista realitzada per Silvana OTIERI, «Colazione con Judith Malina», *Sipario*, núm. 183 (juliol de 1961), p. 21.

anys a Europa, Beck es defineix a si mateix com «un judío de la clase media brillante aristocrático polaco húngaro francés alemán americano bohemio beat surrealista vegetariano homosexual hippie yippie libre y amante. poeta comunista anarquista revolucionario».⁸⁴

L'herència jueva els acompanyarà tota la vida, però els conceptes religiosos s'aniran mutant i resignificant en cada obra i en cada moment. Julian escriu sovint sobre la seva pertinença a la tradició hebraica, però sempre al marge de les institucions. El que li agrada realment són els grans conceptes espirituals, que adapta i interpreta de manera lliure i personal, portant-los al teatre i a la vida. El seu teatre no és d'entreteniment, sinó que està en el món; és la vida mateixa, és creació sagrada. Concep l'art com un mitjà de col·laboració amb Déu en la creació, i alhora un substitut de l'acció religiosa convencional: «Mi conciencia se tambalea bajo el impacto del cielo judío y esa bandera de los rabinos en que se proclama que el mundo está en proceso de creación y que es un sagrado deber del hombre el asistir a Dios en ese proceso. [...] Voy al teatro en vez de ir a la sinagoga. No para adorar sino para descubrir el camino de la salvación. Podría encontrar la experiencia de mi vida.»⁸⁵

Beck apren, del judaisme, la concepció sagrada de la creació, de la presència i la revelació de Déu en les coses creades. La llibertat per la qual lluitarà tota la vida es troba íntimament lligada a un concepte jueu que rep de la mà d'Eric Gutkind, el «*Zimzum*: ese enormísimo acontecimiento cuando el Espíritu Creador lo retiró de todos los seres humanos — HACIÉNDONOS LIBRES— para que pudiésemos de verdad ser libres de crearnos a nosotros mismos: libres, hemos escogido cadenas de perversión psicológica; pero libres podemos también liberarnos».⁸⁶ El *tsimtsim* és, de fet, un dels conceptes cabalístics més agosarats: en lloc

⁸⁴ Julian BECK, «71. Meditación II. 1970» (Brasil, 1970), dins *El Living Theatre*, p. 150-155 (p. 151). L'estil literari de Beck, en aquesta citació i les següents, és molt lliure: no hi ha majúscules al principi de les frases; no es respecten els signes de puntuació ni tampoc la sintaxi. Beck també escriu poesia, però només a la dècada dels seixanta comença a ser reconegut com a poeta. Els seus poemes —i també aquests fragments de diari—, com explica ell mateix a la introducció de *Songs of the Revolution* (1974), són redactats en diversos fulls sobreposats, de manera espontània —com l'escriptura automàtica dels surrealistes—, amb un ritme que ell considera *del seu temps*, i en diversos moments al llarg dels anys: «Escribo estos poemas todo el tiempo. Estoy siempre escribiendo este poema. Los llevo escribiendo constantemente desde hace quince años.» Extret de Julian BECK, *Canciones de la revolución* (n^o 36 al 89). *Revolución y contrarrevolución*, presentació de José Carlos Temple Troya, Jucar, Madrid, 1978 (1^a ed. anglesa: 1974), p. 24.

⁸⁵ Julian BECK, «6. Meditación. 1961», dins *El Living Theatre*, p. 18-21 (p. 19-20).

⁸⁶ Julian BECK, «83. Este libro» (França, 16/V/1970), dins *El Living Theatre*, p. 190-191 (p. 191). Una altra citació no datada, molt semblant a aquesta, diu: «El libre albedrío que nos dejó el Espíritu Creador cuando liberó a su propio ser arrancándolo de nosotros (el *Zimzum*) nos deja libres para escapar de las aguas de la oscura prisión.» Extret de Julian BECK, «108. La teatralización de la vida», dins *El Living Theatre*, p. 247. En un altre fragment del seu diari, Beck copia unes frases d'Eric Gutkind, entre les quals es pot llegir: «El nuevo *Zimzum* ("remover los obstáculos") es delegado por Dios al hombre. El Hombre responde.» Extret de Julian Beck, «81. Documentos», dins *El Living Theatre*, p. 182-189 (p. 186).

d'atribuir-se a Déu les idees d'emanació o revelació poderosa, es considera que l'existència de l'univers només es fa possible perquè Déu es retira, es contrau, fa un buit dins seu, baixa al lloc més recòndit, es limita a si mateix, s'autoexilia.⁸⁷ La creació no prové del tot sinó del no-res, de l'*espai buit* (present en Brook i Grotowski). L'atracció de Beck per aquest principi es reflectirà en l'ètica del grup i en la concepció espacial dels espectacles, cada cop més dependents del buit. La llibertat donada per l'Esperit Creador, segons Beck, es tradueix en relacions humanes no violentes, que són la base mateixa de l'anarquia. En les *Songs of the Revolution* Beck invoca sovint l'esperit amb els mateixos atributs que la tradició jueva atorga a la *ruah* (que significa etimològicament *vent*) o la cristiana a l'Esperit Sant: «que venga la revolución | ven espíritu del gran viento | [...] oh viento libera a todos los prisioneros | limpia barre oh escoba».⁸⁸

Per als fundadors del Living Theatre religió i política coincideixen, com si es complementessin, com si una no tingués sentit sense l'altra. Totes dues, però, són viscudes al marge de les institucions, dins un esperit anàrquic i sincrètic. Referint-se al ritual, tan present en els espectacles dels seixanta, Beck comenta que «no puede ser institucionalizado. Las instituciones descansan sobre la cima de la vida, aplastándola».⁸⁹ El vertader ritual, en canvi, vivifica, allibera; així també l'art que el Living desitja crear. En un altre assaig de 1964, Beck insisteix en el caràcter processual del seu treball i rebutja tota estructura idolàtrica que impossibiliti l'acció de l'Esperit Creador, la manifestació del *Déu vivent*: «Il Living Theatre si sta formando: possa sempre continuare a formarsi e non essere mai formato definitivamente, granitico, irrevocabile, immobile, pesante, insensibile, un idolo scolpito, incapace di comprendere il Dio vivente.»⁹⁰

La paraula, per Beck, serà sagrada sempre i quan s'aparti de la racionalitat per obrir-se a la imaginació, intensificant així la consciència i l'honestedat entre els éssers humans. Aquesta concepció del caràcter sagrat de la paraula li ve donada, un cop més, per la tradició jueva a la qual sent que pertany:

⁸⁷ Cf. Gershom SCHOLEM, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid, 1996 (1ª ed. anglesa: 1941), p. 285-290. El gran estudiós del judaisme explica que, «según Luria, Dios se vio obligado a hacer sitio al mundo abandonando, por así decirlo, una zona de sí mismo, de su interioridad, una especie de espacio primordial místico del que Él se retiró a fin de volver al mundo en el acto de creación y de revelación» (p. 286). Aquesta paradoxa, que justifica l'existència de l'univers a partir del no-res, ha estat l'element més controvertit de la càbala; la lluita entre les tendències més teistes o panteistes dels autors derivava, en gran mesura, de la posició que adoptaven en relació amb el *tsimtsum*.

⁸⁸ Julian BECK, «Canción nº 39» (1965-1967), dins *Canciones de la revolución*, p. 33-35 (p. 33). Aquest poema presenta una estructura semblant a la invocació a l'Esperit Sant que es llegeix el dia de Pentecosta a la litúrgia catòlica.

⁸⁹ Julian BECK, «52. Ritual» (São Paulo, 23/1/1971), dins *El Living Theatre*, p. 125-128 (p. 126).

⁹⁰ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di Franco Quadri, Ubulibi, Milà, 1982, p. 51-74 (p. 54).

Parte de mi herencia inmediata, leer, escribir, injertada en mí por mi familia, judía.

El judaísmo (y en consecuencia la familia judía) pone énfasis, especie de clave sagrada, en el misterio de la escritura y la lectura, la palabra sagrada, su conexión con el pasado inspirado divinamente, el mensaje al cada vez más y cada vez más igualmente divino pasado y presente, la palabra, hablada, escrita, leída, estudiada, amplificada, era el centro magnético de mi niñez, mi juventud y los primeros años de mi madurez. Más tarde aprendí acerca de la acción. Nosotros los judíos, que tan fuertemente aprehendemos lo colectivo, y buscamos la realización a través de lo colectivo, buscamos la comunicación colectiva mediante la escritura y la lectura. Buscando la comunidad por medio del estudio en común.⁹¹

La paraula és la garantia de la tradició en el judaisme, el vehicle de la comunicació divina. És la Torà —la llei divina vessada del cel, contínuament estudiada i interpretada— que permet restablir l'Aliança entre Déu i el seu Poble. Al revés de les imatges, que pels jueus porten el perill de convertir-se en ídols, la paraula conté tota la revelació i esdevé instrument privilegiat d'unificació i comunicació amb el sagrat i els altres éssers humans: «La chiave è il linguaggio, schiude le porte che ci tengono imprigionati in stanze ristrette, é il Santo dei Santi, lo strumento di unificazione, di comunicazione, e da comunicazione deriva la parola comunità. La comunità è amore, impossibile senza di esso.»⁹²

A mitjan anys seixanta, però, els membres del Living comprenen que les paraules també són limitades. Judith Malina, en una entrevista del 1965, afirma: «In verità noi siamo convinti che non si può piú fare del teatro, anche del teatro cosiddetto di avanguardia, conservando fiducia assoluta nelle parole e mantenendo separati palcoscenico e platea.»⁹³ Les paraules, per la cofundadora del Living, ja ho han dit tot, i només es pot recomençar a partir dels gestos i les accions rituals. També l'espai necessita canviar, unificar-se, esdevenir lloc de trobada vertadera entre actors i espectadors, sense distàncies imposades ni elements relacionats amb una estètica elitista i anacrònica. Només aquesta renovació teatral —que sintonitza plenament amb les idees d'Artaud— podrà reactivar la comunicació entre artistes i espectadors i crear així un nou concepte d'espectacle que, també en l'espai físic, expressi una totalitat. La transformació, però, necessita començar en cadascú, amb el treball del cos. El principal repte plantejat és precisament

⁹¹ Julian BECK, «72. Zona crepuscular» (Croissy-sur-Seine, 13/III/1970), dins *El Living Theatre*, p. 155-158 (p. 155-156).

⁹² Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 51). El Sant dels Sants és el *santa sanctorum*, la cambra sagrada per excel·lència dels temples jueus; en el temple de Jerusalem, és el lloc on es guarda l'arca de l'aliança i en el qual només entra el gran sacerdot un cop a l'any. Cf. Xavier MELLONI I RIBAS, *L'U en la multiplicitat. Aproximació a la diversitat i unitat de les religions*, Mediterrània, Barcelona, 2003, p. 208.

⁹³ Judith MALINA, en una entrevista amb Giuseppe BARTOLUCCI, «L'esempio del Living: teatro=vita», *Sipario*, núm. 232-233 (agost-setembre de 1965), p. 58-60 (p. 60).

la unió entre el cos i la ment, l'alliberament dels obstacles interns, l'ampliació de la consciència —el mateix repte que presideix el ioga i diferents tècniques psicofísiques de les religions. Per poder produir un canvi en els espectadors, abans s'han de transformar els mateixos actors, que esdevindran així exemples d'una nova manera de viure. Quan, l'any 1964, un editor li demana una frase que resumeixi el Living Theatre, Beck consulta els actors i cinc minuts després li dicta una expressió que no perdrà mai la validesa: «Accrescere la consapevolezza, mettere in risalto il carattere sacro della vita, abbattere tutte le pareti.»⁹⁴

Aquesta frase tan potent sembla indicar el desig d'una il·luminació reveladora que permeti accedir a una altra dimensió existencial. De fet, és per aquests anys que creix, en el si del Living, l'interès per les tradicions orientals i místiques: pel judaisme d'origen —particularment la càbala i l'hassidisme, el corrent espiritual i popular del segle XVIII que integra la mística amb l'acció concreta en el món, i que troba en Martin Buber un dels difusors més importants—, per l'hinduisme i el budisme —en especial les tècniques del ioga i del tantrisme, que seran descobertes i experimentades en comunitat.

El guió d'alguns dels seus espectacles està construït a partir dels ritus característics de les religions. *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) neix no pas com un espectacle amb argument, sinó com una demostració dels exercicis quotidians dels actors a un grup d'estudiants americans de París. S'hi compten rituals de respiració i ioga, improvisacions i tècniques del cos i la veu, amb el desig d'establir entre tots un contacte humanament enriquidor. Judith Malina comenta que aquesta obra constitueix un esforç per *expressar una convicció religiosa*: la convicció religiosa del mateix grup, sincrètica i heterodoxa, profunda i herètica.⁹⁵

Paradise Now (1968) és definit en el programa com «a voyage from the many to the one and from the one to the many. It is a spiritual voyage and a political voyage. It is an interior voyage and an exterior voyage. It is a voyage for the actors and the spectators.»⁹⁶ Més que un espectacle

⁹⁴ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 62-63). El sentit d'abatre els murs, com veurem més endavant, es tradueix de manera molt clara en els espais, amb l'eliminació de la separació entre actors i espectadors, entre l'edifici teatral i el carrer.

⁹⁵ Aquest comentari sobre la religiositat de *Mysteries* es troba en una entrevista realitzada en Cassis per Jonas MEKAS, «The Living Theatre in Europe from Conversations with Judith Malina and Julian Beck» (1966), dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre. Labirinti dell'Immaginario*, Morra, Nàpols, 2003, p. 85-97 (p. 92) [catàleg de l'exposició celebrada al Castel Sant'Elmo de Nàpols, del 3/VI/2003 al 28/IX/2003].

⁹⁶ Judith MALINA i Julian BECK, «Preparation», dins *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre*, Random House, Nova York, 1971, p. 5-13 (p. 5). Per primer cop en la història del Living, abans de començar l'espectacle es regalava als espectadors un diagrama (o mapa) que contenia dos homes dibuixats —amb els deu *sefirot* o atributs de Déu, segons la càbala, i amb els *chakras*, segons el kundalini (el ritu essencial del tantrisme); entre aquestes dues figures

amb una finalitat estètica, Beck el considera *un spectacle religiós*.⁹⁷ Té l'estructura d'un ritual d'iniciació per etapes, que permet sortir del temps històric i establir el *paradís immediat*: segons els graons de l'escala dels hassids, que uneixen el cel a la terra; segons els atributs de Déu definits per la càbala; i també per mitjà dels colors de cada *chakra* en el *kundalini* —una escola de ioga que treballa amb les energies subtils que circulen pel cos, sota la imatge del *despertar de la serp* que es troba adormida al fons de la columna.

En aquests dos espectacles es troba, doncs, un vertader sincretisme transformador que agafa elements particulars de les diverses tradicions religioses i els converteix en un mitjà artístic amb una finalitat política: una vertadera síntesi transgressora entre religió-política-art. El teatre és el mitjà, l'instrument, el camí:

Y esa tarea del mundo es la única tarea del teatro:
por que el teatro sobre todo es el de la sala de baile del pueblo
y por lo tanto la sala de baile de los dioses que bailan en éxtasis sólo entre el pueblo
Y por eso destinamos este teatro a Dios
y al pueblo
que son el destino de la más sagrada
sagrada sagrada revolución.⁹⁸

Del judaisme es reprenen grans conceptes, com el sentit de col·laboració amb Déu en la creació; la noció de llibertat (anarquia) com a conseqüència de l'Esperit Creador; la importància de la paraula sagrada, que es transmet per la tradició; i el sentit de comunitat de vida i d'estudi. De les religions orientals trobem influències en el sentit d'unificació i de totalitat entre cos i ment, entre nosaltres i la realitat última; en la importància de la consciència corporal com a acte d'alliberament personal; i en el sentit de ritual comunitari, harmonia col·lectiva, energia i forces interactuants. En un comentari a la filosofia oriental de 1970, Beck coincideix amb Grotowski en la necessitat de travessar la pràctica individual i interactuar amb l'altre:

s'indicaven les diferents etapes de la revolució estructurades en vuit graons, cadascun dels quals era compost per un ritu, una visió i una acció; a més a més, hi havia indicades les respostes de *YI Ching* als diferents moments de l'espectacle, la caracterització de cada graó segons Martin Buber i els colors específics de cada etapa. Aquest diagrama complex i sincrètic intentava inserir l'espectador dins l'univers de referències que havien ajudat a estructurar col·lectivament *Paradise Now*. Vegeu-lo reproduït *infra*, a l'annex gràfic.

⁹⁷ La resposta de Beck és citada en la introducció de Franco QUADRI (ed.), *Paradise Now. Testo collettivo del Living Theatre scritto da Julian Beck e Judith Malina*, Giulio Einaudi, Torí, 1970, p. 7-40 (p. 23).

⁹⁸ Julian BECK, «27. Notas para una Afirmación sobre el Anarquismo y el Teatro» (Avinyó, 7/VI/1968), dins *El Living Theatre*, p. 69-71 (p. 70-71).

Tanta poesía y tanta filosofía siempre diciendo, «Encuéstrate primero a ti mismo». El Yoga y el Tantra se basan en ello. Claro que tengo que encontrarme a mí mismo, pero no lo conseguiré si no te encuentro a ti, y no te encontraré si no acabo con el estado amenazador del que yo, yo el anarquista, soy a pesar de todo un esclavo. [...] Ninguno de nosotros será libre hasta que no lo seamos todos, esa es la única realidad. Utopía. El paraíso ahora. El amor es perfección.⁹⁹

Aquesta interdependència entre religió i política pot ser explicada també com una necessitat d'unió entre espiritualitat i ètica, entre utopia i acció. Totes les idees i la formació que els actors i directors adquireixin s'han de transformar en acció, en conseqüència pràctica —com és ben visible en l'espectacle *Paradise Now*, estructurat en diferents graons segons la seqüència ritu/visió/acció. La religió no s'identifica amb una mera sentimentalitat, com tampoc l'art no ha de conduir a una actitud passiva, descompromesa amb el món: «No podemos ser civilizados como lo somos y creer en Dios», repeteix Beck.¹⁰⁰ El sistema esdevé el principal obstacle, i l'ideal es troba en la societat anàrquica que, essent lliure, és més a prop de Déu. El *veinatge* amb Déu, segons Beck, condueix al *veinatge* amb els homes, ja que no té sentit trobar-se amb Déu si no hi ha vertadera trobada amb els homes. La pregunta central de l'espectacle *Frankenstein* (1965), repetida diverses vegades sobre l'escenari, és una crida a una implicació activa en el mal del món: *¿Com acabar amb el patiment humà?* El Living s'oposarà sempre a la idea abstracta d'un Déu distant, inamovible, idolatrat, alienat dels problemes humans, apartat del món. Aquesta és la visió també de l'hassidisme, estudiada i transmesa per Martin Buber, a qui Beck i Malina coneixen i de qui llegeixen els llibres. La relació amb Déu no es deslliga, doncs, de la relació amb els homes, que poden esdevenir creadors a imatge de Déu i realitzar així la unió total entre l'art i la vida per mitjà de la santificació de totes les coses, com ho expressa Beck en un poema:

servid a dios
dice el hassidim
pero no queremos reyes
dice el pueblo
nosotros somos el pueblo
y no somos esclavos

⁹⁹ Julian BECK, «96. Meditación. 1970» (França, 7/v1/1970), dins *El Living Theatre*, p. 212-213 (p. 212). Grotowski també arriba a una conclusió molt semblant quan, després d'uns mesos en que els seus actors realitzen exercicis de ioga, descobreix que s'ha produït un tancament de l'actor en si mateix, i que el teatre necessita més interacció que introspecció. En el Teatre Laboratori de Grotowski les tècniques de ioga seran transformades segons les necessitats teatrals de relació.

¹⁰⁰ Julian BECK, «Fragmentos del diario de Julian Beck» (París, 15/x11/1967), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 226. A la «Canción nº 83» (1967-1969), Beck expressa la mateixa idea: «no podemos ser como | somos ahora | y estar | más cerca de dios». Extret de Julian BECK, *Canciones de la revolución*, p. 121.

servid al pueblo
dice el hassidim
y servís a dios
que no necesita criados
salvo para el sabbath
que significa reposo y restauración

pensadlo de este modo
¿cómo os gustaría tomar parte en el proceso de la creación?
entonces servid a dios que es ciertamente el pueblo
que no necesita criados
sino al pueblo
nosotros somos su vida

pensadlo de este modo
vivir creando vida
cada cual como artista
poniendo arte en la vida
y no viceversa que es el viejo estilo
sino vivir creativamente
y no como doncellas

eso es lo que tenemos que hacer
eso es la revolución¹⁰¹

Beck ha superat el marxisme més ortodox i la seva crítica a la religió, considerada l'«opi del poble» i el «clam de la criatura oprimida». Posa en boca dels hassids una religiositat distinta, entesa no com a servilisme sinó com a alliberament i col·laboració en el procés creador de Déu. Buber, en una sèrie de conferències i escrits d'aquests anys, donava a conèixer l'última etapa del misticisme jueu, l'hassidisme (essencialment el polonès i ucraïnà, molt diferent de l'hassidisme medieval alemany), que ha constituït una regeneració espiritual important i ha popularitzat el pensament cabalístic anterior, més messiànic, ocult i teosòfic. Els hassids eren uns *illuminats*, gent emotiva i amb carisma que intentava encarnar les qualitats ètiques: segons Scholem, «el hasidismo es el misticismo práctico en su más alto nivel»; per Buber, és «el cabalismo

¹⁰¹ Julian BECK, «Canción nº 58. II» (juny-setembre de 1968), dins *Canciones de la revolución*, p. 69, 71.

convertido en *ethos*».¹⁰² Eren místics que vivien la solitud de l'experiència de Déu, esdevenint alhora el centre d'una comunitat. Els seus valors personals estaven per damunt de la doctrina racional, i donaven més importància a l'exemple concret de vida que a l'adquisició de coneixement. En els hassids, doncs, l'experiència mística es connectava directament amb l'ètica, s'arrelava al món quotidià; no era elitista ni oculta, sinó espontània i popular. Per Beck, és aquest l'aspecte que més l'atrau. El poble, en el poema citat, rebutja servir Déu si això crea desigualtats i esclavitud, si l'aparta del món; tampoc Déu no desitja ser servit per esclaus. El camí cap a Déu passa únicament pel poble, i l'alliberament d'aquest poble —la revolució— és l'autèntica religió a promoure; no una religió de súbdits i alienats, sinó de gent lliure i creativa.

Judith Malina, amb qui Julian Beck es casa el 1948 —malgrat la seva homosexualitat (o bisexualitat), que no abandonarà al llarg de tota la vida—, és la gran companya amb qui comparteix inquietuds i referents: «Judith. Se io sono una bussola, lei è il nord»; «Judith, el àngel de mi vida, sin la cual no habría existido nunca el Living Theatre».¹⁰³ Durant les primeres obres del Living és Malina qui dirigeix els actors, pel fet d'haver estat actriu i haver estudiat dos anys amb Erwin Piscator, mentre que Beck, que també es vol donar a conèixer com a pintor expressionista abstracte, dibuixa i construeix els vestits i les escenografies. Les idees del judaisme també són presents a la seva vida. L'any 1958, mentre converteixen un magatzem del carrer 14 de Nova York en la seu del Living Theatre, Malina escriu en el seu diari un vers bíblic: «Siamo noi i costruttori. Con l'aiuto di Dio. Se il Signore non costruisce la casa, lavorano invano coloro che la costruiscono.»¹⁰⁴

¹⁰² Gershom SCHOLEM, «Novena conferencia. El hasidismo: la última etapa», dins *Las grandes tendencias de la mística judía*, p. 351-377 (la citació de Scholem es troba a la pàgina 367 i la de Buber a la pàgina 368). La gran originalitat de l'hassidisme, segons Scholem, «radica en el hecho de que los místicos que alcanzaron su objetivo espiritual [...] se dirigieron al pueblo con su conocimiento místico, con su "cabalismo convertido en *ethos*" y, en lugar de cultivar el misterio de la más personal de todas las experiencias, se dispusieron a enseñar su secreto a todos los hombres de buena voluntad» (p. 368).

¹⁰³ La primera citació de Julian BECK prové de l'article «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 54); la segona citació de Julian BECK, «6. Meditación. 1961», dins *El Living Theatre*, p. 18-21 (p. 21). Molts biògrafs del Living ometen l'homosexualitat de Julian Beck, i fan un retrat una mica edulcorat de la parella Beck-Malina en tant que matrimoni perfecte, en la família i el treball. Només John Tytell, que va passar anys en l'arxiu del Living, llegint els diaris dels seus fundadors, i a més a més va mantenir converses constants amb Judith Malina, ens comenta la vida íntima d'aquesta parella gens comuna: ens explica l'homosexualitat de Beck, tant freqüent en el cercle novaiorquès dels anys cinquanta; els successius amants de Malina; les sessions de psicoanàlisi de tots dos (especialment de Malina amb Paul Goodman); la llibertat sexual establerta entre els membres del Living; i també la sintonia permanent entre Beck i Malina, que van tenir dos fills (Garrick i Isha) i sempre es van entendre i complementar a nivell personal i artístic. El llibre de Tytell és molt biogràfic, però a vegades s'hi barreja excessivament la vida privada amb la pública, sobredimensionant alguns fets molt íntims. Tot i així, hi descobrim una relació complexa que altres autors ens amaguen. Cf. John TYTELL, *The Living Theatre*.

¹⁰⁴ Judith MALINA, «Il diario di Judith Malina. New York, 1958-1961» (7/VII/1958), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 22-23 (p. 22). L'expressió prové del Salm 127 (126), 1: «Si el Senyor no construeix la casa, | és inútil l'afany dels constructors. | Si el Senyor no guarda la ciutat, | és inútil que vigilin els guardes.» Traducció

El tema de Déu (la divinitat, el sobrenatural o la realitat última) està present en les converses amb el cercle d'amics que envolta el Living, i també en les seves lectures (de Gutkind a Buber, passant per *l'I Ching* o la *Baghavad Gita*). Enmig d'un ambient generalitzat d'agnosticisme inquiet, Malina sent que és de les poques persones del seu ambient artístic que no critica la pregària de petició o la religió personal. Però, sovint, li costa de creure en Déu; se sent fràgil, sense referents ni comunitat a la qual recórrer: «You have your Catholic God! | You have your saints! | But I? | I only have a premonition of my past», escriu en un poema de 1953.¹⁰⁵ El contacte amb el moviment dels Treballadors Catòlics, fundat en 1933 per Dorothy Day com a moviment anarquista i revolucionari de compromís amb els més pobres, anticapitalista i anticomunista, en la tradició dels quàquers i de la no violència activa, aviva en Malina un buit religiós, que es fa més inquietant a causa de l'educació jueva que tingué. La seva anada esporàdica a la sinagoga li proporciona moments nostàlgics de retorn al passat, a l'edat de la confiança. El record del pare i de la mare li serveix com a punt d'orientació religiós, i també de mediació propera d'un misteri inefable: «I do not see God's Holy Face. | I seek it still from place to place. | My father's prayer, my mother's bread, | I find instead.»¹⁰⁶

Quan el Living deixa els Estats Units l'any 1961 i viatja a Europa, per invitació inicial del Teatre de les Nacions de París —a la qual es van afegir les invitacions per actuar a Roma, Florència, Iugoslàvia, Amsterdam, Nàpols, Torí, Glasgow, etc.—, Malina escriu un text en prosa poètica sobre el *Rostre de Déu* i la *Seva Mà*, que ella percep sobre l'immens oceà que volta el vaixell en què viatgen. A dintre, els passatgers eviten el *Seu Rostre*, però a la coberta la seva presència és *inconfusible*: «Nel Nord Atlantico riconosco il Suo Volto, che è onnipresente pur celandosi al nostro sguardo indesiderato. Se nell'oceano avverto la Sua Mano che mi sovrasta di continuo, sulla terraferma bastano piccole, vane cose per scrollarmelo dalla coscienza. La speciale preghiera prescritta dalla nostra dura fede guidata dall'oceano è semplice: “Sii benedetto, o Signore nostro Dio, che hai creato l'immenso mare”.»¹⁰⁷ La contemplació condueix a l'experiència del sublim, marcada per la sensació de finitud i petitesa enmig de l'amplitud de l'oceà, per la consciència de finitud i mortalitat davant un Déu immortal i omnipresent. La seva experiència desemboca en una pregària bíblica al Déu creador.

extreta de la *Biblia Catalana. Traducció interconfessional*, Associació Bíblica de Catalunya, Claret i Societats Bíbliques Unides, Barcelona, 1997.

¹⁰⁵ Judith MALINA, «Age and Antiquity», dins *Poems of a Wandering Jewess*, Handshake, París, 1984, p. 16.

¹⁰⁶ Judith MALINA, «My mother's bread, my father's prayer», dins *Poems of a Wandering Jewess*, p. 49-50 (p. 50).

¹⁰⁷ Judith MALINA, «In alto mare» (29/V/1961), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 46-48 (p. 47).

Malina cita sovint la presència de Déu en les coses creades, la unitat existent entre tots els éssers vius, entre la ment i el món extern: «Tutto è Uno, anche se non riesco a crederci. È ancora Uno, sempre e comunque.»¹⁰⁸ Aquesta unió que cerca tota la vida evoca la unió mística, que es defineix per la negació de la multiplicitat, la trobada amb l'Absolut i l'experiència d'un grau superior de consciència que porta a una joia immensa. El seu diari és ple d'expressions d'agraïment al Déu creador pels moments únics que Malina defineix com a *sagrats*: «Consapevolezza della divina fertilità dei miei momenti importanti... sono sacri. Sono unici in quanto effimeri.»¹⁰⁹ Tot el grup viu, de certa manera, aquesta sacralitat de la vida, que es manifesta en els ideals que professen i en les pràctiques que porten a terme, sovint rituals i cerimonials, fins i tot en la intimitat. Cada membre se sent lligat de manera particular a una tradició religiosa, però tots junts descobreixen una realitat última que és la mateixa i que no exclou les diferències ni les transgressions, com afirma Malina:

Religion at the Living Theatre is a whole subject. We are the most religious and heretical group of people that you can find. [...] We are so totally bound up in our ritual, in our circumstances, ceremonials — we live a ceremonial life. [...] The sincerity and religiosity in our group is as great as in any group. The pagan aspects of it are to be admired and condoned. I speak as a Jew, and many others speak as convinced Christians, or Catholics — there is no dichotomy between such an overall embracing religion and the individual religious attitudes contained in it.¹¹⁰

L'any 1970 Malina escriu un poema diferent, on no s'hi troba ja aquesta certesa de l'acció de Déu, que ara sembla amagar-se i romandre en silenci. Després del Maig del 68, quan el Living veu posats per terra els seus somnis que just abans semblaven prosperar, l'ambient general que es respira és de fracàs i desesperació. La cofundadora del Living escriu aleshores sobre el silenci de Déu —el que se'n diu *la nit fosca* dels místics—, o la seva incapacitat per sentir-lo present:

Grité muy fuerte a mi Dios
Y él me respondió
Y la respuesta
Está viajando más veloz
Que la luz a través de la vasta

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 46-47.

¹⁰⁹ Judith MALINA, «Il diario di Judith Malina. New York, 1958-1961» (1/1/1959), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 28.

¹¹⁰ Comentari de Judith Malina, extret de Jonas MEKAS, «The Living Theatre in Europe from Conversations with Judith Malina and Julian Beck» (1966), dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre*, p. 85-97 (p. 91).

El patiment i l'infern són alguns dels temes més difícils d'acceptar per Malina. En un altre poema, dedicat a Paul Goodman i a Dorothy Day, qüestiona que la misericòrdia infinita de Déu permeti el sofriment humà. Recorda el diàleg insistent que va establir una vegada amb la seva companya «St. Dorothy of the Streets» el juliol de 1957, després que la policia les arrestés en el refugi de Day i els fes compartir una cel·la minúscula a la presó durant trenta dies. Segons Malina, la *joia cristiana* d'aquesta mare i dona de pregària profundament compromesa amb el món dels pobres canvia sota el seu *crit hebraic*: «If God's mercy is infinite | (As we know it to be by our faith) | How can we conceive of hell eternal?» La resposta de Dorothy Day, en la línia d'alguns autors de la tradició cristiana, l'asserena momentàneament: «We have been taught | That hell exists. | But how can we be sure | That it is not empty?»¹¹²

Ronald D. Laing, en *The politics of experience* (1967) —el llibre que tots els membres del Living van llegir i rellegir, i que reconeixen com una de les fonts d'inspiració de la seva idea de paradís—, parla d'un Déu amagat, viscut per tanta gent en la seva època alienada, passiva, egoista i violenta, estranya al món material i espiritual. Ja no hi ha experiència de la *presència de Déu*, comenta el psiquiatra nord-americà, sinó *absència de la seva Presència*: «La fuente no se ha secado, la llama todavía resplandece, el río todavía fluye, el manantial sigue burbujeando y la luz no se ha desvanecido. Entre nosotros y Esto hay un velo, que tiene un espesor de unos cincuenta pies, de hormigón sólido. *Deus absconditus*. O somos nosotros los que nos hemos escondido.»¹¹³

¹¹¹ Poesia del diari de Malina, «Le grité en voz muy alta a mi Dios» (29/vi/1970). Extreta de John TYTELL, *The Living Theatre*, p. 185. Aquesta poesia està en sintonia amb alguns fragments de l'últim espectacle de Grotowski, *Apocalipsi cum Figuris*.

¹¹² Judith MALINA, «Whose Mercy Endures Forever», dins *Poems of a Wandering Jewess*, p. 22-23. L'expressió emprada «St. Dorothy of the Streets» és certament una al·lusió a la *Santa Joana dels escorxadors* de Brecht. Aquest poema continua: «"If God's mercy is infinite | (As we know it to be) | Then it must be empty!" | I cried insistently. | | "Then it is empty." | She smiled. | | Blessed be the Holy One who has sent me | Good teachers. | Blessed be the Holy One who has taught us | That we need not be virtuous | To receive the rewards, | But as my father told me | The Rabbonim said, | "Be holy only because God is Holy".» Tytel parla del model d'integritat i dignitat que Malina trobava en Day, de la *senzilla santedat* que aquesta demostrava en el tracte amb les altres recluses: «Para Judith, Day representava un important vínculo entre los ideales éticos y espirituales y el activismo político, y ejemplificaba la manera de combinarlos en la vida ordinaria.» Extret de John TYTELL, «25/ Prisión», dins *The Living Theatre*, p. 91-93 (p. 92).

¹¹³ Ronald D. LAING, *La política de la experiencia. El ave del paraíso*, Crítica, Barcelona, 1977 (1ª ed. anglesa: 1967), p. 125-126. L'últim capítol s'anomena «El ave del paraíso», i ha estat la part més influent en *Paradise Now*; s'hi repeteix una frase de Laing: «Si pudiera iluminarte, sacarte de tu mente despreciable, si pudiera explicarte, te haría saber.» Judith Malina diu que es tracta d'«un libro espeluznante, casi intolerable», i l'actriu Michele Gordon, en un altre moment, afirma que Laing «¡Es un monstruo! Nos cuenta cosas horribles, y nos deja allí, sin solución.» Aquestes *coses horribles* són, segurament, les bromes de mal gust (referents a morts, malalties, deformacions, perversions...) que Laing redacta

També Beck participa d'aquesta desillusió generalitzada en relació amb el seu temps. Els ideals del Living Theatre són intents de *redempció* d'una societat malalta, i porten el desig d'emetre una *llum regeneradora i seductora*, de fer experimentar a la gent que és possible acabar amb les guerres, la pobresa i la violència. Davant l'aparent fracàs dels grans profetes i líders religiosos, Beck insisteix que el teatre sí que pot canviar la societat i *il·luminar* l'ànima, fent-la sortir de l'opressió a la que està sotmesa:

Nous avons peint des tableaux, écrit des poèmes, des ballades, des épopées, nous avons chanté sous vos balcons, nous avons rampé en douceur sur vos ventres bien bordés de céréales, nous nous sommes pendus au gibet, avons créé des hymnes et des prières, d'incalculables années-lumière de mantras, de temples, de talmuds, de cantiques, d'histoires de méditations, de procès, de marches. [...] Nous avons répandu beauté et connaissance devant nos yeux humains, et les bombes tombent toujours, le bâton de la faim cogne toujours [...]. L'art et la sagesse des églises ne nous ont pas sauvés. [...] Rien n'a marché, ni Isaïe, ni Gautama, ni Jésus, ni Gandhi, ni Michel-Ange, ni Shelley, ni personne, ni les grands sages Indiens de l'est et de l'ouest.¹¹⁴

En paraules de Beck, el teatre és el lloc del diví, ja que tot art emana del diví i tendeix al diví. El teatre és un *labyrinth* on han de cabre, sempre ben units, la crítica i el misteri (en Grotowski, parlariem de la dialèctica entre la burla i l'apoteosi).¹¹⁵ Hi ha una concepció de l'art com a inspiració divina, dictat de les muses, follia, transgressió. La vida pot ser entesa de diferents maneres per les diverses tradicions religioses, escriu Beck, però «pour les gens de théâtre c'est une célébration de la présence du divin dans la sphère (la pièce est une sphère) de l'être».¹¹⁶ Aquesta consciència divina no s'assembla a la fe dels sacerdots ni dels sants, continua Beck, ni sintonitza amb la falta de creença dels positivistes o científics, sinó que esdevé una *fe en les capacitats humanes per afirmar el bé*. L'ètica es presenta com una de les claus que obre les portes que condueixen al diví: una manera més popular i atractiva d'aprofitar la *força de la religió* i de situar-se en terreny sagrat. Ja els hassids, tan estimats per Beck i Malina, insistien en el compromís i el testimoni ètic. Buber, seguit pel Living amb molt interès, afirmava que l'home no podia arribar al diví oblidant-se de l'humà: el risc permanent que corria era el d'apropar-se

al principi de l'últim capítol, fins que comença a parlar de la llum i les tenebres, el temps i l'eternitat: és aleshores quan hi ha un dèbil record del Regne, del Paradís perdut.

¹¹⁴ Julian BECK, «Théâtre maintenant» (Nova York, 14/IV/1984), dins *Théandrique*, p. 11-14 (p. 12-13).

¹¹⁵ L'any 1982, Beck defineix: «Théandrique: Critique et Mystère du Théâtre. Théandrique (adj.) à la fois divin et humain»; en un altre fragment escriu: «Critique et Mystère. Peut-être ne devrait-on pas les séparer pour en faire un labyrinthe». Extrets de Julian Beck, *Théandrique*, p. 33 i p. 220, respectivament.

¹¹⁶ Julian BECK, «La présence du divin» (París, 8/VII/1982), dins *Théandrique*, p. 56-57 (p. 56). Les expressions en cursiva provenen d'articles del mateix llibre, tot ell dedicat a la relació entre el diví i l'humà.

al seu propi pensament de Déu i no a Déu mateix. Esdevenir humà, deia Buber, és el perquè de la creació de l'home.¹¹⁷

Tota l'experiència del Living es pot descriure com un intent de resacralitzar la vida, creant una síntesi entre art, religió i política. La societat occidental —alienada, dessacralitzada— no els satisfà, i amb aquest buit s'obren a l'Orient amb la voluntat de retrobar una vivència mística, una autenticitat i una plenitud de vida que els permeti alliberar-se de la història i recuperar un paradís perdut. Mircea Eliade no coneix probablement el Living Theatre durant els anys seixanta, però en el seu *Journal* justifica que els nous pacifistes o idealistes, «loin d'être "inauthentiques", absentéistes, mystifiés, jetés à la poubelle de l'Histoire —ils illustrent la sécularisation de "la Nostalgie du Paradis" caractéristique de tant de mystiques».¹¹⁸ La nova generació hippy dels seixanta és considerada, per Eliade, com a continuadora d'una *tradició mil·lenària*, una tradició mística que vol reintegrar la serenitat, la plenitud i l'absència de tensió del paradís. Aquesta actitud arcaica va acompanyada d'una impossibilitat de creure en el que creia la generació anterior, d'un interès renovat per la mística i alhora una revolta contra les institucions.¹¹⁹ En contacte amb la premsa *underground* americana per mitjà dels seus alumnes, Eliade arriba a afirmar que l'excés de nudisme i llibertat orgiàstica que apareix a les publicacions —i que està present també en la vida comunitària del Living— és (inconscientment) *religiós*: «la vie sexuelle non inhibée, qu'exalte cette jeune génération de rebelles, fit partie du processus (inconscient) de la redécouverte de la sacralité de la Vie».¹²⁰ En

¹¹⁷ En els escrits de Beck trobem molt sovint cites de Martin Buber, cosa que mostra l'interès del Living per les seves idees. L'any 1958 Beck i Malina assisteixen, per primer cop, a una conferència de Buber en una església unitària de Nova York, i durant els anys següents hi intercanvien correspondència. L'espectacle que integra més elements i referències de Buber és *Paradise Now* (1968).

¹¹⁸ Fragment del dia 8/XI/1963, dins Mircea ELIADE, *Fragments d'un Journal*, Gallimard, París, 1973, p. 439-440 (p. 440). Monique Borie, en un article sobre Eliade, estableix ja les sintonies entre el seu pensament i la pràctica del Living: «Peu importe de tracer la ligne exacte des influences; ce qui compte c'est de saisir, par ce jeu de confluences entre Eliade, historien des religions et des praticiens du théâtre américain, la force d'un courant contemporain que l'œuvre de Mircea Eliade a largement contribué à nourrir, et qu'elle peut aussi nous permettre de mieux lire.» Extret de Monique BORIE, «De l'herméneutique à la régénération par le théâtre. Eliade et le Living Theatre», dins *Mircea Eliade*, cahier dirigé par Constantin Tacou avec la collaboration de Georges Banu et Guy Chalvon-Demersay, L'Herne, París, 1978, p. 194-202 (p. 200).

¹¹⁹ Eliade és professor a Chicago i, a més del contacte directe amb els alumnes (dintre i fora de les classes), el van a veure altres professors, sociòlegs i pensadors, de manera que es pot fer una idea bastant completa de la societat del moment, i conèixer específicament el fenomen dels hippies: «Un abîme entre leur génération et les autres générations, comme on n'en avait jamais connu dans le passé. Ils ne peuvent pas "croire", ils ne peuvent pas "adhérer" aux "anciennes" valeurs. Et en dépit de tout cela ils vivent une vie religieuse authentique —bien qu'ils ne l'appellent pas religieuse et ignorent ses implications. Une nouvelle manière de "l'amour du prochain", une nouvelle valorisation de la "liberté" et de la vie.» Fragment del dia 10/XI/1967, dins Mircea ELIADE, *Fragments d'un Journal*, p. 545.

¹²⁰ Fragment del dia 6/VII/1968, dins Mircea ELIADE, *Fragments d'un Journal*, p. 556. Eliade afegeix: «le ton de ces textes, apparemment lubriques ou même pornographiques, est religieux; oui, religieux. Toute expression de l'amour, surtout de l'amour physique, est acceptée avec émotion et déférence.»

lloc d'adoptar la postura de crítica fàcil, Eliade reconeix, en els comportaments provocadors i ingenus dels joves *hippies*, una ritualitat arcaica i secularitzada, una autenticitat que vol recrear el paradís, resacralitzar l'existència.

Durant els anys la relació del Living amb el sagrat ha anat canviant. Als anys cinquanta i principis dels seixanta la tradició jueva és evocada sovint, com a matriu de referència. A finals dels seixanta s'integren ja en els assajos i espectacles altres elements provinents de les religions orientals (ioga, mantres, ragues, *I Ching*, Llibre dels Morts Tibetà...) i també d'una religiositat primitiva (cercles tribals, tòtems indis...). A finals dels anys setanta i principis dels vuitanta (Beck mor de càncer l'any 1985), sembla que l'interès vagi en direcció a l'ètica, com ho demostra el seu últim llibre, *Theandric* (1992): un equivalent de la religió que no depèn ja de l'autoritat sinó d'un codi de vida basat en el bé i la veritat. El punt d'inflexió en la història del Living es pot situar cap a l'any 1970, quan deixa d'existir momentàniament com a grup (pel fet d'haver-se institucionalitzat), abandona els espectacles i passa a l'acció directa amb els més marginals. Però aquest canvi no assenyala una fi, com afirmen aleshores, sinó un *vertader començament*.¹²¹

▪

Per a molts dels crítics teatrals, el resultat estètic de les obres del Living —el patró més comú d'avaluació d'un espectacle— arriba a ser decebedor. Pierre Biner, el febrer de 1968, escriu que «tout jugement exclusivement esthétique est inadéquant, lorsqu'il s'applique au Living. S'il y a de la beauté, de l'art dans les spectacles du Living, ça ne peut être qu'en plus. Dialoguer, d'abord. Dire. Dire non à la guerre, à toutes les atteintes à la liberté, à toute violence, quelle que soit la "bonne" cause».¹²² També Ricard Salvat, referint-se a la posada en escena d'*Antígona* que el 1967 va tenir lloc al Teatre Romea de Barcelona, afirma que «se nos antojó como un apasionante fracaso estético»; i que el Living es troba aleshores, així com Grotowski i Brook, en un «callejón sin salida».¹²³

¹²¹ Cf. Franco QUADRI, «Colloqui con Julian Beck e Judith Malina» (de novembre de 1969 a gener de 1970), dins Franco QUADRI (ed.), *Paradise Now. Testo collettivo del Living Theatre*, p. 253-269 (p. 269).

¹²² Pierre BINER, «Avertissement», dins *Le Living Theatre*, p. 9. Aquest pròleg ha estat escrit el 28/11/1968 per a la primera edició francesa.

¹²³ Ricard SALVAT, «Living Theatre» (16/v/1972), dins *El teatro de los años 70. Diccionario de urgencia*, Península, Barcelona, 1974, p. 151-160 (p. 153). Recordem que Salvat és molt brechtia, i que tampoc no aprova el pensament teatral de Peter Brook, als seus ulls totalment sincrètic, heterodox i feble. Cf. «Brook, Peter», dins *El teatro de los años 70*, p. 52-56.

De fet, l'estètica no havia estat mai la finalitat del Living. Feia molts anys que el grup anava configurant una nova idea d'art, un art connectat amb la quotidianitat de la vida, capaç de descobrir el caràcter sagrat de totes les coses. Subversius, anàrquics, drogoaddictes, pacifistes, ingenus, exiliats i nòmades, els membres del Living pertanyen al fenomen típicament americà de la *contracultura* que neix als anys cinquanta. Davant la societat blanca, consumista i violenta, el Living opta per un pacifisme que rebutja tota forma d'autoritat i repressió, i torna així a un esperit religiós i místic molt personalitzat —sovint proper a la teosofia i l'ocultisme—, resultat de la fusió sincrètica de diverses tradicions religioses més institucionalitzades amb una religiositat primitiva, en un acord mític amb la naturalesa.

Hi ha també una crítica latent, per part d'altres autors, referent a l'absència d'una disciplina en el Living que els porta a accions irreverents o anàrquiques que dificulten el camí de perfeccionament de cada membre, el seu treball interior. En aquest sentit, Jean Jacquot afirma que «le vrai problème nous paraît être de savoir si le déchaînement de la libido que peut impliquer le “théâtre libre” est conciliable avec le processus de perfectionnement intérieur dont les tantra indiquent le difficile chemin».¹²⁴ Per a aquest crític teatral és dubtós que el canvi que els actors reclamen dels espectadors, principalment en *Paradise Now* (1968), no vagi acompanyat d'una ascisi, d'una vertadera conversió. Jacquot afirma també que, en diverses situacions, el Living ha estat element de discòrdia i de rebellia, i no sempre ha portat a la pràctica la dinàmica buberiana del *jo i tu* tan evocat.

En aquesta mateixa línia, Mat Mitler, director del grup novaiorquès Dzieci (*nens*, en polonès), considera que el Living dels anys seixanta viu completament orientat a l'acció, mobilitzat per canviar el món: «Their work was, in terms of forces, active only. Their interest was in prosletysing, not in self study; in changing the world, not in being changed. [...] Their theatre became solely agit-prop. They were important as a movement in theatre, but their work could never be called “sacred”...»¹²⁵

Jean-Jacques Wunenburger, en un capítol dedicat a *les resacralitzacions intempestives*, defensa que els propòsits mistificadors del Living —i també dels *hippies*, de la contracultura o d'alguns

¹²⁴ Jean JACQUOT, «The Living Theatre», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, p. 171-269 (p. 267).

¹²⁵ Matt MITLER, correu electrònic a l'autora (16/XII/2004). Mitler considera que només Grotowski i Brook estan realment interessats en el treball interior, en la comunió, i per aquest motiu són els grans creadors del teatre sagrat contemporani. Segons Mitler, encara que Barba rebí moltes influències de Grotowski, el seu teatre tampoc no es pot

moviments pentecostals d'Església— són una mena de «simulacre religieux, substitut fétichiste du vrai sacré».¹²⁶ És la societat dessacralitzada que genera, segons l'autor, noves representacions *salvatges* del sagrat, o manifestacions d'un *fals sagrat* que no són més que projeccions desmesurades de l'humà (com deia ja Feuerbach), confuses i erràtiques, totalment immanents: «le nouveau sacré nous dirions plus volontiers le faux-sacré, est une intention plutôt qu'un système, un désir plutôt qu'un monde, et lorsqu'il parvient à une structuration représentative, il réussit difficilement à penser le "tout autre", à se déposer suivant une loi propre».¹²⁷ En aquestes *resacralitzacions intempestives*, prossegueix, es troba una manca de transcendència i de desposseïció, que són dues característiques identificatives de les tradicions religioses, i l'acció es dirigeix més cap al futur que cap al passat, que és el fonament existencial de l'*homo religiosus*. L'autor reconeix, però, el paper privilegiat del teatre com a substitut de la comunió religiosa: «il n'a été dans cette odyssee que l'expérience culturelle la plus féconde et la plus disponible pour d'abord incarner, alimenter ensuite cette resacralisation prométhéenne».¹²⁸

El cert és que en el Living i en diversos grups teatrals contemporanis trobem una nostàlgia de les fonts, un desig molt espiritual de retorn a la terra i de recuperació del cos. Es tracta de la mateixa fascinació que guià l'antropologia contemporània cap a les cultures *primitives*, com si aquesta nova mirada vers *l'altre* pogués redimir l'afany colonitzador de la civilització occidental.¹²⁹ Per regenerar un teatre desvitalitzat se sent la necessitat d'una reapropiació dels llenguatges primitius, corporals i potents, portadors d'una autenticitat oblidada: «c'est cette anthropologie traversée par la pensée des origines que rejoint un théâtre insatisfait de sa propre tradition et qui se tourne vers les cultures autres, perçues comme gardiennes de l'énergie perdue des sources, pour y trouver, lui aussi, des réponses», afirma Monique Borie.¹³⁰

El teatre es constitueix, aleshores, en un terreny molt adient a l'experimentació d'unes relacions humanes vertaderes. L'estil de vida comunitària del Living, segons Borie, s'ha de llegir a partir

anomenar *sagrat*, ja que es tracta d'un teatre més intel·lectual, més extravertit —no oblidem que Barba és un *professional* que acaba llicenciant-se en Història de les Religions.

¹²⁶ Cf. Jean-Jacques WUNENBURGER, «Les resacralisations intempestives», dins *La fête, le jeu et le sacré*, Jean-Pierre Delarge, París, 1977, p. 231-237 (p. 232).

¹²⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 237.

¹²⁹ Aquesta idea, anunciada per Claude Lévy-Strauss, es troba desenvolupada a Monique BORIE, «Mise en perspective: anthropologie et théâtre», dins *Antonin Artaud*, p. 11-30.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 16.

d'aquest marc antropològic, com a *metonímia* d'una tribu o comunitat d'iguals.¹³¹ La recuperació dels rituals i les tècniques orientals d'asceti que emprenen són la manifestació d'un desig d'evasió del quotidià i de regeneració del temps i l'espai. El seu caràcter és aleshores *màgic*, semblant al de les societats primitives, fundades sobre una vivència comunitària i mítica.¹³² El Living es constitueix així com l'expressió moderna d'un teatre que investeix la representació d'una funció sagrada, a fi de realitzar un viatge fora del temps. Les creacions col·lectives *Mysteries* (1964) i *Paradise Now* (1968) no es poden analitzar únicament des d'un punt de vista estètic, sinó que necessiten ser confrontades amb la *regeneració del quotidià* de què parla Eliade, amb un esforç *religiós* de santificació i d'instauració d'un temps mític per recuperar la unitat originària, el paradís. Aquestes obres deixen percebre, segons Borie, «la présence d'une mythologie qui a valeur de vision globale du monde et de l'homme, qui instaure une véritable cosmogonie».¹³³

El problema i alhora la glòria del Living radica en aquesta transgressió dels límits del teatre per convertir-lo en instrument de regeneració, capaç d'acabar amb el patiment i establir un paradís immediat, veritablement terrestre i humà. La successió dels esdeveniments del Living manifesta un recorregut singular, per a molts autors *exemplar*.¹³⁴ L'exemplaritat comença en la comunitat mateixa, que vol ser un model de vida per als espectadors i la societat en general, mostrant com és possible una regeneració, una resacralització, una vivència del que defensen i una posada en escena del que viuen. En un dels últims textos de Julian Beck, pocs dies abans de la seva mort a l'hospital Mount Sinai de Nova York (el 14/IX/1985), apareix la gran qüestió que ha guiat la seva vida i la del Living Theatre, i que no ha trobat mai una resposta definitiva: «Il y a seulement le besoin de trouver le moyen de dire ce que les anges ont toujours dit — mais eux-mêmes ont eu du mal à le faire savoir.»¹³⁵

¹³¹ *Ibid.*, p. 19. Borie afirma: «Aussi ne faut-il pas s'étonner de voir souvent se greffer à la nostalgie de l'authenticité le rêve unitaire d'une communauté restaurée — telle communauté anarchiste des égaux, résurrection des Indiens massacrés, dont le Living Theatre se voulait, dans la vie comme au théâtre, la réalisation exemplaire.»

¹³² Cf. Monique BORIE, «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XVII, núm. 2 (1979), p. 225-244.

¹³³ *Ibid.*, p. 229. Sobre la relació entre Mircea Eliade i el Living Theatre, vegeu l'article de Monique BORIE, «De l'herméneutique à la régénération par le théâtre. Eliade et le Living Theatre», dins *Mircea Eliade*, p. 194-202.

¹³⁴ Cf. Monique BORIE, «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XVII, núm. 2 (1979), p. 225-244 (p. 225).

¹³⁵ Julian BECK, «PS» (20/VIII/1985), dins *Théandrique*, p. 224. Alguns anys abans Beck havia escrit: «Mais y a-t-il un Dieu? Et la preuve? Toute la fonction du théâtre est de délivrer la réponse, c'est pourquoi sa forme même est labyrinthique.» Extret de Julian BECK, «Quelle est la question?» (Roma, desembre de 1982), dins *Théandrique*, p. 124.

3.2 La recerca del sagrat en Peter Brook

En la meua recerca del sagrat jo aspiro a l'austeritat, a la concentració, però la meua herència elisabethiana em condueix a cercar sempre una mena d'explosió joiosa...

PETER BROOK (1968)

Peter Brook, nascut en 1925, és el segon fill d'un matrimoni de refugiats russos jueus exiliats a l'Anglaterra: el pare, Simon Brook, és un enginyer elèctric i un intel·lectual que escriu articles en revistes científiques russes, a qui li agrada aprendre llengües i viatjar; la mare, Ida Janson, filla d'un conegut lingüista, toca el piano, té estudis de química per la universitat de Sant Petersburg i va renunciar a ser doctora per acompanyar el marit. Una família progressista i científica, distanciada de la religió, erudita, artística. Una infància protegida, estable, marcada per *la indestructible presència del pare* que, segons Brook, serà la base d'una posterior seguretat interna. La mare, en canvi, té un caràcter hipersensible i artístic: «Si intento comprender las fuentes de mis propios impulsos y de mis contradicciones, han de encontrarse en el perpetuo conflicto entre energía, impulsividad y determinación contrarrestadas por una necesidad de complacencia, de equilibrio, de reconciliación, que reflejan la inmortal presencia de ambos, mi padre y mi madre.»¹³⁶

En el col·legi d'Oxford el jove Brook pren contacte amb el protestantisme, amb una consciència vaga, com li han dit els seus pares, que és jueu i rus. Però el seu despertar de la interioritat es teixeix per altres vies allunyades de la religió: «Lo que dominó mis años mozos fue alternativamente un natural escepticismo y una complacencia en la burla y, en otro nivel, un anhelo de creer.»¹³⁷ La intuïció de l'existència d'una altra dimensió a la vida li ve donada, més aviat, per la contemplació de la naturalesa, per la percepció efímera de la bellesa amagada en les formes i els detalls: «Me di cuenta de que en mí estaba despuntando un susurro que provenía de cierta fuente desconocida y honda, y de que el sentido de la belleza era inseparable de una tristeza especial, como si la experiencia estética fuese una reminiscencia de un paraíso perdido, que creaba una aspiración... pero no sabía decir hacia qué.»¹³⁸

¹³⁶ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, Siruela, Madrid, 2003 (1ª ed. anglesa: 1998), p. 33. La seva autobiografia comença amb una salvaguarda de l'exactitud dels records: «Podría haber llamado a este libro *Recuerdos falsos*. No porque tenga la intención consciente de contar una mentira, sino porque el acto de escribir demuestra que no existe en el cerebro un espacio de ultracongelación en el que se almacenan intactos los recuerdos.» (p. 15).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 26.

L'art serà sempre, per Brook, la porta d'accés a l'invisible. L'experiència concreta de la *qualitat* —aquest *plus* d'intensitat i bellesa— se li presenta com la manifestació d'una altra dimensió que es troba amagada però que es deixa percebre. En aquesta aspiració ja es pot llegir una nostàlgia dels orígens, de la unitat i l'harmonia de l'ésser, un desig d'autenticitat. Tota la seva vida serà una contínua recerca de la qualitat, una recerca alhora espiritual i artística, com ho descriu a la seva autobiografia *Threads of Time* (1998):

Me iba convenciendo cada vez más de que detrás del gusto, del juicio artístico y de los hábitos culturales yacían ciertas proporciones y relaciones que nos conmovían porque hay una calidad de emoción que forma parte integrante de su naturaleza.

[...] De modo que me inventé para mí mismo una nueva teoría post-einsteiniana en la que todas las ecuaciones tenían que incluir un factor al que llamé «la dimensión de la calidad». Lo único que me importaba era romper las divisiones entre ciencia, arte y religión, y unir las en el interior de la misma experiencia observable, comprensible.¹³⁹

Aquest nen prodigi i hiperactiu, autodidacta i artísticament versàtil, vol provar-ho tot. L'escola no satisfà la seva ànsia de coneixement i experimentació; per això llegeix Shakespeare, comença a fer teatre, explora amb la càmera de cinema, es dedica a la fotografia, aprèn a tocar el piano... Amb 11 anys, una malaltia glandular l'obliga a abandonar l'escola durant dos anys i a instal·lar-se amb la seva mare a les muntanyes suïsses. Allà descobreix el món adult, llegeix i aprèn altres llengües, lluny de la disciplina del col·legi; allà experimenta l'alliberament de les normes i comença a forjar un pensament personal. De tots els professors que coneix durant la infància, només Mrs. Biek, la professora de música, el marca positivament i l'influeix en el futur: ella li fa descobrir que cal *estar preparat* per començar a tocar un instrument, que la música existeix per ser compartida, que només la relaxació permet que l'energia flueixi pel cos. Les classes de música esdevenen així, com ho comenta molts anys més tard, la seva *única escola d'art dramàtic*.¹⁴⁰ Constitueixen un desafiament al jove Brook, que comença a prendre consciència del seu cos com a instrument, i de l'art com a força dinàmica que necessita un públic.

Brook creu en un aprenentatge no dogmàtic, totalment personal i pragmàtic, que rebutja les certeses i les doctrines, tant en el teatre com en la vida. Descobreix que l'experiència ha de precedir sempre l'anàlisi: «lo primero que quería hacer tanto en el teatro como fuera del teatro,

¹³⁹ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴⁰ *Cf. ibid.*, p. 38.

era explorarme a mí mismo de una forma no pretenciosa».¹⁴¹ Però sap també que el relativisme necessita molta convicció i alhora una gran flexibilitat per acceptar l'imprevist, per avançar segons l'única certesa, *la certesa del dubte*:

Nunca he creído en una verdad única, ni propia ni ajena. Creo que todas las escuelas, todas las teorías pueden ser válidas en determinado lugar, en determinado momento. Pero a la vez he descubierto que uno sólo puede vivir si posee una absoluta y apasionada identificación con un punto de vista. [...] Para que cualquier punto de vista sea útil, uno debe comprometerse con él totalmente, debe defenderlo incluso hasta la muerte. No obstante, al mismo tiempo, hay una voz interior que nos murmura: «No te lo tomes tan en serio. *Afirmalo con fuerza. Abandónalo con ligereza*».¹⁴²

Aquesta saviesa que Brook expressa molts anys més tard posa de manifest la fecunditat de la filosofia oriental en el seu propi pensament: la importància del lliurament, el desprendrement, el buidatge, la renúncia a les afirmacions absolutes, l'escolta interior. Mostra també una exaltació de l'experiència personal com a font de coneixement, per damunt de qualsevol dogma o creença institucionalitzada. Però, mentrestant, el jove Brook té pressa. Amb 16 anys abandona el col·legi, amb 18 dirigeix la seva primera pel·lícula cinematogràfica, als 24 es converteix ja en director d'òpera. El seu recorregut és, fins als anys seixanta, totalment eclèctic, passant del teatre al cinema, a la comèdia, a l'òpera o a la pel·lícula publicitària: «J'ai réussi à pas mal embrasser; j'ai de grands bras et beaucoup d'énergie. La sensualité du spectacle, l'érotisme du métier, m'ont pris à tel point que j'étais aussi passionné par un genre que par un autre, sans aucun mépris. Il suffit d'être à la fois très frivole et centré pour aller de Shakespeare à la comédie légère...»¹⁴³

Podem veure aquest primer període professional de la seva vida com una etapa *positiva*, en contraposició a l'etapa *negativa* que s'iniciarà a mitjan anys seixanta: de l'acumulació ràpida de gèneres i de tècniques, a la serenor de la recerca tranquil·la, que renuncia al coneixement après i a la seguretat de l'èxit. A principis de l'any 1968 Brook viu un *moment d'inflexió* important, en

¹⁴¹ Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «El sueño de una noche de verano» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook. 1970-2000*, Alba, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 2003), p. 23-41 (p. 41).

¹⁴² Peter BROOK, «Prefacio», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 13. En les primeres pàgines de les seves memòries Brook recorre a una imatge per expressar la mateixa idea: al servei militar l'obliguen a creuar un riu sobre un tronc horitzontal, però ell s'agafa confiadament a una fulla que li dóna seguretat, fins que insisteixen que l'abandoni i immediatament cau a l'aigua. «Esa imagen me viene una y otra vez: el tronco y la hoja se han hecho parte de mi mitología privada. En cierto modo contienen el conflicto esencial que llevo toda mi vida intentando resolver: cuándo aferrarse a una convicción y cuándo darla por superada y soltar.» Extret de Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 18.

¹⁴³ Paraules de Brook en una entrevista d'Hortense CHABRIER, «Peter Brook. Les 1000 facettes d'un œil de mouche», *Arts* (3/V/1967). Rec. fac. extraits de presse. 4° SW 2544. BnF. Dpt des ASP.

què es barregen les necessitats de tenir un grup propi i una vida familiar més estable, com ho escriu en una llarga carta: «In the theatre there's been a big change of direction for me. For years all went outwards as I tried to touch and explore as many forms, genres, media, countries as possible. Now, passing that crucial landmark of 40, the direction changes and I want to try to concentrate, exploring in depth rather than breadth.»¹⁴⁴

De fet, aquest canvi ja s'anava anunciant. L'any 1962 Brook accepta la invitació de Peter Hall per ser codirector de la Royal Shakespeare Company, amb la condició que hi pugui fer exploracions en grup i no preocupar-se només per donar espectacles: la sessió del *Teatre de la Crueltat* de 1964, en el LAMDA Theatre (London Academy of Music and Drama), constitueix un vertader punt d'inflexió en la seva trajectòria. El 1968 és Jean-Louis Barrault qui el convida a presentar una obra de Shakespeare al Teatre de les Nacions, però Brook demana novament la possibilitat de crear no tan sols un espectacle, sinó un laboratori internacional d'investigació: els *Exercicis sobre la tempesta*, presentats a la Roundhouse aquell estiu, anuncien ja les línies orientadores del CIRT, que Brook fundarà a París el 1970. El seu recorregut artístic sembla realitzar-se, paradoxalment, en el sentit invers del que seria d'esperar. En el moment en què conquereix la fama Brook es retira, s'amaga amb un grup d'actors de tot el món per explorar l'essència del teatre: «Era com deixar un cotxe per anar a peu», comenta al seu fill en una entrevista;¹⁴⁵ «no estábamos allí para aprender sino para desaprender, descartando habilidades arduamente logradas para descubrir algo procedente de lo más inocente de nuestros miembros».¹⁴⁶ ¿Quina transformació s'ha operat realment al llarg d'aquests anys?

El gir copernicà de la carrera de Brook no és provocat per teories teatrals, ni tampoc per la influència de l'ambient artístic de l'època. El seu canvi d'actitud prové, en gran mesura, del descobriment de dos pensadors provinents de mons aparentment apartats del teatre: Matila Ghyka (1881-1965) i George Ivanovitch Gurdjieff (ca. 1877-1949). El primer, el coneix a partir d'un llibre que troba a la cabana que Salvador Dalí els presta a la Costa Brava —a Brook i a la seva dona, l'actriu Natasha Parry—, en el moment en què Dalí està projectant els decorats per a la posada en escena de l'òpera *Salomé* (1949) de Richard Strauss: «Dalí, *Salomé*, la ópera, se

¹⁴⁴ Carta de Peter Brook a Robert Facey (4/1/1968), citada per Michael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, St. Martins's Press, Nova York, 2005, p. 180-181 (p. 181).

¹⁴⁵ Comentari de Peter Brook en l'entrevista realitzada pel seu fill: *Brook by Brook: an intimate portrait (Brook by Brook: portrait intime)* [enregistrament videogràfic], realització de Simon Brook, col·laboració de Fabienne Pascaud i Josie Miljevic, composició de Denis Barbier i Silvana Di Martino, participació de Peter Brook, amb fragments d'espectacles, 2001, 72 min., color.

¹⁴⁶ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 217.

desvanecieron de repente, porque supe que había encontrado un trabajo que recogía mis más hondas inquietudes.»¹⁴⁷ La *secció àuria*, desenvolupada per Ghyka al llarg de traçats sobreposats a fotografies, plànols d'arquitectura i elements de la naturalesa, li confirmaven la intuïció que hi ha un ordre ocult rere el gust i el judici artístic més pragmàtics, que la *qualitat* prové d'unes proporcions i relacions que es troben ja presents a la naturalesa.

Brook pren contacte aleshores amb l'organicisme, amb tot el que implica de procés, transformació, articulació de les parts i integració en el tot. S'adona que no té sentit separar les ciències de la literatura, les arts de la religió o la geometria de la naturalesa, ja que hi ha una harmonia amagada —però objectiva— que ho sustenta tot. Prova d'això serà el seu recurs constant a metàfores preses directament del món viu, que comparen el teatre amb els processos orgànics (de naixement, nutrició, construcció, viatge, mort, cosmos...).¹⁴⁸ La proporció li sembla fonamental; essent donada per la naturalesa, ha d'esdevenir també sensible per mitjà de l'art. Ghyka condensava així el que hi havia de més precís en l'estètica. Aquest desdibuixament de les divisions entre les disciplines i l'objectivació del judici artístic marcaran profundament el pensament posterior de Brook: «Por fin me había tropezado con un conocimiento en el que el observador y lo observado iban unidos, en el que la ciencia era humana, y en el que los niveles de calidad de la experiencia humana eran inseparables de la realidad mensurable.»¹⁴⁹ Les seves intuïcions prenen una justificació teòrica, i Brook comprenia que també les teories necessitaven encarnar-se en l'experiència personal de cadascú.

Gurdjieff donarà continuïtat i profunditat a la recerca personal de Brook, una recerca alhora espiritual i artística. L'atzar fa que descobreixi el llibre del seu principal deixeble —Ouspensky, *In Search of the Miraculous* (1949)— a casa d'uns amics i, més tard, ressenyat en un periòdic. Havent estat presentat als principals responsables d'aquest ensenyament, Brook es fa seguidor de Gurdjieff o, com prefereix dir, *cercador* com ell. D'entre tots els pensadors, mestres i filòsofs de cultures distintes que coneix al llarg de la seva vida, Brook considera Gurdjieff com «la

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 84. Brook comenta que aquell temps li semblava «lleno de gozosas coincidencias» (p. 87). Afirmar que el llibre que va trobar a casa de Dalí es deia *Essais sur la proportion*, però no existeix cap llibre de Ghyka amb aquest títol; possiblement es tractaria d'*Essais sur le rythme* (1938) o *L'esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1933) —altres llibres de Ghyka són *Le nombre d'or* (1931) i *The Geometry of Art and Life* (1946).

¹⁴⁸ Georges Banu descriu i classifica les múltiples metàfores o analogies del món viu utilitzades per Brook. Cf. Georges BANU, «Les métaphores du vivant», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 133-136; abans publicat a Georges BANU, «Peter Brook et la coexistence des contraires», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 11-79 (p. 45-48).

¹⁴⁹ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 87. Vegeu també la conferència de Brook en una trobada dedicada a Grotowski: Peter BROOK, «La calidad como guía de actividades» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 122-127 (p. 123).

figura más extraordinariamente interesante y significativa» del segle XX.¹⁵⁰ La seva obra repercuteix positivament en la vida de Brook, contribuint a la maduració de la seva concepció artística: «Si le travail de Gurdjieff est profondément pertinent, c'est qu'il nous fait apercevoir des lois fondamentales qui couvrent le champ entier labouré, d'âge en âge, par savants et artistes.»¹⁵¹

Gurdjieff mostra, bàsicament, com la *qualitat* guia la major part de les actituds i les decisions artístiques; com es tracta d'una realitat objectiva regida per lleis exactes. Les experiències artístiques i fins i tot espirituals ja no són explicades per mitjà del subjectivisme psicològic o dels condicionaments culturals, sinó per una intensificació de l'*energia*: «le sacré lui-même — diu Brook — peut être compris en termes d'énergies, mais d'une qualité telle que nos instruments ne sont pas en mesure de l'enregistrer».¹⁵² Aquesta comprensió del *pla energètic* de la realitat — que no coincideix precisament amb el pla espiritual — prové de les religions orientals, concretament de l'hinduisme i alguns corrents del budisme i el taoisme, amb les seves nocions de *chakres* (o centres d'energia) i *aures* (o irradiacions cromàtiques). Contempla l'existència d'altres *coscos* més subtils que el cos físic, i que tenen influència en els estats psíquics, les malalties i els processos de meditació, visualització i curació.¹⁵³ Guiat per Gurdjieff, Brook comença a descobrir que algunes vibracions dels sons i dels colors o determinades proporcions de les formes desperten un sentiment particular en l'observador, produeixen una diferència de qualitat, una intensificació d'energia. Aquest procés no és accidental, sinó que exigeix un esforç humà per assolir íntimament una objectivitat universal i significativa per a tothom:

La calidad es real y tiene una fuente. En cada momento puede brotar en el interior de una acción humana una cualidad nueva e inesperada, y con la misma rapidez se puede perder, encontrar y volver a perder. Este valor innumerable puede ser traicionado por la religión y la filosofía; las iglesias y los templos lo pueden traicionar; el fiel y el infiel lo traicionan continuamente. Pero con todo, la fuente escondida permanece. La calidad es sagrada, pero está siempre en peligro.¹⁵⁴

¹⁵⁰ Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Meetings with Remarkable Men» (1978), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 133-163 (p. 139). Sobre aquest tema, Jean-Guy Lecat afirma que el moviment Gurdjieff és, per Brook, més important que el teatre mateix. Jean-Guy LECAT, conversa mantinguda a París (25/VII/2005).

¹⁵¹ Peter BROOK, «Une autre dimension: la qualité», dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, p. 80-85 (p. 80).

¹⁵² *Ibid.*, p. 82.

¹⁵³ Cf. Xavier MELLONI, «La "New Age", ¿mística o mistificación?», *Sal Terrae*, núm. 89 (2001), p. 281-294 (p. 284-286). Melloni alerta del perill de confondre el pla energètic amb l'espiritual, «el cual se halla en la tierra de la desappropriación y al que sólo se puede llegar con el corazón puro» (p. 285).

¹⁵⁴ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 284.

Brook reconeix que una qualitat trobada produeix una joia vertadera, mentre que una qualitat traïda és causa de patiment; són aquestes experiències les que constitueixen el motor d'una recerca personal. Ja Gurdjieff afirmava que la qualitat del que comprenem depèn de la qualitat de qui parla; i que en la seva base estava l'equilibri dels impulsos que arriben constantment a tota persona. Cos, esperit i sentiments constitueixen així, per Gurdjieff, els 3 centres sovint en lluita que necessiten funcionar conjuntament i en harmonia. Només aleshores, quan es dissol l'ego, pot començar a construir-se conscientment una personalitat pròpia. L'art sorgeix d'una existència humana anònima, conscient i lúcida. Com deia Brook referint-se a Grotowski, l'art ha d'esdevenir vehicle cap a una altra meta, ha de convertir-se en instrument per a una autèntica maduració interior.

Peter Brook i Natasha Parry comencen a treballar en grup sobre els ensenyaments de Gurdjieff, inicialment amb Jane Heap a Londres i, un cop a París, amb *madame* Jeanne de Salzmann, que col·laborarà en la pel·lícula de Brook sobre els records d'infantesa i joventut de Gurdjieff, *Meetings With Remarkable Men* (1979). Brook comenta aquest treball espiritual en grup:

No había proselitismo alguno, era lo más opuesto a una secta. Era una escuela en el auténtico sentido de la palabra, y yo, como individualista ardiente, iba llegando a ver de mala gana cuán importante es trabajar con otros y no intentar fabricar una receta espiritual propia tomando solamente fragmentos de las distintas tradiciones que por entonces parecían gustarme. Por otro lado, tampoco parecía haber dificultad alguna en aceptar que una tradición, alimentada por siglos de revelación y formulación laboriosa, había que estudiarla y aceptarla con humildad e ignorancia; reconocí que el lugar del alumno es escuchar y aprender.¹⁵⁵

Gurdjieff havia investigat a fons moltes tradicions d'Orient i Occident,¹⁵⁶ reconciliant èpoques distintes i proposant una disciplina pràctica i rigorosa (els seus *moviments* o danses sagrades, que recuperen les danses dels dervixos que ell coneix a l'Àsia central, es van veure, per primer cop, a la pel·lícula de Brook). Ortodox d'origen, nascut a la frontera entre Rússia i Armènia,

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 101-102. Aquestes paraules es refereixen concretament al treball amb Jane Heap, que mor el 1964. Michael Kustow defensa, a la biografia oficial de Peter Brook (publicada en ocasió del seu 80è aniversari), que la raó principal per què Brook s'instal·la a París el 1970 és la possibilitat de treballar amb Jeanne de Salzmann, l'hereva dels ensenyaments de Gurdjieff. Cf. Michael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, p. 201-202.

¹⁵⁶ Frank Lloyd Wright comenta, poc després de la mort de Gurdjieff: «en la obra de este hombre y en su pensamiento — en lo que hizo y en la manera cómo lo hizo— el Occidente encuentra verdaderamente al Oriente». Citat per l'editor francès en G. I. GURDJIEFF, *Encuentros con Hombres Notables*, Sirio, Málaga, 2003 (1ª ed. anglesa: 1963), p. 16. També Jerzy Grotowski afirma: «Il a été un chercheur qui a enquêté dans plusieurs domaines et plusieurs traditions, même s'il s'est bien concentré sur le berceau culturel qu'est le bassin méditerranéen mais aussi un peu plus à l'Est. [...] toutes les questions traditionnelles anciennes, il les a reformulées.» Extret d'una entrevista a Jerzy Grotowski pel DOSSIER H, «C'était une sorte de volcan» (1991), dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, p. 99-116 (p. 109).

Gurdjieff cerca la tradició primordial comuna a totes les religions. De manera semblant a Ghyka, defensa que l'octava musical —o l'eneagrama, que ell reintrodueix en Occident— és l'escala de la naturalesa, que determina també la qualitat de l'experiència humana i que justifica per què una seqüència d'esdeveniments va perdent la seva força i direcció. Considerat gnòstic per molts estudiosos,¹⁵⁷ Gurdjieff difon elements del monaquisme copte, de l'ensenyament dels Pares del desert, del sufisme, el budisme zen i de l'hinduisme. Com un mestre oriental, s'escapa a les preguntes dels deixebles, els provoca i els inicia en la recerca d'un coneixement amagat, transmès per la tradició.¹⁵⁸ La gnosi —o recerca iniciàtica del coneixement superior— se situa precisament en un espai situat entre la ciència i la fe, entre el món empíric i l'intel·lectual; un espai d'ascesi i d'introspecció psicològica més immanent que transcendent. Davant la constatació de l'alienació del món, la gnosi vol provocar un *despertar*.

Brook es deixa fascinar pels coneixements esotèrics de Gurdjieff, per les seves relacions entre la ciència, la cosmologia, la màgia, la psicologia, la música, el teatre... La figura de l'actor és usada concretament per Gurdjieff per parlar de l'home desenvolupat, que respon a les situacions canviants i les assumeix totalment, amb llibertat interior. Però, de fet, entre les gentes del teatre sempre ha estat freqüent una certa fascinació per les ciències esotèriques, capaces de transmetre de manera concreta, física i immanent —per mitjà de moviments, danses o pulsacions d'energia— el desig de l'absolut.¹⁵⁹ La descoberta d'una sacralitat de la immanència sorgeix com a conseqüència del buidament de la transcendència, que Nietzsche anomenà *la mort de Déu*.

Brook sent aleshores un primer impuls de deixar el món i consagrar-se a la recerca metafísica, però aviat descobreix que el que se li demana és, senzillament, un camí de comprensió conscient —l'anomenada *quarta via* de Gurdjieff, que no és la mortificació del cos, la negació del món ni la

¹⁵⁷ El gnosticisme ha estat interpretat, al llarg del segle XX, de maneres diverses pels estudiosos: per uns, es tractava d'una hellenització radical del cristianisme, una heretgia entre els primers cristians (s. I-II); per d'altres, era un fenomen precristià que influïa també el cristianisme; altres preferien parlar de les diferències entre els dos tipus de gnosticisme, el sirioegipci i l'iranià. Avui s'accepta que es tracta d'un conjunt de grups religiosos i d'escoles que van aparèixer en el món hel·lènic cap als segles II i III dC i que parteixen d'una gnosi o un coneixement intuïtiu de la divinitat que s'aprèn mitjançant una iniciació. Cf. Mircea ELIADE, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, vol. II, Paidós, Barcelona, 2002 (1ª ed. francesa: 1978), p. 631-639.

¹⁵⁸ Cf. Jacques LACARRIERE, «Un gnostique de notre temps», *Magazine Littéraire* (desembre de 1977), p. 18-19; Roy FINCH, «Le cosmos sacré», dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, p. 21-38.

¹⁵⁹ Cf. Peter BROOK, «Une autre dimension: la qualité», dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, p. 80-85 (p. 83). També Jean-Claude Carrière destaca la semblança entre el procés artístic i el pensament de Gurdjieff: «Le travail sur l'écriture et la réalisation d'une pièce, ou d'un film, qui consiste à s'exprimer indirectement, avec l'aide d'un metteur en scène, d'un groupe de techniciens et d'acteurs, permet à certains égards une réflexion parallèle à notre aventure intérieure». Extret de Jean-Claude CARRIERE, «Recherche intérieure. La compagnie du comédien», dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, p. 86-92 (p. 88). Cf. Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 66-67).

investigació intel·lectual, sinó una actitud desperta. Aquest aprenentatge té lloc precisament en el món: «Uno tiene que empezar de cero, dejar un espacio vacío dentro de sí, y esforzarse penosamente para reescribir dentro del propio organismo el viaje completo del primerísimo buscador que adoquinó el camino.»¹⁶⁰ Veiem ja com *l'espai buit* de Brook —que donarà títol al seu llibre més conegut, aparegut el 1968— no té senzillament un aspecte material, sinó que està lligat a un procés interior, a una recerca molt honesta per trobar l'essència amagada de les coses, la qualitat.

L'autobiografia de Gurdjieff, *Meetings With Remarkable Men* (1963), impressiona Brook des del moment en què la llegeix.¹⁶¹ Madame de Salzman li demana que en faci una pel·lícula, que es convertirà en l'obra més explícita de Brook d'adhesió al moviment de Gurdjieff —i que ell definirà com una experiència artística i alhora interior. El llibre descriu, a l'estil d'un narrador d'històries oriental, persones *notables* que el jove Gurdjieff va trobant pel camí, persones que cerquen (el seu pare, un professor d'infància, dervitxos, monjos, savis, músics, investigadors...). Es distingeixen de l'home banal per l'obertura que manifesten, per la seva mirada neta i pura, per una particular presència que Brook vol fer visible en el cinema. En ells cohabitaven harmònicament, per dir-ho amb Gurdjieff (i parafrasejant Isaïes), l'anyell i el llop.¹⁶²

Malgrat l'admiració profunda pels ensenyaments de Gurdjieff, Brook no se sent deixeble ni membre passiu de cap moviment. Prefereix parlar, en aquest sentit, d'una recerca personal que s'il·lumina puntualment amb altres coneixements. La seva voluntat no ha estat mai la de crear un grup esotèric amb els actors. En una banda es troba el treball interior, aclareix Brook, i en l'altra l'exercici teatral que, naturalment, hi presenta punts de contacte:

¹⁶⁰ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 102.

¹⁶¹ «Dès que j'ai lu l'autobiographie de Gurdjieff, *Rencontre avec des Hommes Remarquables*, je me suis senti, plus que je ne l'avais jamais été, à proximité d'un sujet complet, un sujet qui offre une vision aux angles multiples, et très dense, de la réalité». Extret de l'entrevista de Jean SUHEUR, «Peter Brook: "ma rencontre avec un homme remarquable"», *Magazine Littéraire* (desembre de 1977), p. 16-18 (p. 16).

¹⁶² En el llibre que Brook porta al cinema, Gurdjieff cita el pensament antic que diu: «Sólo merecerá el nombre de hombre, y sólo podrá contar con algo preparado para él desde Lo Alto, quien haya sabido adquirir los datos necesarios para conservar indemnes el lobo y el cordero que han sido confiados a su cuidado.» Extret de G. I. GURDJIEFF, «Introducción», dins *Encuentros con Hombres Notables*, p. 21-46 (p. 23). També a la part final de la pel·lícula, un membre de la societat secreta que rep Gurdjieff li diu: «Véns com un anyell, però en tu hi ha també un llop. ¿Pots permetre que l'anyell i el llop cohabitin en tu?» De fet, aquesta expressió és bíblica (Is 11,6): «El llop conviurà amb l'anyell, la pantera jaurà amb el cabrit; menjaran junts el vedell i el lleó, i un nen petit els guiarà.» Cf. Peter BROOK (dir.), *Rencontres avec des hommes remarquables (Meetings with remarkable men)* [enregistrament filmogràfic], guió de Peter Brook i Jeanne de Salzman, a partir del text de G. I. Gurdjieff, col·laboració a la direcció de Gus Agosti i Terry Churcher, fotografia de Gilbert Taylor, escenografia de Georges Wakhévitch, música de Hartmann, Laurence Rosenthal i Alain Kremiski, vestuari de Malak Khazai, interpretació de Dragan Maksimovic, Terence Stamp, Warren Mitchell, Athol Fugard, Natasha Parry, Bruce Meyers, Donald Sumpter, Mikica Dimitrijevic, etc., USA, producció de Stuart Lyons, Remar Productions, 1979, 107 min., color.

He evitado rigurosamente aplicar al teatro los descubrimientos de alguien. Pero, de lo que he sido muy, muy consciente, es de que los descubrimientos que he hecho sencillamente al trabajar son los descubrimientos de ciertos patrones y principios básicos en los seres humanos y en las relaciones humanas. He hecho descubrimientos que se correspondían con los de otras personas en otros campos. Y, por intuición y empíricamente, he descubierto en los grupos de teatro que el crecimiento y el declive de las energías en el contexto teatral han sido conocidos y mucho y mucho mejor y más plenamente entendidos en ciertas tradiciones antiguas.¹⁶³

El teatre és, per Brook, un mirall de la realitat, una metàfora que la clarifica, un microcosmos concentrat, un laboratori ideal: «le théâtre n'a jamais été un but en soi, il fait partie du vivre, de l'apprendre à vivre».¹⁶⁴ Però Brook sap que tampoc no es pot transposar directament l'espiritualitat al teatre, ja que es tracta de realitats molt diferents: «El teatro es un aliado externo del camino espiritual y existe para ofrecer visiones, inevitablemente fugaces, de un mundo invisible que se compenetra con el mundo cotidiano y normalmente es ignorado por nuestros sentidos.»¹⁶⁵ Perquè aviva les percepcions, el teatre pot ajudar a descobrir en l'interior de cadascú una nova lucidesa, una consciència més elevada; pot contribuir a la confrontació dels valors individuals amb els de la societat, per descobrir si hi ha imposició o autenticitat. Segons Brook, la funció més elevada de l'art és precisament mostrar reflexos, suggerir realitats amagades. La paraula *invisible* és una de les seves preferides.¹⁶⁶

L'experiència emocional que té lloc en el teatre és diferent de la vertadera experiència religiosa. El respecte de Brook pel sagrat li impedeix aplicar fàcilment al teatre les paraules cerimonial, ritual o religiós.¹⁶⁷ La utilització generalitzada que se'n fa és, per ell, indicadora de la necessitat

¹⁶³ Resposta de Peter Brook en una entrevista de Margaret CROYDEN, «Mirando atrás», dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 301-327 (p. 307-308).

¹⁶⁴ Entrevista realitzada per Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 4). En altra ocasió Brook comenta: «no hay una diferencia abrupta entre mi trabajo, y lo que busco en la vida». Cf. Margaret CROYDEN, «Mirando atrás», dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 301-327 (p. 321).

¹⁶⁵ Peter BROOK, «El pez dorado», dins *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Alba, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1993), p. 95-114 (p. 104).

¹⁶⁶ Al final d'una entrevista televisiva de l'any 1992, plantegen a Brook 10 preguntes habituals en el programa, que ell contesta sense dubtar: la seva paraula preferida és «invisible»; la paraula detestada, «impossible»; si Déu existeix, després de la seva mort li agradaria que el rebés amb la frase «els assajos han acabat», etc. Cf. *Special Peter Brook* [enregistrament televisiu], entrevista de Bernard Pivot a Peter Brook, en la companyia de Natasha Parry, Marius Constant, Vincent Texier, Jean-Claude Carrière, Niels Arestrup, Jane Birkin i Mamady Keita, amb fragments d'espectacles, en el programa de televisió «Bouillon de Culture», A2, el 15/11/1992 a les 22 h 23 min., Archives de l'INA, duració 75 min., color.

¹⁶⁷ Clarificació de Brook quan comparen la seva posada en escena de *Marat/Sade* amb un cerimonial religiós. Cf. Richard SCHECHNER (ed.), «Marat/Sade Forum» (28/1/1966), *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 214-237 (p. 234).

d'una experiència religiosa col·lectiva en la societat contemporània, que ja no pot ser saciada per l'Església, la psicoanàlisi o el cinema.¹⁶⁸ Brook creu que la religió diu coses importants, però que les diu erròneament; la naturalesa entròpica de la vida fa que cada religió perdi en algun temps la seva flexibilitat, fossilitzant-se. La vertadera tradició, en canvi, rebutja els dogmes i uneix les contradiccions, presentant una gran diversitat; és com un riu en moviment que prové d'una font distant.¹⁶⁹ Brook vol beure d'aquesta font.

El teatre sagrat es mostra, aleshores, com una forma possible de comunió en el sagrat: una forma imperfecta, ja que el teatre és *impur*, és un *art bastard*, pel fet que el seu instrument és el cos humà. Brook compara el teatre amb el ritual vaudou, en què el Déu invisible entra i habita l'home, fent que esdevingui un autèntic *lloc teatral*.¹⁷⁰ Amb això suggereix que, de manera semblant a la pràctica ritual, la sacralitat del teatre comporta una sacralització del propi cos. Tots els altres elements de ficció són prescindibles, fins i tot l'arquitectura passa a un segon pla, ja que són ara els gestos els que investeixen l'espai i hi creen una totalitat significant, on l'invisible es pot fer visible per mitjà de l'instrument humà: «seul l'invisible, la partie cachée, profonde des êtres ou de leurs relations entre eux est importante au théâtre: c'est par là que l'acteur entre en contacte avec son public. Au théâtre comme dans tous les arts, il faut toujours aller à l'essentiel, qui n'est pas l'apparence mais la vérité.»¹⁷¹

De manera semblant a Kandinsky o Rothko, la figura —en aquest cas l'escenografia, el vestuari i la il·luminació— comença a molestar Brook, a distreure'l de l'essencial, a impedir-l'hi l'accés. Neix en ell una voluntat de superació de les imatges per descobrir una essència amagada, per fer visible l'invisible: «No es que esté cansado de las imágenes, sino que estoy buscando algo más esencial, algo más profundo, que pueda conmover a la gente más allá de las imágenes. Esto no hace falta explicarlo: resulta evidente por sí mismo. Uno se encuentra con el ser humano.»¹⁷² També Kandinsky volia trobar el *so interior* dels colors, les *vibracions espirituals* que provocaven en l'ànima humana, i per això es preguntava: «¿no sería mejor renunciar por completo a lo figurativo, desparramarlo a todos los vientos y desnudar por completo lo puramente

¹⁶⁸ Cf. Peter BROOK, «La merde et le ciel», dins *Le théâtre 1968-1*, p. 13-19 (p. 13-14).

¹⁶⁹ Entrevista a Peter Brook sobre Gurdjieff, realitzada el 2003 per a la biografia de Michael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, p. 247-249. La manera de Brook entendre la tradició es troba molt desenvolupada a l'estudi de Basarab NICOLESCU, «Peter Brook et la pensée traditionnelle», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 143-161.

¹⁷⁰ Peter BROOK, «La merde et le ciel», dins *Le théâtre 1968-1*, p. 13-19 (p. 14).

¹⁷¹ Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, Fayard, París, 1980, p. 107-122 (p. 119).

abstracto?»¹⁷³ L'únic principi artístic vàlid, per al pintor rus, passava a ser la *necessitat interior*, i tots els mitjans esdevenien sagrats si brotaven d'aquesta font interior, si naixien misteriosament per *via mística*. Mark Rothko, mig segle més tard, arriba igualment a l'abstracció, creant unes pintures de grans dimensions que volen afavorir la contemplació, la comunió. La figura deixa de ser necessària en aquest procés refundador, que pretén resacralitzar una realitat profana. Com escriu Amador Vega, «l'impuls iconoclasta i purificador en l'home no respon més que a una necessitat per tenir espai —no quedar sepultat per les imatges—, on es pot trobar Déu despullat de tot atribut».¹⁷⁴ Aquest impuls artístic d'anar més enllà de les imatges revela —encara que de forma inconscient, com defensen Eliade o Jung— una naturalesa religiosa: només és possible recuperar la sacralitat de la vida quan se superen les aparences, els elements accessoris, els obstacles que impedeixen trobar l'essencial.

Brook no arriba mai, però, a prescindir de les mediacions, a abandonar totalment el teatre (com farà el seu amic Grotowski). El que vol és apartar les imatges que anomena *clàssiques* —idolàtriques, diríem— que impedeixen la visió, i crear noves imatges capaces de *tocar l'invisible* —imatges icòniques.¹⁷⁵ No es tracta ja d'illustrar, figurar o representar una realitat, sinó de suggerir o evocar una absència, fer present l'invisible. La icona, al contrari de l'ídol, remet a l'invisible; comporta una distància i un respecte en relació amb el diví molt diferents de l'actitud de possessió o domesticació que caracteritzen l'ídol, on hi ha una presència sense distància i on la imatge es fa fixa i absoluta.¹⁷⁶

L'atracció de Brook pel sagrat no li fa oblidar-se del terrenal, sinó mantenir-los tots dos en un equilibri constant, en una ambigüitat dialèctica i relativitzadora. Al costat de grans obres explícitament religioses o mítiques, que Brook s'atreveix a representar passats gairebé 30 anys d'un intens treball interior amb els deixebles de Gurdjieff —la creació col·lectiva *Orghast* (1971),

¹⁷² Comentari de Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «*The Man Who*» (1993), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 271-281 (p. 278-279). Uns moments abans Brook comenta que «todo lo que habla de lo que es ser humano es apropiado para el teatro» (p. 275).

¹⁷³ Vasili KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Paidós, Barcelona, 2001 (1ª ed. alemanya: 1912), p. 63.

¹⁷⁴ Amador VEGA, «La desfiguració ritual en l'art de Mark Rothko», dins *Passió, meditació i contemplació. Sis assaigs sobre el nihilisme religiós*, Empúries, Barcelona, 1999, p. 145-176 (p. 148). Vega cita una frase de Rothko que ilustra bé el que sentien els pintors de l'expressionisme abstracte americà: «Amb autèntic disgust vaig poder comprovar que la figura no servia als meus propòsits... Però va arribar un temps en què cap de nosaltres no va poder fer ús de la figura sense mutilar-la.» (p. 160) A la fragmentació ritual característica de l'univers religiós —en la qual aprofundeix Rothko amb les lectures de Freud, Nietzsche i Frazer durant els anys quaranta— li correspon, a nivell estètic, la desfiguració o abstracció.

¹⁷⁵ Cf. Margaret CROYDEN, «*La tempestad*» (1991), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 259-269 (p. 264).

la pel·lícula *Meetings With Remarkable Men* (1979), el poema sufi *La conferència dels ocells* (1979) o la gran epopeia hindú *El Mahabharata* (1985)—,¹⁷⁷ apareixen alternativament les obres de Shakespeare o Txèkhov, les òperes de Bizet, Debussy o Mozart, les comèdies o les adaptacions de textos provinents de l'antropologia o la psicologia. A un estil li'n succeeix un altre; un gran tema dona pas a un altre de menor. Com si Brook no es volgués identificar amb una tendència única de fer teatre, amb un estil, amb una teoria; com si desitgés provar-ho tot: «je suis passé d'un pays à l'autre, d'une forme à l'autre, d'un genre à l'autre, pour tâter le terrain, pour tourner autour».¹⁷⁸ Aquest procés aparentment circular correspon, en paraules seves, a un moviment *en espiral*, una espiral amb el cercle cada cop més reduït, on les dades es van aclarint.¹⁷⁹

Durant el viatge del CIRT a l'Afganistan Brook s'adona que, tocant a la paret dels monestirs, s'installa sovint un basar poblat d'artesans; només un mur els separa. Aquesta imatge esdevé una metàfora per al seu teatre: cal estar en el món quotidià i tocar alhora la paret d'un monestir.¹⁸⁰ Brook no optarà mai per un teatre absolutament sagrat o tosc, sinó que buscarà la interpenetració d'aquests dos aspectes de la vida —la convivència de l'anyell i del llop, la barreja entre *la merda i el cel*—: «Dans ma quête du sacré, je vise à l'austérité, à la concentration, mais mon héritage élisabethain me conduit à chercher toujours une sorte d'explosion joyeuse, contenue dans toutes sortes d'éléments extérieurs comme la musique, les jeux de lumière, les couleurs, les maquillages, les ventres bourrés de paille...»¹⁸¹ Brook sap que l'austeritat necessita la col·lisió, que la concentració demana la diversitat. El teatre elisabethià és el seu gran model, perquè barreja constantment elements èpics i populars, rituals i còmics, refinats i rudimentaris.

▪

¹⁷⁶ Cf. Jean-Luc MARION, «Las marcas de la metafísica», dins *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*, Sígueme, Salamanca, 1999 (1^a ed. francesa: 1977), p. 15-38.

¹⁷⁷ Brook defensa que el treball interior no s'ha de barrejar amb altres aspectes de la vida, ja que no es tracta d'obtenir resultats (no és un mètode d'autoajuda), i confessa que va trigar molt de temps fins a acceptar integrar el seu treball personal amb el teatral, i que això va succeir concretament amb *La conferència dels ocells* i *El Mahabharata*. Cf. Michael KUSTOW, *Peter Brook. A biography*, p. 248-249.

¹⁷⁸ Resposta de Brook en una entrevista realitzada per Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 6).

¹⁷⁹ Georges Banu, a partir d'aquesta idea de Brook i relacionant-la amb les anàlisis de Barthes, comenta: «Brook rêve du centre, il le traque, mais il s'avoue inapte à s'y fixer. Chaque spectacle a un centre, tandis que l'œuvre, dans son ensemble, se rattache au double et à ses doutes. Ainsi on assiste au combat du religieux et de la dialectique, du centre et du double, du cercle et de la spirale, de l'Orient et de l'Occident.» Extret de Georges BANU, «Peter Brook et la coexistence des contraires», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 11-79 (p. 79).

¹⁸⁰ Cf. Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 161-162.

La configuració del pensament teatral i espiritual de Brook es nodreix directament de la vida, d'una experiència concreta que, només *a posteriori*, pot esdevenir teoria. Algunes lectures i trobades il·luminen la seva recerca personal en moments oportuns, quan el terreny està preparat i es crea una disponibilitat, una espera. Els nombrosos viatges que fa —viatjar li agrada més que fer teatre, com comenta a *Brook by Brook*—¹⁸² li permeten dilatar els referents, l'exerciten en la permeabilitat i l'obertura a les altres cultures. Tot el nodreix, de tot aprèn. Alguns cops a la vida, però, Brook ha experimentat quelcom més que es caracteritza per una intensificació de la percepció, una dilatació de la consciència, una sensació de plenitud. El naixement dels seus dos fills (Irina, el 1962, i Simon, el 1966) evoca en Brook un *sentiment de temor religiós* desconegut fins aleshores.¹⁸³ A les seves memòries parla de moments inesperats i únics en què tot es posa en tela de judici, i als quals anomena *punts d'inflexió*:

Una vez me pasó en invierno, al saltar por encima de un arroyo, el momento de suspensión pareció estirarse indefinidamente; en el aire se me hicieron presentes la totalidad del pasado y el futuro, iluminando la media hora de paseo que quedaba, transformando un álbum de recortes de sucesos reunidos al azar en algo cuyo orden parecía tener significado. Ahora, mientras rompían las olas en la playa, las contradicciones de los años pasados emergían y rompían con igual intensidad, avanzando hacia la consciencia, retirándose hacia el limbo. Mirando al interior de todas mis actividades, veía doble. Cada avance era contrarrestado por su opuesto. Si había un tirón en una dirección, después seguía igualmente el empujón en otra: para cada convicción había una incredulidad, para cada deseo un rechazo.¹⁸⁴

L'agudesa de la percepció li oferia aleshores una comprensió de la totalitat de la vida passada. Brook podia veure com, cíclicament, els moments d'energia esborraven els d'introspecció, però com després d'algun temps apareixia de nou la voluntat d'abandonar-ho tot i de refugiar-se en *algun altre lloc*. Aquesta inconstància el mantenia en una lluita personal per enfortir la voluntat i, sempre que en tenia l'oportunitat, preguntava com fer-ho —a un dervix a Kabul, a un mestre zen a Kioto, a una deixebla de Gurdjieff...—. La resposta no venia mai donada, però, des de fora. Les il·luminacions no prenen la forma de moments extraordinaris d'èxtasi, sinó que irrompien inesperadament, enmig de les situacions més corrents —entrant en el cotxe, en un

¹⁸¹ Peter BROOK, «La merde et le ciel», dins *Le théâtre 1968-1*, p. 13-19 (p. 18-19).

¹⁸² Comentari extret del vídeo *Brook by Brook: an intimate portrait*.

¹⁸³ Cf. Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 177. Brook renuncia, però, a explicar detalls de la seva vida familiar o privada: «existe otro libro que no ha de ser escrito, un libro de recuerdos que pertenecen únicamente a aquellos que los comparten».

¹⁸⁴ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 129. Peter Brook i Natasha Parry volien, en aquest moment, compartir una vida d'ermitans a la Costa Brava, però aquesta decisió no tirà endavant i l'activitat social els agafà novament.

café de París, treballant la terra d'un hort—, en llocs naturals privilegiats —a les ruïnes de Persèpolis, davant un llac a la selva africana, en un vaixell a prop de Noruega— o encara en moments de contemplació —davant una estàtua de Buda o un quadre... Llavors, Brook tenia una experiència de transcendència, una percepció aguda de *l'ara i aquí*: «Este momento contiene la totalidad de todas las cosas. No hay nada que buscar, nada que encontrar.»¹⁸⁵

Brook titlla aquests moments d'*experiències artístiques*: instants de gràcia que provoquen una sensació preciosa, diu, però que presenten alhora un perill, ja que són tan sols reflexos de l'indefinible, «migajas que caen de la mesa, espejismos que se desvanecen».¹⁸⁶ Els estudiosos han anomenat de diverses maneres aquests fenòmens que tenen lloc preferentment entre filòsofs i artistes, tenint en compte que no s'inscriuen en contextos religiosos ni s'hi dona una identificació del més enllà amb la divinitat: estats alterats de consciència, dilatació de la consciència, consciència còsmica, experiències cim, mística natural o profana...¹⁸⁷ Poden ser originades per una experiència estètica, la contemplació de la naturalesa, una situació límit o qualsevol altre fet quotidià. A partir de testimonis molt semblants al de Brook, Juan Martín Velasco descriu les característiques comunes a aquests estats alterats de consciència: la ruptura sobtada del curs de les idees, que dona entrada a un espai i un temps no quotidians, amb una sensació de sorpresa i d'angoixa per la seva brevetat i per l'inevitable retorn al món ordinari; la revelació d'una realitat més forta que el món sensible, integradora de tots els aspectes dispersos de l'existència; i la voluntat de superació de les dicotomies a fi que la plenitud esdevingui conscient.¹⁸⁸ Les paraules de Brook constitueixen un esforç del llenguatge per expressar l'inefable i manifesten una unió amb la transcendència, que porta a una joia profunda i a un gaudiment concret del *moment*: «yo formé parte de la madeja total de la vida, con sonidos,

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 164.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸⁷ Juan Martín Velasco estableix un ordre de progressió en relació amb aquestes experiències, que depenen del marc en què es donen i del reconeixement, per part del *mistic*, d'un horitzó de sentit: pot tractar-se d'una senzilla percepció de la transcendència; es pot donar un pas més i creuar el llindar del sagrat, a partir d'un sentiment de contemplació vers el cosmos; o pot haver-hi una trobada personal amb la divinitat o l'absolut, dins un llenguatge específicament religiós. Així i progressivament, es tractaria d'experiències de transcendència, experiències del sagrat o experiències religioses (totes elles místiques). Cf. Juan MARTÍN VELASCO, «Experiencias de lo sagrado al margen de las instituciones», dins *Religions institucionalitzades en una societat laica*, a cura d'Ignasi Moreta, El Ciervo, Barcelona, 2006, p. 73-95.

¹⁸⁸ Cf. Juan MARTÍN VELASCO, «Mística profana», dins *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Trotta, Madrid, 1999, p. 97-112. L'autor es basa en els estudis de M. Hulin, W. James, H. Bergson, P. Miquel o A. H. Maslow, entre d'altres; com a testimonis d'experiències de mística profana, cita Jacques Maritain, Plotino, Eugène Ionesco o Ernesto Cardenal. A partir de la classificació de Martín Velasco, considerem que la mística de Brook és profana perquè no s'inscriu en un context religiós: «las místicas religiosas se caracterizarían no sólo por la interpretación religiosa de una experiencia idéntica, sino por una "vivencia" peculiar de la experiencia; por una peculiar experiencia de la aceptación de la presencia trascendente-inmanente que está en la raíz de todas las religiones» (p. 111-112).

movimientos, sucesos que, en una vibrante unidad, atravesaban un cuerpo que momentáneamente se había vuelto transparente».¹⁸⁹

El treball interior que Brook realitza des de fa anys, segons els ensenyaments de Gurdjieff, segurament potencia un estat obert i disponible, que augmenta la consciència i la sensibilitat. Les seves experiències cim no són, però, el resultat d'una ascesi personal, sinó que irrompen de manera passiva i inesperada, descentrant-lo: «El esfuerzo sólo tiene cabida si conduce a un misterio llamado ausencia de esfuerzo, y entonces, si por un breve instante se transforma la propia percepción, eso es un acto de gracia.», afirma Brook.¹⁹⁰ Tot el seu aprenentatge al llarg dels anys l'ha ajudat a anar *desaprenent* el que havia conquerit de jove, fent-lo disponible per recomençar. Quan se li demana que miri enrere, Brook no vol fixar una anàlisi que seria falsa, perquè no es correspondria al procés orgànic que s'ha operat en si mateix: «Cuando logré hablar con claridad, sentí que todo se podía explicar; ahora veo qué perjuicio haría si intentara explicar aquí en unas cuantas frases primorosas lo que me ha guiado a lo largo de los años, porque ni siquiera lo sé. No saber no es resignación; es una apertura a la sorpresa.»¹⁹¹

Al llarg de la seva vida Brook ha passat d'una etapa positiva a una negativa, d'una estètica catafàtica a una d'apofàtica, del saber al no-saber, del soroll al silenci. S'ha trobat en algunes situacions especials amb un silenci absolut —davant la mort d'algú, a la sorra del Sahara, a Bogotà o Benarès—, amb un *no-res* que li ha permès descobrir inesperadament un sentit nou per a la vida. El silenci esdevé imprescindible en la seva *recerca de l'indefinible*. Cal exercitar-lo a fi d'afavorir una trobada personal i constant amb una *quietud indivisible*, capaç de regenerar el cos i mantenir-lo disponible. Només el silenci equilibra l'afany diari d'activitat: «Porque existen dos silencios: un silencio puede no ser más que la ausencia de ruido, puede ser inerte, o, en el otro extremo de la escala, hay una nada que está infinitamente viva, y todas las células del cuerpo pueden ser penetradas y vivificadas por la actividad de este segundo silencio.»¹⁹² En el silenci autèntic el cos es desperta i roman totalment disponible, tranquil, atent, preparat per al que sorgeixi. El silenci és el vertader *espai buit* que Brook vol crear, el primer i el més necessari al naixement de quelcom nou, a la plenitud de l'ésser. Deia ja Shunryu Suzuki referint-se al zen: «Si votre esprit est vide, il est toujours prêt pour quoi que ce soit; il est ouvert à tout.»¹⁹³

¹⁸⁹ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 164.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 170.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 284.

¹⁹² *Ibid.*, p. 165.

¹⁹³ Shunryu SUZUKI, *Esprit zen, esprit neuf*, Seuil, París, 1977 (1ª ed. anglesa: 1970), p. 30. Hi ha una entrevista de Georges Banu a Peter Brook titulada «Être prêt» on Brook fa referència a la frase d'Hamlet «readiness is all» per explicar

3.3 La mística laica de Grotowski

*Jo no cercava el teatre. En realitat, sempre he estat cercant alguna altra cosa.
Però diria que el meu llenguatge ha estat format pel teatre.*
JERZY GROTOWSKI

Jerzy Grotowski (1933-1999) té una infància difícil en la Polònia socialista de la Segona Guerra Mundial, atacada pels nazis i ja anteriorment perseguida pels russos. El seu pare, Marian Grotowski, desapareix la matinada en què l'exèrcit alemany envaeix Polònia, i s'installa més tard al Paraguai; no contactarà mai més amb la família. Amb sis anys, Grotowski assisteix a la matança cruel dels nazis de casa en casa, a la petita ciutat nadal de Rzeszow. Jerzy, la seva mare Emilia Kozłowska i el seu germà Kazimierz sobreviuen miraculosament —«No és el nostre moment», diu aleshores la mare —, però coneixen la mort molt a prop. Es refugien a la masia d'uns familiars mentre dura la guerra. L'ambient que es viu allà està profundament marcat pel catolicisme —el seu oncle és bisbe de Cracòvia—, mentre que a la societat es respira la censura i l'anticlericalisme.¹⁹⁴

Grotowski té vuit o nou anys quan descobreix els evangelis per si sol. Davant la prohibició de llegir-los, imposada per l'escola, aquest acte adquireix un caràcter secret, íntim i transgressor, que li permet captar sense formulacions dogmàtiques la figura de Jesús. Amagat en una barraca de fusta per a animals, amb una llum de l'exterior filtrada per les planxes, Grotowski té una primera experiència religiosa:

L'absorption totale de l'enfant dans le moment présent revêtait les récits bibliques d'un caractère d'immédiateté qui transforma peu à peu sa lecture des Evangiles en un «mythe personnel»; fasciné, il regardait celui-ci se dérouler au-dehors par les trous dans le bois. Jésus lui apparaissait comme un homme de défi, un homme corageux qui «n'avait pas peur de ne pas mentir», un «héros humain» attendu par tous ceux qui souffraient dans une Pologne dévastée par la guerre,

l'esperit dels seus exercicis d'improvisació amb els actors. Cf. Peter BROOK, «Être prêtre» (1983), dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 343-346.

¹⁹⁴ Cf. Robert S. CURRIER, «Monologue: My Dinners with Jerzy» [pàgina web], URL <<http://www.owendaly.com/jeff/grotows6.htm>> [consulta el 6/XII/2005].

«l'ami» des opprimés et du cheval martyr. Avec ses yeux d'enfant, Grotowski voyait dans la montagne qui s'élevait à l'horizon l'image du Mont Golgotha.¹⁹⁵

No es tracta només d'una fascinació literària, sinó que en l'interior d'aquesta cabana tenen lloc *experiències místiques*, com descriu el seu amic Marc Fumaroli; Grotowski recorda que hi va viure una *relació personal amb Jesús* i una gran intimitat amb els animals: «I cannot remember how, but I talked, really talked with the animals.»¹⁹⁶ Aquestes hierofanies o experiències de transcendència són callades durant molts anys, però marcaran el seu itinerari, totalment únic en qüestions religioses i artístiques. Fumaroli, amb qui Grotowski mantenia llargues converses, afirma que Crist era per a ell molt més que un model: «Je ne saurai jamais au juste si le Christ a été pour lui celui de François d'Assise, ou celui des chrétiens manichéens dont Augustin fut un adepte avant de se convertir à celui de saint Paul: c'était en tout cas une présence profonde et féconde, dont il me parlait encore quelques semaines avant sa mort.»¹⁹⁷ Grotowski es mantindrà sempre al marge de qualsevol institució religiosa i mai no voldrà ser identificat com a referent espiritual. La seva trajectòria serà essencialment artística. En el rerefons descobrim, però, una espiritualitat profunda, una religiositat paradoxal on es barregen la sublimació i la blasfèmia del sagrat, on es violen els tabús i els mites col·lectius.

Poc temps després de descobrir els evangelis en secret, Grotowski llegeix un llibre que li revelarà la seva segona pàtria espiritual: *A Search In Secret India* (1934), de Paul Brunton. En temps de guerra, la mare Emilia —que Grotowski no dubta a anomenar *hinduista*— vol donar als fills una eina per sobreviure interiorment. En aquest llibre Bruton relata el seu viatge a l'Índia a la recerca d'homes savis i, entre diverses històries, conta la de Ramana Maharishi, el jove hindú que pressent la seva mort i que, després d'un període de dubtes, es retira silenciosament a una ermita a la muntanya sagrada d'Arunachala, al sud-est de l'Índia. La descripció de la serenitat interior i la saviesa espiritual que aquest iogui va adquirint en la seva

¹⁹⁵ Virginie MAGNAT, «Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski», *Théâtre/Public*, núm. 153 (2n trimestre del 2000), p. 4-19 (p. 4). Aquests elements biogràfics han estat explicats pel mateix Grotowski durant les seves últimes conferències públiques a París, entre març de 1997 i gener de 1998.

¹⁹⁶ Robert S. CURRIER, «Monologue: My Dinners with Jerzy».

¹⁹⁷ Marc FUMAROLI, «Grotowski ou le passeur de frontières», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 11-18 (p. 11). L'autor explica més endavant que «l'incarnation de Dieu était pour lui le mystère central, la clef de tout» (p. 14). Marc Fumaroli era ja professor al Collège de France quan presenta la candidatura de Grotowski per a la càtedra d'Antropologia Teatral a la mateixa institució, que Grotowski ocuparà durant l'any i mig anterior a la seva mort.

solitud impacten profundament el jove Grotowski: durant la lectura d'aquest llibre cau malalt al llit, amb febre i una gran commoció interior.¹⁹⁸

Els evangelis i l'hinduisme es defineixen prematurament com els dos grans pilars espirituals de Grotowski, els dos universos ideològics de referència que es manifestaran no tan sols a nivell interior sinó també en el seu mètode i les seves creacions teatrals. El catolicisme li és proper, mentre que les fonts orientals constituïran l'altre *bressol* tan necessari a la corroboració de la pròpia tradició, una cultura de comparació que li permet comprendre la d'origen.¹⁹⁹ Eugenio Barba comenta les converses que mantenien al voltant dels conceptes religiosos a principis dels anys seixanta a Opole: «retomábamos nuestras narraciones-confesiones para desembocar indefectiblemente en la India “que está ante los ojos de nuestra alma”. El hinduismo era nuestro terreno privilegiado de encuentro.»²⁰⁰ Durant els dos anys anteriors a la fundació del Teatre Laboratori d'Opole, Grotowski imparteix a Cracòvia una sèrie de conferències sobre el pensament filosòfic oriental. Entre les seves nombroses lectures es compten el *Tao te Ching*, les *Upanishads*, els *evangelis*, escrits sobre el *sunyata*, el tantrisme, el xamanisme, el ritual...²⁰¹

Als setze anys li és diagnosticada una malaltia greu: el metge li diu que té escarlatina i que la seva vida no durarà més de trenta anys. Grotowski passa un any a l'hospital, en contacte directe amb la mort, i els testimonis afirmen que canvia aleshores de caràcter, esdevenint un jove meditatiu, fràgil, profundament sensible i complex. De petit manifestava ja un caràcter reservat;

¹⁹⁸ Els últims capítols del llibre —«XVI. En una ermita de la jungla» i «XVII. Tablas de verdades olvidadas»— són dedicats a Ramana Maharishi. Brunton dóna testimoni del seu coneixement directe: «Es imposible estar en frecuente contacto con él sin sentirse iluminado en lo íntimo, por decirlo así, inundado mentalmente por un brillante rayo de este astro espiritual» (p. 312); «Me parece que la existencia de hombres como el Maharishee asegura la continuidad a través de la historia de un mensaje divino que llega de regiones inaccesibles a la mayoría de nosotros» (p. 322-323). Extret de Paul BRUNTON, *La India secreta*, Hachette, Buenos Aires, 1955 (1ª ed. anglesa: 1934). Cf. Virginie MAGNAT, «Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski», *Théâtre/Public*, núm. 153 (2n trimestre del 2000), p. 4-19 (p. 5-6).

¹⁹⁹ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «De la compañía teatral al arte com vehículo», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 181-212 (p. 205-206).

²⁰⁰ Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 56. Al final d'aquest llibre Barba assenyala, però, les diferències que els separen en relació amb el sagrat, i que provenen també en part del context cultural de cadascú —tradicionalment catòlic a Polònia, i agnòstic a Escandinàvia—: «Los dos buscamos algo que está más allá y que da valor a lo que hacemos. Nuestros actos no tienen un valor en sí mismos. Ambos los sentimos de manera muy aguda. Pero para él existe algo superior más allá del mundo que conocemos. Siempre lo ha creído. Para mí no, él sabe que yo no creo en ello. Mi camino para trascender esta realidad es la acción, el yoga de la acción: el karma yoga.» *Ibid.*, p. 134.

²⁰¹ En moltes conferències de Grotowski trobem referències a personatges bíblics o missatges cristians: la comparació d'Artaud amb Isaïes, la pregunta per l'home expressada en el diàleg entre Jesús i els deixebles d'Emaús, la necessitat de conèixer-se implícita en el missatge evangèlic «estima els altres com a tu mateix», les referències a Teòfil d'Antioquia, l'escala de Jacob, la Torre de Babel, la Filocalia... Però Grotowski mostra també un gran domini de la filosofia oriental, arribant a explicar públicament les diferències entre el concepte de vacuïtat a Orient i en el pensament del mestre Eckhart.

se sentia diferent dels altres nens, físicament més feble. Grotowski assumeix, anys més tard, que va viure un llarg període de la seva vida en una mena de *no-existència*, amb falta de confiança pròpia, avergonyit de si mateix i considerant superiors els altres éssers: «I didn't like myself, that's for sure. To exist without liking myself, I had in some way to be superior to others, I had to be a leader for bad or a leader for good. That's why I became domineering.»²⁰² La falta d'autoestima serà un dels grans motors de la seva recerca artística seriosament tècnica, de la seva necessitat imperiosa de ser competent, *d'existir*. Definint-se com a *misogin* i *misanthrop*²⁰³ — amb uns ulls miops protegits darrere unes ulleres fosques i vestint invariablement roba negra —, trobarà en el teatre el lloc ideal per vèncer les màscares socials i entrar en contacte amb els altres éssers humans, superant així les dificultats de relació a la vida real.

Quan abandona per decisió pròpia l'hospital, al final d'un any, acaba els estudis de secundària i s'inscriu a l'Escola Superior d'Art Dramàtic de Cracòvia; rep primer la formació d'actor i, posteriorment, la de director. Passa un any a Moscou, on treballa amb un deixeble de Stanislavski i s'interessa per Meyerhold. El 1956 viatja a l'Àsia Central amb una beca, perquè el clima és favorable a la seva salut delicada i també perquè vol aprendre sànscrit i filosofia oriental. El 1959, amb només vint-i-sis anys, li confien la direcció d'un petit teatre públic d'Opole. Sembla que tingui pressa, que ho vulgui fer tot ràpidament. El 1969, amb 36 anys, escriu a Eugenio Barba que se sent molt cansat i malalt, que ha entrat en la *vellesa*.²⁰⁴ La veritat és que la seva vida ha estat més llarga del que esperava: una vida consumida a ritme accelerat, cremant etapes. Poc més d'una dècada presentant espectacles impactants; les tres dècades següents vivint com a *ermità*, allunyat dels espectadors i de la maquinària teatral. I, malgrat això, una de les persones més influents del món teatral contemporani.

Però, ¿per què Grotowski va triar el teatre? Sentint una fascinació tan gran per la filosofia oriental i el món antropològicoreligiós, ¿per què es va comprometre amb un ofici, amb un grup teatral? En el si d'una família amb una llarga tradició d'intel·lectuals i universitaris, ¿per què va

²⁰² Intervenció de Grotowski en una entrevista realitzada per Andrzej BONARSKI, «Conversation with Grotowski» (1975), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 217-223 (p. 219).

²⁰³ Elogiant la dona amb qui Eugenio Barba s'acaba de casar, Grotowski li diu: «Usted sabe muy bien que yo reúno los caracteres del misógino y del misántropo, y sin embargo debo decir que realmente me ha causado una óptima impresión.» Extret de «Carta 18» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Wrocław, 5/IX/1965), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 182-185 (p. 182).

²⁰⁴ «Mañana termino los 36 años y entro en el trigésimo séptimo. La juventud ya ha pasado. No ha sido mala. ¿Qué está cambiando en mí? Probablemente era viejo y niño al mismo tiempo. Pero ahora, en la vejez le digo: a pesar de los cambios del mundo, que me sea dado, al llegar el momento, de dejarlo con dignidad.» Extret de «Carta 26» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Calcuta, 10/VIII/1969), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 202-205 (p. 205).

optar per un gènere artístic? El mateix Grotowski explica, al final de la seva vida, els camins que se li presentaven en el moment d'escollir una professió:

Theater has been a great adventure in my life, it has conditioned my way of thinking, my way of seeing people and looking at life. But I didn't look for theater. In reality I always have been looking for something else. But I would say that my language has been formed by theater.

When I was young I asked myself what would be a possible job that would enable me to look for the other one and myself, to look for a dimension of life that would be rooted in what is normal, organic, even sensual, but that would go beyond all this, that would have a sort of axis, another higher dimension that would surpass us. At that time, I wanted to study either Hinduism, to work on the different techniques of yoga, or medicine, to become a psychiatrist, or dramatic art to become a director. [...] In the end, it has been this search for the human being in the others and in myself that lead me to theater. But it could have lead me to psychiatry or to the study of yoga.²⁰⁵

El teatre sorgeix així com una opció artística i pragmàtica, al costat d'una altra més teòrica i espiritual —l'estudi de l'hinduisme— o directament terapèutica —la psiquiatria—. Però aquests tres camins no s'exclouen mútuament en la vida de Grotowski: el seu teatre serà plenament *espiritual* i *terapèutic*. En un moment en què la censura estalinista és molt dura, el món del teatre sembla gaudir d'un cert marge de llibertat, no precisament durant les representacions, sinó en els assajos. Els assajos constitueixen, per Grotowski, la part més important del treball del director amb els actors, una oportunitat privilegiada i íntima de contacte humà.

Però la voluntat de ser director no és immediata, sinó que sorgeix quan abandona la idea inicial de ser actor: «descubrí que satisfacerme era menos fructífero que estudiar la posibilidad de ayudar a otros para que se satisficieran a sí mismos. No es una forma de altruismo. Al contrario, es una aventura aún mayor.»²⁰⁶ El seu treball se centrarà, doncs, en l'actor; la seva recerca voldrà fer possible que aquest *torni a néixer*; el seu mètode es basarà en la relació profunda i confiant que sigui capaç de crear amb ell. Com diu Grotowski en una frase molt expressiva, «el actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre, y con él yo vuelvo a

²⁰⁵ Discurs de Jerzy Grotowski sense data, enregistrat en casset i sentit durant un acte d'homenatge realitzat a Nova York després de la seva mort, el 21/III/1999. Extret de la pàgina web, URL <<http://www.nytheatre-wire.com/MC99052T.htm>> [consulta el 23/XI/2005]. En una entrevista de 1971 Grotowski ja relativitza el context teatral: «I happen to work in the field of theatre, but if I found myself in another profession I would be looking for the same answers. I hope.» Citat en «Grotowski in Warsaw», *Herald-Tribune* (13/X/1971). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

²⁰⁶ Entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Denis BABLET, «La técnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 184). Grotowski afegeix: «A fin de cuentas, las aventuras de un productor se vuelven fáciles, pero los encuentros con otros seres humanos son cada vez más difíciles, más fructíferos y más estimulantes.»

nacer».²⁰⁷ No és la feina de producció la que més l'entusiasma, sinó la possibilitat de trobada i acceptació autèntica dels altres éssers humans. No persegueix l'automatisme ni el domini d'una tècnica, sinó un descobriment personal mutu. L'evolució d'aquest principi el portarà als afores del teatre, als terrenys on la recerca sobre l'art de l'actor pot ser totalment gratuïta. I és que l'art només té interès, escriu Grotowski el 1965, quan serveix «para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos».²⁰⁸

El teatre és un instrument, un *vehicle* cap a una altra realitat (parafraçant Brook). Els actors que integren el seu Teatre Laboratori «vien a probarse en algo muy definitivo que va más allá del significado del "teatro" y que es más bien un acto de vida y un camino de existencia».²⁰⁹ D'ells espera el coratge per abandonar les màscares quotidianes i iniciar així un procés d'autopenetració —catàrtic o psicoanalític— sense el qual no hi ha creació profunda: aquest és l'*acte total* de l'actor, d'un actor que ha de posseir una mena de *santedat*. El teatre de Grotowski és, essencialment, una actitud davant la vida; una actitud de donar i rebre, d'integració de la naturalesa espiritual i física de l'ésser humà.²¹⁰

Els textos de què se serveix, durant els primers anys del Teatre Laboratori, provenen del romanticisme polonès (Slowacki, Norwid, Mickiewicz, Wyspianski...). En temps de repressió, la literatura romàntica havia cohesionat la vida nacional; emergia en els diferents medis socials de Polònia com una mena de *religió nacional* que permetia conservar els valors i la pròpia identitat.²¹¹ L'orgull patriòtic de Grotowski el porta a una exaltació de la figura de l'heroi, a una admiració pels artistes que no s'han deixat sotmetre davant l'opressió exterior. Ell i els seus actors es consideren un producte de la tradició polonesa. És en aquest sentit que Grotowski defensa un teatre *nacional* de caràcter introspectiu.²¹²

²⁰⁷ Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 20).

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁰⁹ Jerzy GROTOWSKI, «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 213-222 (p. 218).

²¹⁰ Cf. Eugenio BARBA, «Vers un théâtre magique et sacrilège» (1963), dins *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiaskowa, Cracòvia, 1964, p. 6-7 (p. 6); Intervenció de Grotowski dins Robert ABIRACHED, «Un dompteur d'acteurs», *Le Nouvel Observateur* (19/IV/1967). Recueil factice extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

²¹¹ Cf. Intervenció de Grotowski dins Margo GLANTZ, «Apéndice. Entrevista a Jerzy Grotowski» (1968), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 223-233 (p. 228).

²¹² Cf. Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 54-55; entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 47); Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 46).

Però Grotowski no es limita a representar acríticament els mites col·lectius de la seva Polònia. Té consciència que el temps que li toca viure difereix profundament del període romàntic o de qualsevol altre moment de la història. En una societat fragmentada i dessacralitzada, incapaç de compartir una mateixa fe, Grotowski sap que ja no és possible una *identificació* amb el mite, sinó tan sols una *confrontació*.²¹³ És per aquest motiu que s'enfronta violentament a les situacions tabú, als valors mistificats:

Me fascinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Este elemento de nuestras producciones ha sido intitulado de muy diversas formas «encuentro con las raíces», «la dialéctica de la burla y la apoteosis» o hasta «religión expresada a través de la blasfemia; el amor que se manifiesta a través del odio».²¹⁴

És aquest l'aspecte més desconcertant de les produccions de Grotowski, que confon alhora els membres de l'Església i els del règim: per una banda, es tracta d'un teatre profanador i herètic que ofèn els més catòlics; per l'altra, presenta al·lusions espirituals que desagraden visiblement als comunistes. Els crítics teatrals hi veuen una dialèctica desconcertant entre la sublimació i la blasfèmia del sagrat; els europeus més agnòstics l'acusen de misticisme o obscurantisme. El caràcter públic del Teatre Laboratori de Grotowski —subvencionat integralment per l'Estat, com tots els teatres polonesos d'aquell moment—²¹⁵ implica una supervisió constant de la censura, que controla el contingut dels espectacles, els escrits publicats, la correspondència i els contactes amb l'estranger. Per sobreviure dins aquest ambient repressiu, és imprescindible emmascarar el llenguatge.²¹⁶ Ludwik Flaszen, col·laborador de Grotowski i conseller literari del Teatre Laboratori des del primer moment, explica com aplicaven estratègicament al teatre les

²¹³ Jerzy GROTOWSKI, «No era totalmente él» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 78-87 (p. 83).

²¹⁴ Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 16-17). Un crític escrivia aleshores: «Un tout qui démasque le mythe et accuse une époque, un appel à travers une condensation de vérités, en présentant ce qu'il y a de plus cruel et de plus pénétrant dans notre expérience collective. C'est de la religion qui consiste à blasphémer. C'est de l'amour qui s'exprime par la haine.» Extret de Jan PAWEK GAWLIK, «Akropolis 1962» (22/X/1962), dins Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów"*, p. 20.

²¹⁵ La majoria de teatres petits pertanyen aleshores a les ciutats, i només alguns teatres lírics o dramàtics depenen del Ministeri de Cultura. Cf. Raymonde TEMKINE, «La empresa-teatro en Polonia», dins *Grotowski: Ensayo*, p. 9-11. L'important estudiós teatral polonès, Jan Kott, escriu sobre l'aparent generositat del règim i la pobresa real dels ciutadans: «Poland is probably the only country in the world to permit itself the luxury of financing a theatre-laboratory and sufficiently poor that this allocation fell short of even providing sustenance for the members of the ensemble.» Extret de Jan KOTT, «On Grotowski. A Series of Critiques», *TDR (The Drama Review)*, vol. 14, núm. 2, T 46 (hivern de 1970), p. 199-203 (p. 199).

paraules *laic* i *secular*: «La “laïcité” était notre bouclier pour ainsi dire “giratoire”: il nous permettait de nous protéger de toutes les attaques venant de tous côtés. D’ailleurs proclamer d’emblée qu’on pratiquait un “théâtre religieux” aurait été suicidaire, et peu sérieux. Surtout à l’époque.»²¹⁷

Grotowski coneix bé el món de l’antropologia i la història de les religions. Les seves lectures no abasten només els textos clàssics i fundacionals de les diverses religions, sinó també els estudis interpretatius contemporanis: els arquetipus de Jung, les representacions collectives de Durkheim, el pensament salvatge de Lévy-Strauss, les teories del xamanisme d’Eliade, la concepció del sacrifici de Mauss... Grotowski té present —com Artaud— la funció del teatre en l’Antiguitat grega, les societats primitives o en el món oriental: una funció catàrtica, d’enfrontament amb les pors collectives per combatre-les. La seva blasfèmia s’inscriu en aquesta crueltat dels orígens. Les converses mantingudes amb Barba a principis dels seixanta en donen testimoni:

Luego pasábamos a la alquimia, al chamanismo, al trance, a los rituales, al *misterium tremendum et fascinans*, y aquí reaparecía el mismo núcleo de autores: Jung, Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss, Lévi-Strauss, Caillois, Bachelard, Eliade. Sus textos nos hacían reflexionar en voz alta; nos utilizábamos a nosotros y a nuestras experiencias para indagar la fértil zona de los «arquetipos», de las «representaciones colectivas», del «pensamiento salvaje». Las comentábamos, las parafraseábamos, nos inspiraban interminables suposiciones e hipótesis. Eran la fuente a la que recurriamos para reformular incesantemente la visión del teatro.²¹⁸

Són les teories teatrals de Grotowski, profundament arrelades en l’antropologia religiosa, que Barba intenta difondre en el mitjà acadèmic dels estudiosos de la religió: en els seus viatges a París visita Roger Callois, Enrico Fulchignoni i Claude Lévy-Strauss, així com diversos crítics teatrals, i envia materials a Mircea Eliade. Potser són aquests materials, així com el coneixement que Eliade va forjant en contacte amb companyies americanes germanes del *Living Theatre*, els

²¹⁶ Grotowski comenta a Barba, en referència als anys viscuts a Opole: «Sabíamos muy bien que había micrófonos escondidos para espiar nuestras conversaciones. Por eso hablábamos en una lengua alusiva.» Extret d’Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 134.

²¹⁷ Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 67). Quan Flaszen parla de la *poca serietat* de considerar que es tracta d’un *teatre religiós*, possiblement té en compte la dialèctica complexa que Grotowski manté entre la religió i la profanació, l’apoteosi i la burla. Flaszen continua: «Tout était laïc et séculier —je me rappelle avoir utilisé le terme de “mystère laïc”. Comment le “mystère” peut-il être laïc alors que ce terme relève de l’initiation spirituelle?».

²¹⁸ Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 58. Cf. Eugenio BARBA, «Vers un théâtre magique et sacrilège» (9-10/III/1963), dins Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire “13 rzedów”*, p. 6-7. No oblidem que Barba es llicencia en Història de les Religions amb una tesi sobre el sufisme.

que li permeten escriure al seu *Journal*: «Il paraît que pour eux —les acteurs—, le théâtre, le spectacle est un “exercice spirituel”, mais qui ressemblerait plutôt à une danse extatique, contrôlée “par une sorte de Yoga”». ²¹⁹

Flaszen ja havia utilitzat expressions molt semblants en un text publicat el 1963 sobre *Doctor Faust*, on feia al·lusió als exercicis espirituals de sant Ignasi de Loiola —el camí mistagògic de meditació activa que Flaszen prefereix anomenar *operationes spirituales*, per evitar la censura: deia aleshores que el Teatre Laboratori de Grotowski no se centra en els espectacles sinó en una mena d'*exercicis teatrals* que permeten a l'actor accedir a regions més profundes a partir d'una mistagogia totalment personal. ²²⁰

De fet, per Grotowski el ioga (que significa etimològicament *unió*) és un substitut dels mètodes convencionals d'entrenament de l'actor. Durant un temps és practicat pels membres del Teatre Laboratori; després és rebutjat pel fet de contribuir més a la introspecció que a la relació entre ells —una conclusió a la qual també arriba el Living Theatre. Les postures del ioga (asanes) no tenen una intenció purament corporal, sinó que es presenten com a exercici de concentració i rigor físic que intensifica la percepció sensible alhora que porta a l'aquietament de la ment, per tal de viure en profunditat l'aquí i ara. La seva intenció és unificar la persona, despertar el jo més íntim, accedir a una realitat última que es troba més enllà de les preocupacions quotidianes. La finalitat del ioga, a Orient, és la desacceleració dels processos corporals orgànics, mentre que a Occident està més identificada amb una harmonització del cos (una mena de gimnàstica de relaxació). Però, en el teatre, les asanes han de ser transformades perquè esdevinguin una eina útil no tan sols al treball individual d'unió físicamental, sinó també a la interrelació d'un grup: «algunos de los ejercicios los basamos en el hatha-yoga. Estos fueron transformados y su ritmo conductor invertido (dinamismo en lugar de estaticismo).» ²²¹

Quan, el 1970, Grotowski abandoni els espectacles i iniciï el *teatre de les fonts*, afirmarà que la seva intenció és trobar *una mena de ioga teatral* que permeti descobrir coses molt senzilles. ²²²

²¹⁹ Fragment sense data, escrit a Chicago durant la dècada dels seixanta, extret de Mircea ELIADE, *Fragments d'un Journal*, p. 564-571 (p. 565).

²²⁰ Cf. Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 68.

²²¹ Jerzy GROTOWSKI, «Los ejercicios» (1979), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 27-38 (p. 35).

²²² Cf. Jean-Pierre THIBAUDAT, «Grotowski» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 106-108 (p. 107). En una carta de 1964 Grotowski reitera aquesta voluntat de creació d'una mena de ioga, recorrent als conceptes de *tantra* (les tècniques d'alliberament per mitjà de l'expansió de la consciència i de transmutació de les energies del nivell biològic a l'espiritual, en l'hinduisme i el budisme) i de *bahkti* (que significa devoció o amor en sànscrit, i és un dels tres camins de realització en l'hinduisme): «Creo que estamos creando una variante europea de *tantra* o *bahkti*, que tiene sus raíces en la

L'últim any de la seva vida reiterarà la comparació del treball actoral —entès com un procés rigorós d'enriquiment personal— amb el ioga: «Pour que le travail artistique puisse fonctionner comme un yoga personnel, il doit être artistiquement impeccable.»²²³ Inscrivint-se en la tradició mil·lenària, la canvia i adapta a les seves necessitats. El teatre esdevé així el receptacle d'una saviesa molt antiga que era patrimoni exclusiu de les tradicions religioses. De fet, aquesta fascinació concreta per les pràctiques psicofísiques és comuna entre la gent del teatre, com ha explicat Flaszen recentment:

L'accès à ces mystérieuses énergies, ainsi que leur maîtrise dans un but créatif, fait rêver les comédiens et leur maîtres. Les exercices spirituels traditionnels, y compris les asanas du yoga, deviennent le training de l'acteur. Comme si —traduit dans le langage des détails techniques— il s'agissait de l'ascension vers une dimension inconnue, où la barrière entre l'esprit et le corps s'annule, et où l'esprit devient corporel, et le corps spirituel. Cela rappelle l'oxymore d'Artaud: *l'athlétisme affectif*.²²⁴

Grotowski no defineix clarament un límit entre el sagrat i el profà, entre l'experiència religiosa i l'aventura estètica. Investigant els diferents rituals —de la litúrgia ortodoxa al ritual *vaudou*, del ioga hindú a les danses dels dervixos—, s'esforça per traslladar-los a l'àmbit teatral, mantenint el rigor tècnic que, com ben ho sap, és la base de tota espontaneïtat i és el vehicle mateix de l'experiència sagrada.²²⁵

Ja en l'article «Nuovo Testamento del Teatro» (1964) Grotowski parla d'un actor *santificat* —«No hay que malinterpretarme: hablo de "santidad" en tanto que no creyente»— que emprèn un procés d'*autopenetració*, de *sacrifici* del seu cos, de *lliurament* en un acte d'amor, d'*expiació*.²²⁶ L'actor assumeix així la condició de boc expiatori defensat per René Girard, de víctima moderna

tradición mediterránea.» Extret de «Carta 12» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Opole, 29/XII/1964), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 164-166 (p. 165).

²²³ Josette FERAL, «Jerzy Grotowski. Une leçon magistrale au Collège de France», *Du théâtre: la revue*, núm. 20 (primavera de 1998), p. 25-28 (p. 28). També el seu col·laborador Ludwik Flaszen afirma: «Si d'une manière réductrice, il fallait définir la constante dans le parcours d'une quarantaine d'années de Grotowski, parcours rempli de détours et de revirements surprenants, on pourrait dire, qu'il s'agissait de l'union du théâtre et du yoga.» Extret de Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 65).

²²⁴ Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 67).

²²⁵ Cf. Marc FUMAROLI, «Grotowski ou le passeur de frontières», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 11-18 (p. 17).

²²⁶ Entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 28). Les paraules que apareixen en cursiva, en el text, són traduïdes directament d'aquest article.

de la societat sobre la qual es fonamenta violentament el sagrat.²²⁷ Aquest actor *santificat* s'oposa a l'actor *cortesà*, aquell que ven el seu cos a l'espectador per complaure'l, que repeteix clíxés i collecciona habilitats. La *tècnica inductiva* del primer es contraposa a la *tècnica deductiva* del segon; un any més tard, Grotowski definirà aquest procés inductiu d'eliminació d'obstacles com una *via negativa*, un altre concepte adoptat del llenguatge místic o religiós.²²⁸

No hi ha dubte que el seu llenguatge desconcerta: afirmant-se contínuament en l'àmbit de la laïcitat, Grotowski realitza transposicions constants entre els processos religiosos i els teatrals. L'actor que descriu s'assembla a un místic, a algú que, pels camins del desprendre personal i del lliurament a l'absolut, es va descentrant de si mateix per entrar en una relació més unitària i autèntica que el transcendeix. Grotowski sap que l'altra part d'aquesta relació d'alteritat no pot ser senzillament l'espectador, i per això parla confusament d'un *company segur*, un ésser especial enmig dels altres en qui l'actor pot confiar, davant de qui troba les condicions per ser íntimament vertader. No el vol tampoc anomenar Déu, perquè sent que aquest *company* ha de ser totalment humà: «¿amar a quién? No a Dios que ya no funciona en nuestra generación, tampoco a la naturaleza o al panteísmo. Existen misterios nebulosos. El hombre siempre necesita a otro ser humano para que pueda realizarse completamente y entenderlo, pero esto es como amar el Absoluto o el Ideal, amar a alguien que nos entiende pero que nunca veremos.»²²⁹

Grotowski rebutja participar en la institucionalització del sagrat. Quan sembla referir-se a una realitat de l'univers religiós, canvia alguna coordenada i construeix una concepció totalment personalitzada que se'n desmarca —en part per la censura, en part per la resistència a ser identificat com a religiós. És en aquest sentit que Flaszen afirma que el camí de Grotowski se situa en la frontera entre el teatre i les experiències religioses, defugint tota classificació: «Il est le créateur si on peut dire —métaphysiquement prudent— qui noue avec l'Absolu, de manière artisanale et pragmatique, un rapport obstiné, mais toujours teinté d'ironie.»²³⁰ Grotowski necessita el sagrat, però és incapaç de creure ingènuament en el Déu dels evangelis; la misèria i

²²⁷ Cf. Felipe REYES PALACIOS, «El chivo expiatorio según René Girard y el actor sacrificial de Grotowski», dins *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 113-126.

²²⁸ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 11): «La nuestra es una *via negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos».

²²⁹ Comentari de Grotowski en una entrevista de Richard SCHECHNER, «Encuentro en los Estados Unidos» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 200-212 (p. 203-204): «Finalmente, el actor descubre lo que yo llamo el "compañero seguro", este ser especial frente al cual lo hace todo, frente al cual actúa con los demás personajes y ante quien revela sus más personales problemas y experiencias. Este ser humano, este "compañero seguro" no puede definirse.»

²³⁰ Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 67).

la crueltat humana que va descobrir de nen el marcaren profundament. En el complex context polonès, on l'Església conviu amb el comunisme —tots dos plenament ortodoxos, rígids, dogmàtics—, Grotowski vol alliberar el teatre dels referents ideològics: «El arte no puede encadenarse a las leyes de la moralidad común ni a ningún catequismo.»²³¹

El seu teatre vol afirmar-se com un *sacrum* secular que substitueixi el paper de la religió en la societat. La crisi teatral, diu Grotowski, és un reflex de la crisi generalitzada de la cultura contemporània, fragmentada i dispersa, individualista i esquizofrènica: «Uno de sus elementos esenciales, a saber, la desaparición de lo sagrado y de su función ritual en el teatro, es un resultado de la decadencia obvia y probablemente inevitable de la religión.»²³² El teatre que proposa sorgeix *després* de la religió, per omplir el buit deixat per aquesta. Volent-se'n diferenciar, contínuament s'hi reporta. Els espectacles de Grotowski estan saturats de referències cristianes —bíbliques o de l'imaginari polonès—, i són difícils de copsar sense aquest rerefons simbòlic.

Durant aproximadament una dècada, Grotowski intenta fer realitat el seu teatre alhora secular i sagrat, *tremendum* i *fascinans* (per dir-ho amb Otto). El camuflatge que cobreix el llenguatge és una necessitat de l'època, però rere els mots percebem com la seva transgressió dóna plena entrada al terreny del *sacrum*. N'hi ha prou amb recordar alguns moments dels seus últims espectacles per copsar el missatge fortíssim —de crítica o desesperació— que s'hi inscriu: la processó al so de cants litúrgics dels deportats del camp de concentració, que s'encaminen cap al forn crematori d'Auschwitz al final d'*Akropolis* (1962); les confidències moralment invertides que fa el *Doctor Faust* (1963) als seus companys de taula, durant l'*últim sopar*; el martiri i la perseverança cristiana davant tot tipus de blasfèmies en *El príncep constant* (1965); la humanitat i la solitud de l'*Obscur* (també traduït per Innocent o Idiota), el Crist rebutjat pels seus amics, que es revela en *Apocalypsis cum figuris* (1968). Els textos d'origen són coneguts pel públic, però Grotowski hi afegeix elements cristians, desplaçant-los a un espai diferent que violenta l'espectador i n'altera el significat.

Al llarg dels anys seixanta Grotowski va imposant un número cada cop més reduït d'espectadors. La creació d'espectacles s'espaaia, alhora que s'amplia el període d'assajos.

²³¹ Jerzy GROTOWSKI, «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 213-222 (p. 215).

²³² Entrevista a Jerzy Grotowski per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 44). Cf. Jerzy GROTOWSKI, «No era totalmente él» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 78-87 (p. 84): «La civilización está enferma de esquizofrenia, que es la ruptura entre la inteligencia y el sentimiento, entre el cuerpo y el alma.»

L'entrenament dels actors canvia també de direcció, i una tècnica positiva dóna pas a una de negativa: no es tracta ja de capacitar l'actor amb habilitats, sinó de despullar-lo, alliberar-lo de clixés, fer-lo descobrir les resistències personals.²³³ Si els seus espectacles evoquen contínuament la litúrgia catòlica o ortodoxa —per mitjà de cants, processons, lletanies o de la iconografia cristiana—, el seu mètode es nodreix indubtablement de la filosofia oriental —la *via negativa*, el *sunyata*, la disciplina alhora espiritual i corporal d'Orient. El seu teatre no es fonamenta tant en les formes del teatre asiàtic —en el Nô, el Kathakali o el Kyogen—, sinó en la filosofia que hi ha al darrere, en conceptes bàsics d'existència. No assistim, doncs, a una actitud formalista, sinó a una recerca orgànica i individual que vol donar una resposta al seu temps.

Al llarg dels anys seixanta Grotowski va essent descobert pels crítics teatrals europeus. Només Polònia no el reconeix; el 1964 les autoritats d'Opole tanquen el seu teatre. Per invitació de la ciutat de Wroclaw, Grotowski i els seus actors s'hi traslladen a partir de 1965: s'inicia *l'èxode bíblic*, com escriu a Barba aleshores, amb l'esperança de trobar *la terra promesa*.²³⁴ Però Grotowski no pot amagar les seves pors relatives a aquest canvi d'*ashram* (ermita en sànscrit, com anomenava a la seu del seu teatre), a la vida en una ciutat més gran i sorollosa, més propícia a la dispersió: «El auténtico problema es: ¿cómo conservar el silencio interior donde no existe silencio en el exterior? ¿Cómo conservar la concentración en un lugar propicio a la dispersión? ¿Cómo seguir siendo exploradores cuando tenemos la tentación de construir un hogar? ¿Cómo conservar la "locura de la meta" ahí donde todo sugiere normalidad, y donde nos vemos obligados a definirnos explícitamente frente a la condición de actor?»²³⁵

Coincidint amb el canvi de ciutat, també el mètode de Grotowski coneix una renovació profunda: ja no parla tant de la dialèctica entre la burla i l'apoteosi, sinó de la *via negativa* de l'actor. De fet, *El príncep constant* (1965) obeeix a una tècnica molt més precisa i espiritual, que Grotowski considera «la experiencia artística más importante que he realizado hasta ahora. Y no sólo artística.»²³⁶ El treball intens amb Ryszard Cieslak —que es correspon amb un *descensus ad inferos*, per dir-ho amb Eliade— passa pel descobriment de les associacions personals de l'actor

²³³ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «El entrenamiento del actor (1959-1962)», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 94-138 (p. 94); entrevista a Jerzy Grotowski per Denis BABLET, «La técnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 178).

²³⁴ Cf. «Carta 12» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Opole, 29/XII/1964), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 164-166 (p. 165). Grotowski s'identifica aquí amb el poble jueu que surt de l'Egipte, camí de la terra promesa.

²³⁵ «Carta 13» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (6/II/1965), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 167-170 (p. 167-168).

—el record concret d'una experiència d'amor fracassada durant l'adolescència— i per diverses lectures, entre elles el *Càntic espiritual* de sant Joan de la Creu. Els espectadors hi veuen el martiri del príncep inflexible, el sacrifici de l'actor que és víctima. Però Cieslak reviu, en el seu cos, una experiència d'amor, un tipus d'amor adolescent que porta una gran càrrega de sensualitat i alhora d'espiritualitat, de pregària profunda —una *pregària carnal*, dirà Grotowski—. ²³⁷ Amb aquesta similitud entre l'amor humà i el diví, entre la sexualitat i l'espiritualitat, Grotowski s'inscriu en la tradició bíblica del *Càntic dels càntics*, continuada en la mística de Joan de la Creu, on el diàleg entre l'estimat i l'estimada evoca la relació amb Déu. ²³⁸

El príncep constant (1965) trastoca la comunitat artística parisenca. Tres anys més tard s'estrena *Apocalypsis cum figuris* (1968), l'últim espectacle del Teatre Laboratori (encara més transgressor), on el text dramàtic és substituït per un *collage* de citacions bíbliques (Job, Càntic dels Càntics, evangelis i Apocalipsi) i de fragments literaris de T. S. Eliot («Ash Wednesday», «The Waste Land» i «Gerontion»), Dostoievski (*Els germans Karamazov*) i Simone Weil (*La connaissance surnaturelle*). ²³⁹ Els passatges i els personatges bíblics triats (Job, Maria Magdalena, Judes, Pere, Llätzer...) comparteixen un mateix sentit de limitació humana, de sofriment i pecat, d'infidelitat i transgressió; manifesten la incomoditat de les lleis, la falta d'esperança, la maledicció de la vida, la incredulitat; exalten l'amor humà, la sexualitat, la corporalitat. Eliot parla d'una espera impossible i del desig de no ser enganyat; *el gran inquisidor* de Dostoievski desemmascara la religió oficial, que atenta contra la llibertat dels homes prometent-los una recompensa eterna i celestial; Weil relata una experiència mística totalment única i personal, al marge de la institució. Rere aquesta tria de textos ens adonem del moment viscut per Grotowski, el qual, com Simone Weil, mai no s'ha sentit membre de l'Església, malgrat mostrar una immensa

²³⁶ «Carta 15» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Wroclaw, 26/IV/1965), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 174-177 (p. 175).

²³⁷ Grotowski comenta el treball amb Cieslak: «Tout était lié à cette expérience. Cela se référerait à ce type d'amour qui, comme cela peut arriver seulement dans l'adolescence, porte toute sa sensualité, tout ce qui est charnel, mais, en même temps, derrière cela, quelque chose de totalement différent qui n'est pas charnel, ou qui est charnel d'une autre manière, et qui est beaucoup plus comme une prière. C'est comme si, entre ces deux aspects, il se créait un pont qui est une prière charnelle.» Extret de Jerzy GROTOWSKI, «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (rencontre *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9 décembre 1990), dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, ouvrage collectif réalisé sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1992, p. 13-21 (p. 17).

²³⁸ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «De la compañía teatral al arte com vehículo», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 181-212 (p. 195).

²³⁹ Les citacions concretes de cada actor i la successió de gestos i moviments —el que seria convencionalment el text dramàtic, amb els diàlegs i les anotacions escèniques— apareix molt ben relatat a *Jerzy Grotowski. Apocalypsis cum figuris*, descripció del espectàculo por Malgorzata Dzieduszycka, Maldoror, Vigo, 2003 (1ª ed. polonesa: 1974).

fascinació per l'evangeli i la litúrgia i de descriure's com una persona *molt sacramental*.²⁴⁰ Grotowski rebutja la religió organitzada, el fariseisme dels qui volen conduir espiritualment els altres i dels qui obeeixen acríticament a unes lleis contradictòries amb el missatge de Jesús. Per Grotowski, la institució ha matat l'esperit.

Els seus espectacles dels anys seixanta causen una contínua perplexitat entre el públic: «les prières sonnent comme des menaces. [...] Le Saint contre Dieu vient de démasquer la cruauté du Créateur», escriu Michael Kustow;²⁴¹ «Si ces acteurs sont des "saints", les spectacles de Grotowski sont des messes, des cérémonies religieuses qui devraient être ce qu'il y a de plus proche d'un judaïsme et d'un christianisme primitifs», publica el crític de *La Gazette de Lausanne*;²⁴² el del *Journal de Genève* refereix el llenguatge hagiogràfic de Grotowski i la conversió de la representació en cerimònia, en «une sorte de mystère, au sens antique du terme, où acteurs et spectateurs se confondent en une communauté d'initiés. Qui est qui?». ²⁴³ Alguns estudiosos el relacionen amb l'Edat Mitjana, mentre que d'altres afirmen que ell és el creador d'un ritual modern arrelat en l'Antiguitat: «Ce n'est pas une représentation, c'est un mystère moderne, un rite religieux, où entrerait de la possession. [...] S'il y a communion, ici, elle est autant sexuelle que spirituelle: un élan de l'être, une fête panique. On dépasse le christianisme pour rejoindre des croyances plus anciennes, une espèce d'inquiétude existentielle, propre à notre condition de vivants, et ses manifestations les plus primitives, élémentaires.»²⁴⁴

¿Quin espectacle crear, després d'*Apocalypsis cum figuris* (1968)? ¿Com continuar aquesta recerca tan impactant i alhora tan impenetrable per als espectadors? Malgrat la fama mundial de Grotowski, Polònia segueix imposant-li unes mesures restrictives als viatges a l'estranger i el contingut dels espectacles. L'estiu de 1969 Grotowski i Cieslak imparteixen un últim seminari a Holstebro, a la seu de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba; aquest li deixa diners i Grotowski viatja tot seguit cap a l'Índia, on ja havia estat dues vegades (el 1956 i el 1962). L'estada d'un mes en aquesta *terra de secrets* constitueix una autèntica experiència espiritual per Grotowski, com escriu en una carta: «He visitado algunos lugares santos, [...] he visto la atmósfera y la

²⁴⁰ Grotowski afirma en una ocasió: «Existen gestos profesionales, los gestos de un sacerdote, por ejemplo, como a veces en mi caso... yo soy muy sacramental...». Conferència no publicada de Jerzy Grotowski en Lieja (2/1/1986), citada per Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 128.

²⁴¹ Michael KUSTOW, «Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum» (setembre-octubre de 1963), dins Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów"*, p. 21-22.

²⁴² Guy DUMUR, «Grotowski à Paris. L'acropole de la douleur», *La Gazette de Lausanne* (28/IX/1968). Recueil factice extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

²⁴³ François TRUAN, «Grotowski: un acteur ne doit pas faire semblant», *Journal de Genève* (7-8/XII/1968). *Ibid.*

autenticidad de las reacciones religiosas de la gente, la calidez de estas reacciones. Quizá sólo aquí se puede encontrar algo igual.»²⁴⁵ Durant un mes visita ciutats, santuaris i muntanyes (arriba molt a prop de l'Everest); coneix també importants mestres espirituals, amb qui comparteix les recerques sobre l'anatomia de l'actor. No sabem més del que hi viu Grotowski, però en torna canviat.

El canvi és integral, també a nivell físic: Grotowski ha substituït les ulleres fosques per unes altres de transparents, s'ha aprimat i vesteix ara una roba còmoda i de color. Però la gran notícia és la seva decisió d'abandonar la producció d'espectacles: els espectadors han deixat d'interessar-li, no responen més a la seva necessitat de transgressió. En una conferència impartida a Colòmbia l'estiu de 1970, Grotowski afirma que es troba en un *moment singular* de la seva vida, un *moment crític*: «Eso que desde hace años se inclinaba en mí hacia otros horizontes —viene de culminar. [...] respiro ya otro aire. Mis pies tocan ya otro piso y otro llamado aguijonea mis sentidos.»²⁴⁶ No es tracta, doncs, d'una ruptura —com ho creu la majoria de gent aleshores—, sinó de la culminació d'un camí, de la progressió natural d'una recerca cada cop més centrada en l'actor i més insatisfeta amb la participació del públic. A la universitat de Nova York, el desembre següent, Grotowski diu clarament: «la vérité c'est que le théâtre ne m'intéresse plus sauf ce que je peux faire laissant le théâtre derrière moi. [...] Il m'a fallu des années pour que je comprenne que je dois quitter tout cela. Beaucoup d'entre nous, ici présents, doivent affronter ce dilemme: pratiquer un métier ou faire quelque chose d'autre. Quant à moi, je trouve qu'il faut faire quelque chose d'autre.»²⁴⁷

Grotowski té raó. El problema no li concerneix exclusivament, sinó que està present en tota una generació teatral que s'ha interessat pel ritual, la comunió i participació dels espectadors. ¿Hi ha desillusió? Segurament. La societat contemporània sembla haver perdut la dimensió ritual que la caracteritzava en altres èpoques, l'univers de referències compartit que la convertia en

²⁴⁴ Matthieu GALEY, «"Apocalypsis cum figuris". Le mage Grotowski», *Combat* (14/XI/1973). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

²⁴⁵ «Carta 26» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Calcuta, 10/VIII/1969), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 202-205 (p. 203). En una carta de 1963, en ocasió d'un viatge a l'Índia de Barba, Grotowski li deia: «Que la India le sea benigna, y que aquella tierra de secretos escoja, entre los vagabundos, revelarlos todos a ti.» Extret de «Carta 1» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Opole, 10/VII/1963), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 141-142 (p. 141). L'expressió *terra de secrets* fa al·lusió al llibre de Paul Brunton que Grotowski llegí de jove, *A Search in Secret India*. El seu quart i últim viatge a l'Índia serà l'any 1976, en companyia de la seva mare, per visitar la muntanya Arunachala (etimològicament, la vermella muntanya sagrada) on va viure Maharishi. Grotowski voldrà que les seves cendres hi siguin portades quan finalment mori.

²⁴⁶ Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 39).

²⁴⁷ Jerzy GROTOWSKI, «Jour Saint» (1970), dins «*Jour Saint*» et autres textes, Gallimard, París, 1974, p. 3-24 (p. 12).

comunitat viva: «Después de tantas exploraciones, experimentos y reflexiones, aún dudo de la posibilidad de una participación directa en el teatro actual, en una época en que no existe ni fe comunal ni alguna liturgia arraigada en la sique colectiva como eje para el rito.»²⁴⁸

La retirada de Grotowski implica una denúncia silenciosa de la societat, que sembla no necessitar ja del teatre; i també una crítica cruel al teatre, que ja no és capaç de regenerar-la. Grotowski hi veu una agonia: «*Je crois que le théâtre, comme genre artistique, est en train de mourir*, dit-il. *Je ne peux donner la foi, je ne l'ai pas.*»²⁴⁹ Grotowski no vol seguir treballant dins un marc que s'ha convertit en un impediment al treball autèntic de l'actor. No es preocupa ja per *salvar el teatre*, com li demanen aleshores: la gran qüestió ha de ser *com salvar-se a sí mateix*.²⁵⁰ El teatre implica irremeiablement un públic, que al llarg dels anys Grotowski havia anat manipulant per convertir-lo en testimoni. Però l'experiència desemascarada i profunda que realitzaven els actors es feia cada cop més difícil per als espectadors, incapaços de sintonitzar amb la revelació humana que tenia lloc a l'escena. De fet, ja no es tractava ben bé d'una escena: els mitjans escenogràfics s'havien reduït al mínim, l'espai s'havia buidat davant la importància creixent de l'actor. Però en aquesta nova etapa de Grotowski, «l'acteur n'existe plus. Ce qui existe c'est l'homme qui est plutôt que les autres dans la rencontre.»²⁵¹

Els mitjans teatrals són inútils, com també ho són els temes, les formes, les teories o els edificis sumptuosos: «quand on est tel qu'on est, il n'y a plus de moyens».²⁵² L'espectacle dona pas a la trobada, al descobriment de l'altre en la intimitat i l'autenticitat d'una comunitat. Hi ha un retorn al nucli sagrat originari del qual va néixer el teatre —precisament com a separació,

²⁴⁸ Conferència impartida per Grotowski a Nova York el 12/XII/1970, citada per Christopher INNES, *El teatro sagrado*, p. 190. La conferència sencera està publicada en Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (ed.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Gaceta, Mèxic DF, 1988, p. 459-467 (p. 467). Cito per Innes i no directament de la conferència de Grotowski perquè la traducció de Jiménez i Ceballos és, en aquest fragment, especialment, desafortunada.

²⁴⁹ Grotowski citat per Franck JOTTERAND, «Grotowski à New-York. "Le théâtre est à l'agonie"», *Le Monde* (28/I/1971). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

²⁵⁰ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 25-42 (p. 33): «On me pose continuellement la question: comment sauver le théâtre? Alors que la question qu'il faudrait poser c'est: comment se sauver soi-même? Je ne me crois pas capable d'insuffler dans qui que ce soit la foi dans le théâtre, puisque je n'y crois plus moi-même.» Cf. Colette GODARD, «Rencontre avec Grotowski», *Le Monde* (22/IV/1972). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

²⁵¹ Jerzy GROTOWSKI, «...Et le "Jour Saint" deviendra possible» (1972), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 73-80 (p. 80). Dos anys abans Grotowski ja havia afirmat: «Primero estuve demasiado absorvido por el fenómeno del actor todo entero, luego por el del hombre todo entero, pero no está del todo excluido que un día me ponga de nuevo a utilizar los efectos de luz. ¿Por qué no? Nada aquí debería tener fuerza de dogma.» Extret de Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 45).

²⁵² Jerzy GROTOWSKI, «...Et le "Jour Saint" deviendra possible» (1972), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 73-80 (p. 78-79).

distanciament, instauració d'una confrontació entre els qui *fan veure* i els qui *veuen fer*—. S'eliminen les barreres espacials i es retorna al cercle comunitari, l'expressió geomètrica més perfecta de l'experiència religiosa:

Ce n'est pas le théâtre qui est nécessaire, c'est tout à fait autre chose. Dépasser les frontières entre moi et toi: aller à ta rencontre, pour ne plus nous perdre dans la foule, ni dans les mots, ni dans les déclarations, ni dans les idées joliment précises. [...] Ce sera plutôt une rencontre. Pas une confrontation, mais... comment dirai-je? Le jour peut être *en-commun* pour être. [...] Là on éliminera le théâtre, on éliminera la peur et la honte, le besoin d'être voilé, d'être caché et aussi celui de jouer un rôle qui n'est pas nous.²⁵³

Grotowski no veu viabilitat en conservar un *esperit religiós* en el seu temps. Creu que el teatre i l'Església agonitzen, però que cal cercar un sentit nou per a la vida, recuperar una gran humanitat, esdevenir *germà* dels altres. No es tracta ja de compartir o combregar Déu, com anuncia l'Església, alhora que s'aliena dels problemes del món. Grotowski defensa una comunió totalment humana, interrelacional: «Nous ressentons le besoin de nous partager la vie, nous-mêmes, tels que nous sommes, tout entiers, dévoilés, nus, de nous partager frère et —si on est frère— on est comme le pain.»²⁵⁴ La fe vertadera és la que porta vers el *germà*, la que permet descobrir la seva sacramentalitat; on es descobreix el *germà*, diu Grotowski, allí hi ha Déu. La trobada vertadera implica un desarmament personal, una renúncia a amagar-se rere les màscares, les tarimes, els aplaudiments i les llums. En un text brillant que recorda el «Càntic del germà sol» de Francesc d'Assís o les profecies d'Isaïes, Grotowski parla de la fraternitat amb els altres éssers i amb les coses creades, que es dóna quan la mirada és neta i l'actitud despullada, oberta i senzilla:

Et c'est là l'essentiel, le centre de tout: frère. Il y a là «la ressemblance de Dieu», le don et l'homme; mais aussi frère de la terre, frère des sens, frère du soleil, frère du toucher, frère de la Voie Lactée, frère de l'herbe, frère de la rivière.

L'homme tel qu'il est tout entier, qu'il ne se cache pas; et qui *vit*, donc pas *chacun*. La chair et le sang, c'est le frère, c'est bien là qu'il y a «Dieu». C'est le pied nu et la peau nue où est le frère. C'est aussi le *jour saint*, être en *jour saint*, être en *jour saint*. Tout cela est inséparable de la rencontre. Réelle, entière, dans laquelle l'homme ne ment pas avec soi et tout y est. [...]

²⁵³ *Ibid.*, p. 76-77.

²⁵⁴ Jerzy GROTOWSKI, «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 25-42 (p. 42). En una altra conferència Grotowski repeteix aquesta necessitat: «je crois c'est un besoin urgent que d'avoir un lieu où nous *ne nous cachons pas et où nous sommes tels que nous sommes, dans toutes les significations possibles du terme.*» Extret de Jerzy GROTOWSKI, «*Jour Saint*» (1970), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 3-24 (p. 20).

Dans cette rencontre l'homme ne refuse pas soi-même et n'impose pas soi-même. Il se laisse toucher et ne se pousse pas avec sa présence. Il va vers et ne craint pas les yeux d'autrui, tout entier. C'est comme si l'on disait avec soi: tu es donc je suis; et aussi: je nais pour que tu puisses naître, pour que tu deviennes; et aussi: n'aie pas peur, je vais avec toi.²⁵⁵

L'home que es considerava misantrop es dedica ara a cultivar les trobades humanes; «Le dialecticien du corps, après dix années de théories rigoristes, est devenu jardinier de l'âme», comenta la crítica teatral de *L'Express*.²⁵⁶ El seu nou projecte de vida és una utopia que ell vol fer real, una recerca coratjosa i radical que sobrepassa les fronteres teatrals però que segueix treballant amb la matèria mateixa del teatre, que és també la matèria del ritual (el cos, els impulsos, la veu, les danses, el grup...). Si al principi de la seva formació Grotowski havia abandonat la carrera d'actor per la de director, per considerar-la més estimulante, ara reconeix que ha caigut en un automatisme i que li cal reprendre un nou rumb.²⁵⁷ Els espectacles acaben, però és com si es prolongués el període dels assajos: «suspendí mi trabajo de hacedor de espectáculos y seguí para descubrir la continuación de la cadena: los otros eslabones, *los de después* de los espectáculos y los ensayos».²⁵⁸ El seu Teatre Laboratori existirà fins l'any 1984, però sota el signe d'una recerca *parateatral*:

Al inicio era un teatro. Luego un laboratorio. Y ahora es un lugar donde espero ser fiel a mí mismo. Es un lugar donde cuento con que cada uno de mis compañeros pueda ser fiel a sí mismo. Es un lugar donde el acto, el testimonio dado por un ser humano será concreto y carnal. Donde no se hace gimnasia artística, trucos. Donde nadie sueña con dominar un gesto para «expresar» lo que sea. Donde se tienen ganas de ser descubierto, revelado, desnudo; verdadero de cuerpo y de sangre, con toda la naturaleza humana, con todo eso que ustedes pueden llamar como quieran:

²⁵⁵ Jerzy GROTOWSKI, «Jour Saint» (1970), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 3-24 (p. 24). En el «Càntic del germà sol» (o «Lloances de les criatures») Francesc d'Assís lloa l'Altíssim pel germà sol, la germana lluna, el germà vent, la germana aigua, el germà foc, la germana terra i, finalment, la germana mort. Cf. FRANCESC D'ASSÍS—CLARA D'ASSÍS, *Escrits*, Facultat de Teologia de Catalunya i Fundació Enciclopèdia Catalana (Clàssics del Cristianisme, 1), Barcelona, 1988, p. 128. Les últimes frases de Grotowski, en aquest text, recorden alguns passatges bíblics, especialment del profeta Isaïes: «No tinguis por, que jo sóc amb tu. [...] Perquè jo, el Senyor, sóc el teu Déu; et dono la mà i et dic: "No tinguis por, sóc jo qui t'ajuda!"» (Is. 41,10,13). En la conferència de Grotowski, no és Déu qui parla sinó un ésser humà que s'interessa per un altre, que es converteix en *germà*.

²⁵⁶ Caroline ALEXANDER, «La nouvelle quête de Grotowski. Un mystère païen à la Saint Chapelle: ce n'est pour Grotowski en France qu'un petit début», *L'Express* (12/XI/1973). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

²⁵⁷ Cf. Grotowski, citat per Jean-Pierre THIBAUDAT, «Grotowski» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 106-108 (p. 107): «Tomé la decisión de no hacer más espectáculos en 1970. Mi trabajo de director, en el sentido clásico, fue algo bello. Pero el automatismo me acechaba. ¿Qué haces? Otelo. ¿Y después? Después yo... Uno se vuelve mecánico. Entonces seguí trabajando durante diez años con la participación activa de los actores, pero sin presentar nada al público. Fue como una prolongación no de los espectáculos, sino de los ensayos.»

²⁵⁸ Jerzy GROTOWSKI, «De la compañía teatral al arte com vehículo», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 181-212 (p. 190).

espíritu, alma, psique, memoria, etc. Pero siempre en forma palpable, también digo: carnalmente pues de forma palpable. Es el encuentro, el salir al paso del otro, el bajar las armas, la abolición del miedo de los unos frente a los otros, en toda ocasión. He aquí lo que querría que fuese el teatro laboratorio. E importa poco que se le llame laboratorio, importa poco si se continúa a llamarlo teatro. Un lugar tal, un sitio tal es indispensable. Si el teatro no existiera, hubiéramos encontrado otro pretexto.²⁵⁹

Grotowski inicia la nova etapa del parateatre o teatre participatiu sota la metàfora del *dia sant* — *the holiday*—, la festa humana, l'experiència pura de desarmament personal i trobada amb els altres: «Il y a comme la présence de Dieu à l'intérieur de ces rencontres», deixa escapar Grotowski en veu baixa, durant una conferència a París.²⁶⁰ Entre 1970 i 1978 tenen lloc diversos projectes col·lectius conduïts pels actors del Teatre Laboratori —que ara esdevenen *guies*— en llocs naturals i aïllats: *Projecte Muntanya*, *Projecte Especial*, *La vigília*, *L'arbre de la gent*, *Viatge a l'est*, *Meditació en veu alta*, etc.²⁶¹ Es demana als participants que abandonin el professionalisme i el diletantisme per integrar una mena de *ritual iniciàtic* que dura alguns dies i que té lloc preferentment a la muntanya i el bosc (llocs sagrats per als polonesos). Es rebutja definitivament la funció d'entreteniment, característica del teatre, i es crea un espai-temps *liminal* —per dir-ho amb Victor Turner— viscut pels actants o participants *tribals* que integren la *communitas*.²⁶²

Mentrestant, i a partir d'aquestes experiències, Grotowski va desenvolupant el seu *teatre de les fonts* (1976-1982), investigant amb persones lligades a velles creacions, religions i llengües el punt comú, la *font de les tècniques* que existeix abans de la diferència: «In order to archieve the experience of the beginning one must undergo something that precedes the notion of a group.»²⁶³ Hi ha un període de transició (i d'exili real) de tres anys a Califòrnia, en què Grotowski treballa sobre el *drama objectiu* (1983-1985), i que se centra en *actions* i *motions* —una

²⁵⁹ Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 46).

²⁶⁰ Évelyne ERTEL, «Grotowski au Récamier», *Travail théâtral*, núm. 12 (juliol-setembre de 1973), p. 128-133 (p. 131). L'autora descriu la incomoditat de Grotowski tot just després de pronunciar aquesta frase: «Ici, Grotowski hésite, s'interrompt, cherche ses mots; sa voix baisse étrangement sur sa dernière phrase. Puis il poursuit, toujours en marchant et faisant de nombreux gestes comme pour aider ses propos ou leur donner plus de poids. Il fume cigarette sur cigarette.» Banu relata un altre episodi en què Grotowski es refereix a Déu: un cavall blanc creua inesperadament l'espai on els seus alumnes executen *Motion*, el que el porta a comentar a Jan Kott: «C'est quand même Dieu le plus grand metteur en scène». Extret de Georges BANU, «Jerzy Grotowski, l'œuvre anonyme», *Art press* (1989), p. 80-81 (p. 81).

²⁶¹ Cf. Marco DE MARINIS, *El nuevo teatro*, p. 312. De fet, fa 400 anys que Polònia celebra festivals religiosos anuals al bosc, que han influït segurament els projectes parateatral de Grotowski. Cf. James ROOSE-EVANS, «16. Grotowski and the Journey to the East», dins *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, Londres, 1984 (1ª ed.: 1970), p. 152-162 (p. 156-157).

²⁶² Cf. Victor TURNER, *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, PAJ, Nova York, 1982, p. 116-122.

sèrie de moviments primaris, d'atenció i exactitud, per despertar el cos i aprendre a executar una estructura—. ²⁶⁴ El quart i últim període de treball de Grotowski, en què es treballa més la *verticalitat* que durant els períodes anteriors, rep el nom d'*art com a vehicle* —o també *arts rituals, objectivitat del ritual*— i es desenvolupa a partir de 1985 al Workcenter de Pontedera, en el nord d'Itàlia. La seva *ermita* final d'exili i acollida serveix per aixoplugar i donar continuïtat a una de les investigacions més rigoroses al voltant del funcionament del cos, de l'art i del ritual. ²⁶⁵

Al llarg de la vida de Grotowski, i d'una forma cada cop més explícita, percebem una nostàlgia dels orígens, una voluntat de retorn a un espai i temps sagrats que existien abans de la fragmentació del món, una recerca de l'universal que persisteix més enllà de les diferències. Grotowski investiga els processos vius de l'organisme humà; de manera semblant a Peter Brook, aposta per l'antropologia i la interculturalitat per indagar l'essència del teatre. És per això que molts estudiosos no dubten a comparar la seva recerca teatral amb una *expedició antropològica*, que abandona els territoris civilitzats i s'endinsa en el bosc, violant els tabús socials i religiosos per trobar la *pàtria espiritual* perduda. ²⁶⁶

Grotowski vol regenerar no pas el teatre, sinó la condició humana; prescindeix fins i tot de la mediació de la representació teatral perquè li interessa l'ésser humà en la seva autenticitat i nuesa. Com comenta Monique Borie, el seu recorregut va *d'un teatre de la regeneració a una regeneració sense teatre*: «Grotowski, qui, dès ses débuts, a souvent parlé de l'influence que l'anthropologie avait exercée sur lui, loin de se placer dans l'axe des acquis de l'analyse structurale de la pensée mythique, se situe en fait au cœur même des questions posées par l'herméneutique: celle de l'origine et du centre, de l'unité et de la médiation des contraires, celle

²⁶³ Jerzy GROTOWSKI, «Wandering towards a theatre of sources» (Warsaw, 5/vi/1978), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 228-230 (p. 230). Cf. Jean-Pierre THIBAUDAT, «Grotowski» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 106-108 (p. 106-107).

²⁶⁴ Aquest període apareix molt detalladament en Thomas RICHARDS, «Un año con Grotowski en el Objective Drama», dins *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 85-120. Richards serà el deixeble triat per Grotowski per transmetre-li tot el seu coneixement, instruir-lo i fer-lo seu continuador oficial. El 1996, Grotowski canvia el nom del Workcenter de Pontedera, per Workcenter Jerzy Grotowski i Thomas Richards.

²⁶⁵ Aquesta partició de la carrera de Grotowski en quatre períodes (més els moments de transició) és adoptada de l'investigador polonès Zbigniew OSINSKI, «Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 96-113. Osinski relaciona la denominació de *drama objectiu* amb altres manifestacions que també pretenen ser sobreindividuals: *l'inconscient objectiu dels jungians*, *l'objective correlative* d'Eliot i, sobretot, *l'art objectiu* de Gurdjieff.

²⁶⁶ Cf. Eugenio BARBA, «Il teatro psicodinamico come cerimonia di autopenetrazione collettiva», dins *Alla ricerca del teatro perduto*, p. 9-46 (p. 32); Eugenio BARBA, «Ritual Theatre», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 9, núm. 3, T 27 (primavera de 1965), p. 172-175 (p. 174).

de la renaissance et du salut.»²⁶⁷ No es tracta només d'heretar la tradició, sinó d'inserir-s'hi, d'engendrar-la. El seu esforç no es desenvolupa, doncs, en el pla merament intel·lectual o teòric, sinó que vol esdevenir un camí existencial concretat en cants, danses, accions, espais, moments de trobada; per això recupera per al teatre, com un vertader antropòleg, els processos implícits en els rituals i els cants antics, a punt d'extingir-se. També els espais creats donen testimoni del seu recorregut teatral, de la transgressió ontològica i física que vol provocar: caldrà esbrinar-hi la relació profunda que s'estableix entre l'existència de cadascú i el lloc que ocupa, entre les relacions humanes i la seva configuració en l'espai.

Durant el seu període directament teatral Grotowski havia evolucionat de la persecució d'una tècnica positiva a la *via negativa* de l'actor; però la seva recerca esdevé encara més *apofàtica*: «il faut rejeter tout cela et ne plus apprendre mais désapprendre, ne plus savoir comment faire, mais savoir comment ne pas refuser l'acte».²⁶⁸ S'adona que no es tracta ja de conèixer, sinó d'anar a l'origen del coneixement. La seva actitud recorda la del sant que apareix en el *Tao te Ching*, aquell que «actúa sin acción, | y nada hay que no regule»;²⁶⁹ posseïdor de la virtut primigènia, no s'apropia de res, es desprèn de si mateix, renuncia a dirigir els altres, es manté en la quietud:

Quien se dedica al estudio crece día a día;
quien se dedica al curso mengua día a día.
Mengua y mengua
hasta alcanzar la inacción.
No actuando, nada hay que no haga.
Se obtiene cuanto hay bajo el cielo
estando siempre desocupado.
En cuanto uno tiene ocupaciones,
no es apto para obtener todo bajo el cielo.²⁷⁰

Influït des de la infantesa per la filosofia oriental, Grotowski està ara en condicions de viure-la plenament. En la seva vida social, en la formulació del mètode i en el contacte proper amb els

²⁶⁷ Monique BORIE, «Grotowski: d'un théâtre de la régénération à une régénération sans théâtre», *Cahiers de l'Est*, núm. 1213 (2n trimestre de 1978), p. 84-102 (p. 85). Cf. Marc FUMAROLI, «Grotowski ou le passeur de frontières», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 11-18 (p. 12-13).

²⁶⁸ Jerzy GROTOWSKI, «Jour Saint» (1970), dins «*Journal Saint*» et autres textes, p. 3-24 (p. 19).

²⁶⁹ LAO ZI, *Tao te King. Libro del curso y de la virtud*, prólogo de François Jullien, edición y traducción del chino d'Anne-Hélène Suárez Girard, Siruela, Madrid, 2004, p. 35 (poema III).

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 125 (poema XLVIII).

actors, trobem una mateixa actitud silenciosa de renúncia a ensenyar res, a imposar una teoria, a dirigir un grup. Grotowski espera, acompanya passivament —però amb un elevadíssim grau de presència i autoritat— els descobriments de l'actor, el seu viatge a les profunditats del cos i la memòria (o del *cos-memòria*, com prefereix anomenar).

Grotowski viu els últims anys de la seva vida com un ermità, en una solitud escollida i interceptada pel contacte amb actors que van a indagar les profunditats humanes. En les dues sales despullades de l'antiga bodega de Pontedera, només un excel·lent paviment de fusta els espera. Grotowski treballa ja en la concepció de *l'art com a vehicle*, havent abandonat *l'art com a presentació* i havent passat pel període de transició del *parateatre* i el *teatre de les fonts*. Però la seva recerca actual també serveix als qui es mantenen en el primer registre. De fet, més de seixanta companyies de teatre de recerca han passat per Pontedera al llarg dels anys. Un treball profund ha d'estar protegit, diu Brook; però una recerca amagada de qualitat no deixa mai de nodrir el treball públic.²⁷¹ Grotowski sap en consciència que els seus descobriments tècnics i artesanals *passaran*, d'alguna manera, als qui es troben en el món teatral; i que no és bo mantenir-se aïllat:

Con el arte como vehículo, somos sólo el extremo de la larga cadena, y este extremo debe permanecer en contacto, de una manera u otra, con el otro extremo, que es el arte como presentación. Los dos extremos pertenecen a la misma gran familia. [...] Recuerdo aquel capítulo del *I Ching* chino, el antiguo Libro de las Transformaciones, donde se dice que un pozo puede estar bien construido y el agua de dentro ser pura, pero si nadie saca agua del pozo, los peces la habitarán y el agua se alterará.²⁷²

No es tracta d'una fugida del món, sinó d'una vocació laica que necessita el silenci, la concentració i l'aïllament. El seu silenci és una crítica radical de la consciència, un contrapès a la societat desequilibrada, un anhel de puresa, una depuració del llenguatge contaminat, una ascesi semblant a la dels místics, una utopia posada en pràctica, una transgressió de les mediacions; «Tout grand absent du monde est un dissident», recorda Banu.²⁷³ Grotowski supera les vanitats artístiques i esdevé un mestre anònim i aparentment absent, però autènticament

²⁷¹ Cf. Peter BROOK, «Jerzy Grotowski. L'art comme véhicule» (Florència, març de 1987), *Art press* (1989), p. 82 [número especial coordinat per Georges Banu: «Le théâtre. Art du passé, art du présent»]: «le travail à Pontedera concerne et touche le monde du théâtre. [...] il y a une relation vivante et permanente à établir entre le travail caché de recherche et la nourriture immédiate que cela peut donner au travail publique.»

²⁷² Jerzy GROTOWSKI, «De la compañía teatral al arte com vehículo», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 181-212 (p. 211).

²⁷³ Georges BANU, «Grotowski, l'absence présence», dins *Le théâtre ou l'instant habité*, p. 88-94 (p. 89).

present. No persegueix la perfecció en solitud, sinó que cerca el perfeccionament dels altres, els proposa un camí.²⁷⁴ Quan treballa sobre les qualitats vibratòries dels cants rituals amb els actors, pretén assolir el moment en què, «de repente, este canto empieza a *cantarnos*. Este canto antiguo me canta; ya no sé si descubro el canto o si soy el canto mismo.»²⁷⁵ Grotowski vol arribar a una ruptura ontològica de nivell, vol abandonar definitivament l'art tal com l'entenem actualment, i cercar quelcom anterior, universal, unitari, essencial, inassolible, col·lectiu i anònim.

▪

El recorregut de Grotowski no és pròpiament religiós: la seva indagació del ritual té lloc al marge de la litúrgia i la institucionalització del sagrat. El teatre esdevé el receptacle modern del sagrat, de totes les tècniques i experiències de superació de la quotidianitat. Brook no dubta a afirmar que la recerca de Grotowski és *espiritual*: «en una época diferente a la nuestra, este trabajo hubiera sido como la evolución natural de una gran tradición espiritual».²⁷⁶ El mateix Grotowski afirma que no es tracta de crear un nou mètode, molt menys un mètode teatral: «Pienso que *este género de investigación haya existido más frecuentemente fuera del teatro*, aunque alguna vez haya existido en ciertos teatros. Se trata del camino de la vida y el conocimiento. Es muy antiguo.»²⁷⁷ La seva investigació ha estat anomenada de moltes maneres, sovint en relació amb les religions; però Grotowski se sent en la impossibilitat de pronunciar o inventar noms religiosos. L'espiritualitat i la corporalitat convergeixen sota la seva mirada unificadora, totalment humana i laica, que ja no coneix fronteres: «La seule chose qu'on puisse dire d'un artiste, sa seule définition, c'est que c'est un être humain. Quant à l'œuvre d'art, elle n'existe que comme rencontre avec..., avec nous-même? Avec un autre? Ça dépend. [...] Pour ma quête..., c'est dans la chair que cela se passe, et il n'est point besoin de parler de spirituel parce que, si nous nous donnons totalement, nous sommes totalement.»²⁷⁸

²⁷⁴ Georges Banu escriu alguns articles interessants sobre aquesta última fase de Grotowski, amb qui mantenia una relació personal d'amistat: «El maestro inmóvil: un gran ausente», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 100-102; «Grotowski: anonyme et présent», dins *Le théâtre, sorties de secours*, p. 56-61; «Jerzy Grotowski, l'œuvre anonyme», *Art press* (1989), p. 80-81 [número especial coordinat per Georges Banu: «Le théâtre. Art du passé, art du présent»]; «Partir vers le lieu du retour (Grotowski et Staniewski a Nancy)», *Cahiers de l'Est*, núm. 20 (11 trimestre de 1980), p. 83-88. Sobre el silenci en l'art contemporani, vegeu l'article citat de Susan SONTAG, «La estética del silencio» (1967), dins *Estilos radicales*, p. 11-43.

²⁷⁵ Jerzy GROTOWSKI, «De la compañía teatral al arte com vehículo», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 181-212 (p. 201).

²⁷⁶ Peter BROOK, «Grotowski, el arte como vehículo» (Florència, març de 1987), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 76-77 (p. 77).

²⁷⁷ Jerzy GROTOWSKI, «Respuesta a Stanislavski» (1980), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 18-26 (p. 26).

²⁷⁸ P. K., «Grotowski, l'artiste et la société. Un colloque à l'UNESCO», *Le Monde* (21/VII/1974). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

Grotowski és l'artista paradoxal que abandona l'art, el director que ja no munta espectacles, l'artesà que prescindeix de l'autoria, el mestre d'una tribu d'iniciats, el savi que es retira, el místic laic de l'actualitat. Criticat per molts, incomprès per la majoria, no ha deixat mai d'exercir una fascinació en tots aquells que s'aventuraren en el camí. Qui l'ha conegut, afirma haver viscut amb ell *instants de veritat*.²⁷⁹ Grotowski ha sobrepassat les fronteres teatrals, i el teatre s'ha convertit per ell en pretext, en vehicle cap a un estat autèntic de consciència/presència a la vida. Un dia, comenta al seu amic Peter Brook la seva aspiració més profunda: «avant la fin de ma vie, je voudrais pour un moment passer au-delà des formes, des formes de la vie, et vivre ce qu'il y a derrière.»²⁸⁰ Com Rothko, com Brancusi, com Cage, com Brook mateix.

²⁷⁹ Cf. Georges BANU, «Grotowski: anonyme et présent», dins *Le théâtre, sorties de secours*, p. 56-61 (p. 56): «Comment parler d'un artiste qui rejette les œuvres, comment ne pas s'éloigner trop de la réalité de ses expériences et ne pas se contenter du témoignage?»; Richard SCHECHNER, «Jerzy Grotowski 1933-1999. "I Do Not Put on a Play in Order to Teach Others What I Already Know"», *TDR (The Drama Review)*, vol. 43, núm. 2, T 162 (estiu de 1999), p. 5-8 (p. 7-8): «Relating face-to-face with Grotowski could change the way a person experienced and understood the ground from which theatre grows. In other words, Grotowski changed lives and therefore changed the theatre.»

²⁸⁰ Peter BROOK, «Qualité et artisanat», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 6-10 (p. 7).

PRIMERA PART
**EL CONTEXT DELS SEIXANTA:
ESPAI I REVOLUCIÓ**

1. CONSCIÈNCIA HISTÒRICA I OPORTUNITAT DE CANVI

Tothom vol respirar i ningú no pot respirar. I molts diuen: «Respirem més tard!» I la major part no moren perquè ja són morts.

PINTADA DEL MAIG DEL 68

Hi ha moments en què un gran nombre de sectors de la societat comença a percebre el temps no pas com a *kronos* —la successió monòtona i abstracta de segons, minuts, hores...—, sinó com a *kairós* —el moment oportú, l'ocasió decisiva. A la dècada dels seixanta se sent la urgència d'una ruptura, d'un canvi de direcció, d'una revolució en nombrosos àmbits de la societat i la cultura. El temps és propici a la indagació dels grans principis polítics, que es mostren sobtadament vulnerables, enganyosos i autoritaris; la joventut rebutja tant el capitalisme com el comunisme estalinista, manifestant-se en contra de tot sistema repressiu. Es planteja una nova llibertat d'expressió, tant en les institucions com en els distints gèneres artístics. L'art es barreja cada cop més amb la política, en la il·lusió de canviar les estructures de poder i les dinàmiques socials.

Ja als anys vint i trenta, davant les destrosses de la Primera Guerra Mundial, s'havia generat una recerca abundant i una producció artística de gran gosadia. Ara també, als anys cinquanta i seixanta, posteriors a la Segona Guerra Mundial, es reprèn el fil de la crítica i l'experimentació. Són els conceptes mateixos de racionalisme, progrés o funcionalisme els que entren en crisi. La humanitat s'havia trobat tècnicament més preparada, però havia comès un dels horrors més sagnants de la història: l'holocaust jueu manifesta un punt extrem de la crueltat humana; mostra també com la raó pot portar a l'explotació. Després d'Auschwitz, es pregunta Adorno, ¿com tornar a fer poesia? Amb aquest dictamen, anuncia un art que no dissimula ja la brutalitat real ni traïciona el llenguatge. Anys més tard, Paul Virilio es pregunta, en un altre assaig extremament negatiu: «¿Qué es lo que queda desde entonces, de la prohibición sentenciosa de un Adorno sobre *la imposibilidad de escribir un poema después de AUSCHWITZ?* En suma, poco, puesto que todo o casi todo había comenzado en el alba de un siglo despiadado y constantemente catastrófico, desde el *TITANIC* en 1912, hasta *CHERNOBIL* en 1986, pasando por los crímenes contra la humanidad de *HIROSHIMA* y de *NAGASAKI*.»¹

¹ Paul VIRILIO, «Un arte despiadado», dins *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001 (1ª ed. francesa: 2000), p. 47-83 (p. 50). L'autor també fa referència, en aquest capítol, al suïcidi de Paul Celan i de Mark Rothko l'any 1970, precedits pel de Vicent Van Gogh.

Gran part dels camins iniciats per les avantguardes històriques es truncaren amb motiu de les dues grans guerres i l'exili d'artistes als Estats Units. Moltes de les propostes radicals de les primeres dècades no trobaren un context social on encarnar-se i es convertiren en meres utopies. A finals de la dècada dels cinquanta comença a formular-se una nova crítica que posa en crisi la lectura reductora de les avantguardes i el camí entotsolat —i aparentment totalitari— de cada llenguatge artístic. No hi ha més lloc per a la ingenuïtat ni el racionalisme dogmàtic. Els temps són ara de reflexió i obertura a altres dominis.

1.1 La crisi del llenguatge

1.1.1 La paraula i el silenci

Les paraules han deixat d'entrecreuar-se amb les representacions i de quadricular espontàniament el coneixement de les coses.

MICHEL FOUCAULT (1966)

Durant el Maig del 68 té lloc, segons Michel de Certeau, una vertadera revolució de la paraula, que es mostra alhora reivindicativa i poètica, transgressora i creadora. El llenguatge serveix per obrir perspectives prohibides fins aleshores, per alliberar una veu reprimida, per apuntar cap a alguna cosa encara desconeguda: «La parole, devenue un “lieu symbolique”, désigne l'espace créé par la distance qui sépare les représentés et leurs représentations, les membres d'une société et les modalités de leur association».² Aquesta paraula és presa pels estudiants, els treballadors i els artistes, i condueix a una sèrie de debats que canvien «les spectateurs en acteurs, le face-à-face en dialogue, l'information ou l'apprentissage de “connaissances” en discussions passionnées sur des options engageant l'existence».³ Es tracta d'un llenguatge de

² Michel de CERTEAU, «1. Une révolution symbolique», dins *La prise de parole et autres écrits politiques*, édition établie et présentée par Luce Giard, Seuil, Paris, 1994 (1^a ed.: 1968), p. 29-39 (p. 38). La primera part d'aquest llibre es refereix exclusivament al Maig del 68: els quatre capítols inicials van ser publicats per primer cop l'octubre de 1968 sota el títol *La prise de parole* (Desclée De Brouwer, Paris). Hi ha dos articles posteriors en els quals Certeau comenta tota la literatura originada a partir dels esdeveniments de Maig («5. La moisson des éditeurs: mai vu de septembre» i «6. Une littérature inquiète: un an après»). L'edició francesa actual incorpora altres *écrits politiques* consagrats al continent americà, al problema de la comunicació o a la convivència entre diferents *economies ethniques*. Dels escrits sobre el Maig del 68, sorprèn la rapidesa amb què Certeau analitza els esdeveniments, la seva necessitat de dilucidar la situació i la gran informació de què disposa.

³ Michel de CERTEAU, «2. Prendre la parole», dins *La prise de parole*, p. 40-57 (p. 43). També Jean Duvignaud comenta aquesta revolució de la paraula: «On conçoit que la découverte de la parole directe ait été une des révélations de Mai. L'homme parle à l'homme et voilà une injustice de plusieurs années abolie. [...] Mai est une révolte de la parole

paraules i de gestos, d'accions simbòliques i d'ocupació estratègica d'uns llocs urbans molt concrets. Un llenguatge que cerca la coherència i que intenta reduir la distància entre els somnis i la realitat, entre les aspiracions de la gent i els sistemes de representació:

En mai dernier, on a pris la parole comme on a pris la Bastille en 1789. La place forte qui a été occupée, c'est un savoir détenu par les dispensateurs de la culture et destiné à maintenir l'intégration ou l'enfermement des travailleurs étudiants et ouvriers dans un système qui leur fixe un fonctionnement. De la prise de la Bastille à la prise de la Sorbonne, entre ces deux symboles, une différence essentielle caractérise l'événement du 13 mai 1968: aujourd'hui, c'est la parole prisonnière qui a été libérée.⁴

També Michel Foucault alerta, el 1966, de la distància que separa *els mots i les coses*. En el seu famós comentari de *Las Meninas* de Velázquez afirma que els noms són artificis inadequats i que la pintura i la paraula són irreductibles l'una a l'altra: «Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea.»⁵ Segons Foucault, des del segle XIX el llenguatge es va tancant en si mateix, convertint-se en mer objecte de coneixement enmig d'altres, autoreferencial i silenciós: «las palabras dejaron de entrecruzarse con las representaciones y de cuadrar espontáneamente el conocimiento de las cosas».⁶ El llenguatge deixa així de ser entès com a *representació* —característica de l'episteme de l'Edat Clàssica— i esdevé *significació*: si abans servia per anomenar, ordenar i classificar, ara es fa discurs, objecte d'estudi crític, pura literatura. Nietzsche és un dels primers filòsofs a plantejar el problema del llenguatge des de la filosofia, però tot un seguit de pensadors del segle XX — Russell, Wittgenstein, Saussure, Chomsky, Lévi-Strauss... — preconitzen una nova consciència lingüística a partir del formalisme o l'estructuralisme. Neix així una voluntat de

permanente contre une industrialisation méditée par les économistes de cabinets, les cuistres de graphiques.» Extret de Jean DUVIGNAUD, *Le théâtre et après*, Casterman, París, 1971, p. 110. Entre les moltes pintades que es podien llegir a les parets de París, hi havia una que expressava molt bé aquesta necessitat urgent de parlar: «Tengo algo que decir, pero no sé muy bien qué es». Extret de Mark KURLANSKY, *1968. El año que conmocionó al mundo*, Destino, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 2004), p. 298.

⁴ Michel de CERTEAU, «2. Prendre la parole», dins *La prise de parole*, p. 40-57 (p. 40). Aquestes paraules de Certeau sintonitzen amb l'opció del Théâtre du Soleil de crear una obra col·lectiva inspirada en el Maig del 68 i que porta per títol: *1789: la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*. Una revolució portava a una altra; la memòria col·lectiva recordava un moment passat en què també el poble s'havia enfortit i havia enderrocat el poder.

⁵ Michel FOUCAULT, «Capítulo 1: Las Meninas», dins *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 1991 (1ª ed. francesa: 1966), p. 13-25 (p. 19).

⁶ Michel FOUCAULT, «Capítulo 9: El hombre y sus dobles», dins *Las palabras y las cosas*, p. 295-333 (p. 296).

correspondència i coherència entre el llenguatge i el pensament, entre les idees i les seves manifestacions.⁷

Un any més tard Guy Debord escriu, a *La société du spectacle* (1967), que hi ha un llenguatge comú que s'ha perdut amb la progressiva independència de l'art modern: el Barroc provoca una escissió entre l'art i la religió; el temps històric entra dins l'art i s'inicia un procés de negació i individualització que passa pel romanticisme i el cubisme, fins a arribar al dadaisme i el surrealisme, que assenyalen pròpiament *la fi de l'art* modern. Però aquest llenguatge, segons Debord, «debe recuperarse en la praxis, que ha de reunir en sí misma la actividad directa y su lenguaje. Se trata de alcanzar la efectiva posesión de la comunidad de diálogo y del juego temporal que la obra poético-artística sólo *representaba*.»⁸ Només un llenguatge que parli en el present serà capaç de vèncer l'alienació de la societat moderna —convertida en espectacle, en mercaderia de masses— i apropiar-se de nou del curs de la història.

El llenguatge està, de fet, en el centre dels debats d'aquesta època, i ningú no pot restar indiferent a la pluralització de les seves formes, a la materialitat que presenta, a la seva contextualització en cada cultura. Les expedicions antropològiques dels anys cinquanta i seixanta, impulsades en gran mesura pel treball de Claude Lévy-Strauss, posen de manifest la meticulosa organització dels poblats primitius, tan legítims com les societats occidentals però culturalment més unificats i autèntics, revelant-nos així, per dir-ho amb Eliade, *un pensament sense pensadors*.⁹ La manera de llegir el passat esdevé aleshores complexa i conscient, menys centrada en la cultura blanca occidental i més oberta als diferents llenguatges.

▪

Durant aquests anys també l'arquitectura comença a ser abordada com a llenguatge sota les influències de l'antropologia, l'estructuralisme filosòfic o les teories de la semiòtica. L'arquitectura moderna és ara considerada un projecte insuficient i reductor davant la

⁷ Cf. José María VALVERDE, «La conciencia del lenguaje», dins *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Ariel, Barcelona, 1999 (1ª ed.: 1980), p. 291-307.

⁸ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, València, 2002 (1ª ed. francesa: 1967), p. 155 [tesi núm. 187].

⁹ Recordem les principals obres publicades per Lévy-Strauss durant aquest període: *Les Structures élémentaires de la parenté* (1949); *Tristes tropiques* (1955); *Anthropologie structurale* (1958); *Le Totémisme aujourd'hui* (1962) i *La Pensée sauvage* (1962). Mircea Eliade considera que la popularitat de Lévy-Strauss es deu al seu antiexistencialisme i neopositivisme, a la seva indiferència per la història i a l'elogi que fa de la matèria. Cf. Mircea ELIADE, «Modas culturales e historia de las religiones» (1965), dins *El vuelo mágico y otros ensayos*, edición y traducción de Victoria Cirlot y Amador Vega, Siruela, Madrid, 1995, p. 209-228.

complexitat del món. Després de l'oblit de la gramàtica de signes formada al llarg de la història, sorgeixen noves exploracions al voltant del llenguatge. L'atenció d'alguns arquitectes es gira cap als codis simbòlics i formals, populars o híbrids, forjadors d'una memòria col·lectiva dins una societat mediàtica i del consum, dibuixant un camí proper al *pop art*. Robert Venturi, l'any 1966, fa l'apologia d'una arquitectura *equivoca, complexa i contradictòria*, radicalment distinta de l'arquitectura moderna. El seu plantejament es refereix directament al llenguatge, contribuint, com afirma Tafuri, a una «radical desvalorització del llenguatge».¹⁰ *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) és un manifest totalment contrari als principis del moviment modern:

Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los «puros», los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los «rectos», los ambiguos a los «articulados», los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son «interesantes», los convencionales a los «diseñados», los integradores a los «excluyentes», los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. [...]

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.¹¹

Davant la crisi del llenguatge arquitectònic, aquesta no és l'única resposta. Hi ha també arquitectes que cerquen formes de permanència, els elements essencials que existeixen en totes les cultures, sigui per la via de la *tipologia*, sigui mitjançant el *minimalisme*. El moment és propici a establir correspondències entre l'arquitectura i les arts plàstiques, entre el món artístic i el món filosòfic. Josep Maria Montaner defensa que gairebé tots els arquitectes d'aquesta època exploren els límits del llenguatge, però que uns s'insereixen en la mateixa societat mediàtica, consumista i híbrida (Venturi, Moore, Eisenman, Smithson...); altres, recuperen les estructures o les formes invariants que defineixen les tipologies al llarg de la història (Rossi, Grassi, Kahn...); i altres, encara, segueixen una línia de simplicitat i anonimat, de puresa i unitat en les

¹⁰ Manfredo TAFURI, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984 (1ª ed. italiana: 1980), p. 517.

¹¹ Robert VENTURI, «I. Un suave manifiesto a favor de una arquitectura equívoca», dins *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1966), p. 25-26. Aquesta última frase és una negació de la coneguda expressió de Mies van der Rohe: «Menys és més».

formes (Barragán, Tadao Ando, Herzog & de Meuron, Souto de Moura...).¹² Ignasi de Solà-Morales, per la seva banda, parla en general de l'aparició d'una *arquitectura dèbil* —en al·lusió al *pensament dèbil* de Gianni Vattimo—, complexa i feble, juxtaposada i decorativa, plural i buida alhora, sense cap altre fonament que el creat en cada obra.¹³

▪

La nova disponibilitat de codis i sistemes de llenguatge és vist, per diversos autors, com *la fi de l'art*. Guy Debord considera que les obres han deixat de comunicar i que per això s'han hagut de crear museus: «Por vez primera, las artes de todas las civilizaciones y de todos los pueblos pueden ser conocidas y admitidas al mismo tiempo. Se trata de una “colección de recuerdos” de la historia del arte cuya posibilidad significa, en cuanto tal, *el fin del mundo del arte*.»¹⁴ També Arthur Danto treballa a fons el sentit d'aquesta fi de l'art, que defineix com un esgotament intern, l'acabament d'una narrativa, una formulació d'autocrítica dins una perspectiva *posthistòrica*: «Así lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico.»¹⁵

La incredulitat davant els *metarelats* —les narracions que legitimen la història— era identificada per Jean-François Lyotard com el gran problema de la *postmodernitat*. La història s'ha acabat, el projecte modern està liquidat, la metafísica ha entrat en crisi, i també la multiplicitat de combinacions lingüístiques ha contribuït a un trencament amb la comunicació.¹⁶ Aquest és el panorama desolador anunciat per la majoria dels filòsofs postmoderns, però alguns dels seus

¹² Cf. Josep Maria MONTANER, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999. En tot el llibre s'analitzen conceptes importants dins la producció artística i arquitectònica de la segona meitat del segle (mimesi, espai, lloc, racionalisme, expressió, tipus, estructura, minimalisme, ecologia), remarcant constantment les diferències i les similituds que mantenen amb avantguardes artístiques i l'arquitectura del moviment modern.

¹³ Cf. Ignasi de SOLÀ-MORALES, «Arquitectura débil», dins *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998 (1ª ed.: 1995), p. 63-82.

¹⁴ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, p. 157 [tesi núm. 189].

¹⁵ Artur C. DANTO, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1997), p. 34-35. La primera obra coneguda de l'autor, de l'any 1981, incideix sobre la qüestió dels indiscernibles: en el fet que el *pop art* porti al museu objectes que, materialment, no difereixen dels objectes d'ús quotidià. Cf. Artur C. DANTO, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002 (1ª ed. anglesa: 1981).

pronòstics ja havien estat vaticinats anteriorment. Nietzsche havia defensat la *mort de Déu*, relacionant-la amb la fi de tot tipus de referència absoluta capaç de legitimar i coordinar el sistema dels coneixements i valors.

▪

Així doncs, podem afirmar que en aquesta segona meitat del segle XX el llenguatge es dissocia del món i també les obres artístiques deixen de representar-lo: ja no s'ha de preguntar a l'obra què *significa*, sinó què *és* —en la seva autonomia o abstracció, en el seu minimalisme o la seva buidor. L'art s'aïlla perquè li cal existir i fer front a un bloqueig comunicatiu. A l'espectador li correspon, aleshores, la construcció d'un discurs propi, per tal d'esbrinar el que no sorgeix clar ni determinat davant els seus sentits. Josep Quetglas comenta aquesta nova funció de l'espectador davant el trencament de la dependència entre l'obra i el món: «es al observador a quien, ahora, le toca hablar, no a la obra. En la experiencia moderna, es en el dispositivo obra-espectador donde se produce el discurso.»¹⁷ Per parlar de l'art modern, continua Quetglas, cal un nou llenguatge:

Sólo un lenguaje tenue, a tientas, puede registrar en su propia superficie el temblor, la ansiedad del objeto moderno. Pero lo contrario de un lenguaje fuerte, constituido, acabado, no son palabras de cera, no es un hablar y pensar débil, no es un hablar en dispersión, disgregada su sintaxis o célibe su semántica, sino que es un lenguaje en proceso de constitución —en continuo proceso de constitución: un hablar «origen continuamente originante» del lenguaje.¹⁸

El silenci és un concepte que adquireix importància en aquests anys. Constitueix una via de sortida davant la crisi lingüística que afecta les arts i el pensament. Ja era present en les pintures de Malévích, l'arquitectura de Mies o el teatre de Beckett, però torna a ser-ho a les obres dels escultors minimalistes o la música de Cage. El podem relacionar amb fragments dels espectacles del Living Theatre, amb l'espai buit de Peter Brook o la *via negativa* de Jerzy Grotowski. Mai no podem dir, però, que existeix una absència en estat pur: de fet, cada silenci equival a molts silencis, cadascun d'ells relacionat amb un no-silenci, integrat en un diàleg i carregat

¹⁶ Cf. Jean-François LYOTARD, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid, 2000 (1ª ed. francesa: 1979); *La posmodernidad (explicada a los niños)*, Gedisa, Barcelona, 2001 (1ª ed. francesa: 1986).

¹⁷ Josep QUETGLAS, «Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno (o *l'essence du vide: le vide d'essence*)», dins *Pasado a limpio, II*, edició al cuidado de Carles Muro, Inés de Rivera y Ton Salvadó, Pretextos, València, 1999, p. 11-79 (p. 35).

¹⁸ *Ibid.*, p. 37.

d'atributs.¹⁹ L'art dels anys seixanta abandona així la voluntat depurativa i l'especificitat que caracteritzaven les avantguardes, es fa permeable i estableix correspondències amb els altres gèneres; però *renuncia* també a comunicar. Josep Quetglas cita un article brillant de Susan Sontag on caracteritza el silenci de l'art contemporani com a *ressonant* i *eloqüent*, com a voluntat explícita de no voler dir res, com a actitud de tancament que s'omple d'intencions:

En las vanguardias históricas la voluntad de especificar el arte era apremiante: se quería volver exacta la relación con el espectador, eliminar cualquier ruido o interferencia en la comunicación, para poder montar sin zonas muertas la máquina-arte. Pero, frente a aquel afán por la eficacia comunicativa, ahora «el silencio es el apogeo de esa resistencia a comunicar, de esa ambivalencia respecto de la toma de contacto con el público, que es una característica sobresaliente del arte moderno».²⁰

Rere aquest silenci hi ha una renúncia, una ascesi o una *via negativa*, que Susan Sontag i Barbara Rose relacionen amb l'actitud característica dels místics.²¹ L'art esdevé recerca d'un estat absolut molt semblant al que descriuen els grans místics, i també necessita passar, com en el discurs religiós, per una transgressió del llenguatge. De fet, als anys seixanta es reivindica el silenci, l'obra anònima, l'espai buit o la pobresa material. No es tracta de conquestes fàcils, sinó del resultat d'un procés d'ascesi conscient que prescindeix dels objectes i les imatges que, a semblança dels ídols, impedeixen arribar al que es troba més enllà, com afirma Sontag: «Al postular el silencio y la reducción, el arte comete un acto de violencia contra sí mismo, se convierte en una especie de automanipulación, de conjuro mediante el cual intenta alumbrar

¹⁹ *Ibid.*, p. 13. En el text, l'expressió *art modern* fa referència als anys seixanta. Quetglas exposa la seva tesi al començament de l'article: «Este escrito —que va contra la idea del vacío o del silencio como esencia del arte moderno, y que se detiene especialmente alrededor de los años Sesenta y el minimalismo— no quiere parecerse ni a un camino ni a un espejo, sino a un delta, pantanoso, ancho y embarrado.» (p. 11) L'autor dedica moltes pàgines a John Cage i a la seva concepció del silenci: «No existen un espacio vacío o un tiempo vacío. Siempre hay algo que ver, algo que oír», diu Cage el 1957.

²⁰ *Ibid.*, p. 17. L'expressió entre cometes és de Susan SONTAG, «La estética del silencio» (1967), dins *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985 (1ª ed. anglesa: 1969), p. 11-43 (p. 14).

²¹ Quetglas assenyala les diferències entre Sontag i Rose a l'hora de comparar l'art modern amb la via negativa dels místics, i es decanta pel text de Rose, publicat dos anys abans que el de Sontag. Segons Rose, les semblances amb la mística es troben en la voluntat d'anonimat per part de l'artista, la negació de la seva personalitat i la seva ocultació rere l'obra. Sontag, a més a més, considera que a l'artista, com al místic, li cal renunciar a les seves intencions i eliminar el subjecte. Quetglas critica Sontag, però per la seva explicació de la via negativa com una «teología de la ausencia de Dios». Segons el nostre parer, Quetglas s'equivoca quan intenta corregir Sontag i definir la via negativa com un camí de «confianza positiva»: «La vía negativa del místico no es ausencia de Dios, sino ausencia del mundo», contraposa Quetglas (p. 14). Però el místic no és anticòsmic, ni tampoc un asceta que rebutja el món, com insinua l'arquitecte. El procés apofàtic no es caracteritza tant per la llum com per la foscor, per l'absència de Déu. Aquesta teologia negativa es percep en els escrits de diversos místics orientals i occidentals, entre ells Joan de la Creu que, en els seus versos, parla de la «noche oscura» i d'una font eterna que es troba amagada; o el mestre Eckhart, que escriu: «prego a Déu que em buidi

estas nuevas formas de pensamiento.»²² Davant l'esgotament i la corrupció del llenguatge, una part dels artistes contemporanis produeixen un art *silenciós*, que cerca la puresa i la plenitud. S'aparten de la història per apropar-se a *l'eternitat*. Desitgen conduir l'espectador a una contemplació que li permeti oblidar-se de si mateix i experimentar una realitat més essencial, inefable i permanent.

▪

Aquest desig de puresa i plenitud es troba també en el teatre dels anys seixanta. Un gran nombre de directors s'aïlla en comunitat, apartant-se de la societat de consum i creant un lloc utòpic que afavoreix un nou començament. Hi ha reducció, eliminació, renúncia, silenci i vacuïtat; hi ha un rebuig de la passivitat del públic, de l'espectacle acabat i tancat a qualsevol forma de participació. El llenguatge verbal sembla ara gastat i inadequat per recuperar la comunicació humana. Els experiments teatrals d'aquestes dècades seran radicals, sovint ingenus, però permetran explorar altres vies de comunicació i despertar els llenguatges adormits. El silenci, present en els assajos i espectacles del Living, de Brook i de Grotowski, serà un mitjà de purificació, d'oblit de l'espectador. Portarà a un estat de receptivitat creadora que afavoreix la connexió espiritual amb l'interior d'un mateix, com diu Grotowski: «el actor debe empezar por no hacer nada. Silencio, silencio total: incluyendo sus pensamientos. El silencio interno actúa como estímulo. Si hay absoluto silencio y durante algunos minutos el actor no hace nada en absoluto, este silencio interno empieza y dirige su naturaleza entera hacia sus propias fuentes.»²³

1.1.2 L'impacte del cinema i la televisió

Volem que el teatre no sigui una mercaderia quotidiana, com la televisió o el cinema, sinó que representi quelcom de sagrat per a l'home del carrer.

JERZY GROTOWSKI (1962)

de Déu». Només a partir de l'absència, la buidor i la foscor es crea *espai* per a la presència de Déu. Només acceptant la destrucció dels ídols i les imatges de Déu, pot ell irrompre.

²² Susan SONTAG, «La estètica del silenci» (1967), dins *Estilos radicales*, p. 11-43 (p. 26). Aquest silenci, segons l'autora, pot tenir diverses accepcions: com a autonegació, heroisme, «nihilismo coqueto, incluso alegre», crida a l'atenció o la contemplació, alienació, desig de plenitud, anhel de puresa, renovació sensorial o transgressió del llenguatge.

Als anys seixanta assistim a l'eclosió de la comunicació de masses, però les noves invencions tecnològiques són objecte de profundes crítiques per part d'intel·lectuals i artistes. Un dels elements més polèmics d'aquesta indústria mediàtica és la televisió, que es popularitza aleshores i que passa a influir de manera decisiva sobre les campanyes polítiques, les formes de consum i els estils de vida en general.²⁴ Introduint-se en totes les cases, la televisió democratitza l'accés a la informació. Però el públic televisiu deixa de poder comparar-se al de qualsevol altre gènere artístic.

Marshall McLuhan considera la televisió un mitjà de comunicació *fred*, que demana una participació directa —més profunda, encara que menys emocional— als teleespectadors. La irrupció d'aquest *gigant tímid*, com l'anomena McLuhan a *Understanding media* (1964), interfereix amb el cinema, el teatre i les publicacions; el seu alt grau d'intimitat i d'implicació afecta el sistema nerviós central de la persona i li canvia la mirada sobre el món i l'art. La transmissió en directe de l'assassinat de J. F. Kennedy per televisió, per exemple, va provocar una *implicació en profunditat* dels teleespectadors, menys emotiva que si hagués estat comunicada per la ràdio o la premsa. McLuhan no creu, doncs, que la televisió generi una experiència passiva: «Dista mucho de ser cierto el comentario banal y ritual de las personas convencionalmente alfabetizadas de que la televisión es una experiencia para espectadores pasivos. La televisión es, sobre todas las cosas, un medio que requiere una respuesta creativa y participante.»²⁵

▪

Peter Brook també creu, d'entrada, que la televisió genera una nova actitud crítica, molt adequada al seu temps: «El teatro social ha muerto. La sociedad necesita cambiar — urgentemente—, pero por lo menos utilicemos las mejores herramientas. La televisión es, en

²³ Comentari de Jerzy Grotowski en una entrevista de Richard SCHECHNER, «Encuentro en los Estados Unidos» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1^a ed. anglesa: 1968), p. 200-212 (p. 209).

²⁴ El 1948 la televisió irromp als Estats Units; 1951 és el primer any de programació generalitzada; el 1968 s'inicien les transmissions en directe via satèl·lit i apareixen les cintes de vídeo, barates i sense necessitat de processament abans de l'emissió. L'any 1960 es fan les primeres emissions de *jazz* a la televisió francesa; el 1967 debuta, a França, la televisió en color. Durant l'any 1968 la televisió, encara poc controlada pels governs, serà testimoni de les revoltes i les atrocitats de les guerres. El llibre de Mark Kurlanski —1968— dóna testimoni de la seva influència creixent i decisiva.

²⁵ Marshall MCLUHAN, «31. La televisión: el gigante tímido», dins *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996 (1^a ed. anglesa: 1964), p. 315-341 (p. 341). L'autor és el creador de les conegudes expressions «aldea global» i «el mitjà és el missatge». En aquest clàssic de la comunicació de masses, es fa una distinció entre un *mitjà fred* (com el telèfon i la televisió) i un *mitjà càlid* (com la ràdio i el cinema): mentre el primer és alt en participació per part del públic, «por lo poco que da y por lo mucho que debe completar el oyente», el segon proporciona molta informació i, per això, és baix en participació.

verdad, un gran recurso: ir a la guerra armados con una obra de teatro es como tomar un taxi para ir al Marne.»²⁶ Amant del món de les imatges, Brook reconeix l'eficàcia d'aquest nou aparell tecnològic que va arribar quan el cinema començava a entrar en decadència.

Ja el cinema havia exercit sobre l'espectador un gran poder, fent-lo entrar fàcilment en un món imaginari, en una *semidrogada submissió*. Ara la televisió —«una caja en la que salía una imagen gris y granulada en una diminuta pantalla de cristal»—²⁷ passa a desvetllar en els espectadors un sentit crític, una nova independència davant la pantalla que influeix inconscientment el cinema: «nos sumergimos en ello con los ojos bien abiertos».²⁸ Brook creu que el caràcter suggestiu de la televisió està més enllà de la veracitat o falsedat que mostra. Anys més tard, però, reconeix que la televisió mata també les imatges a costa de tant difondre-les, i per això vol trobar imatges contemporànies amb un significat més profund, menys banalitzat. En plena guerra del Vietnam, Brook no pot deixar de constatar que el dolor, mostrat a la televisió, condueix molt fàcilment a la indiferència del públic: «Las calles de Saigón llegan a través de la televisión vía satélite, pero sus horrores no penetran.»²⁹

▪

Molts pensadors d'aquesta època, en oposició a McLuhan, defensen que la televisió impossibilita totalment la participació, la commoció interior, la implicació personal. Art de masses per excel·lència, progressivament dominada per la publicitat, la televisió mai no s'ha pogut destinar a l'elit més cultivada. Malgrat l'abast sociològic que presenta, la seva naturalesa li impedeix d'assumir-se com a instrument de progrés i de crítica social. Des de la seva aparició i la seva ràpida difusió durant els anys seixanta, la televisió no ha deixat mai de tenir els seus detractors.³⁰

²⁶ Peter BROOK, «Manifiesto para los sesenta» [1965], dins Peter BROOK, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987*, Alba, Barcelona, 2001 (1ª ed. anglesa: 1987), p. 93-99 (p. 96). A les seves memòries parla d'«aqueu grandioso invento nuevo llamado televisión». Extret de Peter BROOK, *Hilos del tiempo*, Siruela, Madrid, 2003 (1ª ed. anglesa: 1998), p. 20.

²⁷ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 20.

²⁸ *Ibid.*, p. 50. A la pàgina 21 ja havia escrit: «Una pantalla de televisión es sugestiva y, aun cuando en nuestro fuero interno sabemos que es una caja y que estamos en nuestra propia habitación, si se mueve un dedo como es debido nos identificamos con él.»

²⁹ Peter BOOK, «"Tell me lies"» [1968], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 348-356 (p. 353).

³⁰ Cf. Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, Fayard, París, 1980, p. 426-427. Aquest llibre neix d'un col·loqui i s'estructura en tres parts: una primera, amb textos i entrevistes a dotze creadors (entre els quals es troben P. Brook, R. Bofill, F. Fellini, C. Fuentes...); una segona, a partir de l'anàlisi d'una enquesta sobre la relació dels francesos amb la cultura; i una última part, més directament de l'autor, en què explica les finalitats de les cultures i les polítiques culturals modernes.

Guy Debord arremet contra aquest mitjà de comunicació que considera, més aviat, un mitjà d'empobriment i apartament de la vida real pel fet de donar una *illusió de reunió*: «La conciencia espectadora, prisionera de un universo plano, limitada por *la pantalla* del espectáculo, tras el cual ha sido deportada su propia vida, sólo encuentra *interlocutores ficticios* que la alimentan unilateralmente con sus mercancías y con la política de sus mercancías. El espectáculo, en toda su extensión, es su “signo especular”. Tal es la falsa salida del autismo espectacular.»³¹ L'impacte fortíssim de la nova cultura televisiva, de la publicitat i la comunicació en massa impedeixen, segons alguns intel·lectuals i sectors de la societat, la creació d'un judici autònom per part dels consumidors. Julian Beck critica durament la *gran màquina*, a la qual oposa un teatre amb una vertadera implicació del públic:

La televisión. No importa cuánta información proporcione, siempre debilita al pueblo, le arrebatada su poder, le convierte siempre en espectador pasivo, no le lleva nunca a otra vida, otra percepción, punto y raya, fríos aspectos y basta, disminuye la percepción, siempre dice: soy la gran máquina, el milagroso transportista de imágenes por el aire, soy mágico y por lo tanto tú crees en mí (porque la magia se basa en la creencia). Soy fuerte y tú eres débil, soy poder y tú eres carne, soy inteligente y tú eres estúpido, yo hablo y tú escuchas, yo soy y tú miras, no te veo, no te oigo, no me preocupo de ti, te convierto en un saco que recibe lo que yo doy, te convierto en una sociedad de consumo, consume mi mensaje, eres una cosa que compra, eres una bolsa para mi insípida información, no quiero tocarte, no quiero implicarte, quiero que estés ahí sentado, que estés condicionado por tu propia pasividad, contraigas deudas para poseerme, sientas tu debilidad, sientas mi vigor, me adores, me desees, seas mi esclavo.³²

El dolor i la violència perden el seu impacte sobre el públic quan són presentats a la televisió. Els espectadors són provocats per les imatges cruels, però es troben impossibilitats de reaccionar-hi, d'acabar amb el patiment; la televisió els converteix, doncs, en *voyeurs*.³³ La freqüència amb què es mostren les imatges esgota la seva força interna i anestesia qui les veu, com comenta Sontag: «Las imágenes mostradas en la televisión son por definición imágenes de las cuales, tarde o temprano, nos hastiamos. Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un

³¹ Guy DEBORD, *La sociedad del espectáculo*, p. 174 [tesi núm. 218].

³² Julian BECK, «33. Televisión» (1968-1970), dins *El Living Theatre*, Fundamentos, Madrid, 1974 (1ª ed. anglesa: 1972), p. 81-82 (p. 81).

³³ Susan Sontag afirma: «Quizá las únicas personas con derecho a ver imágenes de semejante sufrimiento extremado son las que pueden hacer algo para aliviarlo —por ejemplo, los cirujanos del hospital militar donde se hizo la fotografía— o

hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido. El flujo de imágenes excluye la imagen privilegiada.»³⁴

El Living creu que en el teatro, en canvi, les imatges tenen el poder de sacsejar les consciències més tranquil·les fins al punt de conduir-les a una intervenció directa en el món. Aquesta idea prové d'Artaud: «si pudiésemos sentir, entonces sentiríamos el dolor y el dolor sería tan grande que terminaríamos con él. Artaud. [...] Acabar con la separación. Acabar con el dolor.»³⁵ Mentre la televisió aparta i anestesia el públic davant el patiment, el teatre uneix actors i espectadors i els canvia interiorment, per mitjà de l'establiment de l'empatia física i d'una relació vertadera en presència d'ambdues parts. I, a partir del moment en què el patiment del món entra dins un mateix, prossegueix Beck, «la vida se vuelve soportable sólo si buscas aplacar su dolor. Por eso en el teatro, en la vida, chillo: para ser oído, para transmitir el ruido, para abrirme y dejar que la verdad grite.»³⁶ Judith Malina parla també de la necessitat d'*il·luminar* la violència, de comprendre-la per tal de poder penetrar-la i, així, *obrir les portes de totes les presons*.³⁷ Aquest és, pel Living, el gran repte del teatre:

JULIAN BECK: Perché andiamo a teatro?

Per aprire una breccia nella vostra testa e farvi entrare l'ossigeno. Per rivitalizzare il cervello, informare i sensi, risvegliare il corpo, la consapevolezza mentale e fisica di quanto ti sta succedendo, sí, a te, alla persona che osserva. Per andare oltre l'osservare nell'azione. Per trovare le chiavi della salvezza (una cerimonia in cui l'attore funge da guida). Per scoprire come entrare nel Teatro della Vita. Per entrare nel Teatro della Vita Quotidiana. [...]

JUDITH MALINA: [...] Estendere al pubblico questa sensibilità e questo linguaggio e lasciare che il pubblico includa in questa sensibilità e in questo linguaggio il mondo: è l'essenza della scena per cui l'esercizio è stato creato.³⁸

■

las que pueden aprender de ella. Los demás somos mirones, tengamos o no la intención de serlo.» Extret de Susan SONTAG, *Ante el dolor de los demás*, Santillana, Madrid, 2003, p. 53.

³⁴ *Ibid.*, p. 122-123.

³⁵ Julian BECK, «24. Y entonces, Mogador se volvió inseguro, y todo el mundo era inseguro» (Milà, novembre de 1969), dins *El Living Theatre*, p. 62-67 (p. 67). La mateixa idea havia aparegut ja l'any 1963 a Nova York: «Somos un pueblo sin sentimientos. Si realmente pudiésemos sentir, el dolor sería tan grande que deberíamos poner fin a todo el sufrimiento. [...] ¡Ah, ojalá pudiese aprender qué es el amor!» Extret de Julian BECK, «8. Meditación I. 1963» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 25-27 (p. 27).

³⁶ Julian BECK, «75. El clamor del pueblo» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 162-163 (p. 163).

³⁷ Cf. Judith MALINA, «La regia di The Brig», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di Franco Quadri, Ubulibi, Milà, 1982, p. 75-93 (p. 93).

³⁸ Diàleg entre Julian Beck i Judith Malina: «Messaggi», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 331-341 (p. 332-233).

Jerzy Grotowski pertany igualment al grup dels *resistents* a la televisió i la tecnologia. El seu rebuig implica una crítica a la societat massificada, que potencia les màscares socials i els efectes tecnològics enganyosos, alhora que amaga l'essència profunda i senzilla de la vida. Enmig d'una societat com la contemporània, creu que cal potenciar espais d'autenticitat, de revelació, de trobada entre els éssers humans. Només anant a contracorrent es pot frenar el ritme ràpid d'alienació generalitzada, per tornar a les arrels d'una existència vertadera, sense màscares. I és que, per Grotowski, el teatre només és necessari si evita l'eclecticisme i mostra que difereix de les pel·lícules, de la televisió o el *music-hall*:

Personalmente considero che la peculiarità e *l'atout* del teatro consistano nella trasformazione dell'attore in contatto diretto e fisico con lo spettatore, senza intermediari di schermi o di scene isolate. Questa trasformazione «pura» senza effetti di luce, ventri imbottiti, trucchi cinematografici, senza nessun aiuto esteriore, diventa magia, cioè teatro. La possibilità del teatro, quindi, dipende dall'arte dell'attore. Questo è logico perché appunto quest'arte costituisce oggi la miseria del teatro.³⁹

Un art *élitaire*, és precisament allò en què s'ha de convertir el teatre per Grotowski. I no per respondre a una elit social, econòmica o cultural, sinó a una elit formada per gent que està disposada a analitzar-se, que té necessitats espirituals i cerca la veritat més íntima: «nous voulons [...] que la représentation théâtrale constitue une situation privilégiée, spéciale, "élitaire" dans la vie de l'homme de la rue. Nous voulons que le théâtre ne soit pas une marchandise quotidienne, comme la télévision ou le film, mais qu'il représente quelque chose de sacré pour l'homme de la rue.»⁴⁰ Seria anacrònic pretendre convertir el teatre en un art de masses, en un temps en què dominen el cinema i la televisió. Grotowski sap que el teatre serà sempre tècnicament inferior, i que per aquest motiu ha de reconèixer el seu caràcter rudimentari i artesanal, *sempre jove i sempre necessari*.⁴¹ Però Grotowski obre també algun parallelisme, anys

³⁹ Jerzy GROTOWSKI, «La parola ai registi» (inchiasta a cura di Eugenio Barba), *Sipario*, núm. 208-209 (agost-setembre de 1963), p. 19-21 (p. 20) [número doble dedicat al teatre polonès]. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 9): «tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo. [...] consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor.»

⁴⁰ Comentari de Grotowski en una entrevista realitzada per Bengt AHLFORS, «Le théâtre est un art d'élite —afirme un avant-gardiste polonais» (3/VIII/1962), dins Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiazkowa, Cracòvia, 1964, p. 48.

⁴¹ Cf. l'entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 35).

més tard, quan compara la tècnica de muntatge del cinema amb el muntatge realitzat pel director teatral, que intenta dirigir un itinerari d'atenció en els espectadors.⁴²

La pobresa proposada per Grotowski és un manifest en contra de la *riquesa* de la societat tecnològica i també del teatre contemporani, híbrid i complex, sense integritat ni autonomia. Davant la impossibilitat de competir amb les altres formes artístiques, que amenacen de mort el teatre, el director polonès creu que és urgent aprofundir en el que és específicament teatral, en la relació presencial i profunda entre l'actor i l'espectador: «El teatro tiene que reconocer sus propias limitaciones. No puede ser más rico que el cine, dejemos que sea pobre. Si no puede ser tan atractivo como la televisión, dejemos que sea ascético. Si no puede ser una atracción técnica, renunciemos a toda la técnica exterior. De esta manera nos quedamos con un actor "santo" en un teatro pobre.»⁴³ Com el cinema i la televisió tampoc no poden donar l'apropament del cos humà, Grotowski vol que el seu teatre tingui lloc davant l'espectador, en una sala petita sense separacions ni distàncies, per tal de sacsejar-lo profundament, «para que pueda sentir su respiración y oler su sudor».⁴⁴

▪

El cert és que el món televisiu qüestiona fortament la manera de fer política, l'estil de comunicació dels altres *mass media* i les expressions artístiques en general. El públic de classe mitjana dels principals gèneres teatrals es deixa seduir per la televisió, i el teatre es va convertint en una atracció destinada a les elits. Ja l'aparició del cinema a principis del segle XX havia sacsejat profundament el teatre. Molts dels teatres que havien resistit l'impacte del cinema tancaven ara per culpa de la televisió, que mantenia el públic en la intimitat de casa seva,

⁴² Cf. Jerzy GROTOWSKI, «El director como espectador de profesión» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 47-55 (p. 51). En una conferència posterior, Grotowski insisteix en aquesta idea: «En el teatro es necesario ser especialista en montaje, no menos que en el cine, sino aún más. Y no hablo del simple montaje, del montaje primario: qué acción después de qué acción, sino de: ¿cuál es la lógica con la cual se bombardea la percepción del espectador con efectos visuales y sonoros? Una lógica compleja porque se trata del montaje como itinerario de la atención del espectador.» Extret de Jerzy GROTOWSKI, «El montaje en el trabajo del director» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 56-61 (p. 60).

⁴³ Comentari de Grotowski en una entrevista realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 36). En una entrevista realitzada dos anys més tard, Grotowski repeteix: «Trop souvent, le théâtre est un kleptomane du cinéma et de la télévision. Or le théâtre doit être "pauvre" [...]. Alors seulement, il y a théâtre, parce que naît un type de relation humaine impossible à retrouver dans aucune discipline artistique.» Extret de C. G., «L'Évangile selon Grotowski», *Les Nouvelles Littéraires* (7/VII/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

⁴⁴ Comentari de Grotowski en una entrevista realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 36).

fascinat davant unes imatges molt reals. I és que en la televisió hi ha un grau d'immanència màxim, l'espai i el temps es confonen amb la realitat, *s'està a dintre*.

El cinema havia imitat inicialment els espais i la lògica teatrals, com passa cada cop que apareix un nou invent tecnològic.⁴⁵ Era considerat per molta gent com una emancipació del teatre, portadora de més dinamisme i autenticitat. Però, de fet, es tracta de dues realitats totalment distintes: el teatre és ancestral, un art de presència, un fi en si mateix; el cinema, a més d'art, és també un mitjà, pot col·laborar amb les altres arts per testimoniar una realitat que ja no és present. A la continuïtat espacial del primer s'oposa la discontinuïtat del segon, que treballa a partir de muntatges i de plans molt diversos. Susan Sontag es pregunta, en un assaig on els compara tots dos: «¿El cine es el sucesor, el rival o el revitalizador del teatro? Desde el punto de vista sociológico es, sin duda, el rival: uno entre muchos.»⁴⁶

Als anys vint, molts teatres americans es convertiren en cinemes, i també les primeres sales cinematogràfiques contenien un escenari per a les comèdies teatrals. L'exuberància decorativa de l'arquitectura dominava totalment l'espectacle o la pel·lícula; els espectadors, en canvi, començaren a mirar tots en la mateixa direcció, sense interactuar amb la projecció que tenia lloc, invariablement, al fons de la sala: «El público no se sentía dentro de una celebración comunitaria, como ocurría con el teatro en vivo, sino en una comunión con algo que estaba fuera de su experiencia, una orgía de arquitectura policromática, que enmarcaba a una pantalla monocromática sobre la que los nuevos dioses y diosas aparecían. Este público tenía una actitud de temor y de pasividad, no se involucraba, no era activo.»⁴⁷ L'experiència participant, en el cinema, diferia completament de l'experiència teatral, encara que inicialment el públic no se n'adonés. A poc a poc, les sales de cinema anaren configurant uns espais més despulats, funcionals, adaptats a la projecció en dues dimensions d'una pel·lícula.

⁴⁵ Aquest és un procés recurrent: les primeres fotografies eren pintades posteriorment, per apropar-se a la pintura tradicional. El cinema i la televisió imiten els escenaris teatrals, fins a autonomitzar-se. Els ordinadors utilitzen llenguatge d'oficina i de correus. Els DVD, encara que tinguin una forma circular com els CD, es guarden en caixes rectangulars, per recordar els VHS. Benjamin afirma que aquesta imitació de les formes antigues tracta de perpetuar l'*aura* de l'objecte artístic, amenaçada per la reproductibilitat tècnica del món contemporani.

⁴⁶ Susan SONTAG, «Teatro y cine» (1966), dins *Estilos radicales*, p. 109-133 (p. 126). Sontag té molt en compte un article d'Erwin Panofsky, «Style and Medium in the Motion Pictures» (1934, 1956), i també un assaig de Theo van Doesburg titulat «Film as Pure Form» (1929) i el llibre *Film and Theatre* (1936) d'Allardyce Nicoll. Revela que està plenament al dia dels experiments teatrals més radicals que destrueixen molts dels conceptes atribuïts normalment al teatre, citant oportunament el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski, així com el teatre de guerrilla o de carrer.

⁴⁷ Iain MACKINTOSH, «V. Cine y televisión», dins *La arquitectura, el actor y el público*, Arco/Libros, Madrid, 2000 (1ª ed. anglesa: 1993), p. 112-120 (p. 115).

Aparentment més seductors, tècnicament més avançats, el cinema i la televisió no substitueixen l'experiència de trobada personal, en presència i en present, que té lloc en el teatre. Les pantalles d'un i altra són planes, bidimensionals, panoràmiques o enfocades, però sempre ben emmarcades. El teatre, en canvi, és tridimensional i no està limitat a una superfície; per això es voldrà alliberar de l'arc del prosceni i envair tot l'espai disponible. També és cert que, entre tots ells, s'intercanvien tecnologies i processos. La televisió influencia tècnicament el nou teatre alternatiu: per mitjà de seqüències breus, del canvi ràpid d'imatges i d'una ruptura de la narrativa, contribueix al trencament de la unitat aristotèlica.⁴⁸

▪

En general, l'actitud presa per una gran part del teatre alternatiu dels seixanta no és l'abolició de les diferències entre els gèneres artístics, sinó l'accentuació dels trets teatrals més característics. Davant el fort impacte televisiu, la gent del teatre qüestiona la seva essència, el que el distingeix dels altres gèneres artístics, i planteja noves configuracions que no tinguin només en compte la visibilitat i l'acústica, sinó també el contacte íntim i individual dels actors amb els espectadors. L'oposició a la tecnologia i l'artifici implica un retorn a la pobresa teatral, al ritual i a la festa. El teatre explora tot el que els altres gèneres no poden realitzar: «¿Pero acaso el teatro no podría borrar la distinción entre la verdad del artificio y la verdad de la vida? ¿Acaso no es justamente esto lo que pretende hacer el teatro como ritual? ¿Acaso no es éste el objetivo del teatro concebido como un *intercambio* con el público... cosa que las películas nunca pueden ser?», es pregunta Sontag.⁴⁹

Davant l'impacte fortíssim del cinema i la televisió, una part del teatre dels seixanta es redreça, redescobreix la seva essència teatral. En oposició a la tecnologia emergent, ofereix la pobresa dels mitjans i les tècniques, dels materials, del cos de l'actor. El teatre té un origen llunyà, totalment rudimentari i autèntic: és una trobada viva entre actors i espectadors, en l'ara i aquí. És per aquest motiu que una part de les neoavantguardes dels seixanta torna a parlar del sagrat: per revalorar el teatre, per resignificar-lo, per fer-lo novament necessari, impactant, fort.

⁴⁸ Cf. Arnold ARONSON, «Off Broadway, Happenings, and the Living Theatre», dins *American Avant-garde Theatre. A history*, Routledge, Nova York, 2003 (1ª ed.: 2000), p. 42-74. Segons l'autor, el teatre alternatiu rep influències de la televisió, a la qual s'oposa: «Perhaps the greatest tool for effecting the desired change was, surprisingly, television. The profound effect of television upon culture and American society in general, and its staggering effect on the theatre after it became a viable mass medium around 1948 (to a degree that the movies never had), cannot be overstated.» (p. 45).

⁴⁹ Susan SONTAG, «Teatro y cine» (1966), dins *Estilos radicales*, p. 109-133 (p. 118).

1.1.3 La violació dels llenguatges artístics

Allò que alguna vegada va ser llenguatge ara és vist com quelcom de mort i completament inútil per expressar el que veritablement li passa a l'ésser humà.
PETER BROOK (1960)

El llenguatge constitueix un problema central durant els anys seixanta. Pels membres del Living Theatre, és el pont, el canal, el mitjà per establir una relació autèntica amb el públic. És la *clau* de totes les portes tancades, *l'instrument d'unificació*, de *comunió*, que permet la construcció d'una comunitat. L'any 1964 Julian Beck escriu una apologia del llenguatge, però reconeix també la crisi que l'afecta actualment: «Come può esistere una civiltà viva se il linguaggio è superato e non significa piú quello che uno può voler dire? Com'è possibile estendere i limiti della coscienza se il linguaggio si atrofizza? Com'è possibile avvicinarsi al vero essere cosciente se il linguaggio si limita a ciondolargli intorno? La differenza fra il semplice essere cosciente e l'esistenza autentica è la vicinanza a Dio.»⁵⁰ El Living té una concepció sagrada del llenguatge, sempre que aquest s'alliberi de la paraula i esdevingui element d'unió per mitjà d'una multiplicitat de formes corporals, no verbals, totals. Les llengües divideixen, creen fronteres i barreres; per això la gent del Living vol anar més enllà de les llengües vers una nova sensibilitat que comuniqui a un nivell més profund.

El llenguatge està en crisi perquè també a la societat s'obren esquerdes profundes. Els artistes desitgen comprometre-s'hi per tal de resignificar l'art i reduir la distància que el separa de la vida. Beck encoratja contínuament a un canvi del llenguatge, a l'apropiació dels instruments d'intervenció directa en el món:

Crisis del lenguaje es igual a crisis de los valores, de los modos de apreciación, de la enferma cordura. [...] Sacudamos las cosas, cambiemos, cedamos a lo que comprendemos, a lo que pensamos que comprendemos y no comprendemos en absoluto, nuestra lógica es falsa, es rígida y sistemática, abrámosla. Respiremos.

Libertemos al lenguaje (pensamiento) de los confines de la racionalidad socrática, que ahora es la poderosa arma de la entronizada democracia capitalista. Quitémosle el lenguaje a la clase gobernante sometiéndolo a la imaginación, turbulencia de la mente. Breton. Lo que en los años veinte era llamado la Revolución de la Palabra, pero que ahora no vamos a limitar únicamente a

⁵⁰ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living*

la literatura. Asociación libre, como el orden del futuro, como opuesta a la asociación regimental de la estructura societal que domina el cuerpo y el espíritu en nuestros días.⁵¹

Segons Jean-Jacques Lebel, la possibilitat de l'art contemporani passa també per una necessària violació del llenguatge: «Nor could we be film-makers, artists or poets, for all language turns on violation, and all art is founded on unveiling. The dialectical, supremely ambivalent nature of violation can never be sufficiently stressed. Violation is at once birth and unbirth, the going-beyond and the return, accomplishment and death.»⁵² Cal una destrucció que doni lloc a una construcció. Només *violant* el llenguatge se'n poden desvetllar les seves possibilitats reals.

Artaud constitueix una referència constant entre els directors teatrals dels seixanta. El Living Theatre recorda sovint una idea seva: «Forse bisogna lasciar perdere tutti quegli scritti, dimenticare la parola stampata, la biblioteca. Artaud. E quindi un teatro nel quale il linguaggio sgorga dalla gola degli attori: la sublime arte dell'improvvisazione, quando l'attore è simile a un grande eroe, il partner di Dio.»⁵³ Julian Beck fa ús de la follia d'Artaud —quan tot just acaba de llegir el seu llibre més famós, *Le théâtre et son double* (1938)— per transmetre un missatge radical i violent: «No más obras maestras», ja que aquestes són fixes, inamovibles, i han deixat de respondre a les necessitats de l'època. Cal trencar amb la subjecció del teatre al text, per acabar amb *l'atmosfera asfixiant en què vivim...*⁵⁴ Però Beck reconeix, anys més tard, que la crida d'Artaud a cremar els textos, de fet, li *repugna*; li recorda massa els autos de fe o la deprecació del nazisme. Defensa que no s'ha d'interpretar literalment, sinó com a *manament bíblic*: en clau simbòlica, pel fet de remetre a un missatge més profund i d'obrir-se a la reflexió.⁵⁵

Theatre, p. 51-74 (p. 55).

⁵¹ Julian BECK, «13. Tres Meditaciones sobre Estrategias» (Brasil, octubre de 1970), dins *El Living Theatre*, p. 41-43 (p. 41-42). La revolució de la paraula preconitzada per Breton es concretava en l'escriptura automàtica: «Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. [...] Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo.» Extret d'André BRETON, «Manifiesto del surrealismo» (1924), dins *Manifiestos del surrealismo*, Visor, Madrid, 2002 (1ª ed. francesa: 1962), p. 15-52 (p. 37).

⁵² Jean-Jacques LEBEL, «On the Necessity of Violation», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 1, T 41 (tot 1968), p. 89-105 (p. 90). Lebel ha estat col·laborador del Living i ha viscut amb el grup durant l'estada a Cefalù. A partir de descripcions d'assajos i entrevistes realitzades durant aquest temps, publica el llibre *Théâtre et révolution. Entretiens avec le Living Theatre* (1968). Però Lebel és també un artista francès força conegut i un dels primers realitzadors de *happenings* a Europa.

⁵³ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 61).

⁵⁴ Cf. Antonin ARTAUD, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001 (1ª ed. francesa: 1938). Un dels capítols d'aquest llibre porta per títol «No más obras maestras» (p. 85-94), però el problema del llenguatge sorgeix gairebé en tots els articles que el componen, des dels dos manifestos sobre «El teatro de la crueldad» fins a les «Cartas sobre el lenguaje».

⁵⁵ Cf. Julian BECK, «Le problème du texte» [s. d.], dins *Théandrique ou la possibilité de l'utopie. Dernières notes*, L'Harmattan, París, 1997 (1ª ed. anglesa: 1992), p. 31-32.

Per al Living, l'actor ha d'esdevenir creador d'un nou llenguatge físic sobre l'escena, un llenguatge autònom en relació amb la literatura. L'actor té una nova missió a complir: «La función del artista es la de reexaminar permanentemente las definiciones, las experiencias y el lenguaje de todos. [...] Por eso necesitamos otra máquina y debemos reinventar el lenguaje. El lenguaje del poeta debe fundarse en la honestidad, ausente del lenguaje de la propaganda y de las oficinas de los amos, que son la corrupción misma.»⁵⁶ A partir de 1963, l'any en què el Living estrena *The Brig* a Nova York, el text deixa d'estructurar l'obra i és substituït radicalment per l'expressió corporal, sota la influència dels *happenings* contemporanis. Però ja en els anys anteriors Beck i Malina s'havien interessat per escriptors com T. S. Eliot, Gertrude Stein, Paul Goodman, Kenneth Rexroth o W. H. Auden, a la recerca d'un ritme, una poesia i un vers nou que possibilitessin formes d'expressió allunyades del naturalisme i fossin capaces de manifestar el drama de la vida quotidiana. De fet, en els locals del Living —punt focal de la comunitat artística novaïorquesa— són comuns els recitals de poesia i música experimental.

▪

La crisi es fa notar, d'una manera molt intensa, dins l'àmbit teatral, com assenyala Peter Brook en un comentari de 1960 a l'espectacle *The Connection* del Living Theatre, que considera una excepció molt innovadora:

Creo que coincidiremos en la apreciación de que todas las formas teatrales están atravesando una profunda crisis. ¿Quién es el culpable? ¿La apatía del público? ¿O esta apatía es consecuencia de un erróneo diseño de las salas teatrales? ¿Es la influencia mercantilista de los empresarios? ¿Es la falta de audacia de los autores? ¿Se han agotado de repente el talento y la poesía? ¿Será esencialmente antiteatral esta era de *managers* y técnicos? ¿Tendrá la respuesta la comedia musical? ¿Habrà que buscarla en alguna nueva forma de naturalismo? Lo único cierto es que las formas prestigiadas a lo largo de los tiempos han sufrido un colapso; agonizan y mueren delante de nuestros propios ojos.⁵⁷

Brook constata que les convencions teatrals són obsoletes, incapaces d'expressar els problemes contemporanis. L'espectador és manipulat i roman passiu, desconnectat, aliè, dins una temporalitat divorciada del quotidià. Però, en aquesta obra del Living, Brook descobreix la vida

⁵⁶ Intervenció de Julian Beck en «El Living en Nueva York» (1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 7-28 (p. 28).

⁵⁷ Peter BROOK, «La conexión Beck» [1960], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 47-56 (p. 47).

real i l'exigència d'una actitud adulta i lliure per part del públic —en aquest sentit, Brook diu que és un espectacle brechtia. El Living assenyala un retorn a una mena de *naturalisme*, intensificat i transcendit per l'actor. L'eliminació del prosceni, del text dramàtic, de la construcció i el ritme capgiren les convencions teatrals: «Lo que alguna vez fue lenguaje, ahora es visto como algo muerto y completamente inútil para expresar lo que verdaderamente le pasa al ser humano; lo que alguna vez se consideró una trama, ahora es cualquier cosa menos eso; lo que alguna vez fue creíble como personaje, ahora no es más que una máscara o una serie de estereotipos.»⁵⁸ La crisi teatral requereix, doncs, una revisió del llenguatge, de l'estructura de la trama —l'espai i el temps de l'acció—, i de la relació de l'actor amb el personatge.

Brook creu que els valors burgesos han destruït l'art sagrat, i que cal examinar novament les necessitats del públic. Però les paraules ja no són els instruments privilegiats per impactar els espectadors del seu temps: «¿Se debe a que vivimos en una época de imágenes? ¿Acaso hemos de pasar un período de saturación de imágenes para que emerja de nuevo la necesidad del lenguaje?»⁵⁹ Els textos no són realitats intocables, sinó que amaguen l'impuls del poeta que cal descobrir a cada moment.⁶⁰ Tampoc les paraules que s'utilitzen pels carrers no estan complint amb la seva funció, ja que no es corresponen al nivell de desenvolupament de la societat contemporània. El 1964, inspirant-se en Artaud, Brook emprèn una recerca al voltant dels llenguatges no verbals, a fi de trobar els mínims de tot acte comunicatiu i desfer així les resistències i els clixés de les formes expressives.

Al taller de 1964 anomenat *Teatre de la Crueltat*, en homenatge a Artaud, els actors que treballen amb Brook abandonen totalment les paraules, no pas perquè aquestes no siguin importants per al teatre, sinó perquè han arribat a una preeminència tal que eclipsen les altres formes expressives. Els actors no estan acostumats a descobrir el seu interior sense recórrer a les paraules, i els exercicis d'aquesta sessió els obliguen a fer servir altres parts del cos per comunicar i atrapar l'atenció dels altres. Anys més tard, però, Brook reconeix que el teatre no verbal tampoc no és la solució a la crisi teatral: «Cuando el teatro no verbal no existía, había una necesidad vital de que se explorara. Una vez explorado, uno tiene que mirarlo como lo que es. Es un enriquecimiento de ciertas cosas, ni más ni menos [...]; puede aportar algo muy vital al

⁵⁸ *Ibid.*, p. 48. En un article sobre Beckett, escrit el 1960, Brook comenta: «ya no necesitamos de ninguna manera estar atados al tiempo, al personaje o a la trama. Podemos no utilizar ninguna de estas muletillas tradicionales, y al mismo tiempo seguir siendo reales, dramáticos y profundos.» Extret de Peter BROOK, «Feliz Sam Beckett» [1960], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 57-64 (p. 63).

⁵⁹ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 2000 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 51-83 (p. 60).

teatro, aunque no todo lo que estamos buscando.»⁶¹ Aquest exercici de tornar als orígens de la comunicació, de qüestionar el que es dona per suposat i imprescindible per a l'esdeveniment teatral, porta el grup cap a exploracions molt originals. Anys més tard, Brook reconeixerà que l'experiència de 1964 ha estat el vertader punt d'inflexió de la seva carrera: «I would say that there is an actual point where there is a division and that is when we started what we called the "Theatre of Cruelty"».⁶² El camí que s'obre, a partir d'aquest moment, és de destrucció, eliminació i desafiament de les formes establertes:

Nuestro grupo se ha apartado en su momento de la trama, de la construcción, de los personajes, de la técnica, del ritmo, de los «grandes finales», de las «grandes escenas», de los climas dramáticos, y ha vuelto a la premisa de que la conmoción y la complejidad de nuestra existencia, en este 1965, debe generar en nosotros un cuestionamiento de todas las formas aceptadas como punto de partida.

¿Y después, qué?⁶³

Algun temps més tard, Brook posa en marxa una experiència que culminarà amb la formació del seu Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT). Amb un grup d'actors de diferents cultures vol explorar els processos de la comunicació no verbal. S'inicia així l'aventura de 1968 a l'edifici del Mobilier National de París, veritablement entusiasmant i prometedora per als actors: «era posible comunicar sin palabras, y esto nos sorprendió a todos. Esta comunicación no era "actor-a-actor" sino "ser humano – a – ser humano"», comenta Yoshi Oida, l'actor japonès que no abandonarà mai més Peter Brook.⁶⁴

El 1970, amb el CIRT ja creat, Brook empren amb el poeta Ted Hughes una àrdua exploració al voltant dels llenguatges cerimonials que passa per un estudi del grec i de *l'avesta* (un idioma antic on el so i el contingut van intrínsecament units). Aquesta investigació amb les *estructures de so*, que és la prioritat inicial del Centre, cristallitza en l'obra *Orghast* (1971), estrenada a Persèpolis (actual Iran) i en contínua remodelació. En el programa que l'acompanya es plantegen moltes preguntes: «¿Cuál es la relación entre el teatro verbal y el no-verbal? ¿Qué

⁶⁰ Cf. Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 121).

⁶¹ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Los inicios del Centro Internacional de Investigación Teatral» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook. 1970-2000*, Alba, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 2003), p. 43-62 (p. 59).

⁶² «Peter Brook in conversation with Michael Billington» (Manchester, 18/III/1994), dins Maria M. DELGADO i Paul HERITAGE, *In contact with gods? Directors talk theatre*, Manchester University, Manchester, 1996, p. 40-54 (p. 43).

⁶³ Peter BROOK, «El teatro de la crueldad», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 100-106 (p. 105-106).

⁶⁴ Yoshi OIDA, «París 1968», dins *Un actor a la deriva*, con Lorna Marshall, prólogo de Peter Brook, Ñaque, Ciudad Real, 2002 (1ª ed. anglesa: 1992), p. 21-31 (p. 22).

sucede cuando el gesto y el sonido se vuelven palabra? ¿Cuál es el lugar exacto de la palabra en la expresión teatral? ¿Es vibración? ¿Es concepto? ¿Es música? ¿Hay alguna revelación oculta en la estructura sonora de ciertos lenguajes antiguos?». ⁶⁵

La tradició, diu Brook, és habitualment considerada com quelcom rígid, fixat, com una forma obsoleta reproduïda amb automatisme. També la cultura és viscuda sovint com un pes mort que s'imposa a la societat —els teatres estatals i moltes altres institucions en donen testimoni.⁶⁶ Però, en el pensament de Brook, qualsevol forma és mortal pel simple fet d'estar sotmesa a la desaparició: «Toda religión, toda comprensión, toda tradición y toda sabiduría acepta el nacimiento y la muerte.»⁶⁷ La dificultat rau a saber descobrir, en un determinat moment, que una forma caduca, que el seu temps ha arribat a la fi. De manera semblant a una planta, una forma neix, creix, floreix, es marceix i mor (Brook recorda el terme *sphota*, que s'utilitza a l'Índia per referir l'aparició de la forma, l'encarnació viva del que encara no té forma). Però les formes també poden convertir-se en obstacles a l'energia, així que cal renovar-les contínuament: «Cuando las formas se acartonan, cuando un determinado tipo de teatro se afianza y se convierte en lo establecido, tiene que haber una reacción contra él.»⁶⁸ El sentiment d'escolta atenta, la disponibilitat i obertura a una exploració constant de la forma viva, la destrucció de les certeses i el descobriment de nous començaments, es comencen a perfilar ja com les grans línies orientadores de la vida i l'obra de Brook.

Un teatre *mortal*, com ens explica a *The Empty Space* (1968), és aquell que fixa els canons i els converteix en imitacions monòtones, respectables i avorrides de la vida, insistint en mantenir

⁶⁵ Peter BROOK, «Estructuras de sonido» [1971], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 187-192 (p. 192). En una entrevista també de 1971, Brook explica detalladament les motivacions per portar aquesta obra a l'Iran i les qualitats d'aquell públic tan *natural*, obert i interessat. Cf. Margaret CROYDEN, «En las colinas de Irán: *Orghast*» (1971), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 63-85.

⁶⁶ Cf. la intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «La tempestad» (1991), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 259-269 (p. 264). Brook afirma clarament: «Siempre he detestado la idea de "cultura".» (p. 263). Diu també que mai no ha deixat d'escriure sobre les relacions entre el teatre mortal i la cultura.

⁶⁷ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Alba, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1993), p. 11-93 (p. 64). Aquest text es titulava originalment «Le diable c'est l'ennui», i es dirigia a professors i artistes responsables de les classes de teatre de nombrosos instituts, reflexionant a partir del llibre *The Empty Space*. Aquesta trobada es realitzà els dies 9-10/III/1991, organitzada per la Direcció de Teatre i d'Espectacles del Ministeri de Cultura francès a l'Atelier du Chaudron de la Cartoucherie del Bois de Vincennes.

⁶⁸ Comentari de Brook referint-se als experiments amb *La tempesta* de 1968, en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Los inicios del Centro Internacional de Investigación Teatral» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 43-62 (p. 56). En una altra entrevista de 1976, Brook comenta: «C'est là un problème dont il faut tenir compte: la nécessité de ne pas figer une forme où l'essentiel est humain et éphémère.» Entrevista realitzada per Gritti HAUMONT i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41 (p. 40) [monogràfic titulat: «Ruptures dans l'architecture du spectacle». Textos, documents i entrevistes reunits per Philippe Chaix i Armelle Lavalou].

amb precisió un estil. En canvi, un teatre viu —sigui *tosc*, *sagrat* o les dues qualitats alhora— sap replantejar cada dia les troballes del dia anterior, acceptant començar de nou. Només el dinamisme i la relativitat permeten lluitar contra l'*element mortal* que existeix en tots els indrets de la vida teatral, la cultura i l'actor.

Un autor moderno se engaña si cree que puede «emplear» como medio expresivo una forma convencional. Eso era posible cuando las formas convencionales seguían teniendo validez para su público. Hoy día ya no es así e incluso el autor que no se preocupa por el teatro como tal, sino sólo por lo que intenta decir, se ve obligado a comenzar por la raíz, es decir, a enfrentarse con el problema de la propia naturaleza de la expresión dramática.⁶⁹

L'òpera és considerada l'exemple més propici al teatre mortal, on les formes artístiques s'han congelat i els canvis s'han bloquejat en nom d'una mal entesa tradició. Oblidant el seu propòsit originari, el públic ha passat a fixar-se cada cop més en l'artifici i els accessoris, admirant els elements invariants i perdent de vista la seva naturalitat innata —contempla les rígides canonades, oblidant que la seva funció és portar dinàmicament l'aigua a tots els racons.⁷⁰ També el teatre de Nova York —teatre de *Broadway*, tan criticat pel Living Theatre— obeeix a un important element mortal, que és la necessitat d'èxit econòmic i la consegüent durada breu dels assajos i espectacles. Però, a causa d'aquesta pressió, Brook afirma que apareixen sovint expressions interessantíssimes. Hi ha teatres mortals, formes mortals, interpretacions mortals, i també crítics, actors i directors mortals: «al decir mortal no queremos decir muerto, sino algo deprimentemente activo y, por lo tanto, capaz de cambio».⁷¹

▪

Jerzy Grotowski també és conscient de les divisions artificials imposades per la societat, de la crisi dels llenguatges, del pes de les formes mortes, de la fragmentació del cos humà. No prescindeix mai del text, però els seus espectacles són portadors d'una corporalitat colpidora. No es tracta que l'actor il·lustri les paraules amb accions, sinó que arribi a una autenticitat reveladora que mostri a l'espectador el que normalment es troba amagat.⁷² El seu esforç constant és d'integració, d'unió dels impulsos i les expressions de l'actor, de trencament amb les

⁶⁹ Margaret CROYDEN, «Los inicios del Centro Internacional de Investigación Teatral» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 43-62 (p. 45).

⁷⁰ Cf. Peter BROOK, «El arte del ruido» [1984], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 283-284.

⁷¹ Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49, p. 48.

⁷² Cf. Jerzy GROTOWSKI, «El discurso de Skara» (1966), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 185-199 (p. 195-196).

divisions escolàstiques que fragmenten la vida humana i la mantenen en un estat de falsedat, aparença i massificació: «l'homme se divise en ce qui est intérieur et ce qui est extérieur, l'intellect et le corps, etc. [...] le corps ment à la voix et c'est là justement cet état de dédoublement, cet état de mutilation où l'on ne fait tout qu'à moitié et où tout fonctionne séparément —les pensées, les conceptions, le mouvement, les sentiments— sans doute un peu aussi pour éviter d'agir avec tout son être, pour n'être pas soi-même, tout entier.»⁷³

Una vida massificada i buidada de sentit comença a minar els mateixos sentiments humans. És per això que Grotowski s'esforça a crear un teatre de l'autenticitat, poderós i significatiu dins la societat actual. Davant la vella fixació a dividir cos i ànima, físic i psíquic, gest i significat, acció i pensament, Grotowski aposta per concebre l'actor com un ésser encarnat.⁷⁴ La paraula se situa, doncs, dins un conjunt més dilatat que contempla nombroses manifestacions corporals. La literatura dramàtica és important sempre que provoqui una confrontació de la societat actual amb les seves arrels i els seus mites col·lectius: «si el texto contiene esa concentración de experiencia humana, de representaciones, ilusiones, mitos y verdades que todavía son actuales para nosotros, entonces el texto se convierte en un mensaje que podemos recibir de generaciones anteriores».⁷⁵ Però la part creativa i el nucli autèntic del teatre no és la literatura. Davant les grans obres escrites del passat, Grotowski pren una posició lliure i autònoma:

Se puede actuar el texto en su totalidad, se puede cambiar su estructura total o hacer una especie de *collage*. Se puede, por otra parte, hacer adaptaciones e interpolaciones. En ningún caso se trata de creación teatral sino de literatura. [...] En cuanto a mí, no deseo ni hacer una interpretación literaria ni un tratamiento literario porque ambos están más allá de mi competencia, porque mi campo es el de la creación teatral. Para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas del texto, lo que las transforma en «la Palabra».⁷⁶

El seu *teatre pobre* sorgeix per mitjà d'un procés d'eliminació dels elements superflus, entre els quals es troben el maquillatge, el vestuari, l'escenografia, la il·luminació, els efectes de so o

⁷³ Jerzy GROTOWSKI, «Jour Saint», dins «*Journal Saint*» et autres textes, Gallimard, París, 1974, p. 3-24 (p. 10-11).

⁷⁴ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins «*Journal Saint*» et autres textes, p. 25-42 (p. 25): «Une question a été posée sur la conception du geste en tant que signe. Il existerait donc d'une part le geste et de l'autre ce qu'il signifie... Mais existe-t-il un sujet et —à part— les moyens pour l'exprimer? Faut-il avoir d'abord une conception et ensuite chercher la voie de sa réalisation? On pense couramment qu'il n'y a que cette seule possibilité. Je dois dire que cette façon de penser me paraît erronée.»

⁷⁵ Entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Nain KATTAN, «El teatro es un encuentro» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 49-54 (p. 49).

⁷⁶ *Ibid.*, p. 52.

l'escenari. No es tracta d'acumular signes sinó de destillar, sostreure o eliminar, per quedar-se amb la comunió viva entre l'actor i l'espectador. El signe (que difereix del gest banal) és la gran preocupació de Grotowski —no la paraula o la tècnica apresada mecànicament—, ja que el signe «es una reacció humana purificada de todos los fragmentos o de todos los detalles que no sean de primordial importancia. Las acciones de los actores son signos para nosotros. [...] si percibo significa que hubo un signo, un impulso verdadero se verifica sólo si creo en el signo.»⁷⁷

Grotowski vol que el procés de l'actor sigui totalment orgànic, que s'aparti de la gimnàstica, la rigidesa i la simetria, que depengui d'una interpretació personal. Però la tècnica corporal ha d'estar a la base de l'entrenament, a fi que totes les parts del cos puguin vibrar. Segons Grotowski, la disciplina conviu amb l'espontaneïtat, i només la conjunció de les dues permet l'existència d'un teatre sagrat, impactant, revelador. En la preparació d'una obra, abans de treballar a fons amb les associacions personals de cada actor, Grotowski els exigeix el domini total del text, de manera que puguin continuar-lo de memòria a partir de qualsevol fragment iniciat. El text serveix així de base a un treball corporal intens, però no és el nucli de l'obra —davant els espectacles en polonès, molts espectadors europeus que no coneixien la llengua es mostraven completament impressionats per la força dels gestos i la potència de la declamació en un to ritual o d'encanteri. La literatura serveix així d'inspiració, de punt de partida dels moviments actorals i les confrontacions col·lectives. Fins i tot a *Apocalypsis cum figuris* (1968), que no parteix ja d'un text dramàtic sinó de fragments literaris molt diferents, Grotowski no considera que sigui el resultat d'un *collage* textual, sinó dels assajos i les improvisacions, d'un procés orgànic on cada part troba el seu lloc.⁷⁸

Després de conèixer amb la literatura dramàtica i d'esforçar-se per vehicular-la en un procés de confrontació i revelació col·lectiva, Grotowski l'abandona, creua les fronteres del teatre i s'installa en les terres sagrades del *parateatre* o el teatre de les fonts. Pren aquesta decisió quan percep que els espectadors no posseeixen ja les claus per entendre les evocacions mítiques o per reviuir el ritual, i que la mateixa paraula *espectador* és morta:

Il y a des mots qui sont morts bien que l'on s'en serve encore. Certains sont morts non parce qu'il faudrait désormais les remplacer par d'autres, mais parce qu'est mort ce qu'ils désignaient. Il en est du moins ainsi pour nombre d'entre nous. À de tels mots appartiennent: spectacle,

⁷⁷ Jerzy GROTOWSKI, «El discurso de Skara» (1966), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 185-199 (p. 193).

⁷⁸ Cf. Grotowski, citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987 (1^a ed.: 1985), p. 90.

représentation, théâtre, spectateur, etc. Et qu'est-ce donc qui est nécessaire? Qu'est-ce donc qui vit? Aventure et rencontre, pas n'importe laquelle.⁷⁹

▪

Per camins molt diversos, els directors dels seixanta comencen a plantejar el problema del llenguatge, la crisi particular per què passa dins l'àmbit teatral. El teatre de text ja no té sentit. Cal, aleshores, recuperar la força dels llenguatges corporals, explorar silencis i moviments, sons i rituals. Molts estudiosos d'aquesta època parlen de l'eclosió d'un teatre corporal, físic o gestual, com a reacció a un teatre de text, burgès i naturalista.⁸⁰ El cos humà esdevé el lloc autèntic d'expressió, el camp de proves de llenguatges nous que afavoreixin la comunicació.

1.2 La revolució iminent

1.2.1 Destrucció i creació

En aquestes vastes demolicions sempre es pot llegir com en filigrana l'esperança de crear nous universos, més viables per ser més «vertaders».

MIRCEA ELIADE (1964)

La urgència d'un canvi en tots els àmbits de la cultura i la societat s'imposa amb força a la dècada dels seixanta. L'esperit revolucionari cristalitza en el Maig del 68 a París, quan les crítiques a les institucions esclaten com a bombes dins un sistema aturat i desconnectat amb el seu temps. Podem afirmar que es tracta d'un *kairós*, el temps oportú per parlar de molts temes i per manifestar-se, com ho comenta Michel de Certeau a *La prise de parole* (1968):

Quelque chose nous est arrivé. Quelque chose s'est mis à bouger en nous. Émergeant d'on ne sait où, remplissant tout à coup les rues et les usines, circulant entre nous, devenant nôtres mais en cessant d'être le bruit étouffé de nos solitudes, des voix jamais entendues nous ont changés. Du

⁷⁹ Jerzy GROTOWSKI, «Jour Saint», dins «*Journal Saint*» et autres textes, p. 3-24 (p. 3-4). Més endavant Grotowski afirma: «D'ailleurs le mot même de "spectateur" est théâtral et mort, il semble de lui-même exclure la rencontre, la relation d'homme à homme» (p. 28-29).

⁸⁰ Cf. Odette ASLAN, «Un nouveau corps sur la scène occidentale», dins Odette ASLAN (ed.), *Le corps en jeu*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1993, p. 307-314; Giovanni LISTA, «IX. Le corps et la scène implosée», dins *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Actes Sud, Arles, 1997, p. 192-213.

moins avions-nous ce sentiment. Il s'est produit ceci d'inouï: nous nous sommes mis à parler. Il semblait que c'était la première fois.⁸¹

Aquesta *cosa* que arribava inesperadament no se sabia d'on prenia la forma d'una revolució en gairebé tots els àmbits socials. Però no es tractava exactament d'una revolució física, literal o violenta, sinó d'una revolució *simbòlica*, com la defineix Certeau pocs mesos després: «Révolution *symbolique*, donc, soit à cause de ce qu'elle *signifie* plus qu'elle ne l'effectue, soit à cause du fait qu'elle conteste des *relations* (sociales et historiques) pour en créer d'authentiques.»⁸² Les manifestacions del Maig del 68, viscudes en diferents llocs simbòlics de París, carregaven contra un sistema de relacions culturals i socials obsoletes; contra les institucions i els models d'associació; contra el llenguatge i els sistemes de representació. S'obrien perspectives fins aleshores prohibides, però la realitat amb la qual se somniava era encara quelcom de desconegut i il·lusori.

▪

El Living Theatre sent la necessitat d'una revolució imminent, en l'ara i aquí. Durant els primers mesos de 1968 la companyia viu a la ciutat siciliana de Cefalù, portant a terme la creació col·lectiva de l'espectacle *Paradise Now* que s'estrenarà —i tot seguit es prohibirà— al Festival d'Avinyó, el mateix juliol. L'obra s'integra perfectament dins l'ambient viscut a França o Itàlia aquella primavera. Julian Beck, comentant aquesta coincidència i el sentit oportú de *Paradise Now*, escriu al seu diari: «Avignon, 1968, el año en que la cultura moría, creamos *Paradise Now*. Cuando trabajamos en ello en el invierno anterior y a principios de la primavera de ese año en la ciudad siciliana de Cefalù, cuando componíamos la dialéctica de una revolución anarquista no violenta, ya formábamos parte del movimiento que floreció en todo el mundo aquel año, y en Francia en Mayo. *Zeitgeist*.»⁸³

El Living entén aquest *esperit del temps*. Les seves obres i actituds reflecteixen el desig d'una revolució urgent. Les múltiples revoltes que s'anaven produint en ciutats americanes, poloneses, italianes o franceses, així com les manifestacions antibel·licistes en oposició a la

⁸¹ Michel de CERTEAU, «2. Prendre la parole», dins *La prise de parole*, p. 40-57 (p. 41).

⁸² Michel de CERTEAU, «1. Une révolution symbolique», dins *La prise de parole*, p. 29-39 (p. 32).

⁸³ Julian BECK, «80. Avignon. 1968», dins *El Living Theatre*, p. 179-182 (p. 179). L'associació de 1968 amb la mort d'una cultura s'inspira en un comentari de Georges Lapassade, que Julian Beck transcriu en un altre lloc del seu diari: «"1968 fue la Muerte de una Cultura. La muerte no está fuera de nosotros. Está dentro de cada uno de nosotros. Murió aquí mismo". Georges Lapassade, dándose en el pecho.» Extret de Julian BECK, «48. "1968 fue la muerte de una cultura"», dins *El Living Theatre*, p. 121.

Guerra del Vietnam, eren considerades pels membres del Living com a pilars d'una mateixa *Revolució Total* composta per múltiples revolucions. També en el segle XIX s'havia engendrat, entre filòsofs i poetes, la consciència que els unia un *Zeitgeist*. Hegel, Shelley i altres filòsofs i artistes contemporanis percebien que compartien temes, sentiments i formes de creació; que es preocupaven per les mateixes qüestions teòriques i socials; que el sistema cultural il·lustrat estava en crisi i que ells eren els portaveus d'un nou moviment que rebia el nom de *romanticisme*.⁸⁴ Però, mentre les grans obres romàntiques s'havien escrit dins l'ambient de desil·lusió que va seguir a la Revolució Francesa, el *Zeitgeist* a què es refereix Julian Beck és previ a la revolució, i uneix tots aquells que la desitgen intensament:

Hablo a título personal, pero creo que muchos, entre nosotros, sienten lo mismo: éste es un estado de urgencia (emocional y político), se trata de nuestras propias vidas irrepetibles. Por lo tanto, éste debe ser un TEATRO DE URGENCIA. [...] El mundo entero está en estado de urgencia, pero la gente se niega a darse cuenta, porque están separados de la realidad. En todos los rincones del mundo se gesta una situación pre-revolucionaria, pero los hombres son incapaces de *ver* lo que pasa por delante de sus ojos, porque son prisioneros de su historia, que les dice que la sociedad se ocupa de todo esto y que ellos no tienen por qué inquietarse. Ignoran que pueden *obtener* y conquistar el poder necesario para *dar vuelta* a la historia según el sentido de su deseo.⁸⁵

Els sentiments del Living s'identifiquen, sens dubte, amb el que Walter Benjamin anomenava el *temps-ara*: un present que no és una continuació homogènia del passat, sinó que s'ha aturat.⁸⁶ De la mateixa manera que Beck exalta el poder de capgirar la història, també Benjamin afirma que el materialista històric (el substitut de l'historiador transcendentalista) «permanece dueño de sus fuerzas: hombre demás para hacer saltar el *continuum* de la historia».⁸⁷ La consciència de crear una discontinuïtat amb el passat, afegeix el filòsof alemany, és precisament la característica de les classes revolucionàries quan actuen. El Living Theatre participa d'aquesta consciència a principis de 1968.

⁸⁴ Cf. M. H. ABRAMS, *El romanticismo: Tradición y revolución*, traducció de Tomás Segovia, Visor, Madrid, 1992 (1ª ed. anglesa: 1971), p. I-III. Sobre la possible relació entre els artistes dels anys seixanta i els romàntics, vegeu: Margaret CROYDEN, «Introduction», dins *Lunatics, lovers and poets. The contemporary experimental theatre*, McGraw Hill, Nova York, 1974, p. XV-XXVI.

⁸⁵ Comentari de Julian Beck durant un assaig a Cefalù, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 105-106).

⁸⁶ Cf. Walter BENJAMIN, «Sobre el concepto de historia», dins *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia*, Arcis i Lom, Santiago de Xile, 1995, p. 45-68 (p. 61-63).

⁸⁷ *Ibid.*, p. 63.

Paradise Now (1968) vol ser una preparació per a la revolució, mostrant com és possible transformar els fracassos de la vida quotidiana en una experiència de joia i bellesa, de compromís i no violència. També els romàntics eren portadors d'aquest desig revolucionari utòpic, plenament conscient de la història, que s'oposava al racionalisme i sublimava els instints i la força de la naturalesa. El 1964 Beck escriu un poema sobre la revolució en què la concep com un veritable paradís, a la manera dels escriptors romàntics:

después de la revolución
habrá vino bajo los árboles
habrá formas de amor a la imagen de la osa mayor
cuando diga que mi amor es un nativo en otro país diré la verdad [...]
cuando llegue la revolución
estarás en la proa y el viento salobre soplará en tu cara
durante cientos de años has soñado con el océano

ahora estás mojado⁸⁸

El Living recorda sovint la citació de Bakunin que s'inspira en el Nou Testament: «La revolució arriba com un lladre a la nit.»⁸⁹ Cal, però, estar preparat per rebre-la, de la mateixa manera que la ment ha d'obrir-se a l'impuls de l'*Esperit Creador* per poder reconèixer-lo i treballar amb ell: «Cuando la gente está lista para la revolución, esperando, deseando, concentrándose, invocando, obsesionada, teniéndola siempre-presente en su deseo, entonces sucede el acontecimiento. Esto es lo que los judíos queremos decir cuando decimos que el Mesías vendrá cuando todos estén llorando —o rezando— o riendo.»⁹⁰ La revolució demana, doncs, un estat de preparació, una predisposició, una capacitat de formulació de respostes i solucions, una

⁸⁸ Aquesta és la Cançó núm. 86 i fou escrita a Nova York el 1964. Extret de Julian BECK, *Canciones de la revolución* (n^o 36 al 89). *Revolución y contrarrevolución*, presentació de Jose Carlos Temple Troya, Jucar, Madrid, 1978 (1^a ed. francesa: 1974), p. 125 i 127 [traducció bilingüe, amb la versió castellana a les pàgines senars]. Beck parla en alguns moments de la seva atracció pel romanticisme. Comparteix amb alguns escriptors romàntics, principalment amb Shelley, la concepció de la poesia com a forma literària per excel·lència, la que arriba més al cor i a la ment dels homes.

⁸⁹ Julian Beck transcriu aquesta frase —inspirada en el Nou Testament, quan Jesús comenta que el Regne de Déu vindrà com un lladre a la nit (Mt 24,43; Lc 12,39)— al seu diari i remet diverses vegades a Bakunin. En un fragment titulat «Panteón de los Libertadores», situa Bakunin al costat de pensadors i filòsofs, socialistes utòpics i anarquistes, activistes i pacifistes, com Gandhi, Fourier, Godwin, Proudhon, Buber, Rudolf Rocker, Liebknecht, Luxemburg, Jefe Joseph, Winstanley, Alexander Berkman, Marx, Emma Goldman, Simone Weil, Tolstoi, Joe Hill, Frankenstein, Thomas Merton, Eluard, Lorca, Richard Wei, George O'Connor, Wesley Roberts i Rivera. També rep de Bakunin (l'anomenat pare de l'anarquisme, que es va oposar a Marx durant la Primera Internacional) la necessitat de crear cèl·lules que es mantinguin en contacte les unes amb les altres a través del món.

⁹⁰ Julian BECK, «85. ¿Cuáles son las condiciones del acontecimiento creativo?» (França, gener de 1970), dins *El Living Theatre*, p. 193-195 (p. 195). Un cop més, Beck fa referència a la religió jueva, tot sentint-se'n membre.

imaginació creadora, un exercici de somni i utopia. Però la construcció d'un nou món només és possible després que el vell hagi caigut per terra, com escriu Beck en un poema d'abril de 1968:

la revolución
es un proceso de
destrucción y creación
la revolución
es destrucción creativa
seguida de creación pura [...]
queremos
cambiando el mundo
cambiar nosotros mismos
queremos
desembarazarnos
de nuestra propia corrupción
y a través del
proceso de la revolución
hallar
el ser
no
el morir
y hasta que
no lo logremos
la revolución no tendrá lugar⁹¹

El canvi, per Beck, ha de realitzar-se a petita i a gran escala: ha de començar en l'interior d'un mateix, però es concreta en el moment en què la societat és capaç d'organitzar-se segons cèl·lules d'acció, a l'estil de Bakunin. El primer pas en aquesta transformació és exorcitzar la violència — que considera contrarrevolucionària— i acabar amb la corrupció. Només després pot néixer la creació pura, l'oportunitat de volar alt, de veure la vida com a sagrada i plena de santedat, joia, amor i llum.

Aquest procés de destrucció i construcció és present en els moments forts de la història de les arts. Les avantguardes del segle XX van enderrocar pràcticament tots els pilars en els quals se sostenia la pintura i l'escultura tradicionals —el cromatisme, la perspectiva, la composició,

⁹¹ Julian BECK, «Revolución y contrarrevolución», dins *Canciones de la revolución*, p. 143-175 (p. 143, 145, 175).

l'harmonia, la figuració, l'ornamentació... — per construir, en el seu lloc, tot un seguit de proposicions d'altre ordre, més relacionades amb el moviment o la descomposició òptica dels objectes, amb la matèria en brut o la barreja de tècniques, amb el món interior de l'artista o les particularitats de la vida urbana moderna. La mateixa definició d'art és posada radicalment en qüestió per dadaistes o surrealistes, que actuen provocativament a fi de trencar fronteres i desemascarar l'*aura* de l'obra prima (per dir-ho amb Benjamin). Mircea Eliade comenta la religiositat present en la *destrucció de mons* artístics:

Desde hace tres generaciones, asistimos a una serie de «destrucciones» de mundos (es decir, de universos artísticos tradicionales) valerosa y a veces salvajamente emprendidas, con el fin de poder recrear o reencontrar un universo otro: nuevo y «puro», no corrompido por el tiempo y la historia. [...] Evidentemente el público quedó sobre todo impresionado por el furor iconoclasta y anarquizante de los artistas contemporáneos. Pero en estas vastas demoliciones siempre se puede leer como en filigrana la esperanza de crear nuevos universos, más viables por ser más «verdaderos»; o expresado de otro modo, más adecuados a la situación actual del hombre.⁹²

El Living està en plena possessió d'aquest *furor iconoclasta i anarquitzant*. El Maig del 68, viscut pels seus fundadors amb total lliurament i entusiasme, és la manifestació màxima d'un crit de destrucció i construcció: s'aixecaven les pedres dels carrers perquè es deia que, allà sota, hi havia la sorra de la platja. Uns anys més tard, Beck escriu que la història del teatre es construeix per mitjà de revoltes cícliques que trenquen amb una determinada tradició institucionalitzada: «L'histoire du théâtre n'est rien moins qu'une histoire des révoltes. Le théâtre se renouvelle par la révolution et se détruit par la préservation de la tradition. La même chose est vraie de l'humanité. Le combat pour la vie et la mort entre l'ancien et le nouveau n'est pas simplement le reflet d'une inégalité, c'en est le cœur.»⁹³

▪

També Peter Brook coneix la vida aleatòria i inesperada del teatre, els successius naixements de formes noves sovint obstaculitzats per una errada comprensió de la tradició: «el teatro es siempre un arte autodestructor y siempre está escrito sobre el agua».⁹⁴ Amb una intuïció

⁹² Mircea ELIADE, «Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo» (1964), dins *El vuelo mágico y otros ensayos*, p. 139-146 (p. 143).

⁹³ Julian BECK, «Révoltes» (Finlàndia, setembre de 1982), dins *Théandrique*, p. 69.

⁹⁴ Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 14). Els altres tres capítols d'aquest llibre es contraposen al primer, mostrant les diferents cares d'un teatre viu: sagrat, tosc o immediat (que és sagrat i tosc alhora).

semblant a la del Living Theatre, Brook sap que només un canvi radical en el present pot tornar la vitalitat i el sentit al teatre: «En un momento de cambio total surge automáticamente la búsqueda de la forma. Destrucción de las antiguas, experimentación de las nuevas: palabras, relaciones, lugares, edificios, todo pertenece al mismo proceso, y cualquier representación teatral es un aislado disparo a un blanco invisible.»⁹⁵ Començant per *desconstruir* el llenguatge verbal, Brook seguirà desmuntant l'escenari, el vestuari, les relacions entre actors i espectadors, les configuracions espacials, el mètode d'entrenament i, fins i tot, el paper del director. Tot ho posa en qüestió, dins una recerca interminable sobre l'essència de l'experiència teatral, que ell defineix bàsicament com a experiència humana i efímera: «el teatro nunca deja de buscar. Por eso no nos aferramos a las formas. La base de nuestro trabajo tiene que ser una revolución perpetua.»⁹⁶ Brook adverteix també del perill que, abandonant les formes antigues, s'oblidin les necessitats sagrades, polítiques i socials a les quals donaven resposta en un altre temps:

No ha terminado el necesario período de revelar la verdad, apartando falsas tradiciones. Por el contrario, a lo ancho del mundo, y con el fin de salvar al teatro, casi todo lo teatral tiene que barrerse. El proceso apenas ha comenzado y tal vez no acabe nunca. El teatro requiere su perpetua revolución. No obstante, la destrucción desenfrenada es criminal; produce violenta reacción y mayor confusión. Si demolemos un teatro pseudosagrado, hemos de procurar no engañarnos pensando que está pasada de moda la necesidad de lo sagrado y que los cosmonautas han demostrado de una vez para siempre que los ángeles no existen. De la misma manera, si nos sentimos insatisfechos por la vaciedad de tanto teatro de revolucionarios y propagandistas, no hemos de dar por sentado que la necesidad de hablar del pueblo, del poder, del dinero y de la estructura de la sociedad obedece a una moda periclitada.⁹⁷

Beck i Brook són partidaris d'una concepció *immanent* de la història, oposant-se a un historicisme continuista capaç de determinar l'evolució dels estils. Winckelmann havia escrit la primera història de l'art modern a partir d'un model biològic i evolutiu que li permetia emetre

Aquestes terminologies, com Brook tractarà d'afirmar diverses vegades, són relatives, incompletes i falses, ja que no existeixen en estat pur sinó que es barregen contínuament, com en la vida.

⁹⁵ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 182). En un article de 1973, quan comenta la sessió del *Teatre de la Crueltat* i les exploracions al voltant dels mínims elements de la representació, Brook escriu: «Cuando uno comienza a avanzar por ese camino, todo lo demás se derrumba». Extret de Peter BROOK, «Malentendidos» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 27-33 (p. 33).

⁹⁶ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Experimentos en el Centro» (1972), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 87-107 (p. 107). En una altra entrevista de 1976, Brook comenta: «Le théâtre, comme le carnaval, est là pour disparaître continuellement; le théâtre, ce n'est pas le monument, ce n'est pas le musée, c'est quelque chose qui doit disparaître, remplacé par autre chose, c'est toujours l'émergence, la révolution perpétuelle». Extret de l'entrevista a Peter Brook realitzada per Gritti HAUMONT i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41 (p. 40).

⁹⁷ Peter BROOK, «El teatro toscano», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p. 130).

judicis de valor, determinant així èpoques de perfecció o de decadència. Molts altres historiadors, de Hegel a Marx, idealitzaren la història, convertint-la en una linealitat mecànica encara sota la influència de l'escatologia cristiana o la idea de progrés. Walter Benjamin, per la seva banda, parla ja de moments particulars o *kairós*, que es destaquen del *continuum* homogeni i abstracte normalment descrit per l'historicisme, i que ajuden a comprendre la irrupció de l'instant, la particularitat del moment concret (a què també es referia Nietzsche). A finals dels anys seixanta es viu precisament un d'aquests instants que es poden col·locar sobre el *pedestal de la història* de què parlava Benjamin, ja que constitueix un moment de ruptura, una oportunitat revolucionària. No es tracta, en tant que historiadors, de reconstruir els fets del passat *tal com van passar* (això no es coneixerà mai), sinó de construir nexes històrics provisionals (Foucault en dirà *genealogia*), d'apropiar-se'n, de tornar-los a *il·luminar*: «La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino aquel plebérico de tiempo-ahora.»⁹⁸ Però aquesta construcció, diu Benjamin, pressuposa una destrucció que trenqui amb el *continuum* de la història i investeixi d'actualitat un fragment del passat.

▪

Tant Eliade com Benjamin, tant Beck com Brook, es refereixen a una necessària destrucció a fi que quelcom pugui néixer. A la dècada dels seixanta el teatre de la il·lusió, del text, de les formes fixes i els espais separats, agonitza. També l'entrenament de l'actor i les dinàmiques de creació d'una obra entren en crisi. Jerzy Grotowski parla d'una destrucció però la identifica, en primer lloc, amb la *via negativa* —el procés d'eliminació dels obstacles de l'actor, de les tècniques teatrals i els efectes tecnològics. En el seu recorregut teatral, el Teatre Laboratori ha passat d'una tècnica positiva a una de negativa per mitjà d'un procés de destrucció i renúncia:

No es una mera coincidencia el hecho de que nuestro Laboratorio Teatral se haya desarrollado empezando a ser un teatro rico en recursos en el que las artes plásticas, la iluminación y la música se explotaban constantemente, para convertirse en el teatro ascético de los años últimos: un teatro ascético en el que los actores y el público son todo lo que ha quedado, todos los otros elementos visuales, por ejemplo los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor; los efectos acústicos y musicales mediante su voz.⁹⁹

⁹⁸ Walter BENJAMIN, «Sobre el concepto de historia», dins *La dialéctica en suspenso*, p. 45-68 (p. 61). Sobre les teories de Benjamin i altres historiadors, vegeu: Antonio PIZZA, *La construcción del pasado: reflexiones sobre historia, arte y arquitectura*, Celeste, Madrid, 2000.

⁹⁹ Comentari de Grotowski en una entrevista realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 27).

Una nova creació només és possible quan l'actor s'allibera dels trucs escènics, de les seguretats i les tècniques apreses. Així, i recurrent gairebé en exclusiva al seu cos, pot desenvolupar una recerca de l'expressió més autèntica i adequada, allunyada de tot clixé. Els exercicis deixen d'orientar-se cap a un perfeccionament físic, i passen a incidir sobre l'aniquilació de les resistències corporals; no es traca de fer, sinó de deixar de fer.¹⁰⁰ Sense pretendre imitar el cinema o la televisió, i abstenint-se de tecnologies complexes, el teatre pot tornar a la seva essència veritable: la trobada entre l'actor i l'espectador.

▪

En tots els casos es planteja una destrucció prèvia a una construcció. Només és possible regenerar el món quan s'acaba amb l'ordre vigent. Cal, doncs, un nou naixement teatral sense nostàlgies del passat, capaç de recuperar una autenticitat perduda. Aquesta voluntat reformadora —més o menys revolucionària— està present de manera diferenciada en el Living Theatre, en Brook i en Grotowski: la revolució del Living es vol estendre a tota la societat; la de Brook està més relacionada amb els llenguatges teatrals; la de Grotowski es refereix, gairebé en exclusiva, a l'actor i a l'essència del teatre.

1.2.2 Participació i festa

Sense participació no hi ha realitat. La participació és tant més perfecta com més immediat és el contacte amb el Tu.

MARTIN BUBER (1923)

La revolució, tan esperada en els diversos àmbits de la cultura i la societat, apareix en un clima molt particular. Una de les paraules més emprades a la dècada dels seixanta és la paraula *participació*. El 1968 Mario Savio, un estudiant educat i eloqüent que es converteix en portaveu del Moviment pro Llibertat d'Expressió de Berkeley, exclamava moments abans d'ocupar l'universitat:

Llega un momento en que el funcionamiento de la máquina se convierte en algo tan odioso y que te angustia tanto que no puedes participar, ni siquiera de forma tácita, y hay que arrojar a los

engranajes, a las ruedas, a las palancas, encima del aparato entero, para conseguir detenerlo. Y tienes que decir a las personas que la manejan, a sus dueños, que si no eres libre la máquina no podrá volver a funcionar.¹⁰¹

La participació apareixia com antídoto a la passivitat, el gran pes mort d'aquell temps. Així ho diagnosticava també el psiquiatra britànic Ronald Laing a *The Politics of Experience* (1967): «en este momento de la historia, nos encontramos atrapados en un infierno de frenética pasividad. Nos vemos amenazados por un exterminio que será recíproco, que nadie desea, que todo el mundo teme y que puede ocurrir precisamente “porque” nadie sabe cómo detenerlo.»¹⁰² La passivitat anava associada, segons Laing, a una vertadera alienació davant el món i els altres éssers humans. L'única manera de vèncer aquest estat passiu i alienat passava per un retorn a l'experimentació dels esdeveniments i les evidències, per una redescoberta de les relacions físiques, pel trencament amb la violència i l'aïllament dels individus a fi de recuperar la humanitat perduda.

▪

També dins el món teatral es té la percepció que és urgent una participació del públic en l'espectacle. Participar, entre les seves diverses accepcions, pot definir-se com prendre part en l'espectacle, moure's, col·laborar, sentir complicitat o adhesió, identificar-se'n, intercanviar energies, combregar, celebrar... Alguns directors teatrals volen donar als espectadors l'oportunitat de discernir críticament davant l'obra, d'altres forcen la seva col·laboració física amb els actors; uns condueixen el públic a recollir-se interiorment, d'altres l'inciten a improvisar; uns el disposen com a *voyeur*, d'altres l'immiscueixen en un mateix espai compartit; uns despullen l'escena a fi de desenvolupar la seva imaginació creadora, d'altres desitgen apropar-se a un sentiment gairebé religiós.¹⁰³ Si la participació sembla anar associada a una resposta activa, física i emocional per part del públic, hi ha una altra qualitat més metafísica,

¹⁰⁰ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «El entrenamiento del actor (1959-1962)», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 94-138 (p. 109).

¹⁰¹ Citat per Mark KURLANSKY, 1968, p. 133. L'autor explica que, quan Mario Savio puja per primer cop a un cotxe policíac per pronunciar un discurs que el convertirà en portaveu del moviment, es treu delicadament les sabates, per no danyar el cotxe. El seu llenguatge era considerat senzill pels altres estudiants, sense retòrica i ple de sinceritat.

¹⁰² Ronald D. LAING, *La política de la experiència. El ave del paraíso*, Crítica, Barcelona, 1977 (1ª ed. anglesa: 1967), p. 70.

¹⁰³ Cf. Anne-Marie GOURDON, «La participation, mythe ou réalité?», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), p. 8-9 [monogràfic concebut per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»]; «La participation», dins *Théâtre, public, perception*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1982, p. 107-116. L'autora mostra les diferents accepcions del concepte *participació* per part del públic, explicant també com aquests diferents sentits es troben en les teories i les pràctiques teatrals —des d'Aristòtil, passant per Nietzsche, Stanislavski, Jean Vilar o Brecht, fins al Living Theatre.

íntima i anterior a la mateixa participació, que és la *comunió* dins una consciència col·lectiva. El grup humà que s'aïlla en una sala de teatre per sotmetre's als mateixos impulsos sensibles es fa còmplice en els seus sentiments, vibra en uníson. És aleshores que poden tenir lloc intercanvis físicoemotius entre actors i espectadors, i entre els espectadors entre si.

André Villiers, analitzant aquests dos conceptes, defensa que la comunió teatral no té equivalent en les altres activitats artístiques.¹⁰⁴ Més que qualsevol altre art, el teatre necessita una col·lectivitat humana unida, estructurada i orgànica, capaç de vibrar en comú. És cert que la comunió màxima té lloc a les celebracions religioses, als rituals on hi ha una creença col·lectiva. Però també el teatre genera una particular *comunió estètica*, una emoció al voltant de l'esdeveniment dramàtic, que té les seves regles de joc i unes convencions acceptades per tots. Al contrari de la litúrgia, el teatre no parteix necessàriament d'una unanimitat de creences, sinó de l'adhesió voluntària d'un públic heterogeni a la ficció dramàtica. Tampoc la participació no ha de donar-se com en un ritual religiós, de manera preestablerta i estructurada: la participació teatral implica, més aviat, un canvi interior, una transformació en la percepció de l'obra, una adhesió profunda al joc dramàtic:

L'idéal est assurément de maintenir l'équilibre entre les oscillations qui vont de la communion à la participation. Mais équilibre paradoxal si la communion se fait au niveau de l'action dramatique, par un jugement d'existence sur l'univers du drame, et si la participation se fait au delà du théâtre. Il y a apparemment irréductibilité de l'une à l'autre; elles ne sont pas sur le même plan. L'équilibre n'est possible que par un compromis dans l'ambiguïté du fait théâtral où s'affrontent et se balancent ces forces contradictoires. L'effort poursuivi, au théâtre, tend bien pourtant à obtenir une réelle participation dans la communion théâtrale.¹⁰⁵

Aconseguir simultàniament la comunió i la participació teatral: aquest és el repte difícil que es planteja a la gent del teatre dels anys seixanta. Es reclama una participació del públic, fàcilment identificada amb dinamisme físic o contacte real, per fer front a la passivitat i l'apatia que el contagia habitualment. El lloc teatral sorgeix aleshores com a lloc de proves d'un canvi dels rols i de les relacions entre les diverses parts que intervenen en un espectacle. Sovint, deixant en un segon pla la comunió específicament teatral —en l'esfera estètica—, el teatre s'apropa a la litúrgia i l'emoció religiosa, exigint gairebé una fe visceral per part d'un públic poc acostumat a una resposta compromesa. Una de les crítiques que es formula en relació amb molts grups de

¹⁰⁴ Cf. André VILLIERS, «IV. La participation», dins *La Psychologie de l'Art Dramatique*, Armand Colin, París, 1951, p. 58-81 (p. 69).

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 78.

teatre d'aquest període té a veure, precisament, amb la insuficiència artística (dramàtica, plàstica, poètica) dels seus espectacles, on la voluntat política o ritual adquireix més importància que la qualitat específicament teatral. I és que per aquests anys, tant en l'àmbit teatral com en el religiós, existeix una voluntat de recuperació d'un instint comunitari de participació, de transgressió i de festa, com comenta Alfred Simon:

L'idéologie de la fête a alors pris corps dans certains milieux privilégiés: équipes théâtrales, animateurs socio-culturels, militants révolutionnaires, chrétiens de l'Eglise post-conciliaire. Pour tous, la fête signifie création et participation. Dans la société du travail en miettes, du marketing, et des médias, la fête est censée arracher l'homme quotidien à la triple passivité du travailleur, du consommateur et du spectateur.¹⁰⁶

Les teories sobre la festa ja havien estat estudiades per Durkheim, Freud, Huizinga, Bataille o Caillois, però només a la dècada dels seixanta emergeixen realment dins la consciència col·lectiva. Nietzsche havia reivindicat l'esperit festiu a *El naixement de la tragèdia* (1872), titllant-lo de *dionisiac* —en referència a les forces tellúriques, la transgressió, les manifestacions col·lectives irracionals, la música i la dansa—, en oposició a l'instint *apollini* —relacionat amb les formes abstractes, ben definides i racionals i amb la llum solar. El Maig del 68 no pot ser pensat fora d'aquesta ideologia de la festa. Pierre Viansson-Ponté va escriure que dubtava si els esdeveniments del 68 havien estat «une révolution définitivement manquée ou une fête momentanément réussie».¹⁰⁷ Possiblement, van ser totes dues coses alhora: una incipient *revolució festiva*. També el teòleg Harvey Cox, el 1969, reflexionava sobre el renaixement de l'esperit festiu i de la fantasia al cor de la societat contemporània i de l'Església, després d'un llarg període d'erosió provocat per la secularització.¹⁰⁸

Caldrà esperar fins als anys seixanta perquè emergeixi una teatralitat alternativa que no és del tot original, però que troba aleshores un context que li és propici. Aquesta nova sensibilitat dels seixanta voldrà recuperar la festa i el ritual, en una nostàlgia per un paradís perdut, per una

¹⁰⁶ Alfred SIMON, *Les signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête*, Seuil, París, 1976, p. 16. L'autor dedica moltes pàgines a analitzar l'essència de la festa i els senyals de la seva recuperació en diversos àmbits, especialment en el món teatral —Jean Vilar, Théâtre du Soleil, Living Theatre—, però també dins l'esfera de la litúrgia postconciliar. L'esforç d'aquest crític teatral per apropar les dues realitats —teatre i litúrgia— és ben patent quan fa unes incursions històriques, antropològiques i filosòfiques al voltant de la tragèdia grega, el teatre medieval, la litúrgia catòlica, les festivitats reials o les commemoracions polítiques.

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cf. Harvey COX, *Las fiestas de locos*, Tauros, Madrid, 1983 (1ª ed. anglesa: 1969), p. 19. L'objectiu d'aquesta obra és, segons Cox, «examinar la pérdida y la reaparición del talante festivo y la fantasía en nuestra civilización y valorar ambos procesos desde una perspectiva teológica» (p. 32). L'autor és un teòleg de la Universitat d'Harvard i l'origen del

unitat mítica original, una comunió col·lectiva.¹⁰⁹ La noció d'espectacle serà radicalment substituïda per les idees de trobada, experiència, relació, presència, vivència o comunió. La participació no es referirà exclusivament a la col·laboració del públic en el moment final de l'espectacle, sinó que començarà en la mateixa vida comunitària de les companyies — organitzades en comunes exemplars, grups corporatius o societats nòmades en peregrinació pel món— i en els processos de creació col·lectiva. Recreant l'esperit de les comunitats religioses, aquest teatre encarna també una militància política, veient així reforçada tant la dimensió col·lectiva com l'obertura a un ideal més elevat o espiritual.

La polarització entre el teatre entès com a espectacle i el teatre en tant que trobada ha estat present en tota la història del món occidental, tractant-se d'una oposició sempre complementària: a mesura que el teatre es va separant de la litúrgia i de l'àmbit de la festa, creix el seu component espectacular; o, dit d'una altra manera, cada cop que la festa entra en decadència, esdevé espectacle; cap dels dos, però, no existeix en estat pur. Jean-Jacques Wunenburger ofereix una definició molt dinàmica de l'espectacle: «Le spectacle est une forme ludique dans laquelle s'est opérée une distanciation entre le geste et le regard, entre l'acteur et le spectateur, et où l'intensité du vécu émotionnel, après avoir été projetée à l'extérieur du groupe, est compensée par une substitution du merveilleux, lui-même provoqué plus par des sortilèges techniques que par le jeu humain.»¹¹⁰

La història de la tragèdia grega permet veure molt bé aquest passatge de la festa a l'espectacle, que es reflecteix concretament en els espais: el cercle de les festivitats dionisiàques s'obre per donar origen als dos espais de l'orquestra i l'escena, instituint així una distància i una contraposició entre els qui *veuen fer* (els espectadors) i els qui *fan veure* (els actors). A més a més, del cor homogeni comença a destacar la figura de l'heroi, iniciant-se així una individualització dels personatges. Els grans mites col·lectius seran substituïts per drames més històrics i racionals (o *apollinis*). Els participants passen a dividir-se entre actors i espectadors, i la vivència catàrtica col·lectiva dona lloc a l'apreciació estètica d'una representació teatral.

Segons el lingüista Émile Benveniste, l'origen del joc (hi podríem llegir *l'espectacle*) es troba en la separació entre el mite i el ritú: privat del mite (les paraules sagrades que atorguen poder als

llibre és un cicle de conferències que hi imparteix a la primavera de 1968.

¹⁰⁹ Cf. José SANCHIS SINISTERRA, «Espectáculo y/o encuentro», dins *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque, Ciudad Real, 2002, p. 220-222.

¹¹⁰ Jean-Jacques WUNENBURGER, «Du festif au spectaculaire», dins *La fête, le jeu et le sacré*, Jean-Pierre Delarge, París, 1977, p. 184-193 (p. 184).

gestos), el ritu es converteix en pur joc, ineficaç i inofensiu; per l'altra banda, també el mite sense el ritu esdevé un joc de paraules buides, sense contingut ni garantia.¹¹¹ És d'una ruptura, doncs, que neix el joc, el teatre, l'espectacle. També Guy Debord dedica el primer capítol de *La société du spectacle* (1967) a la separació i la parcialitat que caracteritzen l'espectacle, definit com un objecte de contemplació autònom, un engany de la societat alienada que *es representa* davant del món, un discurs unilateral del poder sobre si mateix.¹¹² L'espectacle, prossegueix el fundador dels situacionistes, és «la escisión perfecta en el interior del hombre»; una escissió que té lloc no solament dins l'home sinó també a la societat: «el origen del espectáculo es la pérdida de unidad del mundo.»¹¹³

Sembla fàcil distingir l'espectacle de l'experiència originària festiva o cultural però, de fet, un mateix acte col·lectiu pot ser percebut com a espectacle —si és mirat des de l'exterior, sense implicació de l'espectador— o com a festa —si hi ha participació activa—: «Car le regard de l'autre change la fête en spectacle», recorda Simon.¹¹⁴ Els semiòlegs i lingüistes parlen, en aquest sentit, dels diferents marcs (o *frames*, en anglès) que ens permeten classificar una realitat com a teatre, i reaccionar a partir d'aquest pressupòsit.¹¹⁵ Malgrat la subjectivitat de la nostra percepció és possible descobrir, en l'activitat teatral d'una època, el predomini d'una de les dues tendències. Quan analitzem el teatre dels anys seixanta veiem com aquest renega, indubtablement, del component espectacular, privilegiant la dimensió festiva, de trobada i participació. Així ho comenta Peter Brook: «cuando una obra de teatro es mala es porque lo único que muestra es "espectáculo". [...] Necesita pasar por un proceso. Lo que se pretende con

¹¹¹ M. Émile Benveniste és citat per Roger CALLOIS, «Jeu et sacré», dins *L'homme et le sacré* (Édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre dans leurs rapports avec le sacré), Gallimard, París, 2002 (1ª ed.: 1939), p. 204-218 (p. 215). L'article citat va aparèixer, per primer cop, a M. E. BENVENISTE, «Le jeu comme structure», *Deucalion*, núm. 2 (1947).

¹¹² Cf. Guy DEBORD, «I. La separación perfecta», dins *La sociedad del espectáculo*, p. 37-50 (p. 45): «El espectáculo es el discurso ininterrumpido que el orden actual mantiene sobre sí mismo, su monólogo autoelogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia.» [tesi núm. 24].

¹¹³ La primera citació pertany a la tesi núm. 20 (p. 44) i la segona a la tesi núm. 29 (p. 48). Idees semblants es poden trobar a la tesi núm. 25 («La separación es el alfa y omega del espectáculo», p. 46) o, sota una influència marxista, a la tesi núm. 23 («Las raíces del espectáculo se hunden en la más antigua de las especializaciones sociales, la especialización del poder», p. 45).

¹¹⁴ Alfred SIMON, *Les signes et les songes*, p. 138: «Car le regard de l'autre change la fête en spectacle —et c'est d'abord le regard des hommes qui se pose sur leur propre fête. La fête ne nie pas le spectacle. Elle ne diffère du théâtre qu'en ce que chaque participant y est acteur et spectateur.»

¹¹⁵ Cf. Marco DE MARINIS, «Miralls, aparadors i marcs», dins *Entendre el Teatre. Perfils d'una nova teatrologia*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1998, p. 339-344. En aquest apartat, De Marinis cita concretament Schechner, Bateson, Goffman, Hymes i Burns.

este proceso es aproximar lo “interior” y lo “exterior”, convertir un “espectáculo” en una “experiencia”.»¹¹⁶

El rebuig de l'espectacle posa de manifest una crisi que afecta l'estructura de les relacions socials en els àmbits més diversos. Segons Jean-Jacques Lebel, «se trata de la intercambiabilidad de los papeles, de la dialéctica actor-espectador, autor-lector, vigilantes-vigilados, explotadores-explotados, gobernantes-gobernados, etc.»¹¹⁷ La presa de consciència col·lectiva d'aquesta crisi, per part de les persones que es troben implicades en el sistema i alhora impedides de prendre-hi part d'una manera activa, desplaça l'atenció cap al segon terme del procés creatiu, l'espectador, que ha de tenir un lloc actiu, no com a *voyeur*, mer consumidor passiu de les obres, sinó com a agent viu, intel·ligent i continuador de l'acte creador. La idea de participació comença a envair no únicament les galeries sinó també els tallers d'arquitectura, on s'explora un disseny i un urbanisme anònims, de sentit comú, adaptats a cada context i oberts a la intervenció dels usuaris.

Però el nou art de la participació és, sens dubte, el *happening*: allunyat de les teories i els sistemes construïts, es fonamenta en una col·laboració real entre el creador i l'espectador, dins un temps i un lloc també reals. El seu punt de partida, com apareix sovint en els manifestos, és l'obertura de l'espectador; l'objectiu principal, la seva transformació. D'aquesta manera, la responsabilitat de l'art es democratitza, deixant de pertànyer exclusivament a l'artista. Però el *happening* exigeix també una revolució total en el sistema perceptiu del receptor que, de sobte, esdevé creador. En una *Lettre ouverte au regardeur* (1966) Lebel afirma clarament que «l'œuvre, c'est ce qui se passe en vous. Sa “valeur” est déterminée par votre degré de participation. L'objet de l'expérience, c'est l'être.»¹¹⁸ Així doncs, deixa d'existir un objecte artístic acabat, estàtic i fàcil de consumir. L'art esdevé experiència, prioritzant l'intercanvi, l'esdeveniment, la col·laboració en la construcció d'una imatge, la participació en un procés col·lectiu.

▪

El Living Theatre està en sintonia amb la ideologia dels *happenings*. El desembre de 1967 Julian Beck sintetitza en el seu diari la principal intenció de l'espectacle *Paradise Now*: «Envolver al

¹¹⁶ Intervenció de Peter Brook citada en Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Alba, Barcelona, 2003, p. 33.

¹¹⁷ Intervenció de Jean-Jacques Lebel en «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 79).

¹¹⁸ Jean-Jacques LEBEL, *Lettre ouverte au regardeur*, Librairie Anglaise, París, 1966, s. p.

público y a los actores en una alegría tal que lo imposible parezca posible».¹¹⁹ El Living no vol parlar del present, sinó d'un futur possible i ideal que arribarà quan el públic entengui que pot alliberar-se del capitalisme, el consumisme i el pes anacrònic de les institucions, i prendre part activa en els esdeveniments de la vida real. Després de les obres dels anys anteriors (*Frankenstein*, *Antígona*), en què predominava l'aspecte crític i negatiu, el Living vol ara mostrar la joia d'un estat paradisiac.

Martin Buber n'és una referència constant: un dels graons de *Paradise Now* s'anomena precisament *jo-tu*, reprenent el títol de la seva obra més important. Segons Buber, és la vivència autèntica d'aquesta relació primordial *jo-tu* —recíproca, creadora i present— la que permet la participació en una realitat més àmplia que mai no es deixa apropiat per ningú: «Sense participació no hi ha realitat. La participació és tant més perfecta com més immediat és el contacte amb el Tu.»¹²⁰ Només qui és capaç de superar el món aïllat de l'*allò*, creant relacions autèntiques dins el món del *tu*, esdevé veritable *jo*, tant més real com més perfecta és la participació en aquest món. La participació implica, doncs, una trobada autèntica entre els éssers humans.

El vertader *teatre de la joia* cercat pel Living s'allunya de l'entreteniment o la diversió. Necessita, però, tenir presents les situacions de patiment, *l'horror de les flames*. Només així pot convertir-se, segons Beck, en un teatre proper a Déu, sagrat, intens, fort:

Possiamo andare piú oltre, nel teatro successivo, nel cambiamento e nella rivoluzione permanente: verso il Teatro della Gioia (Vicinanza a Dio)? Vivremo abbastanza per viverlo. E per farlo [...]. Nel Teatro della Gioia Creativa, della Guarigione, il Teatro della Vita, il Teatro della Strada, che sono il Teatro del Futuro, e che inizia *adesso*, tutto deve essere basato su come influenzi il Corpo. Se ti fa sentire bene, fallo. La scienza proverà che dall'uccidere non deriva piacere fisico. Quindi se ti fa sentire bene, fallo. Se no, lascialo marcire tra i rottami delle azioni e emozioni della civiltà che stiamo cercando di far perire.¹²¹

Beck associa la joia amb la revolució, la llibertat (o anarquisme), la voluntat del poble. La tristor, per la seva banda, pertany a les classes privilegiades, de cap altiu i cor fred, de vida rígida i sòbria: «La solemnidad de la Iglesia, la arquitectura egipcia: el orgullo de los privilegiados, en

¹¹⁹ Aquest fragment del diari de Julian Beck va ser escrit a París el 15/XII/1967. Extret de Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 227.

¹²⁰ Martin BUBER, *Jo i Tu*, Claret, Barcelona, 1994 (1ª ed. alemanya: 1923), p. 67.

su densa literatura, su filosofía. Como si el rostro de Dios se revelase únicamente en el pensamiento abstracto. Alienados de la vida, responden sólo a muertos manierismos, contemplación, meditación inactiva, la aristocracia brahmánica y budista atacada por el mismo malestar. [...] El teatro de la revolución es el teatro de la alegría.»¹²² En aquest comentari veiem ja la importància de l'arquitectura, que proporciona un retrat agut dels grups socials i manifesta el pes de les institucions. Solemnitat i abstracció formal semblen correspondre, materialment, a les idees d'orgull, alienació i contemplació passiva; Malina afirma que els antics teatres mostren la seducció dels valors burgesos.¹²³ I és que, pels membres del Living, un canvi teatral implica necessàriament un canvi arquitectònic.

En el teatre, la joia irromp quan hi ha una trobada amb els altres, quan es construeix una relació sincera entre tots els participants. La falsedat és associada al teatre de Broadway, mentre la veritat es troba «en las invisibles buhardillas en que los anarquistas y pacifistas desafían al dinero y a la estructura de la sociedad, donde se examinan y trastocan las mentiras, las mentiras, que son los aliados de la muerte, en esos lugares está la poesía que es el lenguaje de Dios».¹²⁴ El teatre té una *missió sagrada*, que consisteix en la seva autoinserció al carrer, a la vida quotidiana dels homes i les dones més comuns. No ha de buscar, doncs, la perfecció —típica dels *teatres-museu* de Broadway o del cinema d'Hollywood, com diu Beck—, sinó la mateixa imperfecció o lletjor de la vida, que és on es troba l'origen de l'alegria:

Alegria. La estimada virtud de Sta. Teresa. Alegria. En el teatro podríamos sentirla en comunicación unos con otros. No representaría obras de tristezas, de problemas, ni opiniones arduas, sino de alegría, placer, carcajadas, exultación, no risa cruel, no sátira, sino alegría. Pero es bien difícil sentir alegría, bien difícil por lo tanto conocer la alegría cuando uno es pálido y el mundo está afuera y moribundo. Queriendo un teatro diferente digno de lo que realmente somos, esperando que ese teatro cambie, pero lo que realmente queremos es que nosotros cambiemos, que en el conjunto de unos con otros todos cambiemos, y al cambiar cambie el mundo.¹²⁵

L'alegria, per Beck, va associada a la revolució, ja que aquesta crea una atmosfera d'alliberament i transgressió que esborra les pors i les divisions. La revolució és l'art mateix

¹²¹ Julian BECK, «Messaggi —di Judith Malina e Julian Beck», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 331-342 (p. 333 i 340). Sobre la joia en el Living, vegeu també Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 81.

¹²² Julian BECK, «59. Teatro popular» (Brasil, 1971), dins *El Living Theatre*, p. 133-137 (p. 133).

¹²³ Expressió de Judith Malina citada en un article de Julian BECK, «46. La burguesía», dins *El Living Theatre*, p. 105-108 (p. 105).

¹²⁴ Julian BECK, «7. Meditación. 1962», dins *El Living Theatre*, p. 21-25 (p. 21). Aquesta citació caracteritza bé l'ambient de la contracultura americana.

encarnat en la vida, accessible a tots els homes i les dones, portador de sentit. Beck comenta els esdeveniments del Maig del 68 com una irrupció de la festa, com l'expectació d'un món més autèntic i feliç, com la realització màxima de l'art dins la vida:

De golpe nos damos cuenta de que la vida puede considerarse como una «obra de arte», adaptable a nuestras visiones, incluso transformable a voluntad. Hay una exaltación de la acción política directa que altera físicamente, que transforma la vida cotidiana en fiesta, y para mí los acontecimientos de mayo-junio en Francia fueron primero una fiesta revolucionaria que permitió vibrar y resplandecer más allá de sí mismos a todos sus participantes. Había una expectativa jubilosa, incluso entre los que no participaron directamente del movimiento y que seguían trabajando «normalmente», hasta en los mirones y en los papanatas existía un temor profundo y al mismo tiempo una esperanza profunda de que sucediera «algo» que los conmoviera y sacudiese sus vidas. [...] La alegría, el delirio de la alegría en los manifestantes, eso no es mentira. Por el contrario, el capitalismo es el aburrimiento y la muerte.¹²⁶

També el 1970 el Théâtre du Soleil estrena una obra sobre la Revolució Francesa que porta com a títol *1789: la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur*. Segons Ariane Mnouchkine, la revolució no es pot concebre sense una conquesta de la joia. Ja Artaud considerava que el teatre de la crueltat s'hauria d'assemblar a una gran festa, com la que tenia lloc en el teatre balinès — un teatre popular que fonamenta les seves festes cíviques en les lluites i els fantasmes del més enllà.¹²⁷ Aquesta referència constant al teatre primitiu contribueix a la formulació d'un *teatre de la crueltat*, que vol ser un espectacle de masses ple d'agitació, cercador de la «poesia de las fiestas y las multitudes cuando en días hoy demasiado raros el pueblo se vuelca en las calles».¹²⁸ La festa arcaica era, de fet, una explosió violenta de transgressió de l'ordre social, oberta al transcendent i alhora reglamentada; un esdeveniment dionisiac que permetia l'alliberament de totes les tensions creades durant el temps social, el temps profà.¹²⁹ Artaud domina perfectament l'antropologia de la festa: la defineix com un moment efímer i puntual en què s'experimenta un

¹²⁵ Julian BECK, «8. Meditación I. 1963» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 25-27 (p. 27).

¹²⁶ Comentari de Julian Beck en l'entrevista «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 153-158 (p. 154-155).

¹²⁷ Cf. Antonin ARTAUD, «4. Del teatro balinés», dins *El teatro y su doble*, p. 61-78 (p. 65).

¹²⁸ Antonin ARTAUD, «7. El teatro y la crueldad», dins *El teatro y su doble*, p. 95-99 (p. 96). Peter Brook comenta, a propòsit d'Artaud: «en las impresionantes palabras “teatro de la crueldad” se busca a tientas un teatro más violento, menos racional, más extremado, menos verbal, más peligroso. Hay una alegría en las conmociones, cuya dificultad es que desaparecen. ¿Qué sigue a una conmoción? Ahí radica el obstáculo.» Extret de Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 68-69).

¹²⁹ Cf. Jean-Jacques WUNENBURGER, «L'excès et la règle», dins *La fête, le jeu et le sacré*, p. 63-86. L'autor descriu a fons la festa arcaica, considerant que aquesta suposa sempre una transgressió del que està prohibit i una obertura al transcendent: «Cette transgression consiste d'abord dans le surgissement d'une violence originaire, quasi-préculturelle, caractérisée par un débordement d'émotions, nécessaire à la mise en scène du numineux» (p. 66).

altre ordre de la realitat; com la congregació d'una comunitat que hi veu els seus llaços enfortits; com un esdeveniment que comporta sempre un element tràgic, violent, dolorós i real, «sin el auxilio de las imágenes muertas de los viejos mitos, pero capaz de sacar a la luz las fuerzas que se agotan en ellos».¹³⁰

▪

Peter Brook anomena *teatre tosc* un teatre alegre i popular. Inspirant-se contínuament en Shakespeare, a qui considera el més gran dramaturg de tots els temps, Brook reivindica la *tosquedat* com a factor congregador i estimulador d'una participació comunitària, d'una llibertat joiosa: «Está claro que la porquería es lo que principalmente da filo a la rudeza; lo sucio y lo vulgar son cosas naturales, la obscenidad es alegre, y con estos elementos el espectáculo adquiere su papel socialmente liberador, ya que el teatro popular es por naturaleza antiautoritario, antipomposo, antitradicional, antipretencioso. Es el teatro del ruido, y el teatro del ruido es el teatro del aplauso.»¹³¹

Aquest teatre, proper al poble, té lloc en carreteres, places, carruatges, habitacions domèstiques, tavernes o altres llocs trobats, allunyant-se de tota voluntat d'estil: «El estilo necesita ocio, mientras que un espectáculo montado en condiciones toscas es como una revolución, ya que todo lo que se tiene al alcance de la mano puede convertirse en una arma.»¹³² Abandonant les convencions estètiques, es converteix en un teatre materialment pobre però molt potent. Sotmès a contradiccions internes i improvisacions de tot tipus, implica el públic en el seguiment d'una història. Oposant-se a l'avorriment i a la convenció, el teatre es fa interessant, inesperat, excitant, capaç de conduir a la veritat i l'alegria.¹³³

Ja a Grècia la tragèdia i la comèdia eren considerades les dues cares d'una mateixa moneda. També Shakespeare posa permanentment en confrontació elements cultes i populars, poètics i quotidians, seriosos i divertits, sagrats i profans, provocant un moviment dialèctic que manté

¹³⁰ Antonin ARTAUD, «7. El teatro y la crueldad», dins *El teatro y su doble*, p. 95-99 (p. 96).

¹³¹ Peter BROOK, «El teatro tosco», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p. 89). El teatre tosc és un dels quatre tipus de teatre presentats a *The Empty Space* (1968); els altres tres són el teatre mortal, el teatre sagrat i el teatre immediat. En un altre text Brook compara el teatre popular amb la imatge d'un nen jugant a les boles de sabó: «De même que l'enfant jouant aux bulles de savon se trouve en contact direct, immédiat, avec des formes qui, dans le même temps, naissent, se transforment, meurent et renaissent, de même le théâtre dit populaire est dynamisme, mouvement, joie, merveilleux, absence d'unités et de lois.» Extret de Peter BROOK, «La merde et le ciel», dins *Le théâtre 1968-1*, Cahiers dirigés par Arrabal, Christian Bourgois, París, 1968, p. 13-19 (p. 18).

¹³² Peter BROOK, «El teatro tosco», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p.87).

¹³³ Cf. Peter BROOK, «El pez dorado», dins *La puerta abierta*, p. 95-114 (p. 113).

interessat l'espectador. Meyerhold i Stanislavsky buscaven inspiració en el circ i el *music-hall*, mentre molts altres directors de les avantguardes somniaven a crear espectacles de massa i festius. També Brook sent una necessitat de barrejar elements toscos i sagrats, de gaudir de l'esdeveniment teatral que passa a reflectir així les contradiccions de la vida: «À la base de tout ce que je fais c'est le plaisir. Je ne suis pas puritain. Je n'aime pas l'austerité. J'aime seulement le travail le plus simple, le plus naturel possible.»¹³⁴ La joia i l'austeritat no són, doncs, elements oposats, sinó que poden cohabitar en un teatre tosc.

El teatre tosc provoca la joia, però també és capaç de posar en circulació una energia política: «La despreocupación y la alegría lo alimentan, pero es esa misma energía la que también produce rebelión y oposición. Se trata de una energía militante: la de la cólera y, a veces, la del odio.»¹³⁵ El teatre polític viu de l'impacte sobre el públic, de la capacitat d'atraure'l i transformar-lo, i va molt associat a la improvisació i la joia col·lectiva. Brook considera que el seu temps viu un retorn dels valors de l'era elisabethiana, caracteritzada per la tosquetat i el rebuig de l'artifici, i que alhora renega de la teatralitat del segle XIX, l'època que més s'ha allunyat d'aquests principis.¹³⁶ En la terminologia de Brook, Shakespeare és el màxim exponent d'un teatre *immediat*, simultàniament *tosc* i *sagrat*, on se succeeixen constantment elements purs i impurs. Aquest és el model per al seu temps, àvid de veritat, participació i celebració:

Nuestra única esperanza reside en los extremos —en el matrimonio de los opuestos—, de tal manera que la ruptura con las convenciones que disfrazan y dulcifican el terror y el dolor esté acompañada por la risa: que las exploraciones en el tiempo y en la conciencia, los rituales de amor y muerte, sean acompañados por el tosco grano de la vida, de la existencia. El teatro es el estómago donde el alimento se metamorfosea en dos sustancias equivalentes: el excremento y los sueños.¹³⁷

La posada en escena brookiana de la tragèdia *Èdip* (1968) acaba d'una manera polèmica, amb quelcom semblant a unes *bacanals* dionisíiques: un *carruatge* entra a l'escenari mentre es descobreix un fallus gegant al voltant del qual ballen els actors al so de *jazz*; els actors passen després a la sala i conviden els espectadors a fer el mateix. Però l'intent de ritualització i

¹³⁴ Intervenció de Peter Brook en una entrevista de Georges BANU, «Être prêt» (1983), dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1985, p. 343-346 (p. 345).

¹³⁵ Peter BROOK, «El teatro tosco», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p. 93).

¹³⁶ Cf. Peter BROOK, «Estrellas que estallan» [1977], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 158-161 (p. 158). L'article recorre a la metàfora de les òrbites dels planetes i les estrelles, que s'apropen més a la Terra en determinats moments: així també, «por primera vez en cuatro siglos, la era isabelina con todos sus valores ha orbitado cerca de nosotros, más próxima de lo que jamás estuvo.»

recuperació cerimonial de Brook no ha estat comprès pels seus contemporanis, i ell mateix qüestiona aquest recurs d'alguna manera forçat, artificial, immadur. De fet, el dia de l'estrena d'*Èdip* Brook sent ja que a la seva carrera li cal un capgirament.¹³⁸

Brook segueix cercant un altre tipus de teatre, més autèntic i ritual, un teatre *necessari*. El grup internacional creat el 1967, arran de la invitació a portar Shakespeare al Festival de les Nacions, es posa en marxa al Mobilier National de París. Però l'Estat francès tanca tots els edificis oficials després de les revoltes de Maig i el grup es refugia a Londres per poder continuar amb les recerques encetades. Els assajos, a partir d'improvisacions i *desconstruccions* de *La tempesta*, tenen lloc a la Roundhouse. Quan arriba el moment de confrontar-se amb el públic, al mateix edifici circular de locomotores acabat de convertir en centre artístic, Brook vol defugir de presentar un *espectacle*: «lo que nosotros hiciéramos debía tomar la forma de una serie de juegos (del juego en su sentido más literal) ejecutados por un pequeño grupo de actores».¹³⁹ El joc ofereix la gratuïtat, l'espontaneïtat, la brevetat i l'alegria, permet la immediatesa i apropa els actors al públic, desmunta formes fixes i provoca una nova mirada sobre l'obra i l'acte teatral mateix: «Il faut garder le sens profond du mot *jeu*, non pas conçu uniquement sous un aspect ludique, mais comme célébration.»¹⁴⁰

L'any 1970 Brook porta a escena *El somni d'una nit d'estiu* (1970), que es converteix en una celebració joiosa del fet teatral. Aquesta comèdia shakespeariana tracta de la il·lusió i l'alegria i, pel fet d'haver-hi teatre dins el teatre, Brook la veu com una *celebració de les arts escèniques*.¹⁴¹ Allunyant-se de l'ortodòxia teatral, acostumada a omplir l'escenari amb fades i esperits convencionals, boscos màgics i llunes romàntiques, Brook crea un espai minimalista amb parets blanques, obert i intensament il·luminat, on els acrobates-actors salten i es gronxen en uns trapezis de circ, mentre a les galeries laterals, a la vista de tots, els músics toquen diversos

¹³⁷ Peter BROOK, «El teatro no puede ser puro» [1964], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 107.

¹³⁸ Cf. Michael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, St. Martin's Press, Nova York, 2005, p. 175-176. En una carta de principis de 1968 Brook comenta: «With the first night of the new production, with an aggressive assertive penis here, to boot, I saw that one whole world was over and another one would have to take its place. This transition is only in its infancy and I can assure you it is very difficult. You don't get childhood illnesses like mumps for nothing!» (p. 181).

¹³⁹ Peter BROOK, «No hay secretos», dins *La puerta abierta*, p. 115-139 (p. 122). Quan, alguns anys més tard, Brook presenta *La tempesta* al teatre Les Bouffes du Nord, arriba a una solució espacialment diferent però amb un mateix caràcter: «La representación no tuvo estilo estético, fue tosca, inmediata y tuvo mucho éxito, porque los medios convenían al fin y en esas condiciones se transmitió plenamente el argumento de la obra.» *Ibid.*, p. 135.

¹⁴⁰ Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Georges BANU, «Être prêt» (1983), dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 343-346 (p. 345).

¹⁴¹ Cf. l'entrevista realitzada a Peter Brook per Margaret CROYDEN, «El sueño de una noche de verano» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 23-41. Per a una anàlisi més aprofundida sobre aquesta comèdia de Shakespeare,

instruments. L'espai despullat, desenvolupat en alçada, no imposa cap visió determinada, és tan sols suggestiu; la seva blancor dilata els límits de la imaginació. No es tracta, en aquest cas, de portar el món quotidià a l'escena, recurrent a roba del carrer (com en *US*) o prescindint dels elements escènics. *El somni* parla d'un dinamisme amorós, de la folia alliberada durant la nit i de la censura del dia, de les fantasies i els instints dels amants, de manera que tant la roba com l'espai necessiten ser vistosos, fantasiosos: «Estábamos haciendo una celebración con *El sueño*. No queríamos ese desierto enorme, duro, escueto, vacío. Queríamos un sitio pequeño. Y queríamos un sitio pequeño y luminoso. Así es que construimos una caja.»¹⁴²

La capacitat de celebrar és una de les preocupacions constants de Brook. Tota la seva vida es preguntarà què significa celebrar autènticament, què és el ritual, com tornar a un art sagrat que tonifiqui la vida. El teatre sagrat, diu Brook, ha estat domesticat, desvirtuat; s'hi ha confós el més elevat amb el més agradable, la noblesa amb la decoració: «Todas las formas de arte sagrado han quedado destruidas por los valores burgueses.»¹⁴³ Cal descobrir, doncs, com tornar a contactar amb una *invisibilitat sagrada*, com tornar a celebrar:

La verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar. Lo único que sabemos es el resultado final: conocemos y gustamos de la sensación y el clamor de lo celebrado mediante el aplauso, y ahí nos quedamos. Olvidamos que hay dos posibles puntos culminantes en una experiencia teatral: el de la celebración, con el estallido de nuestra participación en forma de vítores, bravos y batir de manos, o, también, en el extremo opuesto, el del silencio, otra forma de reconocimiento y apreciación en una experiencia compartida. Hemos olvidado por completo el silencio, incluso nos molesta; aplaudimos mecánicamente porque no sabemos qué otra cosa hacer y desconocemos que también el silencio está permitido, que también el silencio es bueno.¹⁴⁴

Brook sap que l'anomenada *participació* del públic no sempre s'ha entès de la mateixa manera, i que no es pot identificar exclusivament amb una agitació exterior: «En los años sesenta soñábamos con un público que “participara”. Ingenuamente creíamos que la participación implicaba una demostración física, subir al escenario, corretear por él y formar parte del grupo

vegeu: Jan KOTT, «Titania et la tête de l'âne», dins *Shakespeare notre contemporain*, préface de Peter Brook, Payot, París, 1992 (1^a ed. francesa: 1962), p. 179-199.

¹⁴² Comentari de Brook en una entrevista de Margaret CROYDEN, «El sueño de una noche de verano» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 23-41 (p. 27).

¹⁴³ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 60).

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 58. Brook afegeix, en un altre moment, que el vertader teatre sagrat ha de néixer del silenci: «Lo que llamaríamos “teatro sagrado”, el teatro en el que aparece lo invisible, tienen su raíz en este silencio, del que pueden surgir todo tipo de gestos familiares y desconocidos». Extret de Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 92-93).

de actores.»¹⁴⁵ La participació, segons Brook, està més relacionada amb generar una trobada viva, una complicitat amb el públic capaç d'estimular-li la imaginació, per tal que ompli els buits de l'obra i prengui part en un joc compartit. Les tècniques del *happening* tenen la seva eficàcia, i durant els seixanta són portadores de sorpresa i trenquen radicalment amb les convencions. Però existeix una participació més subtil i interna, diu Brook, que deriva d'una *combustió*, d'una intensificació de l'energia, d'un contacte autèntic i nou cada vegada: «el público no tiene una función pasiva. No necesita intervenir ni manifestarse para participar.»¹⁴⁶ El que cal és implicar-lo en l'evolució de la representació, sentir-lo a fons, establir amb ell un diàleg en lloc d'una demostració, per mitjà d'improvisacions que dibuixin un terreny comú a actors i espectadors: «La participation signifie tout simplement que s'il y a d'un côté un regard et de l'autre côté ce qui est donné au regard, les deux doivent finir par n'en faire qu'un.»¹⁴⁷

▪

Jerzy Grotowski reconeix també la força que té el *mite de la participació directa del públic* durant els anys seixanta. Sap, però, que no hi ha solucions fàcils, sinó que s'imposa una coherència interna capaç d'incidir sobre les relacions espacials i els altres elements estructurals del teatre. Després de molts anys treballant sobre noves configuracions espacials per a les seves obres, en col·laboració amb l'arquitecte Jerzy Gurawski, Grotowski defensa que no n'hi a prou a barrejar actors i espectadors: «La experiencia prueba que al poner una distancia entre los actores y los espectadores en el espacio, uno a menudo redescubre una proximidad (física) entre ellos; e inversamente, los mejores medios de crear un tipo de abismo entre ellos es tenerlos asociados en el espacio.»¹⁴⁸ Aquesta paradoxa sembla contradir les argumentacions més simplistes del moment, que defensen la suficiència de l'eliminació de les barreres físiques per produir un contagi emocional entre actors i espectadors, una participació directa, una trobada vertadera.

La participació, en Grotowski, s'ha d'entendre d'una manera molt més interna. No es tracta d'una agitació física, sinó d'una comunió amb l'obra que origina un *trasbalsament* interior. Cal, segurament, destruir la quarta paret del teatre a la italiana, acabar amb els desnivells i les disposicions convencionals. Però, a més d'això, Grotowski vol inventar una relació sempre nova

¹⁴⁵ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 38).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 11-93 (p. 25). Sobre la improvisació i la relació amb el públic, vegeu també Peter BROOK, «La vida en una forma más concentrada» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 193-195.

¹⁴⁷ Peter BROOK, «Qualité et artisanat», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 6-10 (p. 8).

¹⁴⁸ Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Gaceta, Mèxic DF, 1988, p. 459-467 (p. 466-467).

que impliqui veritablement l'espectador. Vol provocar, descontextualitzar i explorar les condicions espacials, vocals i gestuals que millor s'adaptin a l'obra.

Grotowski acabarà rebutjant totalment els espectacles cap a l'any 1970. Però, durant la dècada anterior, ja anava evitant els seus trets més característics: els grans efectes escènics, la *prostitució* de l'actor, el públic nombrós o l'aplaudiment. En *Akropolis* (1962) o *El príncep constant* (1965) els espectadors pateixen, al final, sense saber si aplaudir o romandre en silenci, tan fort és l'impacte i tan autèntic el despullament de l'actor al qual acaben d'assistir. Quan la veritat substitueix l'artifici, es fa difícil romandre senzillament espectador. De fet, Grotowski prefereix la idea de testimoni a la d'espectador passiu. El crític teatral de *Combat*, després de veure *Akropolis* el 1968 a París, escriu: «Dans *Le prince constant*, Grotowski voulait faire de nous des "voyeurs". Ici, nous avons davantage l'impression de participer à l'action, tout en y restant étrangers: nous sommes des "vivants", transis sur leur chaises, au royaume des morts. [...] Expérience plutôt que représentation, c'est un spectacle passionnant: il enyoûte.»¹⁴⁹

Grotowski no parla de l'alegria ni de la festa. La seva biografia, possiblement, li ho impedeix (encara que no li manqui l'humor, segons els seus amics). El rebuig que manifesta per l'espectacle permet la recuperació d'una participació més antiga, quan les comunitats compartien una mateixa fe i recorrien als mateixos rituals. Hi ha una nostàlgia de les fonts, de les expressions corporals i comunitàries més genuïnes, de les societats amb una forta càrrega religiosa o simbòlica. A partir de 1970 Grotowski es dedicarà exclusivament a l'exploració de la corporalitat de l'actor. L'art esdevindrà vehicle cap a un coneixement superior d'un mateix.

▪

Des de concepcions molt diverses, els artistes dels seixanta insisteixen en la participació del públic dins l'espectacle, ara convertit en experiència o trobada viva entre dos grups humans. El Living Theatre demana una activitat física a l'espectador, una intervenció moguda dins l'obra, que abandona l'escena i passa a ocupar també la sala. Brook i Grotowski recorren a una participació més interior, de violència i commoció. Totes tres companyies s'aparten de l'espectacularitat en detriment d'una operativitat social i política més gran (en el cas del Living i, algun cop, de Brook), o d'una interiorització espiritual més profunda (en Grotowski). Viuen l'esperit del temps que agita Occident, la imminència d'una revolució social, política i espiritual.

2. EL TRENACLOSQUES ARTÍSTIC DELS SEIXANTA

Som reticents quan intenten situar-nos a l'avantguarda. Entre nosaltres, preferim considerar-nos maliciosament com la rereguarda del teatre contemporani.

LUDWIK FLASZEN (1960'S)

Les experiències teatrals dels anys seixanta no són del tot noves. Hi ha una relació complexa i híbrida amb el passat: per un costat, neix la crítica als plantejaments de les avantguardes històriques; per l'altre, es recuperen aspectes ja intuïts però mai portats a la pràctica, en una línia de clara continuïtat. Creix un interès per descobrir la vertadera essència del teatre, per entendre els seus mínims necessaris. L'univers de referències s'amplia durant aquests anys més enllà de les fronteres específicament teatrals. Els límits dels gèneres artístics es desdibuixen. ¿Quin nom donar, doncs, a aquestes tendències? ¿Es tracta d'avantguardes, de noves avantguardes, de postavantguardes, de transavantguardes o rereguardes...? És cert que es reprenen temes característics de les primeres dècades del segle XX; es proposen manifestos i gestos de ruptura amb la tradició dels segles anteriors. Però el context dels anys seixanta és totalment diferent, marcat per l'adveniment de les ciències socials, per la consciència lingüística, per la crisi de les institucions, pel descrèdit de la racionalitat moderna, per una nova espiritualitat més oriental, per una esperança revolucionària.

2.1 Avantguardes, neoavantguardes o rereguardes

2.1.1 El retard del nou teatre

Amb mig segle de retard en relació amb la pintura i la poesia, el teatre va entrar en la modernitat..

ALFRED SIMON (1976)

La relació entre el teatre de principis de segle i el teatre alternatiu dels anys seixanta no es caracteritza per la continuïtat ni tampoc per una oposició radical. Es tracta, més aviat, de dos inicis distanciats en el temps, el primer format per les avantguardes històriques i el segon per

¹⁴⁹ Matthieu GALEY, «Deux serviteurs du théâtre: TERZIEFF et GROTHOWSKI», *Combat* (1/X/1968). Rec. fac. extraits de presse

les *noves avantguardes*, que han qüestionat a fons la institució teatral. Valentina Valentini es pregunta, a *Dopo il Teatro Moderno* (1989): «¿Podem aventurar que la primera ha prefigurat i projectat el teatre que després, de fet, s'ha practicat als laboratoris de les noves avantguardes? Una relació com aquesta no seria de causa i efecte sinó d'origen, de caràcters hereditaris que s'han desenvolupat assumint formes diverses i específiques.»¹⁵⁰ La gran diferència entre les avantguardes històriques i les noves tendències rau en el plantejament d'una *cultura d'adopció* pròpia, molt més àmplia (o molt menys teatral) en el cas de les segones avantguardes, relacionada intensament amb el món poètic i artístic de l'època. El nou teatre dels seixanta i setanta recorre a múltiples fonts no específicament teatrals —el cinema, el *jazz*, el rock, la literatura i la poesia, l'antropologia i la psicoanàlisi—, cosa que, segons Valentini

ha provocat que la tradició del teatre nou es trobi mancada d'una tradició teatral específica, perquè ha buscat deliberadament el teatre fora del teatre i s'ha separat de les seves institucions oficials per vagarejar amunt i avall més enllà dels seus límits, buscant maneres i estratègies d'oblidar-lo, d'alliberar-se dels condicionaments d'allò ja adquirit, ignorant estratègicament tot el que no pertanyia al propi món.¹⁵¹

Les noves avantguardes porten a terme els principals projectes de les avantguardes històriques —l'abstracció, la desintegració de la mimesi, el rebuig del personatge— i, fins i tot, els exhaureixen. Però cadascuna de les dues avantguardes —les històriques i les noves avantguardes— tria un àmbit cultural propi: mentre les primeres reinventen plàsticament els elements de l'escena, sota la influència del mecanicisme, el surrealisme o l'abstracció, les segones reprenen en general els projectes fracassats o no concretats de les avantguardes teatrals (Artaud, Brecht...) inserint-se, però, dins un ambient artístic més heterogeni, en la línia dels *ready-made*, els fotomuntatges o l'art conceptual, i apropiant-se igualment de materials extraartístics. La plasticitat de les primeres és molt distinta a la preocupació existencial que passa a dominar les segones.

A aquestes noves avantguardes, Marco de Marinis les anomena senzillament *nou teatre*. El llibre que dedica a aquest període —*Il nuovo teatro, 1947-1970*— comença amb un aclariment de la terminologia emprada: en lloc d'utilitzar expressions com *teatre d'avantguarda*, *teatre de recerca* o *teatre experimental*, l'autor es decanta per *nou teatre*, sabent que aquesta fórmula és més

et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

¹⁵⁰ Valentina VALENTINI, «La tradició de les noves tendències», dins *Després del Teatre Modern*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1991 (1^a ed. italiana: 1989), p. 11-22 (p. 12).

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 12-13.

indeterminada però alhora menys compromesa amb les ideologies. Es tracta d'una expressió utilitzada sovint per la mateixa gent del teatre i que unifica experiències molt diverses al voltant de «la búsqueda de una renovación profunda y radical del modo de hacer y concebir el teatro con respecto a las convenciones estereotipadas de la escena oficial».¹⁵² Marinis es manté així al marge de qualsevol judici estètic o connotatiu, referint-se només a la novetat del tema. Dins aquest període, tampoc no tracta d'analitzar totes les tendències, sinó que tria aquelles que ajuden a comprendre el fenomen *in statu nascendi*: els *happenings*, John Cage, el Living Theatre, Grotowski, Brook, Barba, el nou teatre nord-americà i l'italià. El marc cronològic del llibre de Marinis és el més proper a la present tesi (encara que les estructures siguin del tot distintes), pel fet que també l'autor es decideixi a acabar l'anàlisi el 1970, un any clau que separa clarament dos moments distints:

En esa misma época se pone en práctica el proceso, iniciado mucho tiempo antes, de destierro del Teatro, o, como se dirá en especial del Living Theatre, de *desteatralización teatral*.

Es más, si prestamos atención, en ese proceso está precisamente el elemento que más unifica las alternativas propuestas y que, en un mismo ritmo narrativo, vincula entre sí los distintos momentos del libro que las relata: se trata de un esfuerzo ininterrumpido y cada vez más intenso por la superación de los límites impuestos históricamente a la escena occidental, de sus convenciones ya desvirtuadas y de sus conclusiones. [...] Cabe preguntarse si, en definitiva, se trató de un proceso destructivo (y autodestructivo) o, por el contrario, de una dilatación de los límites del teatro.¹⁵³

Les expressions *nou teatre* i *noves avantguardes* ja havien estat utilitzades anteriorment per crítics dels anys seixanta. Furio Colombo, l'any 1962, afirma que el *nou teatre americà* constitueix el primer intent, en molts anys, per crear una alternativa al teatre realista comercial (d'influència cinematogràfica) o al documental teatral, pobre d'idees i incapaç de revelar la veritat a l'espectador.¹⁵⁴ Aquesta *nova onada* nord-americana, que compta amb autors com Albee, Richardson, Gelber, Weinstein o Kopit, es rebella en contra de la societat americana i es deixa influir per mestres europeus com Genet, Ionesco, Brecht, Sartre, Pinter, Beckett, Pirandello o Giraudoux. Però l'afinitat de fons que uneix els joves autors dels cinquanta i seixanta prové essencialment de l'ambient polític i cultural que es viu aleshores a Nova York. La gent del nou teatre formula una dura crítica a la cultura de masses emergent. Colombo, malgrat reconèixer la

¹⁵² Marco DE MARINIS, «Prólogo», dins *El nuevo teatro, 1947-1970*, Paidós, Barcelona, 1988 (1ª ed. italiana: 1987), p. 13-20 (p. 13).

¹⁵³ *Ibid.*, p. 18-19.

¹⁵⁴ Cf. Furio COLOMBO, «Il nuovo teatro americano», *Sipario*, núm. 199 (novembre de 1962), p. 4-7.

importància d'aquesta *nova avantguarda*, destaca també la ignorància o la confusió de molts dels seus actors davant la cultura teatral:

In questo scatto di ribellione non sarà difficile rintracciare segni di immaturità, errori di mestiere, e anche errori nell'identificazione di un nuovo percorso, di un rapporto diverso col pubblico. C'è disordine, mancanza di chiarezza critica e insufficienza culturale, insieme allo slancio aggressivo, alla intensità poetica, alla lucidità creativa, all'intuizione originale.

È un lavoro appena cominciato, ma ormai un capitolo nuovo è stato aperto. E segna definitivamente un punto di riferimento, nel teatro e nella cultura americana.¹⁵⁵

L'expressió *nou teatre* s'ha utilitzat també per anomenar el teatre francès dels anys cinquanta, dins el qual s'inclou Ionesco, Beckett, Adamov, Vauthier, Genet i altres dramaturgs. L'any 1964 Geneviève Serreau elabora una història del «nouveau théâtre» on destaca l'heterogeneïtat dels seus autors: «El nuevo teatro que surgió en los años cincuenta, no es una escuela y ni siquiera un grupo. Si los dramaturgos de aquel tiempo coinciden en ciertos puntos esenciales, es porque, en primer lugar, cada uno de por sí, aisladamente, experimentaron esa necesidad.»¹⁵⁶ Serreau comenta la insuficiència i la rigidesa de les terminologies que es basen en conceptes com *absurd* o *avantguarda* i, com també farà Marinis alguns anys més tard, es decanta per l'adjectiu *nou*, emprat freqüentment pels mateixos dramaturgs.

El *nouveau théâtre* o *teatre d'avantguarda* francès dels anys cinquanta sorgeix al marge del teatre oficial i en clara oposició a aquest. No és naturalista ni tampoc simbolista, sinó que proposa un *realisme de la presència*. Artaud ja havia reivindicat la presència de l'actor en l'escena, però ara els dramaturgs encarnen aquestes idees en uns personatges emblemàtics en unes situacions *absurdes* —una mare (coratge) amb un carruatge, una dona soterrada (Winnie) que no deixa de parlar entusiàsticament, dos homes sota un arbre tot esperant (Godot)... El nou teatre esdevé inicialment motiu d'escàndol, però més tard serà portat a escena en els més diversos llocs del món i es convertirà en referència ineludible per a tot el teatre posterior, incluint-hi el Living Theatre o la companyia de Brook.

▪

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 7.

¹⁵⁶ Geneviève SERREAU, *Historia del «nouveau théâtre»*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 1967 (1^a ed. francesa: 1964), p. 4.

En el teatre veiem, doncs, com la cronologia de l'avantguarda es diferencia dels altres àmbits artístics. La pintura, l'escultura, la música i la poesia havien començat a explorar nous materials i a ampliar les seves fronteres des de principis del segle XX, però el teatre es retarda i roman gairebé sol entre les altres arts.¹⁵⁷ Julian Beck, ja als anys quaranta, s'adona d'aquest anacronisme i de la necessitat de crear un teatre capaç d'integrar tot el que s'anava descobrint en els àmbits sociològic, psicològic, polític, literari o pictòric:

Creíamos que había una especie de retraso sociológico en el desarrollo del teatro. Es decir, estábamos leyendo a Joyce y Pound, Breton, Lorca, Proust, Patchen, Goodman, Cummings, Stein, Rilke, Cocteau, *und so weiter*. 1944: la pintura de Pollock y de De Kooning connotaba una vida que el teatro no sabía que existiese, un nivel de conciencia e inconsciencia que raramente se hallaba a sí mismo sobre un escenario. Judith estudiaba con Piscator que sabía que el Camino era la política radical y la acción social. Hablábamos de anarquismo, marxismo, los mitos y metros griegos, los sueños y Freud, charlas juveniles.¹⁵⁸

Peter Brook comparteix aquest mateix sentiment de retard del teatre en relació amb les altres arts. Al costat d'un teatre oficial o clàssic, Brook defensa que ha d'haver-hi també una comèdia musical i un teatre experimental (o d'avantguarda) que permeti a actors i directors desafiar les formes vigents i anquilosades. Però constata que, al seu temps, no existeix un teatre d'avantguarda, al contrari del que passa a les altres arts, que han assumit plenament la necessitat d'experimentació. Els anys vint i trenta van ser una època de gran fertilitat teatral, amb invencions tècniques i una indagació dels estils d'interpretació o del paper del director. Més tard, la guerra i els canvis socials aturaren la recerca: «En la actualidad, todo eso se ha superado, pero el teatro, confiado rígidamente en sus viejas estructuras, no ha cambiado. Ya no forma parte de su tiempo. Como resultado, y por múltiples razones, el teatro está en crisis en todo el mundo. Esto resulta bueno, es necesario.»¹⁵⁹ Quan a la pintura o l'escultura ja s'ha institucionalitzat la transgressió, el teatre constitueix l'excepció: «Painting fifty years ago and music too made the discovery that has only just hit the theatre: that bourgeois art = academic = complacent = safe = dull = lifeless = middle-class: so it cannot be the vital art of the twentieth

¹⁵⁷ Cf. Liviu CIULEI, «Scénographie et architecture théâtrale», *Travail théâtral*, núm. 1 (octubre-desembre de 1970), p. 128-131 (p. 129): «le théâtre suit une voie qui a été ouverte par les autres arts; en tant qu'art synthétique et cumulateur le théâtre vit toujours plus tardivement les expériences novatrices». Cf. Michael KIRBY, «The New Theatre», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 2 (hivern de 1965), p. 23-43 (p. 23) [número especial].

¹⁵⁸ Julian BECK, «9. Meditación II. 1963», dins Julian BECK, *El Living Theatre*, p. 27-33 (p. 29).

¹⁵⁹ Peter BROOK, «El pez dorado», dins *La puerta abierta*, p. 95-114 (p. 110).

century.»¹⁶⁰ Per Brook, les preocupacions teatrals dominants als anys seixanta són encara en gran part econòmiques (com omplir les sales i recuperar les inversions):

Debido a que muchos actores se inclinan por la búsqueda del gran éxito comercial, ya no tenemos teatro de vanguardia. En el campo de la música hay compositores de música concreta, de obras secuenciales y electrónicas, que se han adelantado rotundamente a su tiempo, sin dejar de abonar el camino para todos los músicos noveles que habrán de seguirlos. De un modo similar, en las artes plásticas, entre muchas experimentaciones con la forma, el espacio y la abstracción, el Pop Art actual es sólo una de las más accesibles. Pero ¿dónde está la vanguardia del teatro?¹⁶¹

Cinquanta anys separen la dramaturgia de les altres arts, diu també Alfred Simon: «Moins de dix années furent nécessaires à la dramaturgie nouvelle pour naître et s'imposer. [...] Révolutionnaire, l'avant-garde l'était par la forme et par le contenu. Elle changeait d'un seul mouvement les structures du théâtre et celles de la pensée. Avec un demi-siècle de retard sur la peinture et la poésie, le théâtre entrait dans la modernité.»¹⁶² Segons Simon, els dramaturgs que marquen aquest gir radical, a partir de 1950, són Ionesco, Beckett, Genet i Brecht —els mateixos que Serreau i altres crítics teatrals integren dins el *nouveau théâtre*. També el públic teatral es renova sota l'impuls del Festival d'Avinyó (que s'inicia el 1947) o el Festival du Teatre de les Nacions (París, a partir de 1953), que proporcionen la trobada de companyies provinents de les tradicions teatrals més diverses. Però aquesta avantguarda nihilista, ahistòrica i contrària als valors burgesos serà reabsorbida per la mateixa burgesia en nom de la cultura. Caldrà, doncs, una nova revolució, que Simon situa el 1968.

En gran part, són els fets històrics els que originen el nou teatre dels seixanta, fortament polititzat i marcat per una ideologia de la festa i la pobresa —en oposició al consumisme galopant— i la revolució sexual i cultural. És el mateix teatre el que esdevé polític, alliberant-se de l'escenografia, cridant a la participació del públic i inventant processos de creació col·lectiva que trenquen amb la rutina de les companyies teatrals. Però també es troben diverses tendències dins el teatre, com comenta Simon: «Le choc théâtral des années 60 est né de la rencontre entre deux révolutions, l'avant-garde et le brechtisme.»¹⁶³ En alguns espectacles del Living Theatre i de la companyia de Peter Brook és ben present una tensió entre les teories

¹⁶⁰ Fragment d'un article de Brook publicat a *Encore* (1961), i citat per David WILLIAMS (ed.), *Peter Brook. A theatrical casebook*, Methuen, Londres, 1988, p. 28.

¹⁶¹ Peter BROOK, «El teatro de la crueldad», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 100-106 (p. 100-101).

¹⁶² Alfred SIMON, *Les signes et les songes*, p. 24.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 73.

d'Artaud i Brecht, entre la corporalitat violenta del primer i el compromís polític del segon. El repte no passa únicament per una renovació de l'escena, com la que s'havia iniciat cinquanta anys abans amb Gordon Craig, Adolf Appia i Jacques Copeau o, alguns anys més tard, amb Antonin Artaud. El teatre dels seixanta té, de fet, unes preocupacions originals, en sintonia amb l'època:

Les nouveaux animateurs citent souvent les ethnologues et les psychanalystes. Ils prétendent retrouver les forces qui agissent l'inconscient de l'individu et du groupe. Au bout de l'entreprise sont les archétypes qui animent la pensée mythique. Aussi ce théâtre est-il davantage poussé vers le rituel que vers la contestation. Dépouillé des rites mondains du spectacle bourgeois (du moins s'en persuade-t-ill!) il renoue avec les rites anciens —procession, sacrifice, communion— et avec le Grand Cérémonial.¹⁶⁴

El Living, Brook i Grotowski se situen dins una confluència summament enriquidora. Simon ja no les anomena *avantguarda* —una etiqueta que aplica encara al teatre dels anys cinquanta— ni tampoc *nova avantguarda*, com ho fan altres autors. Prefereix parlar de *xoc teatral dels seixanta* o de *revenja dels cossos*, decantant-se així per una caracterització conceptual, més que no pas cronològica. És cert que la modernitat teatral ha trigat a arribar, però ràpidament s'imposa i sobrepassa els seus límits habituals.

▪

Podem considerar, doncs, que les terminologies són variades, però que anomenen la mateixa tendència original que als anys seixanta emergeix dins l'àmbit teatral. No es tracta exactament d'*avantguardes* —una paraula que evoca de seguida les primeres dècades del segle XX, quan totes les arts es manifesten en contra de la tradició i passen a cercar la novetat, l'originalitat, la transgressió, l'autodepuració i l'autonomia dels seus principis, dins un context de racionalitat i confiança en el progrés. Després de la Segona Guerra Mundial ja no és possible compartir aquests somnis totalitzadors. En el seu lloc ha nascut la crítica i la desconfiança, la fragmentació i l'heterodòxia, i el projecte modern ha entrat en descrèdit. Alguns crítics teatrals parlen de *nou teatre*, però aquest terme està bastant lligat a l'experiència francesa dels anys cinquanta o al

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 75. Aquest *Gran Cerimonial* fa referència a la celebració de la missa catòlica. Jean Genet s'entusiasmava amb la missa i afirmava el 1946, en una carta a Jean Pauvert: «A partir de este dato (restitución de una comida) se expresa, desde hace dos mil años, día a día, el mayor espectáculo de la humanidad, el sacrificio de la Misa. En términos teatrales, no conozco nada más eficaz que la Elevación.» Extret de Francisco TORRES MONREAL, «El teatro y lo sagrado, de 1930 a nuestros días», dins Francisco TORRES MONREAL (ed.), *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, p. 15-62 (p. 38).

fenomen típicament americà *off-Broadway*. Podem utilitzar, doncs, les expressions *noves avantguardes* o *neoavantguardes* per caracteritzar el teatre dels anys seixanta. O prescindir de qualsevol referència a les avantguardes —un terme més confús que aclaridor— i anomenar-lo senzillament *teatre dels seixanta*. En els casos concrets que tractem, és també adequat parlar de *teatre sagrat* o *ritual*.

2.1.2 Les diverses neoavantguardes

*Era una altra avantguarda, crítica amb si mateixa i en rebel·lió solitària
contra l'acadèmia en què s'havia convertit la primera avantguarda.*
OCTAVIO PAZ (1974)

Cal situar la terminologia de *noves avantguardes* o *neoavantguardes* en un context més ampli. Aquesta expressió no sorgeix en l'àmbit teatral, sinó en el món arquitectònic. L'any 1984 Helio Piñón publica *Arquitectura de las neovanguardias*,¹⁶⁵ on es proposa presentar una ontologia de l'arquitectura contemporània, la seva influència i les interpretacions teòriques per part de crítics i historiadors. Piñón cita Alan Colquhoun i la seva defensa de les idees de figuració i historicitat com a característiques de la nova arquitectura. El Moviment Modern feia una apologia de la forma pura i la seva reducció a un «ahistórico grado cero». Però als anys setanta es rebutja aquesta idea i es retorna a la tradició figurativa, acceptant l'herència cultural del passat. La nova arquitectura parla més de si mateixa i dels seus continguts, creant una mena de metallenguatge.¹⁶⁶ Els principis de les avantguardes clàssiques són ara qüestionats i la brevetat dels mites que les sostenien es posen al descobert. Torna a haver-hi una dimensió cultural o històrica en l'arquitectura, en oposició a l'autonomia atemporal de les avantguardes.

Piñón cita també l'historiador Manfredo Tafuri (a qui dedica el llibre) i el seu propòsit de refer, de manera crítica, el laberint de la història arquitectònica del segle XX. A *La esfera e il labirinto* (traduït al castellà el mateix 1984) Tafuri posa de manifest la crisi de la noció de *projecte històric*, afirmant la necessitat de trencar amb les barreres construïdes per la història.¹⁶⁷ Nietzsche i

¹⁶⁵ Helio PIÑÓN, *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Madrid, 1989 (1ª ed. 1984).

¹⁶⁶ Cf. Helio PIÑÓN, «Ontología de las neovanguardias», dins *Arquitectura de las neovanguardias*, p. 7-22 (p. 9). Piñón fa referència a l'article d'Alan COLQUHOUN, «Form and Figure», *Oppositions*, núm. 12 (primavera de 1978).

¹⁶⁷ Cf. Manfredo TAFURI, «Introducción: El proyecto histórico», dins *La esfera y el laberinto*, p. 5-28.

Foucault ja havien emprat el terme *genealogia* en lloc d'història, amb el desig d'allunyar-se de les idees de causalitat i linealitat. Ara Tafuri reconeix que

Para poder preservar los valores específicos de la arquitectura, el único camino es utilizar los «restos de guerra»; es decir, utilizar lo que ha quedado sobre el campo de batalla, en el que las vanguardias han sido derrotadas. Así, en la escena del debate actual, avanzan los nuevos «caballeros de la pureza»: blandiendo, como estandartes y signos para su reconocimiento, los fragmentos de una utopía, que procuran no mirar nunca de frente. La vanguardia se enraiza de nuevo en la nostalgia [...].

Por ello, quien quiera hoy restituir a la arquitectura su palabra, se ve obligado a recurrir a materiales vacíos de sentido; se ve obligado a reducir a grado cero toda ideología, todo sueño de función social, todo residuo utópico.¹⁶⁸

Aquest fracàs de les avantguardes es deu a l'esgotament del seu rol ideològic, a la renúncia a la utopia. Les neoavantguardes esdevenen profundament nostàlgiques, cercant la puresa d'una manera anacrònica i autoreferencial, apartades ja de les ideologies; són fragmentàries i subjectives, silencioses i introspectives. Els materials de la tradició es converteixen en «mudas senyales de un lenguaje del que se ha perdido el código»;¹⁶⁹ esdevenen enigmàtics, solipsistes i buits. Les neoavantguardes arquitectòniques, de manera semblant a les avantguardes històriques, desenvolupen una poètica de la transgressió i repeteixen algunes de les seves tècniques. Però la utopia dóna ara lloc a l'autoreflexió.

És característic de l'avantguarda l'exercici de la transgressió, fins i tot la seva institucionalització en la vida quotidiana. Però, entre les primeres i les segones avantguardes, hi ha diferències de discurs significatives, encara que existeixi una certa continuïtat. En referència al món arquitectònic, Piñón caracteritza cadascun dels dos moments: «el hecho que marca la divergencia fundamental entre unas y otras es el repliegue disciplinar que caracteriza la práctica neovanguardista; su condición centrípeta, encaminada a verificar sus productos desde el interior del propio sistema arquitectónico, respecto a la condición expansiva, doctrinal y claramente orientada hacia la producción, de las vanguardias históricas.»¹⁷⁰ Així doncs, les

¹⁶⁸ Manfredo TAFURI, «8. "L'architecture dans le boudoir"», dins *La esfera y el laberinto*, p. 431-522 (p. 431).

¹⁶⁹ *Ibidem*. Tafuri comenta que aquest llenguatge mut —el «mortal silenci del signe», com diu Nietzsche— es converteix, per als arquitectes contemporanis, en un purisme o rigorisme *desesperats*, en una nova *moral de contenció*: «Las palabras de su vocabulario, recogidas en el territorio lunar que ha quedado después de la deflagración de las grandes ilusiones, yacen peligrosamente sobre la superficie inclinada que separa el mundo del solipsismo que rodea sin remedio el área del lenguaje».

¹⁷⁰ Helio PIÑÓN, «Ontología de las neovanguardias», dins *Arquitectura de las neovanguardias*, p. 7-22 (p. 19). Piñón cita, en aquest moment de la seva reflexió, Manfredo Tafuri i Tomás Llorens.

neoavantguardes ja no proposen axiomes radicals, textos programàtics o prescriptius sense cap argumentació. El seu discurs, en canvi, es fa teòric, descriptiu i reflexiu. També en l'àmbit teatral trobem una consciència de la relativitat dels sistemes conceptuals i una voluntat de perseverar la seva identitat i essència.

Josep Maria Montaner defineix les neoavantguardes com «aquellos movimientos que recuperan el culto a lo nuevo y a lo extraño y que intentan superar los condicionamientos de la tradición y de las convenciones».¹⁷¹ Entre les avantguardes històriques i les últimes avantguardes, l'autor assenyala múltiples diferències: a les primeres els atribueix conceptes com exclusió, selecció, segregació, purisme formal, ordre o funcionalisme; a les segones, les nocions d'inclusió, contaminació, barreja, desordre, antifuncionalisme o pluralisme cultural. Tampoc el context urbà, burgès i tecnològic de les avantguardes històriques ja no es correspon a la societat postindustrial, globalitzada i mediàtica dels seixanta. La voluntat programàtica i doctrinària de les avantguardes dóna lloc a una recerca empírica i individual, a l'exploració iconoclasta, a l'ambigüitat. Ambdues experiències, però, parteixen del desig de crear quelcom totalment nou a partir de la recerca d'un univers formal propi.

▪

Si ens fixem concretament en la paraula *neoavantguardes*, veiem com comporta una certa ambigüitat: ¿el prefix *neo* caracteritza una novetat temporal (es repeteixen de *nou* les avantguardes) o es refereix als continguts (sorgeix un *nou* tipus d'avantguardes)? Carlos Thiebaut explicava, en un article, com el terme *postmodernitat* es pot referir tant a un esgotament temporal (després de la modernitat) com teòric (més enllà de la modernitat).¹⁷² Seguint aquest mateix plantejament, creiem que les *neoavantguardes* no són noves únicament perquè arriben més tard, sinó perquè presenten diferències considerables en relació amb les antigues. Hi ha un gest de crítica o de rebuig que sembla tenir lloc en gairebé tots els àmbits artístics. Es tracta d'una sospita contra la modernitat que, paradoxalment, es fa mitjançant les mateixes tendències crítiques emprades per aquesta.

¹⁷¹ Josep Maria MONTANER, «Modernidad, vanguardias y neovanguardias», dins *La modernidad superada*, p. 141-157 (p. 149).

¹⁷² Carlos THIEBAUT, «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», dins Valeriano BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Visor, Madrid, 1996, p. 311-327. Segons l'autor, la crisi del projecte modern ha estat produïda per canvis en quatre dominis: la realitat sociològica s'ha fet més complexa; els llenguatges s'han pluralitzat; el subjecte s'ha esvaït; i la història ha col·lapsat. Les aportacions de la sociologia o la filosofia han provocat el *gest postmodern*, fragmentat i contextualitzat, ben diferent del gest canònic i acadèmic, sintetitzador i programàtic de la modernitat.

La relació entre les diferents línies de batalla —segons l'accepció militar originària del mot *avantguarda*— també es pot trobar en la literatura. Octavio Paz, a *Los hijos del limo* (1974), fa referència a la poesia hispanoamericana de la *postavantguarda* i diu que aquesta va néixer «como una rebelión silenciosa de hombres aislados»:

[Era] una vanguardia silenciosa, secreta, desengañada. Una vanguardia *otra*, crítica de sí misma y en rebelión solitaria contra la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace.¹⁷³

Entre les diverses neoavantguardes —diverses pels àmbits específics a què es refereixen i per la gran fragmentació interna que presenten— hi ha un sentiment comú d'autocrítica, de reflexió autoreferencial. S'abandonen els axiomes més programàtics de les primeres avantguardes, les propostes totalitzadores que confiaven en el progrés i la racionalitat. Les neoavantguardes són ara múltiples, fragmentàries, contextualitzades, dèbils. Les principals preocupacions deixen de ser formals o plàstiques, i passen a englobar els àmbits antropològics o socials.

L'impacte de la societat mediàtica és tan fort que alguns corrents artístics s'hi lliuren sense reserves, mentre que d'altres s'hi oposen, apropant-se a una vivència sagrada del temps i l'espai. Podem fer així una distinció important entre una actitud artística d'adhesió i una altra de rebuig a la societat contemporània. Marco de Marinis identifica bàsicament dues vies teatrals que s'han format al llarg del segle XX, i que tenen correspondència amb dues grans vies artístiques: la concepció del teatre com a espai contigu a la vida quotidiana —seguint la línia de Duchamp, el *Pop Art*, Cage o els *happenings*—; o la concepció del teatre com a espai-temps sagrat, separat de la quotidianitat i la rutina social —i que té com a exponent màxim Artaud, prolongant-se en Grotowski, Brook o Barba.¹⁷⁴ Aquesta divisió, però, presenta les seves limitacions a l'hora d'analitzar un grup com el Living Theatre, el repte del qual és precisament la sacralització de la vida quotidiana.

¹⁷³ Octavio PAZ, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona, 1990 (1ª ed. 1974), p. 209.

¹⁷⁴ Cf. Marco DE MARINIS, «Teatre com a vida», dins *Entendre el Teatre*, p. 330-334.

Podem considerar que els grups de teatre que tractem adopten una posició crítica en relació amb la societat del moment, amb el teatre comercial i l'estètica *pop*; i que proposen una ritualitat o sacralitat que defuig de l'experiència més quotidiana. Els temps són de revisió crítica, de despullament de l'accessori, d'arribada als límits del teatre per preguntar-se què resta encara. Podem parlar aleshores de *neoavantguardes*, reconeixent-hi el caràcter crític i reflexiu que les caracteritza normalment. Els nous *cavallers de la puresa* teatrals (per dir-ho amb Tafuri) són conscients de la crisi del llenguatge i de la necessitat de recuperar una dimensió més elevada — pura, intensa, sagrada— de la vida. No presenten un pensament totalitzador ni dogmàtic, però tampoc no prescindeixen de la utopia. La seva preocupació no és plàstica sinó experiencial, política, espiritual, compromesa amb el temps. Són nostàlgics, però d'un temps originari, d'un paradís perdut on es vivia un esperit comunitari i on l'art era indispensable per a la vida.

2.1.3 El teatre dels seixanta i l'art d'avantguarda

*¿Què és l'avantguarda? És el teatre total.
El teatre total és una mena de cleptomania.*
JERZY GROTOWSKI (1968)

Les neoavantguardes teatrals presenten un panorama complex d'influències artístiques, i es posicionen de manera particular en relació amb els moviments d'avantguarda. El Living Theatre s'autoconsidera *teatre d'avantguarda* fins al moment en què les preocupacions formals comencen a donar lloc a una voluntat política. Pels seus fundadors, el teatre d'avantguarda — podríem dir, *de les avantguardes històriques*— tenia una missió important a complir: alliberar les formes de l'academicisme, integrar i adaptar els diferents llenguatges a la societat moderna. Però aquests reptes són encara limitats si no tenen com a objectiu la implicació del públic:

JULIAN BECK: Nuestra preocupación fundamental por aquel entonces se reducía a una cuestión formal. Queríamos liberar las formas teatrales de la opresión académica. Hacíamos, lo que se dice, un teatro de «vanguardia». Pensábamos que al crear un teatro para el que pudiesen escribir los poetas, al aplicar al teatro los descubrimientos de las artes plásticas, de la música y de la danza, llegaríamos a la esencia de la revolución teatral y, curiosamente, mantuvimos esta idea hasta hace muy poco tiempo. Sólo entonces empezamos a hablar de una manera directa y sin rodeos de la situación política y económica, de la necesidad revolucionaria, y a partir de esto

nuestro trabajo se convirtió en algo verdaderamente interesante. Antes sólo había imitación y preocupaciones de orden estrictamente formal. [...]

JUDITH MALINA: La diferencia es la que separa a una tentativa teatral de vanguardia relativamente convencional del teatro revolucionario. Lo que cambió fue nuestra aptitud para confrontarnos con el teatro político, para concebir el teatro como un acto político y el contenido como un instigador de la forma.¹⁷⁵

A mitjan anys seixanta el Living s'aparta de les preocupacions formals característiques de les avantguardes històriques, però segueix considerant-se *en la primera línia* —en l'avantguarda— de la recerca teatral. Beck descriu la seva vocació: «estar en la vanguardia, junto a los bobos y los héroes, donde se halla el éxtasis, donde quiero ir, donde lo expongo.»¹⁷⁶ A la recerca de nous llenguatges s'afegeix aleshores la necessitat de manifestar un missatge polític al públic, cridant-lo a *actuar* directament en el món per canviar-ne el rumb. Cal, segons el Living, començar per alliberar el poble de les *arts repressives de la civilització*, ja que aquestes són la manifestació mateixa de les *formes repressives de la societat*. En els seus escrits es nota un rebuig constant del racionalisme i una apologia de la comprensió subconscient, que neix a partir del moment en què el llenguatge es fa proper i suggeridor:

Il lavoro del teatro d'avanguardia non consiste solamente nel portare un messaggio politico, ma nella ricerca di nuove forme; perché se l'uomo vede che sulla scena si può «andare piú lontano», capisce che si può farlo ugualmente nella vita e viene quindi incoraggiato ad agire.

Non è necessario dire solo delle cose dirette; al di fuori del razionalismo, bisogna arrivare a una specie di comprensione subconsciente, da cui nasce la passione di agire.

Bisogna far sapere agli operai che la vita offre un'infinità di possibilità, che il fondo stesso della vita può essere cambiato. Secondo me, quel che bisogna comunicargli, è il senso della bellezza — non amo questa parola, ma non ne conosco altre.¹⁷⁷

En el Living s'ha de distingir, doncs, entre el trencament amb el teatre formalista d'avantguarda, i l'actitud d'estar en l'avantguarda. Félix de Azúa assenyala les diferències entre l'art de *les avantguardes* i l'art *d'avantguarda*: la primera expressió caracteritza les produccions

¹⁷⁵ Intervencions de Julian Beck i Judith Malina en una entrevista realitzada a Cefalù per Jean-Jacques LEBEL, «El Living en Nueva York» (1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 7-28 (p. 9). També Eugenio Barba s'havia referit al seu treball amb una afirmació molt semblant: «Pero mi discurso no era estético. Era un discurso sobre la esencia.» Extret d'Eugenio BARBA, *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, a cargo de Lluís Masgrau, Catálogos, Argentina, 1997 (1ª ed. italiana: 1996), p. 18.

¹⁷⁶ Julian BECK, «22. Meditación. 1969» (Itàlia, 1969), dins Julian BECK, *El Living Theatre*, p. 58-61 (p. 59).

¹⁷⁷ Julian BECK, «Il lavoro del teatro d'avanguardia», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 62-63 (p. 62). El rebuig de la idea de bellesa es mostra com una oposició a la perfecció formal estereotipada, als manierismes que Beck associa amb el teatre de Broadway.

que tenen lloc durant els moviments artístics anomenats *avantguardes històriques* (cubisme, futurisme, constructivisme, surrealisme, dadaisme...), i que s'extingeixen definitivament amb la Segona Guerra Mundial; la segona es refereix a una tendència que agrupa artistes molt diferents, capaços de firmar els mateixos manifestos i portadors d'una actitud política contrària als reaccionaris.¹⁷⁸ El Living proposa, doncs, un *art d'avantguarda*, com és comú entre els artistes dels anys cinquanta i seixanta. Però aquesta tendència d'instrumentalització política de l'art coincideix amb una altra, que els crítics anomenen *segones avantguardes*, *neoavantguardes* o *postavantguardes*: unes avantguardes en contra de les primeres, hereves del dadà i de Duchamp, que porten a terme una reflexió negativa sobre la possibilitat de l'art (on s'inclouen el *land art*, *l'arte povera*, el *body art*, el *conceptual art*...). El Living, per emprar els termes citats, és una *neoavantguarda* que vol estar *en l'avantguarda*: rebutja les avantguardes històriques alhora que manifesta una actitud política molt radical (avantguardista).

El gran repte de la companyia nord-americana és la voluntat de dissoldre l'art en la vida: estetitzar l'existència, construir una vida creativa, unir l'art i la vida. Tots aquests objectius, característics dels plantejaments de les avantguardes, fan referència a la necessitat de transcendir la realitat: «rompere la barriera tra il quotidiano e la poesia, dall'interno di una ricerca d'assieme. [...] Bisogna saper arrivare al di là della vita e al di là dell'arte: in una zona ove l'espressione non soggiaccia alla banalità e non sia nemmeno rarefatta.»¹⁷⁹

Els fundadors del Living Theatre reconeixen que formen part d'un llarg procés revolucionari i que altres artistes i pensadors els han precedit: «estamos en una revolución. empezó a abrirse

¹⁷⁸ Cf. Félix de AZÚA, «Vanguardia», dins *Diccionario de las Artes*, Anagrama, Barcelona, 2002, p. 272-282. A més de la diferència entre *art de les avantguardes* i *art d'avantguarda*, Azúa explica més expressions que utilitzem per classificar l'art: *art contemporani* és el que coincideix en el temps; *art actual* és el de més gran actualitat, el més freqüent en els *media*; *art modern* es refereix senzillament a l'art de l'era moderna, que per alguns comença amb el Renaixement, per altres amb la Revolució Francesa, o amb el Romanticisme, o el nihilisme...; *art de la modernitat* pot referir-se a qualsevol moment perquè implica una valoració teòrica i no històrica.

¹⁷⁹ Intervenció de Julian Beck en una entrevista de Giuseppe BARTOLUCCI, «L'esempio del Living: teatro=vita», *Sipario*, núm. 232-233 (agost-setembre de 1965), p. 58-60 (p. 58-59). Sobre l'estetització de la vida, o absorció de l'art dins la vida, José Luis Brea formula una dura crítica, que sembla estar en contradicció amb els principis més elementals del Living: «Estetización del mundo que no compromete resultado alguno en el orden del espíritu; estetización banal, sin consecuencias, complida en el espejo de la producción, como pura determinación al consumo. Estetización del mundo que no se verifica sino como mercadotecnia de las masas, convertidos todos en peso muerto sujeto, en el orden de una microfísica de los estados de opinión y la conducción industrial de la conciencia, al vaivén interesado de un régimen despótico que impone su arbitrariedad sobre las formas todas de mundo, pensamiento y vida.» Brea descriu una realitat que és fruit del «astuto y mayúsculo Capitalismo», segons una visió molt propera a la formulació de *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. El Living, per la seva banda, desitja oposar-se radicalment al capitalisme i a la societat massificada. Recorre també a la voluntat d'unió entre l'art i la vida, en un esforç per no banalitzar l'existència sinó, precisament, treure-la de la banalitat. Cf. José Luis BREA, «Arte y estetización difusa de la existencia», dins *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Mestizo, Múrcia, 1996, p. 27-28.

hace cien años este loto. el jazz es uno de sus pétalos. el psicoanálisis. el pacifismo. pétalos pétalos.»¹⁸⁰ Les seves fonts d'inspiració no pertanyen exclusivament al món artístic ni al món teatral. El Living absorbeix la vida mateixa en totes les seves manifestacions i procura crear a partir dels fets de la política, l'espiritualitat o la psicoanàlisi. Alguns dels autors i moviments importants per al seu treball dels anys cinquanta són, en paraules de Beck: «Artaud, las formas teatrales, el anarquismo histórico y actual, el surrealismo, el marxismo, algunos poetas contemporáneos, el psicoanálisi, la economía, la etnología, los diferentes aspectos del budismo, el hassidismo, algunas sociedades secretas, etc.»¹⁸¹ Hi ha un gran eclecticisme en els referents, com és propi de les neoavantguardes, però hi ha també un esforç de sincretisme en les creacions. En relació amb la improvisació teatral, viscuda autènticament pel Living a partir de *The Brig* (1963), Beck dibuixa una cronologia de les fonts artístiques:

Improvisación: Algunos precursores:

- 1912: Duchamp: *Objets trouvés*
- 1916: Arp: *Collage de Trozos de Papel Dispuestos Según las Leyes del Azar*
- 1924: Breton: *Primer Manifiesto Surrealista*: el principio de la composición automática
- 1924: Escuela de N. York de Action Painting
- 1952: John Cage: *Music of Changes*
- 1962: Allan Kaprow: *Happenings*¹⁸²

Beck i Malina coneixen un ampli espectre d'avantguarda: pintors, poetes, músics, directors de cinema i de teatre, coreògrafs, sociòlegs, filòsofs, psiquiatres... Assisteixen de prop a l'aparició de l'anomenat *expressionisme abstracte* de l'escola novaiorquesa. Beck també es dedica a la pintura (tot i que no hagi estat mai reconegut pels crítics d'art) i, a finals dels anys quaranta, es mou dins el cercle de Peggy Guggenheim, juntament amb Jackson Pollock, Robert Motherwell, Barnett Newman, Willem de Kooning, William Baziotés i Lee Krasner. Però no és tant la pintura allò que marcarà definitivament el camí del Living, sinó els *happenings*, que Beck i Malina coneixen per l'amistat amb John Cage i Merce Cunningham. El 1965, un crític del *nou teatre*

¹⁸⁰ Julian BECK, «71. Meditación II. 1970» (Brasil, 1970), dins *El Living Theatre*, p. 150-155 (p. 150). La imatge de la flor de lotus està molt present en el ioga, principalment en la caracterització dels *chakres*, però ja apareixia representada al costat dels déus solars de l'Egipte. Tant els budistes com els hindús veuen en el lotus la realització espiritual del potencial humà. Recorren també a la seva simbologia per descriure la creació de l'univers.

¹⁸¹ Comentari de Julian Beck en «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 102).

¹⁸² Julian BECK, «42. Improvisación: Teatro libre», dins *El Living Theatre*, p. 95-101 (p. 96). Margaret Croyden afirma clarament que «The most important American counterculture group to develop an answer to the questions posed by Artaud and the happening was Judith Malina and Julian Beck's Living Theatre». Extret de Margaret CROYDEN, «The Living Theatre — the Mother of Them All», dins *Lunatics, lovers and poets*, p. 89-134 (p. 89).

americana, Michael Kirby, afirma que l'inici més convenient de discussió sobre el nou teatre és John Cage.¹⁸³

El que passa el 1952 al Black Mountain College és decisiu per a tot l'art posterior: Cage, Cunningham, Rauschenberg, Kline, Richards i Olson porten a terme el primer *happening* de la història —encara que el nom només es generalitzi el 1959 amb Allan Kaprow—, en el qual música, dansa, paraules, accions i projeccions són realitzades simultàniament, enmig i al voltant d'uns espectadors que ocupen una sala quadrada i es miren mútuament. No tan sols es dilata la noció d'instrument musical, sinó que també s'abandona l'harmonia i la composició tradicional, substituint-les per la percepció del temps i el procés. La notícia d'aquest insòlit *esdeveniment* arriba als fundadors del Living per boca de Paul Goodman, gran amic dels dos i personatge influent en les seves idees artístiques i polítiques. Al voltant de pensadors de la generació *beat* com Goodman (en l'àmbit de la sociologia) o Allen Ginsberg (en la poesia) s'està formant l'anomenada *contracultura* nord-americana, en clara oposició a l'Estat i en favor del pacifisme, l'anarquisme i una espiritualitat oriental —concretament el budisme zen, de gran influència en Cage i en pintors abstractes com Motherwell i Agnes Martin.¹⁸⁴

A més de participar de la contracultura, el Living integra el moviment *off Broadway* que, com el nom indica, es forma en radical oposició al teatre de Broadway —el districte de Nova York amb un major nombre de sales destinades al teatre.¹⁸⁵ El nou teatre alternatiu experimenta constantment amb els llenguatges, dins un ambient generalitzat de bohèmia, i opta per espais íntims i no connotats tipològicament. El Living s'aparta conscientment del teatre comercial i

¹⁸³ Cf. Michael KIRBY, «The New Theatre», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 2 (hivern de 1965), p. 23-43 (p. 24) [número especial]. Richard Schechner, al mateix número, defensa una posició molt semblant: «Abstract Expressionism represented feelings, not things. Happenings, on the other hand, choose everyday objects and people for material and destroy the figurative by confronting it, not by distorting or ignoring it. The theatre could never benefit from Abstract Expressionism (a show really does need people and things), but it can learn much from Happenings. Happenings challenge theatre people to re-examine the stage (should there be a stage?), focus, and the relationship to the audience (should there be an audience?)». Schechner afegeix que només hi ha dues companyies teatrals que experimenten amb els *happenings*: el Living Theatre i el San Francisco Actor's Workshop. Extret de Richard SCHECHNER, «Happenings», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 2 (hivern de 1965), p. 229-232 (p. 232) [número especial]. Altres, però, estableixen un quadre d'influències diferent: Jotterand considera que el primer gest del nou teatre s'ha de buscar en l'*action-painting* de Jackson Pollock, l'any 1947. Cf. Franck JOTTERAND, *Le nouveau théâtre américain*, Seuil, París, 1970, p. 67-69.

¹⁸⁴ Segons Ana Crespo García, amb l'expressionisme abstracte americà té lloc un «boom del Zen», que es converteix en moda durant aquells anys. Llorenç Barber, citat per l'autora, defensa que John Cage es va deixar influir pel llibre d'Anada Comaraswamy, *Transformation of Nature In Art* (1934). Umberto Eco també afirma que «Cage, més que un músic, és el més inspirat mestre Zen». Cf. Ana CRESPO GARCÍA, *El Zen en el Arte Contemporáneo. La Realidad y la Mirada*, Mandala, Madrid, 1997, p. 101-113. Sobre la contracultura nord-americana, vegeu també: José MARTÍN ARANCIBIA, «Prólogo», dins Julian BECK, *El Living Theatre*, p. 13-14.

¹⁸⁵ Cf. Arnold ARONSON, «Off Broadway, Happenings, and the Living Theatre», dins *American Avant-garde Theatre*, p. 42-74.

oficial, desmuntant tots els seus elements: les condicions econòmiques, els repertoris i les tècniques actorals, les escenografies i els espais teatrals. Però els crítics, descontents amb algunes desviacions del teatre *off-Broadway*, inventen l'any 1960 una nova expressió, el teatre *off off-Broadway*, que es caracteritza per un retorn al veritable esperit del teatre *off-Broadway* —ja adulterat—, prescindint radicalment de l'edifici teatral, dels programes i les regles actorals.¹⁸⁶ El Living dels primers anys —que organitza les nits experimentals dels dilluns amb poesia, dansa, música, films, teatre i *happenings*— es pot integrar, de fet, dins l'estil més radical *off off-Broadway*.

El 1962 Julian Beck escriu: «No me gusta el teatro de Broadway porque no sabe decir hola. El tono de voz es falso, sus maneras son falsas, el sexo es falso, ideal, el mundo de perfección de Hollywood [...]. La forma excelente es una mentira. Demasiada perfección en Broadway. Consiguen una imagen tallada, todo, todo vanidad.»¹⁸⁷ El Living vol realitzar un teatre vitalista, imperfecte com el món mateix, destinat a servir el públic, a provocar-li sensacions i a despertar-lo. L'altre teatre —el de Broadway, de la mentida i l'opulència, les formes convencionals i el gest afectat—, en el moment en què arribi la revolució, desapareixerà:

El teatro de Broadway y todos sus semejantes desaparecerán porque ellos ayudan a sostener un modo de vida intolerable [...]: ofrecen un divertimento que consuela y anestesia al espectador agotado por la vida cotidiana. De una manera espantosa, ese teatro constituye una distracción, distrae de una vida que, aunque dolorosa, presenta ciertamente un interés mayor. Es en esto donde ese teatro es contrarrevolucionario. [...] Es un teatro de mentira. Porque no responde a las verdaderas necesidades de su público desesperado. Además, con toda evidencia, está motivado por el dinero.¹⁸⁸

En aquest temps les arts desdibuixen les seves fronteres i s'immisceixen en la vida social i política. Anys enrere, a Europa, els dadaistes havien fet unes propostes en aquesta línia, però als anys cinquanta i seixanta els Estats Units viuen el moment agitat d'una *nova avantguarda*, impulsada pels artistes europeus exiliats amb motiu de la guerra. De la mateixa manera que la pintura de Pollock es fa espontània i perd les limitacions d'espai, també el llenguatge del Living es fa quotidià per parlar de l'existència mateixa: «Un lenguaje para hablar directamente a los

¹⁸⁶ Cf. Michael SMITH, «The Good Scene: Off Off-Broadway», dins *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 159-176.

¹⁸⁷ Julian BECK, «7. Meditación. 1962», dins *El Living Theatre*, p. 21-25 (p. 22 i 24). Aquesta expressió final remet a un passatge bíblic del Llibre de Cohèlet o Eclesiastès: «Vanitat i més vanitat, diu Cohèlet, | tot és efímer, tot és en va. | Què en treu l'home | de tots els treballs | amb què s'afanya sota el sol?» (Coh 1,2-3). La imatge tallada fa referència, en el context jueu, als ídols, que representaven a Jahvè; però Jahvè havia prohibit totes les representacions formals.

¹⁸⁸ Julian BECK, «Teatro y revolución» (París, 1967), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 233-236 (p. 234).

nuestros, a nuestra generación. No una danza que simbolice esos estados, sino los estados mismos. No un problema de evocación, sino una cuestión de ser.»¹⁸⁹ Tal com la música de Cage o el jazz s'obren a la indeterminació i a l'atzar, integrant el temps real i una simultaneïtat d'accions artístiques, també el Living treballa per aconseguir aquesta unitat en la diversitat, obrint-se a la improvisació i a la resposta del públic.

Pel Living, *improvisació* és sinònim d'honradesa i llibertat, de no enganyar el públic, sinó de descobrir-li la veritat. El nou art de l'actuació vol convertir l'escenari en un lloc tan real com la vida mateixa. L'espai teatral deixa de tenir decorats i passa a acollir les accions més diverses. L'any 1961 Robert Morris exposa la seva primera obra minimalista (*Columns*) a la seu del Living Theatre de Nova York com si es tractés d'una escenografia teatral: les dues columnes prismàtiques, una de vertical i l'altra d'horitzontal, com dos personatges en escena, estableixen un *diàleg congelat* que es desenvolupa en el temps i adquireix una considerable presència escènica.¹⁹⁰ Els gèneres artístics es desdibuixen i presenten moltes preocupacions comunes. El Living vol conquerir una nova llibertat. Creu que «no se puede ser libre si se está dentro de una ficción. La realidad ha sido extirpada; estamos viviendo nuestro propio mito: tenemos que crear la realidad.»¹⁹¹ Aquesta llibertat és desitjada per tots els intel·lectuals i en els dominis més diversos (en l'art, l'expressió lingüística, el cos...). Però el gran responsable per aquesta ruptura en relació amb la ficció i el guió és el jazz: «El jazz es el héroe, el jazz que abrió primero una brecha para la actual improvisación. Estaba ligado a la escritura automática del surrealismo. Cronológicamente, los vuelos de improvisación de los músicos de jazz precedieron a los experimentos de Dada y del Surrealismo».¹⁹²

¹⁸⁹ Intervenció de Julian Beck en «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 56).

¹⁹⁰ Cf. Javier MADERUELO, «II. Metamorfosis de la escultura», dins *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, prólogo de Simón Marchán, Mondadori, Madrid, 1990, p. 47-73. Sobre aquesta obra concreta de Morris (la seva primera obra minimalista), Maderuelo cita Jeremy Gilbert-Rolf, en un article de la revista *Artforum* de 1974. «La obra de Morris es teatral, pero no es teatro; el teatro depende más completamente del desarrollo secuencial, y de una alteración internamente generada de esta secuencialidad» (p. 70). En aquestes reflexions apareix una de les preocupacions actuals del teatre: ¿pot el teatre existir sense éssers humans, sense una presència física i concreta en l'escena? Davant la proliferació de noves tecnologies, sorgeixen experiències recents en l'escenari en què els actors són substituïts per projeccions videogràfiques o hal·logèniques. Segueix existint moviment, acció, desenvolupament en el temps... però la presència és virtual. ¿Encara és teatre? ¿S'apropa més a la definició de cinema? Les barreres es desdibuixen, certament, i potser seguim atrapats en la voluntat classificadora quan les portes s'obren ja cap a noves experiències sovint innombrables.

¹⁹¹ Intervenció de Julian Beck en «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 98).

¹⁹² *Ibid.*, p. 96.

El Living no s'apunta, doncs, als corrents més pictòrics i propositius de les avantguardes — cubisme, constructivisme, neoplasticisme, suprematisme, futurisme... —, sinó que recupera la línia de crítica radical iniciada pel dadà i el surrealisme.¹⁹³ L'actitud de Duchamp es troba al començament d'una revolució artística de proporcions colossals: l'art deixa de produir artefactes per passar a construir proposicions de l'artista que l'espectador ha de desxifrar. Una obra ja no ha de significar res, no ha d'imitar cap realitat, sinó manifestar senzillament un pensament de l'artista. Els *ready-made* de Duchamp —objectes elevats a la categoria artística per la seva simple elecció— són una demostració destructiva de la producció artística anterior, alhora que inventen una gramàtica del quotidià. També el surrealisme, definit el 1924 per André Breton com «un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral»,¹⁹⁴ contribueix a la destrucció de l'objecte artístic. Antonin Artaud, que participa durant tres anys en el moviment, comenta que el surrealisme és una rebel·lió efervescent contra totes les formes d'opressió material i espiritual, caracteritzada pel rebuig i la violència, per tot tipus de destruccions que ataquen les paraules i les imatges.¹⁹⁵ El 1936 Walter Benjamin escriu que l'obra d'art perd l'*aura* d'objecte únic i excel·lent a partir del moment en què és possible la seva reproductibilitat tècnica, esdevenint així pura mercaderia per a una massa.¹⁹⁶

Encara que no es pugui parlar concretament de *teatre dadà* o *surrealista*, el cert és que les manifestacions artístiques d'aquests grups preconitzaven ja una subversió de la noció d'espectacle. Llavors el teatre estava molt allunyat dels altres experiments de les avantguardes, i era motiu de rebuig per part dels artistes. Les primeres nits poètiques dadaïstes contien implícitament molts dels principis que serien desenvolupats més tard per la gent del teatre: el trencament de la distància entre la sala i l'escena; la provocació i integració del públic dins l'espectacle; la presència de l'atzar i la improvisació en el desenvolupament de l'obra... Henri Béhar afirma que, encara sense formulació teòrica, «Dada a chassé à peu près toutes les

¹⁹³ S'ha de distingir entre els moviments d'avantguarda que són crítics i alhora propositius, i els que es limiten a efectuar una crítica radical sense proposar res en canvi —quan hi ha una *pars destruens* que no és seguida per una *pars construens*. En el primer grup insertaríem els corrents artístics de les primeres dècades, i també la Bauhaus o l'arquitectura de Le Corbusier que, malgrat que es basen en una dura crítica, sempre estan lligats a una nova forma de producció, a una nova tècnica que substitueix l'anterior. En el segon grup, en canvi, es dona només una actitud crítica sense que s'imaginin alternatives, com passa en el dadà-surrealisme, en arquitectes com Walter Pichtler o Hans Hollein, i també en la crítica radical de Tafuri o dels Situacionistes. Cf. Ignasi de SOLÀ-MORALES, *Diferencias*, p. 91-96.

¹⁹⁴ André BRETON, «Manifiesto del Surrealismo (1924)», dins *Manifiestos del Surrealismo*, p. 15-52 (p. 34).

¹⁹⁵ Conferència d'Antonin Artaud pronunciada a la Universitat de Mèxic: Antonin ARTAUD, «Surrealismo y revolución» (26/11/1936), dins *Mensajes revolucionarios*, Fundamentos, Madrid, 2002 (1ª ed. francesa: 1971), p. 11-22 (p. 15).

¹⁹⁶ Cf. Walter BENJAMIN, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» (1936), dins *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1973 (1ª ed. alemanya: 1972), p. 15-57.

conventions en vigueur au théâtre, y compris la notion fondamentale de texte logique, réussissant paradoxalement à instaurer cette mystérieuse communication à double sens entre la scène et la salle, dont tout dramaturge recherche le secret».¹⁹⁷ També el surrealisme, amb la seva proposta d'alliberament del llenguatge, penetra en un dels problemes centrals del teatre. La crítica que Breton dirigeix al teatre —i que implica l'apartament d'Artaud i Vitrac del grup— s'ha d'entendre com un rebuig del teatre comercial més convencional, no pas com una oposició al gest teatral tal com l'entenien els dadaïstes.

Entre l'escriptura automàtica dels surrealistes —espontània, ràpida, fluïda, irracional, ininterupta i arbitrària—, la recitació simultània de poemes i manifestos dadaïstes, els gestos gràfics dels artistes de l'*action painting* o els *happenings* de Cage i Kaprow, la distància és curta. S'hi troba un mateix esperit d'alliberament i provocació, de voluntat d'unió entre l'art i la vida. El Living es col·loca al final d'aquest camí, deutor d'experiències passades i més contemporànies com el jazz, que allibera la música de la partitura i s'obre a la improvisació i l'atzar. Les formes s'han barrejat, l'art ha perdut els estils i les fronteres i es fa quotidià. La improvisació, el teatre lliure (*inventat pels actors mentre representen*, com ho defineix Malina) o la creació col·lectiva (*un procés d'autogestió i interinspiració*) són els nous mecanismes creats específicament pel Living, però que s'integren en una tradició artística més àmplia.

▪

Peter Brook no manté una relació tan estreta com el Living amb les altres arts plàstiques, però sí amb el cinema, alternant contínuament, des dels vint anys, els papers de director de cinema i de director teatral. Quan es troba a Nova York el 1954 per dirigir *House of Flowers* de Truman Capote, té l'oportunitat de conèixer més de prop la nova escola de l'expressionisme abstracte, aleshores en un moment important de consolidació, així com la dansa de Martha Graham.¹⁹⁸ Ja anteriorment havia contactat amb Salvador Dalí (que li havia fet els decorats per a l'òpera *Salomé*), i continuarà interessat per la successió de corrents pictòrics. A mitjan anys setanta, ja creat el CIRT, Brook treballa amb el poeta Ted Hughes en la invenció d'un nou llenguatge fonètic capaç d'unir significat i so. Aquest procés li recorda el del pintor abstracte: «En un principi, la pintura abstracta provocó en el mundo entero el surgimiento de agrias protestas en su contra,

¹⁹⁷ Henri BEHAR, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, París, 1967, p. 311.

¹⁹⁸ Cf. Michael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, p. 83.

de aquellos convencidos de que hasta un niño o, mejor, ellos mismos pintando con la cola “lo harían mejor”...»¹⁹⁹

Brook creu que aquesta reacció crítica davant la pintura abstracta és semblant a la que té lloc davant les seves posades en escena, trencadores amb les regles teatrals i gairebé primitives. Identificant-se amb l'abstracció, Brook se sent continuador de les avantguardes més *constructives*, no exactament del surrealisme o el dadaisme (com és el cas del Living Theatre). Als primers pintors abstractes la figura els molestava i els impedia d'entrar en exploracions noves, al voltant del color o les formes lliures. No es tractava d'un retorn a la infància, sinó d'un procés interior complex —*espiritual*, segons Kandinsky— d'eliminació, de recerca d'una universalitat més enllà de tot particularisme, de creació d'una superfície per a la contemplació —com desitjava Rothko. Brook s'identifica amb aquesta recerca de l'absolut que comporta l'eliminació dels obstacles i els elements accessoris: «En esencia será vida, pero una vida en una forma más concentrada, más comprimida en el espacio y el tiempo.»²⁰⁰

Segons Brook, Grotowski crea uns gestos teatrals anàlegs als de la pintura abstracta: gestos que no imiten res, sinó que originen formes abstractes.²⁰¹ Però Brook és conscient, també, del perill de deshumanització que pot aparèixer en aquesta recerca de puresa que va més enllà de tota visió estereotipada i tot esforç il·lustratiu. Ja Ortega y Gasset, el 1925, havia alertat de *la deshumanització de l'art* modern i de la divisió del públic entre els qui entenen les obres del nou art i els qui no.²⁰² També Brook se situa entre el desig d'atrapar l'invisible per mitjà d'imatges i, ahora, el de crear una història on tothom s'hi pugui reconèixer:

La investigación de este tipo ha llevado al arte abstracto: el gesto puro, el sonido puro, el equivalente de Miró, Picasso, Braque y Matisse: cuadros que eran pura abstracción y puro lenguaje. Desde luego, toda investigación implica unas limitaciones, y llega un punto en que se

¹⁹⁹ Peter BROOK, «Estructuras de sonido» [1971], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 187-192 (p. 189-190).

²⁰⁰ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 20). Uns moments abans Brook afirma: «La vida en el teatro es más entretenida e intensa porque está más concentrada. La acción de reducir el espacio y comprimir el tiempo crea un concentrado.» (p. 18-19). Aquesta mateixa idea apareix en altres escrits de Brook, especialment en l'article escrit el 1973 que porta per títol «La vida en una forma más concentrada» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 193-195.

²⁰¹ Brook comenta el treball de Grotowski en diverses ocasions: «Si un acteur a exercé régulièrement son corps, il trouvera au moment voulu un geste expressif inattendu et personnel. Grotowski parlait ainsi de moments vraiment créateurs où des acteurs extrêmement préparés —tel Richard Cieslak— créaient des gestes comme dans la peinture abstraite.» Cf. Peter BROOK, «À la source du jeu» (1991), dins Odette ASLAN (ed.), *Le corps en jeu*, p. 299-302 (p. 300).

²⁰² Cf. José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte. Impopularidad del arte nuevo*, Alianza, Madrid, 1981 (1ª ed.: 1925), p. 11-21.

deshumaniza, cuando la naturaleza abstracta va demasiado lejos. El público ya no piensa que hablamos de ti y de mí, ya no puede identificarse con lo que ve.²⁰³

La preocupació per explorar la relació amb el públic és un dels aspectes més característics de les neoavantguardes teatrals. En un moment en què la societat s'adona que el llenguatge està en crisi, que la comunicació s'ha trencat i el subjecte es troba cada cop més aïllat, la gent del teatre s'interessa pel públic, per la ritualitat i la festa, per l'exploració dels processos de participació i de comunió, per la trobada autèntica entre actors i espectadors. Brook vol sentir i entendre el públic per descobrir les dinàmiques relacionals que tenen lloc en el teatre. Aquest interès l'aparta d'algunes tendències aparentment més avantguardistes, més preocupades pel llenguatge teatral (formal, plàstic, escènic) que pels aspectes antropològics de l'experiència teatral: «El peligro terrible del movimiento de vanguardia es tomarse a sí mismo más en serio que al público. Tiene que existir un equilibrio, que a veces es precario; tiene que haber un medio de contacto.»²⁰⁴

Dins la tradició específicament teatral, Peter Brook reconeix la dificultat de portar a escena les obres de Brecht, marcades per les imatges que ell mateix va proposar, i també d'Artaud, tan profètic en els seus escrits però tan impossible de materialitzar. Considera Beckett molt objectiu i simbòlic, creador d'un teatre inquiet i alhora afirmatiu. En general, qualifica el teatre francès anterior a la guerra de veritablement estèril: veu les obres naturalistes falses i irrealistes, perquè mostren el que es vol que es vegi. Encara que el teatre de l'absurd explori un altre llenguatge, Brook també creu que ha arribat a un *carreró sense sortida*, i que la seva extravagància o el seu surrealisme són instruments molt limitats per provocar una transformació completa i total en el públic.²⁰⁵ Qüestionant tots els gèneres existents, sembla no haver-hi altre camí, per Brook, que començar de nou, però arrelant-se profundament en la tradició i donant una resposta específica en cada moment: «Ésta es nuestra única posibilidad: no perder de vista los juicios de Artaud, Meyerhold, Stanislavsky, Grotowski, Brecht, y luego compararlos con la vida del lugar concreto

²⁰³ Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The Man Who» (1993), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 271-281 (p. 279).

²⁰⁴ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The ik, Ubu, The Conference of the Birds» (1980), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 191-208 (p. 200). Encara que aquesta entrevista faci referència a obres posteriors de Brook (produccions dels anys setanta posteriors al viatge a Àfrica), s'hi troben plasmades les grans preocupacions de Brook en relació amb l'acte teatral, presents al llarg de la seva trajectòria. El Living defensa quelcom semblant quan diu que els problemes de les avantguardes són de caràcter formal (aïllat), mentre els seus actuals són polítics (relacionals).

²⁰⁵ Cf. Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 66-67).

donde trabajamos. ¿Cuál es nuestro propósito, ahora, en relación con la gente que encontramos cada día? ¿Necesitamos liberación? ¿De qué? ¿En qué manera?»²⁰⁶

Davant les propostes contemporànies d'acumulació de llenguatges, Brook posa com exemples d'un art sagrat els treballs de Beckett, Cunnigham i Grotowski, tots tres orientats cap a la reducció, la disciplina i la pobresa material. El teatre sagrat es proposa assaltar el públic, com els *happenings*, però també fer possible la seva percepció i transformació interior:

En el teatro, durante siglos, existió la tendencia a colocar al actor a una distancia remota, sobre una plataforma, enmarcado, decorado, iluminado, pintado, en coturnos, con el fin de convencer al profano de que el actor era sagrado, al igual que su arte. ¿Expresaba esto reverencia o existía detrás el temor a que algo quedara al descubierto si la luz era demasiado próxima? Hoy día hemos puesto al descubierto la impostura, pero estamos redescubriendo que un teatro sagrado sigue siendo lo que necesitamos. ¿Dónde debemos buscarlo? ¿En las nubes o en la tierra?²⁰⁷

▪

Jerzy Grotowski és la gran referència coetània de Brook. El seu *teatre pobre* vol ser una resposta a la purificació que està tenint lloc als altres àmbits artístics, però que encara no ha arribat al teatre. Germano Celant s'inspira en el *teatre pobre* de Grotowski per titular l'exposició realitzada a Gènova el setembre de 1967 per un grup d'artistes italians: «Arte povera—Im spazio». En el catàleg, Celant comença per descriure una sèrie de situacions de diversos àmbits artístics en què es dona un procés de reducció al mínim, d'eliminació, de percepció d'una presència que esdevé art. Al costat d'una pel·lícula de Warhol o d'una *ambientació espacial* de Fabro, Celant dona també l'exemple del teatre de Grotowski.²⁰⁸ Dos mesos més tard, Celant explica la denominació i els principis que permeten agrupar una sèrie d'artistes italians (Pistoletto, Anselmo, Merz i Zorio, entre altres) sota la mateixa tendència: el rebuig de la societat consumista i la riquesa de les

²⁰⁶ Peter BROOK, «El teatro tosco», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p. 114).

²⁰⁷ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 82-83).

²⁰⁸ Cf. Germano CELANT, «Arte Povera—Im spazio» (1967), dins Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV (ed.), *Arte Povera*, Phaidon, Londres, 1999, p. 220-221. El catàleg d'una altra exposició a Bolonya, també escrit per Celant, s'inicia amb una citació del Living Theatre: «The main problem is to come together. We are always divided, our mind is divided from our body, our work from our love, our passion from our intellect, the state from the masses, the church from the spirit. Nothing agrees with anything else. We are always and completely in a state of war; everything is at war with everything else. Our job, then, is to bring all these things together.» Extret de Germano CELANT, «Arte povera» (1968), dins Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV (ed.), *Arte Povera*, p. 222-224 (p. 222). La primera actuació del Living Theatre a Itàlia, concretament a Milà, data de 1961. La companyia manté una forta relació amb el país, instal·lant-s'hi en diversos períodes, concretament durant els primers mesos de 1968 a Sicília.

tecnologies; l'opció pels materials pobres, pels processos empírics i l'expressivitat dels materials.²⁰⁹

L'adjectiu *pobre* és pres directament de l'article de Jerzy Grotowski titulat «Towards a Poor Theatre» (1965), que donarà nom al seu llibre de 1968. Aquest adjectiu ja havia estat utilitzat anteriorment per Flaszen en un escrit de 1964 sobre *Akropolis*, però en aquell moment no feia tant referència a la *via negativa* desenvolupada per Grotowski més tard —entesa com a destrucció d'obstacles de l'actor, en lloc de col·lecció de tècniques—, sinó a la pobresa material dels espectacles: «Uno de los principios fundamentales del Laboratorio Teatral es la no dependencia de la utilería escénica. [...] En el teatro pobre el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica mediante sus músculos faciales», escriu Flaszen aleshores.²¹⁰ L'*arte povera* sintonitza amb aquestes dues accepcions de la pobresa, que fan referència a la materialitat i també a una renúncia estètica i conceptual, com ho formula Celant:

In the former case a «rich» conception of being, living, working, art and politics breaks the chain of chance in order to perpetuate the manipulation of the world, endeavouring to keep «man well-armed in the face of nature». In the latter a «poor» conception of life, work, art, politics, action and thought turns its attention to the inseparability of experience and knowledge: to behavioural and mental events; to contingency, infinity and the ahistorical; to the chain of individual and social motivations; to man, the environment, space, time and the social situation. [...] Today life, art or politics find their highest degree of freedom in anarchy and in continuous behavioural nomadism.²¹¹

És sorprenent la semblança entre alguns fragments del llibre de Grotowski i el text fundacional de Celant. L'*arte povera* cerca l'essència, la reducció de mitjans, l'autenticitat: «“Poor” art, life or politics, like reality, do not make reference, but offer themselves, through self-presentation, as essence».²¹² Tant el teatre com l'art rebutgen el concepte de *representació*, que associen a la illusió, l'aparença, la falsedat. Cal *ser* veritablement, no aparentar. Cal unir l'art amb la vida.

²⁰⁹ Cf. Germano CELANT, «Arte Povera: Notes for a Guerrilla War» (1967), dins Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV (ed.), *Arte Povera*, p. 194 i 196. Aquest article fou publicat en la revista *Flash Art*, núm. 5 (novembre-desembre de 1967). Cf. Nicolas SURLAPIERRE, «Le ciment et le nœud: les hypothèses et les attractions théâtrales de l'arte povera», *Coulisses*, núm. 26 (maig del 2002), p. 116-129.

²¹⁰ Ludwik FLASZEN, «Akropolis: tratamiento del texto» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 55-64 (p. 62-63).

²¹¹ Germano CELANT, «Arte Povera» (1969), dins Carolyn CHRISTOV-BAKARGIEV (ed.), *Arte Povera*, p. 198-200 (p. 199). Aquesta lloança de l'anarquisme i el nomadisme sintonitza plenament amb les idees del Living Theatre.

²¹² *Ibidem*.

El director polonès critica el *teatre ric* (ric també en defectes, diu) i dependent de la *cleptomania artística*, que origina espectacles híbrids i integra mecanismes prestats d'altres àmbits (cinema, televisió), fent ús de recursos compensatoris per arribar a un teatre total: «Testo di un “drammaturgo moderno”, scenari astratti, musica elettronica o concreta e su questo sfondo i bonari clichés dell'attore. È questo un teatro d'avanguardia. D'accordo. Ma dov'è qui il teatro?». ²¹³ La seva opció no és formalista sinó que es dirigeix cap a una purificació del teatre, un retorn a les fonts, una restauració seriosa de l'art de l'actor. Preguntat a principis de 1968 en una taula rodona a Itàlia sobre la seva relació amb l'avantguarda, Grotowski contesta:

Noi cerchiamo affatto una strada nell'avanguardia moderna del teatro. Al contrario, pensiamo che sia una strada senza avvenire. Che cos'è l'avanguardia? È il teatro totale. Il teatro totale è una sorta di cleptomania, fare delle cose in grandi sale, utilizzare il circo, l'orchestra, la musica, la quale è già stata registrata, utilizzare gli schermi, i films, tutto ciò infine che vuole essere a tutti i costi moderno. [...] Noi abbiamo eliminato tutto questo perché vogliamo ritrovare le origini arcaiche del teatro. [...] La magia del teatro sta nel mestiere. Se l'attore può venire tra voi, e per mezzo della sua voce, servendosi del suo corpo, ritrovare e formare un certo tipo di musicalità. Di sonorità. Se può trasformare in un altro personaggio anche senza trucco, questa magia è il mestiere, sono le possibilità umane. ²¹⁴

El Teatre Laboratori de Grotowski no s'identifica amb les avantguardes teatrals, encara que presentin punts de contacte. Mentre que les primeres avantguardes coordinen diverses disciplines sota el dictat de la plàstica o el text, Grotowski opta per la reducció de llenguatges i la simplificació de recursos, de manera que el teatre es converteixi en un lligam viu entre la gent, un *acte solemne d'autoconeixement collectiu*. ²¹⁵ El seu teatre pobre vol reafirmar-se en el que és específicament teatral i el diferencia de la pintura, l'escultura o la literatura. Així doncs, negant-se a situar-se en l'avantguarda, Grotowski afirma (amb humor) que es considera la *rereguarda* del teatre contemporani. ²¹⁶ El seu interès pel ritual collectiu el porta a una època

²¹³ Jerzy GROTOWSKI, «La parola ai registi» (inchiesta a cura di Eugenio Barba), *Sipario*, núm. 208-209 (agost-setembre de 1963), p. 19-21 (p. 21). Grotowski compara tot seguit el seu teatre amb el Nou Testament: no es tracta només d'una adaptació de l'Antic Testament, sinó d'una purificació, un retorn a les fonts.

²¹⁴ Intervenció de Jerzy Grotowski en una taula rodona amb crítics italians organitzada per «Il Terzo Programma», a cura de Massimo Manuelli, emesa per la cadena radiofònica RAI els dies 10-11/III/1968: «La profanazione dei miti. Una tavola rotonda con Jerzy Grotowski [i crítics italians]» (10-11/III/1968), *Sipario*, núm. 264 (abril de 1968), p. 11-13 (p. 12).

²¹⁵ Cf. Ludwik FLASZEN, «Théâtre-Laboratoire “13 rzedow”» [programa de la X sessió del Teatre de les Nacions (1966)]. Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. Flaszen continua: «Le théâtre ainsi conçu, que nous appelons pauvre à l'opposé du style régnant, appuyé sur de riches moyens et matières hétérogènes, constitue par nécessité le royaume indivisible de l'acteur. Ici l'acteur est tout.»

²¹⁶ Grotowski afirma en una entrevista: «Nous nous considérons comme l'arrière-garde du théâtre contemporain, nous souvenant que le théâtre était à l'époque de son épanouissement un rituel collectif qui libère ou provoque un choc

antiga, no al futur utòpic tan somniat per les avantguardes. Ludwik Flaszen explica aquesta posició:

Nous sommes donc réticents lorsqu'on essaye de nous situer à l'avant-garde. Entre nous, nous préférons nous considérer malicieusement comme l'arrière-garde du théâtre contemporain. Grotowski essaye de remonter jusqu'aux sources antiques de l'émotion théâtrale. Dans un monde où le théâtre est devenu synonyme de distraction, de journalisme ou d'esthétisme, il s'efforce de le ramener à ce qu'il était à l'époque de son épanouissement —un rituel collectif qui libère ou provoque un choc existentiel.²¹⁷

Hi ha una consciència clara d'anar a contracorrent, d'oposar-se a la tendència dominant. De fet, la senzillesa i la depuració no constitueixen mai el començament d'un camí, sinó que s'hi arriba després d'un procés lent d'eliminació i renúncia. Grotowski mateix explica que, durant els primers assajos d'una obra, acostuma a concebre una escenografia molt barroca, però que la va polint a mesura que l'obra avança. Durant el tercer seminari que dirigeix a Holstebro, se li sent comentar a una actriu: «Vous faites du moderne parce que vous êtes incapable d'accomplir les actes les plus simples.»²¹⁸ La modernitat és, doncs, emparentada amb les avantguardes, i aquestes amb la *megalomania* i l'*eclecticisme formal*.

Grotowski no és formalista, no cerca l'abstracció per si mateixa. El seu mètode es diferencia de la biomecànica de Meyerhold, del distanciament de Brecht o d'un teatre emocional: mentre que els dos primers exclouen l'expressivitat i l'espontaneïtat, el teatre més sentimental s'endinsa en els personatges i no en el mite, que és el que realment interessa a Grotowski.²¹⁹ Tampoc no sintonitza amb el teatre de l'absurd dels anys cinquanta, que substitueix el *tràgic* pel *grotesc*, eliminant els valors trascendents i la força del mite.²²⁰ El seu camí sembla emparentar-se més amb el d'Antonin Artaud (encara que Grotowski el desconeixi durant molts anys), o amb Constantin Stanislavki, el seu vertader *pare* en el teatre: mentre que el primer reivindica el mite, el director rus explora minuciosament els processos orgànics de l'actor.

existentiel.» Extret de Lila OPPENHEIM, «70 "élus" seront ce soir les premiers initiés au rite théâtral de Grotowski», *Combat* (21/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

²¹⁷ Ludwik FLASZEN, «Le Théâtre Laboratoire». Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP.

²¹⁸ Citat per Erik VEAUX, «Grotowski au séminaire d'Holstebro: "L'avant-garde? Connais pas!"», *Journal de Genève* (19/VIII/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP.

²¹⁹ Cf. Ludwik FLASZEN, «Théâtre-Laboratoire "13 rzedow"». Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

²²⁰ Cf. Intervenció de Ludwik Flaszen en «La profanazione dei miti. Una tavola rotonda con Jerzy Grotowski [i crítics italians]» (10-11/III/1968), *Sipario*, núm. 264 (abril de 1968), p. 11-13 (p. 13).

Grotowski estudia en profunditat diferents mètodes teatrals de tot el món, principalment les *accions físiques* de Stanislavski, que li interessaven més per les preguntes que plantegen que per les respostes concretes que hi donen (algunes vegades contràries a les seves). Se sent proper al seu mètode, no pas a la seva estètica. En un article de *resposta a Stanislavski*, Grotowski confessa: «Como actor estaba poseído por Stanislavski. Era un fanático. Pensaba que fuese la llave que abre todas las puertas de la creatividad. Quería comprenderlo mejor que los otros. [...] Esto me llevó, según las reglas del psicoanálisis, del periodo de imitación al periodo de rebelión, es decir al intento de encontrar mi propio lugar.»²²¹ Grotowski sap que un bon deixeble és el que es rebella contra el seu mestre, el que transforma i personalitza els seus ensenyaments, el que *mata el pare*. I Brook comenta que Grotowski li va dir un dia: «El meu pare és Stanislavski».²²²

El director polonès se sent continuador de les últimes recerques de Stanislavski, portades a terme amb el llenguatge naturalista de l'època i poc aprofundides per falta de temps. Sent que la qualitat ha de tenir una base científica, i que les *accions físiques* de Stanislavski donen elements concrets per a un treball en profunditat amb l'actor. Grotowski segueix aquesta recerca sobre els impulsos, les associacions personals, la línia orgànica de l'actor i el misteri de les formes. Dedicarà els últims anys de la seva vida a treballar amb un número molt reduït d'actors: «Stanislavski estaba siempre experimentando y no sugería recetas sino medios a través de los cuales el actor podía descubrirse a sí mismo, volviendo siempre, en todas las situaciones concretas, a la cuestión ¿cómo puede hacerse esto?»²²³

Grotowski no rebutja la tradició teatral, sinó que s'hi insereix, a la recerca de les eines que l'ajudin en el seu propi treball. A més de Stanislavski, també s'entrena amb els exercicis rítmics de Dullin, les recerques de Delsarte, la biomecànica de Meyerhold o la síntesi de Vjtingov. Aquests autors li permeten descobrir que la disciplina i l'espontaneïtat es necessiten recíprocament, i que cal donar una resposta personal a cada obra. Una altra font d'inspiració és el teatre oriental: l'Òpera de Pekin, el Kathakali hindú i el teatre Nô.²²⁴ Però el cert és que les

²²¹ Jerzy GROTOWSKI, «Respuesta a Stanislavski» (1980), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 18-26 (p. 19).

²²² Cf. Pete BROOK, «Qualité et artisanat», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 6-10 (p. 7). Sobre les similituds entre el pensament de Grotowski i el de Stanislavski vegeu, a la mateixa revista, l'article recent d'Anatoli VASSILIEV, «De Grotowski vers Stanislavski», p. 19-23.

²²³ Entrevista a Grotowski realitzada per Denis BABLET, «La técnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 176).

²²⁴ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 10). Més endavant torna a citar aquests noms del teatre i comenta: «nos damos cuenta de que no hemos empezado de la nada sino que estamos operando en una atmósfera especial y definida» (p. 19). Sobre la seva relació amb el passat, vegeu també Thomas

influències orientals de Grotowski es relacionen més amb la filosofia que amb la pràctica teatral concreta d'Orient —una civilització molt distinta que, segons Grotowski, no contempla el que és essencial dins l'art d'Occident, que és l'expressió de la intimitat, la revelació d'un ésser humà.²²⁵ A més a més, s'endinsa en l'estudi antropològic del ritual i en la història de les religions, com comenta Barba: «El auténtico firmamento en el que nos orientábamos estaba constituido por los arquetipos, por los rituales, el trance, el chamanismo, por algunas escuelas de filosofía hindú o budista y por la tradición de la *Wielka Reforma*, es decir, por las experiencias de los innovadores del teatro europeo de los primeros treinta años de nuestro siglo.»²²⁶

Grotowski compta amb una multiplicitat de referències, des de la tradició dels reformadors europeus de les primeres dècades del segle XX fins al teatre oriental, el ritual i la filosofia hindú. Mai no ha volgut, però, crear un nou mètode deductiu a partir d'altres sistemes teatrals, sinó aconseguir una maduresa de l'actor, un lliurament total, una revelació. Als seus actors els aconsella: «No hay que buscar métodos prefabricados para cada ocasión porque esto sólo conduce a los estereotipos. Deben aprender por sí mismos a conocer sus limitaciones personales, sus propios obstáculos y cómo eliminarlos; después, cualquier obra que hagan, hánganla intensamente.»²²⁷ Sempre que li pregunten per la seva tècnica, Grotowski repeteix que no es tracta d'una recepta, sinó d'una *actitud davant la vida*.²²⁸ Els exercicis del Teatre Laboratori pretenen ajudar l'actor a descobrir les seves resistències psicofísiques i a recuperar la confiança en el seu cos. Però no constitueixen un sistema o un mètode fix ja que, segons Grotowski, un mètode pretén armar, mentre que el seu desig és desarmar, alliberar, desposseir l'actor dels clixés i de les màscares. Mentre que un mètode ofereix una consciència de *com* fer una cosa, la seva tècnica negativa qüestiona l'actor sobre els obstacles que li impedeixen comprometre's

RICHARDS, «Stanislavski y Grotowski: la conexión», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con un prefacio y el ensayo «De la compañía teatral al arte como vehículo» de Jerzy Grotowski*, Alba, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 1993), p. 17-25 (p. 19); Raymonde TEMKINE, «Jerzy Grotowski», dins Raymonde TEMKINE, *Grotowski: Ensayo*, Monte Ávila, Caracas, 1974 (1ª ed. francesa: 1968), p. 47-52 (p. 51).

²²⁵ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Los ejercicios» (1979), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 27-38 (p. 27). En una conferència posterior arriba a preguntar: «¿lo que estamos llamando "el teatro" en Occidente, es comparable en Oriente? ¿Es la misma cosa?» Passa després a diferenciar el teatre dels rituals o etnodrames en què no hi ha veritablement personatges, sinó actants o participants que compleixen amb funcions. Extret de Jerzy GROTOWSKI, «Oriente/Occidente» (1984), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 62-68 (p. 65).

²²⁶ Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Octaedro, Barcelona, 2000, p. 62.

²²⁷ Jerzy GROTOWSKI, «El discurso de Skara» (1966), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 185-199 (p. 185).

²²⁸ «Or, le théâtre, c'est d'abord une attitude devant la vie, et le métier de comédien une manière de vivre. Il s'agit de prendre et de donner. Et la question est d'intégrer la personnalité au profit de ce que nous nommons l'acte total de l'acteur.» Extret de Robert ABIRACHED, «Un dompteur d'acteurs», *Le Nouvel Observateur* (19/IV/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4º SW 2113. Bnf. Dpt des ASP.

totalment.²²⁹ El seu teatre s'apropa més a l'escultura que a la pintura: mentre que la pintura suma colors i construeix, l'escultura elimina matèria per revelar la forma que s'hi amaga.²³⁰

No hi ha un interès exclusiu pels mètodes de treball actoral, sinó també per la literatura dramàtica del passat. La majoria de textos que Grotowski tria per portar a escena provenen del romanticisme polonès, però també hi trobem Calderón de la Barca, Dostoievski, T. S. Eliot i Simone Weil (aquest tres últims a *Apocalypsis*), així com la Bíblia o fórmules i cants de la litúrgia. Per manifestar la seva interpretació lliure davant aquests textos, Grotowski explica que es tracta d'*El príncep constant* després de Calderón i Slowacki, o d'*Akropolis* després de Wyspianski — aquest *després* (*après*, en francès) marca la distància que es pren en relació amb la versió original. Cadascú ha de cercar els seus *aliats*, diu Grotowski, que sovint es troben en el passat, en les arrels d'una cultura nacional: «por supuesto no estoy de acuerdo con mis ancestros. Pero al mismo tiempo no puedo negarlos. Son mi base; son mi fuente. Es una cuestión personal entre ellos y yo. Así trabajé sobre la literatura dramática y casi siempre con autores *del pasado*: exactamente, porque era el asunto de los ancestros, de otras generaciones.»²³¹

De la tradició polonesa, a més del romanticisme, li interessa el Reduta, una associació teatral d'entreguerres dirigida per Osterwa. La seva disciplina gairebé monàstica, preocupada amb la formació ètica de l'actor, exerceix una gran fascinació en Grotowski, que comparteix amb Osterwa la voluntat de rigor, jerarquia i misticisme en el Teatre Laboratori.²³² Molts crítics han titllat la seva companyia de *monestir*, i el mateix Grotowski es referia a la seva seu anomenant-la ermita (*ashram*, en sànscrit). Els qui integren el Teatre Laboratori, però, afirmen que l'art i la vida hi estan ben separats, al contrari del que passa en un monestir. Com a models adients per

²²⁹ Cf. l'entrevista a Grotowski realitzada per Denis BABLET, «La técnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 176-178); Franck JOTTERAND, «Grotowski à New-York. "Le théâtre est à l'agonie"», *Le Monde* (28/1/1971). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

²³⁰ Cf. l'entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 34).

²³¹ Jerzy GROTOWSKI, «Tu eres hijo de alguien» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 69-75 (p. 69): «Siempre se encuentran aliados y siempre se encuentran enemigos que combatir. Estás ante un sistema social extremadamente rígido; tienes que arreglártelas; tienes que reencontrar tu propia libertad; tienes que reencontrar tus aliados. Quizás están en el pasado.»

²³² Cf. Marco DE MARINIS, «Teatro rico y teatro pobre», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 83-95 (p. 88): «si el romanticismo polaco representa la tradición *filosófica-literaria* del Teatr Laboratorium y la Reduta —como acabamos de ver— encarna en cambio la *ética*, el trabajo de Stanislavski constituye con seguridad su tradición *técnica*». No oblidem, però, que Grotowski se sentia més influït pel mètode (el *com*) del director rus, que per la seva estètica concreta.

explicar les relacions que s'estableixen, trobem la companyia d'artesans amb el mestre i els seus alumnes, o el procés d'iniciació que compta amb diferents etapes i graus d'adhesió.²³³

Les referències de Grotowski marquen un recorregut únic, que s'inicia de manera acadèmica i es va convertint en una recerca autodidacta i solitària per terrenys cada cop més allunyats del teatre. Aquesta llibertat conquerida el duu a una ruptura amb el teatre convencional i a establir un nou començament a partir de l'oblit del que havia après en els circuits oficials. L'estímul ve ara d'altres disciplines exteriors, i el teatre esdevé el receptacle més adequat que les canalitza i articula. La finalitat mateixa del treball de Grotowski deixa de ser teatral. De fet, aquesta és una constant en molts grups dels seixanta: sigui per una opció de vida comunitària (com és el cas del Living), sigui pel compromís polític o per la recuperació del ritual, es transgredeixen les fronteres teatrals en nom d'una regeneració, d'un retorn als orígens, d'una utopia. La societat mecanicista i autoritària és la gran impulsora d'aquestes respostes alternatives; Flaszen afirma que els sistemes autoritaris en fase feble han estat les terres més fèrtils per als creadors.²³⁴

Mentre es manté dins el teatre, Grotowski té també una mirada crítica en relació amb les tendències del seu temps. El *happening* li sembla massa eclèctic, poc rigorós i superficial: «Le happening? De l'humour qui compense un manque de savoir-faire.»²³⁵ Rebutja el teatre de paraula perquè ofereix una visió falsa de l'existència humana. Critica també el teatre físic per la facilitat dels estereotips que presenta: «¿Acrobacia sobre la escena? ¿Gritos? ¿Rodar sobre el suelo? ¿Prepotencia? Ni el teatro físico, ni el teatro de palabras —ni el teatro, sino la existencia viva en su revelarse.»²³⁶ Grotowski desemmascara el teatre *pseudoritual*, les improvisacions banals, els clixés fàcils que emmascaren una falta de preparació real, els grups que volen anomenar-se d'avantguarda. Objecte d'aquesta crítica és, en certa manera, el Living Theatre.

▪

El panorama artístic dels seixanta és complex i laberíntic. Sorgeixen noves concepcions artístiques, però els grups teatrals d'aquesta època se senten alhora continuadores d'una

²³³ Cf. Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 69).

²³⁴ *Ibid.*, p. 67: «Mais chose curieuse —et peut-être significative!— la plupart des expériences phares ont eu lieu, et ont été accomplies sous des systèmes autoritaires, dont faisait partie —ce que l'on oublie— la Russie tsariste, mère de notre mouvance des studios où régnait une très forte censure politique et religieuse.»

²³⁵ Erik VEAUX, «Grotowski au séminaire d'Holstebro: "L'avant-garde? Connais pas!"», *Journal de Genève* (19/VIII/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. Bnf. Dpt des ASP.

²³⁶ Jerzy GROTOWSKI, «Respuesta a Stanislavski» (1980), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 18-26 (p. 25).

tradició segons una conjunció delicada entre ruptura i innovació. La principal característica es troba en el fet que una gran part de les fonts d'inspiració han deixat de ser teatrals —són ara la política, la mística, el ritual, les altres arts...—, i que la finalitat del teatre va més enllà del que li estava atorgat habitualment. L'espectacle vol ser substituït per l'experiència, la trobada, la vivència de comunió entre els éssers humans. La circulació de tècniques i tendències artístiques és més intensa que mai; tot pot servir per crear un mètode o exposar temes de l'actualitat. Paradoxalment —o com a reacció—, el teatre opta per tornar a la seva essència, per concentrar-se en el que el distingeix dels altres gèneres. A un moviment d'intercanvi se n'hi afegeix un altre de centrípet, de despullament del que és accessori i d'exploració de les dinàmiques específicament teatrals. Dèiem ja que l'autoreflexió era una característica de les neoavantguardes. El teatre ho confirma.

2.1 El descobriment d'Artaud

2.2.1 El teatre sagrat: llenguatge, crueltat i espai

*El vertader teatre, com la cultura, mai no s'ha escrit.
El teatre és un art de l'espai.
ANTONIN ARTAUD (1936)*

És pràcticament impossible analitzar les experiències teatrals dels anys seixanta sense aturar-se un moment en Antonin Artaud (1896-1948), referència ineludible per a qui proposa una renovació dels llenguatges i un retorn als orígens del teatre. Artaud és sovint considerat un profeta visionari que ha estat mal rebut en el seu temps; un home *foll*, incomprès, extremat; una víctima de la societat (com Van Gogh, sobre qui escriu un important assaig, i que també s'acabarà suïcidant).²³⁷ En una carta dels últims anys, al sanatori de Rodez, Artaud comenta que no pot haver nascut senzillament de l'úter de la seva mare: «je sais que j'étais né autrement, de mes œuvres et non d'une mère, mais la MÈRE a voulu me prendre et vous en voyez le résultat dans ma vie. —Je ne suis né que de ma douleur...».²³⁸

²³⁷ Cf. Antonin ARTAUD, «Van Gogh le suicidé de la société», dins *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Gallimard, París, 2004 (1^a ed.: 1956), p. 1427-1433.

²³⁸ Carta d'Antonin Artaud a Henri Parisot (Rodez, 7/IX/1945). Extret d'Antonin ARTAUD, «Je ne suis né que de ma douleur», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 18-19 (p. 19).

Artaud reconeixia sempre, amb agudesa, que patia una malaltia única que el portava a viure intensament tots els moments de la vida, com si es tractés d'una permanent escena tràgica mai representada per cap actor: «Ho la pestilenza nel cuore dei miei nervi e ne soffro. C'è una *qualità* della sofferenza nervosa che neanche l'attore piú grande del mondo può *vivere nel cinema* se non l'ha vissuta una volta. E io l'ho vissuta.»²³⁹ Amb cinc o sis anys, una meningitis gairebé li treu la vida. Amb dinou anys es manifesta *descaradament* el seu mal físic (com ell mateix escriu). No el deixen anar a la guerra i l'envien a un sanatori (¿patiria exactament esquizofrènia, paranoia...?).

Artaud es considera una víctima en el seu cos, un màrtir en lluita contra el mal, un redemptor dels pecats de tots els homes. Com descriu de manera gairebé autobiogràfica en un assaig de 1936, «el artista que no ha ocultado en el fondo de su corazón el corazón de la época y que ignora que el artista es un *chivo expiatorio*, cuyo deber consiste en imantar, atraer, echar sobre sus hombros las cóleras errantes de la época para descargarla de su malestar psicológico, ése no es un artista.»²⁴⁰ És aquesta missió de redempció i de donar resposta a les angoixes d'una època allò que justifica el seu to profètic, salvífic, de crítica radical a les institucions i els sistemes racionals d'Occident, i alhora l'anunci d'una realitat més espiritual i profunda, inspirada en Orient. Josep Palau i Fabre, que el va conèixer personalment durant els seus últims anys, explica l'estat de turment i clarividència en què vivia, la seva follia:

L'anomenada follia d'Artaud és la necessitat de crear-se una escala de valors pròpia, perquè la nostra no li serveix. La intensitat del seu mal fa que necessiti conviure amb uns pensaments i uns sentiments —i fins i tot amb una cosmologia— que estiguin més a l'uníson amb el seu estat. Per això la seva veu es convertirà en crit, en un crit que de tan alt sobrepassi el seu dolor, l'ajudi a no adonar-se'n o a mitigar-lo. La seva concepció del món i de la vida havia de respondre també a aquesta escala de valors ultrada.²⁴¹

²³⁹ Carta d'Antonin Artaud a Abel Gance (París, 27/XI/1927). *Ibid.*, p. 18. És aquest dolor mental i físic el que garanteix el fet d'escriure, però Artaud se sent permanentment fracassat en els seus intents de conversió de l'energia en obra artística, en objecte literari acabat. Sontag afirma que «Artaud nos ofrece la mayor *cantidad* de sufrimiento de la historia de la literatura» (p. 60). Diu també que Artaud no allibera el llenguatge, sinó que el col·loca sota vigilància, en un esforç per fer-lo coincidir amb els processos del seu cos. Cf. Susan SONTAG, *Aproximación a Artaud*, Lumen, Barcelona, 1976 (1ª ed. anglesa: 1973).

²⁴⁰ Article d'Antonin Artaud publicat a *El Nacional*: «La anarquía social del arte» (18/VIII/1936), dins Antonin ARTAUD, *Mensajes revolucionarios*, p. 118-120 (p. 118). Fou escrit a Mèxic, durant el seu viatge de 1936 a la recerca de la *verdadera cultura*.

²⁴¹ Josep PALAU I FABRE, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Edicions 62, Barcelona, 1976, p. 20. L'autor va visitar Artaud a Rodez durant els darrers anys de vida, cosa que li permet parlar de molts aspectes del seu temperament d'una manera directa i personal. Aquest llibre proposa una anàlisi detallada de les idees i l'estil dels escrits d'Artaud, principalment dels textos que componen *Le théâtre et son double*. L'autor tampoc no s'està de comentar els viatges i escrits de l'última època, dibuixant una mena de biografia intel·lectual molt completa i suggeridora.

Artaud va ser poeta, actor, decorador, redactor i organitzador d'espectacles teatrals, autor de projectes de posada en escena, escriptor d'obres dramàtiques i redactor de manifestos teatrals revolucionaris. Aquest últim aspecte és el que ha deixat una petjada més profunda en el teatre posterior. Entre 1924 i 1926 Artaud participa en el moviment surrealista al voltant d'André Breton i dirigeix la revista *La Révolution Surréaliste*, però poc temps més tard abandona el grup, tot sentint-se desil·lusionat i incomprès.²⁴² Funda posteriorment el Teatre Alfred Jarry, juntament amb Roger Vitrac i Robert Aron, que no dura més de quatre anys. Artaud no fou mai un home de concrecions exemplars, sinó algú de grans intuïcions *avant la lettre*. El 1938 es publica a França la seva obra prima *Le théâtre et son double*, que es compon dels dos manifestos sobre el teatre de la crueltat, diversos escrits referents al teatre oriental, a l'actor, a la metafísica i l'alquímia del teatre, així com d'algunes cartes sobre el llenguatge i la crueltat.

▪

El prefaci de *Le théâtre et son double* (1938) arrenca amb una crítica radical al seu temps, en el qual té lloc un divorci entre cultura i civilització, una «ruptura entre las cosas y las palabras, ideas y signos que las representan».²⁴³ Artaud reivindica la necessitat de viure autènticament —i de creure en el que ens fa viure, i que quelcom ens fa viure—, de convertir la cultura en acció, de recuperar el diví, de recrear el teatre. Hi ha, d'entrada, una protesta contra una cultura idolatrada i separada de la vida. Al teatre li correspon, precisament, canviar la intensitat de la vida: «El teatro que no está en nada, pero que se vale de todos los lenguajes: gestos, sonidos, palabras, fuego, gritos, vuelve a encontrar su camino precisamente en el punto en que el espíritu, para manifestarse, siente necesidad de un lenguaje.»²⁴⁴

Un dels grans temes d'Artaud és, en primer lloc, el llenguatge. La seva intuïció li diu que el teatre té un llenguatge propi, autònom, elevat i eficaç; que no és constituït només per paraules —com es creu en el seu temps—, sinó per una multiplicitat de formes que són anteriors a la paraula i que connecten directament amb el centre de la vida:

²⁴² Julian Beck, en un article sobre Artaud, comenta la discriminació que patí per part dels surrealistes: «Il voulait, désespérément, être accepté par les surréalistes —ses lettres en attestent, mais Breton ne l'a jamais compris, ou n'a jamais reconnu en lui, à la fois une force artistique et une *théorie* qui lui sembler rivaliser avec sa propre contribution». Extret de Julian BECK, «L'anti Artaud» (Estocolm, agost de 1982), dins *Théandrique*, p. 139-140 (p. 139).

²⁴³ Antonin ARTAUD, «Prefacio: El teatro y la cultura», dins *El teatro y su doble*, p. 9-16 (p. 9). Aquest comentari recorda el Foucault de *Les mots et les choses* (1966).

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 15.

Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este acto deba ser siempre sagrado, es decir reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo, y que una preparación es necesaria. [...] Ha de creerse en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde el hombre se adueñe impávidamente de lo que aún no existe, y lo haga nacer.²⁴⁵

El llenguatge es crea, i el seu lloc de naixement és l'escena: «la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje concreto».²⁴⁶ Es tracta, doncs, d'un llenguatge material, concret, físic i orientat als sentits, d'una *poesia de l'espai* que se serveix de música, dansa, plàstica, pantomima, mímica, gesticulació, entonació, arquitectura, il·luminació i decorat. Els signes i els gestos dels actors, que Artaud compara amb «verdaderos jeroglíficos» independents del llenguatge parlat, no són la part inferior del teatre, sinó els seus elements més específics: «un teatro que subordine al texto la puesta en escena y la realización —es decir, todo lo que hay de específicamente teatral— es un teatro de idiotas, de locos, de invertidos, de gramáticos, de tenderos, de antipoetas, y de positivistas, es decir occidental».²⁴⁷

El teatre occidental, segons Artaud, s'ha prostituït, relegant a l'últim pla tot el que no són paraules. Ja Nietzsche reclamava, a *El naixement de la tragèdia* (1872), un llenguatge menys racional i verbal, centrat en els símbols i les imatges: «Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente, todos los miembros.»²⁴⁸ Artaud, amb una crítica contundent de les manifestacions verbals, s'identifica amb Nietzsche i s'oposa clarament a Aristòtil, a la seva sublimació del llenguatge poètic com a fonament de la tragèdia. Mentre que Artaud fa una apologia del llenguatge escènic, rebutjant la lògica freda i limitada de les paraules, Aristòtil critica concretament l'espectacle, que considera menys artístic i totalment secundari en relació amb la poesia, capaç de convertir la tragèdia en quelcom de *terrible i llastimós*: «L'Espectacle és el que s'enduu més les ànimes; però és també el més estrany a l'art i el menys propi de la poesia.»²⁴⁹

²⁴⁵ *Ibidem*.

²⁴⁶ Antonin ARTAUD, «2. La puesta en escena y la metafísica», dins *El teatro y su doble*, p. 37-53 (p. 42).

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 46.

²⁴⁸ Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2001 (1ª ed. alemana: 1872), p. 52.

Per Artaud, el teatre occidental és totalment *psicològic*, mentre que l'oriental és *metafísic*.²⁵⁰ Si el primer està lligat al text —pel fet de ser considerat una branca de la literatura—, el segon és un art de l'espai, que reuneix diverses expressions formals amb un repte religiós i metafísic. Al llenguatge verbal es contraposa així un llenguatge en l'espai: «En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del teatro al texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado.»²⁵¹ Artaud alerta de la necessitat de «reencontrar el significado religioso y místico que nuestro teatro ha perdido completamente»,²⁵² girant els ulls cap a Orient, recuperant les seves formes d'*encantament*, la seva potència física capaç d'afectar l'esperit. El teatre balinès, al qual Artaud dedica tot un capítol, encarna perfectament aquest model de teatre espiritual i alhora físic, rigorós i pur, pel seu elevat grau d'objectivació a l'escena i perquè elimina les paraules. És el seu llenguatge total allò que Artaud admira, i és en aquest llenguatge que fonamenta la renovació del teatre occidental:

Nuestro teatro puramente verbal ignora todo cuanto es teatro, todo cuanto existe en el aire de la escena, todo cuanto ese aire mide y circunscribe, y tiene densidad en el espacio: movimientos, formas, colores, vibraciones, actitudes, gritos; nuestro teatro, en todo lo inconmensurable y que depende del poder de sugestión del espíritu, podría pedir al balinés una lección de espiritualidad. Este teatro puramente popular y no sagrado, nos da una idea extraordinaria del nivel intelectual de un pueblo que adopta como fundamento de sus fiestas cívicas las luchas de un alma presa de las larcas y los fantasmas del más allá.²⁵³

Artaud descobreix que el teatre oriental utilitza tot l'espai, que és plenament material i alhora *revelador*. No hi ha text ni autor, sinó tan sols un director, que és una mena de *mestre de cerimònies sagrades*. No hi ha obres mestres, destinades a una elit conformada, anacròniques i inamovibles, que constitueixen una forma d'idolatria cap als seus autors: «hay que terminar con

²⁴⁹ ARISTÒTIL, *Poètica*, Fundació Bernat Metge, Barcelona, 1926, p. 11 (cap. VI).

²⁵⁰ Aquesta idea és repetida diverses vegades al llarg del llibre d'Artaud, especialment en els capítols «2. La puesta en escena y la metafísica» (p. 37-53), «4. Del teatro balinés» (p. 61-78) i «5. Teatro oriental y teatro occidental» (p. 79-84).

²⁵¹ Antonin ARTAUD, «8. El teatro de la crueldad. Primer manifiesto», dins *El teatro y su doble*, p. 101-113 (p. 101).

²⁵² *Ibid.*, p. 52. Artaud explica, tot seguit, que les paraules *religiós* i *místic* no tenen a veure amb l'actitud d'un sagristà o d'un monjo budista, sinó amb un teatre vertader, que afecta l'esperit.

²⁵³ Antonin ARTAUD, «4. Del teatro balinés», dins *El teatro y su doble*, p. 61-78 (p. 64-65). Aquest text és de l'any 1931, el mateix any que té lloc l'Exposició Colonial de París, on Artaud assisteix a uns espectacles balinesos que el marquen profundament. Ja l'any 1922, a Marsella, s'havia entusiasmat amb les danses cambotjanes, com comenta Josep Palau i Fabre al seu llibre: «A través dels espectacles orientals, Artaud es retroba». Cf. Josep PALAU I FABRE, *Antonin Artaud i la revolució del teatre modern*, p. 72.

esta superstición de los textos y de la poesía *escrita*. La poesía escrita vale una vez, y hay que destruirla luego. Que los poetas muertos dejen lugar a los otros.»²⁵⁴ En Artaud es dóna, doncs, un rebuig de la mateixa *representació*, entesa com a il·lustració sensible d'un text escrit anteriorment, i una crida a la *presentació* en l'espai del drama vital.²⁵⁵ El teatre oriental, per la seva banda, és ple de ritualitat, de solemnitat, d'èxtasi; s'hi manifesta el *doble* d'una altra realitat arquetípica que només es deixa intuir però que regeix la vida.

Davant aquesta crítica radical al llenguatge teatral, Artaud construeix la seva proposta, a la qual anomena *teatre de la crueltat*. Es veu, però, en la necessitat de justificar permanentment el significat que dóna a *crueltat*, paraula clau de la seva teorització.²⁵⁶ Crueltat significa «apetito de vida», «rigor cósmico», «necesidad implacable», «determinación irreversible», «severa pureza moral»; un estat de lucidesa i d'«aplicada conciencia»; un «torbelino de vida que devora las tinieblas»; una necessitat vital que treballa amb el dolor, però que s'allunya del sadisme i de la sang. Com a exemples de crueltat es contemplen l'esforç, la mort, la resurrecció, la transfiguració o l'ascensió, perquè impliquen sempre un «desgarramiento», una «espantosa trituración».

Amb els significats que atorga a aquest concepte, Artaud s'apropa a les cosmogonies antigues, en les quals la fragmentació i la mort d'un déu regenera ritualment el món.²⁵⁷ Ell mateix defensa

²⁵⁴ Cf. Antonin ARTAUD, «6. No más obras maestras», dins *El teatro y su doble*, p. 85-94 (p. 89). Artaud afegeix que els poemes individuals estan destinats a beneficiar més qui els escriu que els seus lectors, i que són manifestacions d'un art *tancat, egoista i personal*.

²⁵⁵ Cf. Jacques DERRIDA, «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», dins *Dos ensayos*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 37-74. Diu Derrida que «El teatro de la crueldad no es una *representación*. Es la vida misma en lo que ésta tiene de irrepresentable.» (p. 40) Artaud trenca, doncs, amb els conceptes més convencionals del teatre: la representació, la mimesi, la submissió al text dramàtic. En el seu lloc, proposa una «*espaciación*, es decir producción de un espacio que ninguna palabra sabría resumir o comprender» (p. 48). No es tracta que la paraula desaparegui per complet, explica Derrida, sinó que passi a integrar un sistema més ampli i es converteixi novament en *gest*, en *jeroglífic*, amb les mateixes característiques que té en un somni. En aquest assaig lúcida i analític, l'autor compara les idees d'Artaud amb les de Nietzsche, Rousseau i Freud.

²⁵⁶ En el seu llibre hi ha dos manifestos i un text sobre el *teatre de la crueltat*, així com *cartes sobre la crueltat* (dues d'elles dirigides a J[ean]. P[aulhan]. i l'altra a M. R. de R.). Encara que no disposem de les cartes dels interlocutors d'Artaud, intuïm en les seves respostes una crítica que el porta a defensar aquest terme —la *crueltat*— i a justificar-ne totes les accepcions: «Debo confesarle que no comprendo ni admito las objeciones hechas a mi título», escriu Artaud en la tercera carta publicada a *Le théâtre et son double*. Les expressions col·locades al text entre cometes són extrems dels capítols citats.

²⁵⁷ Es pot comparar el *teatre de la crueltat* d'Artaud amb el procés artístic de *desfiguració* de Mark Rothko. Amador Vega comenta que, en les seves pintures, Rothko procedia a una *fragmentació ritual* semblant a la que tenia lloc en les religions místiques: «d'aquesta manera l'art no actuava com una simple representació exterior d'uns temes de la cultura, sinó que sofria el mateix procés al qual estava subjecta la gran tradició espiritual de l'Antiguitat». Extret d'Amador VEGA, «La desfiguració ritual en l'art de Mark Rothko», dins *Passió, meditació i contemplació. Sis assaigs sobre el nihilisme religiós*, Empúries, Barcelona, 1999, p. 145-176 (p. 152). El recorregut ritual de Rothko està també desenvolupat en Amador VEGA, «La noche del sentido: fundamentos para una hermenéutica de la negatividad en el siglo XX», dins *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2005, p. 47-79.

que s'ha de recuperar el teatre *arquetípic* i *primitiu*, que materialitzava o exterioritzava metafísicament «una especie de drama esencial, y en él, de una manera a la vez múltiple y única, los principios esenciales de todo drama, *orientados ya y divididos*».²⁵⁸ Sembla sintonitzar amb la doctrina mística de la tragèdia, que Nietzsche presenta com «el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida».²⁵⁹ Segons Nietzsche, l'heroi sofrent de la tragèdia antiga és Dionís, el déu que pateix la *individuació*: el mite narra que va ser trossejat pels titans, i que el seu renaixement assenyala el final de la individuació, la conquesta de la unitat. En l'origen de la tragèdia hi ha, doncs, un sacrifici ritual i cruent, que és una condició necessària per a la posterior creació. Desmembrar el cos significa, segons Nietzsche, destruir el *jo* i la subjectivitat. En aquesta mateixa línia, Artaud defensa la fi del teatre psicològic que se centra només en els problemes íntims dels personatges. La destrucció és, segons Nietzsche, l'aniquilació del *principium individuationis*:

El *principium individuationis* queda roto, lo subjetivo desaparece totalmente ante la eruptiva violencia de lo general-humano, más aún, de lo universal-natural. Las fiestas de Dioniso no sólo establecen un pacto entre los hombres, también reconcilian al ser humano con la naturaleza. [...] En muchedumbres cada vez mayores va rodando de un lugar a otro el evangelio de la «armonía de los mundos»: cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior más ideal.²⁶⁰

Artaud coincideix amb Nietzsche en el rebuig de les idees abstractes i els conceptes racionals — en oposició a Sòcrates i Aristòtil —, i també en el recurs a imatges, instints o símbols.²⁶¹ La

²⁵⁸ Antonin ARTAUD, «3. El teatro alquímico», dins *El teatro y su doble*, p. 55-60 (p. 57). La cursiva és de l'autor.

²⁵⁹ Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 101. Nietzsche diu que hem de considerar «el estado de individuación como la fuente y razón primordial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo»; i esperar amb alegria que renaixi un «tercer Dioniso futuro» (p. 100).

²⁶⁰ Friedrich NIETZSCHE, «La visión dionisiaca del mundo», dins *El nacimiento de la tragedia*, p. 244-272 (p. 246). Per Nietzsche, *Les bacants* d'Eurípides constituïen l'expressió més perfecta de la comunitat, que celebrava unida la destrucció de la individualitat, alimentant-se de la sang del déu. Si la dansa i la música eren manifestacions de l'art dionisiac, l'arquitectura i l'escultura (el temple i l'estàtua, en paraules seves) pertanyien a la cultura apol·línica. En les festivitats gregues, doncs, el *principium individuationis* es convertia en fenomen artístic: «En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. En aquellas festividades griegas prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos.» Extret de Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 51.

²⁶¹ Nietzsche afirma que l'antitesi dionisiac/socràtic va ser la causa de la mort de la tragèdia. El *socratism estètic* es basa en una llei suprema: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello». Eurípides, per mitjà d'una tendència *socràtica* — racionalitzant, apol·línica —, va combatre i vèncer la tragèdia d'Èsquil: «Sòcrates era, pues, aquel *segundo espectador* que no comprendía la tragedia antigua y que, por ello, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística. Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el

tragèdia grega, pel filòsof de la mort de Déu, és la unificació i la meta comuna dels dos instints: el dionisiac, com a instint de l'embriaguesa i l'èxtasi; i l'apol·lini, com a manifestació de la bella aparença. Els mites diuen que Apolló recomposa el fragmentat Dionís; i també que la força del segon es dissol en l'aparença del primer. Però és en aquesta lluita entre les dues tendències que l'ésser humà es reconcilia interiorment i aconsegueix la unitat. Tant Artaud com Nietzsche cerquen, intuïtivament o filosòficament, el retorn a la unitat primordial per mitjà del teatre. Però Artaud no té, al contrari de Nietzsche, un mite com el de Dionís al qual remetre's per explicar el seu pensament.²⁶² La seva *crueltat*, proposada seixanta anys més tard que la crida dionisiaca de Nietzsche, es refereix a un procés dinàmic i ritual de tensió entre la transcendència i la matèria.

En Artaud hi ha el desig simultani d'horitzontalitat i verticalitat, figuració i dissolució, matèria i esperit, immanència i transcendència. És en aquest sentit que Ludovic Cortade parla d'una *virtualitat encarnada* que no prescindeix mai de la dimensió sensible, com passa en l'alquímia.²⁶³ En Artaud no hi ha dicotomies, sinó una comprensió unitària de la realitat, influïda per la filosofia oriental. Sent una profunda admiració pels Misteris d'Eleusis, sobre els quals afirma que arribaven a «resolver, e incluso aniquilar, todos los conflictos nacidos del antagonismo de la materia y el espíritu, de la idea y la forma, de lo concreto y lo abstracto, y fundir todas las apariencias en una expresión única que debió ser el equivalente del oro espiritualizado».²⁶⁴ Per Artaud, el teatre es pot comparar precisament amb l'alquímia: tots dos s'assumeixen com a *dobles* d'una realitat arquetípica, que necessiten un procés físic i actuant sobre la matèria.²⁶⁵ El magnetisme i la poesia dels mitjans del teatre i l'alquímia només tenen sentit si aconsegueixen «poner físicamente el espíritu en el camino de alguna otra cosa».²⁶⁶ El teatre esdevé així vehicle, camí, mitjà per apropar-se a l'altra cara de la creació que no es percep en la vida ordinària.

principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisiaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso». Extret de Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 112-119 (p. 118-119).

²⁶² Cf. Felipe REYES PALACIOS, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Gaceta, Mèxic DF, 1991, p. 12-13. Susan Sontag també reconeix les semblances i les diferències entre els dos pensadors: «Nietzsche había asumido una teología del espíritu atea, una teología negativa, un misticismo sin Dios, pero Artaud deambula por los laberintos de un tipo específico de sensibilidad religiosa, la sensibilidad gnóstica». Extret de Susan SONTAG, *Aproximación a Artaud*, p. 48. Aquest pensament gnòstic es va accentuant amb els anys i la malaltia, aquesta darrera sota la forma de visions extàtiques que oposen àngels i dimonis, verges i prostitutes, ànima i món.

²⁶³ Cf. Ludovic CORTADE, *Antonin Artaud. La virtualité incarnée. Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, L'Harmattan, París, 2000, p. 15: «Le sacré ne serait donc pas tant l'incarnation statique du divin sous la forme d'un mot, d'un geste ou d'une image, mais un processus appelant des configurations de signes désirants rivos à leur dimension sensible. De la présence réelle à la présence à venir...».

²⁶⁴ Antonin ARTAUD, «3. El teatro alquímico», dins *El teatro y su doble*, p. 55-60 (p. 60).

²⁶⁵ També Nietzsche parla del «doble» en *El nacimiento de la tragedia*: «lo que el espectador veía y oía en el escenario euripideo era su propio doble, envuelto, eso sí, en el ropaje de gala de la retórica». Cf. Friedrich NIETZSCHE, *El nacimiento de la tragedia*, p. 227.

²⁶⁶ Antonin ARTAUD, «8. El teatro de la crueldad. Primer manifiesto», dins *El teatro y su doble*, p. 101-113 (p. 103). *Vehicle* és també la paraula utilitzada per Peter Brook quan es refereix al treball de Jerzy Grotowski: «Para Grotowski la

La crueltat, un cop aplicada al teatre, dóna origen al *teatre de la crueltat*, que és un teatre difícil i cruel que afecta directament l'organisme, com un «torbellino de fuerzas superiores» capaç de portar al trànsit. Artaud considera que cal fonamentar de nou el teatre en una concepció de la vida apassionada i convulsa: «Sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro. En nuestro presente estado de degeneración, sólo por la piel puede entrarnos otra vez la metafísica en el espíritu.»²⁶⁷ La crueltat és l'estratègia de xoc que vol despertar la societat alienada i dessacralitzada. I el teatre es mostra com l'únic mitjà que pot encara afectar directament l'organisme:

Necesitamos urgentemente un teatro que no sea superado por los acontecimientos, que tenga en nosotros un eco profundo, y que domine la inestabilidad de la época. [...] Un teatro serio que trastorne todos nuestros preconceptos, que nos inspire con el magnetismo ardiente de sus imágenes, y actúe en nosotros como una terapéutica espiritual de imborrable efecto.

Todo cuanto actúa es una crueldad. Con esta idea de una acción extrema llevada a sus últimos límites debe renovarse el teatro.²⁶⁸

Aquest és el crit d'Artaud, la seva demanda exigent per «revivir una idea religiosa del teatre (sin meditación, contemplación inútil, y vagos sueños)», que sigui com una apropiació de les forces dominants que dirigeixen la vida.²⁶⁹ El retorn als orígens revela una voluntat de recuperar una cultura magicoreligiosa, superant l'estètica i el racionalisme occidentals. En l'origen hi ha la unitat, hi ha signes forts i eficaços, on s'interpenetren el corporal i l'espiritual. La reivindicació d'Artaud se situa, doncs, més del costat de l'antropologia que no pas de

actuación es un vehículo. ¿Cómo decirlo? El teatro no es un escape, un refugio. Una forma de vida es un camino para descubrir la vida. ¿Suena a eslogan religioso? Está bien. Y con eso lo hemos dicho todo. Nada más ni nada menos.» Extret de Peter BROOK, «Prefacio», dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 5-8 (p. 6). En una altra conferència sobre Grotowski, Brook afirma que «entre los vehículos que permitirían al hombre acceder a otro nivel y servir una función en el universo más justa, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas». Extret de Peter BROOK, «Grotowski, el arte como vehículo» (Florència, març de 1987), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 76-77 (p. 77).

²⁶⁷ Antonin ARTAUD, «8. El teatro de la crueldad. Primer manifiesto», dins *El teatro y su doble*, p. 101-113 (p. 112). Paul Virilio comenta que la crueltat, en el sentit de deshumanització, no l'ha pas trobada en els manifestos d'Artaud, sinó en determinades tendències de l'art modern, principalment el dadaisme, el surrealisme i el futurisme: «¿Artista o ARTE MALDITO? ¿Qué decir, mientras tanto, de un Richard Huelsenbeck, uno de los fundadores del dadaísmo, que en Berlín, en 1918, durante una conferencia sobre las nuevas tendencias del arte, afirmaba: "Estamos a favor de la guerra. La vida debe doler. No hay suficiente crueldad"? Conocemos cómo siguió esto; veinte años más tarde, el "Teatro de la crueldad" no será el de un Antonin Artaud, sino el de Kafka, el profeta de la desdicha de la metamorfosis de los campos, el sismo del humanismo.» Extret de Paul VIRILIO, «Un arte despiadado», dins *El procedimiento silencio*, p. 47-83 (p. 49).

²⁶⁸ Antonin ARTAUD, «7. El teatro y la crueldad», dins *El teatro y su doble*, p. 95-99 (p. 95-96).

²⁶⁹ Antonin ARTAUD, «6. No más obras maestras», dins *El teatro y su doble*, p. 85-94 (p. 91).

l'estètica. El seu esforç supera l'àmbit estrictament teatral, dirigint-se a la totalitat dels aspectes culturals.²⁷⁰

L'actor ha d'esdevenir un *atleta del cor*, capaç de dominar les emocions com l'atleta domina els múscles, capaç també de treballar amb el seu doble i de trobar instintivament la manera de captar i transmetre determinats poders. Ja Meyerhold admirava la figura de l'atleta pel fet de controlar tots els moviments del seu cos, mentre que Craig parlava de la supermarioneta com expressió d'un treball corporal simbòlic, gairebé estatuari. Per Artaud, el cos de l'actor és concretament un lloc sagrat on l'ànima es materialitza: «Saber que el alma tiene una expresión corporal, permite al actor alcanzar el alma en sentido inverso.»²⁷¹

▪

El cos i l'espai constitueixen dos llocs on l'invisible es fa visible. Si la proposta d'Artaud és autènticament *carnal*, assumeix també totalment la seva *espacialitat*. En una conferència impartida a Mèxic el 1936, Artaud afirma que «el verdadero teatro como la cultura nunca ha sido escrito. El teatro es un arte del espacio»,²⁷² com també la cultura és *orientada* i es percep dins l'espai. En el primer manifest sobre *El teatro de la crueltad* (1932), Artaud afirma ja que «hay que resucitar la idea de un espectáculo integral. El problema es dar voz al espacio, alimentarlo y amueblarlo.»²⁷³

Per concretar aquesta idea, Artaud es dedica a projectar un espai adequat al seu teatre de la crueltat en el qual l'espectador estigui al centre afectat per tots els costats, agredit per violentes imatges físiques, hipnotitzat pels sons i la llum.²⁷⁴ El centre és el lloc del sagrat per excel·lència, el lloc de fundació d'un cosmos ordenat i significant. L'espectacle ha de ser giratori, diu Artaud, i no poden existir separacions entre la sala i l'escena, per tal d'estendre la comunicació entre

²⁷⁰ Cf. Monique BORIE, «Artaud et la quête des sources au théâtre», *Art press* (1989), p. 22-25 [número especial coordinat per Georges Banu: «Le théâtre, art du passé, art du présent?»].

²⁷¹ Antonin ARTAUD, «12. Un atletismo afectivo», dins *El teatro y su doble*, p. 147-156 (p. 149-150). Més endavant, Artaud comenta: «Nos servimos de nuestro cuerpo como de una criba por donde pasan la voluntad y el relajamiento de la voluntad» (p. 152). Sobre algunes de les concepcions del cos al llarg del teatre del segle XX, vegeu: Monique BORIE, «Langage du corps et procès du texte», *Théâtre en Bretagne*, núm. 10 (juliol de 1996), p. I-VIII.

²⁷² Conferència d'Antonin Artaud a la Universitat de Mèxic, «El Teatro y los Dioses» (29/11/1936), dins Antonin ARTAUD, *Mensajes revolucionarios*, p. 34-43 (p. 40). Després d'aquestes paraules, Artaud comenta: «En el espacio usual del teatro, las cosas encuentran sus figuras, y bajo las figuras, el latir de la vida. [...] Ese lenguaje del espacio opera sobre la sensibilidad nerviosa haciendo madurar el ámbito desplegado por debajo de él.»

²⁷³ Antonin ARTAUD, «8. El teatro de la crueldad. Primer manifiesto», dins *El teatro y su doble*, p. 101-113 (p. 111).

²⁷⁴ Antonin ARTAUD, «6. No más obras maestras», dins *El teatro y su doble*, p. 85-94 (p. 93).

aquests dos mons i arribar així a la massa dels espectadors.²⁷⁵ L'espai ha d'estar orientat segons els punts cardinals, com en els temples i altres llocs sagrats. No hi haurà decorat, ni tampoc escena en el sentit més convencional, ja que l'espacialitat serà donada pels gestos mateixos dels actors. Segons Monique Borie, «c'est moins une architecture que la prise de possession de l'espace par l'acteur qui en organise le dessin».²⁷⁶ Artaud ens ofereix una descripció magnífica d'aquest espai teatral:

LA ESCENA. LA SALA. Suprimimos la escena y la sala y las reemplazamos por un lugar único, sin tabiques ni obstáculos de ninguna clase, y que será el teatro mismo de la acción. Se restablecerá una comunicación directa entre el espectador y el espectáculo, entre el actor y el espectador, ya que el espectador, situado en el centro mismo de la acción, se verá rodeado y atravesado por ella. Ese involucramiento tiene su origen en la configuración misma de la sala.

De modo que, abandonando las salas de teatro actuales, tomaremos un cobertizo o una granja cualesquiera, que modificaremos según los procedimientos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias, de ciertos lugares sagrados y de ciertos templos del Tibet Superior.

En el interior de esa construcción prevalecerán ciertas proporciones de altura y profundidad. Cerrarán la sala cuatro muros sin ningún adorno, y el público estará sentado en medio de la sala, abajo, en sillas móviles, que le permitirán seguir el espectáculo que se ofrezca a su alrededor. En efecto, la ausencia de escena en el sentido ordinario de la palabra invitará a la acción a desplegarse en los cuatro ángulos de la sala. [...] Que la acción se despliegue en todos los niveles y en todos los sentidos de la perspectiva, en altura y profundidad. [...] Sin embargo, ha de reservarse un emplazamiento central que sin servir propiamente de escena, permita que el grueso de la acción se concentre e intensifique cada vez que sea necesario.²⁷⁷

L'espai deixa de ser el característic de les sales convencionals i es converteix en un *espai simbòlic*, que ha estat consagrat per mitjà d'una acció ritual. Artaud compara aquest procés de transformació amb la construcció de determinades esglésies, de certs llocs sagrats i temples del Tibet. Posant així sobre el mateix pla l'espai teatral i l'espai sagrat o litúrgic, Artaud ens suggereix que el teatre amb el qual somnia és *sagrat* i necessita un *espai sagrat* —totalitzant, centrat i orientat, en oposició a un espai merament geomètric.²⁷⁸ La modificació a què es refereix

²⁷⁵ Antonin ARTAUD, «7. El teatro y la crueldad», dins *El teatro y su doble*, p. 95-99 (p. 97).

²⁷⁶ Monique BORIE, «Espace théâtral et espace mythico-rituel», dins *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, París, 1989, p. 243-254 (p. 252).

²⁷⁷ Antonin ARTAUD, «8. El teatro de la crueldad. Primer manifiesto», dins *El teatro y su doble*, p. 101-113 (p. 109-110).

²⁷⁸ Monique Borie analitza a fons l'espacialitat d'Artaud, relacionant-la amb els estudis d'Eliade, Cassirer, Lévi-Strauss o J.-P. Vernant, cosa que li permet concloure: «Artaud, pour sa part, imagine bien un espace théâtral construit selon la formalisation exacte des schémas mythico-rituels d'un espace cosmos totalisant et orienté autour d'un centre, selon les quatre points cardinaux, espace où l'on joue sur la verticalité et la circulation entre les différents plans —et où le centre figure le "nœud" de leur mise en relation en même temps qu'il est la place de celui (le spectateur) qui doit, à travers le

pot ser entesa com una fundació ritual, una consagració, la instauració d'una relació autèntica entre actors i espectadors, i de tots aquests amb les forces sagrades que regeixen la vida. El lloc convencional del teatre és substituït per un lloc sagrat, creat *a posteriori* d'una hierofania o consagrat ritualment als déus, com recorda Eliade.²⁷⁹ Hi ha, doncs, l'apropiació d'un espai neutre, per tal de convertir-lo en un espai fort, significatiu, eficient, cosmològic, i també efímer. El seu teatre de gestos té poder per canviar el sentit d'aquest espai perquè, com diu Artaud en una frase molt potent, «Le théâtre, c'est la Terre de Feu, les lagunes du Ciel, la bataille des Rêves. Le théâtre, c'est la Solennité.»²⁸⁰

2.2.2 Els fills d'Artaud

*Artaud va dir el que nosaltres pensem:
que la civilització occidental és bàrbara, inhumana.*
JULIAN BECK (1965)

Les visions d'Artaud, la seva crítica al racionalisme verbal d'Occident i la seva admiració pels rituals d'Orient són en plena sintonia amb l'esperit dels anys seixanta. Totalment contracultural, el pensament d'Artaud transgredeix els límits estètics normalment atorgats al teatre per reconquerir una autenticitat cultural perduda. No és d'estranyar que molts directors teatrals dels seixanta descobreixin Artaud, i descobreixin alhora que, encara que de manera inconscient, ja feien com Artaud fins i tot abans de conèixer els seus escrits: quan reivindicaven el teatre com a encarnació del mite, com a lloc experimental d'unes relacions humanes vertaderes; quan rebutjaven el teatre de text, miraven els rituals d'Orient i atorgaven autonomia al llenguatge de l'escena; quan s'interessaven per l'antropologia i plantejaven un retorn als orígens.

▪

théâtre, avoir accès à la vraie *réalité*.» Extret de Monique BORIE, «Espace théâtral et espace mythico-rituel», dins *Antonin Artaud*, p. 243-254 (p. 245).

²⁷⁹ Cf. Mircea ELIADE, «I. El espacio sagrado y la sacralización del mundo», dins *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 2003 (1ª ed. alemanya: 1957), p. 21-52. Aquest procés de consagració d'un territori és característic de les societats arcaiques, diu Eliade, però també es troba en el comportament de les civilitzacions occidentals modernes. Dóna l'exemple de les conquestes marítimes dels portuguesos i espanyols que, a mesura que anaven descobrint territoris, hi posaven una creu com a senyal de possessió i nou naixement. Podem també veure aquest gest en la bandera dels Estats Units col·locada sobre la superfície de la Lluna amb motiu de l'arribada dels astronautes el 1969.

²⁸⁰ Antonin ARTAUD, (Carta) «À l'Administrateur de la Comédie-Française» (París, 21/11/1925), dins *Œuvres*, p. 142-143 (p. 143).

Julian Beck i Judith Malina senten parlar per primer cop d'Artaud l'any 1958 en una festa a Nova York. Mary Caroline Richards, que treballa aleshores en la traducció anglesa de *Le théâtre et son double* (1938), els transmet un gran entusiasme pel pensament d'Artaud i, algun temps més tard, els envia les galeres del llibre encara no publicat. En el seu diari, Malina escriu que Richards els presenta *el francès que ha traduït*; després hi afegeix que es tracta d'una *filosofia del teatre*, d'un llibre *coratjós i inspirat que va molt lluny* i sembla sintonitzar amb el treball del Living.²⁸¹ Beck comenta, anys més tard, que Artaud va *construir una teoria* sobre qüestions que el mateix Living ja havia treballat instintivament: «Quand Judith Malina et moi avons rencontré son œuvre principale nous avons senti que nous avions soudain trouvé un recueil des choses que nous avions pensées mais dont nous n'avions pas aperçu qu'elles constituaient une théorie. C'était un appel à l'ordre qui se manifestait dans les proclamations du premier et du deuxième manifeste du Théâtre de la Cruauté.»²⁸² Beck també recorda que aquest llibre els arriba en el moment en què treballen en el nou teatre del Carrer 14 i que el llegeixen entusiàsticament tot d'una. El gran repte, a partir d'aquell instant, és trobar la manera de donar forma a les idees d'Artaud, fins i tot a nivell espacial.²⁸³

La transformació de l'edifici del Carrer 14 en la seu del Living Theatre és un procés dur i complex, que compta inicialment amb la col·laboració de l'arquitecte Paul Williams i conclou amb l'ajuda voluntària d'artistes amics, per falta de mitjans econòmics. Beck i Malina havien descobert aquests magatzems abandonats el juny de 1956 —una tarda en què estaven en companyia de John Cage, Merce Cunningham i Paul Williams—, però han hagut d'esperar més d'un any fins a la seva obertura com a teatre, amb l'estrena de *Many Loves* (1958).²⁸⁴ Artaud inspira la configuració d'aquest espai teatral: «Sempre alla ricerca di Artaud. Parlammo anche

²⁸¹ Cf. M[ary]. C[aroline]. Richards, citada per Judith MALINA en «Il diario di Judith Malina. New York, 1958-1961» (24/VII/1958), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 18-47 (p. 23). A continuació, Malina diu que, així com Richards els ha parlat del text d'Artaud, també Jim Spicer li ha portat l'autobiografia de Santa Teresa.

²⁸² Julian BECK, «L'anti Artaud» (Estocolm, agost de 1982), dins *Théandrique*, p. 139-140 (p. 140).

²⁸³ Cf. Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 67). Beck explica també, en aquest article, que el llibre va ser publicat per l'editorial Grove Press i que Paul [Goodman] en va escriure una ressenya a *The Nation*. Beck dubta si Goodman coneixia anteriorment les teories d'Artaud, però defensa que ja el seu llibre *The Young Disciple* és una al·lusió al teatre de la crueltat. En un altre article, Beck reconstrueix novament la història del descobriment d'Artaud: «*Le Théâtre et son Double* a d'abord paru en 1938: il a été réédité en 1948. Il a été traduit pour la première fois en Anglais, en Américain, devrait-on dire, par M. C. Richards et publié en 1958. C'est à ce moment-là que je l'ai découvert.» Extret de Julian BECK, «L'anti Artaud» (Estocolm, agost de 1982), dins *Théandrique*, p. 139-140 (p. 139).

²⁸⁴ John Tytel, en el seu llibre sobre el Living, comenta aquesta troballa després de quatre mesos a la recerca d'un garatge o uns locals a Nova York: «Finalmente, encontraron un edificio abandonado, unos antiguos grandes almacenes, en la Calle Catorce y Sexta Avenida, que Williams declaró sería adecuado para compartir la sede de The Living Theatre y el espacio de baile. Ese lugar llegaría a ser el hogar de The Living Theatre y el escenario de su máximo éxito americano.» Extret de John TYTELL, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1995), p. 90.

parecchio in pubblico sul fatto che il teatro era come un sogno in cui lo spettatore sprofonda e dal quale riemerge ricordandolo con parziale comprensione. Avevamo parlato di questo anche con Paul Williams, che aveva progettato per noi il teatro della 14^a Strada.»²⁸⁵ Així doncs, l'espai teatral del Living esdevé el primer lloc concret d'encarnació de les idees artaudianes. L'interior de la sala s'assembla a l'interior d'una màquina fotogràfica, «una Kodak vecchio modelo»: les parets són negres i hi ha línies blanques cada cop més subtils que convergeixen cap a l'escena, «que centraven el foc»; els seients són de color de sorra i de lavanda, amb uns números vistosos. L'espectador hi troba condicions per convertir-se, segons Beck, en un «sognatore nella camera oscura.»²⁸⁶

Però Artaud posseeix una força molt més potent i secreta que el Living anirà descobrint progressivament. Les seves paraules van inspirant una mena de programa d'actuació, de declaració de principis, que alguns anys més tard seran realment portats a l'escena. L'any 1964 Malina escriu al diari que Artaud és la seva *musa folia*, sempre present en els seus somnis, i amb qui parla un llenguatge secret.²⁸⁷ Beck defensa que la còlera d'Artaud no és causada per la seva follia —«une folie que je comprends comme *divine*, c'est-à-dire inspirée, tourmentée par une muse»—, sinó pel seu enfonsament moral i mental, la seva incapacitat de viure en una societat en la qual no se sent estimat ni comprès.²⁸⁸

El maig de 1963 el Living Theatre estrena *The Brig*, de Kenneth Brown, l'obra que transmet fredament l'experiència de l'autor com a *marine* dels Estats Units a Fujiyama, durant el 1957. El *Manual del Cos de Marines* ajuda els membres del Living a entendre i experimentar la disciplina, l'odi i el funcionament de la guerra, incitant-los a matar sense escrúpols, a ser perversos i ràpids en l'atac als enemics.²⁸⁹ Aquesta obra tan inhumana i cruel es converteix en un programa de treball i en el guió dels assajos de la companyia. El Living creu fermament que, per portar

²⁸⁵ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 71).

²⁸⁶ *Ibidem*. Beck fa aquesta descripció reconeixent el treball de Williams: «tutto questa era il tentativo di Williams per aiutarci a creare un'atmosfera per i sognatori e per il loro risveglio quando uscivano nel ridotto» (p. 71).

²⁸⁷ La citació literal diu: «A Artaud, mia folle musa, mai assente dai miei sogni, io parlo in un linguaggio segreto». Extret de Judith MALINA, «La regia di The Brig» (1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 75-93 (p. 77).

²⁸⁸ Julian BECK, «L'anti Artaud» (Estocolm, agost de 1982), dins *Théandrique*, p. 139-140 (p. 139). Beck comenta el rebuig que Artaud va patir per part dels seus amics surrealistes, en especial per Breton, que temia la seva superioritat teòrica.

²⁸⁹ Malina transcriu, a *Directing the Brig* (Nova York, 1964), alguns dels arguments d'aquest manual: «Dicho manual dice: "Hundan la bayoneta en el enemigo... No tengan escrúpulos, sean perversos y rápidos en su ataque... La garganta es el mejor sitio. El estómago también es bueno... Busquen sus manos, su cara, sus flancos con un puñal filoso, cortante, y abran un camino hacia la región vital... Deben matar, no vencer simplemente al adversario..." Al ensayar *the Brig*, decidimos utilizar ese manual como texto de base.» Extret de Judith MALINA, «*The Brig*», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 229-230 (p. 229-230).

aquesta *crueltat* als escenaris, necessita abans experimentar-la en la pell, en les accions quotidianes dels actors. Malina és la directora escènica de *The Brig* i vol portar a l'escena la limitació física que va sentir en llegir, per primer cop, el text de Brown. Per fer-ho, recorre als grans mestres del teatre, entre ells Artaud: «Ecco a cosa mirava Artaud quando parlava di ritualizzare gli oggetti.»²⁹⁰

L'aplicació de l'autoritat i la disciplina en les relacions entre els actors, durant la seva vida quotidiana, els permet començar a experimentar la força del doble de què parlava Artaud. Cerquen la potència del ritual, la violència en escena que ha de portar a la lluita contra les formes de violència en la vida. Tots els gestos dels marines són mecànics, les seves respostes es resumeixen en *sí* o *no*. Tenen prohibit sobrepassar les línies blanques dibuixades al terra i no poden transgredir cap ordenament dins la jornada rutinària. Aquesta coreografia militar viu de les amenaces i les tortures, dels càstigs inhumans i sense pietat. En lloc d'una escena tancada i separada de la sala per una cortina, només hi ha una gàbia de filferro espinós. Però els actors experimenten que, mentre el cos es fa esclau, l'ànima s'allibera en un *viatge*, sotmetent-se a *una altra part*. Les regles més rígides obren la porta a la improvisació. L'acció, aparentment rara, esdevé concreta, física i real.²⁹¹ En tot aquest aprenentatge, el Living confirma i adopta les teories d'Artaud: «O Antonin, feroce e esigente, in *The Brig* ho visto l'attore imporre al proprio corpo quell'astratto splendore atletico in cui egli appare confusamente sull'orlo precario dell'abisso della disanimizzazione.»²⁹²

The Brig (1963) es converteix en un excel·lent banc de proves del teatre de la crueltat: «È il tormento di Artaud; è il teatro della crudeltà, questo *Brig*.»²⁹³ Mostrant cruament la violència i el

²⁹⁰ Judith MALINA, «La regia di *The Brig*» (1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 75-93 (p. 84). Els tres grans mestres del teatre que Malina cita són: Meyerhold, pel seu teatre polític a Rússia i els seus escenaris constructivistes, tan adequats a una obra que té lloc en una presó; Artaud, per la seva crueltat i perquè veu els actors com a atletes «que fan senyals a través de les flames»; i Piscator, el seu mestre, per la claredat i la força comunicativa del seu teatre polític, que demana la intervenció dels espectadors. A aquest últim li atribueix més claredat comunicativa i més eficàcia revolucionària que a Artaud: «Mentre Artaud invoca a gran veu la Follia, Piscator patrocina la Ragione, la Chiarezza e la Comunicazione» (p. 78).

²⁹¹ Malina afirma que l'actor sentia «l'altro io, quello che Artaud chiama il Doppio, librarsi in volo e veleggiare in quell'altro spazio dove non esiste tempo, né rapporto, né nulla, tranne la pura esistenza, indefinita e indefinibile, apparentemente assoluta. [...] Ciascun attore a modo suo affrontava il momento in cui il corpo si sottomette all'altra parte, così indistinguibile dal corpo che tutte le forme di santità non cessano mai di dirci che sono una cosa sola. E sono davvero una sola.» *Ibid.*, p. 89.

²⁹² *Ibid.*, p. 77. La definició que Artaud dona de l'actor com un *atleta del cor*, és citada freqüentment pels directors del Living. Artaud ha estat un teòric que no ha trobat mai la manera d'escenificar les seves idees tan potents. El Living sent la necessitat de donar aquest pas, de descobrir els gestos concrets que parlin de la mateixa violència de l'obra escrita: «Secondo Artaud, dunque, il problema è: dove cominciare l'esplorazione del movimento e del gestire equivalente alla forze psicologiche che rendono attiva *The Brig*?» (p. 80).

²⁹³ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 56).

despotisme, un horror insupportable que s'aparta de qualsevol argument racional, es converteix en una mena d'infern, com ho comenta Beck:

The Brig e il teatro della crudeltà. Qui sta l'essenza della storia del Living Theatre. È impossibile tagliarsene fuori, come da un sogno. È laggiù, real, nella cavità dello stomaco. Sfidare gli spettatori. Dir loro che non li si vuole coinvolgere. Non correre in platea a abbracciarli. Erigere una barriera di filo spinato. Separare finché non si avverta il dolore della separazione, finché loro non vogliono abbatterla, essere uniti. Assalto alle barricate. [...]

The Brig e Artaud. L'errore di Artaud fu immaginare che si potesse creare una forma di orrore dal fantastico. La splendida scoperta di Brown è che l'orrore non è in ciò che immaginiamo ma in ciò che è reale.²⁹⁴

Amb aquesta obra de Brown, el Living posa al descobert un tema contemporani, polèmic, real. No li cal buscar temes llunyans, com ho havia fet Artaud, sinó que és la mateixa societat la que li proporciona experiències de crueltat. Molts escriptors i dramaturgs nord-americans d'aquesta època són influïts pels escrits d'Artaud, o almenys hi sintonitzen. En un número de 1965 de la revista italiana *Sipario* es llegia que les teories d'Artaud havien trobat un terreny fèrtil als Estats Units, influint els dramaturgs més representatius com Edward Albee, Jack Gelber, Le Roi Jones o Kenneth H. Brown.²⁹⁵ Ja abans de *The Brig* (1963) el Living havia portat a escena dues obres de Gelber —*The Connection* (1959) i *The Apple* (1962)—, altres obres d'escriptors americans alternatius —Gertrude Stein, William Carlos Williams, Paul Goodman, Kenneth Rexroth o John Ashbery— i també d'escriptors europeus menys coneguts als Estats Units —Jean Cocteau, Federico García Lorca, Bertolt Brecht i Luigi Pirandello.

L'any 1964, durant el seu *autoexili* europeu de gairebé cinc anys, el Living assumeix totalment la proposta d'Artaud en un espectacle que no neix pròpiament com a espectacle. Per agrair la bona acollida dispensada pel Centre Americà per a Estudiants i Artistes de París, el Living decideix presentar-hi una obra original que no és un fragment de cap espectacle anterior. *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) és creat durant les quatre setmanes del mes d'octubre, en l'espai deixat per aquest centre. Malina li atribueix el títol en referència als Misteris d'Eleusis i al

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 74. Quan el Living presenta *The Brig* a París, en el marc del Festival del Teatre de la Nacions de 1966, el crític de *Le Monde* (29/vi/1966) escriu: «Il est surtout vrai qu'au "degré zéro" de l'interprétation où elle se situe l'équipe de Judith Malina et Julian Beck déploie une virtuosité sans pareille. Peu d'acteurs, en Europe du moins, savent imiter aussi naturellement la vie, sans la pointe d'affectation de l'Actor's Studio, et ignorer aussi souverainement le regard des spectateurs». I el crític de *Carrefour* comenta: «il nous montre, dans *The Brig*, la vérité toute nue, réalité sans aucune élaboration. [...] Cela esta parfaitement horrible et parfaitement insupportable.» Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

²⁹⁵ Cf. Ettore CAPRIOLO, «Negli Stati Uniti», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 79-81 (p. 79).

caràcter fragmentari de l'obra. No sabem si és coincidència o no, però Artaud també escriu breument sobre aquests Misteris en *Le théâtre et son double* (1938): «ponían en escena proyecciones y precipitaciones de conflictos, luchas indescriptibles de principios, en esa perspectiva vertiginosa y resbaladiza donde toda verdad se pierde, mientras realiza la fusión inextricable y única de lo abstracto y lo concreto».²⁹⁶ Artaud defensa que en aquests misteris no s'exposaven veritats morals, sinó que s'experimentava una *pura bellesa*, una unió de l'esperit i la matèria per mitjà de múltiples formes artístiques que actualment desconeixem. L'espectacle del Living sintonitza totalment amb aquesta consideració, amb la crida a recuperar una experiència total en el teatre.

A *Mysteries* (1964) no hi ha autor ni un text previ; no hi ha escena (en el sentit convencional), ni decorat, ni vestuari especial o maquillatge; gairebé no hi ha director. L'obra pot ser considerada com una demostració dels exercicis practicats pels membres del Living quotidianament, juxtaposats sense cap altra relació aparent.²⁹⁷ Evoca els cultes místics de l'antiguitat grega, així com els misteris medievals, posseïdors d'una moral senzilla (bons/dolents, paradís/infern) i d'una simbologia compartida. De manera espontània el Living ha començat a improvisar, a fer *teatre lliure* i a crear col·lectivament. Hi ha rituals, cançons, lletanies, processons, eslògans polítics, *tableaux vivants* (també utilitzats per Duchamp o els artistes minimalistes dels seixanta)... L'última escena, però, és més narrativa i alhora més impactant, ja que acaba amb una muntanya de cadàvers al centre de l'escenari. Es titula «La Pesta» i s'inspira directament en la descripció que Artaud fa de la pesta que va destruir Marsella el 1720, i que constitueix el primer capítol de *Le théâtre et son double* (1938).²⁹⁸

En aquest text impactant i a vegades mòrbid —«Le théâtre et la peste»— Artaud narra detalladament l'acció desintegradora, desmoralitzadora i prodigiosa de la pesta i la compara amb el teatre, no tan sols pel fet que ambdós són contagiosos, sinó també perquè constitueixen «la revelación, la manifestación, la exteriorización de un fondo de crueldad latente»: «El teatro,

²⁹⁶ Antonin ARTAUD, «3. El teatro alquímico», dins *El teatro y su doble*, p. 55-60 (p. 59). En els escrits de Beck i Malina no hem trobat cap indici que el nom *Mysteries* hagi estat inspirat en Artaud.

²⁹⁷ Un crític teatral italià comenta, amb sorpresa, el caràcter tan poc espectacular de *Mysteries*: «Ma in sostanza questi *Mysteries* hanno voluto essere piú che altro un saggio di laboratorio, e cioè dei metodi usati dalla scuola del Living [...]. Quanto alla resa di siffatti metodi, alla loro efficacia, erano da vedere non nei *Mysteries* ma piuttosto in *The Brig*, vero e proprio spettacolo drammatico anche se pur esso, abbastanza fuori dell'ordinario col suo clima esasperato d'incubo, di angoscia, di terrore.» Extret d'Arnaldo FRATELLI, «I Misteri del Living Theatre», *Sipario*, núm. 229 (maig de 1965), p. 21-23 (p. 22).

²⁹⁸ Beck reconeix que, el 1964, encara no es trobaven del tot còmodes fent *teatre lliure*; per això acabaven *Mysteries* amb l'escena «La Pesta», que els donava seguretat pel fet de tenir una estructura i de correspondre a una descripció literària. Cf. Julian BECK, «42. Improvisación: Teatro libre» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 95-101 (p. 98).

como la peste, ha sido creado a imagen de esa matanza, de esa separación esencial. Desata conflictos, libera fuerzas, desencadena posibilidades, y si esas posibilidades y esas fuerzas son oscuras no son la peste o el teatro los culpables, sino la vida.»²⁹⁹

A mesura que Artaud va explicant les conseqüències de la pesta sobre la població, caracteritza el teatre com «la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho», com un *deliri contagiós* que fascina.³⁰⁰ El teatre, entès com a epidèmia redemptora, ha de drenar, fer trontollar la inèrcia asfixiant de la matèria, sacsejar els humans i portar-los a optar davant les grans qüestions de la vida: «revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera».³⁰¹ El teatre és concebut com a verdadera tragèdia —en el sentit en què Nietzsche la descriu—, capaç de pertorbar els sentits i alliberar l'inconscient reprimat, d'expressar els símbols per mitjà d'imatges potents i despertar els conflictes adormits dins cadascú.

Palau i Fabre destaca que aquest text d'Artaud és portador d'una gran *teatralitat*, que afavoreix i convida a una posada en escena. Analitzant l'estructura del text, hi detecta vuit parts que responen a un ritme binari, amb paràgrafs alternativament descriptius i reflexius, com si es tractés efectivament del guió d'una obra teatral: «pel seu caràcter excepcional, a causa de la seva bellesa intrínseca, en tant que text, i perquè val, a la vegada, per un manifest, sense ser-ho, per un poema, sense pretendre-ho, i com a escrit teòric, i encara, per sorprenent que pugui semblar, com a text teatral. *El Teatre i la Pesta* és el més teatral dels textos d'Artaud en *El Teatre i el seu Doble*, el que més es presta a un muntatge grandios.»³⁰² El Living s'encarregarà de portar-lo a escena.

La potent descripció psicofísica de «La Peste» està dotada d'un gran lirisme. El teatre és presentat com la teràpia urgent del món contemporani, com «el equivalente natural y mágico de

²⁹⁹ Antonin ARTAUD, «I. El teatro y la peste», dins *El teatro y su doble*, p. 17-36 (p. 34-35). Aquesta frase sintonitza plenament amb l'origen místic de la tragèdia defensat per Nietzsche.

³⁰⁰ Artaud escriu: «La hez de la población, aparentemente inmunizada por la furia de la codicia, entra en las casas abiertas y echa mano a riquezas, aunque sabe que no podrá aprovecharlas. Y en ese momento nace el teatro. El teatro, es decir la gratuidad inmediata que provoca actos inútiles y sin provecho.» Extret d'Antonin ARTAUD, «El teatro y la peste», dins *El teatro y su doble*, p. 17-36 (p. 27).

³⁰¹ *Ibid.*, p. 36.

³⁰² Josep PALAU I FABRE, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, p. 86. L'autor comenta l'adequació d'aquest text a l'escena: «Aquesta construcció és, a parer nostre, tan rigorosa que, sabent-ne obeir el ritme, sabent-ne extreure els efectes que conté, arribem a veure-hi el guió d'una obra de teatre, a base, sobretot, de cors, perfectament muntable» (p. 89). En tot el seu llibre, Palau i Fabre no fa cap referència al Living Theatre.

los dogmas en que ya no creemos».³⁰³ La pesta és la versió negativa del teatre, però Artaud la veu, paradoxalment, com una manifestació de bellesa. L'horror de la pesta meravellosa Artaud, i no és que ell defensi el patiment i la degradació física d'una societat, com ho van creure — amb mala fe — els seus amics surrealistes. Un raonament semblant el feia ja Agustí d'Hipona quan, comentant els espectacles teatrals, reflexionava sobre un tipus de dolor que, un cop portat a escena, produïa plaer: «Em captivaven els espectacles teatrals, plens d'imatges de les meves misèries i d'esques per al meu foc. Què ho fa, que l'home s'hi vol doldre quan contempla fetes lamentables i tràgiques, que ell mateix, però, no voldria sofrir?»³⁰⁴ El conflicte intern del bisbe d'Hipona es produïa per una qüestió ètica, ja que creia que el patiment no hauria de portar mai al plaer, sinó a la misericòrdia: satisfer-se amb el dolor era, d'acord amb la seva moral, un fet deplorable. També en Artaud hi ha la consciència que la pesta, malgrat el seu efecte malèfic i destructor, pot ser meravellosa; però a condició que desvetlli els qui es troben adormits.

Això ho va intentar Artaud, en pronunciar la conferència «Le Théâtre et la Peste» a la Sorbona, el 6 d'abril de 1933. La seva amiga Anaïs Nin en dona testimoni, explicant com Artaud, a partir d'un determinat moment, abandona el text i comença a interpretar, davant un auditori atònit, a un moribund de la pesta: «il n'est pas de mots pour décrire ce que jouait Artaud sur l'estrade de la Sorbonne. Il oublia sa conférence, le théâtre, ses idées».³⁰⁵ Artaud tenia el rostre convulsiu, els ulls dilatats, els múscles torturats, delirava i vociferava. Semblava encarnar la seva mateixa mort, la seva crucifixió. El públic se'n rigué, al començament, després protestà i, per fi, abandonà la sala. Artaud va prosseguir fins a l'últim sospir, quan caigué per terra, com a mort. Després va sortir de la universitat al costat d'Anaïs Nin i li va comentar, enrabiat:

Ils veulent toujours entendre parler *de*; ils veulent entendre une conférence objective sur «Le Théâtre et la Peste», et moi je veux leur donner l'expérience même, la peste même, pour qu'ils soient terrifiés et qu'ils se réveillent. Je veux les réveiller. Ils ne comprennent pas *qu'ils sont morts*.

³⁰³ Antonin ARTAUD, «I. El teatro y la peste», dins *El teatro y su doble*, p. 17-36 (p. 36).

³⁰⁴ AGUSTÍ D'HIPONA, *Confessions*, Facultat de Teologia de Catalunya i Edicions Proa, Barcelona, 1989, p. 72. El bisbe d'Hipona reflexiona, al començament del «Llibre tercer», sobre la manera com disfrutava, en el passat, dels espectacles teatrals, i de com aquest plaer ha estat substituït per una misericòrdia més autèntica: «Aleshores, en els teatres, compartia les joies dels amants quan tots dos fruïen dins les turpituds, encara que allí sols es tractava d'imaginacions i de jocs escènics [...]. Avui, en canvi, planyo més el qui frueix en la turpitud que no el qui s'afigura que pateix grans dissorts per la fallença d'una voluptat perniciosa i per la pèrdua d'una mísera felicitat. Vet aquí, del cert, una misericòrdia més veritable, però no s'hi converteix el dolor en plaer.» (p. 73)

³⁰⁵ «Extrait du journal d'Anaïs Nin», dins Antonin ARTAUD, *Œuvres*, p. 397. El text de la conferència (6/IV/1933) fou posteriorment ampliat i revisat per Artaud, i es publicà en octubre de 1934 a la NRF, núm. 253.

Leur mort est totale, comme une surdité, une cécité. C'est l'agonie que j'ai montrée. La mienne, oui, et celle de tous ceux qui vivent.³⁰⁶

«La Peste» és escenificada per Artaud el 1933, i pel Living Theatre el 1964. Aquesta remissió tan forta de la companyia americana a les idees d'Artaud sorprèn molts crítics teatrals, que contínuament interpellen els fundadors del Living a pronunciar-s'hi. Malina respon:

Si è tanto parlato di Artaud e di noi, negli ultimi tempi, e soprattutto da quando siamo per la seconda volta in Europa, e anche perché noi stessi ne abbiamo dato conferma; si è dunque detto che i nostri «esercizi», il nostro modo di lavorare, si sta avvicinando a quanto ha detto, se non fatto, Antonin Artaud [...]. Per noi certe frasi di Artaud, certi suoi intendimenti, sono estremamente importanti: il rapporto tra arte e vita, dal punto di vista dell'esperienza teatrale, e di quello della vita, è una delle nostre maggiori preoccupazioni, oggi.³⁰⁷

El Living es decideix aleshores per un teatre allunyat del text i amb una gran unitat espacial, sense separacions entre l'escena i la sala, proper a l'espectador: «noi pensiamo che si possa investire lo spettatore come avrebbe desiderato Artaud», continua Malina, donant prioritat als gestos i convertint-los en «una forma di rituali altamente semplice e ripetitivo».³⁰⁸ Beck insisteix en el reconeixement de la influència d'Artaud: «Artaud ha detto quel che noi pensiamo: che la civiltà occidentale è barbara, disumana. Artaud rifiuta il compromesso, l'inserimento, e condanna l'assenza di fede nell'essere umano. [...] L'influenza di Artaud sul nostro lavoro si fa sentire soprattutto in *The Brig*.»³⁰⁹ Així, en aquestes dues obres, cadascuna a la seva manera, el Living s'inspira en Artaud: a *The Brig* (1963), recurrent a una violència que sacseja els espectadors; a *Mysteries* (1964), escenificant una metàfora d'Artaud —la idea que el teatre, com la pesta, provoca conflictes i allibera forces—. En totes dues hi ha una rebuig de la paraula i l'afirmació d'un llenguatge escènic potent i autònom.

³⁰⁶ *Ibidem*. Anaïs Nin comenta que Artaud «était blessé, durement atteint et déconcerté par les huées. Il écumait de colère».

³⁰⁷ Intervenció de Judith Malina en una entrevista realitzada per Giuseppe BARTOLUCCI: «L'esempio del Living: teatro=vita», *Sipario*, núm. 232-233 (agost-setembre de 1965), p. 58-60 (p. 59).

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 60. Malina reafirma la seva convicció que les paraules ja ho han dit tot, i que cal recomençar a partir de gestos i accions molt senzills, de caràcter ritual, per poder reactivar la circulació entre els artistes i els espectadors.

³⁰⁹ Intervenció de Julian Beck en una entrevista realitzada per Matilde CRESPI, «La parola al Living Theatre», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 82. Beck explica el canvi produït a *The Brig*: «Ne siamo interessati [en el teatre de la crueltat] sin dal 1958, ma soltanto in *The Brig* sentiamo di esserci calati drammaticamente in questa nuova idea. [...] È visionarietà, è delirio.»

Durant cinc mesos, a principis de 1965, la companyia prepara un nou espectacle que es titula *Frankenstein*. Com comença a ser habitual en el Living, es tracta d'una creació col·lectiva que va guanyant forma a partir de les aportacions dels actors durant els assajos. Després de tres setmanes de proves i discussions en grup, Beck s'aïlla i escriu el «Poema de Frankenstein»: una mena de guió o estructura que condensa les idees sorgides espontàniament durant els assajos. El Living projecta l'escenografia a Berlín i finalment la construeix a Munic. El 29 de setembre, durant la Bienal de Venècia, *Frankenstein* s'estrena al Teatre de la Perla.³¹⁰ La gran pregunta que el Living planteja aleshores és: ¿Com acabar amb el patiment humà? *Frankenstein* mostra cruament la violència i la repressió de la societat tecnocràtica, l'atròfia de la vida espiritual, l'engany de la política. En els temes i l'estil de representació, aquesta obra segueix essent molt artaudiana.

En una carta al director de la Bienal, i perquè consti en el programa, Julian Beck exposa quines són les fonts de l'espectacle: la novel·la homònima de Mary Shelley (1818), les diverses pel·lícules sobre *Frankenstein(s)*, *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, *Temps Moderns* (1935) de Charlie Chaplin... i també Artaud:

Ya sé que debe ser insólito que un teatro proponga hacer en Venecia una obra sin un texto establecido, pero tengo la esperanza de que a ustedes les emocionará, como nos emociona a nosotros, la perspectiva de una obra en la tradición de la idea de Artaud de un teatro no literario que, mediante el ritual, el horror y el espectáculo pudiera llegar a ser un acontecimiento teatral aún más válido que el Teatro verbal de Ideas, que por tanto tiempo ha dominado nuestros escenarios.³¹¹

A *Frankenstein* (1965) hi ha un retorn al text i una dependència més gran d'un dispositiu escènic: «Comment, après le prophète, retournons-nous alors à la cité spoliée du texte?», es pregunta Beck en referència a Artaud.³¹² El Living havia començat tot just a investigar el llenguatge del cos, i ara torna a recórrer al text i a una estructura dramàtica. El llenguatge de *Frankenstein*, de caràcter visionari, deriva en part de les experiències personals dels actors amb les drogues: «pienso que nosotros, en tanto colectividad, no hubiésemos podido crear

³¹⁰ L'espectacle, que posseeix una gran complexitat escènica i argumental, passa encara per dues altres versions (de Cassis i París). Aquestes informacions són extretes d'un text de Julian BECK, «Las cuatro etapas de la génesis de *Frankenstein*», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 247-260.

³¹¹ Julian BECK, «Dominó mucho tiempo nuestro escenarios», carta al Dr. Wladimiro Dorigo (27/III/1965), citat per John TYTELL, *The Living Theatre*, p. 140.

³¹² Beck inicia aquest poema amb el reconeixement de la novetat de les idees artaudianes: «Le problème du texte est arrivé à notre conscience — | qui en parle le premier? Meyerhold? (Non.) | Artaud? Oui. Lui nous le comprenons.»

Frankenstein si todos los miembros de la compañía no hubieran tenido cierta práctica con los alucinógenos», afirma Beck.³¹³ El text és un element més enmig d'altres, de caràcter fragmentari —com un *collage*— i evocador: sovint és neutre, quan vol reflectir el to dels *mass media*; altres cops és dramàtic, quan els extractes pertanyen a textos literaris; i també guanya una gran potència quan reproduïx fragments bíblics o de les diverses tradicions religioses.

A poc a poc, el Living comença a formular una crítica a Artaud. Considera que depèn exageradament de les imatges —«el gran tabú de los judíos», diu Beck—, i se'n desmarca en favor d'un teatre més *dionisiac*, de moviment i de dansa, realitzat per *cosos despullats* i alliberats: «Artaud, suspirando por la Gran Liberación, no llegó a saber como nosotros treinta años más tarde, que el ojo no es el mayor receptor del cuerpo. El Teatro de Más Allá del Ojo. El Teatro del Cuerpo que No Sólo Ve Sino... El Teatro en Movimiento. Mirar. Moverse.»³¹⁴ Beck reivindica el cos com quelcom *sagrat* i pur —«un depositario de la santidad», en paraules de Gutkind—,³¹⁵ com el jo autèntic de l'ésser humà ha de ser experimentat, descobert, viscut. A aquest cos alliberat, hi contraposa el cos adormit de la societat industrial, el cos callat per la moralitat capitalista, el cos recercat per la pobresa. El Living s'emmarca totalment en la revolució sexual que té lloc als anys seixanta; lluita per fer-la possible i en dóna l'exemple: «la revolución no empezará hasta que no se efectúe simultáneamente la revolución sexual».³¹⁶

La crítica a Artaud condueix, sovint, a una crítica a la seva època, que encara no plantejava els problemes amb la veracitat i la gosadia que caracteritzen els seixanta. Beck afirma que tant Artaud com Brecht van ser víctimes d'una cultura que exigia l'obediència; que manipulava les persones per mitjà de l'exercici de l'autoritat; que reprimia, censurava, decapitava i esclavitzava els artistes, els pensadors o els activistes.³¹⁷ Les intuïcions o visions d'Artaud són molt potents,

Extret de Julian BECK, «Le problème du texte» [s. d.], dins *Théandrique*, p. 31-32 (p. 31).

³¹³ Intervenció de Julian Beck en una entrevista realitzada a Cefalù per Jean-Jacques LEBEL, «El Living en Nueva York» (1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 7-28 (p. 15).

³¹⁴ Julian BECK, «29. Cuerpo» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 73-75 (p. 74): «Artaud vio en la famosa belleza del teatro oriental un movimiento que puso envidiosa a su imaginación. Pero Artaud dependía de las IMÁGENES, el gran tabú de los judíos, que en el conocimiento transcendente saben que la seducción de la vista es tan fuerte e impregnante que puede llegar a ser la ruina del hombre.»

³¹⁵ Aquesta expressió prové d'una citació de Gutkind a *The Absolute Collective* (1937), que Beck transcriu: «Todo auténtico cuerpo no puede ser sino un depositario de la santidad. Sólo lo que es puro puede ser hecho en el cuerpo. El cuerpo es un ser ético, no un "enemigo" (lo puro es *Kaschar* — a lo que se apunta). El cuerpo impuro no puede durar; decae. Tiene una apariencia de vida porque lo impuro puede devorar parcialmente a lo puro y sustentarse así algún tiempo.» *Ibidem*.

³¹⁶ Intervenció de Julian Beck en una entrevista realitzada a Ginebra, «Julian Beck: entrevista en Ginebra» (1968), dins Jean-Jacques LEBEL, dins *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 155).

³¹⁷ Cf. Julian BECK, «Artaud 3» (França, febrer de 1983), dins *Théandrique*, p. 146-147. Es tracta d'una crítica que revela les idees polítiques del Living, sobretot la seva adhesió a l'anarquisme i el pacifisme.

diu Beck, perquè són alhora teòriques i polítiques: «Artaud est politique et celui qui masque sa politique dénature sa théorie».³¹⁸ Però la veritat és que no s'han encarnat en un compromís polític concret, no han impulsat la revolució, com desitjava el Living.

Artaud no va trobar sinó fragmentàriament un llenguatge no literari capaç d'alliberar-lo de la clausura en què es trobava: «su visión no tuvo el tiempo de materializarse», afirma Malina. Beck s'estranya del fet que Artaud recorri freqüentment al passat alhora que somnia en un teatre nou. I afirma que el Living té el repte de concretar aquestes idees, «superar el estado visionario y salir del dominio de la historia, de la desgracia del pensamiento».³¹⁹ La nova revolució teatral, inspirada en Artaud, no s'ha de realitzar només en el pla de les formes teatrals, sinó que té per objectiu alliberar i desbloquejar una civilització que porta més de 1.000 anys de repressió: «Debido a esto Artaud denomina a su teatro de la Crueldad, para sacudirnos, despertarnos, a fin de que podamos abrir la puerta y dirigirnos hacia la próxima etapa...».³²⁰

Els membres del Living Theatre són pacifistes i anarquistes. En escena recorren a la crueltat artaudiana com a violència capaç de sacsejar les consciències anestesiades dels espectadors i d'assolir la revolució. Durant els anys cinquanta i seixanta, mentre els Estats Units promouen la guerra en els llocs més conflictius —a Corea i, més tard, al Vietnam—, en nom d'una suposada seguretat nacional, el Living es converteix en un dels grans motors de l'oposició: convoca vagues nacionals, fa discursos, porta a terme nombroses actituds que no oblidem mai la vena artística. A Europa es viu un clima molt semblant al nord-americà, que arribarà al seu zenit durant el Maig del 68.

Els estudiants de la Sorbona també es basen en Artaud i el fan servir com a veu de protesta. Al Maig del 68, en plena ocupació de la prestigiosa universitat de París, Jean-Jacques Lebel —que havia conviscut amb el Living Theatre durant la seva estada a Cefalù— publica una sèrie de fulletons. Un dels primers reproduceix la «Lettre aux recteurs des Universités eutopéennes»

³¹⁸ Julian BECK, «L'anti Artaud 2», dins *Théandrique*, p. 141-142 (p. 141).

³¹⁹ Intervencions de Malina i Beck durant els assajos en Cefalù, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 74-75). En aquest sentit, el Living s'identifica més amb el teatre èpic de Piscator i Brecht.

³²⁰ Julian BECK, «Teatro y revolución» (París, agost de 1967), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 233-236 (p. 234). Beck diu literalment: «Esta revolución se manifiesta en el teatro contemporáneo a través de la investigación de lo instintivo. Esta era la visión de Artaud. El teatro revolucionario de la presente década no se ocupa sólo de cambiar las formas teatrales, se ocupa de liberar, de desbloquear lo instintivo que 1.000 años de civilización han reprimido».

(1925) d'Artaud.³²¹ Aquest escrit, publicat originàriament en una revista surrealista de 1925, adquireix una immensa actualitat durant la revolució cultural de Maig. El surrealisme ja havia iniciat una protesta contra les institucions, però les *cartes als poders* d'Artaud s'encarreguen de presentar, provocativament, alguns dels dominis més opressors, anacrònics, injustos o insostenibles de la societat: les universitats europees, la jerarquia de l'Església catòlica i els asils de folls. En oposició a aquestes institucions, Artaud redacta una «Adresse au Dalai-Lama» —al qual anomena *Papa acceptable* i *Papa en l'Esperit vertader*— i una «Lettre aux écoles du Bouddha».³²² L'oposició entre Occident i Orient és mostrada d'una manera clara, fins i tot simplista. El títol d'aquest número de *La Révolution Surréaliste*, posat per Artaud, permet intuir ja el seu contingut interior: «Fin de l'ère chrétienne».

En la carta als rectors europeus, Artaud els dirigeix acusacions personals molt provocatives: els titlla d'*usurpadors* i de *flagell del món*. Critica, de manera igualment dura, els sistemes *florits*, la ciència, el pensament o la lògica, totalment aliens a la força de l'Esperit, la *gran llei del cor*. Segons Artaud, «l'Europe se cristallise, se momifie lentement sous les bandelettes de ses frontières, de ses usines, de ses tribunaux, de ses universités».³²³ Els rectors són culpables pel fet de fabricar enginyers, magistrats i metges que desconeixen els vertaders misteris del cos i les lleis còsmiques. En aquest crit, hi ha un profund rebuig a la racionalitat occidental —il·lustrada i secularitzada—, a la fossilització de les institucions que ignoren totalment els rastres de l'Esperit. Artaud pensa en Orient, amb el qual s'identifica i al qual demana ajuda per salvar el món.³²⁴ La carta als rectors acaba amb una forta acusació: «Au nom même de votre logique, nous vous disons: La vie pue, Messieurs. Regardez un instant vos faces, considérez vos produits. À travers le crible de vos diplômes, passe une jeunesse efflanquée, perdue. Vous êtes la plaie d'un monde, Messieurs, et c'est tant mieux pour ce monde, mais qu'il se pense un peu moins à la tête de l'humanité.»³²⁵ Aquestes provocacions encaixen, sens dubte, amb el clima del Maig francès, contestatari amb les institucions envellides de la cultura.

³²¹ El 1968, aquest fulletó va ser imprès per *Le Pavé*. Les cartes, en la seva totalitat, van ser publicades originàriament al número 3 de *La Révolution Surréaliste* (1925). Aquesta carta en particular va ser redactada conjuntament amb Michel Leiris. Extret d'ARTAUD, «Lettre aux recteurs des Universités eutopéennes», dins *Œuvres*, p. 153.

³²² Cf. ARTAUD, «Adresse au Dalai-Lama» i «Lettre aux écoles du Bouddha», dins *Œuvres*, p. 136 i p. 140.

³²³ ARTAUD, «Lettre aux recteurs des Universités eutopéennes», dins *Œuvres*, p. 153.

³²⁴ L'admiració per Orient apareix, sobretot, en les cartes al Dalai Lama i a les escoles de Buda. Al primer, Artaud li escriu: «Nous sommes tes très fidèles serviteurs, ô Gran Lama, donne-nous, adresse-nous tes lumières, dans un langage que nos esprits contaminés d'Européens puissent comprendre, et au besoin, change-nous notre Esprit, fais-nous un esprit tout tourné vers ces cimes parfaites où l'Esprit de l'Homme ne souffre plus» (p. 136). Als practicants del budisme els diu: «Nous souffrons d'une pourriture, de la pourriture de la Raison. [...] Venez. Sauvez-nous de ces larves. Inventez-nous de nouvelles maisons.» (p. 140).

³²⁵ ARTAUD, «Lettre aux recteurs des Universités eutopéennes», dins *Œuvres*, p. 153.

▪

Peter Brook arriba a Artaud d'una manera molt indirecta. Obres com *King Lear* (1962) i *Marat/Sade* (1964) —el nom sencer de l'obra de Peter Weiss és *The Persecution and Assassination of Marat as performed by the Inmates of the Asylum of Charenton under the Direction of the Marquis de Sade*— mostren ja una crueltat que podríem anomenar artaudiana, expressada en forma de sadisme, discontinuïtat, bogeria, força física, moviment i ús total de l'espai.³²⁶ A la tardor de 1963, juntament amb Charles Marowitz, Brook dirigeix un grup experimental de dotze actors en el LAMDA sota el nom de *Teatre de la Crueltat*, en homenatge a Artaud: «aunque nunca me había interesado mucho la teoría teatral y encontraba en las visiones extremistas de Artaud muy poco de lo específico que exige el trabajo práctico, tanto Marowitz como yo admirábamos la ardiente intensidad de las posturas que adoptaba Artaud en relación con el acomodado teatro de su momento.»³²⁷

El grup que treballa en el *Teatre de la Crueltat* té com a finalitat última investigar el significat d'un teatre sagrat. Els exercicis d'improvisació són senzills i pretenen descobrir els mínims elements necessaris perquè existeixi un acte de comunicació: sons, moviments, ritmes, rituals i silencis constitueixen noves formes expressives que exigeixen un elevat grau de concentració per part dels actors. Les idees més invisibles comencen a ser mostrades mitjançant formes no verbals inesperades, allunyades dels tòpics. Brook sap que Artaud desitjava un teatre absolut, dirigit a un públic que es deixés sacsejar violentament. En alguns aspectes, Brook considera que aquesta experiència s'apropa a la varietat del llenguatge elisabethià —tosc i sagrat alhora, flexible i penetrant. Però sent també el perill d'entrar en un món inferior o irracional, coneixent les dificultats de controlar les motivacions i els processos interns del públic:

Al igual que ocurre con todos los profetas, debemos distinguir al hombre de sus seguidores. Artaud nunca logró su propio teatro: quizá la fuerza de su visión es como la zanahoria delante de la nariz, que nunca se puede alcanzar. Ciertamente es que siempre habló de una completa forma de vida, de un teatro en el cual la actividad del actor y la del espectador son llevadas por la misma desesperada necesidad.

³²⁶ Cf. Ronald HAYMAN, *Artaud and After*, Oxford University Press, Oxford, 1977, p. 145-148. Segons Hayman, «Peter Brook has been the main filter for the passage of Artaudian ideas» (p. 145).

³²⁷ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 179. Brook explica, en un altre moment, que «el nombre del grupo era un homenaje a Artaud, pero no significaba que estuviéramos intentando reconstruir el teatro de Artaud». Extret de Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 61).

Artaud aplicado es Artaud traicionado: traicionado porque se explota sólo una parte de su pensamiento, traicionado porque es más fácil aplicar reglas al trabajo de un puñado de devotos actores que a las vidas de los desconocidos espectadores que por casualidad se han adentrado en el teatro.³²⁸

Durant les dotze setmanes que dura el treball intern del *Teatre de la crueltat*, seguida de les cinc setmanes de presentació al públic, es va operant una transformació en la manera de concebre el paper del director teatral i el procés mateix de creació. Brook reconeix que, com a director, ha de renunciar a imaginar, tot sol, l'espectacle; i que són ara els exercicis d'improvisació dels actors —tan contraris al que es realitzava habitualment a la Royal Shakespeare Company (RSC)— els responsables del resultat de l'obra. Segons Brook, aquest procés col·lectiu i dinàmic «nos sacó inevitablemente del proscenio que divide los teatros en dos ambientes».³²⁹ La nova espacialitat a la qual arriben és el resultat de l'aplicació d'un procés més participatiu entre tots els qui intervenen en l'obra teatral. No es tracta específicament d'un treball sobre les qüestions espacials, però aquestes esdevenen elements essencials per aconseguir una relació més compromesa amb el públic: «El crimen, la locura, la violencia política, estaban allí golpeando la ventana, abriendo la puerta de un empujón. No había salida. No era suficiente quedarse en la segunda habitación, en el otro lado del umbral. Se necesitaba un compromiso diferente.»³³⁰

La improvisació permet arribar ràpidament a una llibertat extraordinària, enriquida per la confrontació directa amb el públic. L'opinió dels crítics, però, varia entre l'escepticisme i l'entusiasme. També el públic deixa de saber com reaccionar davant de fragments desconcertants, plens de crits i moviments corporals, allunyats de tot realisme i narrativa, on no hi ha imatges ni contextos particulars, sinó únicament *esdeveniments* incomprendibles (com la presència d'un actor a l'escenari sense que hi faci res): «Observamos que el público no está en modo alguno preparado para formar su propio juicio de manera instantánea, segundo a segundo.»³³¹ Aquestes actuacions, semblants a un *collage*, obren un nou camp d'experimentació teatral, més fràgil i materialment pobre, però també més compromès amb el públic i inseparable de la seva resposta. Després del primer espectacle titulat *Teatre de la Crueltat*, la RSC presenta

³²⁸ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 68). Brook explica que Artaud els influïa principalment per la força del seu pensament, encara que els exercicis que portaven a terme s'allunyaven molt del que ell havia proposat.

³²⁹ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 180.

³³⁰ *Ibid.*, p. 183.

³³¹ *Ibid.*, p. 175. Cf. Colin CHAMBERS, *Inside the Royal Shakespeare Company. Creativity and the Institution*, Routledge, Londres, 2004, p. 152-154.

algunes escenes de *Les Paravents*, de Jean Genet i, com a culminació de la recerca experimental, l'agost de 1964 presenta *Marat/Sade*, de Peter Weiss, al teatre Aldwych de Londres.

Els exercicis en grup són una novetat en aquell moment, però a Brook li parlen d'un director polonès que porta a terme un treball molt semblant al seu: «A principios de los sesenta aquello era territorio nuevo, no había modelos, de modo que con gran alivio me enteré pasado un tiempo de la existencia de un compañero buscador, Jerzy Grotowski, en Polonia, que estaba haciendo experimentos muy precisos, mucho más sistemáticos que los nuestros.»³³² Algun temps més tard, Brook reconeix que «el teatro de Grotowski es el que más se aproxima al ideal de Artaud»: és un teatre sagrat perquè té un objectiu sagrat, proposa als seus membres un estil de vida complet, els ajuda a penetrar cada cop més en el seu món interior; és sagrat també perquè «responde a una necesidad que las Iglesias ya no pueden satisfacer».³³³ El sagrat és així identificat amb l'absolut, el real, amb un procés de transformació *qualitativa* i en profunditat de la vida.

Ni Brook ni Grotowski no coneixien els escrits d'Artaud mentre feien ja *com Artaud*. Tots dos el van llegir perquè algú va descobrir influències artaudianes en les seves posades en escena. Però ¿es pot rebre influència de qui no es coneix? Quan Brook adquireix el llibre d'Artaud, *Le théâtre et son double* (1938), hi troba una confirmació del camí que havia encetat: «Sin yo saberlo, durante años había estado preparándose el terreno para el encuentro, de manera que todo estaba listo para que yo quedara profundamente impresionado.»³³⁴

▪

Jerzy Grotowski també descobreix Artaud cap al 1964 i, tot seguit, sent la necessitat d'escriure sobre ell, d'investigar les connexions amb la seva obra. En un article de 1967 anomenat «No era totalmente él» fa una anàlisi profunda i crítica del pensament d'Artaud, a qui defineix com un profeta que deixà visions i metàfores, però no pas un mètode o una tècnica per portar-les a

³³² Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 180-181. Brook reconeix que explorava exercicis d'improvisació amb els actors, però que Grotowski havia desenvolupat un mètode molt més sistemàtic per arribar a la intensitat de la representació o la crueltat artaudiana.

³³³ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 77).

³³⁴ Peter BROOK, «Artaud y el gran enigma» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 75-77 (p. 76). Brook explica que li van demanar que escrivís un article sobre la influència d'Artaud en el seu treball, i que en aquell moment no tenia la més mínima idea de qui era Artaud: «como siempre, yo estaba tan al margen de cualquier aproximación teórica al teatro», afegeix. Brook defensa també, a la seva autobiografia, que les decisions no les pren algú, sinó que es es prenen per si mateixes, i la persona només ha d'estar atenta i preparar el terreny, explorant totes les opcions.

terme.³³⁵ Artaud proposa una estètica dirigida a l'actor, però quan es refereix a una tècnica acaba citant estereotips, clixés. És per això que les seves idees només poden constituir un punt de partida per a recerques molt variades: «la paradoja de Artaud está en el hecho de que es imposible llevar a cabo sus proposiciones».³³⁶ Això es deu, segons Grotowski, al llenguatge intangible que fa servir, i també a la seva esquizofrènia, que no li ha permès mai separar «las zonas de las visiones (intuiciones) y su mente consciente». O que, en paraules que el mateix Artaud un dia va pronunciar, no li va deixar *ser totalment ell*.

L'obra escrita d'Artaud és plena d'equivocacions, de malentesos i indefinicions molt fructíferes, diu Grotowski. Tampoc no presenta una gran novetat quan fa referència als espais, ja que autors com Reinhardt o Meyerhold l'han precedit. Pel director polonès, Artaud volia transcendir la raó discursiva, i va ser capaç de donar una vertadera lliçó de teatre sagrat centrat en el mite (com ho havia anunciat ja Nietzsche), on espontaneïtat i disciplina es reforcen mútuament: «No tomó en cuenta, sin embargo, el hecho de que en nuestra época, en la que todos los lenguajes se entreveran, la comunidad del teatro no puede *identificarse* con el mito porque no existe una sola fe. Sólo una *confrontación* es posible.»³³⁷ Mentre Grotowski qüestiona i transgredeix els mites antics, per provocar els espectadors i fer que s'analitzin interiorment, Artaud somnia ingènuament a crear mites nous per mitjà del teatre.

El pensament visionari d'Artaud allibera el teatre de la dependència escrita i el converteix en teràpia, transgressió, unificació de la part espiritual i física de l'actor. Els actors tenen un repte molt exigent: «deben ser como mártires quemados en la hoguera que continúan haciéndonos señales desde ellas».³³⁸ Aquesta és, de fet, la gran connexió amb el teatre pobre de Grotowski,

³³⁵ Les expressions entre cometes que se segueixen al llarg del paràgraf són extretes de l'article de Jerzy GROTOWSKI, «No era totalmente él» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 78-87. Aquest article, com comenta Grotowski en una carta a Eugenio Barba, li va ser difícil d'escriure i li va suposar algunes nits en blanc, per tal de no repetir-se i d'aportar alguna cosa de nou; responia a una demanda de Barba. Cf. «Carta 23» de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba (Wroclaw, 5/XII/1966), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 197-198 (p. 197).

³³⁶ Jerzy GROTOWSKI, «No era totalmente él» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 78-87 (p. 79). Cf. l'entrevista realitzada a Jerzy Grotowski per Denis BABLET, «La técnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 175). Aquesta mateixa idea ja l'havia expressada dos anys abans, quan havia comentat que els escrits d'Artaud «tienen poca significación metodológica porque no son producto de investigaciones practicadas a largo término. Son una profecía impresionante, no un programa.» Extret de Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 18).

³³⁷ Jerzy GROTOWSKI, «No era totalmente él» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 78-87 (p. 83).

³³⁸ *Ibid.*, p. 86-87. Grotowski cita aquesta imatge concreta d'Artaud, la mateixa que serà utilitzada anys més tard per Peter Brook: «Para Artaud, el actor es la víctima que está en la hoguera haciendo señas desesperadamente a través de las llamas. Para Grotowski, el actor es un mártir con el que el espectador no puede presumir que se va a identificar; tan sólo puede ser testigo, con sagrado respeto, del valor de un héroe y del sacrificio que se le ofrece como regalo.» Extret de Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 251.

amb el seu actor santificat que, en una actitud de sacrifici, realitza un acte d'expiació. «Ahora entramos de lleno en la época de Artaud», afirma Grotowski, en un moment en què alguns directors teatrals estan assolint el que ell va plantejar per mitjà de camins molt diversos. L'article acaba amb l'afirmació del seu caràcter profètic: «Como Isaías, Artaud supo de la llegada de Emmanuel y de lo que con él se implica. Vio la imagen a través de un vidrio, oscuramente.»³³⁹

▪

El Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski es confronten amb Artaud en algun moment de les seves trajectòries, i intenten donar una resposta pràctica a les seves idees tan potents. Podem recórrer a la semiologia de Saussure i Peirce per analitzar alguns dels seus espectacles, i establir així correspondències entre el pla dels sistemes significants i el pla dels significats.³⁴⁰ A partir de conceptes com *indici*, *símbol* i *icona*, desenvolupats per Peirce per classificar els diversos tipus de signes, identifiquem tres maneres possibles d'interpretar Artaud, tres processos de producció de significació.

Tant en l'escena «La Pesta» com a *Mysteris* (1964), del Living Theatre, hi ha una operació de caràcter *indicial*: una escena remet directament a una altra, i Artaud és absorbit de la manera més directa i il·lustrativa. Parlem d'*indici*, precisament, per la contigüïtat dels fets. En Peter Brook, per la seva banda, trobem una funció més aviat *simbòlica*: es fa una remissió a Artaud per mitjà d'uns processos i unes situacions arbitràries i convencionals, que s'estableixen com a camins que evoquen els seus principis. És el mateix Brook qui defineix el teatre sagrat com a teatre simbòlic, aquell que fa visible l'invisible convocant una absència. El *símbol* es presenta com aquesta conjugació d'acords, com l'establiment d'un pacte que es vol segellar, com la creació que cerca la bellesa i l'autonomia, però que compta també amb una part invisible que la completa i li dóna sentit. Entre Grotowski i Artaud, però, es crea una relació *icònica*: les idees

³³⁹ Jerzy GROTOWSKI, «No era totalmente él» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 78-87 (p. 87).

³⁴⁰ Per Saussure, la *semiologia* estudia els signes en la vida social, les relacions dicotòmiques entre significats i significants. En això difereix de Peirce, que defineix la *semiòtica* (i no pas semiologia) com un sistema ternari que relaciona signe, objecte i interpretant. Des dels anys trenta, amb el Cercle Lingüístic de Praga, s'aplica la semiologia al teatre, entesa aquesta com a semiologia «sincrètica» que treballa amb diferents semiologies o processos de significació, i entenent que en el teatre tot objecte és ja un signe. El sistema binari de Saussure ha tingut més èxit entre els estudiosos, encara que alguns prefereixen parlar no pas de tipologies de signes (indici, símbol, icona) sinó de signes amb una funció dominant (indicial, simbòlica o icònica), ja que la puresa no es troba mai en els objectes de l'escena. Cf. Patrice PAVIS, «Semiologia teatral», dins *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, prefacio de Anne Ubersfeld, Paidós, Barcelona, 1998 (1ª ed. francesa: 1980), p. 410-417; Patrice PAVIS, *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000 (1ª ed. francesa: 1996), p. 27-30.

artaudianes són encarnades i l'actor es converteix en víctima, com ho va ser Artaud a la vida real. En aquest cas, la *icona* indica la semblança amb el model, la repetició ètica de la realitat a la qual imita.

Molts dramaturgs i directors teatrals s'han deixat impactar per Artaud i n'han rebut influències. Jean-Louis Barrault, Paul Claudel o Jean Genet fan una interpretació molt personal del teatre sagrat, ja sigui per mitjà de referents mítics (tràgics, simbòlics o cristians) o rituals, amb la intenció de profanar-lo o actualitzar-lo, a fi d'aconseguir una commoció interior anímica o afavorir la comunió i la participació de tots els presents.³⁴¹ Aquests artistes coincideixen en la necessitat de realitzar un teatre sagrat, de mirar cap a Orient, d'autonomitzar el llenguatge escènic o revolucionar l'espai teatral. Jacques Derrida, en un important article sobre Artaud, prefereix citar els casos en què el teatre ha estat infidel a Artaud: el teatre no sagrat; el teatre que privilegia la paraula (inclòs el teatre de l'absurd); el teatre *abstracte*; el teatre de distanciament (o no participació dels espectadors); el teatre no polític; el teatre ideològic o d'interpretació.³⁴² En aquests casos, diu Derrida, encara que hi hagi una aparent *crueltat* o un recurs als mites, no s'està en la mateixa línia d'Artaud.

Durant els seixanta es dona un gran reconeixement d'Artaud. Els temps són propicis a una concepció del teatre alhora religiosa i política, com defensava Artaud trenta anys abans. Obrint la porta al sagrat, que s'havia allunyat del teatre feia temps, Artaud va voler recuperar un significat mític i ritual, fixant-se en les cerimònies d'Orient. Va ser també un dels primers a afirmar que existeix un llenguatge teatral autònom que ha de ser estudiat per si mateix, no com un mer apartat de la literatura. Però les seves idees utòpiques i revolucionàries difícilment es materialitzaren en unes formes concretes, en una manera de fer teatre. Artaud no va definir mai aquest camí, i per això hi ha tants *fills d'Artaud* tan diferents entre si.

³⁴¹ Cf. Francisco TORRES MONREAL, «El teatro y lo sagrado, de 1930 a nuestros días», dins Francisco TORRES MONREAL (ed.), *El teatro y lo sagrado*, p. 15-62. L'autor comenta que, «pese a la ignorancia y a la descreencia, es un hecho que los teatros mítico-sagrados han despertado interés durante el s. XX, incluso en aquellos casos en los que la materia argumental procedía de otros imaginarios, la mitología griega, por ejemplo. Una explicación de esta eficacia, no la única, estaría, a mi entender, en la vehiculación simbólica de tales relatos y en la eficaz reinterpretación por parte de actores y espectadores.» (p. 23) Segons Christopher Innes, Barrault és «el ESLABÓN directo entre Artaud y la vanguardia moderna». Cf. Christopher INNES, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic DF, 1992 (1ª ed. anglesa: 1981), p. 125.

2.3 Teatre i política

2.3.1 Avinyó i el juliol teatral

Tot l'art va començar a desaparèixer aquell any [1968], tot el bell art que havíem atresorat tots, tot l'art que creïem que era una forma d'experiència màxima.

JULIAN BECK (1970)

Durant la dècada dels seixanta una confluència de situacions porta una generació molt jove a interessar-se per la política. La participació dels Estats Units en la guerra del Vietnam (1959-1973), considerada imperialista i injusta per la majoria dels ciutadans americans i europeus, provoca tot tipus de manifestacions antibel·licistes. Martin Luther King, assassinat el 1968, dóna visibilitat a un moviment pacífic en favor dels drets civils dels negres nord-americans. La televisió, amb les primeres transmissions en directe via satèl·lit, difon incessantment les imatges de la guerra —la primera guerra testimoniada per les càmeres de televisió— i propaga les notícies de les manifestacions americanes al vell continent europeu. A Polònia, Txecoslovàquia, Alemanya, Itàlia o França comença a encendre's el foc revolucionari, ràpidament propagat per la radicalitat juvenil. Els universitaris s'oposen a un sistema autoritari, els treballadors protesten en demanda de salaris millors, els artistes rebutgen les estructures del mercat de l'art. Els problemes que, en les dècades anteriors, tenien un ressò local, guanyen ara una rellevància mundial en un món que es globalitza acceleradament. L'art esdevé una forma privilegiada de protesta i reivindicació, i el teatre, un dels seus llenguatges més adients. Mark Kurlansky comenta l'excepcionalitat del moment:

Lo que tuvo de único 1968 fue que la gente se estaba rebelando por cuestiones bien dispares, y que tenía en común tan sólo el deseo de rebelarse, ideas sobre cómo hacerlo, cierta sensación de aislamiento del orden establecido y un sentimiento de profundo desagrado hacia el totalitarismo en cualquiera de sus formas. Donde había comunismo la gente se rebeló contra el comunismo, donde había capitalismo la gente se rebeló contra él. Los rebeldes rechazaban la mayoría de instituciones, así como a líderes y partidos políticos.³⁴³

³⁴² Cf. Jacques DERRIDA, «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», dins *Dos ensayos*, p. 37-74 (p. 60-66).

³⁴³ Mark KURLANSKY, «Introducción. El año que conmocionó al mundo», dins *1968*, p. 17-21 (p. 17). Aquest llibre explica, de manera detallada i molt completa, els esdeveniments de 1968: la situació política dels Estats Units, dels països de l'Est o d'Amèrica llatina; la Primavera de Praga i la Guerra del Vietnam; els assassinats de Luther King i de Bobby Kennedy; la generació del *sex*, *drogues* i *rock'n'roll*; el Maig francès i les manifestacions estudiantils per tot Europa i Amèrica; el moviment pels drets civils o l'alliberament sexual femení; l'impacte dels mitjans de comunicació, especialment les innovacions causades pel satèl·lit i la cinta de vídeo... Segons l'autor, hi ha quatre elements fonamentals que possibilitaren 1968: el moviment pels drets civils, que ja portava alguns anys de lluita; una generació

El Maig del 68 té lloc concretament a París, però en moltes ciutats europees es respira un clima semblant. El moviment revolucionari parisenc genera posicionaments per part de la gent del teatre, cosa que provoca la clausura d'espectacles i festivals, com comenta Brook: «Aquello ocurría en los sesenta, cuando había en el teatro una generación nueva, crítica e inteligente, que se iba sintiendo progresivamente afectada por el estado del mundo y que se negaba a aceptar que el arte aportaba una excusa para esconderse en una torre de marfil.»³⁴⁴ L'Odéon, com altres llocs institucionals, és ocupat per un comitè revolucionari, convertint-se simbòlicament en un focus de denúncia de les relacions de poder. Però la vertadera confrontació teatral, protagonitzada pel Living Theatre, té lloc dos mesos més tard, al Festival d'Avinyó: «Avignon 68 fut donc une sorte de répétition rituelle du Mai parisien. Le théâtre y remplace l'université comme centre névralgique», afirma Alfred Simon.³⁴⁵

▪

El Festival d'Avinyó havia nascut el 1947 de la mà de Jean Vilar amb una voluntat d'alliberament i descentralització de la cultura, i es dirigia a un públic popular, allunyat dels condicionants comercials del teatre. En la visió de Vilar, el teatre no és únicament un fenomen artístic, ni tan sols un fenomen popular, sinó —i en primer lloc— un fenomen polític:

No va néixer un bon dia, en una taverna o en un estudi. Va néixer al fòrum o a la sagristia. I, de fet, en què es converteix aquest art, aquesta necessitat de l'home, si no va lligat als fets, a les històries cruels, felices o alliberadores del seu temps? De tots els oficis, de totes les arts, és l'únic, em sembla, que no es pot allunyar (sense empobrir-se, sense perdre la seva acuitat) de les misèries, els trasbalsos, les inquietuds morals, confessionals, polítiques, socials del seu temps.³⁴⁶

Els temps de la revolució de Maig són, sens dubte, turbulents. El Living Theatre, que acaba de participar en l'ocupació de l'Odéon de París, també considera que la finalitat del teatre és servir les necessitats del poble i col·laborar així amb la revolució —la *bella revolució anarquista no violenta*, com sempre afirmen. Beck escriu aleshores que «artistas activistas están yendo a

molt jove que rebutjava qualsevol forma d'autoritat; una guerra al Vietnam universalment detestada; i una televisió encara poc controlada, àvida per transmetre informació entre els continents.

³⁴⁴ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 186. Brook afegeix que, sovint, aquest posicionament anava mal enfocat, servint de pretext per treure a la llum les pors i les frustracions privades.

³⁴⁵ Alfred SIMON, *Les signes et les songes*, p. 79.

³⁴⁶ Jean VILAR, «El teatre, fenomen social» (1963), dins *El teatre, servei públic*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1997 (1ª ed. francesa: 1975), p. 86-96 (p. 92-93).

representar en las calles, | vamos a decir lo que está pasando, qué malo es, | y lo que el pueblo puede hacer para cambiar las cosas».³⁴⁷ Després dels esdeveniments parisencs, el Living refà l'espectacle que ha estat preparant a Cefalù i que estrenarà a Avinyó, *Paradise Now* (on també presentarà *Antígona* i *Mysteries*), incorporant-hi les dades més recents i contextualitzant les etapes revolucionàries. El teatre del Living vol ser del tot coherent amb els ideals polítics de pacifisme i anarquisme; vol ser un teatre d'acció. Serà precisament aquest anarquisme el que provocarà una ruptura amb Vilar i el Festival d'Avinyó.

El sindicat francès d'actors anuncia, a finals de maig, una vaga il·limitada, amb la suspensió de tots els assajos teatrals. Alguns festivals s'anul·len, mentre d'altres, com el d'Avinyó, són seriosament *amputats*. Vilar anuncia que la plataforma habitual de debat, «Les assises d'Avignon», serà substituïda per grups de treball i una tribuna lliure cada tarda com un fòrum permanent de la *contracontestació* (amb més ordre que a l'Odéon) per tal de participar en el moviment actual que qüestiona les professions i el paper del teatre a la ciutat.³⁴⁸ Els contractes amb el Living i el ballet de Béjart es mantenen, però el festival renuncia a les companyies franceses. S'afegeixen aleshores molts cineastes provinents del Festival de Cannes i d'altres festivals de cinema no realitzats. Semblen donar-se unes condicions privilegiades per a la reflexió constructiva, la discussió i la protesta cultural. Avinyó es constitueix en l'últim lloc de contestació possible després del Maig parisenc. Però aquesta contestació, en el fons oficial i en un espai delimitat, no agrada als *enragés*.³⁴⁹ No és que el festival sigui conservador o es tanqui a l'agitació del moment; però s'hi nota una voluntat d'institucionalitzar la transgressió. És un festival d'esquerra, amb voluntat popular; però, paradoxalment, és també un festival que vetlla per l'ordre i l'èxit. Segons els més crítics, es tracta d'un festival que vol respondre a la burgesia i el poder.

³⁴⁷ Julian BECK, «27. Notas para una Afirmación sobre el Anarquismo y el Teatro» (Avinyó, 7/vi/1968), dins *El Living Theatre*, p. 69-71 (p. 70). En un altre escrit, Beck comenta més concretament que «el tema de esta obra es: cómo demostrarle a la gente la necesidad de asaltar la cultura». Extret de «Fragmentos del diario de Julian Beck» (5/vi/1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 217.

³⁴⁸ Cf. «Jean-Vilar “contestera” dans le verger d'Urbain V», *Paris-presse* (24/vi/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o sw 1965. BnF. Dpt des ASP.

³⁴⁹ *Enragé*, que significa rabiós o fanàtic, és l'antònim d'una altra paraula molt utilitzada en aquest moment: *l'engagé* o compromès. La premsa de l'època alludeix a la gran oportunitat i alhora al contrasentit que el festival presenta: «Jean Vilar avait quelque peu tenté le diable en organisant un festival de contestation dans la cité des papes. La réponse des “enragés” n'a pas tardé. “Nous voulons —ont-ils déclaré— contester, non pas dans un lieu clos autorisé par la bourgeoisie, mais sur la place publique afin que tout ce qui est interdit nous soit désormais permis”.» Extret d'«À Avignon, un jerk désarme des contestataires», *Le Parisien* (22/vii/1968). Vegeu també Maurice CLAVEL, «En revenant d'Avignon», *Combat* (23/vii/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o sw 1966 (1). BnF. Dpt des ASP.

Durant els dos mesos que el Living passa a Avinyó (a partir del 13 de maig del 68), instal·lat en l'edifici abandonat del Vieux Lycée Mistral, les tensions entre els diferents grups polítics augmenten. Al voltant del Living es van creant focus de subversió formats per estudiants, artistes, *hippies*, anarquistes, drogoaddictes... Són els *enragés*, que havien estat a l'Odéon i ara *baixaven* a Avinyó per continuar-hi la revolució. Durant l'estrena d'*Antígona* el Living incorpora ja, polèmicament, actors de la companyia francesa Chêne Noir, que tenia prohibit actuar. Pels membres del Living, aquesta experiència els fa entendre que no estan aïllats, que col·laboren en una mateixa lluita al costat dels explotats i els estudiants.

Paradise Now s'estrena la nit del 24 de juliol de 1968 al Claustre dels Carmes d'Avinyó. Després de la segona representació, la nit següent, actors i espectadors surten als carrers d'Avinyó en una processó festiva i agitada. El 26 té lloc la tercera i última representació (de les vuit estipulades en el contracte), ja que l'ajuntament exigeix la retirada immediata de *Paradise Now* i la seva substitució per *Mysteries* o *Antígona*. Al final de l'espectacle es genera improvisadament un clima de forta tensió: els actors senten la gent que és a fora, al carrer, i Beck crida «¡Obriu les portes!», mentre Vilar contraposa «¡Pagueu el vostre bitllet!» i el públic respon «¡Vilar al museu!» o «¡Vilar, Béjart, Salazar !»³⁵⁰

El Living es nega substituir *Paradise Now*, perquè la considera l'obra més oportuna per presentar en aquell moment. Beck proposa actuar gratuïtament al carrer, però també aquesta demanda li és rebutjada per les autoritats del festival (que ja havien cobrat els bitllets), al·legant haver estat enganyades pel contingut de l'obra.³⁵¹ El problema no està, segurament, en el soroll nocturn, sinó en la invitació provocativa del Living a l'anarquia (en un moment de *Paradise Now* els actors formen, amb els seus cossos gairebé despulats, la paraula «ANARQUISME»). Tampoc la seva demanda no acaba de ser del tot coherent: incentiven el no pagament dels bitllets, però ells mateixos no volen (ni poden) quedar sense cobrar pels espectacles presentats. Diuen que se senten utilitzats com a *mercaderia* dins un festival que anomenen, com és comú en l'època, *supermercat de la cultura*.

³⁵⁰ Les dates relatives a les actuacions del Living Theatre difereixen segons els autors. Seguim el relat dels membres de la companyia —sempre que això és possible—, els reculls de premsa de l'època, i també, en aquest cas, les descripcions de Pierre BINER, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausana [ca. 1969]. Un crític comentava aleshores que el festival d'Avinyó es podria resumir com «une lutte obstinée pour ouvrir ou fermer les portes des théâtres, pour cadenasser ou libérer la culture». Extret de Christian MAUREL, «Les portes d'Avignon», *Le Nouvel Observateur* (11/VIII/1968). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/84 (2). BnF. Dpt des ASP.

³⁵¹ L'alcalde d'Avinyó se sentia com un «cliente engañado respecto de una mercadería que no se ajusta a lo pedido» (J. J. Viton, *la Marseillaise*, 28/VII/1968). Citat per Julian Beck en «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins Jean-Jacques

Els contestataris de Maig s'oposen a tota manifestació cultural organitzada, molt en sintonia amb les idees radicals dels situacionistes en contra de *la societat de l'espectacle*. Els situacionistes —molts dels quals provenen de la Internacional Letrista i es defineixen com a intel·lectuals anarquistes d'inspiració marxista— propugnaven la supressió de l'art, la destrucció de totes les fronteres entre actors i espectadors, entre productors i consumidors. Durant el Maig del 68, les seves tesis esdevenen eslògans revolucionaris que es plasmen per les parets de París. Part dels seus membres integren l'assemblea permanent del Comité d'Ocupació de la Sorbona. *La société du spectacle* (1967) de Guy Debord es converteix, segons la consideració peremptòria del seu autor, en un manifest exacte i premonitori del que passarà un any més tard als carrers de París.³⁵² De fet, les idees utòpiques i nihilistes dels situacionistes es veuran confirmades pels esdeveniments de Maig. En els paràgrafs del llibre (anomenats *tesis*) Debord destaca problemes, formula enunciats i definicions, exposa una crítica radical a la societat i al procés de producció per mitjà d'un diàleg amb les fonts polítiques i culturals. Es tracta d'un llarg manifest de descontentament i crítica, escrit en un llenguatge que s'expandirà a tota la societat.

Políticament, hi ha dues esquerres que s'enfronten, accentuant alhora un fort abisme generacional: el marxisme més tradicional s'oposa a la nova esquerra dels seixanta, anàrquica i no violenta, radical i utòpica, fascinada per Orient i sexualment alliberada. Comenta aleshores Franco Quadri: «Da una parte la Resistenza, dall'altra la Nuova Sinistra. Al centro uno spettacolo che ha per tema la Rivoluzione e che inizia in teatro, ma si conclude, non solo simbolicamente, nelle strade.»³⁵³ També Beck explica aquests diferents posicionaments:

En la síntesi que le presentamos [a l'alcalde], le prevenimos que se trataba de un teatro de alegría compuesto de pantallazos sobre el mundo post-revolucionario. Está claro que el mundo post-revolucionario está en la calle, no en el escenario. Sin embargo, la «mercadería» que las

LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 161).

³⁵² Guy Debord inicia el pròleg a la tercera edició francesa (1992) amb unes paraules peremptòries: «*La sociedad del espectáculo* se publicó por primera vez en la Editorial Buchet-Chastel de París en 1967. Los disturbios de Mayo la dieron a conocer. [...] La presente edición es rigurosamente idéntica a la de 1967 [...]. No soy de los que rectifican. [...] Da testimonio de la posición más extrema durante las disputas del 68 y, por tanto, de lo que ya podía atisbarse en 1968.» Extret de Guy DEBORD, «Prólogo para la tercera edición francesa» (1992), dins *La sociedad del espectáculo*, p. 33-36 (p. 33).

³⁵³ Franco QUADRI, «Il rito-manifesto della rivoluzione non-violenta», *Sipario*, núm. 268-269 (agost-setembre de 1968), p. 31-35 (p. 31) [número especial]. En aquest article, que surt pocs dies després de l'incident entre el Living i les autoritats, Quadri comenta que es tracta de la fi del festival, a causa de la dimissió de Jean Vilar com a director: «Il glorioso Festival di Avignone è morto il 28 luglio 1968 con un'ordinanza poliziesca che "per tutelare l'ordine pubblico" proibiva al Living Theatre di proseguire le recite di *Paradise Now*». Avui sabem que el Festival d'Avinyó no va acabar el 1968 sinó que ha continuat fins al present, amb canvis molt profunds. Jean Vilar pateix un infart poc temps després, l'agost de 1968, i el 1971 mor d'una crisi cardíaca. Paul Puaux el succeeix en la direcció del festival.

autoridades habían previsto era un espectáculo contenido y castrado, o bien una *imagen*, como *Antígona* o *Mysteries*; pero cuando esta imagen se convierte en acción, entonces ella tiene la facultad de amenazar al poder. [...] La cultura queda aislada, encasillada e inofensiva. Ellos pretendieron servirse del Living Theatre para satisfacer a la juventud y demostrar que el Festival de Avignon es un festival moderno. Nosotros debíamos servir de pretexto y de coartada al sistema represivo.³⁵⁴

Aquest episodi serveix de pretext al Living per afirmar els seus principis i prendre una decisió agosarada. Mostrant una radicalitat que vol ser coherent i intransigent a la vegada, el 28 de juliol Julian Beck fa pública una «Declaració de Ruptura del Festival» durant el fòrum permanent, on presenta onze motius per abandonar-lo: es rebella contra l'acte de prohibir repressivament («prohibit prohibir» era un dels eslògans del Maig francès); contra un accés al teatre que depengui dels diners; contra unes autoritats que actuen de manera contradictòria amb els principis del Living; en favor d'una solució de llibertat, no violenta i digna, que alliberi l'art de la humiliació i l'explotació. El sisè punt de la declaració diu que no es pot servir alhora Déu i Mammon (el déu dels diners). El setè punt, el més generalista i programàtic, és reproduït en cartells i distribuït per tota la ciutat: «Porque llegó el momento de que empecemos a negarnos a servir a aquellos que pretenden que el conocimiento y el poder del arte pertenecen sólo a los que pueden pagar, los mismos que desean mantener al pueblo en la oscuridad, que trabajan para que el poder quede en la élite, que desean controlar la vida del artista y de los demás.»³⁵⁵

El Maig del 68 estudiantil, que havia començat alguns mesos abans a la Universitat de Nanterre amb vint-i-cinc estudiants liderats per Daniel Cohn-Bendit sota el nom de Moviment del 22 de Març, dona pas al *Juliol del 68* teatral. Els membres del Living consideren que han denunciat radicalment la *industria cultural* d'Avinyó, desemmascarant la repressió amagada que durava des de feia molt de temps.³⁵⁶ Molts estudiants i treballadors reunits a Avinyó (les universitats de París es troben tancades) defensen el Living Theatre pel seu paper en l'ocupació de l'Odéon i

³⁵⁴ Intervenció de Julian Beck en «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 161-162).

³⁵⁵ Extret d'una entrevista a Julian Beck, «Avignon — 1968», dins Jean Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 127-141 (p. 128). El document s'acaba amb una frase que demostra la llibertat del Living: «Nos sentimos totalmente libres de tomar la decisión necesaria». Lebel explica que aquesta declaració és llegida el 28/VII/1968 a Verger i que és rebuda amb ovacions. La policia intenta posteriorment arrencar els cartells repartits per tota la ciutat.

³⁵⁶ Julian Beck comenta, en una entrevista de 1968: «La represión ha sido por mucho tiempo velada e indirecta, ahora se desenmascara. Mao dice que hay que obligar al enemigo a mostrar sus colores. Eso es precisamente lo que hicimos en Avignon: pusimos en evidencia la realidad permanente de la represión.» Extret de «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 164).

principalment per la resposta que dona al *supermercat capitalista d'Avinyó*, però demanen que no els abandonin, sinó que els mostrin com continuar aquesta lluita en el pla polític: «Pensamos que debe haber una respuesta, una desmitificación, una clarificación. El Living no debe irse antes de haberla complido. No estamos en el plano cultural, sino sobre el plano político», deien en un comunicat. I continuaven: «El punto de partida del descontento es que se impida al Living actuar gratuitamente para los que él mismo elige y donde ellos quieran, cuando una buena parte de la población lo desea.»³⁵⁷

El cert és que molts altres espectadors i crítics teatrals es mostraven incapaços de vibrar amb aquest espectacle veritablement trencador però insuficientment teatral. Eren evidents les referències a l'univers religiós a *Paradise Now*, sota la forma d'un itinerari espiritual, com també ho eren en la *Messe pour le temps présent* o els altres ballets de Maurice Béjart. Però els eslògans emprats a París semblaven ara ingenus, fàcils, i el missatge del Living esdevenia obscur. La participació, tan reivindicada, deixava suposar que es tractaria de quelcom més elevat i profund capaç de sacsejar el públic, no necessàriament coincident amb la proximitat física, l'estil quotidià dels actors o la vehemència dels temes del Living: «Une troupe d'acteurs américains, mélangeant les slogans de mai, la philosophie hindoue et la Kabbale ne pouvait, sauf par un miracle de l'art, toucher ce public français»,³⁵⁸ sostenia sarcàsticament un crític.

El Living inicia aleshores una sèrie de representacions gratuïtes de *Paradise Now* dins el Festival de Château-Vallon i al Palau d'Esports de Ginebra, fins que el 31 d'agost torna als EUA, on inicia una gira per ciutats i universitats americanes. Cefalù, París i Avinyó constitueixen així tres etapes consecutives d'un mateix procés revolucionari en què el teatre sobrepassa les seves fronteres intrínseques per esdevenir eficaç, tant en l'àmbit polític com en el religiós. Déu és en el poble, i el Living se sent impulsat a actuar per al poble, a anunciar-li un món més bell i just. El 68 marca l'apogeu i alhora la mort del *bell art*, que pel Living és l'art fusionat amb la vida, autènticament revelador i transformador de les situacions de patiment. Però aquestes falses il·lusions aviat es veuran truncades i donaran origen a la incertesa i la confusió, com afirma Beck dos anys més tard:

Obligados por el aquí y ahora a retirarnos del Festival, no tuvimos corazón para seguir con ello, vimos que era de hecho la contra-revolución, todos esos festivales.

³⁵⁷ Text lliurat per un representant dels estudiants i treballadors d'Avinyó a Jean-Jacques Lebel, i llegit el 29/vii/1968 als membres del Living: «Avignon — 1968», reproduït dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 127-141 (p. 139).

Todo el arte empezó a desaparecer ese año, todo el bello arte que habíamos atesorado todos, todo el arte que creíamos que era una forma de experiencia máxima. Ese año empezamos a ver el arte como lo que refuerza la estructura. Todo ese arte de festival haciendo creer a sus privilegiados públicos que la visión del rostro de Dios es inminente en un producto de Festival. [...]

Cuando uno se oculta del pueblo, se oculta del rostro. Cuando se mira al arte, a los festivales, adonde el pueblo no puede ir porque está marginado del lugar por razones económicas, sociales o culturales, ése es un modo de esconderse de Dios.³⁵⁹

La disputa mantinguda entre els membres del Living Theatre i Jean Vilar, director del Festival d'Avinyó des de feia vint anys, posa de manifest les diferents maneres d'implicació política que el teatre pot assumir. Per Vilar, el teatre no és capaç de portar, per si sol, a la revolució; tan sols en pot prendre part com a mitjà de reflexió i enriquiment d'una consciència revolucionària. Vilar critica els membres del Living Theatre —els *nostres turbulents amics*— per la manca de preparació i maduresa teatral que manifesten al carrer, i que els impedeix de crear quelcom més que un *happening* gratuït i subversiu.³⁶⁰ Segons ell, un teatre revolucionari demana fins i tot més formació que un teatre tancat: una formació tècnica i alhora militant, pel fet de manifestar-se contrari a les forces de l'ordre. També critica els joves *hippies* per la seva aparença de revolucionaris, quan en el fons estan molt units a la burgesia.³⁶¹ És el mateix Beck qui escriu, més tard, sobre la contradicció de tota la seva vida: «el intento de crear (o expresar) una moralidad (entre otras cosas) que no sea burguesa, cuando yo, y mi conocimiento, y mi ser, mis condicionamientos, son burgueses. Soy quien se afana por ser traidor a su clase, incansablemente, porque he visto el ave del paraíso, volando, como el verano, oído su canto argumentando: “El mejor gobierno es el no gobierno. Mudar, mudar de pluma...”».³⁶²

³⁵⁸ Franck JOTTERAND, «Avignon XXIIe Festival», *Gazette de Lausanne* (3/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse (1968). 4^o sw 1966 (2). BnF. Dpt des ASP.

³⁵⁹ Julian BECK, «80. Avignon. 1869» (Brasil, octubre de 1970), dins *El Living Theatre*, p. 179-182 (p. 179-180). La primera frase de l'article (ja citada anteriorment a «1.2.1. Destrució i creació») és molt punyent: «Avignon, 1968, el año en que la cultura moría, creamos *Paradise Now*». Aquesta meditació acaba amb una referència a l'afirmació de Joe Chaikin: «Ahora toda la certeza ha desaparecido. Nada encaja ya con nada, todo está algo desencajado.»

³⁶⁰ Vilar utilitza aquesta expressió a la conferència de premsa de 14/III/1969, en la qual fa un balanç dels resultats del festival de 1968. Al llarg del text s'hi troben moltes línies de resposta (indirecta) al Living Theatre, que havia abandonat el darrer festival per divergències d'actuació política i teatral. Cf. Jean VILAR, «El XXIII Festival d'Avinyó» (1969), dins *El teatre, servei públic*, p. 503-509 (p. 505). Una mica més endavant admet una excepció a la incomprensió per part del Living, i afirma que «un cap de companyia, si més no, ho va entendre bé, el meu amic Julian Beck» (p. 509).

³⁶¹ Cf. Jean VILAR, «Teatre i revolució» (1968), dins *El teatre, servei públic*, p. 539-544.

³⁶² Julian BECK, «79. Meditaciones 1967-1971 (1930-1971)» (Estats Units, octubre de 1971), dins *El Living Theatre*, p. 172-179 (p. 179). En un altre text no datat, Beck expressa la mateixa dialèctica: «Respecto a mí, la burguesía siempre está allí, enfrentándoseme, porque yo soy eso, y estoy en eso, y soy de eso, y conozco eso, porque es mío, y lo canto. Porque estoy cantando mi rumbo con una navaja.» Extret de Julian BECK, «46. La burguesía», dins *El Living Theatre*, p. 105-108 (p. 106).

La presentació de *Paradise Now* aixeca el tema del teatre polític, que des de principis del segle XX havia preocupat dramaturgs i directors de teatre com Meyerhold, Brecht o Piscator. ¿Pot el teatre portar directament a la revolució? El Living així ho creu, i el gran repte del seu últim espectacle és conduir la gent al carrer i continuar-hi l'obra, la bella revolució anarquista no violenta. Vilar és menys radical i es defensa, afirmant que la seva organització no és mecànica, comercial o capitalista; que Avinyó no és un *supermercat cultural*. Tants anys de perseverança en aquesta tasca queden, de sobte, anacrònics davant l'empenta del Living, del teatre al carrer i els *happenings*. La nova revolució teatral és portadora d'una altra força interna, d'un desig de trobada autèntica i de sacralització del quotidià. Això qüestiona Vilar:

Aquell teatre comunitari amb el qual tots, o gairebé tots, somiem, vull dir aquell teatre no pas revolucionari o impulsiu a qualsevol preu, sinó que navegui amb seguretat a contracorrent dels costums, de les tradicions confortables i ecumèniques, de les polítiques installades, dels drets adquirits, el teatre per al poble, per a la gent del poble, tant per a l'obrer de les ciutats com el dels camps isolats, aquest teatre no és més que una utopia necessària?, no és més que un ideal? Com la igualtat? O la llibertat?³⁶³

Els incidents d'Avinyó assenyalen un canvi de direcció en el teatre —considerat com una fi o una mort per molts crítics— i posen en evidència la frustració i l'incompliment de la revolució somniada durant el Maig parisenc. Deia Michel de Certau que les *pluges d'agost* havien aturat els *focs de maig*, per tal com el silenci s'havia imposat al desbordament de paraules. El teatre més revolucionari començava a perdre l'impuls i, a finals d'aquesta dècada, moltes companyies de carrer deixen senzillament d'existir. Joe Chaikin, deu anys després de la creació de l'Open Theatre a Nova York, sent la necessitat d'acabar amb el grup, no tan sols perquè aquest s'ha instituit, sinó també perquè no veu possible una reconciliació entre el teatre i la política.³⁶⁴ Aquest és un dubte compartit per altres companyies, després de verificar que el teatre no és una arma política eficaç i que tampoc no té lloc en una societat que ja no es qüestiona. Desesperació,

³⁶³ Jean VILAR, «El XXIII Festival d'Avinyó» (1969), dins *El teatre, servei públic*, p. 503-509 (p. 508). En una entrevista del moment, Vilar comenta: «Je sais bien qu'on ne fera pas la révolution par le théâtre; je l'ai dit aux brechtiens, il y a des années, mais que c'est la révolution qui créera son propre théâtre. [...] La révolution, on la fait en descendant dans la rue, mais il ne s'agit plus de théâtre.» Extret d'una entrevista realitzada per J. P. KYRIA, «Jean Vilar: "Ce n'est pas le théâtre qui fera la révolution, c'est le contraire», *Combat* (6/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse (1968). 4^o sw 1966 (2). BnF. Dpt des ASP.

³⁶⁴ Joe Chaikin, citat per Françoise KOURILSKY, «L'Open Theatre, 1963-1973», *Travail théâtral*, núm. 12 (juliol-setembre de 1973), p. 40-43 (p. 42): «il doit être possible d'intégrer d'une façon ou d'une autre la politique dans le théâtre mais, personnellement, je ne vois pas comment le faire, ici, et maintenant».

fracàs, impotència. L'any 1968 marca així l'apogeu i, alhora, l'inici de la caiguda i el desànim. Colette Godard, crítica teatral de *Le Monde*, comenta alguns anys més tard que «Les années soixante-dix ont commencé un jour de juillet 1968, ce jour où les dieux galeux du Living Theatre se sont en allés d'Avignon, abandonnant aux brandons à demi éteints de la fête le festival en état de choc.»³⁶⁵ Jean Duvignaud també reconeix la crisi teatral provocada pel Maig del 68, una revolució *teatralitzada* que mostrà la impossibilitat mateixa del teatre polític: «La confusion qui précéda le mois de mai 1968 était féconde. Depuis l'échec de Mai quelque chose s'est cassé.»³⁶⁶ I és que, segons Duvignaud, una revolució difereix sempre del vertader teatre, que recorre a la paraula poètica i a la metàfora per designar alguna cosa que no pretén realitzar.

En el món teatral la marginalitat i el rebuig al sistema constitueixen un episodi provisional assumit amb autenticitat per un gran nombre de grups, però incapaç de perpetuar-se quan les condicions socials i polítiques canvien. Hi ha unes fronteres que són transgredides en els més diversos gèneres artístics en nom d'un art més autèntic i compromès, capaç de nodrir i elevar la vida. Però aquesta ruptura és efímera. Martin Buber, quan el 1961 Malina i Beck el conviden a prendre part en la Vaga General per la Pau, ho rebutja, no pel fet d'estar-hi en desacord, sinó per témer la *desesperació* que vindrà més tard: «I dread the enormous despair that must be the consequence of the inevitable failure.»³⁶⁷ Tenia raó.

2.3.2 Piscator, Brecht i la generació dels seixanta

L'art és tan sols un mitjà per a un fi. Un mitjà polític. Propagandista. Educador.
ERWIN PISCATOR (1929)

L'opció del Living Theatre pel teatre polític està directament influïda per Erwin Piscator, professor de Judith Malina durant dos anys (1945-47) a la New School's Dramatic Workshop de Nova York. De fet, Malina el considera tota la vida *el seu mestre*, per damunt d'Artaud o

³⁶⁵ Colette GODARD, *Le théâtre depuis 1968*, avec la collaboration de Natacha Decan, Jean-Claude Lattès, París, 1980, p. 7.

³⁶⁶ Jean DUVIGNAUD, *Le théâtre et après*, p. 104. L'autor comença per afirmar que el Maig del 68 ja es preparava des de feia temps: «On dit que le mois de mai 1968 a provoqué une crise au théâtre, qu'il a rendu impossible le retour à certaines formules admises, ouvert des voies nouvelles. Mais la crise ou plutôt la recherche de moyens nouveaux a précédé de quelques années le mouvement de Mai» (p. 92). Entre aquests moviments es troben el *happenning* i el *Living Theatre*.

³⁶⁷ Carta de Martin Buber des de Jerusalem (17/XII/1961), extreta de Judith MALINA, *The enormous despair. The Diary of Judith Malina. August 1968 to April 1969*, Random House, Nova York, 1972, p. 54-56. Aquesta expressió de Buber és la que dona títol al llibre de Malina, com ella mateixa explica a les primeres pàgines.

Meyerhold: «Mientras que Artaud exalta la Demencia, Piscator predica la Razón, la Claridad, la Comunicación.»³⁶⁸ En unes paraules del 2001, Malina no amaga aquesta herència:

Je suis élève de Piscator. J'essaie tout le temps, toute ma vie durant, de suivre sa grande expérience. Erwin Piscator est le grand metteur en scène qui, avec Bertolt Brecht, a inventé le théâtre politique moderne. Il a créé une école à New York, et de Piscator j'ai appris beaucoup, mais deux choses en particulier dont je veux parler parce qu'elles sont également centrales dans le développement du Living.

La première est l'idée du théâtre total. [...] L'utilisation de tout ce que nous avons développé dans la civilisation. [...] L'autre chose qu'a enseignée Piscator est la nécessité d'avoir quelque chose à dire si nous voulons parler.³⁶⁹

El Living de finals dels seixanta té, efectivament, molt a dir sobre la revolució, l'anarquisme, el pacifisme, l'alliberament sexual, el feminisme... Els seus espectacles mostren l'eclecticisme de les fonts, la multiplicitat de referents i situacions que volen canviar. El teatre total defensat per Piscator es converteix per ells en el teatre del *compromís total*, que fusiona l'art i la vida amb coherència i plenitud. Malina cita constantment les idees de Piscator: «El arte es indispensable. La finalidad del arte es destruir la necesidad del arte, la finalidad del arte es destruir el arte.»³⁷⁰

Els escrits de Malina tenen sovint Piscator com a interlocutor fictici que no contesta mai. S'estableix així un diàleg imaginari entre els ensenyaments del mestre i el camí adoptat pel Living. Quan treballen sobre el *Manual de Marines*, en la preparació de *The Brig* (1963), Malina li comenta que aquest manual de l'Estat constitueix l'obra dramàtica més eficaç de la seva vida.³⁷¹ Quan el Living participa en l'ocupació de l'Odéon, el record es dirigeix també cap a Piscator, el qual, segons Malina, no va concretar mai el seu somni, malgrat posar-hi molta energia: «Por primera vez, el teatro ideal de Piscator se desarrollaba en el Odeón ocupado. Él lo concebía de una manera más formal, más tradicional, acaso vacilara, incluso, en reconocer su sueño en los sucesos del Odeón.»³⁷² Per Malina, els assajos de *meetings* polítics que Piscator demanava als

³⁶⁸ Judith MALINA, «The Brig», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 229-230 (p. 229).

³⁶⁹ Intervenció de Judith Malina en el congrés celebrat a l'Odéon-Théâtre de l'Europe els dies 6-7-8/vi/2000, sota el títol «Les penseurs de l'enseignement. De Grotowski à Gabyli», dirigit per Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau: Judith MALINA i Hanon REZNIKOV, «Le Living théâtre: paroles du passé pour l'avenir», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 32-37 (p. 32).

³⁷⁰ Piscator citat per Malina i transcrit en una meditació de Julian BECK, «46. La burguesía», dins *El Living Theatre*, p. 105-108 (p. 105).

³⁷¹ Cf. Judith MALINA, «The Brig», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 229-230 (p. 229). En aquest moment del text Malina escriu: «Mi estimado señor Piscator».

³⁷² Intervenció de Julian Beck en «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 188).

seus alumnes no eren comparables amb la revolució cultural que tenia realment lloc el 68. Piscator no era anarquista, sinó un comunista profundament marcat per les dues grans guerres i la revolució soviètica. La seva mort, en la primavera de 1966, afecta profundament Malina, qui li dedica un poema: «Lui non ha mai saputo veramente quanto lo amassi. | O come tremassi davanti a lui. | O come tutto il mio lavoro sia in suo onore.»³⁷³ Malina considera que la *primera mort* de Piscator va tenir lloc amb la fuga de la pàtria. Amb la seva *segona mort* se sent abandonada, com si li faltés l'interlocutor amb qui confrontar, en secret, les seves obres.

▪

Erwin Piscator (1893-1966), en l'Alemanya de Weimer, havia defensat un teatre profundament polític que anomenava *teatre èpic*. El poble es convertia en el vertader destinatari i productor d'aquest teatre fort, impactant, poderós pels temes tractats i actual pels mitjans tècnics utilitzats. Durant la guerra de 1914 Piscator s'apunta a un teatre de campanya que posa a prova el seu ofici anterior d'*actor*; però fins el 1919 l'art i la política segueixen dos camins paral·lels: «El arte ya no era capaz de satisfacerme. Pero, por otra parte, no acababa de ver nunca el cruce de ambos caminos, en el cual había de nacer una nueva idea del arte, activa, luchadora, política.»³⁷⁴ La revolució russa de 1917 li mostra una sortida.

Piscator es dirigeix aleshores cap a Berlín, on coneix el grup *dadà*, que desarticulava el discurs artístic amb un esperit anàrquic i provocador. Dins aquest ambient Piscator percep la necessitat de posseir un contingut fort capaç de determinar la forma: «También yo comprendía ahora claramente hasta qué punto el arte es tan sólo medio para un fin. Un medio político. Propagandista. Educador.»³⁷⁵ El seu teatre esdevé totalment polític, dirigit a l'agitació del proletariat a fi que aquest intervingui en els esdeveniments diaris. Piscator comença a entendre que l'art i la política són inseparables, com la forma i el contingut.³⁷⁶

³⁷³ Judith MALINA, «Journal Poems. Diario della tournée italiana (primavera de 1966)», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 205-217 (p. 217). Piscator havia estat un dels ídols de Rosel Malina, la mare de Judith, una actriu professionalment frustrada que havia deixat d'actuar per acompanyar el seu marit rabí.

³⁷⁴ Erwin PISCATOR, «I. Del arte a la política», dins *El teatro político y otros materiales*, prólogo de Alfonso Sastre, edición y apéndices de César de Vicente Hernando, Hiru, Hondarribia, 2001 (1ª ed. alemanya: 1929), p. 41-63 (p. 53). En aquest article, Piscator explica la seva biografia i la manera com es va anar formant la idea d'un teatre polític i revolucionari. La primera frase assenyala la importància de la guerra en la seva vida: «Mi cronología empieza el 4 de agosto de 1914» (p. 41).

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 61.

³⁷⁶ Piscator entenia que aquesta visió era característica d'una generació com la seva. Dubtava, però, que les generacions futures ho poguessin viure de la mateixa manera: «La generación que tuvo que andar, hasta sus últimas estaciones, el *via crucis* del arte y de la política, llevaba consigo la inolvidable ensañanza: forma y contenido, arte y política son

Les seves posades en escena es converteixen en produccions gegantines preparades col·lectivament, amb projeccions simultànies i aparells tecnològics capaços de construir escenes de *llum* poderoses. Julian Beck es pregunta, molts anys més tard: «Piscator n'a-t-il pas dit qu'un théâtre sans effets technologiques dans une société technologique ne pourrait jamais dire la vérité? Le problème est que tous ces effets submergent le spectateur, et donc l'oppriment.»³⁷⁷ El teatre *pobre* dels seixanta és més crític amb la tecnologia que el teatre dels anys vint i trenta, quan encara no hi havia televisió i la fotografia o el cinema proporcionaven els únics documents capaços de mostrar la guerra. Amb Piscator, l'escenografia perd el seu caràcter decoratiu i es fa útil, practicable, independent; un muntatge gegantí de discursos, escrits, prospectes, fotografies, pel·lícules de guerra, personatges i escenes històrics.³⁷⁸

Piscator sap que «la arquitectura del teatro está en la más íntima relación con la forma de la dramaturgia correspondiente; o sea, ambas se determinan mutuamente».³⁷⁹ El que més condiona totes dues és, però, la forma social de cada època. Segons aquest principi, el teatre del proletariat no pot tenir lloc en un edifici reial, que manifesta l'absolutisme i la segregació de la societat. Per acollir aquest teatre, que vol competir amb el cinema, Piscator desitja crear un nou edifici equipat amb les millors tecnologies, a fi d'involucrar el públic per tots els costats i apropar-li l'acció:

Con lo que yo soñaba era algo así como una máquina de teatro de la perfección técnica de la máquina de escribir, un aparato provisto de los medios más modernos de iluminación, capaz de todos los movimientos y rotaciones, en sentido horizontal y vertical, con un sinnúmero de cabinas cinematográficas, con instalación de altavoces, etc. *Por esto necesitaba, en realidad, construir un nuevo teatro* que hiciera posible la realización técnica de los nuevos principios dramáticos. Tal construcción, por supuesto, era algo cuyo costo rayaba en millones.

Piscator encarrega el projecte del *Teatre Total* a Walter Gropius, director de la Bauhaus, en una recerca conjunta dels espais adequats a la nova dramaturgia. L'espai teatral és una vella preocupació de Gropius, que coneix la insuficiència de l'escenari a la italiana, molt limitat a l'hora d'implicar veritablement l'espectador dins l'acció dramàtica. En el discurs inaugural de la

inseparables hasta el último extremo. La generación de ayer, y probablemente la de mañana, no reconocerán esto». Extret d'Erwin PISCATOR, «v. La situación de la Volksbühne», dins *El teatro político*, p. 89-96 (p. 95).

³⁷⁷ Julian BECK, «Théâtre pauvre» (França, abril de 1983), dins *Théandrique*, p. 136-137 (p. 137).

³⁷⁸ Cf. Erwin PISCATOR, «VIII. El drama documental», dins *El teatro político*, p. 109-117 (p. 113).

³⁷⁹ Erwin PISCATOR, «XVI. Nacimiento del teatro Piscator», dins *El teatro político*, p. 186-218 (p. 190).

Bauhaus de Weimer, el 1919, Gropius presenta l'escola moderna de la Bauhaus com un *gremi d'artisans* sense divisions de classe, símbol d'una *nova fe* que té com a paradigma de treball col·lectiu la catedral gòtica. Pintura, escultura i arquitectura s'han d'unir, doncs, en una sola forma, sota la direcció de l'arquitecte. Algun temps més tard, el 1923, Gropius reconeix que no és pas en l'àmbit arquitectònic on s'aconsegueix l'obra d'art total, sinó en l'obra escènica: «Como en la arquitectura, todos los miembros pierden su propio Yo en virtud de una común y más alta vitalidad de la obra total. De este modo se reúnen en la obra escénica una multiplicidad de problemas artísticos, cada cual supeditado a sus propias leyes, en una nueva mayor unidad.»³⁸⁰

Una gran part dels artistes de la Bauhaus realitza exploracions al voltant dels llenguatges i l'espai teatral. Vasili Kandinsky desitja provocar *vibracions espirituals* en l'espectador, mentre Lothar Schreyer demana que el teatre es converteixi en una nova *església* per a un nou *culte*. També Oskar Schlemmer i Lászlo Moholy-Nagy reconeixen l'excessiva separació instaurada entre l'escena i l'espectador en el teatre tradicional, que dificulta la participació i la confluència amb l'acció. Els espais constitueixen, pels artistes residents en l'Alemanya dels anys vint i trenta, una preocupació de primer ordre. Les seves propostes teatrals es remeten sovint a la litúrgia, i el llenguatge que fan servir pren conceptes característics de l'àmbit religiós: fe, comunió, culte, participació, espiritualitat, església, catedral...³⁸¹

Gropius, amb un gran coneixement de les tipologies teatrals (el teatre d'arena, l'amfiteatre i l'escenari a la italiana), proposa a Piscator un projecte agosarat que les combina, possibilitant el seu ús simultani. En la forma oval que configura el plànol deixen d'existir superfícies de projecció o telons de separació. Gropius comenta la funció última d'aquest teatre amb plataformes mòbils i una geometria variable, que no arribarà mai a construir-se: «La finalidad de este teatro no la constituye, como se ve, el amontonamiento material de refinadas instalaciones y trucos técnicos, sino que todos estos son tan sólo medios *para lograr que el espectador entre en el acontecimiento escénico y que el lugar que él ocupa se asimile al de la acción*, sin

³⁸⁰ Walter GROPIUS, «La escena de la Bauhaus» (1923), citat per José A. SÁNCHEZ (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999, p. 197. El taller de teatre de la Bauhaus existeix des de 1921, mentre que el d'arquitectura no comença fins l'any 1927. De fet, només Gropius és arquitecte, mentre que hi ha molts artistes de l'escola interessats pel teatre. Cf. Inês CASTEL-BRANCO, «Giedion i Guadini: contra el jo a l'Alemanya de 1918», *de Revista de Crítica Arquitectònica*, núm. 9+10 (2003), p. 29-45. Sobre la història accidentada de la Bauhaus, vegeu també: Elaine S. HOCHMAN, *La Bauhaus. Crisol de la Modernidad*, Paidós, Barcelona, 2002 (1^a ed. anglesa: 1997); Eric MICHAUD, *Théâtre au Bauhaus (1919-1929)*, L'Âge d'Homme, Lausana, 1978.

³⁸¹ Cf. José A. SÁNCHEZ (ed.), «Teatro y abstracción», dins *La escena moderna*, p. 97-208.

*que ésta se le escape por detrás del telón.»*³⁸² La seva preocupació és la relació del públic amb els actors, i per això proposa un espai teatral totalment flexible i multiforme, que serà un referent de l'arquitectura d'entreguerres per als arquitectes dels seixanta malgrat no construir-se mai.

▪

Després de la II Guerra Mundial, quan Piscator s'exilia a Nova York, el teatre polític és ja un fet plenament reconegut i difós. Bertolt Brecht (1898-1956) havia començat la seva carrera com un dels treballadors de l'*oficina dramàtica* de Piscator, encarregat d'adaptar els textos per a la nova dramaturgia. Entre Piscator i Brecht s'estableix una relació profunda, però el primer seguirà amb un estil documental, mentre que el segon treballarà concretament sobre la falla, la construcció textual d'una nova realitat més reveladora de la situació social del seu temps. L'èpica de Piscator passa per l'escena, per l'espectacle, pel seu fons social i històric. En Brecht, es troba en el mateix relat, en l'estructura narrativa de l'obra.³⁸³

Brecht és un dramaturg veritablement radical, considerat per Julian Beck el més gran del seu temps (després de Jean Genet): tira per terra la mimesi aristotèlica, destinada a provocar la identificació i la catarsi, i demana una actitud crítica i distanciada a l'espectador. El seu teatre serà *didàctic*, amb un escenari que *comença a narrar* fent aparèixer l'entorn real del públic — tecnològic, cinematogràfic, múltiple i flexible: «Ya no se le permitía al espectador entregarse sin crítica (y prácticamente sin consecuencias) a unas vivencias por la simple identificación con los personajes dramáticos. La manera de presentarlos sometía a los temas y a los sucesos a un proceso de distanciamiento; la distanciamiento necesaria para que algo pueda comprenderse. Cuando todo es “obvio” se renuncia sencillamente a comprender.»³⁸⁴ La passivitat inherent a la forma dramàtica, segons Brecht, donarà lloc a la confrontació analítica i mutable de la forma èpica.

³⁸² Walter GROPIUS, «Acerca de la construcción de un teatro moderno que responda a las necesidades del teatro Piscator de Berlín», reproduït en l'article d'Erwin PISCATOR, «XVI. Nacimiento del teatro Piscator», dins *El teatro político*, p. 186-218 (p. 195). Piscator introdueix aquest text de Gropius, que és presentat com el director de la «Gremial de Construcció», amb les següents paraules: «El mismo profesor Gropius se ha expresado, mejor de lo que yo pudiera hacerlo, acerca del significado y alcance de este proyecto, que, por desgracia, no ha podido realizarse aún» (p. 190).

³⁸³ Cf. Alfonso SASTRE, «Ante Piscator, 1975», dins Erwin PISCATOR, *El teatro político*, p. 19-33. El prologuista comenta una frase de Piscator, a qui va conèixer personalment: «El teatro épico —dijo Piscator en alguna ocasión— fue inventado por mí esencialmente en la escena y por Brecht en el drama» (p. 31). Brecht també comenta la seva relació amb Piscator: «Piscator llevó a cabo el intento más radical de dar al teatro un carácter didáctico. Yo he participado en todos sus experimentos, y no hubo ninguno que no se propusiera incrementar el valor didáctico del escenario.» Extret de Bertolt BRECHT, «Sobre teatro experimental», dins *Escritos sobre teatro*, traducció, selecció i prólogo de Genoveva Dieterich, Alba, Barcelona, 2004, p. 66-87 (p. 71).

³⁸⁴ Bertolt BRECHT, «¿Teatro de entretenimiento o teatro didáctico?», dins *Escritos sobre teatro*, p. 42-54 (p. 45). En una altra definició del teatre èpic, Brecht afirma: «Lo esencial del teatro épico es quizá que no apela tanto al sentimiento

Brecht participa en els grans muntatges de Piscator, que transformen l'escenari en una autèntica *sala de màquines*. Sentint-se continuador de Piscator, es distancia d'altres directors precedents en el camp de la innovació escenogràfica: «¿De qué servía un escenario constructivista si no era socialmente constructivo, de qué servían las mejores instalaciones del mundo, de qué servía un arte interpretativo sugestivo si sólo servía para engañarnos?»³⁸⁵ Brecht sent que és urgent proporcionar una imatge practicable del món, que porti els homes a incidir directament sobre l'evolució social: no es tracta de mostrar una visió condicionada per un heroi, sinó de provocar una actitud personal desperta, curiosa, activa, desillusionada.

Brecht canvia radicalment l'escenari per tal d'evitar la illusió i la identificació dels espectadors: proposa l'eliminació de la quarta paret; mostra clarament les fonts de llum i els elements constructius; substitueix el decorat per un *camp de joc* on es mouen els personatges; redueix l'escena a pocs elements reals i *actuants*; aplica rètols i signes distintius capaços d'aclarir els processos socials en joc; utilitza projeccions (ja introduïdes per Piscator); *distancia* els actors en relació amb els mateixos personatges. Tot això, segons Brecht, només té una funció: «El teatro moderno no ha de ser juzgado por la medida en que satisface las costumbres del público, sino por la medida en que las cambia.»³⁸⁶ Però, més enllà d'una revolució escenogràfica, el cert és que Brecht no proposa una modificació en l'arquitectura teatral: l'escena èpica és despullada, moderna i crítica, però segueix confinant-se a l'espai normalment atorgat a l'escena en un luxós teatre a la italiana amb l'arc de prosceni, sense envair o barrejar-se amb la sala.

Walter Benjamin, a l'assaig «L'autor com a productor» (1934), considera que el teatre èpic de Brecht és un model a l'alçada del seu temps, en sintonia amb els mitjans de producció moderns, capaç d'utilitzar-los per trencar amb la passivitat dels lectors i els espectadors, convertint-los així en *col·laboradors*. El secret no està en la complexitat tècnica, sinó en la confrontació que Brecht vol provocar: els seus muntatges interrompen accions, exposant més aviat *situacions* incompletes davant les quals l'espectador ha de posicionar-se. Aquestes configuracions brechtianes, diu Benjamin, traslladen al teatre els mètodes de muntatge característics de la ràdio i el cinema: «el hallazgo y la configuración brechtianos de lo gestual no significan sino una

como a la razón del espectador. Éste no ha de emocionarse sino reflexionar.» Extret de Bertolt BRECHT, «Límites de la dramática no aristotélica», dins *Escritos sobre teatro*, p. 61-63 (p. 63). Segons Brecht, el teatre èpic és precedit per l'antiquíssim teatre oriental, així com pels misteris medievals, el teatre clàssic espanyol o el teatre dels jesuïtes.

³⁸⁵ Bertolt BRECHT, «Sobre teatro experimental», dins *Escritos sobre teatro*, p. 66-87 (p. 76).

³⁸⁶ Bertolt BRECHT, «Pequeño curso particular para mi amigo Max Gorelik», dins *Escritos sobre teatro*, p. 223-226 (p. 226).

reconversión de los métodos del montaje».³⁸⁷ El teatro de Brecht és, per Benjamin, un teatre que s'installa en el pòdium —el pòdium de la història, a partir del qual es llegeixen els esdeveniments significatius— i que acaba amb el fossar de l'orquestra «que separa a los actores del público como a los muertos de los vivos, ese abismo cuyo silencio acrecienta la nobleza en el drama y cuya resonancia aumenta la embriaguez en la ópera».³⁸⁸ És també un teatre del gest, un teatre de situacions conscientment teatral, tecnològicament modern i crític amb l'ordre capitalista.

En contra de la claredat, Brecht defensa la impuresa i l'exposició de la vida real en una època tecnològica i deshumanitzada. La seva voluntat és crear una distància dialèctica que afavoreixi la consciència de classe i desemmascarar la societat alienada. És aquest l'aspecte que més atrau la generació dels seixanta, descontenta amb el panorama polític i social del seu temps. Brecht defensa una actitud crítica, capaç de provocar una revolució festiva que, contràriament a l'opinió més generalitzada, no s'oposa a l'art ni al plaer: «La crítica de la sociedad es la revolución, que es crítica llevada a término, ejecutiva. Una actitud crítica de este tipo es un momento de productividad y como tal profundamente placentero, y si en el lenguaje corriente llamamos artes a las operaciones que mejoran la vida de los hombres, ¿por qué el arte habrá de alejarse de esas artes?»³⁸⁹

▪

El Living Theatre és una de les primeres companyies nord-americanes que porta a escena obres de Brecht, titllades despectivament de *comunistes* per la premsa: *He Who Says Yes* i *He Who Says No* (1951), *In the Jungle of the Cities* (1960), *Man is Man* (1962) i *Antígona* (1967). Aquesta última ocupa el Living durant alguns anys, des del moment en què Malina i Beck compren el llibre de l'estrena mundial d'*Antígona* (el 1948 a Alemanya) en una llibreria d'Atenes, el 1961. Només durant l'hivern de 1965 Malina acaba la traducció d'*Antígona* —de l'alemany a l'anglès, amb molt respecte per la mètrica— en unes condicions insòlites: a la presó. Mentre la companyia viu a Heist-sur-Mer, en un centre pacifista de la costa belga, a Beck i Malina els obliguen a viatjar

³⁸⁷ Walter BENJAMIN, «El autor como productor» (1934), dins *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1998 (1ª ed. alemanya: 1972), p. 115-134 (p. 131).

³⁸⁸ Walter BENJAMIN, «¿Qué es el teatro épico? (primera versión). Un estudio sobre Brecht», dins *Tentativas sobre Brecht*, p. 15-29 (p. 17).

³⁸⁹ Bertolt BRECHT, «Breve descripción de una nueva técnica del arte interpretativo que produce un efecto de distanciamiento», dins *Escritos sobre teatro*, p. 131-153 (p. 153). En aquest fragment dels seus escrits Brecht procura respondre a la qüestió: «¿La actitud crítica es una actitud antiartística?» El seu repte és, de fet, introduir la crítica dins l'art.

als Estats Units per complir la condemna de respectivament dos mesos i un mes a la presó, ja que van perdre l'apel·lació al jutge dins el procés iniciat el 1964 per no pagar el lloguer del teatre en què vivien i pels gestos posteriors de desobediència als agents federals. Sota el llit de la seva cella Malina amaga les versions successives de Sòfocles, Hölderlin i Brecht, així com diccionaris de grec i d'anglès. Dins les reixes i sota un llum fluorescent, la cofundadora del Living troba el silenci per portar a terme un treball minuciós sobre una obra en què es veu retratada.³⁹⁰ *Antígona* parla, efectivament, de la desobediència civil, en la pell d'una dona anarquista que s'enfronta amb les autoritats en favor d'una societat alliberada. Brecht converteix aquest conflicte religiós en plenament polític.

Les fonts d'inspiració del Living són alhora intel·lectuals i experiencials, com diu Malina als crítics teatrals sorpresos per l'aparent oposició entre les dues tendències: «È da piú di vent'anni che la gente va dicendo: o voi siete per Artaud e la fisicità o per Brecht e il mentale. È davvero diventata una disputa assai banale. Chiaramente ci occorrono entrambi. Se non fossimo parte di quanto pensano oggi i pensatori rivoluzionari, dove saremmo?»³⁹¹ Molts crítics teatrals dels seixanta parlen d'una tensió entre Brecht i Artaud, o entre el teatre polític (o èpic) i el teatre sagrat: el primer demana distanciament (o alienació, segons algunes traduccions de la paraula original *Verfremdungseffekt*) del públic en relació amb l'obra, mentre que el segon apella a l'experimentació autèntica, a la transformació interior; el primer es basa en el text i la història, mentre que el segon recorre als mites i al treball ritual. Tots dos, però, inspiren les noves avantguardes teatrals, produint una explosiva compenetració entre el compromís polític i la recerca del sagrat.

▪

També Peter Brook rebutja l'aparent oposició entre Brecht i Artaud, entre la idea de distanciament crític i la concepció d'una experiència subjectiva immediata.³⁹² Considera que, tant en el teatre com en la vida, es dona un conflicte permanent entre judicis i impressions, entre il·lusions i desil·lusions, entre moments quotidians i moments poètics, sagrats i polítics. Aquesta és la grandesa que han sabut mostrar Shakespeare i els grans dramaturgs de tots els temps;

³⁹⁰ Cf. John TYTELL, «40/ Heist-sur-Mer», dins *The Living Theatre*, p. 136-139 (p. 136).

³⁹¹ Intervenció de Judith Malina en resposta a alguns crítics teatrals, publicada al *Grey City Journal* de Chicago (10/1/69): «I Beck rispondo ai critici», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 293-300 (p. 298).

³⁹² Cf. Peter BROOK, «El puntapié inicial de Peter Weiss» [1965], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 85-90 (p. 87-88).

aquesta és la humanitat que Brecht ha reflectit principalment en l'escenari (més que no pas en els seus escrits).³⁹³

Per Brook no hi ha *teatre tosc* ni *teatre sagrat* en estat pur, ja que cadascun d'ells està incomplet i necessita l'altra part que li doni sentit. Les definicions que desenvolupa a *The Empty Space* (1968), com ell mateix reconeix algun temps més tard, són tan sols categories, noms que permeten emprendre un camí, una recerca de sentit: «Es el mismo impulso, que luego se desarrolla en dos direcciones. El impulso es encontrar algo que sólo puedes denominar vida real que anima la acción.»³⁹⁴ Amb el teatre sagrat es persegueix la santedat, la intensitat de la vida; però amb el teatre tosc es vol tot el que és sorollós i espontani, i que és també part de la vida. Brook parla de Brecht dins el capítol «El teatre tosc», i es refereix a Artaud dins «El teatre sagrat», però aquestes dues aproximacions apareixen reunides dins «El teatre immediat»:

Son divisiones arbitrarias, muy parecidas a las máscaras del teatro griego. Una que sonríe, otra que llora, y otra con el ceño fruncido; son máscaras arbitrarias, como la máscara de la comedia y la máscara de la tragedia. Y, de hecho, en la vida real, la tragedia y la comedia se mezclan continuamente; también lo espiritual y lo vulgar. Si el teatro es un reflejo de la vida real, entonces en el teatro hay lugar para todo.³⁹⁵

Així veiem com Brecht i Artaud poden coexistir, com la seva coexistència dóna *fricció* i contrast al teatre —que són elements indispensables dins el pensament de Brook.³⁹⁶ No es tracta de dir

³⁹³ Brook comenta: «l'humanité de Brecht était dans ses réalisations plutôt que dans ses textes. Pour moi, aucun texte de pièce écrite par Brecht ne possède vraiment la densité humaine qui était la sienne: il y a toujours quelque chose qui reste bloqué ou par le parti pris ou par la littérature. Le travail de Brecht —c'est cela que j'aimais d'ailleurs— m'a toujours paru en pleine contradiction avec ses théories.» Extret de Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 9).

³⁹⁴ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Los inicios del Centro Internacional de Investigación Teatral» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 43-62 (p. 52). En aquesta conversa, Brook explica de manera col·loquial els moviments entre el teatre sagrat i el tosc: «coges lo que llamas "teatro sacro" y ves que tiene muchas cosas maravillosas, gran intensidad, pero no toda la vida. Y cuando ves que parte de la vida se ha quedado fuera, dices: "Bueno, pues lo sacro está ligeramente incompleto, porque lo sacro debe cubrir todas y cada una de las fases de la actividad". Luego coges el teatro tosc. Bien, dices, no queremos esta santidad, esta bobada de santidad, queremos la vida; la vida significa todo lo que es ruidoso y tosc. Pero, ¿qué hay del silencio? ¿Es menos vida que el ruido?» (p. 51-52).

³⁹⁵ Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Antonio y Cleopatra» (1979), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 165-189 (p. 168). Brook afirma, tot seguit, que Shakespeare és l'únic autor que ofereix totalment aquesta combinació entre el teatre tosc i el sagrat. I es declara elisabethià, a la recerca d'una forma nova que posseeixi la mateixa riquesa del teatre de Shakespeare, totalment oposat als valors de l'era victoriana.

³⁹⁶ Brook defensa que «no puedes conseguir combustión, nada arde, sin un elemento de fricción. Y una de las grandes carencias, por ejemplo, de la improvisación, o del teatro improvisado, es que, aunque puede producir una gran liberación, hasta cierto punto, al final la improvisación no consigue llegar tan lejos como solemos querer porque no estás luchando contra nada.» Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «El sueño de una noche de verano» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 23-41 (p. 32-33).

que Brecht és intel·lectual i Artaud antiintel·lectual, això seria simplista i equivocat. Brecht allibera l'actor de la caracterització, l'escenari del naturalisme i el públic de la il·lusió. Artaud cerca un teatre absolut capaç de sacsejar els espectadors *com una pesta*: «Ni en Brecht ni en Artaud se encuentra la verdad última. Cada uno de ellos representa un cierto aspecto de la misma, una determinada tendencia, y hoy en día sus respectivos puntos de vista son quizá los más diametralmente opuestos.»³⁹⁷ Altres directors i dramaturgs de les avantguardes havien ja revolucionat diverses àrees del llenguatge, de l'expressió corporal, de l'enteniment del personatge o la temàtica teatral: «Para Artaud, el teatro es fuego; para Brecht, una visión clara; para Stanislavski, humanidad. ¿Por qué tendríamos que quedarnos con una de las tres opciones?»³⁹⁸

Brook considera que *Marat/Sade* (1964) de Peter Weiss conté tots aquests aspectes i moments contrastants, com si es tractés d'una obra elisabethiana on la poesia es barreja amb la prosa, el llenguatge culte amb el més quotidià, i els diferents plans entre si, com en el cinema. No s'hi transmeten missatges clars que la converteixin en una obra declaradament política, a l'estil de Piscator o Brecht, però sí que s'hi mostra la necessitat d'un canvi revolucionari. Hi ha semblances amb les obres de Beckett que plantegen qüestions d'una manera inquietant. Es provoca l'espectador, que es troba amb diversos nivells per resoldre i confrontar: «Nos obliga a relacionar los opuestos y a afrontar las contradicciones. Nos deja en carne viva. No define un sentido; lo busca y entrega la responsabilidad de encontrar las respuestas exactamente a quien debe asumirla. No al dramaturgo, sino a nosotros mismos.»³⁹⁹

La salut mental i la demència —que els actors coneixen directament durant el període d'assaig per les visites que realitzen a hospitals mentals— esdevenen valors relatius que contínuament pertorben l'espectador, acostumat a tenir una posició absoluta davant una obra. Weiss és revolucionari per la reflexió que proposa sobre el mateix acte teatral, que passa a dependre totalment del públic. Les teories d'Artaud i de Brecht ajuden a assolir aquesta alternança entre moments de crueltat psicològica i moments de forta abstracció i fredor, entre la serietat i la

³⁹⁷ Peter BROOK, «¿Cuántos árboles hacen falta para tener un bosque?» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 78-80 (p. 78).

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 80. A la seva autobiografia, Brook narra com, després de l'experiència de la companyia a l'Àfrica, es formulava el gran rept: «¿Cómo podíamos combinar el humor tosco con la misteriosa cualidad del silencio con la que nos habíamos tropezado en ciertos momentos de nuestros viajes? [...] Hallar el secreto de aquella transición sin costuras se convirtió en nuestro objetivo.» Extret de Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 252-253.

³⁹⁹ Peter BROOK, «El puntapié inicial de Peter Weiss» [1965], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 85-90 (p. 90). Brook cita Marat: «Lo importante es tirarse uno mismo del pelo. Darse la vuelta como un guante para verlo todo con otros ojos.»

ironia, entre el text i el cant, entre l'esfera individual i la col·lectiva.⁴⁰⁰ També l'espai —una immensa cambra de bany amb estrats de fusta al terra que configuren un cercle— trenca amb la perspectiva convencional, com si es tractés d'una pintura cubista que es va fragmentant i que deixa entreveure diversos punts de vista simultàniament. Els estrats són contínuament aixecats pels actors per amagar-s'hi a sota, i les diverses configuracions de l'escena converteixen la totalitat de l'espai en una àrea practicable, materialment pobra i real.⁴⁰¹

Brook mostra una gran ambivalència davant les obres de Brecht: algunes les considera admirables; altres, equivocades. La seva crítica incideix particularment sobre el sentit de la noció de *distanciament* que Brecht vol aplicar al teatre, i que resulta sovint contraproductiu a la pràctica i impossible d'aconseguir. Brook visita Brecht a Berlín el 1951 i s'entusiasma més amb el context de secretisme polític de la seva trobada en el menjador amagat d'un hotel, que amb les idees del dramaturg alemany, a qui considera *fred i irònic*: «fue aquella atmósfera de película de espías lo que saboreé, más que lo que él dijo».⁴⁰² Després d'explicar-li les teories sobre el distanciament, Brook no queda convençut: «Para mí el escenario seguía siendo el mundo de ilusión que había amado desde la niñez. Los intentos de Brecht de poner en tela de juicio el valor de aquel lugar mágico de detrás del espejo no hallaron respuesta alguna en mi experiencia, y sus conceptos sociales estaban muy lejos de los míos propios. Por el contrario, quedé embelesado por la riqueza y la deslumbrante teatralidad de su trabajo como director.»⁴⁰³

De *Mare Coratje*, posada en escena a Munic aquell 1951, Brook recorda la potent imatge inicial, però també l'avorriment de les hores següents. Paradoxalment, els elements de distanciament

⁴⁰⁰ A propòsit d'aquest espectacle de Peter Brook es va realitzar un *Fòrum*, el 28/1/1964 a la Playhouse, que portava per títol: «the relevancy of the *Marat/Sade* production, achieved through its fusion of Artaudian and Brechtian techniques, to the revolutionary currents of our time». Cf. Richard SCHECHNER (ed.), «Marat/Sade Forum» (28/1/1966), *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 214-237 (p. 226) [debat a la Playhouse amb la presència de Peter Brook, Leslie Fiedler, Geraldine Lust, Norman Podhoretz, Ian Richardson i Gordon Rogoff].

⁴⁰¹ La pel·lícula *Marat/Sade*, filmada durant el curt espai de temps de 16 dies durant el maig de 1966 (amb una suma molt petita de diners), manté les característiques principals de la posada en escena teatral, però accentua, per mitjà dels diferents plans de les càmeres, la desfragmentació i el dinamisme de l'obra. La llum filtrada per una finestra opaca omple tot l'espai d'una gran blancor; les reixes en un dels costats de l'habitació permeten descobrir, gairebé al final, l'existència d'un públic d'esquena i en la foscor, accentuant així la idea del teatre dins el teatre. Cf. Peter BROOK (dir.), *Marat/Sade (The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade)* [enregistrament filmogràfic], a partir del text de Peter Weiss, col·laboració a la direcció d'Anthony Way, adaptació d'Adrian Mitchell, fotografia de David Watkin, escenografia de Sally Jacobs, direcció artística de Ted Marshall, música de Richard Peaslee, vestuari de Gunilla Palmstierna-Weiss, coreografia de Malcolm Goddard, so de Hugh Strain, interpretació de la Royal Shakespeare Company (Patrick Magee, Ian Richardson, Glenda Jackson, etc.), Gran Bretanya, producció de Michael Birkett, *Marat/Sade production*, 1966, 116 min., color.

⁴⁰² Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 95. Més endavant, Brook fa un comentari aparentment contradictori sobre Brecht: «Él era elocuente y ameno, pero yo no me quedé convencido».

⁴⁰³ *Ibidem*.

no l'alienaven, sinó que reforçaven encara més la seva relació amb una illusió que era acceptada com a base de la representació.⁴⁰⁴ D'El *preceptor*, representat a la seu del Berliner Ensemble, li impacta el muntatge escenogràfic i la interpretació estilitzada dels actors, desconeguda fins aleshores per Brook. Es tractava d'una nova teatralitat, grotesca i impactant. Anys més tard, quan assisteix a un assaig del Berliner Ensemble conduït per la viuda de Brecht, l'actriu Helene Weigel, Brook se sent molt allunyat de la manera autoritària i rígida de treballar amb els actors.

Brook sap que Brecht és un referent important per a la generació dels anys seixanta. Però discrepa de la seva concepció de les dinàmiques i els processos interiors que es donen en els actors i el públic en una obra teatral. Cal que hi hagi *distància* perquè aparegui el que és més objectiu, però cal també *presència*: l'actor s'ha de comprometre amb el significat general i alhora amb el moment viu, amb la trobada real (totalment en el present) amb un grup d'espectadors. Així doncs, ha d'escoltar Brecht i Artaud. Perquè sigui més eficaç, el teatre no ha de passar necessàriament pel *desillusionament* tan reglamentat de Brecht, no ha de perdre la seva essència, que és la manifestació de la vida d'una manera més potent, més *concentrada*. Brook creu que cal desemascarar-lo, treure-li tot el que és accessori, per tornar-li el seu vertader sentit sagrat i tosc a la vegada, present i distant, elevat i quotidià.

▪

També Jerzy Grotowski prefereix les produccions de Brecht, totalment personals i subversives, a les seves teories. No hi troba un mètode interior per a l'actor ni una tècnica rigorosa d'entrenament, sinó tan sols una estètica exterior de *distanciament*. Grotowski constata que molts directors, intentant aplicar el distanciament, creen més aviat obres avorrides, fredes i sense convicció.⁴⁰⁵ Són les posades en escena de Brecht les que assenyalen, per Grotowski, una novetat. De manera semblant, és el rigor dels exercicis fisicoespirituals de qualsevol mètode el que permet que l'actor s'alliberi de les resistències internes i activi un procés orgànic expressiu. La pràctica grotowskiana precedeix sempre la teoria.

Mentre que Brecht vol allunyar l'espectador, Grotowski vol apropar-lo, integrar-lo dins l'espectacle (més a semblança d'Artaud). Tots dos, però, desitgen desvetllar-li una actitud crítica

⁴⁰⁴ Cf. Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 10).

⁴⁰⁵ Cf. l'entrevista a Grotowski realitzada per Denis BABLET, «La tècnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 174); Jerzy GROTOWSKI, «No era totalmente él» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 78-87 (p. 78).

per mitjà de l'alienació o la commoció interna. Grotowski sap que no pertany al mateix corrent de pensament de Brecht, que les seves teories parteixen de punts molt diferents. A la pràctica, però, les seves obres no són tan antagoniques: mentre Grotowski confia en l'organicisme i la intuïció però desenvolupa un mètode rigorós, Brecht té un pensament més racionalista però una pràctica més lliure. Temkine relata un comentari de Grotowski referent a l'origen de les teories: «Grotowski me dijo un día, en suma, que si Brecht había inventado el *Verfremdung*, era para obligar a los alemanes a un poco de humor, antídoto a la tendencia al misticismo, mientras que Artaud, hablando de la crueldad, intentaba hacer estallar en los franceses sus defensas cartesianas. En suma, uno ponía diques, mientras que el otro desquiciaba las barreras de deshielo. En los dos casos, para un beneficio cierto del teatro.»⁴⁰⁶

▪

Durant els anys seixanta descobrim encara aquesta dialèctica entre Artaud i Brecht en altres àmbits, com el *guerrilla theatre*. La seva vocació és clarament política, orientada a *atracar* el públic amb unes formes teatrals noves, que constitueixen mitjans de protesta efectius i alhora capaços de confrontar la societat. Diferents col·lectius, com les brigades mexicanes del 68, els *yippies* que boicotejaren la Convenció de Chicago o els estudiants del Maig parisenc, ja sabien com utilitzar aquesta forma teatral innovadora per debatre els temes més polèmics del moment. Però també es preguntaven si calia optar exclusivament per Brecht o Artaud:

Should we use epic Brecht? Or experiential Artaud?

Epic theatre, culled from expressionistic pre-Hitler Germany, is a historical entity appropriate for its time. To perform historical Epic theatre in a U.S.A. glutted with double-speak, cinemascope, and news-papers, is to rely upon Brecht for help. Yet Artaud here becomes an excuse for intense psychological drama and falls into the American jungle of instant improvisation, instant creation, and instant coffee: all a bit watery.

Should we throw Artaud out to save our Brecht? Anything that aids in cutting through the delusions of the American way of life or the morass of missionary ideals that lead inexorably to murder is useful. Use both! But remember that they are European sources, and it is America we are confronting: perhaps baseball is the best inspiration.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Raymonde TEMKINE, «Grotowski y Brecht», dins *Grotowski: Ensayo*, p. 177-181 (p. 181).

⁴⁰⁷ R. G. DAVIS, «Guerrilla Theatre», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 130-136 (p. 133).

Hi ha una generació teatral que s'entusiasma amb els profetes d'un teatre sagrat i polític, realitzant una síntesi molt particular entre teories aparentment contradictòries (entre Artaud i Brecht). Si entenem aquestes dues corrents com a manifestacions de compromís i mecanismes per involucrar l'espectador i regenerar el teatre, la conjugació és possible. Política i religió no s'oposen; ètica i mística es poden veure com les dues cares d'una mateixa moneda. Això és, al menys, el que pensen els joves compromesos dels seixanta.

2.3.3 Un temps de manifestos

L'art és profundament rebel. Els artistes dolents parlen de la rebel·lió, però els vertaders artistes fan la rebel·lió.

JERZY GROTOWSKI (1985)

L'art esdevé un instrument privilegiat de lluita en els seixanta. De manera més directa o indirecta, per mitjà d'escrits o accions polèmiques, a gran o a petita escala, els directors teatrals es posicionen políticament, fent sentir la seva veu crítica. Brook comenta, anys més tard, que la reacció al teatre burgès va obrir una veu política molt potent: «En los años sesenta, empezando en Inglaterra y en Estados Unidos, la reacción contra un teatro burgués complaciente fue redescubrir implicaciones políticas que llevaban siglos olvidadas.»⁴⁰⁸ La crisi teatral, de fet, responia a processos interns al teatre mateix —a la seva incapacitat per expressar nous mites, com ja havia denunciat Artaud— i també als fets externs de la política mundial, radicalitzats en aquests anys agitats. El retorn a un teatre ritual o militant era l'antídoto a una societat alienada i dessacralitzada. De les discussions sobre el teatre es passava, ràpidament, a les preocupacions pel destí de la humanitat. Hi era present el desig de fundar comunitats de presència, amb una dimensió cerimonial i en clara ruptura social. El teatre assumia una funció comunitària que havia estat característica de la religió en el si d'una societat tradicional, ahora que nodria una consciència revolucionària molt potent.⁴⁰⁹

Richard Schechner, en un gràfic interpretatiu de la història del teatre a Occident, situa durant la dècada dels seixanta la línia de l'eficàcia molt per damunt de la que fa referència a

⁴⁰⁸ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The Tragedy of Hamlet», dins *Conversaciones con Peter Brook* (2000), p. 283-299 (p. 289).

⁴⁰⁹ Cf. Émile COPFERMANN, *La mise en crise théâtrale*, François Maspero, París, 1972, p. 11-12.

l'entreteniment.⁴¹⁰ La gran oposició, segons Schechner, s'estableix entre eficàcia i entreteniment, no pas entre teatre i ritual. L'eficàcia es relaciona amb la transformació i participació del públic, amb la universalitat i el ritualisme. L'entreteniment, en canvi, significa diversió, individualisme, una actitud d'apreciació estètica. Les neoavantguardes cerquen, efectivament, l'operativitat del ritual, la transformació del públic al llarg de la *celebració* —com a l'Edat Mitjana, en el temps de les litúrgies, els misteris, les moralitats, els carnavals o les cerimònies de la cort. Ja Artaud havia volgut recuperar un llenguatge de signes eficaç, l'únic capaç de substituir la impotència del degradat llenguatge teatral.

Als anys seixanta es dona, doncs, una inversió de la tendència dels segles anteriors i un retorn al mateix esperit que dominava el teatre medieval o elisabethià. Hi ha un rebuig de la noció burgesa de l'art, alhora que neix una voluntat d'intervenció política en els esdeveniments de l'actualitat. Peter Brook parla de l'eficàcia necessària per sacsejar la gent: «Il faut toujours se poser la question de l'efficacité. Il ne s'agit pas de remplacer un besoin par un slogan. Il y a toujours et partout un besoin constant du théâtre comme source d'énergie et de courage, d'un théâtre qui nourrisse l'homme, et donc lui donne envie et forces pour agir.»⁴¹¹

Constatem, però, que la història de l'art d'aquesta dècada és, en part, la història d'un fracàs; però d'un fracàs que ha permès plantejar radicalment tots els fonaments de l'art i a partir del qual s'han obert noves vies de futur. Si, al voltant de 1965, el teatre més polític s'allunya dels seus edificis i institucions, i el 1968 desitja poder, cap al 1970 neix el dubte de si encara serà possible realitzar els somnis anteriors.⁴¹² Els conflictes presents i l'anacronisme de les estructures que els havien de gestionar generaven manifestacions alternatives en tots els dominis. La gent del teatre no es va mantenir al marge d'aquest rebuig de la passivitat i les formes mortes del passat. L'artista se sent aleshores cridat messiànicament a sanar una societat malalta, com deia Jean-Claude Van Itallie el 1968: «le théâtre a tant de rapports immédiats avec la communauté par ses sources et ses effets, par son contenu et la forme de son travail, qu'il doit être en un sens politique. Il revient à l'artiste de repérer les formes de l'aliénation publique.»⁴¹³ El teatre es presentava, aleshores, com un camp privilegiat per mostrar, per mitjà d'imatges, els problemes de la societat.

⁴¹⁰ Cf. Richard SCHECHNER, «The efficacy-entertainment braid», dins *Performance Theory*, Routledge, Londres, 2003 (1^a ed.: 1977), p. 129-136 (p. 133).

⁴¹¹ Comentari de Brook en una entrevista realitzada per Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 13).

⁴¹² Cf. Ronny DAVIS, «1971: rethinking guerrilla theatre», *Performance*, vol. 1, núm. 1 (desembre de 1971), p. 166-173.

El Living Theatre sent que pertany, des del seu origen com a grup, a un moviment que dura molts anys, i dins el qual es troben noms com Tolstoj, Gorki, Meyerhold, Majakovskij, Piscator, i també moviments artístics com el futurisme, el constructivisme o el teatre federal: «trente années à créer un théâtre politique. le théâtre est dans le monde, le monde est dans le théâtre, le théâtre est dans les rues, les rues dans le théâtre. et l'objectif étant tout du long l'unification, tout l'effort en conséquence pour trouver le moyen de toucher le public, dégager les entrées, la participation, le fameux engagement mutuel, le sens de la vie, ne faire qu'un, agir ensemble et aujourd'hui.»⁴¹⁴

Perquè l'actualitat passi a pertànyer al teatre cal canviar no solament el contingut sinó també la forma. El Living opta per un llenguatge del gest que es destina essencialment al públic, a tots aquells que necessitin realitzar un *viatge* amb ells.⁴¹⁵ El terme *viatge*, en aquesta dècada, està molt associat a l'ús de les drogues, concretament l'LSD (o àcid), reivindicat per gran part dels estudiants nord-americans i pels membres del Living en tant que potenciador de la consciència. Mentre el poeta *beatnik* Allen Ginsberg incentivava els adolescents i joves a experimentar amb les substàncies al·lucinògenes, els Beatles reflectien en les seves músiques, lletres i portades de discos els efectes *psicodèlics* de les noves drogues.⁴¹⁶ També Beck reconeixia que les obres del Living —principalment *Frankenstein* (1965) i *Paradise Now* (1968)— devien molt a l'experiència personal dels seus membres amb els al·lucinògens: «Hay drogas que liberan y drogas que esclavizan. La marihuana y el has liberan. La heroína y el opio esclavizan. [...] Hipocresía: los gobiernos que deploran las muertes por sobredosis y conectan cables eléctricos y hacen la guerra.»⁴¹⁷ Però, a *Paradise Now*, el viatge és molt més complex i total, és la metàfora d'una

⁴¹³ Jean-Claude VAN ITALLIE, «Théâtre et politique», *Cahiers du Festival*, núm. 4 (maig de 1968), s. p. Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/84 (1). BnF. Dpt des ASP.

⁴¹⁴ Julian BECK, «Méditation 1979» (Londres, agost de 1979), dins *Théandrique*, p. 100-106 (p. 101).

⁴¹⁵ Intervenció de Julian Beck en «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 185).

⁴¹⁶ El 1968 augmenta considerablement l'ús de les drogues als Estats Units: la marihuana ja era coneguda des dels principis del segle XX, però a finals dels seixanta es fan usuals les *festes universitàries de marihuana*. La droga més recent i emblemàtica és, aleshores, l'LSD (dietilamina d'àcid lisèrgic), inventada accidentalment en un laboratori suís i venuda en petites dosis als Estats Units. Els seus consumidors inicials són els agents del CIA, que experimenten els seus efectes per provocar-los després als detinguts, però ràpidament s'estén l'ús a estudiants i artistes. Alguns consumidors explicaven que realitzaven un *viatge dolent*, però la majoria empenia un viatge de plaer i alliberament. Cf. Mark KURLANSKY, 1968, p. 247-250.

⁴¹⁷ Julian BECK, «76. El Departamento de Orden Político y Social» (Itàlia, 1966-Brasil, 1971), dins *El Living Theatre*, p. 163-167 (p. 166).

experiència extàtica que implica una sortida de si mateix, del món quotidià, i una elevació iniciàtica que recupera el paradís perdut.⁴¹⁸

També Peter Brook experimentà algun cop amb drogues al·lucinògenes, sentint-se despertar cap a una *sensibilitat infinita* que li augmenta la percepció tàctil, de tal manera que estaria disposat, en un moment com aquell, a renunciar a tots els altres sentits: «¿Había penetrado hasta el corazón del momento efímero?»⁴¹⁹ Aquest despertar de la percepció —amb tot el que implica d'impacte, sorpresa, meravella o afirmació— és anàleg al que hauria de tenir lloc en el teatre, diu Brook, però alhora hi ha una profunda diferència: l'experiència teatral, al contrari de les drogues, provoca una comunió amb els altres; es tracta d'un moment compartit, sense conseqüències tràgiques.⁴²⁰ Grotowski, per la seva banda, rebutja peremptòriament qualsevol actuació sota l'efecte de les drogues, ja que creu que la ment ha d'estar desperta per preveure el caos i els *accidents del camí*.⁴²¹

El Living es rebella en tots els àmbits polèmics dels anys seixanta, oposant-se a un sistema que considera capitalista, burgès, consumista, violent i repressiu. Els seus membres defensen radicalment la no violència, en la línia iniciada per Martin Luther King, assassinat el 4 d'abril de 1968: «Después del asesinato de Martin Luther King, el trabajo adhirió a lo cotidiano. Después de aquellos días, sentí que sobre nosotros se ejercía una presión enorme que definió el aspecto político de *P.N.*», comenta Beck aleshores.⁴²² Estan en sintonia amb un dels valors de moda del 68, l'orientalisme —n'hi ha prou amb recordar que Allen Ginsberg, partidari del budisme feia ja alguns anys, recorria constantment a mantres hindús o a la síl·laba *Om* per asserenar els activistes o els agents policíacs en les manifestacions. Estan també a favor de la revolució sexual, de l'ús de les drogues i del feminisme. Però saben que no és suficient una rebel·lió individual, si aquesta no porta a una presa de consciència col·lectiva:

Cantar. Bailar. Amor. Paz. Drogarse. Gozar. Trip. Liberarse. Hacer lo que se quiera. La revolución de la expresión individual que se despoja de los atributos burgueses en tanto que la continuación

⁴¹⁸ Cf. Monique BORIE, «De l'herméneutique à la régénération par le théâtre. Eliade et le Living Theatre», dins *Mircea Eliade*, cahier dirigé par Constantin Tacou avec la collaboration de Georges Banu et Guy Chalvon-Demersay, L'Herne, París, 1978, p. 194-202.

⁴¹⁹ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 26.

⁴²⁰ Cf. Peter BROOK, «La radiación esencial», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 387-395 (p. 388).

⁴²¹ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 45).

⁴²² Intervenció de Julian Beck en «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 186). Les majúscules *P.N.* es refereixen a *Paradise Now*, l'obra clau del 1968.

de su ciudadanía en el mundo capitalista no resulta suficiente para las necesidades de este planeta. [...]

La Nación de Woodstock: Producto Superior de la Cultura Burguesa. Es todo privilegio. Privilegio significa clases. Profundizarlo. ¡Contra la pared, Nación de Woodstock! [...]

Ya es hora de encender todas las luces. Encender todas las luces en este teatro del mundo en que estamos, de modo que no quede ni una sola brizna de falso misterio. Entonces, a la luz de la acción, vamos a bailar nuestra marcha, Oh Nación de Woodstock.⁴²³

Aquesta lluita del Living ha d'inserir-se dins l'inconscient col·lectiu, connectar *verticalment* amb una força superior. El ritual esdevé un instrument de cohesió del grup, i també un model exemplar d'acció per als espectadors. De fet, el viatge només es pot fer «gracias al rito, la experiencia extática reveladora».⁴²⁴ Emprendre el viatge significa escapar-se del pes de la història i entrar en un estat alliberat de consciència. Per això el Living recorre al ioga, a les drogues i a altres tècniques d'èxtasi, molt semblants a les utilitzades pels xamans en les societats primitives. Només el viatge portarà al *punt zero* on tot pot recomençar, i farà possible el paradís adàmic oblidat per la societat alienada i fragmentada del segle XX. En la terminologia d'Eliade, realitzar el viatge és repetir l'acte cosmogònic —el model exemplar de tota *creació*— i participar així en la creació d'un món més fort i significatiu que l'existent, perquè aquest no satisfà.⁴²⁵

Paradise Now (1968), que vol ser un espectacle universal, ha de partir dels elements concrets i portar a escena l'instant present en tota la seva complexitat política: les diferents accions fan referència als conflictes mundials més encesos, difosos pels mitjans de comunicació a escala planetària. El Living creu, però, que un canvi polític exterior no tindrà èxit si no s'acompanya d'una transformació espiritual individual: «The Revolution must therefore be both an Interior and an Exterior Voyage, a Personal and a Supra-Personal Voyage, a Spiritual and a Political Voyage, a Psychological and an Economic Voyage, a Philosophical and a Social Voyage, an Individual and a Collective Voyage.»⁴²⁶

⁴²³ Julian BECK, «87. La nación de Woodstock» (Itàlia, novembre de 1969), dins *El Living Theatre*, p. 199-203 (p. 200-201, 203). Aquesta ordre —«¡contra la pared!»— és usada normalment per la policia en el moment de detenir un pres.

⁴²⁴ Comentari de l'actor Henry Howard el 23/VIII/1968, recollida per Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 173.

⁴²⁵ Cf. Monique BORIE, «De l'herméneutique à la régénération par le théâtre. Eliade et le Living Theatre», dins *Mircea Eliade*, p. 194-202 (p. 198). Cf. Mircea ELIADE, «Capítulo II: Magia e prestigio das "origens"», dins *Aspectos do mito*, Edições 70, Lisboa, 1963, p. 25-38.

⁴²⁶ Judith MALINA i Julian BECK, «Preparation», dins *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre*, Random House, Nova York, 1971, p. 5-13 (p. 7). El text afegeix: «Exterior political change, for instance, without concomitant individual spiritual change cannot resist corruption. Nor can individual spiritual change be uncorrupt if the world on which the individual depends for subsistence remains unchanged.»

El diagrama que sintetitza *Paradise Now* exigeix diversos nivells de lectura que se sobreposen sincrèticament. En els dos homes dibuixats paral·lelament se situen, graó a graó, els atributs de Déu definits per la càbala i els *chakres* activats pel kundalini. Cadascun dels vuit graons té un caràcter particular i significa una evolució en el camí que mena a la revolució permanent. S'incideix, alhora, sobre un aspecte particular de la *dialèctica de la Revolució* que cal combatre o atacar. Sorgeixen així les *confrontacions*, que determinen els problemes i les respostes del Living per solucionar-los:

I.	Cultura ← assalt estètic	Revolució de les cultures
II.	Ignorància ← força de la veritat	Revolució de la revelació
III.	Alienació o inhibició ← entusiasme	Revolució de les forces reunides
IV.	Hostilitat ← força de l'amor	Revolució sexual
V.	Rigidesa ← moviment	Revolució de l'acció
VI.	Por ← acció emergent	Revolució de la transformació
VII.	Il·lusió ← energia creativa	Revolució de l'ésser
VIII.	Èxtasi ← ímpetu	Revolució permanent ⁴²⁷

Aquesta matriu iniciàtica interactua amb molts altres elements. De fet, els vuit graons s'estructuren també segons un *ritu*, una *visió* i una *acció*. Aquesta tríada ens indica que, per mitjà del cos, s'accedeix a un estat més espiritual o visionari, que conclou amb una acció. El recorregut reproduïx el procés de l'experiència mística dins les grans tradicions religioses, que es compon d'un primer moment de disciplina física (per mitjà del ioga, la respiració o la pregària), que permet endinsar-se en el segon moment de més interioritat i silenci (l'experiència profunda), per passar després al tercer moment d'acció (el contacte amb la realitat concreta). El procés de retorn al món per regenerar-lo s'explica també amb la imatge de la *baixada de la muntanya* present en Moisès, Ramon Llull, el Zaratrusta de Nietzsche i tants altres místics. L'experiència viscuda vol ser compresa, posada en pràctica. Preparació, contemplació i acció formen una tríada forta, un recorregut iniciàtic.

Els *ritus* exemplifiquen diferents aspectes de la vida comunitària del Living. Són exercicis físics i espirituals de gran impacte plàstic, adaptats sovint del ioga, que donen nom a cada graó:

⁴²⁷ Totes aquestes expressions i les dels quadres que segueixen són traduïdes directament de l'anglès, tal com apareixen al llibre de Judith MALINA i Julian BECK, *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre*. Hi ha, però, altres autors que reproduïxen el text preparatori de Beck i Malina en italià (Franco Quadri en «Paradise Now. La preparazione», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 242-246) o que descriuen detalladament tot l'espectacle

I.	Ritu del <i>guerrilla theatre</i>	Graó del bo i el dolent
II.	Ritu de la pregària	Graó de la pregària
III.	Ritu de l'estudi	Graó de l'ensenyament
IV.	Ritu de les relacions universals	Graó del camí
V.	Ritu del viatge misteriós	Graó de la redempció
VI.	Ritu de les forces antagòniques	Graó de l'amor
VII.	Ritu de les noves possibilitats	Graó del cel i la terra
VIII.	Ritu del tu i jo	Graó de Déu i de l'home

A cadascun segueix una *visió* que trenca amb el caràcter autoreferencial per evocar altres aspectes més utòpics, com les cultures que viuen ja en harmonia, o també els somnis d'integració de les races i el paradís. Hi trobem semblances amb el famós discurs de Martin Luther King pronunciat l'agost de 1963 al Lincoln Memorial («I have a dream...»), o amb algunes cançons dels Beatles i de John Lenon («Imagine there's no Heaven...»). Aquestes visions, com a imatges potents (il·luminades amb un color específic, del més fosc a la llum total, segons els *chakres*), preparen per a l'*acció* que segueix:

I.	Visió de la mort i resurrecció dels indis nord-americans (negre)
II.	Visió del descobriment del pol nord (blau)
III.	Visió de la creació de la vida (verd)
IV.	Visió de l' <i>apokatastasis</i> ⁴²⁸ (vermell)
V.	Visió de la integració de les races (taronja)
VI.	Visió del <i>llamp</i> màgic d'amor (groc)
VII.	Visió de l'arribada a Mart (espectre)
VIII.	Visió de la destrucció del mite d'Edèn (blanc)

Finalment, després de cada visió té lloc una *acció* realitzada conjuntament pels actors i el públic. S'inicia amb un text que suggereix i estimula el debat. És aleshores quan es tracten els conflictes del moment, sintetitzats en el nom d'una ciutat o país, i acompanyats per un comentari o una pregunta provocadora:

en francès (Pierre BINDER, *Le Living Theatre*, p. 175-237). Hi ha petites variants en aquestes altres transcripcions.

⁴²⁸ La paraula grega *apokatastasis* significa la transformació de les forces satàniques en celestials. Els grecs la utilitzaven per parlar de restitució o restabliment. Els Pares del Desert li donaven el sentit de resurrecció o restauració d'un estat de perfecció, abans del pecat original. Allen Ginsberg la posa de moda quan la dirigeix a la policia que el deté durant una manifestació antimilitarista (1967/68). Cf. Pierre BINDER, «XXXV. Paradise Now: l'Exorcisme de la Violència i la Revolució Sexual», dins *Le Living Theatre*, p. 207-212. Cf. Judith MALINA i Julian BECK, *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre*, p. 78.

- I. Nova York: 8.000.000 persones viuen en un estat d'emergència
- II. Bolívia: un grup de revolucionaris conspira la seva estratègia
- III. Ara i aquí: hi ha un grup de persones que vol canviar el món
- IV. Jerusalem: les víctimes esdevenen executors. ¿Què fan els pacifistes?
- V. París: el futur: la revolució anarquista no-violenta
- VI. Capetown/Birmingham: els Negres confronten els Blancs amb revolució. ¿Com els vencen?
- VII. Hanoi/Saigon: hi ha un grup de persones vivint en una societat anàrquica. ¿Què estan fent?
- VIII. El Carrer:

A la primera acció els actors pronuncien frases sobre la cultura capitalista, que trepitja les altres races, i sobre la urgència d'un canvi de percepció com l'efectuat pels estudiants de Columbia. La segona es refereix a Bolívia i a la necessitat d'una revolució no violenta; però durant la invasió soviètica de Txecoslovàquia, l'agost de 1968, aquesta és substituïda per Praga, i durant els conflictes de setembre per Ciutat de Mèxic. La tercera acció pren el nom de la ciutat on té lloc l'espectacle, amb un text sempre diferent. La quarta fa referència a l'hostilitat entre àrabs i jueus, i es materialitza espacialment en un joc de distàncies cada cop més reduïdes entre actors i espectadors. La cinquena acció parla de París i de la necessitat d'una continuació i culminació de la revolució de Maig. La sisena és una invitació a pensar els guetos i el continent africà. La setena acció, referent a la guerra del Vietnam, és el projecte d'una societat perfecta i lliure, ensenyant el públic a respirar i experimentar un *vol* (llençant-se a l'aire i caient sobre els braços dels actors). Finalment, l'última acció té lloc quan els actors condueixen els espectadors a les portes del teatre, perquè *el teatre és al carrer* i allí cal continuar-lo.

En aquest espectacle —segurament un dels més polititzats de l'època— el Living assumeix moltes de les lluites revolucionàries que s'havien iniciat en distintes parts del món: s'identifica amb el moviment de defensa dels drets civils, pioner als Estats Units; es posiciona en contra de la guerra en Vietnam i la intervenció armada; dóna suport a la revolta estudiantil, que rebutja el sistema autoritari i repressiu de les universitats i la cultura; defensa la veu crítica dels revolucionaris... «When you criticize radically, you construct», es llegia en el text de la primera acció, citant a Daniel Cohn-Bendit.⁴²⁹ El 1968 Beck formula clarament que «el teatro que no

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 23.

inspira a su público una acción política directa es un teatro insuficiente. La simple agresión cultural no basta.»⁴³⁰ Malina, profundament influïda per l'època, diu:

Las manifestaciones estudiantiles, la guerra en Viet-Nam: todo nos concierne directamente. Y nos sentimos tan responsables que eso afecta nuestro trabajo. [...] Estamos conscientes de los acontecimientos históricos y de las situaciones políticas. Sabemos cuándo actuamos en una ciudad comunista o en una que vota por la derecha. Sabemos si actuamos frente a un público de estudiantes revolucionarios, para un público burgués, de abonados o bien para un público de resfriados eruditos y super-intelectuales que nos aprecian por todas las malas razones que nosotros despreciamos [...].

No queremos que nada nos aisle de nuestro tiempo y nada nos desplaza más que ser relegados por la crítica al territorio de la historia del arte. Consideramos que nuestro trabajo es concreto, mientras que, a menudo, el arte frenó a la historia en el transcurso de la cual estuvo ligado íntimamente a las monarquías y a las tiranías.⁴³¹

De fet, Malina i Beck s'havien entrenat des de feia temps en manifestacions: el 1950, enganxant etiquetes antibel·licistes a Nova York, en contra de la guerra de Corea; a mitjan anys cinquanta, manifestant-se en oposició a les proves nuclears, juntament amb el grup dels Treballadors Catòlics; durant els seixanta, participant en marxés i vagues generals per la pau, cada cop més nombroses. La nota dominant del Living és, sens dubte, l'opció per la no violència seguint la via pacífica proclamada per Gandhi i Luther King. A aquesta no violència s'uneix un anarquisme polític. La seva ideologia és molt esquemàtica i fa referència al mateix estil de vida de la companyia, convertida en comuna anarquista. Hi ha una certa voluntat de proselitisme, transmesa per mitjà d'eslògans i del treball dels actors: ¿*Paradise Now* és una manifestació o un espectacle? ¿Encara és teatre, o es converteix en un immens *happening* col·lectiu?

Els reptes del Living Theatre s'apropen, sens dubte, als dels *happenings*. Sense deixar l'àmbit teatral qüestiona tot allò que molesta també els artistes d'aquest nou gènere: la relació amb el públic, l'escena, els llenguatges, la implicació política... Richard Schechner considera que el *happening* presenta, per fi, una reconciliació entre art i política: «Art and politics have long been bad bedfellows. Politicians have converted art into propaganda and artists have welcomed alienation from bureaucratic societies.»⁴³² L'artista del *happening*, diu Schechner, està en el món,

⁴³⁰ Intervenció de Julian Beck en l'entrevista «El Living en Nueva York» (1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 7-28 (p. 27).

⁴³¹ Intervenció de Judith Malina en l'entrevista citada en la nota anterior. *Ibid.*, p. 16-17.

⁴³² Richard SCHECHNER, «Happenings», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 2 (hivern de 1965), p. 229-232 (p. 229) [número especial].

i intenta crear-ne una imatge. Però vol també implicar el públic, portar-lo a celebrar plegats la *complexitat del món*. No es tracta ja del crit desesperat del teatre de l'absurd, ni tampoc de l'experiència dadaïsta o surrealista, encara bastant centrades en l'obra resultant.

Durant els seixanta, a més dels espectacles que assumeixen aquest caràcter de denúncia i implicació política, assistim també a una proliferació de textos sobre el tema revolucionari. Julian Beck escriu «Theatre and Revolution» l'agost de 1967, mentre està a París. En aquest exercici de crítica radical afirma que la revolució, tan esperada pel Living, farà innecessari el teatre de Broadway, Alemanya, París o Londres; i que les noves preocupacions de la gent del teatre ja no es refereixen únicament a l'àmbit teatral: «Esta revolución se manifiesta en el teatro contemporáneo a través de la investigación de lo instintivo. Esta era la visión de Artaud. El teatro revolucionario de la presente década no se ocupa sólo de cambiar las formas teatrales, se ocupa de liberar, de desbloquear lo instintivo que 1.000 años de civilización han reprimido.»⁴³³ Pel Living no és ara el moment de Shakespeare ni de grans obres mestres, sinó d'abandonar els textos i descobrir unes formes de conducta i d'experiència capaces d'unir el cos i l'esperit, en reposta a les necessitats del públic. Només la joventut pot encara reaccionar perquè no s'ha compromès amb el poder, possessió dels *insensibles* que pretenen mantenir el seu *status quo*: «una sociedad que puede abocarse a la guerra de Viet-Nam resulta intolerable para quienes quieren recuperar sus instintos sagrados.»⁴³⁴ L'estil de vida del Living, en cooperativa comunitària i seguint processos de creació col·lectiva, intenta ser coherent amb aquests principis. Un dia, idealment, deixarà de ser necessària la seva veu de denúncia:

Soñamos con el momento en que el Living Theatre desaparezca mientras que la sociedad en evolución crea otras formas de teatro. [...] No estamos preocupados en absoluto por la obsesión de la publicidad ni por otros medios de atraer a la gente al teatro.

[...] La experiencia Europea fue para nosotros muy estimulante; resulta difícil saber por qué. Tal vez porque Europa esté secretamente ávida de revolución y porque ni siquiera sepa referirse a ella. Tal vez el público reconoció en nosotros alguna luz. ¿Hemos conocido el éxito? No. Habremos alcanzado el éxito cuando el público abandone el teatro para iniciar la revolución por una sociedad libre.⁴³⁵

⁴³³ Julian BECK, «Teatro y revolución» (París, agost de 1967), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 233-236 (p. 234).

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 233.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 236. En relació amb el Living, Beck afirma: «Existimos como cooperativa comunitaria. [...] Poco importa que haya o no haya dinero, el trabajo prosigue porque en él, existe alegría. [...] Estamos desarrollando métodos de creación teatral comunitaria.» (p. 235). També Eugenio Barba, en el poble danès d'Holstebro, escriu el 1968 un article titulat «Teatre i revolució». Els continguts dels dos textos presenten, però, clares discrepàncies. Mentre Beck convida a l'acció directa del teatre dins la política, a la dissolució de l'art en la vida, Barba afirma l'especificitat del teatre, la seva

▪

Peter Brook s'implica momentàniament en la política. Motivats per la guerra del Vietnam, emprèn el 1966 una creació col·lectiva que porta el suggeridor títol de *US*: un joc de paraules en anglès que suggereix que el problema dels Estats Units (*United States*) també ens diu respecte a nosaltres (*us*). L'espectacle neix així d'una sensibilitat acurada al temps actual i d'una necessitat de posicionament crític: «*US* surgió como consecuencia de la reacción de algunos de nosotros que, de repente, sintió que Vietnam era una situación mucho más potente, grave y apremiante que cualquier otro drama que pudiera existir ya, aun de manera tácita.»⁴³⁶ Al teatre anglès no hi havia cap grup que estigués reflexionant sobre aquesta guerra, però sí a Nova York, on es preparaven algunes produccions molt intencionades (*Viet Rock*, *MacBird*, *Dynamite Tunité*);⁴³⁷ pels seus carrers desfilaven també les marionetes gegants del *Bread and Puppet*, recreant ritualment bombardejos i apellant al dolor dels vietnamites.

Davant les imatges que arribaven insistentment per televisió, Brook decideix posar en marxa una investigació sobre la situació vietnamita per part d'un equip potent d'actors, escriptors, dos directors teatrals (Albert Hunt i Geoffrey Reeves), documentalistes i corresponents (Susan Sontag, Joe Chaikin), i també un compositor, un especialista en teatre xinès i un monjo budista del Vietnam. Brook demana una col·laboració a Grotowski, que passa deu dies en un treball intens, rigorós (i *dolorós*) amb els seus actors.⁴³⁸ Després de quinze setmanes d'assajos, sota un vertader esperit comunitari generat per la indignació i la protesta, el resultat és una obra col·lectiva de tres hores, que acaba amb un gran silenci dels actors asseguts a l'escenari, preguntant-se interiorment per tot el que està succeint en el món:

capacitat suggestiva que rau, precisament, en la ficció: «El teatro es ficción, visión. Sólo la intensidad de su sugestión actúa sobre los espectadores. Cuando se esfuerza por convertirse en aquello que quiere sugerir, pierde su efecto.» Beck col·loca en teatre en el centre de la revolució políticsocial, però Barba vol realitzar la revolució dins el teatre mateix, defensant que la pràctica teatral no pot canviar tota la societat, sinó tan sols el teatre (a semblança de Grotowski). Cf. Eugenio BARBA, «Teatro y revolución», dins *Teatro. Soledad, oficio, revuelta*, p. 42-45 (p. 43). Aquest text es va publicar per primer cop a la revista de l'Odin Teatret, *Teatrets Teori og Teknikk*, núm. 8 (1968).

⁴³⁶ Peter BROOK, «"U.S." quiere decir tú; "U.S." quiere decir nosotros» [1966], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 108-113 (p. 108). En un altre text, en què parla de la pel·lícula realitzada sobre *US*, Brook comenta: «Más que una acción por nuestra parte, era una reacción. Una reacción frente a ese Vietnam que innegablemente estaba allí, avasallándonos. No había otra opción.» Extret de Peter BROOK, «"Tell me Lies"» [1968], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 348-356 (p. 351).

⁴³⁷ Cf. Pierre DOMMERGUES, «Shakespeare à l'heure du Vietnam. Rencontre avec Peter Brook», *Le Monde* (9/x/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP.

El final propiament dit de *US* certament no es, com alguns han interpretat, una acusació o un reproche al espectador per part dels actors. Els actors estan genuïnament preocupats per ells mateixos, estan utilitzant i afrontant això que més els aterroriza de sí mateixos.

US no reclama res ni formula cap manifest. Ha sorgit d'un treball experimental de laboratori, que és el mateix que dir que va ser generat per una successió d'intents d'examinar determinada tesi, determinat problema.

El problema era ¿com es poden incloure en el teatre els esdeveniments de tots els dies? Darrere d'aquesta pregunta hi ha una altra: ¿per què haurien d'incloure's?⁴³⁹

El públic no té voluntat d'aplaudir l'espectacle, després que l'última papallona (de fantasia) és cremada a l'escenari i els actors romanen asseguts en un silenci estricte. Els crítics asseguren que no saben com classificar aquesta obra, que s'escapa a totes les categories teatrals conegudes.⁴⁴⁰ El *collage* d'elements tan diversos inclou fragments de la *Bhagavad Gita*, que un escriptor hindú presenta durant els assajos (i que serà l'embrió de la posada en escena del *Mahabharata*), i també del poema d'Adrian Mitchell creat dins un context contracultural, «To Whom It May Concern», que es convertirà en la famosa cançó «Tell me lies about Vietnam». Però tot l'espectacle, que a més d'un intent per penetrar en la cultura vietnamita constitueix també un apropament a l'esperit nord-americà, es fa ressò de l'estètica *pop*, dels ritmes de *jazz* i dels *happenings* de John Cage —la seva obra «Composition 1960 number five», sobre el soroll d'unes ales de papallona en una sala de concerts, serveix d'inspiració directa per a la fi de *US*.⁴⁴¹ L'interès de Brook per les noves tendències artístiques revela una fascinació i alhora una voluntat de desemmascarar la cultura nord-americana, com comenta Jean-Claude van Itallie: «Peter was interested in NY happenings. But his interest was to show the decadence, the emptiness of the happenings and the people making them.»⁴⁴²

⁴³⁸ Grotowski afirmava, durant el seminari: «C'est seulement au-delà de la fatigue que quelque chose peut arriver.» Malgrat l'esgotament físic i mental, els actors començaren a sentir que Grotowski els feia una demanda vàlida. Cf. Peter BROOK, «Qualité et artisanat», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 6-10 (p. 8).

⁴³⁹ Peter BROOK, «"U.S." quiere decir tú; "U.S." quiere decir nosotros» [1966], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 108-113 (p. 110). En l'altre text sobre *Tell me lies* Brook afegeix: «Ciertamente el público entendió esa inmovilidad como expresión de hostilidad, como un reproche moral autosuficiente, como una acusación. Hubo quienes tomaron el silencio como un insulto, otros como una forma de evasión. Otros lo consideraron una rabiosa propaganda comunista.» Extret de Peter BROOK, «"Tell me Lies"» [1968], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 348-356 (p. 354).

⁴⁴⁰ Irving Wardle, el crític de *The Times*, escriu aleshores: «This event conforms to no existing theatrical category and lies outside the scope of conventional criticism. This is something new in the British theatre. Detachment is finally broken down. I have never before experienced this so fully in a theatre.» Extret de *US. The Book of the Royal Shakespeare Theatre Production*, Calder & Boyars, Londres, 1968, p. 188.

⁴⁴¹ Cf. Michael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, p. 160-161.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 162. El fragment citat té la data de 6/VII/1966.

Es tracta, sens dubte, de l'espectacle de Brook més proper als *happenings*, i per això també més en la línia del Living Theatre; un espectacle eclèctic i portador d'un realisme pertorbador. Però la seva profunditat col·lectiva recorda alhora el treball rigorós de Grotowski o la violència proposada per Artaud. Sense convertir-se exactament en teatre polític, *US* concilia l'estil documental —el *teatre de fets*, com es diu aleshores— amb la força del *teatre de la crueltat*, la provocació amb la reflexió que defuig els eslògans fàcils i compromet el públic. L'ambigüitat del present vol actuar sobre els espectadors com una gran presa de consciència col·lectiva de la situació política, social i intel·lectual contemporània. Ja el bisbe de Woolwich hi veia una *litúrgia* molt completa capaç d'involucrar els participants en un grau que el teatre no actua a fer.⁴⁴³

Brook no vol que *US* s'assembla a un documental de televisió, a un instrument propagandista o al teatre polític més comú en aquella època.⁴⁴⁴ Sent una aversió pel teatre didàctic a la manera de Brecht (i també del Living Theatre), ple de certeses i solucions. Tot el que desitja és anar més enllà de la polèmica i emocionar reflexivament els espectadors, a la manera del teatre elisabethià: «teatro político auténtico significa confiar en que cada individuo del público, hombre o mujer, sacará sus propias conclusiones, una vez que el acto del teatro ha ejecutado su legítima función de sacar a la luz las complejidades ocultas de una situación dada. No obstante, teatro político es el opuesto exacto de política; no puede servir a una línea de partido.»⁴⁴⁵

El teatre ha de parlar dels fets quotidians, però ha de portar en si mateix la confrontació, inquietar les persones i obligar-les a qüestionar els problemes morals i socials. Per mitjà de tècniques contradictòries, l'espectacle vol conduir al *moment de la veritat* que normalment s'evita. El conflicte del Vietnam proporciona la tragèdia més atterradora, una situació dramàtica de mort i injustícia, irreconciliable amb la vida quotidiana dels actors i espectadors: «Queríamos que los actores exploraran cada uno de los aspectos de esta contradicción, de manera que, en vez de acusar al público o apiadarse de él, pudieran ser eso que se supone que un actor debe ser

⁴⁴³ Cf. [Bishop of Woolwich], «The Aldwych Liturgy: A Review by the Bishop of Woolwich» (*Guardian*, novembre de 1966), dins David WILLIAMS (ed.), *Peter Brook. A theatrical casebook*, p. 111-112. Molt interessant és també l'article de Claude FABRIZIO, «Le "drame documentaire" de Peter Brook», *Les Lettres Françaises* (6/IV/1967). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP.

⁴⁴⁴ Cf. Margaret CROYDEN, «El Mahabharata» (1987), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 232-257 (p. 239). En aquesta visió del passat, Brook confessa: «Cuando hicimos *US* en los años sesenta, intentamos adoptar un enfoque totalmente distinto para el teatro político. Lo cual ilusionó a mucha gente y ofendió a mucha otra, porque me negué a seguir ninguna de las líneas aprobadas sobre la guerra de Vietnam en la época.» (p. 238-239) Cf. l'entrevista realitzada per Paul GILLES, «Le diabolique mister Brook», *Arts* (5/V/1965). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP.

⁴⁴⁵ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 186. Brook afegeix que el bon teatre té el deure de mostrar que «los absolutos políticos son dolorosamente relativos y muchos compromisos peligrosamente ingenuos». En aquesta crítica es pot incloure fàcilment el Living Theatre.

siempre: un representante del espectador, entrenado y preparado para ir más lejos que el espectador, transitando un camino que éste sabe que le es propio.»⁴⁴⁶

Més tard, Brook reflexiona sobre el fet que un esdeveniment tan actual en un moment, com la guerra de Vietnam, provoqui immediatament actituds violentes i una construcció de barreres per part d'alguns espectadors, mentre que les tragèdies antigues proporcionen protecció i innocència. Quan s'agredeix el públic amb un tema de l'actualitat, s'obre una *porta política* que és tancada tot seguit i que no permet anar més lluny.⁴⁴⁷ De fet, aquest era també el problema del Living Theatre, que exigia dels espectadors un posicionament polític semblant al de la RSC i generava, consegüentment, moltes reaccions adverses. Però, en lloc d'adoctrinar, la companyia de Brook planteja les preguntes sense donar cap resposta, sense imposar cap actitud o presa de posició política: «Se dice que *Las bodas de Figaro* precipitó la Revolución Francesa, pero yo no lo creo. No creo que las obras de teatro ni los films, ni ninguna obra de arte tenga ese efecto.»⁴⁴⁸

Malgrat que el teatre no provoqui directament una revolució, pot oferir als espectadors un moment de confrontació amb si mateixos, de percepció aguda que vagi més enllà de la visió quotidiana, que els porti a qüestionar-se interiorment. El teatre té una força i una eficàcia limitades, però pot esdevenir instrument de *revelació d'un món*, manifestant aspectes sovint amagats i antagònics. Aquest teatre modestament polític i objectiu, segons Brook, arriba a tenir molt més sentit que el desig desorbitat de salvar la humanitat: en unes poques hores és possible viure una experiència més intensa que la proposada per qualsevol dirigent polític, que obri possibilitats sovint ignorades i s'oposi a l'ambient generalitzat de desesperació. La vertadera utilitat de l'art resideix en aquesta acció estimulante i lúcida, que sobrepassa les subjectivitats individuals per plantejar les vertaderes preguntes de cada temps.⁴⁴⁹

L'obra teatral *US* (1966) dona origen a la pel·lícula *Tell me lies* (1967), realitzada amb els diners de setanta professionals nord-americans (i sense el suport oficial d'Anglaterra, Europa o Hollywood). El treball portat a escena és, però, totalment renovat per adequar-se al llenguatge

⁴⁴⁶ Peter BROOK, «"U.S." quiere decir tú; "U.S." quiere decir nosotros» [1966], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 108-113 (p. 111).

⁴⁴⁷ Cf. intervenció de Peter Brook en Richard SCHECHNER (ed.), «Marat/Sade Forum» (28/1/1966), *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 214-237 (p. 231).

⁴⁴⁸ Peter BROOK, «"Tell me Lies"» [1968], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 348-356 (p. 351).

⁴⁴⁹ Cf. Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 118). Cf. «Entretien: Peter Brook l'élisabéthain», *Le Monde* (15-X-1970). Rec. fac. extraits de presse. 4^o SW 2544. BnF. Dpt des ASP.

específic del cinema.⁴⁵⁰ Cal mostrar la reacció concreta de Londres a la guerra del Vietnam, barrejant la dimensió documental i la creativa, per trobar la manera de parlar d'un tema polèmic, real i quotidià: «Il faut trouver la forme anti-forme, c'est-à-dire la forme qui permet de rendre compte dans un langage ordonné de ce qui refuse par définition l'ordre et le langage.»⁴⁵¹ Segons Brook, aquesta recerca s'apropa als reptes del *pop art*, en el seu intent de provocar una mirada nova sobre objectes ordinaris.

Criticada pels periodistes, acusada d'*anti-nord-americana*, recargolada o obscena, la pel·lícula provoca directament els espectadors. Hi ha molts silencis que molesten: la mort d'un monjo a Saigon, la mort d'un quàquer a Washington, el silenci covard de dos londinencs, el silenci immòbil dels curiosos rere una finestra... Es tracta d'un *collage* amb imatges de manifestacions antibel·licistes o de pregàries per la pau amb parts cantades, una mena de *happening* controlat o, com comenta Jean-Paul Sartre aleshores, un compromís entre els *happenings* i una obra teatral: «Has it anything to do with the theatre? I think it is really on the borderline where form is only an intermediary and where we can either say "this is theatre" or "this is not".»⁴⁵²

De fet, es plantegen moltes preguntes inquietants sense cap resposta, en contrast amb les argumentacions nord-americanes usades per defensar la guerra, totalment cerebrals i aparentment lògiques. L'anàlisi publicada aquell mateix any per Susan Sontag sobre la situació dels Estats Units permet entendre més a fons el clima de desesperació generalitzat. Sontag el caracteritza com un país conservador que ha estat fundat a partir d'un genocidi; un país violent, ressentit, materialista, moralista, apocalíptic, que abusa del poder, profundament racista, defensor d'una *guerra santa* i dividit entre governants i intel·lectuals. Però el considera alhora posseïdor d'una joventut molt prometedora que s'involucra en la política i canvia els costums, que proclama una revolució sexual i recorre a les drogues, que gira la mirada cap a Orient i es manifesta en contra de la guerra.⁴⁵³ Aquesta visió tan negativa és comuna entre els intel·lectuals, els estudiants i els artistes d'esquerres, en un moment de forta tensió que es va estenent per tot el món.

⁴⁵⁰ Brook explica més recentment les diferències entre els dos gèneres artístics a «Entrer simultanément dans les deux mondes», dins Béatrice PICON-VALLIN (ed.), *Le film de théâtre*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1997, p. 232-240.

⁴⁵¹ Entrevista a Peter Brook realitzada per Claude FABRIZIO, «"US" est un happening contrôlé et un film-collage», *Les Lettres Françaises* (2-VIII-67). Rec. fac. extraits de presse. 4^e sw 2544. BnF. Dpt des ASP.

⁴⁵² Jean-Paul SARTRE, «Myth and reality in the theatre», dins *US*, p. 199-201 (p. 200).

⁴⁵³ Cf. Susan SONTAG, «Qué sucede en los Estados Unidos» (1966), dins *Estilos radicales*, p. 205-216. Aquest article és la resposta de Sontag a les preguntes formulades per la *Partisan Review* a diverses persones l'estiu de 1966, i publicada l'hivern de 1967 juntament amb altres 15 opinions.

De petit, a casa seva, Brook muntava discursos socialistes en contra de la pobresa i la injustícia. Però, de fet, sempre s'ha mantingut al marge de qualsevol ideologia política: «un sentido de la relatividad de todas las posturas me preservó de apegarme a ninguna convicción política. Yo simplemente observava los acontecimientos con periodístico interés y escepticismo periodístico.»⁴⁵⁴ De jove, havia intentat entrar com a actor en l'únic teatre comunista anglès, l'Unity, però el seu discurs en contra del capitalisme no va agradar al jurat. Anys més tard, de visita a Berlín Est, el comunisme li va semblar quelcom *romàntic* —ocult, anacrònic i distant. Visita Cuba després de la revolució i, com passa a molts artistes i intel·lectuals, es deixa seduir per aquella llibertat sobtada: al voltant de 1968 Fidel Castro és, efectivament, l'heroi de la nova esquerra, juntament amb Che Guevara, el model de jove revolucionari que calia imitar. Brook assisteix també als esdeveniments del Maig parisenc, però conserva una distància i una veu crítica: «Los sucesos de 1968 mostraron de modo punzante cuántas veces en cualquier actividad, por muy admirable que sea su meta, falta algo esencial porque la visión de los que participan es inevitablemente incompleta.»⁴⁵⁵ Durant la guerra del Vietnam s'oposa radicalment a la intervenció bèl·lica i imperialista dels Estats Units. Identificat amb les postures d'esquerra, no s'ha afiliat mai a cap partit, estil, teoria o religió, encara que manifesti una *anarquia escèptica* davant els valors de la dreta: «Siempre he recelado de cualquier credo, de cualquier convicción, de cualquier programa que ignore las contradicciones.»⁴⁵⁶ La complementaritat dels contraris, tan valorada per Brook, es troba en l'essència mateixa del taoisme i el pensament oriental (l'equilibri entre el yin i el yang, l'element passiu i l'actiu, el femení i el masculí).

Els espectacles de Brook, a la dècada dels seixanta, revelen un interès profund pels esdeveniments que commouen el món, una reflexió madura sobre el paper de l'art a la societat. *Marat/Sade* (1964), que incideix sobre la necessitat de rebel·lió, no és una obra políticament ingènua. Molt menys ho és *US* (1967), que planteja la problemàtica complexa del Vietnam a partir de la realitat dels vietnamites, desconeguda pels occidentals, sense oferir solucions fàcils. Ja la pel·lícula *Lord of the Flies* (1963) qüestionava la bondat natural de tot ésser humà, per mitjà d'uns nens desapiadats que naufragaven en una illa deserta. A Brook li agrada la confrontació,

⁴⁵⁴ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 99. Aquest comentari sorgeix just després d'explicar el seu viatge a Alemanya (a Berlín Est) l'any 1951, per conèixer el director marxista Bertolt Brecht.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 194.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 91. Aquestes contradiccions són identificades tot seguit per Brook: el caos i l'ordre, l'acció i la inacció, el silenci i el so, la intervenció i el deixar fer, la vida exterior i la interior, la donació i la retenció, la possessió i el rebuig... Afegeix Brook: «El cambio de estilos, lugares y ritmos creaba un modo de vivir voluntarioso, alegre, pero el sentido de ser una pelota oscilante también acarrea una honda necesidad de atar la pelota a un hilo, un hilo que estaría allí costara lo que costase para salvar a la pelota de salir despedida irremisiblemente hacia el espacio exterior.» *Ibidem*.

la destrucció de les certeses, la dialèctica que porta a la reflexió conscient, a la transformació interior. El seu teatre no s'identifica, doncs, amb un teatre polític a l'estil de Brecht o Piscator, del Living o del Teatro Campesino. De *US*, els crítics han dit que es tractava de teatre documental, de *teatre de fets*, profundament submergit en la història contemporània. Aquesta experiència és, però, puntual. Brook seguirà qüestionant els espectadors, però a través d'un estil més indirecte i subtil, menys contextualitzat i polèmic. Banu comenta que Brook «vit avec l'oreille posée sur le monde sans basculer du côté de ce que fut le théâtre politique, trop nourri de certitudes à ses yeux et trop sûr de la voie à suivre». ⁴⁵⁷

Durant el turbulent 68 Brook escriu el «Manifesto for the Sixties» amb 24 punts breus. El seu to destructiu és característic de gran part de la producció escrita d'aquesta dècada: «La cultura jamás ha hecho nada verdaderamente bueno. Ninguna obra de arte ha logrado todavía que el hombre sea mejor.»⁴⁵⁸ De manera aparentment inconnexa, Brook va afirmant idees crítiques i negatives: els clàssics no són millors que les comèdies musicals; el teatre no sap entretenir el públic; el públic no té criteris artístics; la *noblesa* o la *intelligència* no volen dir res; el temps d'assaig o els recursos econòmics tampoc no garanteixen la qualitat d'una obra; les contradiccions donen harmonia al teatre, però la falta d'equilibri és dolenta; el teatre social va morir, i potser la resposta es trobi en la televisió; cal tornar a Shakespeare, que engloba tot el que diuen Brecht, Beckett o Artaud; ¿recordem una obra passats 10 anys?; ¿l'obra ens ha ajudat a veure més enllà?; el que interessa és l'ambició shakespeariana, no el seu mètode; en el teatre cal examinar com vivim el nostre oci; cal assumir el caràcter efímer de la representació, que obliga a començar sempre del no-res.

Així doncs, per mitjà de paràgrafs curts i incisius, Brook desmunta una sèrie d'idees fetes sobre el teatre. En aquest manifest —i contràriament al que es dona en la resta de la seva obra—, a la *pars destruens* no s'afegeix una *pars construens*, un nou camí teatral. Estem en presència d'un acte de crítica radical, semblant al que realitzen molts artistes aleshores. El temps és propici a la destrucció, a l'anàlisi de tot el que no funciona en la societat. De manera semblant a les avantguardes històriques, s'escriuen ara manifestos en un llenguatge negatiu i rupturista. Però ja no es tracta d'axiomes, de les grans propostes totalitzadores dels anys vint i trenta —quan Le Corbusier projecta la *citté radieuse* o la Bauhaus treballa per un *teatre total*.

⁴⁵⁷ Georges BANU, «Peter Brook: un Anglais à Paris», dins Robert ABIRACHED (ed.), *La décentralisation théâtrale. 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, Actes Sud, Arles, 1995, p. 101-109 (p. 103).

⁴⁵⁸ Peter BROOK, «Manifesto para los sesenta» [1965], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 93-99 (p. 93).

▪

Davant aquests exemples explícits de compromís polític, el teatre de Jerzy Grotowski sembla silenciós, fins i tot covard. Mirant més a fons, però, ens adonem que formula una crítica profunda i subtil a la societat del moment. Només que Grotowski ha hagut d'aprendre a defensar-se dins un sistema repressiu, a ser tàctic. A la Polònia socialista tots els teatres són estatals o municipals, com és el cas del seu *laboratori* —un nom que adopta el 1962, quan el Ministeri de Cultura polonès li demana que triï un gènere d'entre altres (teatre dramàtic, musical, infantil, de titelles, d'òpera...). A canvi d'una subvenció, l'Estat controla totes les produccions per mitjà de la censura i prohibeix els viatges a l'estranger de les companyies, a menys que tinguin una invitació oficial i l'estada pagada.⁴⁵⁹ Aquest sistema policíac vigila de prop els espectacles de Grotowski, alhora profanadors i místics, així com les seves publicacions. Els membres del Teatre Laboratori aprenen a jugar amb el llenguatge, a ser prudents.⁴⁶⁰ Se senten submergits en contradiccions permanents: són una institució i alhora un organisme de creació; reben subvencions però són uns revoltats interiorment; juguen amb els poders oficials i l'opinió pública, i al mateix temps volen guardar una independència...⁴⁶¹ L'actor Ryszard Cieslak comenta aquests inicis difícils i alhora fecunds:

Nos débuts difficiles ont été, pour nous, une des choses les plus importantes. Le Théâtre des Treize Rangs, à Opole, et puis le Théâtre-Laboratoire à Wrocław ont failli être fermés au moins une dizaine de fois. Des commissions venaient pour vérifier ce que nous faisons. Nous n'avions pas de spectateurs. Parfois, le spectacle avait lieu devant une salle vide. Toutefois, ce fut cette période où nous étions des pionniers la plus importante, qui nous a donné des ressources pour la suite.⁴⁶²

⁴⁵⁹ Eugenio Barba comenta la desolació política que visqué a Polònia en companyia de Grotowski: «Había venido a Polonia porque creía que “el comunismo restituía la fertilidad al ser humano”. Pero el socialismo que tenía ante mis ojos era una caricatura obscena, a menudo una pesadilla.» Extret d'Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 23.

⁴⁶⁰ En una carta que Grotowski dirigeix a Barba el 1964, des d'Opole, es refereix a l'entrevista que aquest li havia fet i que havia titulat «Nou testament del teatre» amb l'expressió substitutiva «Nou text del teatre» per por de les autoritats, que buscaven elements religiosos per tancar el seu laboratori. Pel mateix motiu, Grotowski també volia fer constar, a *Towards a Poor Theatre* (1968), que aquest títol havia estat atribuït per Barba. Cf. «Carta 8» (Opole, 1/IX/1964), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 156-158 (p. 158).

⁴⁶¹ Cf. Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 67).

⁴⁶² Resposta de Ryszard Cieslak en una entrevista de Marzena TORZECKA, «Je cours pour toucher l'horizon», dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes-Sud, Arles, 1992, p. 121-126 (p. 125).

El règim dictatorial provoca una vida artística efervescent, de gran qualitat. La repressió genera posicions de compromís en tots els àmbits. Només el teatre de Grotowski sembla escapar-se explícitament d'aquest esperit, com comenta el crític polonès Jan Koot: «Grotowski took the heroic decision to be uncompromising. But in conditions of repression a price is set on such a decision. This price is the replacement of politics with metaphysics.»⁴⁶³ Aquesta crítica no és, però, del tot certa. Grotowski no és *apolític*, no es dedica a la metafísica d'una manera alienada (sense *tocar de peus a terra*).⁴⁶⁴ El seu misticisme s'encarna en una societat concreta, amb la seva història i les seves tradicions. I és que Grotowski creu que tota representació ja és, per naturalesa, una representació nacional, realista i social.⁴⁶⁵ És cert que les seves obres no ofereixen referències explícites al moment present, ja que es basen en textos del passat. Però el conjunt de la posada en escena provoca una confrontació actual amb els mites i els valors que s'hi expressen. El seu teatre no és formalista, sinó que és un teatre subversiu on cada metàfora escènica implica el rebuig simbòlic d'una situació donada. Hi podem llegir, al darrere, una crítica sagnant a la humanitat que oprimeix els humils o a la religió que aliena i condemna.

Akropolis (1962), l'obra prima del romanticisme polonès escrita per Wyspianski, hauria de tenir lloc en la catedral i el Palau Reial de Cracòvia durant la nit de Pasqua. Però Grotowski la desplaça al que considera el cementiri més perfecte del seu temps: Auschwitz. Els herois homèrics i bíblics (els arquetipus) esdevenen presoners que són físicament torturats. El *Salvador* és un cadàver de draps, mutilat i sense cap. La processó final, al so de cants litúrgics i lletanies, no condueix al paradís sinó al crematori, un gran forn en posició central. La contextualització de l'obra amaga una dura crítica a la història recent, que ha mostrat com ja no té sentit la salvació anunciada per les religions. Grotowski es fa ressò de la pregunta d'Adorno: ¿Es pot tornar a fer poesia o a creure, després que l'home ha matat deliberadament l'home?

⁴⁶³ Jan KOTT, «On Grotowski. A Series of Critiques», *TDR (The Drama Review)*, vol. 14, núm. 2, T 46 (hivern de 1970), p. 199-203 (p. 200).

⁴⁶⁴ Barba s'oposa radicalment a aquestes crítiques: «En aquellos años, era deprimente oír y leer las acusaciones de los artistas "comprometidos" que tachaban a Grotowski de apolítico. Tales actitudes revelaban una ceguera absoluta hacia el extremismo rebelde del pensamiento y la práctica teatral de Grotowski, como también hacia su lucha y estrategia para defender su *propia verdad* sin traicionar y sin dejarse aplastar.» Extret d'Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 46. També Temkine defensa el compromís de Grotowski, que defuig els estereotips. Cf. Raymonde TEMKINE, «De la autenticidad en el teatro», dins *Grotowski: Ensayo*, p. 137-138.

⁴⁶⁵ Grotowski comenta, en una entrevista: «La representación es nacional porque es una búsqueda sincera y absoluta de nuestro *ego* histórico; es realista porque es un exceso de verdad; es social porque es un desafío al ser social, al espectador.» Extret de l'entrevista realitzada a Jerzy Grotowski per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 48).

L'espai teatral serveix de contrapunt, enriqueix el contingut de l'obra, l'encarna amb crueltat. Flaszen ho expressa molt bé dient que «la carne verbal de la obra ha sido trasplantada e injertada en las vísceras de una escenografía totalmente ajena».⁴⁶⁶ Les figures són les mateixes, però no es troben ja en els monuments del passat, sinó en el gran cementiri del món contemporani: «Pour moi, dit Grotowski, c'est un cimetière total où se rencontrent les différents motifs de notre civilisation, c'est Auschwitz. Toute l'histoire de l'Europe a été jouée dans ce camp d'extermination.»⁴⁶⁷ La processó final de resurrecció de Crist (un cadàver mutilat) al so de cants litúrgics condueix al forn crematori, a la destrucció total. Grotowski posa totalment al descobert la violència humana, la falta d'esperança, la mort de Déu. Flaszen comenta el final impactant d'*Akropolis*: «La última visión de esperanza se aplasta con ironía blasfema. La obra tal y como se representa puede ser interpretada como un llamado a la memoria ética del espectador, a su inconsciente moral.»⁴⁶⁸

També el *Doctor Faust* (1963) tracta de la rebellia contra Déu segons una *dialèctica entre la burla i l'apoteosi*, el pecat i la santedat. Els valors morals són invertits i l'arquetipus del sant és transformat, com explica Barba: «La dialéctica de la burla y la apoteosis consiste entonces en un conflicto entre la santidad del mundo y la santidad religiosa, que hace mofa de nuestras ideas usuales sobre los santos. Pero al mismo tiempo esta lucha apela a nuestro compromiso contemporáneo de tipo "espiritual", y aquí reside la apoteosis.»⁴⁶⁹ Teologia i màgia s'intercanvien; Faust deixa la primera per la segona, tot evocant himnes i fòrmules litúrgiques conegudes dels polonesos. Els set pecats capitals o els deu manaments hi apareixen totalment adulterats, perquè ara el pacte és amb el dimoni. Hi ha rebellia contra Déu, el papa i altres figures eclesiàstiques. Al final de l'obra només se sent l'absència de Déu, el silenci impenetrable davant les lamentacions. El sant s'ha enfrontat amb Déu fins a les últimes conseqüències, col·laborant amb les forces diabòliques en nom d'una santedat laica. En canvi, ha patit la crueltat divina, el martiri etern.⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ Ludwik FLASZEN, «*Akropolis*: tratamiento del texto» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 55-64 (p. 56).

⁴⁶⁷ Comentari de Grotowski recollit per Pierre JULIEN, «Les comédiens polonais s'installent à l'Épée de Bois», *L'Aurore* (24/IX/1968). Rec. de coupures de presse. 4^o sw 10790. BnF. Dpt des ASP.

⁴⁶⁸ Ludwik FLASZEN, «*Akropolis*: tratamiento del texto» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 55-64 (p. 57).

⁴⁶⁹ Eugenio BARBA, «El *Doctor Fausto*: montaje textual», dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 65-74 (p. 67).

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 74. L'anàlisi dels arquetipus i les dialèctiques presents en cada espectacle de Grotowski es troba també a Eugenio BARBA, «Il teatro psicodinamico come cerimonia di autopenetrazione collettiva», dins *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Pàdua, 1965, p. 9-46.

El príncep constant (1965) és una de les mostres més cruels de valors oposats: entre santedat i pecat, passivitat i violència, amor i maldat. L'èxtasi del príncep —el seu martiri transparent, l'ofrena ritual, la donació total— apareix com un testimoni de puresa enmig d'una societat malalta i corrupta. Un crític teatral expressa aleshores el seu trastocament: «C'est le Golgotha vu du siècle d'Auschwitz. Et joué par des yogi. Une soirée qui met au saccage notre habituelle conscience de spectateur.»⁴⁷¹ El judici de l'obra no pot ser merament estètic quan està en joc el despullament tan intens d'un actor, la crítica cruel a una societat.

Grotowski no participa en les manifestacions que també tenen lloc a Polònia durant l'agitada 1968. Però els seus espectacles són una prova més que evident del seu compromís i de la seva crítica a la societat. És també molt significatiu que el seu principal llibre es publici precisament aquest any, per l'editorial d'Eugenio Barba, que comenta: «Nos encontrábamos justo después del mayo del '68, con una necesidad de compromiso, de renovación y de reencontrar en el teatro aquel sentido político, ético o social que había caracterizado la búsqueda de los reformadores teatrales de los primeros treinta años del siglo XX.»⁴⁷² El lloc de la revolució, tant per Grotowski com per Barba, és el teatre mateix.

L'any 1970, després d'un viatge a l'Índia, Grotowski comunica públicament que abandona el món dels espectacles per dedicar-se per complet al treball psicofísic amb els actors. Malgrat haver-se fet conegut a l'estranger, Polònia segueix aplicant-li les mateixes mesures restrictives. El seu Teatre Laboratori continua en funcionament fins el 1984, l'any en què es dissol definitivament. Els seus actors l'acompanyen en aquesta decisió i esdevenen col·laboradors parateatral, guies en els projectes especials, animadors de tallers, formadors d'actors. A finals de l'any 1981 s'instaura l'estat de guerra a Polònia: es declara la llei marcial, el toc de queda, el racionament d'aliments, la prohibició de reunions nombroses i la clausura de teatres i cinemes. Els conflictes es propaguen per tot el país i el govern té serioses discussions amb l'Església catòlica (el polonès Karol Wojtyła, proclamat papa el 1978, hi intervé activament). El gener de 1982 Grotowski abandona Polònia per refugiar-se inicialment a Dinamarca i viatjar després a altres països (els Estats Units, Itàlia, Bèlgica...). Ferdinando Taviani explica l'actitud de Grotowski durant aquest període atribolat: «Pendant les mois de crise, quand on craignait l'invasion, Grotowski a parcouru la Pologne en long et en large, mi-voyeur et mi-pèlerin,

⁴⁷¹ Gilles SANDIER, «Grotowski met notre théâtre au saccage», *Arts* (29/vi/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

⁴⁷² Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 123. No oblidem que també el primer llibre de Peter Brook, *The Empty Space*, es publica aquell mateix any.

anonyme, solitaire, actif. Il dort par terre et dans les trains. Il parle avec les gens. Pendant ce temps, sur le plan professionnel, il se concentre sur le projet pluriannuel du Théâtre des Sources, pour lequel il dirige un groupe international de jeunes.»⁴⁷³

Grotowski ja no té pàtria. La seva vida es refarà lluny de Polònia, en els llocs on el convidin a impartir classes o seminaris. El 1982 obté la nacionalitat francesa. Els anys següents dona classes als Estats Units. El 1986 s'installa al Workcenter de Pontedera. Continua treballant amb rigor, que per ell és la millor manera de ser responsable, de comprometre's i lliurar-se totalment. De fet, durant els primers seminaris dels seixanta Grotowski era sovint criticat per ser molt *dictatorial*: tancava les portes amb clau, no permetia l'entrada dels qui arribaven tard, prohibia que gravessin els seus comentaris, exigia un silenci total i seriós... Se sentia el *teacher* davant els estudiants, i era molt important per ell mantenir aquests rols durant l'entrenament. A poc a poc va anar imposant menys la seva disciplina rígida, tot i mantenir el rigor. Grotowski no vol cedir a la temptació d'abandonar l'esforç de l'entrenament per una crítica fàcil a la societat i la política. Creu que un gran nombre d'accions dels grups de teatre militant són, de fet, escapatòries, fugides davant la vida que impedeixen la revelació autèntica de cadascú.⁴⁷⁴ La seva lluita silenciosa és un crit d'alliberament, com expressa de manera brillant en una conferència de 1985:

No es para hacer discursos que trabajo sino para ensanchar la isla de libertad que llevo; mi obligación no es hacer declaraciones políticas, sino hacer agujeros en el muro. Las cosas que me han sido prohibidas deben ser permitidas después de mí; las puertas que han sido cerradas con doble vuelta deben ser abiertas; tengo que resolver el problema de la libertad y de la tiranía a través de medidas prácticas; quiere decir que mi actividad debe dejar rastros, *ejemplos* de libertad. [...] Hay que consumir el hecho; no ceder jamás sino dar siempre un paso más, un paso más. Este es el problema de la actividad social a través de la cultura.⁴⁷⁵

Durant aquests anys es troba amb diversos grups sud-americans que, en el context repressiu dels seus països, es dediquen al teatre polític. Grotowski defensa que no n'hi ha prou amb grans valors, si aquests no es fan acompanyar per una dedicació extrema i competent. Tampoc no es

⁴⁷³ Ferdinando TAVIANI, «Cieslak pour mémoire», dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, p. 31-54 (p. 44). Sobre els esdeveniments polonesos i la reacció de Grotowski, vegeu també: Jennifer KUMIEGA, «El final del Teatr Laboratorium», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 114-121; Jean-Pierre THIBAUDAT, «Grotowski», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 106-108.

⁴⁷⁴ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Jour Saint», dins *«Jour Saint» et autres textes*, p. 3-24 (p. 7); Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 459-467 (p. 461-462).

pot abordar la batalla política per mitjà de l'odi, sinó per una solidesa artística i una gran prudència.⁴⁷⁶ Insisteix contínuament que els actors no es facin diletants, anàrquics, irresponsables, sinó que duguin a terme una revolució autèntica i creïble, amb qualitat: «El arte es profundamente rebelde. Los malos artistas *hablan* de la rebelión pero los verdaderos artistas *hacen* la rebelión. Ellos responden al orden consagrado a través de un acto. [...] El arte como rebelión es *crear el hecho consumado* que empuje los límites impuestos por la sociedad o, en los sistemas tiránicos, impuestos por el poder.»⁴⁷⁷

La crítica de Grotowski s'estén a la contracultura nord-americana dels anys seixanta, efímera a causa de la seva falta de competència i de rigor: «Sí, fueron los años sesenta; danzaron solo un verano; después abandonaron todo, sin preguntarse si esto tenía o no valor. Un gran fuego artificial: se danza, se llega a un éxtasis; y después no queda nada. La verdadera rebelión en el arte es persistente, dominada, nunca diletante.»⁴⁷⁸ El seu passat en un país reprimint li ha donat les virtuts de la perseverança, l'astúcia i la lucidesa.

▪

Per camins molt variats el Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski proclamen una necessària *revolució* en el teatre. La funció d'aquest ja no és entretenir sinó transformar, criticar, reflectir les utopies del moment. Però la idea de revolució porta el Living al carrer i manté Grotowski dins la sala d'assaig. Els dos grups assenyalen dues posicions gairebé oposades que es rebutgen mútuament. Als ulls de Grotowski, el Living és possiblement incompetent, diletant, anàrquic; parla de la revolució, però no la fa. Als ulls de Beck i Malina, Grotowski pot ser vist com incoherent, perquè rep subvencions de l'Estat i porta a escena obres del passat no compromeses socialment. Brook, enmig d'aquests dos extrems, fa una desviació puntual cap a un teatre documental de gran actualitat (s'apropa al Living amb *US*), per tornar després a triar obres antigues que confronten l'espectador (més a l'estil de Grotowski). Malgrat la diversitat de posicionaments, la gran constant en els directors de teatre d'aquesta dècada és el seu interès per la marxa del món, i la creença (entusiasmada, potser ingènua) que el teatre pot fer-lo més habitable.

⁴⁷⁵ Jerzy GROTOWSKI, «Tu eres hijo de alguien» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 69-75 (p. 69).

⁴⁷⁶ Cf. l'entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Edgar CEBALLOS, «Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 128-131 (p. 130-131).

⁴⁷⁷ Jerzy GROTOWSKI, «Tu eres hijo de alguien» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 69-75 (p. 70).

⁴⁷⁸ *Ibidem*. Grotowski comenta als membres d'aquests grups: «Si no disponen, en su rebelión, de esta actitud competente, van a perder todo en la batalla. Aunque sean sinceros.»

3. LA REVOLUCIÓ EN ELS ESPAIS

L'època actual seria potser més encara l'època de l'espai.
MICHEL FOUCAULT (1967)

Gran part de les revolucions dels seixanta van acompanyades per una revolució espacial. La dura crítica a les institucions de la societat capitalista del benestar s'estén i es concreta en els espais que les conformen. Es desitgen noves estructures polítiques, socials i culturals i, conseqüentment, nous espais que possibilitin unes relacions alliberades: espais de tots, sense cap discriminació; espais propers, sense divisions o barreres de cap tipus; espais flexibles i oberts al que hi pugui tenir lloc.

El 1967, en una conferència titulada «Des espaces autres», Michel Foucault planteja que la seva època depèn radicalment de l'espai, un espai molt diferent del que caracteritzava l'Edat Mitjana o l'era moderna: «En nuestros días, el emplazamiento sustituye al entendimiento que, a su vez, reemplazaba la localización. El emplazamiento está definido por las relaciones de vecindad entre puntos o elementos; formalmente, se los puede describir como series, árboles, tramas.»⁴⁷⁹ Aquesta intuïció aguda i prematura sintonitza amb les grans reflexions sobre la postmodernitat i *l'aldea global* portades a terme en les dècades següents. Foucault raona sobre la distància que separa les concepcions de l'espai en l'època medieval, en la formulació cartesiana i en la situació contemporània. Mentre que l'espai medieval es constituïa com un *conjunt jerarquitzat de llocs* en oposició i interpenetració —llocs sagrats, profans, protegits, oberts, urbans, rurals, celests, terrestres, etc.—, a partir de Galileu l'espai es torna infinit i infinitament obert, i el concepte de *localització* és substituït pel d'*extensió*. Però també aquesta terminologia entra en crisi, en un moment en què adquireix una gran importància el veïnatge entre punts, les relacions més o menys aleatòries que es puguin establir, les sèries (o la *xarxa*, diríem avui dia), l'acumulació i la circulació d'informació: «Estamos en una época en la que el espacio nos viene dado bajo la forma de relación de emplazamientos».⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Michel FOUCAULT, «Espacios otros: utopías y heterotopías» (1967), *Carrer de la ciutat*, núm. 1 (1978), p. 5-9. Aquest text fou escrit a Tunísia el 1967, però Foucault només n'autoritza la publicació l'any 1984. La frase en francès de l'epígraf no apareix en la traducció en castellà (extractada), però pertany a la conferència original. Cf. pàgina web, URL <<http://1libertaire.free.fr/Foucault12.html>> [consulta el 11/VI/2006]. Ja en el prefaci de *Les mots i les coses* (1966) l'autor diferenciava les utopies de les heterotopies.

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p. 9.

Encara que Foucault no parli concretament sobre l'espai teatral contemporani, el cert és que assenyala la qüestió central d'aquests anys: l'espai s'ha fet global i estratègic, s'ha passat a definir únicament per les relacions que és capaç d'establir, ha perdut tota la linealitat i la continuïtat que el caracteritzaven en el passat. Foucault recorre al terme *heterotopia* per designar els llocs reals dins la societat que han estat construïts com si fossin utopies, però que són efectivament espais diferents, espais *altres*, creats sovint en resposta a l'espai en què vivim. El teatre, considera Foucault, ha estat permanentment una heterotopia, així com el cinema o el jardí, pel fet d'acollir una juxtaposició de diferents tipus d'espais que es mostren, moltes vegades, incompatibles.⁴⁸¹

En al·lusió a Foucault, podem dir que el panorama teatral dels seixanta es presenta conscientment com a *heterotopia*, com a microsocietat ideal que posa en pràctica i en escena les relacions que vol canviar.⁴⁸² Parafraçant McLuhan, *el mitjà és el missatge* d'aquests grups teatrals alternatius: el seu estil de vida, de creació i d'actuació en públic vol ser un model social i un antídoto a la corrupció del sistema. Situant-se al marge dels circuits artístics convencionals, utilitzen sales no destinades al teatre en una actitud provocadora o d'extrema llibertat, per interactuar amb els seus elements constituents o ignorar-los totalment. L'espai teatral és un nou lloc de proves, despullant-se així de totes les referències d'èpoques passades i mostrant-se radicalment buit, neutre, expectant i infinitament suggeridor. Alhora que aquest espai va perdent els elements més representacionals o mimètics, convertint-se en un lloc de presentació real, estableix també relacions *polítiques* dins la ciutat. En un temps de contestació, tots els gestos prenen un caràcter de rebuig o protesta. L'opció per uns determinats espais per al teatre, en

⁴⁸¹ Foucault identifica moltes altres heterotopies: els col·legis del segle XIX, el servei militar, el viatge de noces, les cases de repòs i les clíniques psiquiàtriques, les presons i les llars de gent gran, els cementiris, els museus i les biblioteques, les fires, els pobles de vacances, les casernes, les hamman dels musulmans, les saunes escandinaves, les habitacions dels motels americans, les colònies, els vaixells...

⁴⁸² L'arquitecte Henri Bresler utilitza una terminologia semblant a la nostra, però estableix més distincions en relació amb el teatre dels anys seixanta i setanta: parla d'*entopies*, en tant que visions teatrals construïdes a partir de l'espai real per mitjà del trencament d'algun element tradicional; d'*utopies*, referint-se a la radicalització del Living Theatre, del Bread and Puppet Theatre o del Teatro Campesino; les actituds de Grotowski, Barba, Vitez o Kantor són anomenades *atopies*, pel seu rebuig de l'edifici/recipient teatral; Mnouchkine o Ronconi són, per Bresler, els creadors d'*heterotopies*, per la utilització que donen a llocs que ja tenien la seva història; mentre que Brook, Wilson o Chéreau impulsen *teatrotopies*, capaces de recuperar i transformar els llocs de memòria del mateix teatre. Aquests neologismes, però, són més confusos que aclaridors. L'actitud comuna a totes aquestes tendències, malgrat les seves particularitats característiques, és la crítica a l'espai convencional i la creació d'un espai diferent, més just socialment i alhora més autèntic teatralment. Es tracta, doncs, d'un espai *altre*, un espai que es vol real i alhora utòpic o, com prefereix Foucault, *heterotòpic*. Cf. Henri BRESLER, «Du non lieu aux lieux de convivialité», dins *Paris et ses théâtres. Architecture et décor*, textes réunis par Béatrice de Andia et Géraldine Rideau, Action Artistique de la Ville de Paris, avec la collaboration de la Bibliothèque National de France, Paris, 1998, p. 207-211.

clara oposició als espais més convencionals, té un caire estratègic, revolucionari, polític i autènticament regenerador.

3.1 Una topografia de llocs simbòlics

3.1.1 L'ocupació de l'Odéon

No més teatre o espectacles cars per a un públic passiu de consumidors —sinó una empresa vertaderament col·lectiva en recerca política i artística.
JEAN-JACQUES LEBEL (1968)

El Maig del 68 catalitza una actitud subversiva en relació amb els espais. No perquè s'envaeixi un lloc concret, com la Bastilla el 1789 —símbol del poder que calia abatre—, sinó perquè s'ocupen diversos llocs estratègics o simbòlics. No hi ha una hostilitat que convergeixi cap a un sol personatge, sinó una protesta generalitzada contra el sistema i les institucions. Cal, doncs, ocupar les seves seves fixes, desmuntar el seu funcionament i alliberar tot el que està prohibit i encobert. Es tracta d'una *operació simbòlica*, diu Michel de Certeau, a partir de la qual els espais concrets encarnen un altre ordre de relacions possibles. Els gestos són més semblants a *accions exemplars* que a guerres violentes: «Guerre spirituelle, si l'ont veut, lutte *rituelle* plutôt (pour cela, elle n'en était pas moins réelle) — avant d'être utilisée à des fins politiques, sociales ou tout simplement individuelles —, la révolte s'opposait à un système, elle "manifestait" des signes contraires à d'autres signes. Elle s'en prenait finalement à la crédibilité d'un langage social. Par là déjà, elle était une action symbolique.»⁴⁸³

Sorgeix una nova *topografia de llocs simbòlics*, que són llocs existents en els quals s'inverteixen els signes, com la Sorbona, l'Arc del Triomf, l'Odéon, la Borsa, Brillantcourt, algunes fàbriques als afores de París o a Nantes... Els alumnes abandonen la submissió i la passivitat, els espectadors es converteixen en actors, els operaris prenen la direcció de les fàbriques; s'incendia la institució del poder monetari i, pels carrers, s'aixequen barricades que afavoreixen la «joyeuse expérience d'une transgression créatrice de communauté», com comenta Michel de Certeau:

Le lieu du savoir passait aux mains de ses «objets»; une conjugaison sacrée surmontait le cloisonnement entre universitaires et travailleurs; le «blasphème» désacralisait un patriotisme; un

théâtre (toute société en est un) changeait les spectateurs en acteurs et le spectacle en création collective; la fête du feu (toujours associée à la joie de dépenser sans compter) se célébrait là même où des calculs avaient mesuré les échanges à leur poids monétaire; etc. Les manifestations ont créé un réseau de symboles en prenant les signes d'une société pour en inverser le sens.⁴⁸⁴

Aquesta topografia respon a unes noves coordenades *psicogeogràfiques*, com havien anunciat els situacionistes un temps abans. París reneix, aquell Maig, a partir d'uns focus ben determinats que simbolitzen el poder deslegímat. Però el que vol ser una transformació *positiva*, no es pot enunciar sinó *negativament* —abans de tota construcció hi ha sempre una destrucció.⁴⁸⁵ Abans també que es plantegessin nous llocs teatrals, els teatres existents rebien les majors crítiques. No tan sols pels codis socials que implicaven en la seva ostentació, sinó també perquè les seves tipologies demanaven un tipus de relacions que era urgent canviar.

▪

El 15 de maig de 1968 Julian Beck i Judith Malina condueixen una multitud revolucionària que envaeix el Teatre Odéon de França —dirigit aleshores per Jean-Louis Barrault, el principal deixeble d'Artaud, i localitzat en el cèntric barri llatí—, amb banderes anarquistes i al so de la *Internacional*, convertint-lo en un escenari obert a les intervencions de tots els presents. Vénen d'Avinyó, on s'acaben d'instalar el 13 de maig després de passar uns mesos a Cefalù, per presentar a París petites escenes de *teatre de guerrilla*, com ho definia Richard Schechner a Nova York. Però les barricades els atrauen més que el contracte establert: s'uneixen tot seguit als estudiants de la Sorbona i, al costat de les iniciatives per envair edificis significatius com la Torre Eiffel, el Louvre o el Follies Bergère, Julian Beck proposa l'ocupació de l'Odéon.

Beck creu que és important ocupar l'Odéon: pel lloc en què es troba; perquè és també un teatre de qualitat que, malauradament, depèn del sistema dominant. L'art hauria de parlar directament al poble i sobre el poble, unint-se a la vida: «Era importante decir que los teatros — incluso los mejores de su especie— deberían de estar al servicio del pueblo donde el pueblo

⁴⁸³ Michel DE CERTEAU, «Une révolution symbolique», dins *La prise de parole*, p. 29-39 (p. 34).

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 34-35. El dia de l'incendi de la Borsa de París, el 24/V/1968, el Living ja es troba a Avinyó, però acompanya els esdeveniments per la ràdio: «Es uno de los más grandes y de los más deslumbrantes actos revolucionarios de nuestra época», comenta Beck. Extret de «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins Jean Jacques-LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 156).

⁴⁸⁵ Cf. Michel de CERTEAU, «Prendre la parole», dins *La prise de parole*, p. 40-57 (p. 44): «L'expérience, c'était la prise de parole. Ce qui a été dit, c'était une contestation qui, en récusant le système entier, ne pouvait être que trahie par toute organisation existante, par toute procédure politique ou par toute institution renouvelée.»

podiese reunirse no para contemplar las vidas de sus míticos superiores puestas en escena, sino para representar ritualmente el drama de la revolución, participando entonces cada espectador en el plan y la creación de los cambios revolucionarios que pudieran alterar el cosmos.»⁴⁸⁶

Les funcions convencionals que tenien lloc a l'interior d'un teatre a la italiana començaven a ser veritablement subvertides. L'espai encara marcava una rígida separació entre la sala i l'escena, entre el món dels actors i el dels espectadors. Però, aquest cop, no hi havia escenari ni tampoc públic, sinó que tots es convertien en personatges reals, creadors de discursos emotius sobre la vida i la revolució. Hi havia discussions, conflictes d'idees molt potents —superiors a qualsevol invenció dels dramaturgs, escriu Beck. El poble es convertia en l'heroi d'una tragèdia que aviat s'acabaria:

El teatro de esa primavera en Francia fue la cosa más exaltante y embriagadora que el pueblo francés ha experimentado en este siglo: estaban actuando, representando grandes papeles.

Estaba claro en el Odeón. El drama estaba en el auditorio, no en el escenario, sino en el teatro donde los espectadores se han convertido en los protagonistas y estaban representando la Tribuna de la Revolución, un gran drama en 30 días. Toda terrible parrafada que consumía media hora de aburrida escucha resultaba de más importancia en la historia de nuestras almas inmortales y de nuestros cuerpos mortales que las grandemente celebradas tiradas de Racine y Corneille.

Estos dramas se escribían en el Libro de la Vida. Amén.

La representación: todos estaban en trance y representando en el trance una obra divina de autor sagrado, impulsados aturdidamente hacia su propia liberación. Los elementos teatrales de la cultura proporcionaban modelos para la actuación, para la gran improvisación. La vida resultaba importante, cada momento era vívido, exaltante, no un drama aburrido y relajado, sino algo elevado, más allá del ritual de la muerte.⁴⁸⁷

El moment únic que vivien era portat a l'escena i tots se sentien units en el somni de la revolució. Els ídols queien per terra, els edificis-emblema de la societat eren envaïts pel poble i les relacions entre les classes i els rols socials eren subvertides. «L'Odéon est ouvert», es llegia

⁴⁸⁶ Julian BECK, «88. La ocupación del Odeón. Parte I» (São Paulo, 19/VIII/1970), dins *El Living Theatre*, p. 203-204 (p. 204). Un crític teatral escriu aleshores en la revista *Sipario*: «L'occupazione del Teatro Odéon di Francia, ai primi di maggio, è stata un gesto simbolico. Teatro ufficiale, proprio nel centro del Quartiere Latino, l'Odéon rappresentava la Bastiglia della cultura borghese.» Extret de Rénée SAUREL, «Dopo l'occupazione», *Sipario*, núm. 267 (juliol de 1968), p. 18-19 (p. 18).

⁴⁸⁷ Julian BECK, «La Ocupación del Odeón. Parte II», dins *El Living Theatre*, p. 204-206 (p. 206). En aquest article hi ha una frase que demostra aquesta mateixa satisfacció: «Lo que ocurrió la noche del 15 de mayo de 1968 en el interior del Odeón fue la cosa más hermosa que se ha visto jamás en un teatro» (p. 204).

en una pancarta col·locada davant el frontó de la façana principal. Vagues, reunions, manifestacions i comitès de revolució permetien anar dibuixant els esdeveniments d'una manera espontània, intuïtiva i sovint desordenada. La televisió, en aquest primer any veritablement globalitzat, mostrava com s'anaven fent les manifestacions en diferents parts del món —a París, Roma, Praga, Ciutat de Mèxic, Nova York o Chicago. Beck creia que «más de la mitad del país estaba persuadida, lo creía verdaderamente, que el milagro de los milagros iba a ocurrir: que después de eso la vida de injusticia y degradación iba a quedar atrás y que iba a comenzar una nueva fase del desarrollo humano. Con enorme tristeza nos enteramos todos de que nosotros, el pueblo, no estábamos preparados.»⁴⁸⁸

▪

Peter Brook també es troba a París aquell Maig. Els seus actors s'entusiasmen i se sorprenen amb els esdeveniments revolucionaris, i viuen aquells dies alternant moments d'intensa participació en les manifestacions de carrer i moments de tranquil·litat i refugi en la petita sala de tapissos del Mobilier National on el grup assaja. Brook manté la serenitat durant la revolució de Maig, com ho narra anys més tard: «Yo estaba menos impresionado que ellos por el descubrimiento repentino de que todo necesitaba ser puesto en tela de juicio. Después de todo, eso era lo que nos había reunido a todos en primer lugar, y yo sentí más que nunca que necesitábamos continuar con lo que habíamos iniciado en nuestro propio campo.»⁴⁸⁹ Durant l'hivern de 1967 Jean-Louis Barrault —que ara tenia ocupat el seu teatre de l'Odéon— havia convidat Brook a realitzar un muntatge sobre Shakespeare per al festival del Teatre de les Nacions, però el vertader interès de Brook residia, aleshores, a crear un taller multicultural durant dos mesos compost per actors i directors de diferents països, amb una voluntat autèntica d'experimentació.⁴⁹⁰ Després de tants anys portant a escena obres de Shakespeare i altres clàssics, Brook prefereix seguir el camí iniciat a la sessió del *Teatre de la Crueltat* el 1964: abandonar parcialment el text dramàtic, destruir les convencions teatrals, i explorar nous llenguatges i signes comunicatius.

Aquesta revolució veritablement teatral i humana, que accepta destruir les seguretats i avançar a la recerca d'un sentit més enllà de les formes, era ja aleshores, per Brook, la més important. Va

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 205.

⁴⁸⁹ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 192.

⁴⁹⁰ Brook comenta, en relació amb aquest grup multicultural: «En París, en 1968, entré por probar en un nuevo experimento sin darme cuenta de cuán lejos había de llevarme en el futuro.» *Ibid.*, p. 188-189. De fet, a partir de 1970 formalitzarà el CIRT, que es basa precisament en la multiculturalitat i l'experimentació.

intentar dialogar amb els líders de la revolució estudiantil, per explicar-los que el seu grup internacional d'actors no estava content amb el teatre d'Occident, i que s'havia reunit per reavaluar-lo; de manera que no tenia sentit fer vaga, quan el seu treball estava en sintonia amb l'esperit més revolucionari del moment.⁴⁹¹ Però no van haver-hi concessions, i alguns dies més tard el grup, impossibilitat d'assajar a París, decideix continuar les exploracions a l'altre costat del Canal de la Mànega. Amb desolació, una nit de maig en què Brook és convidat a anar a l'Odéon ocupat, pot constatar que aquesta gran *tribuna de la revolució* s'havia convertit en una desfilada de discursos autoindulgents i avorrits, i que pels passadissos es respirava hedonisme i drogues.⁴⁹² La degradació dels principis originaris, que posava en dubte la serietat de les reivindicacions, començava també a ser percebuda amb preocupació pel Living Theatre i per l'opinió pública en general.

▪

Però, per molta gent del teatre i les arts, el gest simbòlic i radical d'ocupació de l'Odéon assenyala un abans i un després.⁴⁹³ Jean-Jacques Lebel, fins aleshores, havia defensat el *happening* com l'única expressió artística que responia al seu temps, que substituïa la representació per l'acció i demanava la intervenció de l'espectador.⁴⁹⁴ El nou *art de participació* s'oposava així al teatre més convencional o comercial que, malgrat la radicalitat de les avantguardes, seguia cercant un públic i un mercat al qual servir. Però, després de l'ocupació de l'antic Teatre de França, Lebel creu que quelcom ha canviat: «This ex-theatre ceased to be the toy of the power-elite, became a place where everybody (not just the professional clowns) had the right to the most extreme expression, contestation, and communication. No more theatre or expensive spectacles for a passive audience of consumers —but a truly *collective* enterprise in

⁴⁹¹ Segons la descripció feta a Yoshi OIDA, «París 1968», dins *Un actor a la deriva*, p. 21-31 (p. 30).

⁴⁹² Cf. Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 192-193. Banu afirma que el Maig del 68 Brook va enviar un telegrama a Daniel Cohn-Bendit per trobar-se amb ell, però que aquest telegrama no va tenir resposta. Cf. Georges BANU, «Peter Brook: un Anglais à Paris», dins Robert ABIRACHED (ed.), *La décentralisation théâtrale*, p. 101-109.

⁴⁹³ «The occupation of the Odéon in Paris in 1968 marks a turning point. It was the boldest attempt, by a section of society which saw itself as "alternative", to discard all that belonged to tradition.» Extret de David WILES, «The empty space», dins *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 240-266 (p. 240).

⁴⁹⁴ Cf. Jean-Jacques LEBEL, «On the Necessity of Violation», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 1, T 41 (tot 1968), p. 89-105. Lebel afirma categòricament: «The Happening was the first artistic concretization in Europe of a new consciousness, sharpened by adversity» (p. 103). En un altre moment, Lebel compara el *happening* amb un incendi que es propaga ràpidament (semblant a la pesta d'Artaud): «Le happening, dès le début, fut l'irruption d'une poussée de désir fou qui visait à se propager dans le champ social comme un incendie sans réplique». Extret de Jean-Jacques LEBEL, «Dés-ir/-ordre» (ca. 1977), dins *Paris-New York. 1908-1968*, sous la direction de Hulten Pontus, Centre Georges Pompidou i Gallimard, París, 1991, p. 250-269 (p. 261).

political and artistic research.»⁴⁹⁵ L'exploració de noves relacions entre *executants* i *voyeurs* dins l'Odéon creava també l'esperança d'una transformació dels rols en una societat alienada que començava a desvetllar-se.

El gest d'ocupació és alhora polític i teatral, ja que el teatre d'aquell moment no sap ser apolític, i tampoc la política no pot desplegar-se sense ser portada a escena, sense un ritual o una *litúrgia* capaces d'unir tots els participants en una experiència comuna i regeneradora. Lebel considera que el primer pas de tota revolució és sempre teatral: «The May uprising was theatrical in that it was a gigantic fiesta, a revelatory and sensuous explosion outside the “normal” pattern of politics.»⁴⁹⁶ Jan Kott, per la seva banda, defensa que la teatralitat apareix quan una revolució es mostra impossible.⁴⁹⁷ També Alfred Simon comenta «le caractère théâtral de ce moment historique qui exige de l'acteur un jeu juste pour atteindre une double efficacité, celle du théâtre et celle de l'histoire. Sans elle, le théâtre se dissout dans le spectacle; sans lui, l'histoire se transforme en destin.»⁴⁹⁸ Els *actors de maig* es reconcilien amb la festa, prenen part d'una experiència col·lectiva carregada de participació i espontaneïtat. Però aquest gran *happening* col·loca el teatre i el mateix *happening* en un carreró sense sortida:

Le théâtre aurait dû sortir transformé de ce délire de participation, de cette décharge de spontanéité. En un temps où l'avantgarde, activant une tendance qu'on décèle déjà dans les antipieces de Ionesco, prétendait provoquer par le happening la mort et la naissance du théâtre, Mai, qui esquissait un nouveau type de rapports sociaux, un nouveau style de vie et de nouvelles possibilités d'existence, a dans sa manifestation explosive justifié et disqualifié le happening. Après la nuit des barricades on pouvait se poser la question: Le théâtre est-il encore possible? Après Mai la grande contestation de la culture, de l'art, du théâtre se développe et s'amplifie: de la culture comme histoire morte, de l'art comme produit de consommation, du théâtre comme spectacle.⁴⁹⁹

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 105. Aquest text fou escrit posteriorment a la resta de l'article, com es dedueix del subcapítol que porta: «Paris postscript, may/june 1968» (p. 105). Sorgeix com una rectificació d'algunes de les idees exposades abans, particularment la consideració de l'exclusivitat del *happening* i la seva contraposició al teatre.

⁴⁹⁶ Jean-Jacques LEBEL, «Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968, 1969», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 4, T 41 (estiu de 1969), p. 111-122 (p. 112). L'autor afegeix que la revolució de Maig dinamita els límits entre vida i art, donant com a resultats immediats la destrucció dels tabús i unes relacions socials noves: «Everywhere people danced and trembled. Everywhere people wrote on the walls of the city or communicated freely with total strangers. There were no longer any strangers, but brothers, very alive, very present.» (p. 113).

⁴⁹⁷ Jan KOTT, «After Grotowski: the end of the impossible theater», dins *The Theater of Essence and Other Essays*, with and Introduction by Martin Esskin, Northwestern University Press, Evanston, 1984, p. 147-158 (p. 149).

⁴⁹⁸ Alfred SIMON, *Les signes et les songes*, p. 30.

⁴⁹⁹ *Ibidem.*

La radicalitat del gest es fa acompanyar per una impossibilitat de continuar-lo. Un edifici representatiu ha estat ocupat simbòlicament per exemplificar un canvi que es vol extensible a tota la societat. El caràcter exemplar de les actuacions que hi tenen lloc, però, s'ha vist denigrat. El gest roman, i amb ell es destrueixen definitivament les fronteres entre el permès i el somniat, entre l'esfera oficial i la revolucionària. Totes les arts han de qüestionar-se.

3.1.2 El teatre és al carrer

Era allí, a les portes d'Els Teatres, on vam saber que era als carrers on havíem d'anar.
JULIAN BECK

L'autèntica revolució teatral tindrà lloc dos mesos més tard, en el Festival d'Avinyó i, simultàniament, en moltes parts del món. L'ocupació de l'Odéon ja no mantenia l'atractiu que mostrava la Sorbona: «Rivoluzione o happening? Entrambe le cose, senza dubbio», escrivia aleshores un crític teatral.⁵⁰⁰ Alguns dies més tard a l'ocupació del teatre el ministre expulsa els joves revolucionaris, i després els treu la llum. Jean Louis Barrault i Madeleine Renaud s'oposen a aquesta actitud i se'ls obliga a abandonar la direcció del teatre.

En el petit teatre de l'Épée de Bois, en el barri llatí, 600 actors redacten una moció de protesta contra l'ordre de reprendre el treball, sota la direcció de Roger Blin. Al Théâtre de la Cité, a Villeurbanne, es reuneixen 34 animadors de les Cases de la Cultura i directors de teatre popular, amb la voluntat d'ocupar-se del *no-públic* que, fins aleshores, havia estat exclòs d'una veritable participació política dins la societat. El 18 de maig el Festival de Cannes és interromput perquè cineastes, directors, productors i periodistes rebutgen ser considerats instruments a les mans de la societat capitalista.⁵⁰¹ A Francfort, Bonn o Berlín molts espectacles són suspesos, mentre es llegeixen declaracions sobre l'*estat d'emergència*. A Milà una assemblea delibera l'ocupació de la 14a Triennial, com a primer moment de contestació de l'estructura cultural burgesa, i també Giorgio Strehler abandona la codirecció del Piccolo Teatro. A Venècia estudiants, operaris i intel·lectuals boicotegen la Biennal, considerant-la l'instrument burgès d'una política de *racisme i subdesenvolupament cultural*. Arreu s'escriven manifestos,

⁵⁰⁰ Rénée SAUREL, «Dopo l'occupazione», *Sipario*, núm. 267 (juliol de 1968), p. 18-19 (p. 19).

⁵⁰¹ Cf. «La stagione del nostro scontento. La ricerca del nuovo: fatti, dati e documenti della protesta artistica dai maggio a oggi», *Sipario*, núm. 270 (octubre de 1968), p. 10-15 i 72.

s'interrompen espectacles i es critica el sistema capitalista. L'epicentre sembla estar localitzat a París, però el terratrèmol és de gran magnitud i provoca incidents en una àrea molt àmplia.

Itàlia viu l'any 1968 com *el moment de la negació* teatral. Giuseppe Bartolucci intueix aleshores que les temporades teatrals següents viuran no pas d'espectacles, sinó d'un *encès debat intel·lectual*; i que els grups hauran d'oposar-se al consumisme i a l'èxit, i preocupar-se més per la claredat de l'acció.⁵⁰² El crític Ettore Capriolo afirma que cal repensar radicalment el teatre i les seves funcions a partir dels esdeveniments anteriors, ja que es tracta de *l'any zero del teatre italià*.⁵⁰³ L'escriptor Giorgio Cesarano diu que la negació en el teatre italià és reflex de la confusió i la crisi que afecten tot el sistema i la cultura.⁵⁰⁴ Per molts pensadors, el teatre passa per un procés anàleg al de la universitat: tots dos rebutgen l'autoritarisme, el sentit jeràrquic i les distàncies imposades entre les parts implicades. Per d'altres, el teatre és senzillament un instrument dins la lluita política i social, sense capacitat per substituir-la. El lloc del teatre es mostra també com un dels principals problemes a resoldre, perquè materialitza unes relacions que han de canviar.⁵⁰⁵

L'espai teatral es mostra, aleshores, com el gran redemptor del teatre, la condició indispensable per a la seva renovació en profunditat. El crític i difusor de *l'arte povera* italià, Germano Celant, comenta que el nou repte teatral que s'imposa és «"Uscire dai teatri", il design teatrale si è arricchito di una nuova carrozzeria capace di rinnovare le vendite di un vecchio prodotto, quale lo spettacolo.»⁵⁰⁶ Ha sorgit un eslògan en el mercat teatral que anuncia *fer teatre fora dels teatres* i que convida a la utilització d'espais amples i oberts com places, carrers, aules universitàries o recintes sagrats, garatges, camps esportius, etc. Però aquests nous espais no s'han d'entendre només en el pla físic, sinó també pel seu significat ètic, ideològic i lingüístic.

Celant creu que, en nombroses situacions, els canvis adoptats són essencialment estètics o epidèrmics, sense que s'efectuï una transformació real de la naturalesa del teatre. No considera que sigui aquest el cas del Living Theatre, per qui el problema de fons és moral: «Il Living si è

⁵⁰² Resposta de Giuseppe Bartolucci a les preguntes plantejades per la revista *Sipario* sobre la perspectiva de renovació del teatre italià i la relació que manté amb les altres manifestacions en contra de la societat del benestar. Aquest número recull les respostes de 32 pensadors italians, concretament escriptors, directors i crítics teatrals, actors, sociòlegs, editors, artistes i escenògrafs. Extret de «Il momento della negazione? Un'inchiesta sulla situazione del teatro di prosa in Italia, oggi», *Sipario*, núm. 268-269 (agost-setembre de 1968), p. 8-20 (p. 10) [número especial].

⁵⁰³ Comentari d'Ettore Capriolo. *Ibid.*, p. 11.

⁵⁰⁴ Comentari de Giorgio Cesarano. *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 14.

trasformato per una volontà implacabile di raggiungere un assoluto ideologico, che è filosofico e morale al tempo stesso, quindi totalmente intenzionale. L'assoluto ideologico à diventato, con il Living Theatre, teatro.»⁵⁰⁷ L'escissió del grup el 1970 no revelarà un rebuig total pel teatre, sinó per l'espectacle convencional pagat. I és que l'espectacle és només una parcel·la del teatre, no pas la seva essència més profunda.

▪

El carrer es converteix, dins l'evolució del pensament del Living, en l'únic lloc possible per al teatre. Per deixar d'estar en mans de la burgesia no cal només abandonar els seus teatres, sinó també el sistema econòmic que la sosté i que segrega uns clients privilegiats que poden pagar: «Actuar en las calles, en las plazas públicas, en los parques, actuar para todos los que estén allí, en forma gratuita. [...] Abrir las puertas. Girar las llaves. Encontrar relaciones nuevas entre los hombres.»⁵⁰⁸ En els textos i converses del Living Theatre es repeteixen contínuament expressions com *destruir els murs* o *enderrocar totes les fronteres*. Aquestes termes no tenen exclusivament un sentit figuratiu, sinó que revelen un desig de materialització en espais unitaris, difusos, dilatats. Martin Buber recordava que la relació entre el *jo-tu* era sagrada, era una *paraula primordial* i tenia un caràcter molt diferent a la relació *jo-allò*, merament utilitària, exterior, distanciada. Pel Living, aquesta relació sagrada troba el seu millor hàbitat al carrer, convertint l'espai exterior en espai sagrat: «Quand nous jouons dans la rue, il s'agit précisément d'un empiètement. C'est une reprise de possession, un acte de sacralisation!»⁵⁰⁹

Ja Artaud havia rebutjat les sales de teatre del seu temps en detriment d'un cobert, un porxo o una granja qualssevol, on caldria intervenir segons els mètodes aplicats en esglésies, temples i altres llocs sagrats. L'espai interior no tindria, doncs, connotacions específicament teatrals, ni estaria gaire definit, sinó que permetria un espectacle en tots els costats, al voltant d'un públic en posició central i flexible. Però Artaud, inspirat en els espectacles balinesos, també havia afirmat que el públic té el sentit de la veritat, i que «no es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle».⁵¹⁰ El carrer és l'espai privilegiat per a les festes i les grans masses

⁵⁰⁶ Germano CELANT, «Alla riscoperta delle funzioni del teatro», *Sipario*, núm. 292-293 (agost-setembre de 1970), p. 25-31 (p. 25).

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁵⁰⁸ Intervenció de Julian Beck en l'entrevista «El Living en Nueva York» (1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 7-28 (p. 13).

⁵⁰⁹ Julian BECK, «Le langage de l'espace» [s. d.], dins *Théandrique*, p. 214-216 (p. 216).

⁵¹⁰ Antonin ARTAUD, «6. No más obras maestras», dins *El teatro y su doble*, p. 85-94 (p. 87).

humanes, l'espai de confrontació amb els mites i els drames de la vida col·lectiva, amb les forces sagrades de l'existència.

Quan el Living *descobreix* el carrer, sent com si tot el seu treball anterior hi hagués conduït: «En *Paradise Now*, ¿no hemos llevado al público a las puertas del teatro y dicho, “El teatro está en la Calle”? Era allí, a las puertas de Los Teatros, donde supimos que era a las calles donde teníamos que ir.»⁵¹¹ L'estrena de *Paradise Now* (1968) a Avinyó els permet formular una idea central: el teatre, per ser de tots, ha de sortir al carrer i ser gratuït; només així pot constituir-se com a model d'una vida alliberada, justa i feliç. Beck escriu el 1969 que «la finalidad de llevar el teatro a la calle es aplastar a la represión».⁵¹² Es tracta d'alliberar el teatre de les formes repressives de la societat i de l'esclavatge dels diners. On cal pagar, diu Beck, hi ha algú que es prostitueix. Un teatre alliberat i al carrer, per la seva banda, és capaç de «cambiar las vibraciones de la ciudad. Destellar conciencia por la calle. Acostumbrar a la gente a la acción, empezar por llevar a la gente a la acción dentro de las obras...».⁵¹³

El Living arriba de manera espontània al carrer durant el Festival d'Avinyó. Beck vol obrir gratuïtament les portes als espectadors que no han pogut entrar, però Jean Vilar els demana que paguin el seu bitllet. El Living decideix aleshores abandonar la sala i sortir al carrer. Aquesta actitud ja es preparava des de feia temps per mitjà d'un rebuig progressiu dels espais i les tècniques consagrades oficialment al teatre. El teatre a l'aire lliure ràpidament es converteix en un dels principals punts ideològics del Living. Expressa una integració de la vida quotidiana en el teatre i la seva transformació en quelcom de més autèntic i unitari: «Estoy en el teatro, y estoy haciéndolo. Estoy en el teatro y el teatro está en la calle y estoy saliendo del teatro y llegando a la calle y el teatro está en ella y estoy yendo allí a hacerlo.»⁵¹⁴ El moviment centrípet habitual que descriuen els espectadors en direcció al teatre és ara substituït pel moviment centrífug dels actors cap al carrer, simbolitzant una voluntat d'apropament, d'humilitat i de participació en la vida quotidiana. Quan el Living exposa algun temps més tard els *set manaments del teatre contemporani*, comença precisament per l'actuació al carrer:

1. En la Calle: fuera de las limitaciones culturales y económicas del teatro institucionalizado.

⁵¹¹ Julian BECK, «114. Meditación. De Nueva York a Berlín. 1964-1970» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 253-256 (p. 255).

⁵¹² Julian BECK, «22. Meditación. 1969» (Itàlia, novembre de 1969), dins *El Living Theatre*, p. 58-61 (p. 60).

⁵¹³ Julian BECK, «114. Meditación. De Nueva York a Berlín. 1964-1970» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 253-256 (p. 255). També Grotowski parla de *prostitució* de l'actor, volent dir que aquest es ven en lloc de donar-se totalment al públic, en un acte de *santificació*.

⁵¹⁴ Julian BECK, «79. Meditaciones 1967-1971 (1930-1971)» (Brusseles, desembre de 1969), dins *El Living Theatre*, p. 172-

2. Gratuito: Representaciones para el proletariado, el Lumpen-proletariado, los pobres, los más pobres, sin cobrar entradas.
3. Participación Abierta: Romper las barreras. Unificación: Creación Colectiva.
4. Creación Espontánea: Improvisación: Libertad.
5. Vida física: Cuerpo: Liberación Sexual.
6. Cambio: Crecimiento de la Atención Consciente: Revolución Permanente: Ideología Abierta (Flexible, Libre).
7. Actuación como Acción.⁵¹⁵

La crida a la coherència ideològica porta el Living a les portes del teatre. Ja el 1967 Beck havia escrit que «el teatro es el Caballo de Madera con que podemos tomar la ciudad».⁵¹⁶ La irrupció de l'art en la vida quotidiana, o de la bellesa (encara que aquesta paraula no els agradi) en la ciutat, conduiria a la revolució.

▪

Si el Living es dirigeix progressivament cap a l'exterior dels teatres, hi ha altres grups que comencen ja directament al carrer. És el cas del Bread and Puppet, creat el 1961 per l'escultor alemany Peter Schumann. Alliberats del text i dels edificis teatrals, els actors donen vida a titelles gegants en un espectacle que vol ser festiu i de joc: «Vogliamo che si capisca che il teatro non è affatto una forma istituita, non è il luogo di commercio che si crede, dove uno paga e riceve qualcosa in cambio. Il teatro è un'altra cosa. Assomiglia molto di piú al pane, molto di piú alla necessità. Il teatro è una forma di religione.»⁵¹⁷

Aquest teatre recorda els drames litúrgics i els misteris medievals, plens de solemnitat, que omplien les esglésies o deambulaven pels carrers de les ciutats. Però la veu del Bread and Puppet provoca i inquieta, com si es tractés d'una confessió pública o d'una denúncia de la complicitat dels cristians en la violència i la degradació del diví, una denúncia també del *silenci de Déu* davant la violència humana. Sacralitat i profanació, impotència de Déu i crueltat humana —com en Grotowski, com en tants grups del moment. La guerra de Vietnam és un dels grans motors que mobilitza aquest teatre popular de protesta, que recorre a la força lenta del ritual

179 (p. 178).

⁵¹⁵ Julian BECK, «37. Los Siete Mandatos del Teatro Contemporáneo» (1970-71), dins *El Living Theatre*, p. 86-87.

⁵¹⁶ Frase de Julian Beck escrita l'octubre de 1967 i extreta d'*El Living Theatre*, p. 243.

⁵¹⁷ Nota de Peter Schumann dins «Il teatro nord-americano: dallo slancio alla crisi», *Sipario*, núm. 292-293 (agost-setembre de 1970), p. 6-31 (p. 7).

per anunciar un món no violent i pur. Els objectes més senzills participen dels rituals i cobren vida, així com les marionetes i les màscares de la tradició teatral.

També la San Francisco Mime Troup o el Teatro Campesino comparteixen l'opció per la denúncia al carrer, dins un clima de celebració col·lectiva que despulla els mites bíblics i la violència de la societat capitalista. L'Open Theatre, molt proper al Living Theatre, emprèn igualment una contestació cultural i política que s'expressa teatralment per un rebuig del naturalisme i per l'exploració dels sons i moviments. Totes aquestes companyies americanes abandonen els teatres per passar a interpel·lar el públic en els seus llocs quotidians de treball i reunió, allà on es troben: a les fàbriques, les esglésies, els gimnasos, el carrer... Hi ha un esperit festiu i popular, proper a la Commedia dell'arte o a la dramaturgia oriental; un esperit de gratuïtat, de trobada, d'utopia social.⁵¹⁸

En un espai influït pel teatre i el *happening*, neixen moltes companyies crítiques amb els espais convencionals i posseïdores d'una intencionalitat ideològica forta. Hi ha una valoració de tot el que és quotidià, efímer i transgressor, tot el que té actualitat i inquieta el públic. Allunyant-se de les institucions, el teatre vol explorar els contextos que el fan possible, les dinàmiques que pot generar, la diversitat dels seus públics. El teatre vol tornar a ser important, com ho era en determinats períodes de la història, quan tenia el poder de reunir una comunitat al voltant d'unes creences i uns mites col·lectius, per transformar-la catàrticament i alliberar-la de les pors.

El *Guerrilla Theatre* —un terme inventat per un membre de la San Francisco Mime Troupe— vol ensenyar, provocar un canvi en els espectadors, constituir-se com a exemple. És un teatre social i polític que ataca el públic amb eficàcia allà on aquest es troba. Defineix uns principis espacials molt clars per a la trobada amb la gent: «Find a low-rent space to be used for rehearsals and performances: loft, garage, abandoned church, or barn. If the director sleeps in, it's cheaper. [...] For outdoor performances select an intimate grassy area in a park or place where many people congregate, and play Saturday or Sunday afternoons. Go where the people are —street corners, vacant lots, or parks.»⁵¹⁹

⁵¹⁸ Cf. Alfred SIMON, *Les signes et les songes*, p. 79-80. Simon qualifica aquestes companyies americanes de *théâtre radical*.

⁵¹⁹ R.G. DAVIS, «Guerrilla Theatre», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 130-136 (p. 133-134). L'autor afirma que la concepció d'aquest tipus de teatre està inspirada en Freud, i la manera de fer-lo és suggerida per Che Guevara. Una altra definició del *Guerrilla Theatre*, per part de Marc Estrin, considera que és «Theatre-wich-pretends-not-to-be-theatre». Extret de Marc ESTRIN, «A Note on Guerrilla Theatre. Guerrilla Theatre without Actors», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 4, T 41 (estiu de 1969), p. 76-77 (p. 76).

El *Street Theatre*, com el nom indica, es refereix a peces curtes i incisives creades expressament per ser presentades en un context urbà, pels carrers de les ciutats. D'origen nord-americà, ha estat l'instrument de la lluita dels negres en un país racista: els *streets plays* realitzaven la *Black Revolutionary Agit-Prop*.⁵²⁰ Per establir contacte amb les masses de gent de color, calia baixar al carrer, incentivant les multituds a manifestar-se, a adonar-se de la seva realitat. Durant el Maig del 68, quan el carrer es confirma com el lloc ideal per a la revolució i la festa, Jean-Jacques Lebel (el *gran pare* del *happening* a França) usa el *street* com a mitjà d'originar trobades i discussions entre gent que normalment no dialoga.⁵²¹ Després de cada escena de dos minuts, que qüestiona un tema difícil de l'actualitat, els actors donen la paraula al públic i discuteixen apassionadament. *El poder és al carrer; és allí on neix l'obra colectiva, on s'agiten les multituds, on es venç l'alienació i s'assumeix el compromís.*

Alguns artistes de l'*arte povera* també volen trencar amb la noció d'espectacle i sortir al carrer. El 1968 Michelangelo Pistoletto crea *Lo Zoo*, un grup d'esparracats que actuen gestualment pels carrers al so de música durant el *Teatro delle mostre*. Es tracta d'una invitació de la Galleria La Tartaruga de Roma dirigida a artistes, pintors, poetes, escriptors i músics, amb el fi de realitzar alguna mena d'*espectacle*. Pistoletto crea, aleshores, un «rito diverso, in un teatro diverso» que es basa en la llibertat i la fantasia, amb el desig de despertar en el públic mecanismes anàlegs d'alliberament: «Giacché si tratta di portare l'arte alla vita, noi troviamo il teatro nel mondo intero, come troviamo la galleria per i quadri nel mondo intero.»⁵²²

Pistoletto creu que només és possible renovar el teatre sortint-ne, passant al carrer i alliberant-se de totes les convencions. Coincideix plenament amb Julian Beck i Judith Malina que, gairebé al mateix temps, condueixen el públic a les portes del teatre, ja que la vida es juga a fora. Jean-Jacques Lebel també escriu sobre la necessitat que s'imposa al *happening* d'apartar-se de les preocupacions comercials del teatre i baixar al carrer: «Environment is the essential element in

⁵²⁰ Ed BULLINS, «A Short Statement on Street Theatre», *TDR (The Drama Review)*, vol. 12, núm. 4, T 40 (estiu de 1968), p. 93.

⁵²¹ Cf. Jean-Jacques LEBEL, «Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968, 1969», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 4, T 41 (estiu de 1969), p. 111-122 (p. 114). Els *street plays* que Lebel descriu, centrats en la repressió als estudiants i la hipocresia de les eleccions, s'acaben amb les paraules dels actors dirigides al públic: «And you, what do you think?»; «This is only a beginning, keep on fighting!».

⁵²² Entrevista realitzada per Guido BOURSIER, «Michelangelo Pistoletto: "Far scattare nella gente meccanismi di liberazione"», *Sipario*, núm. 276 (abril de 1969), p. 17-19 (p. 17) [dins l'apartat: «Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico», entrevistes a cura de Guido Boursier, Italo Moscati i Marisa Rusconi, p. 13-20].

any Happening. Art must literally “go down into the street”, come out of the cultural zoo, to enrich itself with what Hegel (without humor) called “the contamination of the casual.”»⁵²³

L'actitud que gran part del teatre adopta en relació amb els espais —sortint al carrer i contribuint directament a la revolució— és considerada modèlica per les altres arts. Havent estat un dels últims gèneres artístics a modernitzar-se, el teatre ha passat a assumir el compromís més autèntic amb el seu temps i es constitueix ara com a punt de referència inel·ludible.⁵²⁴ També el cinema mira el teatre i intenta col·laborar amb ell per *fixar* (salvar de l'oblit) el que és efímer, canviant i tan radicalment actual: «Teatro, dunque, come elemento importante, quasi cardine, nello sviluppo del film perché la rappresentazione per la Strada, el il lavoro che la precede e accompagna, diventano la metafora di una guerriglia impossibile, espressione di un momento indispensabile (e forse soltanto romantico).»⁵²⁵ Són d'aquesta dècada les pel·lícules més ingènument trencadores —ahora en el camp polític i religiós— de Pasolini, Bertolucci i Godard. El director holandès Philo Bregstein dirigeix *Het Compromis* (1968) amb escenes de *Frankenstein* i *Mysteries*, on la trobada d'un periodista amb Beck, Malina i alguns actors és un pretext per parlar de revolució, dels valors burgesos i de la força ideològica del Living. També Peter Brook converteix el seu espectacle *US*, en contra de la intervenció americana al Vietnam, en la pel·lícula *Tell me Lies* (1967), subtilment provocadora i incòmoda.⁵²⁶

Els situacionistes comparteixen l'opció pel carrer, per la deriva i l'apropiació psicogeogràfica de les ciutats. El 1968 Henri Lefebvre dibuixa intuïtivament les relacions entre les ideologies i les institucions en el cor de la ciutat, considerant que tot espai és intrínsecament polític i ideològic. Parla del *dret a la ciutat*, de la necessitat de llocs urbans qualificats de trobada i intercanvi.⁵²⁷ L'atenció de sociòlegs, antropòlegs, economistes, arquitectes i urbanistes es gira cap als aspectes més espontanis de les ciutats, cap a la vida quotidiana als carrers. En *The Death and Life of Great*

⁵²³ Jean-Jacques LEBEL, «On the Necessity of Violation», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 1, T 41 (tot 1968), p. 89-105 (p. 104). Lebel utilitza la metàfora del zoo, que també havia sortit al *Manifest sobre el happening*, firmat per ell el 1966.

⁵²⁴ Kurlansky escriu: «1968 fue un gran momento para la dirección teatral, un momento en que las tradiciones se pondrían en tela de juicio, mientras que el escenario continuaría siendo una de las fuentes importantes de comentario social». Extret de Mark KURLANSKY, «Susurrarle a un oído polaco», dins *1968*, p. 99-115 (p. 111). L'autor cita, tot seguit, el Living Theatre, Peter Brook i altres directors i dramaturgs de Txecoslovàquia i Polònia.

⁵²⁵ Italo MOSCATI, «Una rivoluzione che parte dal teatro», *Sipario*, núm. 268-269 (agost-setembre de 1968), p. 29-30 (p. 29) [número especial].

⁵²⁶ El Living intervé en diverses pel·lícules durant l'estada europea, entre les quals destaquem: *The Bible* (1965), de John Huston, en què els actors realitzen una escena curta sobre Sodoma; *Edipo Re* (1967), de Pasolini, on participa només Julian Beck en el paper de Tirèsies; *Vangelo 70* (1967-68), de Bertolucci, Godard, Lizzani, Pasolini i Zurlini, on el Living realitza un *sketch* sobre la paràbola de la figuera estèril; *Wheel of ashes* (1968), de Peter Goldman, amb Judith Malina i altres autors en diversos papers. Cf. Pierre BINER, «Documents — Informations», dins *Le Living Theatre*, p. 238-273.

American Cities (1961) Jane Jacobs ja havia atemptat contra els principis ortodoxos i reductors de l'urbanisme modern, incapaços de construir teixit urbà i de comprendre la complexitat real de les ciutats.⁵²⁸ Segons l'autora, els barris tradicionals contien molta més vida que les urbanitzacions modernes, respectuoses amb el *zoning* i els principis de la Carta d'Atenes. La ciutat és, doncs, un gran tema de debat en aquest moment. Un tema que interfereix també amb el teatre, desitjós de sortir al carrer i apropiat-se dels llocs quotidians.

3.2 La crítica tipològica dels espais

3.2.1 El rebuig del teatre a la italiana

Creumar els teatres. Doneu-nos una arquitectura amb valors humans.
JULIAN BECK (1970)

L'opció teatral pel carrer comporta un rebuig violent dels teatres existents. En el si del Living Theatre s'ha anat formulant una dura crítica als espais convencionals del teatre, arquitectures per a una elit que ostenta riquesa i condiona les relacions entre les persones que els ocupen per un curt període de temps. Julian Beck s'oposa radicalment al teatre de Broadway per tots els seus aspectes més característics: pels espais (teatral i escènic), per les obres que hi tenen lloc, per la manera d'actuar, pel públic a què es destinen:

Teatro inútil. Primero, un examen de su arquitectura. ¿Es un lugar para seres humanos, esta insinuación de terciopelo y oro, esta pompa de la escalera, esta araña y su ilusoria magnificencia, este moderno diseño artístico del teatro? ¡Oh, arquitectura de potentados! ¡Oh, hedor del dinero! ¿Es adonde ha volado el Pájaro del Espacio? [...] ¿Para quiénes es este edificio? ¿Dónde está el pueblo? ¿Qué sucede aquí que no les habla a ellos? La alfombra ha sido hecha para pálidos pies patricios, los asientos proporcionan una comodidad ajena a la acción, que retarda la participación, excusa al cuerpo pasivo. ¡Muros de encerramiento! Ojalá que nuestra arenga a gritos haga que los muros tiemblen y caigan, que caigan las prisiones, que caigan las fortalezas de la falsa industria, que caigan todos los focos de separación. Unidad. Cuando el pueblo está junto y no enfrentado entre sí se da una armonía que disipa la desesperación, extiende el ser y hace posibles todas las esperanzas imposibles.⁵²⁹

⁵²⁷ Cf. Henri LEFEBVRE, *Le droit à la ville, suivi de Espace et politique*, Anthropos, París, 1974 (1^a ed.: 1968).

⁵²⁸ Cf. Jane JACOBS, *The Death and Life of Great American Cities*, Penguin, Londres, 1994 (1^a ed.: 1961).

⁵²⁹ Julian BECK, «8. Meditación I. 1963» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 25-27 (p. 25-26).

Pel Living, l'arquitectura teatral convencional és obsoleta, en primer lloc, perquè es destina a la classe burgesa, imposant i manifestant unes relacions jeràrquiques, una segregació espacial en funció de l'estatus social. El teatre a la italiana confirma la identitat d'una classe, interessada no tan sols a gaudir de l'art, sinó —i principalment— a mostrar-se davant els altres membres semblants. L'espectacle no queda restringit a la sala, sinó que s'inicia en els espais d'entrada, recepció i distribució del públic fins a arribar a la platea o les llotges, vertaders mostraris d'exuberància lúdica. L'òpera de París, projectada per Charles Garnier el 1825, és una de les millors materialitzacions d'aquest esperit burgès i espectacular: les diverses entrades són ja plenament *teatrals*, així com el *foyer*, els salons i l'escalinata luxosa que va distribuïnt els espectadors i, sobretot, els passeja voluptuosament a la vista dels altres; les llotges són vertaderes escenes teatrals, símbols distintius de la sala que contrarien l'anonimat, finestres en diàleg més intens les unes amb les altres que amb l'espai escènic; el teló, el prosceni i la *fossa mística* de l'orquestra accentuen encara més la separació amb el món de la il·lusió, participant del clima generalitzat de representativitat, ostentació i aparença: «On se rend au théâtre pour être reflété dans le miroir de la scène autant que dans celui de la loge voisine. Jouer et assister au jeu se présentent comme des activités indissociables»,⁵³⁰ recorda Banu.

Segons el Living, aquesta arquitectura típicament burgesa no dona lloc al poble; la seva ostentació l'exclou totalment, com dirà Beck el 1968: «a la edad de 43 años, después de haber trabajado en teatro durante 20 años, me doy cuenta de que mi arte sirvió a una élite —hoy lo veo nítidamente—, una élite que goza del privilegio de ir al teatro.»⁵³¹ Tot el dibuix de la sala, dels seients al teló, contribueix a prolongar aquesta mirada elitista, acomodada, complaent, narcisista i passiva. Beck escriu que, assegut en una butaca de vellut, és incapaç de qualsevol reacció; atès el seu entorn artificial, se sent impossibilitat d'arribar a un sentiment que no sigui també artificial: «¿Acaso he venido aquí a morir, helado?»⁵³² Un teatre tot ell visual, dirigit

⁵³⁰ Georges BANU, «Le public glorieux et “la classe de loisir”», dins *Le rouge et or. Une poétique du théâtre à la italienne*, Flammarion, París, 1989, p. 59-66 (p. 59). Cf. Antoni RAMON GRAELLS, «L'esplendor de la gran òpera burgesa», dins Antoni RAMON GRAELLS (ed.), *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*, UPC, Barcelona, 1997, p. 48-54. Segons Ramon, Marcel Proust va definir les llotges com «unos saloncillos colgantes a los que hubiesen quitado uno de sus tabiques» (p. 52), però també es pot dir que eren «teatres de cambra», «l'emblema de la sala», «l'escena de les dones».

⁵³¹ Intervenció de Julian Beck en «Avignon — 1968», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 127-141 (p. 132). Una mica més endavant comenta: «Hacer de modo que lo que tenemos que decir no sirva únicamente a esa élite que va al teatro (para adular a su *ego* y su inteligencia e instruirlos sobre la oposición), hacer de modo que ellos no me limiten más, que no me integren más, que no me rescaten más, que no me den nunca más el beso de la muerte.»

⁵³² Julian BECK, «8. Meditación I. 1963» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 25-27 (p. 26). Beck continua: «Me he revestido de una realeza de fibras artificiales, ¿cómo voy a poder superar mi entorno aterciopelado, cómo encontrar la clase en esta habitación oscura? Sólo soñando. Pero este sueño es una mentira, no siento nada. Es todo mentiras, es incorpóreo, y esencialmente asexual. Y estando allí hago que suceda.»

únicament a la vista, *descorporalitza* l'espectador, li dona la *immunitat* contra el compromís.⁵³³ Massa confort serà també, per Brook, un obstacle a la participació.

La crítica del Living es dirigeix, en primer lloc, al luxe dels ornaments i materials dels teatres burgesos, que serveixen per adular el seu públic. Però rere aquest rebuig més epidèrmic Beck expressa una intuïtiva crítica *tipològica*. No és que analitzi concretament les tipologies teatrals, però les seves paraules desmunten les relacions bàsiques que vénen determinades per la tipologia —per les estructures formals bàsiques i permanents, no per la particularitat dels diferents *models*. Pels membres del Living, el teatre a la italiana és considerat una *presó* que origina divisió, segregació, distinció; a més a més, impedeix prendre part en l'espectacle, que té lloc dins la *caixa màgica*, enquadrada pel teló i distanciada per l'orquestra. Cal, doncs, «liberarnos de la absurda arquitectura del teatro».⁵³⁴

Els nombrosos teatres a la italiana construïts per tota Europa, malgrat les seves petites diferències, han anat configurant progressivament una mateixa estructura o tipologia: es tracta d'una evolució que va de la fascinació renaixentista pels amfiteatres semicirculars de l'antiguitat a la planta en U i, més tard, en forma de ferradura; de les graderies senzilles a l'aparició en vertical de les llotges, originàriament decoratives, que passen a distribuir ordenadament el públic i les mirades; de l'orquestra buida a la seva ampliació i conversió en platea; del cercle igualitari, com a forma espontània de reunió d'un grup humà, a l'accentuació de la jerarquia i l'autoritat, plasmades en la *cadira del príncep* en posició central; de la petita escena arquitectònica, en continuïtat amb la sala, als grans decorats en profunditat del barroc, situats més enllà de l'arc escènic; de la sobrietat dels ornaments a l'exuberància excessiva que acaba imposant el vermell i l'or, en una por del buit.⁵³⁵

Entre el Teatre Olímpic de Vincence (1579), obra de Palladio continuada per Scamozzi, i el seu successor a Parma, el Teatre Farnese d'Aleotti (1617), s'estableix una ruptura de la continuïtat espacial que era característica dels teatres de l'antiguitat (donats a conèixer aleshores per les ruïnes romanes i pel tractat de Vitruvi): la sala i l'escena esdevenen dos espais distints, cada cop més allunyats i en contraposició real. L'escena del teatre a la italiana deixa així de penetrar dins l'àrea reservada al públic, com passava en el teatre antic, el teatre medieval, l'elisabethià o el

⁵³³ Cf. Julian BECK, «L'absence de corps» [s. d.], dins *Théandrique*, p. 24-25.

⁵³⁴ Paraules de Julian Beck en l'entrevista «El Living en Nueva York» (1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 7-28 (p. 13).

⁵³⁵ Cf. Georges BANU, «Naissance et expansion d'une forme», dins *Le rouge et or*, p. 69-74.

japonès. Només a finals del segle XIX Richard Wagner inicia, a Bayreuth (1876), una crítica al teatre a la italiana, suprimint les llotges i creant una continuïtat volumètrica i decorativa entre la sala i l'escena. Appia, Craig i un gran nombre de gent del teatre emprenen aleshores —i al llarg de gairebé tot el segle XX— una reforma dels llenguatges de l'escena i de les relacions entre actors i espectadors, entre l'escenografia i l'arquitectura dels edificis, en nom d'una comunitat autèntica.

La crítica a la segregació social originada pel teatre a la italiana té, de fet, una justificació geomètrica. Des del Renaixement italià, i sota la influència d'arquitectes com Brunelleschi i Alberti, s'havia concebut un lloc ideal a la sala on s'unien la representativitat i el poder, i que estava en profunda correspondència amb la perspectiva de l'escena: el *punt de vista* de l'escenari en perspectiva —que determina la *línia d'horitzó* sobre la qual se situen també els *punts de fuga*— es troba exactament en la llotja reial, al nivell de la mirada d'un observador únic i ideal: el príncep. Aquest esdevé així, analògicament, el centre i el fonament de tot l'espai circumdant, la referència fixa dels efectes escenogràfics, qui dóna validesa a les lleis formals. Aquesta concepció espacial profundament racional, que determina un espai en perspectiva infinit, homogeni i constant, té origen a les corts italianes renaixentistes però aviat serà exportada a la monarquia francesa i a tots els teatres de la mateixa família arreu del món. A poc a poc el nou ric passarà a ocupar la cadira del príncep, mentre que el poble serà enviat al galliner. Al contrari del teatre antic, on el punt generador de la geometria (el centre del cercle) se situava enmig de l'orquestra —i no s'identificava, doncs, amb cap persona en concret—, el teatre a la italiana estableix una jerarquia molt potent que té una justificació simbòlica i alhora geomètrica (com una estructura amagada, secreta, que distribueix tots els elements en l'espai).⁵³⁶ Ja Panofsky recordava que la construcció en perspectiva no és innocent i que implica una determinada consideració simbòlica i representativa de la posició de l'home en el món: una posició de dominació que controla les distàncies i objectiva la realitat; una materialització de l'expansió en l'esfera del jo.⁵³⁷

Però no tan sols l'arquitectura teatral dels segles XVIII i XIX és considerada absurda pel Living Theatre. Beck té un article titulat «The Seven Lamps of Architecture» (1970) —el mateix títol de

⁵³⁶ Cf. Dorothee MARCIAK, *La place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Honoré Champion, París, 2005: «La place du prince, préfigurée par la structure spéculative de l'omnivision divine, est ainsi à la fois le lieu symbolique à partir duquel se met en place, grâce à la fusion des discours humains, l'allégorie du pouvoir terrestre, et le lieu géométrique du sein de l'architecture théâtrale d'où le regard du spectateur par excellence suscite, grâce à la superposition exacte du point de vue et du point de fuite, l'illusion parfaite de la réalité.» (p. 16).

⁵³⁷ Cf. Erwin PANOFSKY, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1999 (1ª ed. alemanya: 1927).

l'obra de John Ruskin (1849), que presentava set principis morals que havien d'orientar l'arquitectura en un moment particularment complex d'industrialització i revolució social.⁵³⁸ Sintonitzant amb Ruskin, sembla que Beck també vulgui analitzar el seu temps i proposar-li unes orientacions ètiques. Realitzant una analogia a partir del títol, Beck diu que la llum s'identifica amb els valors humans; que l'oli trenca amb la vida aïllada i compartimentada; i que hi ha una llàntia que, en lloc de cremar per diners per a la classe dominant, vol distribuir equitativament la llum als pobres.⁵³⁹

En aquest escrit la crítica de Beck es dirigeix a l'arquitectura del Moviment Modern, que ell titlla de *repressiva*, de *música gelada*. Durant la seva joventut aquesta arquitectura l'havia entusiasmat i omplert d'orgull, perquè li semblava trencar amb els gustos burgesos i la lògica dels diners. Però Beck aviat s'adona que les formes modernes també són esclavitzadores:

No hay ninguna diferencia fundamental entre la destilería de Van der Rohe y Versalles. Ni entre las moradas para millonarios de Frank Lloyd Wright y los castillos señoriales que dominan los paisajes europeos. [...] Pomposos, inflexibles, orgullosos, los altos y tiesos edificios rígidos, con los rígidos y orgullosos hombres, sus espinazos rígidos como banquetas, sin combar por el trabajo, las voces educadas, todo proyectado para oprimir el ánimo. La arquitectura modela y es modelo por la cultura.

Los teatros reflejan la misma cultura, esterilidad, pompa y juicio. Quemar los teatros. Dadnos una arquitectura con valores humanos.⁵⁴⁰

Beck emparenta sorprenentment els teatres dels últims segles amb els edificis moderns del seu temps, malgrat les notòries diferències formals, ornamentals, tecnològiques i funcionals. Els uneix la rigidesa, la dominació, la imposició d'una conducta i unes relacions específiques. El seu pensament anàrquic, podem dir, s'aplica aquí a l'arquitectura: els espais han de ser flexibles i permetre relacions lliures i igualitàries entre els éssers humans, sense que estiguin determinades per cap estructura institucional o constructiva. Beck entén que l'arquitectura està en íntima relació amb les activitats que acull, condicionant-les i manifestant-les totalment. Un

⁵³⁸ Cf. Pere HEREU PAYET, «John Ruskin. La màquina i l'aura», dins *Teoria de l'arquitectura. L'ordre i l'ornament*, amb la col·laboració de Jaume Rosell Colomina, UPC, Barcelona, 1998, p. 161-173. Les set làmpades definides per Ruskin són: Sacrifici, Veritat, Poder, Bellesa, Vida, Memòria i Obediència.

⁵³⁹ Cf. Julian BECK, «68. Las siete lámparas de la arquitectura» (França, abril de 1970), dins *El Living Theatre*, p. 146-148.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 146-147.

estil de teatre alliberat necessita, doncs, un espai en sintonia: «En cuanto a mí, no deseo trabajar por más tiempo en esos teatros diseñados como represivas salas de juicios.»⁵⁴¹

Aquesta rigidesa, que Beck critica, la troba també en arquitectures d'altres temps. El rebuig es generalitza a totes aquelles construccions que, estant per naturalesa lligades a l'espiritualitat, més aviat maten l'esperit. Una església o una sinagoga de Nova York, diu el fundador del Living, imposa una «seriedad postiza»: «Pero esos son los ritos institucionalizados de las gentes de labios apretados y espinazos rígidos, y el miedo lo ocupa todo».⁵⁴² Les celebracions religioses de la *cultura blanca*, condicionades per l'arquitectura, són fredes, solemnes, sòbries, altives, alienades, abstractes i passives, són *l'orgull dels privilegiats*. Per la seva banda, el teatre que Beck descobreix al Marroc o al Brasil és popular, joiós i alliberador. Aquest teatre *dionisiac* té lloc al carrer, sense barreres de cap mena: «Cambiar el sonido de la música en la calle, cantar, bailar, salmodiar hasta que estemos poseídos de suficiente poder (energía) para enfrentarnos con la vida cotidiana y cambiarla.»⁵⁴³

El 1970, després d'una gira amb *Paradise Now* per ciutats americanes i d'una estada al Marroc, Beck comunica als actors que el Living ha de desmembrar-se en diferents cèl·lules d'acció i apartar-se així de l'estructura anterior que, com tota estructura, els havia convertit en una institució amb 34 adults i 9 nens que necessiten sobreviure. L'última declaració pública del Living, el gener de 1970, comença amb l'afirmació que totes les institucions estan en crisi i que cal respondre a un estat d'emergència. Però la gran crítica del text es refereix a l'edifici teatral:

Buildings called theaters are an architectural trap. The man in the street will never enter such a building.

1. Because he can't: the theater buildings belong to those who can afford to get in; all buildings are property held by the Establishment by force of arms.
2. Because the life he leads at work and out of work exhausts him.
3. Because inside they speak in a code of things which are neither interesting to him nor in his interest.

The Living Theatre doesn't want to perform for the privileged elite anymore because all privilege is violence to the underprivileged.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 148. Beck es refereix, en aquest fragment, no tan sols als teatres dels últims segles, sinó també als teatre grecs, per la seva ostentació i rigidesa: «Me estoy refiriendo incluso a los teatros de Delfos y Siracusa, Taormina y Epidauros, donde el esplendor y el placer de mirar ciegan la vista de la verdad», explica.

⁵⁴² Julian BECK, «59. Teatro popular» (Brasil, maig de 1971), dins *El Living Theatre*, p. 133-137 (p. 133).

⁵⁴³ *Ibid.*, p. 134.

Therefore The Living Theatre doesn't want to perform in theater buildings anymore. Get out of the trap; the structure is crumbling.

The Living Theatre doesn't want to be an institution anymore.⁵⁴⁴

Cal abandonar per sempre els teatres, considerats *trampes* arquitectòniques d'un sistema repressiu, injust i alienant. El Living ja s'havia anat alliberant del decorat i el vestuari teatral, alhora que els actors incrementaven les incursions en l'auditori. Però a *Paradise Now* (1968) no eren només els espectadors que pujaven a l'escenari, sinó que actors i espectadors sortien plegats cap al carrer, en una osmosi total.

Segons el Living, l'espai teatral es troba totalment institucionalitzat: té els seus codis, les seves regles i el seu públic; té un rol de prestigi en la trama urbana i social; s'associa rígidament a un tipus d'edifici luxós i monumental. Però aquest edifici que sembla perfecte és pervers i enganya a qui no està prevenut. Per això el Living recomana que tothom s'alliberi de les dependències del sistema econòmic, que es descobreixin noves formes artístiques i es prescindeixi dels teatres, creant altres circumstàncies teatrals *al carrer* i per a la gent *del carrer*. L'anarquisme i l'activisme social del grup els condueix als més pobres, a aquells que no tenen l'oportunitat de gaudir de l'art i descobrir la seva força transformadora i *salvífica*. L'espai institucionalitzat vol donar lloc a un espai quotidià, espontani i transgressor. El rebuig de la institució és el motor d'un teatre d'acció directa, més radical i espontani, que s'apropia d'espais quotidians per dirigir-se al públic, allà on aquest es troba. El seu repertori és l'actualitat, el seu ritual és la transgressió.⁵⁴⁵ Aquesta és encara la utopia avantguardista que proclama la unió entre l'art i la vida: la politització de l'art i la sacralització de la vida.

▪

El recorregut de Peter Brook pels espais teatrals respon a un procés lent i meditat. Durant bastants anys manté la convicció que el teatre necessita telons vermells i una atmosfera de somni i de bellesa capaç d'absorbir els espectadors i apartar-los de la vida diària: «personas encantadoras con sentimientos no-demasiado-intensos interpretaban situaciones irreales que nunca reflejaban las crudas realidades de la vida. Aquello me venía bien.»⁵⁴⁶ La indagació

⁵⁴⁴ «Living Theatre action last declaration», dins *The Living Book*, Gabriele Mazzotta, Milà, 1971, s. p.

⁵⁴⁵ Cf. Patrice CHEREAU, «L'espace institutionnalisé» (p. 2-4) i Elie KONIGSON, «Transgressions» (p. 27-29), *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970) [monogràfic dedicat a «Les lieux du spectacle»].

⁵⁴⁶ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 57. Brook es refereix al teatre del West End de Londres després de la segona guerra mundial.

d'aquest univers de convencions, destinat a crear la il·lusió a l'escena, és progressiu i totalment personal. La seva experiència prematura com a director de teatre, d'òpera i de cinema ha estat constantment marcada per la seducció de les imatges en moviment, més que no pas pels continguts intel·lectuals de les obres: «Scenery is irresistibly. For me, the theatre always begins with an image.»⁵⁴⁷

Brook no qüestiona inicialment el teatre a la italiana. Durant molt temps —fins i tot més temps que els seus companys— creu que és necessària l'embocadura, on el prosceni està emmarcat per telons vermells: «un cuadro era lo único que tenía para apoyarme; sin él sabía que me encontraría perdido.»⁵⁴⁸ Les seves primeres experiències com a director consisteixen a dibuixar aïlladament, sobre aquest quadrat, les imatges coherents i potents d'un muntatge. Però el moviment real dels actors ràpidament passa al davant dels esquemes realitzats amb personatges de paper i Brook decideix, des del seu primer assaig, no fixar-ho tot amb antelació. L'espai escènic, però, és encara molt idèntic a l'espai captat per la càmera de cinema: un espai enfocat, ben emmarcat i gairebé igual per a tots els espectadors.

Quan, als anys cinquanta, un arquitecte el cerca perquè l'assessori en la construcció d'un teatre, i li parla de la nova *moda* d'abolir l'arc del prosceni —com ho acabava de fer Tyrone Guthrie el 1957 a Stratford (Ontàrio), construint una plataforma elisabethiana oberta per tres dels costats que avançava sobre l'auditori, anomenada *thrust stage*—,⁵⁴⁹ Brook defensa acèrrimament la tipologia del teatre a la italiana, afirmant que és una *bogeria* prescindir de l'embocadura: «Con un escenario abierto, diferentes partes del público ven diferentes imágenes. Con una embocadura, todo el mundo ve lo mismo.»⁵⁵⁰ Aquesta argumentació perspicaç que, en aquests moments, li serveix per defensar les configuracions existents, anys més tard el portarà a rebutjar-les totalment. Ja circulaven, aleshores, diverses veus que reclamaven un contacte més gran i una major participació del públic. Però a Anglaterra Brook creu encara en un teatre de la il·lusió i la separació dels rols. Malgrat que les seves posades en escena siguin formalment

⁵⁴⁷ Pròleg de Peter Brook a Michael WARRE, *Designing and making Stage Scenery*, Studio Vista, Londres, 1966, p. 7.

⁵⁴⁸ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 58.

⁵⁴⁹ Iain Mackintosh assenyala la importància decisiva dels nous teatres creats per Guthrie segons la tipologia del *thrust stage*: «El director Guthrie, que no dibujó ni una sola línea, creó algo nuevo, que ha perdurado, ha revolucionado el estilo escénico y ha devuelto al público el papel de "asistir a" el espectáculo.» Extret de Iain MACKINTOSH, «III. Los innovadores del movimiento moderno», dins *La arquitectura, el actor y el público*, p. 70-93 (p. 91).

⁵⁵⁰ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 59. Brook es lamenta d'haver influït en la construcció d'un teatre que, 10 anys més tard, ja no responia als seus criteris: «El arquitecto quedó convencido y me dio efusivamente las gracias por dedicarle mi tiempo. Desgraciadamente, construir un teatro lleva demasiado tiempo en un mundo rápidamente cambiante. Diez años más tarde él había terminado su edificio, y yo había acabado por rechazar todas las nociones que con tanta fuerza le había vendido. Por entonces todas mis experiencias me habían conducido a creer en lo que decía.»

trencadores (els decorats de Dalí per a l'òpera *Salomè* li valen l'abandó de la direcció de la Royal Opera House el 1950), Brook no sent la necessitat de qüestionar a fons les convencions teatrals. Segons la seva experiència, un teatre es defineix bàsicament per «dos sitios con dos entradas distintas, una para el público y otra para los actores. Hay dos mundos. La gente que está en la oscuridad mira a otro mundo. Eso es la ilusión. Por eso vienen.»⁵⁵¹

Per Brook el teatre és il·lusió, però, a partir d'un determinat moment, aquesta il·lusió deixa de correspondre's amb els espais convencionals de l'edifici teatral. Creix la necessitat d'un contacte més intens i directe entre actors i públic, de manera que les divisions espacials esdevenen obstacles reals. Però Brook no és partidari d'idees preconcebudes o de fórmules màgiques. La seva teoria neix serenament a partir de la seva experiència pràctica. El 1959 comenta:

Quand on me dit, par exemple, que le cadre de scène est un obstacle à un contact véritable entre l'acteur et l'auditoire, quand on m'explique, en détail, et d'une manière théoriquement impeccable, comme un fait absolu, que ce cadre sépare la scène de la salle, je me refuse tout simplement à le croire. J'ai vu des acteurs, dans des cadres de scène dorés de style rococo, en rapport direct, intime [...] avec chaque spectateur, des fauteuils d'orchestre aux galeries. Par contre j'ai vu des acteurs dans des scènes centrales qui demeuraient distants et séparés.⁵⁵²

No hi ha, d'entrada, llocs bons o dolents: cada lloc concret exigeix unes determinades solucions a l'actor. I és que Brook no és partidari de simplismes ni receptes, sinó que manifesta una voluntat constant de *comprensió conscient* que li permet avançar en els descobriments i abandonar les idees antigues, tant de l'àmbit artístic com de la interioritat (que considera inseparables). Comença aleshores a emprendre un camí de buidatge, d'eliminació de les convencions teatrals i espirituals que li fa perdre les certeses i crear un *espai buit* —en el doble sentit material i immaterial— on allò nou i autèntic pot néixer: «no hay experiencia fresca y nueva sin un espacio puro, virgen, para albergarla».⁵⁵³

Mentre el Living Theatre s'oposa, d'entrada, a tots els elements burgesos i estereotipats del teatre, Brook realitza una transformació més lenta, amb precaució. Va d'un extrem a l'altre de l'espectre teatral, en una vertadera recerca de sentit que el porta ben lluny del punt de partida,

⁵⁵¹ *Ibidem*. Brook afegí també que no canviaria la contemplació d'un decorat bonic, en un escenari convencional, per la visió del públic —«una multitud de gente de traje y con gafas»— per darrere dels actors, en un teatre circular.

⁵⁵² Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada el 1959, citat per Jean JACQUOT, «Présentation», dins Denis BABLET i Jean JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1966 (1^a ed.: 1963), p. 7-11 (p. 10-11).

⁵⁵³ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 12).

fins entendre que «permitir a los actores compartir un único espacio en intimidad con el público ofrece una experiencia infinitamente más rica que dividir el espacio en lo que se pueden llamar dos ambientes».⁵⁵⁴ Aquest espai buit ja no és exclusiu d'alguns —no és classista ni elitista—, sinó que és un espai compartit, el mateix per a tots els presents.

A principis dels anys seixanta Brook comença a oposar-se ja clarament als elements accessoris i convencionals que emmascaren l'experiència teatral. Una nit, just abans dels assajos d'*El rei Lear* (1962), destrueix la maqueta d'un decorat molt complex perquè s'adona que és com una *joguina meravellosa* però inútil. Aquesta és també l'època en què Brook és convidat a treballar en alguns teatres nous en arena, la qual cosa li permet adonar-se de la riquesa d'un escenari despulat i envoltat pel públic per tots costats.⁵⁵⁵ La veritat del teatre, que passa per la capacitat de donar expressió a l'invisible i al desconegut, no depèn de la il·luminació o els decorats, sinó de l'esdeveniment directe viscut per l'actor, que és capaç de reflectir la subtileza de la vida humana.

El teatre que li interessa, afirma a la primera pàgina de *The Empty Space* (1968), no s'identifica amb «telones rojos, focos, verso libre, risa, oscuridad»; no és «un teatro de taquilla, salón de descanso, asientos con bisagra para permitir libremente el paso del público, candilejas, cambios de decorado, entreactos, música».⁵⁵⁶ Brook titlla aquest teatre comercial de *mortal*, per les formes i convencions que empresona i que han perdut la validesa en el seu temps: «Llegó el día en que el telón dejó de esconder sorpresas, en que no quisimos —o no necesitamos— ser niños de nuevo, en que la tosca magia cedió ante el sentido común más áspero, y entonces se retiró el telón y se eliminaron las candilejas».⁵⁵⁷ Brook considera concretament els teatres d'òpera com edificis vuitcentistes que representen un sistema social que ha caducat: els músics de l'orquestra, com a esclaus, es contraposen espacialment al director, pujat sobre un pòdium.⁵⁵⁸

⁵⁵⁴ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 60.

⁵⁵⁵ Cf. Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 28).

⁵⁵⁶ Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 5). Més endavant, ja en el capítol sobre «El teatro sagrado», Brook continua parlant del teló: «El telón fue el gran símbolo de toda una escuela de teatro: el telón rojo, las candilejas, la idea de que todos éramos niños de nuevo, la nostalgia y lo mágico eran todo uno» (p. 54).

⁵⁵⁷ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 54-55).

⁵⁵⁸ Brook afirma: «en el siglo XX, hay algo políticamente inaceptable en la idea de que los músicos estén metidos bajo el nivel del suelo, músicos que son coautores de una función determinada, que son artistas iguales, pero que están separados del director de orquesta; no hay un enfoque más rígido y totalitario en el teatro que tener al director de orquesta subido a un podio.» Extret de una entrevista realitzada a Peter Brook per Margaret CROYDEN, «La Tragédie de Carmen» (1983), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 209-229 (p. 228).

Aquest pas de rebuig de l'arquitectura i l'escenografia a la italiana, en realitat lent i difícil, és considerat per Brook com una maduració, una entrada en la fase adulta i crítica. La concepció d'una escena amb decorats pintats va donant lloc, progressivament, a la noció d'una escena buida; no pas sense creuar un moment de fascinació per una maquinària teatral flexible i adaptable a cada moment (el gran somni del moment). Edward Gordon Craig i Adolf Appia havien reformat l'escena moderna, alliberant-la dels detalls naturalístics i donant-li una aparença sòlida i arquitectònica, a partir de volums purs i del joc de la llum. Però Brook vol anar més lluny, despellant l'escena de les referències arquitectòniques que compleixen encara amb una funció estable de decorat: «I believe today that design means creating possibilities for a continually moving and evolving set of images that need have no consistency, no stability, no architecture, but which spin out of the actors' themes and play on the audience just at the moment when they unfold.»⁵⁵⁹ La senzillesa que cerca serà el resultat d'una dura conquesta que implica un procés de reducció i eliminació dels elements accessoris, i alhora una negació de l'ego i una renúncia personal a dominar tots els detalls, com és característic del pensament oriental.

Brook no combrega exactament amb la teoria del *distanciament* de Brecht, però comparteix la idea que el públic no pot ser enganyat i que té dret a percebre l'autenticitat sobre l'escenari i a jutjar contínuament l'obra, apartant-se així de l'artificialitat il·lustrativa. Brook no s'oposa a la il·lusió, sinó que oposa la *il·lusió morta* a la *viva*, adherint-se a aquesta segona. En lloc de presentar un personatge dins un marc i envoltat per un decorat, prefereix ara col·locar l'actor en un escenari buit, perquè l'espectador pugui completar la visió que en té i, així, *participar* dins l'obra, entrar-hi críticament, sense perdre mai la consciència que es troba al teatre, el regne privilegiat per a la ficció: «en un espacio vacío no puede haber decorado alguno. Si hay un decorado, el espacio no está vacío y la mente del espectador ya se ha amueblado.»⁵⁶⁰

Una escenografia (que ell defineix com *la geometria de l'obra*) equivocada pot dificultar molt la interpretació dels actors. Brook considera que l'escenografia pintada pertany a l'època de la il·luminació a gas o amb espelmes, i que no és compatible amb l'abundància de la il·luminació elèctrica, que confereix una nova corporeïtat a l'actor i desemmascara tota trampa bidimensional. Però el teatre tampoc no guanya més en recórrer a pintures o escultures de grans

⁵⁵⁹ Pròleg de Peter Brook a Michael WARRE, *Designing and making Stage Scenery*, p. 7.

⁵⁶⁰ Peter BROOK, «La astúcia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 36). Brook reitera que aquesta conclusió és evident: «Uno de los aspectos inherentes e inevitables de un espacio vacío es la ausencia de decorado. Esto no significa que sea mejor, puesto que no estoy emitiendo un juicio, sino que me limito a expresar lo obvio». En aquest aspecte, el teatre difereix del cinema, on hi ha sempre un context agafat per la càmera.

artistes contemporanis, sinó que ha de treballar veritablement amb la quarta dimensió, el temps: «En realidad, lo que se necesita es un boceto incompleto, que tenga claridad sin rigidez, que pueda calificarse de “abierto”. Ésta es la esencia del pensamiento teatral, y un verdadero escenógrafo ha de concebir sus bocetos pensando en que deben estar en permanente acción, movimiento y relación con lo que el actor aporta a la escena mientras ésta se desarrolla.»⁵⁶¹

Brook no rebutja totalment l'escenografia ni l'edifici teatral del segle XIX, però inicia, a partir dels anys seixanta, un procés radical de supressió dels elements accessoris i de simplificació formal: «el objetivo de la escenografía es lograr un grado de simplificación que permita que las cosas que verdaderamente importan sean evidentes».⁵⁶² El teatre passa a definir-se, en oposició als excessos del passat, com quelcom d'extrema essencialitat, que només necessita un observador davant un actor que camini per un escenari buit, com descriu magistralment a les primeres línies de *The Empty Space* (1968): «Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.»⁵⁶³

Brook sap que és difícil enderrocar els teatres d'èpoques passades —encara que els consideri sales temporals i substituïbles—, però veu més difícil encara transformar els costums culturals i estètics que hi van associats. El canvi, doncs, ha d'implicar molts aspectes alhora, no tan sols els formals: «cuando modernizar significa poner el vino viejo en botellas nuevas, la trampa formal se cierra aún más».⁵⁶⁴ El problema se situa a un nivell molt més ampli i es relaciona amb les possibilitats de comunicació en cada temps, amb el significat primer de l'art teatral.

▪

Jerzy Grotowski es manté tota la vida al marge del teatre a la italiana. Al Teatre Laboratori li correspon, inicialment, una sala petita a Opole i, cinc anys més tard, a Wroclaw, que Grotowski adapta a les exigències concretes de cada obra. Hi ha un rebuig implícit pels espais teatrals

⁵⁶¹ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 136).

⁵⁶² Peter BROOK, «“Lear”, ¿puede ser escenificada?» [1964], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 149-157 (p. 154). Es tracta d'una conversa entre Brook i Peter Roberts durant els assajos d'*El rei Lear* a Stratford on Avon el 1962. En un altre text, Brook explica com la senzillesa és molt difícil d'aconseguir, i que implica necessàriament un procés d'eliminació: «El modo más sencillo es siempre el más difícil de encontrar, pues la mera falta de inventiva no es simplicidad, sino teatro aburrido». Extret de Peter BROOK, «No hay secretos», dins *La puerta abierta*, p. 115-139 (p. 127).

⁵⁶³ Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 5).

⁵⁶⁴ Peter BROOK, «El pez dorado», dins *La puerta abierta*, p. 95-114 (p. 111). Aquesta expressió procedeix dels evangelis (Mt 9,17; Mc 2,22; Lc 5,38).

convencionals, que justifica els agosarats canvis espacials que la seva companyia porta a terme. En els esquemes i dibuixos de l'arquitecte Jerzy Gurawski, publicats en el llibre de Grotowski *Towards a Poor Theatre* (1968), hi ha un esforç de sistematització de les exploracions espacials del Teatre Laboratori.⁵⁶⁵ S'hi compara la tipologia del teatre a la italiana —«los actores están separados del público y actúan siempre dentro de la misma área límite»— amb el teatre-arena o d'escenari central —«aunque cambia la posición de la escena, permanece la barrera entre actor y espectador»— o les experiències de reformadors de principis del segle XX, com Meyerhold o Piscator, que ja contempen incursions ocasionals dels actors entre els espectadors —«el escenario sigue siendo, con todo, el centro de acción». Davant aquestes opcions espacials, el laboratori de Grotowski proposa una relació molt diferent: «los actores y los espectadores no están separados ya. Todo el lugar se vuelve escenario y al mismo tiempo lugar de los espectadores. El productor siempre toma en cuenta los dos “conjuntos” que debe dirigir: actores y espectadores. La representación se vuelve una integración de los dos “conjuntos”».⁵⁶⁶

El Teatre Laboratori rebutja l'espai convencional del teatre a la italiana, al qual considera dividit, restringit i explorat només parcialment pels actors. A poc a poc, anirà abandonant la separació entre la sala i l'escena i aconseguint una *osmosi* espacial entre actors i espectadors, col·locant-los en relació visual i acústica: els espectadors es miren entre si i són il·luminats, fent-se així visibles, sentint-se participants; integrant-se en l'acció escènica, es converteixen en elements específics de la representació. Per a cada obra, cal disposar d'una situació despallada que permeti establir una relació apropiada entre ambdues parts: «Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores.»⁵⁶⁷ L'eliminació de l'escena planteja nous problemes arquitectònics, cosa que porta Grotowski a demanar la col·laboració del jove arquitecte Gurawski (1961-1965).

⁵⁶⁵ Les expressions que segueixen, col·locades entre cometes, són extretes directament de les llegendes que acompanyen els dibuixos de Gurawski en el llibre de Jerzy GROTOWSKI, *Towards a Poor Theatre*, p. 121-130 (121). Grotowski controlava acuradament totes les traduccions dels seus textos, i insistia a citar els noms de tots els actors i col·laboradors sota les fotografies i els esquemes respectius.

⁵⁶⁶ *Ibidem*. Temkine escrivia aleshores, a la premsa de l'època, que aquesta era la gran novetat del teatre de Grotowski: «À Opole, la salle, c'est la scène; la scène, c'est toute la salle. Plus de spectateurs passifs; ils sont intégrés à la représentation, les acteurs voisinent avec eux, jouent à côté d'eux et à travers eux.» Cf. Raymonde TEMKINE, «Bientôt une biennale du théâtre d'avant-garde?», *Combat* (25/XII/1962). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

⁵⁶⁷ Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 14). Aquests comentaris continuen il·lustrant esquemes ràpids i expressius de Gurawski, en els quals estan dibuixats els actors (en negre, quan cal diferenciar-los) i els espectadors, les àrees d'actuació o del públic, i també unes fletxes que expliciten les relacions visuals o els intercanvis entre ambdues parts.

La recerca espacial del Teatre Laboratori és rigorosament documentada i analitzada al llarg de *Towards a Poor Theatre* (1968), sempre considerant la pràctica com l'origen de la teoria. Si en la posada en escena de *Caïm* (1960) i *Sakuntala* (1960) encara hi havia espais destinats a l'acció i espais reservats als espectadors, a *Dziady* (1961) aquestes zones es barregen i se sobreposen: els actors estan repartits per la sala i actuen enmig dels espectadors, que ocupen ja la totalitat de l'espai d'una manera aparentment aleatòria i desordenada. La primera obra a la qual assisteix Eugenio Barba és, precisament, *Dziady*, però en aquell moment una configuració espacial tan trencadora i rude, més aviat el molesta: «Acostumbrado a la refinada calidad escenográfica y teatral de muchos espectáculos polacos, este *Dziady* me pareció tosco. Me molestaba la cercanía de los actores que me obligaba a darme cuenta de la costura de un vestido, la mancha de sudor en una camisa, la barba postiza que empezaba a despegarse del mentón.»⁵⁶⁸

Les obres següents de Grotowski revelen una maduresa i una construcció espacial molt particulars. Ja no hi ha una escenografia col·locada en posició elevada en relació amb la sala, sinó que es construeix un *dispositiu escènic* que condiona totalment la situació dels actors i dels espectadors: a *Kordian* (1962) tota la sala es converteix en l'interior d'un manicomi, amb graons i lliteres que reben tant els actors com els espectadors, que esdevenen així pacients; a *Akropolis* (1962) l'acció és traslladada de la catedral de Cracòvia a un camp d'extermini, amb els espectadors en plataformes laterals que convergeixen cap al centre, on es troba el forn crematori que acaba per consumir els actors; a *Doctor Faust* (1963) els espectadors s'asseuen en una taula de convidats de l'últim sopar, mirant-se mútuament, i les taules són l'escenari mateix dels actors; a *El príncep constant* (1965) un dispositiu escènic distribueix un nombre reduït d'espectadors al voltant d'un espai central, en posició elevada i propera, convertint-los en observadors (*voyeurs*) incapaçs d'intervenir en l'acció, com si estiguessin en una sala d'operacions (en la famosa aula d'anatomia de Rembrandt) o en una arena de toros, assistint cruelment al sacrifici del príncep. Cadascun d'aquests dispositius és una construcció metafòrica única, summament eloqüent, que deu molt a la col·laboració de Gurawski.⁵⁶⁹

⁵⁶⁸ Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 20. Recordem que *tosc* és un dels adjectius preferits de Brook. Barba havia sentit parlar de Grotowski poc temps abans, per part d'una jove poetessa jueva, que més tard emigraria a Dinamarca. De camí cap a Wroclaw, decideix aturar-se en Opole. Just abans de l'estrena de *Dziady* coneix Grotowski i Flaszen. Aquest primer espectacle, com ell reconeix anys més tard, el deixa indiferent: «la declamación de los actores también me embarazava, me parecía exagerada, propia de aficionados que quieren subrayar o parodiar un texto. Tenía la impresión de que el director y los actores se tomaban a ellos mismos demasiado en serio.» Algun temps més tard, el 1961, a mig d'un viatge en tren cap a Cracòvia, es decideix de nou (espontàniament) baixar en Opole. És aleshores que passa moltes hores parlant amb Grotowski i s'inicia una relació personal plena de sintonia.

⁵⁶⁹ Eugenio Barba comenta que la contribució de Gurawski en aquestes obres va ser excepcional: «cuando faltó su colaboración, el espacio escénico de Grotowski se redujo a una sala vacía con los espectadores a los lados, convirtiéndose, involuntariamente, en una escena circular.» *Ibid.*, p. 30. Grotowski insisteix contínuament en l'aportació

La configuració espacial del Teatre Laboratori no és un mer afegit, una contextualització de l'acció, ni molt menys la il·lustració d'un text dramàtic. Tota l'acció es desplaça *provocativament* a una altra realitat, cosa que converteix els espectadors en pacients, comensals o *voyeurs* passius, impossibilitats de canviar la marxa de la crueltat humana. La sala i l'escena es converteixen en un espai únic, que implica emocionalment els espectadors. Barba escriu sobre aquesta revolució impactant i prematura, que comença a principis dels seixanta:

Abolviendo la separación física entre actor y espectador, Grotowski realizó literalmente la unidad entre escena y sala. Es una revolución copernicana de consecuencias imprevisibles para la dramaturgia del espectáculo, para la actuación de los actores y para la percepción de los espectadores. La abolición de los dos espacios específicos, escenario para los actores y platea para los espectadores, corresponde a la abolición de los barrotes de una jaula de leones en un jardín zoológico. Protegidos por los barrotes, podemos estar a 40 centímetros del rey de los animales y sentirnos seguros. Eliminados los barrotes, nuestra seguridad se volatiza y la participación en el espectáculo adquiere toda otra intensidad.⁵⁷⁰

L'últim espectacle del Teatre Laboratori de Wroclaw, *Apocalypsis cum Figuris* (1968), prescindeix totalment de la construcció escènica, en part perquè ja no hi intervé Gurawski, en part perquè es tracta de la culminació d'un procés de simplificació formal i de retorn a l'essència del teatre. Tot el que hi ha és un espai buit (com el preconitzava Brook), amb uns focus al terra molt potents. Els actors vesteixen roba de tots els dies, com també ho feien els actors del Living Theatre a *Paradise Now* (1968) o els actors de Brook als *Exercicis sobre la tempesta* (1968). L'espai és totalment indefinit i unitari, la materialitat és *pobra* (dins el mateix esperit de *l'arte povera* italià). Encara que Grotowski no proclami mai un teatre al carrer, ni s'involucri directament en les manifestacions que tenen lloc a Polònia el 1968, pren una posició radical que qüestiona l'essència més profunda del teatre. El proper pas serà l'abandó definitiu dels espectacles, no pas de la recerca teatral —o *parateatral*, com ell prefereix anomenar.

▪

de Gurawski quan fa referència a la novetat espacial dels seus espectacles: «Si mis sugerencias se reflejan en las composiciones espaciales de nuestro arquitecto Gurawski, debe entenderse que mi visión se ha formado durante años de colaboración con él.» Extret de Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 20).

⁵⁷⁰ Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 43. Aquesta comparació amb el zoo és emprada sovint pels artistes del *happening*.

D'una manera més o menys gradual, les tres companyies han creat alternatives al teatre a la italiana, que consideren totalment inadequat al seu temps. No es tracta de proposar noves arquitectures (com a directors d'escena, tampoc no és aquesta la seva funció), sinó d'experimentar una organització de l'espai molt més unitària, essencial. Les opcions giren entorn de l'austeritat, la buidor, l'eliminació de l'escenografia i la potencialització dels moviments i els llenguatges corporals, capaços de crear, per si mateixos, una nova espacialitat. Un canvi tan radical de la noció de teatre necessita un espai verge que el pugui acollir, que pugui alliberar totes les seves possibilitats.

Però les companyies teatrals no són les úniques que, aquests anys, abandonen les sales convencionals o alteren en profunditat els seus elements. També el *happening* rebutja l'edifici teatral pel fet d'imposar divisions, immobilitat, i de respondre a un altre temps, «quello di società classiste che vi si presentavano in abito di gala e quello di azioni teatrali che si concludevano idealmente dietro il sipario di velluto proponendosi a un ascolto e a una contemplazione piú o meno attentiva certo sostanzialmente passivi».⁵⁷¹ De la mateixa manera com la gent del teatre vol canviar les relacions entre espectadors i actors, també els artistes del *happening* demanen un nou tipus d'edifici que possibiliti la simbiosi, el contacte; que permeti desdibuixar els rols fixos i identificar-se permanentment amb l'*altre*.

Pel *happening*, aquest punt de trobada només s'aconsegueix en l'espai del dia-a-dia: «Questa nuova *area sacra* era lo spazio della vita quotidiana assunto come recinto consacrato al nuovo teatro concreto: quello che non rappresenta una vicenda mitica, immaginata all'esterno del suo spazio e della sua presenza temporale, ma è esso stesso l'happening: l'avvenimento.»⁵⁷² Sacralitat i quotidianitat volen coincidir; per això cal entendre els actes més comuns com a *hierofanies*, com a manifestacions del sagrat en el recinte de la vida quotidiana. Un dels lemes del Living Theatre és, precisament: «Accrescere la consapevolezza, mettere in risalto il carattere sacro della vita, abbattere tutte le pareti.»⁵⁷³

La revolució de l'espai teatral no és, doncs, un fet aïllat, sinó que pertany a un procés més generalitzat d'indagació de les tipologies convencionals, els circuits privilegiats del mercat artístic i la noció mateixa d'art. La dura crítica formulada per la gent del teatre en relació amb

⁵⁷¹ Giordano FALZONI, «La rivolta e l'happening», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 83 i 89 (p. 83) [número doble dedicat al Teatre de la Crueltat, a cura d'Ettore Capriolo i Franco Quadri].

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 62-63).

els espais troba correspondència en altres àmbits artístics. Ja a finals dels anys cinquanta les obres del *minimal art* entren en diàleg amb l'espai físic que les conté, guanyant una certa *teatralitat*: falsifiquen els terres de les galeries, desmunten visualment les parets i les cantonades.⁵⁷⁴ L'arquitectura comença a mostrar-se com un obstacle a l'obra. Robert Morris es pregunta el 1966: «Why not put the work outside and further change the terms? A real need exists to allow this next step to become practical. Architecturally designed sculpture courts are not the answer nor is the placement of work outside cubic architectural forms. Ideally, it is a space without architecture as background and reference, that would give different terms to work with.»⁵⁷⁵

Els artistes volen treure l'art del *confinament* de les galeries —per dir-ho amb Robert Smithson. No es tracta només d'un alliberament de les limitacions físiques que aquestes imposen, sinó d'un trencament amb la lògica museística que hi persisteix i que encara classifica l'art segons pintura o escultura. Smithson considera que els museus destrueixen qualsevol intenció de l'artista, convertint les obres en objectes transportables, com si estiguessin en *convalescència estètica*: «They are looked upon as so many inanimate invalids, waiting for critics to pronounce them curable or incurable. The function of the warden-curator is to separate art from the rest of society.»⁵⁷⁶ Cal, doncs, que l'obra s'integri en el món, en lloc de separar-se'n. Cal treure-la del cercle de la societat consumista, del mercat de l'art. Cal acabar amb el *confinament cultural* que impedeix que l'art sigui art. Els museus són la materialització d'aquesta lògica, diu Smithson; són presons, classificatòries i anacròniques, que és urgent abandonar:

Visiting a museum is a matter of going from void to void. Hallways lead the viewer to thing once called «pictures» and «statues». Anachronisms hang and protude from every angle. Themes without meaning press on the eye. [...]

Museums are tombs, and it looks like everything is turning into a museum. Painting, sculpture and architecture are finished, but the art habit continues. Art settles into a stupendous inertia. Silence supplies the dominant chord. Bright colors conceal the abyss that holds the museum together. Every solid is a bit of clogget air or space. Things flatten and fade. The museum spreads

⁵⁷⁴ Cf. Michael BENEDIKT, «Sculpture as architecture: New York letter, 1966-67», i Michael FRIED, «Art and Objecthood» (1967), dins Gregory BATTCOCK (ed.), *Minimal Art. A critical Anthology*, introduction by Anne M. Wagner, University of California, Berkeley, 1995 (1^a ed. anglesa: 1968), p. 61-91 i p. 116-147, respectivament.

⁵⁷⁵ Robert Morris, «Notes on sculpture» (1966), dins Gregory BATTCOCK (ed.), *Minimal Art*, p. 222-235 (p. 233).

⁵⁷⁶ Robert SMITHSON, «Cultural confinement» (1972), dins Jack FLAM (ed.), *Robert Smithson: the collected writings*, University of California, Berkeley, 1996, p. 154-156 (p. 154). L'autor afegeix que, dins el mercat de l'art, les innovacions només són acceptades si s'adapten al confinament imposat.

its surfaces everywhere, and becomes an untitled collection of generalizations that immobilize the eye.⁵⁷⁷

De la mateixa manera que moltes companyies abandonen els teatres per considerar-los elitistes, alienants i espacialment condicionadors, també un gran nombre d'artistes rebutja els museus. Claes Oldenburg ja havia anunciat el 1961: «I am for an art that is political-erotic-mystical, that does something other than sit on its ass in a museum».⁵⁷⁸ Allan Kaprow afirma que els museus són mausoleus que posen en evidència la nostra actitud en relació amb l'art mort del passat; i que el concepte de museu és completament irrellevant per a l'art contemporani.⁵⁷⁹ Ja dins l'anomenat *land art* Walter de Maria exclama que els artistes han de sortir cap a l'exterior perquè ignoren totalment la *terra donada per Déu*. Michael Heizer comenta que els museus i les galeries es troben saturats, però que encara existeix *l'espai real*.

Es comença a concebre, doncs, una nova espacialitat que passa a integrar-se dins l'obra i li obre moltes possibilitats: Rosalind Krauss parla del *camp expandit*; Javier Maderuelo l'anomena *espai raptat*.⁵⁸⁰ De fet, l'obra escultòrica es descentralitza, rapta l'espai que es troba al seu voltant i l'incorpora dins la mateixa obra. Escultura i arquitectura perden les seves fronteres ben delimitades i es contaminen mútuament, intercanviant conceptes, processos i materials. Peter Brook utilitza, curiosament, la mateixa idea d'*extensió del camp* per referir-se a les seves exploracions teatrals al voltant dels gestos, sons i paraules: «Au commencement, le but était l'élargissement de la gamme, tout simplement [...]; c'était une ouverture, une extension du champ.»⁵⁸¹ La sortida del teatre i la sortida del museu comparteixen una voluntat d'alliberament dels condicionants espacials —rebuig de la verticalitat expositiva o escenogràfica de les parets, de les distàncies imposades als espectadors...— i impliquen el trencament amb un públic d'elit, que pot pagar, i que paga per contemplar passivament un art reconegut pel mercat artístic. La

⁵⁷⁷ Robert SMITHSON, «Some thoughts on museums» (1967), dins Jack FLAM (ed.), *Robert Smithson: the collected writings*, p. 41-42. En l'article «Cultural confinement» l'autor afirma: «Museums, like asylums and jails, have wards and cells — in other words, neutral rooms called “galleries”» (p. 154). I en un altre lloc escriu: «The strata of the earth is a jumbled museum. Embedded in the sediment is a text that contains limits and boundaries which evade the rational order, and social structures which confine art». Extret de Robert SMITHSON, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), dins Jeffrey KASTNER i Brian WALLIS (ed.), *Land and environmental art*, Phaidon, Londres, 1998, p. 211-215 (p. 214).

⁵⁷⁸ Claes OLDENBURG, «I Am for an Art...» (1961), dins Jeffrey KASTNER i Brian WALLIS (ed.), *Land and environmental art*, p. 202.

⁵⁷⁹ Intervenció d'Allan Kaprow en el diàleg: «What is a museum? A Dialogue between Allan Kaprow and Robert Smithson» (1967), dins Jack FLAM (ed.), *Robert Smithson: the collected writings*, p. 43-51 (p. 43).

⁵⁸⁰ Cf. Rosalind KRAUSS, «La escultura en el campo expandido» (1978), dins *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1966 (1ª ed. anglesa: 1986), p. 289-303 (p. 295). Cf. Javier MADERUELO, *El espacio raptado*.

⁵⁸¹ Paraules de Brook en una entrevista realitzada per Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 19).

negació d'aquests dos edificis institucionals comporta una ampliació de la definició d'art, que ha passat a incorporar el quotidià i a mostrar directament el procés creatiu, obrint-se a la indeterminació i a l'experiència receptora del públic.

3.2.2 A la recerca d'una arquitectura

L'arquitectura teatral està en plena evolució. Alguns especialistes admeten que no se sap com serà d'aquí a deu anys. Però se sap el que no serà pas, el que no serà mai més. L'escena clàssica a la italiana està a punt d'esdevenir una escena de museu.

CLAUDE BONNEFOY (1963)

Durant tot el segle XX la gent del teatre ha ocupat llocs no convencionals o somniat amb noves configuracions teatrals: n'hi ha prou a pensar en Reinhardt i les seves posades en escena en el Circ Schumann o la catedral de Salzburg; en Vilar i el Palau dels Papes a Avinyó; en el taller de teatre de la Bauhaus; o en els projectes mai no realitzats d'Appia, Piscator o Coupeau. Però és realment durant els anys seixanta que s'exploren de forma generalitzada i entusiàstica les tipologies teatrals més diverses: escenes obertes, escenes en arena (centrals), escenes múltiples, escenes flexibles, escenes en moviment... Es creen teatres circulars amb el públic en posició central i *pivotant*; teatres a l'aire lliure, nòmades i tan provisionals com un circ; sales polivalents (destinades a tot tipus d'espectacles, com concerts, festes, balls...); estructures modulars; volums infables o desmuntables... Molts creuen aleshores que «le théâtre doit être, comme le chapiteau, vite monté, vite démonté. Il est loin le temps des théâtres construits pour l'éternité!»⁵⁸²

Aquesta és l'època de les *Maisons de la Culture* a França, o de grans complexos culturals com el Lincoln Centre, a Nova York. També les esglésies, impulsades per la Reforma Litúrgica del Concili Vaticà II (1962-65), experimenten noves tipologies en nom de la comunió i la participació: espais més assemblearis, plantes de tendència central, amb diversitat d'ambients i d'usos. Universitats, sales de concert o institucions culturals —principalment a Anglaterra, França, els Estats Units o el Canadà— proposen auditoris flexibles i tècnicament complexos. Directors d'obres elisabethianes projecten teatres a la manera de Shakespeare, mentre d'altres recuperen els corrals de comèdies o les parades de fira. Les tecnologies i els materials s'esforcen

⁵⁸² «Au théâtre tout est à réinventer, même le lieu scénique», *El Moujahid* (10/viii/1974). Rec. coupures de presse. 4^o sw 7203 (2). BnF. Dpt des ASP.

per donar resposta als nous requisits de moviment i flexibilitat que han de caracteritzar l'espai teatral. Hi ha una forta exploració que obre moltes vies alhora: «L'architecture théâtrale est en pleine évolution. Certains spécialistes avouent qu'on ne sait pas ce qu'elle sera dans dix ans. Mais on sait ce qu'elle ne sera pas, ce qu'elle ne sera plus. La scène classique à l'italienne est en train de devenir une scène de musée.»⁵⁸³

El 1962 té lloc a París, a la Biblioteca de l'Arsenal, una exposició titulada «Lieu théâtral — Lieu culturel». El teatre es troba, segons la premsa de l'època, a la recerca d'una nova estètica, d'una arquitectura.⁵⁸⁴ L'any següent el Centre National de la Recherche Scientifique publica un volum col·lectiu sobre «Le lieu théâtral dans la société moderne», resultat d'un col·loqui realitzat el juny de 1961 a Royaumont. El juny 1967 hi ha un nou col·loqui mundial a Montreal (Canadà), integrat en el programa de l'Exposició Mundial (EXPO'67): «Lieu théâtral: un colloque sur l'architecture et les techniques au service de la création théâtrale».⁵⁸⁵ La publicació francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedica un número especial als *llocs de l'espectacle* en 1970, i tornarà a fer-ho el 1978. Entre aquests dos números, les diferències són bastant significatives: mentre que el primer volum, amb un prefaci de Peter Brook, compta amb diversos articles sobre espais oberts i desafectats, sobre llocs públics i quotidians convertits en teatres, sobre les transgressions i manifestacions al carrer (encara sota la influència del clima del Maig del 68), alhora que presenta exemples de sales polivalents o teatres en llocs insospitables, el segon volum assenyala ja un *rappel à l'ordre*, una acceptació dels espais convencionals abans criticats, un reconeixement de la insuficiència de les tecnologies per canviar les relacions teatrals, i una relativització de les crítiques i les provocacions:

En quelques années, les difficultés que posent la construction, la rénovation ou l'aménagement d'un théâtre ont évolué. Les limites de l'espace de représentation sont moins rigoureuses en 1978 et le spectateur ne s'étonne plus de voir «Phèdre» représentée dans une piscine désaffectée. Les plus talentueux metteurs en scène, Patrice Chéreau, Luca Ronconi ou Peter Stein, ont démontré que la salle dite «à l'italienne», demeure l'outil incomparable et que ceux qui la détruisent ou dégradent son ordonnance sont les agents d'un pouvoir méprisant la culture. La salle dite «polyvalente» n'a, d'autre part, plus de défenseurs ou détracteurs. Son problème est le manque

⁵⁸³ Comentari de Claude Bonnefoy en un article d'*Arts* (núm. 829), citat dins M. OTTO VAN ARX, «Le théâtre circulaire et ses premières applications», *Tribune de Genève* (5-6/XII/1963). Rec. coupures de presse. 4^o SW 7203 (1). BnF. Dpt des ASP. Cf. Michael WARRE, «8. Next scene», dins *Designing and making Stage Scenery*, p. 87-98.

⁵⁸⁴ Cf. Jacques MICHEL, «Le théâtre à la recherche d'une nouvelle esthétique», *Le Monde* (12/X/1962); Georges LERMINIER, «Le théâtre à la recherche d'une architecture», *Gazette de Lausanne* (24-25/VIII/1963). Rec. coupures de presse. 4^o SW 7203 (1). BnF. Dpt des ASP.

d'utilisateurs compétents. Ailleurs, la scénographie des spectacles se substitue à l'architecture des salles; c'est le cas des espaces dits «à transformation».⁵⁸⁶

▪

L'aventura de deambular per espais no convencionals durarà poc més d'una dècada. Es creia, a principis dels anys seixanta, que una nova arquitectura originaria immediatament una nova dramàtúrgia; que un canvi en les relacions entre la sala i l'escena permetria una nova comunió. Abandonant les tipologies rígides i perennes del passat, s'obria un camp a la flexibilitat i la provisionalitat, qualitats molt exaltades a l'època. Se sobreestimava ingènuament el poder messiànic de l'arquitectura per a la conversió del teatre.⁵⁸⁷ Però algunes de les estructures transformables desenvolupades a partir dels anys seixanta eren tant o més impositives que els teatres convencionals, i es mostraven insuficients per crear autènticament un espai amb caràcter. Tampoc la creativitat de l'arquitecte no es corresponia sempre amb les necessitats de la gent del teatre. Les sales mecànicament adaptables o multiformes, a més de ser cares, eren també monòtones i fredes. Els auditoris negres, aparentment neutrals, es mostraven sovint foscos i anònims. Les sales multiusos o polivalents (molt presents en els *campus* universitaris americans), desitjant servir per a qualsevol acte d'entreteniment, no posseïen una identitat forta. Tampoc el compliment estricte d'uns requisits funcionals de visibilitat o acústica no semblava resoldre el problema de l'arquitectura teatral, com assenyala Iain Mackintosh:

La falacia funcionalista fue el producto de la confusión de criterios de que un buen teatro se logra través de enfatizar las vistas y la acústica para el espectador y el público, pero olvidando todo lo demás, especialmente el sentimiento de comunidad o de lo «envolvente». Y es que hay que distinguir el teatro en vivo, y de ahí, la arquitectura teatral en vivo, de la pasividad del cine, pues plantean unos problemas muy distintos. Y esto, los ingenieros no fueron capaces de entenderlo.⁵⁸⁸

⁵⁸⁵ Cf. «Le lieu théâtral: un colloque sur l'architecture et les techniques au service de la création théâtrale. Montréal, Canada, 19-25/VI/1967». Rec. fac. extraits de presse et programme. 4^o sw 2893. BnF. Dpt des ASP.

⁵⁸⁶ Christian DUPAVILLON, [presentació], *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 199 (octubre de 1978), p. 1 [monogràfic preparat per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»]. En 1970 la revista tenia el núm. 152.

⁵⁸⁷ Cf. Denis BABLET, «Le lieu théâtral», *T.E.P. Magazine*, núm. 71 (octubre de 1967). Rec. fac. extraits de presse et programme. 4^o sw 2893. BnF. Dpt des ASP.

⁵⁸⁸ Iain MACKINTOSH, «VIII. Arquitectos, ingenieros y espacios polivalentes», dins *La arquitectura, el actor y el público*, p. 157-177 (p. 170). Cf. Luc BOUCRIS, «La polyvalence et sa crise», dins *L'espace en scène*, Librairie Théâtrale, París, 1993, p. 134-141 (p. 140): «La salle polyvalente est, par définition, située à un nœud de contradictions: volonté affirmée de neutralité dans une situation dès l'origine tendue.»

Arquitectes i enginyers passen a explorar múltiples tecnologies a partir del moment en què el teatre a la italiana entra en descrèdit. Però la solució no estarà tant, com ho descobriren temps més tard, en una *adaptabilitat* tecnològica i cara que compromet totes les tipologies proposades per un teatre, sinó en una *flexibilitat* real de l'espai a partir d'una forma ja donada d'entrada.⁵⁸⁹ Així com una església no pot, per si mateixa, crear la fe, tampoc un espai teatral no pot revitalitzar directament la participació i la comunió del públic, si l'esforç no s'estén també als llenguatges, als temes, al contacte entre actors i espectadors, a l'enteniment conjunt de l'acte teatral. La renovació ha de ser simultània en totes les àrees del teatre, com intuïa ja Gordon Craig a principis del segle XX.

Alguns anys després d'aquest període turbulent, la gent del teatre s'adona que no hi ha estructures directament alienants, que la barreja espacial entre actors i espectadors no afavoreix, per si sola, la comunió, ni produeix un canvi en l'estratificació de la societat. De manera semblant, l'apropament entre l'art i la vida no sembla conduir a una sacralització de la vida, sinó, sovint, a una banalització de l'art. Al llarg dels anys setanta i vuitanta es dona progressivament un retorn al teatre a la italiana i als edificis amb memòria, una recuperació de la relació de frontalitat i també del text dramàtic, renegant d'algunes argumentacions simplistes i reductores de la dècada anterior. Es constata alhora una despolitització dels directors. S'ha descobert que no hi ha fórmules ni receptes, que l'arquitectura no condiciona necessàriament la dramaturgia, que el teatre no és un mer mirall de la societat, que no hi ha hagut un temps mític en què l'estètica i el públic es corresponien, que el problema de l'espai teatral i de la participació del públic segueix essent gairebé tan misteriós i difícil com abans.⁵⁹⁰ D'aquest període únic de la història teatral, més que les grans complexitats tècniques que procuraven donar resposta a tot tipus d'espectacle, ens ha quedat la capacitat d'ocupar i convertir en espais teatrals molts llocs existents i no destinats originàriament al teatre, llocs pobres i buits, totalment flexibles i receptius.

⁵⁸⁹ Mackintosh diferencia els conceptes d'adaptabilitat i flexibilitat, tot considerant el primer com més tecnològic i compromès, mentre que el segon el veu com una qualitat que s'afegeix a una forma ja donada, posseïdora de caràcter. Cf. Iain MACKINTOSH, «IX. Comités, asesores y flexibilidad», dins *La arquitectura, el actor y el público*, p. 178-194 (p. 185-86).

⁵⁹⁰ Cf. Marcel FREYDEFONT, «Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au XXème siècle», *Études Théâtrales*, núm. 11-12 (1997), p. 13-45 [estudis reunits per Marcel Freydefont sota el títol «Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe»]; Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, «Une structure élémentaire de l'interaction», dins *L'assise du théâtre. Pour une étude spectateur*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1998, p. 98-100; Francine MIMOUN AUGER, «Le retour du théâtre à la scène à l'italienne: Chéreau et Wilson», *Alternatives théâtrales*, núm. 12 (juliol de 1982), p. 17-29 [monogràfic coordinat per Georges Banu sota el títol «Scénographie: images et lieux»].

3.2.3 Nous espais no convencionals

No sempre un local bell és capaç d'originar una explosió de vida, mentre que un local fortuït pot convertir-se en una tremenda força capaç d'aglutinar públic i actors.
PETER BROOK (1965)

Abrics o *edificis*: aquests són els dos grans espais teatrals que existeixen per Antoine Vitez. Els primers, els defineix com a llocs disponibles utilitzats de manera rude i transitòria pel teatre, mentre que considera els teatres-edifici com manifestacions arquitectòniques i perennes d'unes convencions teatrals: «Dans l'abri on peut s'inventer des espaces loïsibles, tandis que l'édifice impose d'emblée une mise en scène.»⁵⁹¹ El seu teatre a Ivry era un antic magatzem de sal profundament renovat, però Vitez es penedia de no haver estat capaç, senzillament, d'imposar una *utilització bruta* a partir de les imperfeccions i les precarietats del lloc. Es penedia, en suma, d'haver convertit un abric en un edifici. Però només a finals dels anys seixanta es generalitza la tendència a utilitzar tot tipus de llocs que no siguin sales teatrals, assumint codis transitoris i aleatoris i interactuant amb els elements preexistents.

Aquesta havia estat la lògica teatral durant bastants segles, des de l'Antiguitat grega —abans de la construcció dels grans amfiteatres en pedra, quan el teatre comença ja a entrar en decadència— fins a l'Edat Mitjana, una època prolífica en la utilització escenogràfica d'esglésies, places, carrers, mercats, tavernes, albergueries o sales reials. Des del segle XVI es construeixen de nou edificis destinats específicament a l'espectacle teatral, estructurats socialment per reflectir les posicions relatives dels membres del públic. Però, de fet, no és imprescindible que existeixi un edifici propi, ja que el teatre desborda contínuament l'arquitectura i les convencions socials.

Als anys seixanta els edificis teatrals són sentits com a presons. Els artistes rebutgen la dictadura dels espais burgesos, molt connotats estilísticament i considerats alhora elitistes. Però, ¿qui els obliga a actuar en teatres? ¿No són els artistes presoners de si mateixos?⁵⁹² De fet, la llarga història d'aquest art dóna testimoni d'una vida teatral molt activa fora de les arquitectures perennes. I és que el raonament que es generalitza durant els seixanta es troba, en

⁵⁹¹ Antoine VITEZ, «L'abri ou l'édifice», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 199 (octubre de 1978), p. 24-25 (p. 24).

⁵⁹² Opinió de Jean-Guy Lecat, antic col·laborador de Peter Brook, manifestada durant una conversa mantinguda a París el 25/VII/2005.

certa manera, distorsionat. Els artistes senten que l'art és presoner, que cal alliberar-lo de les falses convencions i de tots els elements accessoris que li impedeixen trobar la seva essència vertadera. Aquest és un gest utòpic de retorn als orígens, a l'organicisme i l'essencialitat de les formes. Cal tornar a descobrir el que realment importa, i refundar així un art corrupte i emmascarat. L'art vol sobrepassar la cultura, i per això, en un primer impuls rupturista, ha de demostrar que pot existir sense cap suport institucional, fins i tot sense un espai adequat i exclusiu. Més que deixar-se condicionar per un espai, el teatre desitja apropiat-se dels llocs quotidians on la vida ja flueix dinàmicament, els llocs de treball abandonats que s'oposen clarament als llocs d'oci convencionals. Alguns anys més tard es descobrirà la ingenuïtat d'aquest raonament i la nostàlgia per les formes perennes i la memòria de la tradició teatral. Es tornarà a les tipologies del passat, amb una nova llibertat aconseguida durant aquest període d'indagació radical.

El carrer és un dels espais teatrals més importants en aquesta dècada. S'abandonen les sales convencionals en favor, sovint, de la volta celestial, vertader sostre comú d'una collectivitat humana. El Festival d'Avinyó té lloc, des de la seva creació el 1947 per Jean Vilar, en un espai exterior precís i marcat per la història. El pati d'honor del Palau dels Papes és el marc privilegiat d'aquest festival provençal d'estiu: «place publique et cour d'audience, la Cour d'honneur libérait le lieu théâtral des structures rigides de l'édifice institutionnalisés», afirma Simon.⁵⁹³ Encara es manté, en el pati d'honor, la frontalitat entre l'espai del públic i l'espai escènic, tots dos amb una forma irregular a causa de les façanes dels edificis de l'entorn i de les inclinacions del terreny. Però ja no hi ha decorat: deixa de ser possible inscriure-hi una escenografia en el sentit tradicional, imposant-se així una ruptura amb el naturalisme. Avinyó es presenta principalment com un lloc intens, un espai alliberat que permet al teatre recuperar el seu sentit ritual i litúrgic, de festa popular. Vilar recorda aquest repte: «Il y avait là une provocation: tenter de redonner au théâtre, non pas un sens royal (bien que nous jouions alors des pièces assez royales avec des rois très imbus de leurs autorités), mais un sens cérémonial.»⁵⁹⁴ La percepció espacial és aguda i implica una recerca constant:

No tenim cap gust obstinat per les velles pedres. Tenim el gust per la pedra. És molt diferent. El gust per allò que és edifici, per allò que és arquitectura. I no pas bel·leses inútils, oh Trianon. Sinó

⁵⁹³ Alfred SIMON, *Les signes et les songes*, p. 44.

⁵⁹⁴ Jean VILAR, «Un lieu théâtral: Avignon», dins Denis BABLET i Jean JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, p. 153-159. Vilar explica algunes de les dificultats d'actuar en els espais exteriors d'Avinyó: el pes de la història; les dimensions vastes que impossibiliten veure la mirada de l'actor i fan necessari suprimir molts detalls decoratius; l'exposició al vent, que empitjora l'acústica.

bellesa necessària. No vam anar a Avinyó per il·lustrar, com si fóssim uns il·luminadors, un palau carregat d'ombres i de corbs. No vam jugar a fer de directors d'escena. El concepte de *kolossal* ens desagradava. Vam anar allà, ara fa sis anys, a estudiar.⁵⁹⁵

L'opció de Vilar per l'essencialitat i la memòria dels espais va acompanyada d'una voluntat de descentralitzar el teatre i la cultura (sortint de París), de fer-los populars i festius. La festa és vista com el moment de participació col·lectiva per mitjà de la qual la comunitat es troba i es regenera. Molts anys abans que la festa esdevingui un repte generalitzat per al teatre, ja Vilar defensa un esperit *dionisiac* capaç de renovar-lo en profunditat. El format *festival* contribueix precisament a la solemnitat, a la celebració.

En un congrés de teatre a la Sorbonna, el 1948, Le Corbusier relatava la seva estada al Brasil el 1936, quan va descobrir el carnaval del Rio de Janeiro i va veure com la fam i la misèria es podien barrejar amb l'espontaneïtat i la joia celebrativa. Davant la invitació que rep a construir un teatre modern, Le Corbusier contesta:

Monsieur le Ministre, ne construisez pas une salle pour des troupes de théâtre en tournée [...]. Ce qu'il vous faut avant tout, ce sont des moyens théâtraux. Créez-les donc, ce sont des tréteaux! Créez des tréteaux partout, dans votre immense et gigantesque pays, et que les bonnes gens fassent leur comédie eux-mêmes, à tout instant! En effet, parmi eux, c'est plein de poètes, de gens capables non peut-être d'exprimer, de penser le théâtre, mais il y a des orateurs, des interpellateurs, des invecteurs, des pleureurs, etc., des comédiens de toutes sortes, faites-en quelque chose!⁵⁹⁶

El gran arquitecte de l'arquitectura moderna renunciava així a construir un edifici convencional per a una activitat que ja tenia lloc espontàniament, sense més requisits espacials que una tarima i una àrea de bancs per als espectadors. Però, quan parla dels espais més adequats per al teatre, afina uns criteris molt encertats: defensa la necessitat d'una escala humana, d'una relació justa entre les parts, d'una concentració plàstica i una bona visibilitat i acústica —o una *acústica visual*, com prefereix anomenar. Coneix, doncs, l'aspecte humà que fonamenta tota relació

⁵⁹⁵ Jean VILAR, «El teatre i la sopa» (1952), dins *El teatre, servei públic*, p. 149-173 (p. 157).

⁵⁹⁶ LE CORBUSIER, «Le théâtre spontané» (1948), dins *Architecture et dramaturgie*, comunicacions presentades per André VILLIERS, Flammarion, París, p. 149-168 (p. 150) [recull de la 1^a sessió del Centre d'Estudis Filosòfics i Tècnics del Teatre, Sorbonne, desembre de 1948: «Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir»]. L'arquitecte s'afirma com a gran admirador del teatre i alhora algú sense cap autoritat per parlar-ne. El seu testimoni parteix d'experiències viscudes i d'una gran capacitat d'anàlisi i adequació a les circumstàncies.

teatral, i situa l'element arquitectònic en el lloc just: com a part integrant d'un tot dinàmic, al servei de l'acció dels actors i el contacte amb el públic.

▪

Tal com hem vist en el capítol anterior, el Living renega no exclusivament del teatre a la italiana sinó de qualsevol teatre, entès com a espai tancat i convencional on cal pagar per entrar. Durant el Festival d'Avinyó de 1968 arriba a la conclusió que l'únic lloc possible d'actuació és el carrer, l'espai comunitari i democràtic per excel·lència, de la collectivitat i la trobada entre la gent, obert a tota transformació efímera i a la transgressió. Però la gira de *Paradise Now* (1968) per algunes ciutats europees i nord-americanes no es podrà realitzar únicament a l'aire lliure. Les ciutats els ofereixen aleshores espais alternatius com universitats o pavellons d'esports, de grans dimensions i sense reminiscències teatrals, que permeten acollir un públic nombrós amb una gran llibertat de moviments. Abans de 1968 el Living transgredia ja els teatres a la italiana on actuava, essencialment per la intromissió constant d'actors entre els espectadors. Ara la seva crida es realitza també en sentit invers, convidant els espectadors a pujar a l'escena (o l'espai equivalent) i intervenir en l'acció. El seu recorregut va de la transgressió dins el teatre a la italiana fins al seu rebuig total.

▪

També Peter Brook havia anat *provocant* l'espai convencional del teatre. Quan *US* (1966) és presentat al teatre Aldwych —el reputat teatre londinenc a la italiana que acull la Royal Shakespeare Company durant 22 anys—, es genera un contrast polèmic entre els elements de l'espectacle i el caràcter de l'edifici. La roba de tots els dies, les cançons de *jazz*, els objectes ordinaris acumulats a l'escenari —com si es tractés d'una instal·lació de *pop art*—, les referències als bombardejos al Vietnam i als noticiaris britànics o nord-americans, impossibiliten qualsevol diàleg amb les llotges i les motlures durades, el vermell dels velluts dels seients i el disseny de les llums d'Aldwych. L'única relació possible és d'oposició total entre aquests dos mons: entre el palau de la seducció i la riquesa, i la realitat de la guerra i la violència a l'escenari. El contrast material accentua la distància conceptual que els separa. Continent i contingut topen, i aquesta

fricció parla del mateix tema de l'obra: la passivitat dels anglesos davant els horrors de Vietnam.⁵⁹⁷

El 1968 Brook s'installa amb el seu grup en una sala d'exposicions de tapissos amb marcs de ferro, a l'edifici del Mobilier National de París (a Gobelins), que el ministre André Malraux posa a la seva disposició per un període de tres anys. Es tracta d'un gran edifici oficial projectat per Auguste Perret entre 1934 i 1936, amb estructura a vista en formigó, destinat a guardar la col·lecció de mobles de l'Estat francès.⁵⁹⁸ Una sala austera, alhora funcional i solemne (de 46 metres de llarg, 14 metres d'ample i 9 metres d'alçada), passa a acollir un laboratori de recerca, i els seus elements arquitectònics són utilitzats escenogràficament pels actors.⁵⁹⁹ Per Brook, aquesta sala constitueix un autèntic *espai buit*, tal com el descriu a *The Empty Space* (1968): sense caràcter ni estil, neutre i obert a totes les creacions. Un espai al qual tornarà dos anys més tard, quan decideix crear el CIRT.⁶⁰⁰

Mentrestant, i a causa dels esdeveniments de Maig, Brook es veu obligat a abandonar temporalment París —tots els edificis oficials són tancats i es proclama una vaga de la gent del teatre. Torna a Anglaterra amb el seu grup experimental que, a més d'actors, compta amb els directors Joe Chaikin, Víctor García i Geoffrey Reeves. Els assajos i, posteriorment, la presentació al públic dels *Exercicis sobre la tempesta* (1968) tenen lloc a la Roundhouse, als afores de Londres: una nau circular de maons i ferro, construïda al segle XIX com a hangar per a locomotores de vapor, i que el dramaturg Wesker havia convertit en l'escenari dels grups polítics i artístics més radicals dels seixanta.⁶⁰¹ En aquest espai transgressor i lliure, *Exercicis sobre la tempesta* es trobarà amb un públic anglès escèptic i irònic:

⁵⁹⁷ Cf. Claude FABRIZIO, «Le "drame documentaire" de Peter Brook», *Les Lettres Françaises* (6/IV/1967). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP.

⁵⁹⁸ L'edifici té tres cossos (en forma d'U), repartits simètricament al voltant d'un pati central, i una columnata que tanca el quart costat i serveix d'entrada. L'estructura racionalista de formigó i la jerarquia dels espais li confereixen una gran monumentalitat i alhora un caràcter industrial. Cf. Karla BRITTON, *Auguste Perret*, Phaidon, París, 2003, p. 165-170.

⁵⁹⁹ Cf. Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 35.

⁶⁰⁰ Brook comenta en una entrevista de 1970: «Je restais obsédé par le Mobilier National, dit-il, qui est pour moi un lieu extraordinaire, dans le sens où c'est vraiment l'"empty space" dont je parle dans mon livre». N. Z., «Peter Brook crée à Paris un centre de recherche théâtrale», *Le Monde* (7/V/1970). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP.

⁶⁰¹ Peter Brook la defineix com «un partenón victoriano para locomotoras, abandonado e impresionante» en *Hilos de tiempo*, p. 195. La Roundhouse havia estat tancada des d'abans de la Segona Guerra Mundial, però el dramaturg Arnold Wesker la converteix en un espai per a espectacles i trobades alternatives. El 15/X/1966 hi té lloc el primer mega concert dels Pink Floyd. Durant les dècades següents hi actuaran grups com els Rolling Stones, Jimi Hendrix, Led Zeppelin o The Doors. També el Living Theatre portarà *Frankenstein* a la Roundhouse el 1969. El 1983 l'edifici és tancat per manca de diners. Després de dos anys de restauració, el juny de 2006 ha tornat a obrir les portes (vegeu la pàgina web, URL: <www.roundhouse.org.uk/>).

Cuando llegaron se alarmaron al descubrir que no había asientos; en su lugar había unos bastones-taburete de fabricación casera, de modo que pudieran cambiar rápidamente las posiciones cuando les embestían unas peligrosas carras móviles. Mientras aquellas plataformas se empujaban por el espacio según pautas aleatorias, los ejecutantes salmodiaban los fragmentos de *La tempestad* totalmente deconstruida que habíamos desarrollado juntos. Una vez más, se levantó más de una ceja.⁶⁰²

El comentari de Brook recorda el primer manifest del teatre de la crueltat d'Artaud, quan descriu l'espectador al centre d'un espai unitari sense separacions ni decorats de cap mena, assegut en cadires movibles i enmig de l'acció que creua la sala i que el compromet totalment. També en aquest espai gran i lliure de la Roundhouse, unitari i indefinit, sense connotacions teatrals ni separacions classistes, actors i espectadors comparteixen una experiència conjunta que cerca el contacte, la simbiosi, la trobada autèntica entre ambdues parts. Brook comenta, a propòsit de la Roundhouse: «allí no había centro, no había punto de mira privilegiado. Setecientas u ochocientas personas sentadas en diferentes partes de aquel amplio suelo de hormigón, y los actores instante a instante tenían que encontrar movimientos nuevos, acciones nuevas que produjeran imágenes frescas; todo lo que normalmente se llama "el montaje" tenía que cambiar.»⁶⁰³ Un espai amb aquestes característiques exigeix recursos diferents per part dels actors, que es posen a explorar les escales, columnes i galeries de l'edifici, fent ús d'una energia molt diferent.

Aquesta experiència de la companyia de Brook provoca canvis importants en la manera de relacionar-se amb l'espai teatral. Durant el període d'assajos de l'obra, i també en les produccions posteriors, comença a instaurar-se el costum d'anar directament a escoles de nens, residències d'emigrants o clubs socials per presentar-hi una versió improvisada del que serà l'espectacle: «Los niños son mucho mejores y precisos que la mayoría de amigos y críticos teatrales, ya que no tienen prejuicios, teorías ni ideas fijas».⁶⁰⁴ Així doncs, davant un públic espontani i en un espai alliberat de les convencions teatrals, els actors experimenten diferents relacions amb els espectadors, captant la seva resposta i els recursos necessaris en cada lloc. En condicions materialment *tosques* es clarifica l'argument de l'obra i es prenen moltes decisions escenogràfiques que, dins l'ambient normal d'assaig, no troben una solució convincent.

⁶⁰² Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 195. Brook parla dels espectadors com «los burlones ingleses».

⁶⁰³ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 199.

⁶⁰⁴ Peter BROOK, «No hay secretos», dins *La puerta abierta*, p. 115-139 (p. 134). En aquesta conferència Brook descriu el procés de creació de l'escenografia de *La tempesta* (un cop passat el període d'improvisacions a la Roundhouse), que portarà novament a escena al teatre de Les Bouffes du Nord de París.

A diferència del que passa en un teatre a la italiana, que demana una sèrie d'objectes, colors i moviments, Brook descobreix que l'actuació en espais no destinats al teatre desperta una llibertat d'improvisació molt més gran, reclama als actors una energia adaptable a les dimensions i configuracions de cada sala i, alhora, revela la necessitat o la insuficiència d'alguns objectes i materials escènics. L'important és que l'espai pertanyi realment a l'obra, i que el públic respongui al contacte amb els actors, alliberat dels condicionants creats per un lloc convencional. El públic constitueix, de fet, la prova de foc de tota recerca teatral —una prova experimentada més tard a l'Àfrica o a l'Orient Mitjà, en un context totalment aliè a la naturalesa de l'esdeveniment teatral.

A l'hora de pensar un edifici teatral, Brook afirma que el seu èxit no depèn de la lògica, de la bellesa de les formes o del compliment d'unes normes funcionals: es tracta, més aviat, d'un *misteri* obert a l'atzar. Oposant-se contínuament a tota teoria que no neixi directament de la pràctica, Brook assumeix gairebé una posició antiracionalista en relació amb els espais:

On peut travailler dans toutes sortes de lieux différents: on s'aperçoit que la géométrie et la mathématique n'ont rien à voir avec la forme théâtrale. C'est une forme de nature, qui doit être basée sur l'asymétrie, l'antilogique, l'anticartésien, l'irrégularité. Alors, pour cette raison, le hasard joue toujours un rôle dans toute expérience théâtrale.

Un lieu qui comporte quelque chose d'inattendu prête souvent à l'utilisation théâtrale. Chaque fois que nous sommes allés jouer dans un lieu nouveau, nous trouvions une petite porte, une trappe, un balcon, une échelle, et, immédiatement, les acteurs inventaient une manière de s'en servir.⁶⁰⁵

Brook formula alguns criteris a tenir en compte en la construcció o el descobriment d'un lloc teatral, però reconeix que no es pot determinar-ho tot i que, sovint, són llocs totalment fortuïts els que esdevenen les millors sales teatrals: «año tras año las experiencias teatrales más vivas se realizan fuera de las salas construidas para ese propósito».⁶⁰⁶ La improvisació, que considera la forma teatral més emocionant i perillosa, es correspon a un espai teatral humà i viu, com és el carrer: «Cuando entro en un teatro nuevo, por muy bonito que esté montado, por muy lógicamente que estén colocados los asientos, por muy inteligentemente que el arquitecto haya

⁶⁰⁵ Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Gritti HAUMONT i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41 (p. 41). Brook reconeix, en un altre text, que «la géométrie, et plus largement toute pensée mathématique, est hors de ma compréhension». Extret de Peter BROOK, «Les lieux du spectacle», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), s. p.

colocado las luces, no encuentro el mismo grado de humanidad y vida que en las calles».⁶⁰⁷ Brook reivindica l'obertura de la transició entre el carrer i el teatre, la circulació de les energies entre aquests dos espais, en un moment en què el teatre ha deixat de respondre a una necessitat dins la societat.

Als arquitectes, Brook els recomana estudiar la manera d'aconseguir aquesta relació viva entre els éssers humans, que va lligada sovint a l'asimetria o el desordre: «al parecer el teatro necesita un cierto elemento tosco, ha de aceptarse como parte de su abono natural».⁶⁰⁸ Brook no sembla proporcionar un programa convincent d'arquitectura, quan assegura que el funcionament d'una sala teatral respon a una lògica molt diferent dels altres edificis públics i que no es poden donar normes explícites i fàcilment aplicables. El que sap és que la funcionalitat o la geometria no són suficients:

He tenido muchas discusiones fracasadas con arquitectos que estaban trazando nuevos teatros; he intentado en vano encontrar las palabras con las que comunicar mi convicción de que el problema no es de edificios buenos o malos: no siempre un hermoso local es capaz de originar una explosión de vida, mientras que un local fortuito puede convertirse en una tremenda fuerza capaz de aglutinar a público e intérpretes. Éste es el misterio del teatro, y en la comprensión de dicho misterio radica la única posibilidad de ordenarlo como ciencia.⁶⁰⁹

Entre Brook i els arquitectes, de fet, hi ha malentesos constants: «Je m'entends très mal avec les architectes. J'ai pourtant des rapports fréquents avec eux.»⁶¹⁰ Davant els requisits d'impuresa, de vitalitat i de provisionalitat, que Brook identifica amb l'activitat teatral i la vida humana mateixa, sent que els arquitectes treballen sovint en l'aïllament, optant per un punt de vista únic, falsament científic i fonamentat en idees abstractes, aliè als processos contradictoris del teatre i a la diversitat dels seus col·laboradors. També l'escenògraf Guy-Claude François assenyala les diferències entre la lògica de l'espai teatral i l'arquitectura: «Le théâtre, avec ses exigences de rapports entre l'espace, le texte et le jeu, avec ses exigences techniques, et ses exigences de relations entre acteurs et spectateurs, le théâtre est, par l'intervention du scénographe, le berceau de ce que l'on pourrait appeler une "culture de l'espace", bien

⁶⁰⁶ Peter BROOK, «El teatro tosco», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p. 87).

⁶⁰⁷ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The ik, Ubu, The Conference of the Birds» (1980), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 191-208 (p. 197). De totes maneres, Brook afirma que valora molt —en els teatres nous o antics— la bona acústica i la bona visibilitat, indispensables a l'experiència teatral.

⁶⁰⁸ Peter BROOK, «El teatro tosco», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p. 86).

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁶¹⁰ Peter BROOK, «Les lieux du spectacle», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), s. p.

différente de celle propre à l'architecture.»⁶¹¹ Cal, segons Brook, partir de l'observació directa, qüestionar empíricament la qualitat dels llocs: la naturalesa dels fons contra els quals es destaca una imatge, la necessitat de decorats o de vestuari, la visibilitat, l'acústica, la comunicació, la distància entre l'escena i el públic, la forma de la sala... A la recerca teòrica sobre les formes descrites en els manuals, que només faran perdre temps a l'arquitecte i el conduiran a solucions *banals i miserables*, Brook contraposa la vivència real d'espais molt distints, insubstituïble davant de qualsevol altre sistema d'aprenentatge i percepció:

S'il [l'arquitecte] passe six mois à ces déambulations en état d'alerte: aux courses, dans les églises, les réunions publiques, les stades, la boîte de nuit, les manifestations politiques, partout enfin où les hommes se rencontrent, il sait mieux, par l'expérience directe, la différence entre une série de relations et une autre. Il comprend ce qui est théorique, ce qui est géométrique, et ce qui est illogique, mais vrai. Il comprend alors qu'il n'y a pas de règle absolue, et qu'il gagne quelque chose en même temps qu'il en perd un autre. Il commencera à créer son bâtiment et, au lieu de se servir du crayon et de l'équerre, il se mettra à plier du carton autour d'un soldat de plom. Il inventera peut-être des angles droits mous, des cercles irréguliers, des triangles carrés, des symétries excentriques. Ou des rectangles. Peu importe.⁶¹²

L'antiintellectualisme de Brook es converteix, en l'àmbit arquitectònic, en un antiformalisme: mai no ha de ser la voluntat de perfecció formal el que determini el projecte arquitectònic, sinó factors d'ordre relacional, funcional, vivencial: «Pour construire un théâtre, il faut continuellement partir du *sens de l'humain*.»⁶¹³ Amatent a la proxèmica, Brook vol retrobar la *dimensió oculta* donada per l'ús humà dels espais, més enllà dels formalismes i les normes abstractes que determinen habitualment els edificis teatrals.⁶¹⁴ La seva extrema sensibilitat a les distàncies, les relacions visuals i acústiques, les disposicions espacials relatives o la simbologia formal manifesten un enfocament antropològic i perceptiu molt desenvolupat. Es tracta d'una

⁶¹¹ Guy-Claude FRANÇOIS, «Le lieu scénique contribue à la création théâtrale», *Études théâtrales*, núm. 11-12 (1997), p. 157-163 (p. 160).

⁶¹² Peter BROOK, «Les lieux du spectacle», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), s. p.

⁶¹³ Peter BROOK, «Favoriser l'union», dins Gaëlle BRETON, *Théâtres*, Editions du Moniteur, París, 1989, p. 18-19 (p. 19). Brook continua: «L'architecture théâtrale ne doit pas reposer sur des données formelles: il ne s'agit pas d'essayer d'évaluer "les besoins du client" à la manière habituelle. Le point de départ et le point d'arrivée sont les mêmes: faire coexister le spectateur et l'acteur dans un seul espace qui les englobe, les unifie.» En una altra entrevista comenta: «ce n'est pas la forme qui compte, même si les questions formelles interviennent à tout moment. Ce qui compte pour moi, c'est la recherche de ce qui rend possible cette transformation de la perception pendant un temps donné dans un contexte limité.» Extret de Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 27).

⁶¹⁴ Cf. Edward T. HALL, *A dimensão oculta*, Relógio d'Água, Lisboa, 1986 (1ª ed. anglesa: 1959). *Proxèmica* és un neologisme creat per Hall per designar el conjunt de teories referents a l'ús humà de l'espai, des d'un punt de vista cultural.

percepció de l'espai dinàmica, lligada directament a l'acció dels actors, al mon sensorial dels espectadors i al contacte entre aquests dos grups.⁶¹⁵

Rere aquesta tendència espacial flexible i orgànica es pot llegir una crítica al projecte modern, considerat racionalista i totalitari. Brook s'apropa així als principis pragmàtics i fenomenològics de l'empirisme, que caracteritzen essencialment l'arquitectura nòrdica dels anys quaranta i cinquanta, i que volen donar una resposta específica per a cada lloc en funció del programa, els usuaris, la topografia o els materials tradicionals. La tendència orgànica i contextualitzada present a les obres d'Alvar Aalto o Álvaro Siza compta amb un mètode de projectació inductiu, que es resisteix a aplicar esquemes dogmàtics i mecanicistes. (Però si considerem concretament els teatres construïts per Alvar Aalto veiem que són molt institucionals i rígids.) Amb l'interès creixent per l'antropologia i les ciències socials al llarg dels anys seixanta, els arquitectes s'interessaran pels hàbitats d'altres cultures, per les formes vernacles i de creixement orgànic, pels processos de participació i apropiació dels espais. La crítica al projecte modern dóna lloc al regionalisme, al contextualisme, a l'evolucionisme tipològic... Peter Brook, en l'àmbit teatral, desenvolupa un rebuig anàleg del racionalisme modern en detriment d'una espacialitat orgànica, integrada i en contínua transformació.

Però el programa que Brook proposa als constructors de nous teatres és utòpic —«Son esthétique, au fond, rend la construction d'un théâtre impossible», comenta Banu.⁶¹⁶ Desitjant identificar l'arquitectura amb els ritmes naturals i la naturalesa efímera del teatre, Brook s'oposa a la perennitat constructiva. La seva arquitectura vol ser provisional. Com a recipient neutre i buit, ha de permetre el canvi constant dels elements interns. Per això un espai fortuït és sovint més adequat, perquè porta en si mateix la sorpresa de la primera vegada i és aliè a les convencions teatrals. Però, perquè no ha estat creat per servir concretament la comunicació teatral, aquest espai pot també tenir una acústica i una visibilitat molt deficientes: «L'acoustique est le fil invisible qui établit la relation —qui relie *l'intérieur* du personnage et *l'intérieur* du

⁶¹⁵ Brook afirma, en una entrevista de 1973: «Au théâtre, ce qui m'attirait, c'était la création d'un monde de sons, d'images, la création d'un autre monde, la relation avec d'autres personnes, la relation quasi sexuelle qui est continuellement présente, l'activité, l'action...» Extret de Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 6).

⁶¹⁶ Georges BANU, «Peter Brook et la coexistence des contraires», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 10-79.

spectateur».⁶¹⁷ Quan la veu de l'actor no arriba als espectadors, el contacte ha de donar-se a un nivell físic per superar la falta d'un contacte real més profund i invisible.

Els models de Brook no són necessàriament teatrals, però també en la tradició del teatre sap rescatar les qualitats de cada tipologia. La seva admiració es dirigeix, com ja és costum, a l'espai del teatre elisabethià: l'escena era una plataforma oberta i neutra amb portes, que penetrava dins l'àrea central i permetia el contacte amb el públic per tres dels seus costats; la sala tenia una galeria que envoltava l'escena, evocant la diversitat i la jerarquia del món real. No es tractava d'una escena tancada i frontal, sinó d'una escena oberta on era possible una interacció molt més fàcil amb el públic: «una obra representada en un escenario central, o en cualquier espacio que no sea un proscenio y en el que el público rodee a los actores, a menudo tiene una naturalidad y una vitalidad muy diferentes de las que ofrece un teatro frontal encuadrado».⁶¹⁸ Segons Brook, és l'absència d'escenografia del teatre elisabethià —a la qual li correspon una absència d'estil en la representació— el que permet passar, al llarg de l'obra, del món interior a l'exterior, possibilitant una àmplia quantitat de situacions que, lluny de ser figurades, són tan sols evocades, suggerides o intuïdes. L'univers de Shakespeare és *tosca*, i és aquesta qualitat de barrejar amb llibertat elements diversos i dilatar els límits de la imaginació espectadora allò que Brook vol aconseguir en el seu teatre. L'espai teatral ha de possibilitar i reflectir aquesta *tosquedat* que parla de la vida quotidiana i alhora de quelcom que es troba més enllà: «No hay duda de que una sala de teatro es un lugar muy especial. Es como un cristal de aumento y también como una lente reductora. Es un mundo pequeño que fácilmente puede ser insignificante. És diferente de la vida cotidiana y fácilmente puede divorciarse de la vida.»⁶¹⁹

No és només la relació entre la sala i l'escena el que preocupa Brook, sinó també la situació de l'espai teatral (el conjunt format per la sala i l'escena) dins la societat i la vida quotidiana. Mentre que un teatre de l'artifici implica necessàriament l'entrada en un món il·lusori —el recurs a maquillatge i vestuari especial per part dels actors, mentre el públic vesteix de manera igualment destacada—, un teatre de l'autenticitat ha de prescindir d'aquestes alteracions externes: «A la sala teatral se llega por dos entradas: el vestíbulo y la puerta del escenario. ¿Hay

⁶¹⁷ Peter BROOK, «Favoriser l'union», dins Gaëlle BRETON, *Théâtres*, p. 18-19 (p. 18). Cf. l'entrevista a Peter Brook realitzada per Gritti HAUMONT i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41 (p. 40).

⁶¹⁸ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 49-50). Brook realitza aquest comentari després de descriure l'experiència de la seva companyia en terres d'Àfrica, actuant en tot tipus d'espais exteriors (mercats, boscos, places...), i també fent referència a espais interiors no teatrals a Europa (sales municipals, gimnasos, col·legis...).

⁶¹⁹ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 131).

que considerarlas como eslabones o verlas como símbolos de separación? Si el escenario y la sala guardan relación con la vida, las entradas han de permitir un fácil paso desde la vida exterior hasta el lugar de reunión.»⁶²⁰ Aquest pas, quan el teatre s'apropa a la vida, es fa molt més reduït. El teatre passa a tenir lloc a les escoles i els hangars, a les residències i en qualsevol escenari despulalat, perquè el teatre és essencialment una combustió, una trobada viva de gent. Brook creu, però, que tampoc no es tracta de dir que *la vida és un teatre*, com es va posar de moda el 1968. La vida en el teatre no és una imitació ni tampoc la realitat, però és certament un *double*, una vida paral·lela més concentrada, més viscuda i més visible que la vida a fora, quelcom semblant i alhora molt diferent: «el teatro, *por ser teatral*, volverá a la vida».⁶²¹

En aquesta trobada, la relació entre els actors i els espectadors deixa de ser un problema *fonamental*, i es converteix només en una qüestió pràctica: dos grups que es troben, un d'ells amb una preparació especial. Aquest és el teatre *necessari* per Brook.⁶²² Actors i espectadors han d'emprendre alhora una recerca interior, amb l'oportunitat d'experimentar una confrontació amb les seves vides. L'actor va al davant, ensenya, però l'espectador ha d'estar disponible per acompanyar-lo en el viatge. De fet, és a partir del moment en què la recerca *espiritual* de Brook el porta a qüestionar la separació del director en relació amb els actors, que el problema de l'espai comença també a imposar-se:

Actor era opuesto a espectador, eran ellos o nosotros, y éramos como los motoristas que cuando van conduciendo desprecian a los peatones pero sienten solidaridad con ellos cuando van a pie; estuviéramos en un lado del proscenio o en el otro, ambos lados estaban allí para conquistar o ser conquistados. Ahora había llegado el momento en el que yo no quería seguir más tiempo mirando a otro mundo desde una butaca en la oscuridad; se podía hallar una experiencia mucho más rica si ambos, el espectador y el intérprete, estaban en el mismo lado de la vida. No sabiendo cómo emprender esto, sólo podía reconocer la necesidad.⁶²³

El rebuig pels espais convencionals del teatre no és un problema merament estètic o funcional: és una *vertadera revolució* en la manera d'entendre l'esdeveniment teatral i les relacions humanes. Oposant-se a l'artifici escenogràfic, Brook reivindica l'autenticitat del teatre i de la

⁶²⁰ *Ibid.*, p. 171.

⁶²¹ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 41). Brook explica que al teatre s'ha de crear una compressió del temps i una intensificació de l'energia a fi que existeixi diferència entre la vida diària i la teatral.

⁶²² Cf. Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 181); Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 122).

vida. Negant la separació entre la sala i l'escena, dibuixa una nova relació entre actors i espectadors, entre actors i director. Les seves recerques internes es materialitzen en els espais del teatre, obrint un camí totalment nou per al qual no hi ha mètodes ni tècniques estipulades, sinó tan sols un espai buit i fèrtil on l'harmonia i la qualitat poden néixer: «fui pasando progresivamente de dos espacios a uno, de escenario y sala a una experiencia compartida. Del mismo modo, los espacios vacíos interiores y exteriores han ido adquiriendo significados nuevos, y con cada cambio he visto que había que descartar algo.»⁶²⁴

Quan el CIRT, creat el 1970 per Brook i Micheline Rozan, s'installa el 1974 al teatre de Les Bouffes du Nord (al costat de la Gare du Nord parisenca), Brook sap que inicia una experiència única que servirà de referència a molts altres grups teatrals. Les Bouffes té unes proporcions molt equilibrades i conserva la memòria dels espectacles passats en les imperfeccions de les parets: Brook el veu com un *teatre amb ànima*, com un *rostre ple d'arrugues*.⁶²⁵ Hi fa aparèixer totes les tipologies teatrals (el teatre a la italiana, el teatre elisabethià, el teatre grec...), *reconciliant-se* així amb els espais convencionals. En contra de la simplificació tipològica de la seva època, Brook reclama l'ambigüitat espacial, la coexistència de models. Descobreix com canviar-los des de dintre: eliminant les distàncies, col·locant l'escena al mateix nivell i enmig la platea, prescindint de l'escenografia i utilitzant tota l'arquitectura existent com a àrea de joc. Aquest espai trobat dona resposta a les necessitats del Centre que, després d'uns anys de viatges per Àfrica i Orient Mitjà, desitja ara tenir un espai propi: «J'ai travaillé des années sans théâtre, je n'ai jamais eu le désir d'être directeur de théâtre. Mais j'avais besoin d'un lieu pour mon travail; il y avait une activité qui cherchait un théâtre et pas un théâtre qui cherchait une activité.»⁶²⁶

Aquesta intuïció de fons és a la base del pensament de Brook: no és convenient construir un teatre i després pensar l'activitat que s'hi ha d'inscriure, sinó tot el contrari. Marcel Freydefont parla, en aquest sentit, de la «règle de l'attente et de l'avènement»: perquè un espai teatral s'arquitecturitzï, cal que hi tingui prèviament lloc una dramaturgia; no s'ha d'esperar, en canvi,

⁶²³ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 178-179. Brook sent aquesta necessitat de trencar amb les separacions després de llegir el llibre de Matila Ghyka en una cabanya de platja de Salvador Dalí, a la Costa Brava.

⁶²⁴ *Ibid.*, p. 278.

⁶²⁵ Comentari de Brook a l'entrevista: *Brook by Brook: an intimate portrait (Brook by Brook: portrait intime)* [enregistrament fotogràfic], realització de Simon Brook, col·laboració de Fabienne Pascaud i Josie Miljevic, composició de Denis Barbier i Silvana Di Martino, participació de Peter Brook, amb fragments d'espectacles, 2001, 72 min., color.

⁶²⁶ Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Gritti HAUMONT i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41 (p. 41).

que l'arquitectura susciti directament una dramaturgia (cosa que difícilment farà).⁶²⁷ Cal, doncs, que l'espai sigui inicialment neutre, no pas estèril ni desposseït de caràcter. Un espai molt definit implica una determinada ideologia i es converteix normalment en obstacle a l'actuació teatral. Només un espai buit es deixarà afectar pel caràcter de la dramaturgia. Aquesta vacuïtat s'ha d'entendre en el sentit oriental del terme, com a disponibilitat creativa, obertura sempre renovada, receptivitat fecunda. Brook s'oposa també a les sales polivalents i altament tecnològiques, tan de moda als anys seixanta: creient donar cabuda a tot tipus d'actuacions, aquests espais no serveixen, de fet, cap comunitat concreta, ja que responen tan sols a principis utòpics i abstractes.⁶²⁸ Només es pot trobar o construir un lloc quan existeix una necessitat efectiva d'aquell lloc.

Així com l'espai sagrat sorgeix després d'una hierofania, com a materialització en un lloc concret d'una trobada amb la divinitat, també l'espai teatral de Brook vol ser un espai creat *a posteriori*. Cada actuació serà com una *consagració ritual*, com una reconversió del lloc. Les obres demanen unes condicions específiques, i per això l'espai ha de ser efímer i contínuament canviant. Per aquest motiu, i encara que Brook torni a actuar en teatres a la italiana a partir dels anys setanta —fent avançar el prosceni enmig la sala o accentuant el pendent de les graderies per afavorir la visibilitat i l'acústica—, ja no s'identificarà amb la seva lògica condicionadora. L'espai teatral, per Brook, és més un espai *sagrat* que un espai convencional. Molts dels seus col·laboradors parlen de Les Bouffes com d'una església o un temple, per les seves proporcions harmòniques i la seva tranquil·litat, per la verticalitat i l'entrada de la llum, per la concentració que s'hi genera.⁶²⁹ Però aquesta *sacralitat* va principalment associada a l'ordre del procés que contínuament hi té lloc, i que surt de l'interior cap a l'exterior: *hi ha una activitat que busca un espai...*

⁶²⁷ Marcel FREYDEFONT, «Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au XXème siècle», *Études Théâtrales*, núm. 11-12 (1997), p. 13-45 (p. 17): «Se caractérisant, elle [la dramaturgie] caractérise l'espace. À ce moment-là, il y a *coïncidence* entre une architecture et une dramaturgie.»

⁶²⁸ Brook sintonitza, en aquest sentit, amb les idees del consultor escènic Iain MACKINTOSH, «IX. Comités, asesores y flexibilidad», dins *La arquitectura, el actor y el público*, p. 178-194.

⁶²⁹ Cf. Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*. Jean-Guy Lecat comenta: «Es interesante ver que algunos creen que nuestro teatro posee una cualidad religiosa. Al entrar, la mirada se dirige rápidamente hacia arriba. Esta atracción de la bóveda estrecha, elegante y dividida de manera pautada por esbeltas columnas, coronadas por una cúpula oscura y sobria. Es un lugar orientado hacia el cielo y la luz, y en la cultura occidental la verticalidad, el cielo, la luz y la religión van juntos.» (p. 31) També Marie-Hélène Estienne afirma: «No es una iglesia, pero uno siente que podría serlo, desprende esa sensación de tranquilidad. Es un lugar donde uno puede reflexionar en paz, arriesgar sin prisas. También impone ciertos riesgos, pero no demasiados.» (p. 27).

Les aules dels col·legis, les sales del Mobilier National o la Roundhouse, les places africanes, les ruïnes de Persèpolis o el teatre Les Bouffes du Nord, malgrat les enormes diferències que els distingeixen, constitueixen espais buits i oberts a la imaginació on pot tenir lloc una trobada, on l'invisible es pot fer visible. Cal treballar la capacitat de reconèixer els espais, de descobrir i adequar-se al *genius loci*, com diria Norberg-Schulz: «Abitiamo poeticamente, quando siamo in grado di “leggere” la rivelazione delle cose che costituiscono il nostro ambiente.»⁶³⁰ Brook vol trobar-hi la vida en potència i les condicions d'una experiència compartida, interessant i viva. Quan l'accent es posa en aquest aspecte humà, efímer i fràgil a la vegada, la qualitat dels espais neix d'una nova profunditat, molt allunyada de la geometria i les convencions. L'empirisme substitueix el racionalisme, l'organicisme s'imposa al mecanicisme, i una nova dimensió fenomenològica condueix el procés de descobriment, transformació i ocupació dels espais. Són les experiències que Brook emprèn durant la segona meitat dels anys seixanta les que comencen a revelar les noves potencialitats dels llocs teatrals, explorades de forma més coherent a les dècades posteriors.

▪

A Polònia, Jerzy Grotowski va treballant de manera discreta però summament trencadora. L'any 1959 li confien la direcció artística del Teatre de les 13 Files d'Opole, tenint Ludwik Flaszen com a principal col·laborador i director literari. Originalment, era un club destinat als artistes d'Opole: un lloc de trobada entre escriptors, arquitectes, artistes, actors i periodistes, que tenien per costum organitzar *dijous literaris* convidant artistes d'altres ciutats.⁶³¹ El 1958 dos actors que havien treballat en el Reduta converteixen aquest espai en un petit teatre de 80 metres quadrats amb 13 files de butaques davant un escenari. Les 13 files de seients, però, duren poc temps en mans de Grotowski, que ràpidament destrueix l'estructura sala-escena amb la col·laboració de Gurawski. L'espai rectangular i lliure es converteix aleshores en un lloc de proves per a noves configuracions capaces de crear una relació propera entre actors i espectadors. La segona seu del Teatre Laboratori de Grotowski, a Wrocław, serà igualment una sala despulada a la qual s'accedeix baixant per una escala estreta i fosca, limitada per quatre parets pintades de negre i amb un parquet brillant i net.⁶³²

⁶³⁰ Christian NORBERG-SCHULZ, «Capitolo settimo. IL LUOGO», dins *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milà, 1986 (1ª ed.: 1979), p. 166-187 (p. 169).

⁶³¹ Cf. Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes*, p. 31-32.

⁶³² Cf. Jacques MICHEL, «Le théâtre-laboratoire de Grotowski», *La Gazette de Lausanne* (17/VI/67). Rec. fac. extraites de presse et programme. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. La sala de Wrocław es pot veure en el documental en homenatge a Grotowski: *Jerzy Grotowski, esquisse d'un portrait (Jerzy Grotowski — próba portretu)* [enregistrament videogràfic],

Convidat a participar en el Festival del Teatre de les Nacions de 1966, Grotowski proposa un canvi que causa gran sorpresa entre crítics i espectadors. L'Odéon-Théâtre de France, a París, és un important teatre a la italiana, però aquest fet no constitueix un gran obstacle per Grotowski: inutilitzant totalment l'espai de la sala reservat als espectadors, els fa pujar a l'escena per la mateixa entrada que els actors. Allà es troben un dispositiu escènic que passarà a acollir simultàniament actors i espectadors. L'escena es converteix aleshores en una sala tancada per tots els costats, amb una alçada molt gran que dos focus unidireccionals permeten oblidar. Grotowski fa baixar el teló d'acer de l'Odéon, materialitzant així una ruptura molt més potent —alhora simbòlica i real— entre la sala i l'escena. Concebut durant el segle XIX per motius de seguretat, aquesta barrera té per objectiu aïllar els dos espais en cas d'incendi. Integrat posteriorment dins el llenguatge polític, el *teló d'acer* ha passat a fer referència a la divisió d'Europa després de la Segona Guerra Mundial.⁶³³ A *El príncep constant* (1965), el teló d'acer és la barrera hermètica que autonomitza l'escena. Simbòlicament, impedeix també la propagació del *foc* del martiri que té lloc a l'arena, i que queda així envoltat i circumscrit pels espectadors.

Aquest gest agosarat, que limita enormement el nombre d'espectadors per representació, és assenyalat per la premsa de l'època com una novetat sense precedents: «70 “élus” seront ce soir les premiers initiés au rite théâtral de Grotowski»; «Le nouveau théâtre polonais fait asseoir les spectateurs en scène sur des échafaudages».⁶³⁴ No és el gest de pujar a l'escenari, per si sol, allò que causa sorpresa, sinó la coherència d'aquest desplaçament amb la forma arquitectònica del dispositiu i la representació íntima, autèntica i impactant dels actors. Els espectadors —titllats *d'elegits, privilegiats* o *iniciats*— s'asseuen en planxes de fusta sobre unes bastides, en una posició més elevada, al voltant d'un espai rectangular de 4 per 8 metres que és pròpiament l'espai escènic, limitat per parets de 2 metres també de fusta fosca, interrompudes en un dels costats per crear una entrada, i amb dos grans focus a les cantonades. Aquesta construcció senzilla i potent origina les metàfores més diverses: sala d'operacions, santuari, circ romà, arena, fossa, *ring*, palissada, corral... El mateix Flaszen escriu en el programa del festival: «L'espace théâtral —la scène et la salle— est pensé comme une sorte de salle d'opération, ou de piste de cirque où sont présentés les animaux. L'on peut donc regarder ce qui se passe sur la scène comme une

realització de Maria Zmarz-Koczanowicz, retrat biogràfic a partir de testimonis de Kzimirz Grotowski, Ludwig Flaszen, Malek Musiel, Raymonde Temkine, Peter Brook, Eugenio Barba, Czeslaw Szarek, Rena Mirecka, Stephania Gardecka, Thomas Rodowicz, Georges Banu, Anatoli Vassiliev, Carla Pollastrelli, etc., amb fragments d'espectacles, exercicis, classes, entrevistes i conferències, Arte, 1999, 57 min., color.

⁶³³ Cf. Georges BANU, «Le rideau de fer», dins *Le rideau, ou la fêlure du monde*, Adam Biro, París, 1997, p. 132-133.

opération chirurgicale —une sorte de “Leçon d’Anatomie” de Rembrandt— ou comme un jeu monté dans un cirque romain.»⁶³⁵ Enmig de l’area central hi ha una plataforma única de fusta, com un altar o un llit baix, que acull el martiri del príncep inflexible:

Grotowski violait nos consciences, il cassait la règle du jeu, en nous arrachant au confort qui est habituellement celui de la conscience du spectateur dont les fesses sont carrées dans un fauteuil d’orchestre, et qui regarde passer, à hauteur de ses yeux, des images en mouvement: le déroulement scénique. Cette fois, parqués derrière une haute palissade, et assis sur des planches, les 80 spécimens conviés à la corrida, regardaient d’en haut, forcés de baisser les yeux et de tendre la tête, ce qui se passait dans le trou, dans l’arène, dans le cul de basse-fosse: un combat d’animaux, ou plutôt un homme livré aux bêtes: le martyre du Prince Constant, Christ de la non-violence et des profondeurs spirituelles.⁶³⁶

Aquest espai metafòric interfereix profundament en la percepció de l’obra. El missatge que emet se sobreposa al missatge literari de l’obra. No es tracta d’un mer receptacle, sinó d’una materialització del drama, que condiona l’actitud dels espectadors i els fa adonar-se de la seva impossibilitat d’actuar. L’espai els disposa com a *voyeurs*, còmplices passius d’un martiri al qual no haurien d’assistir i que no són capaços d’evitar. Aquest dispositiu escènic, que concentra totalment les mirades, permet ignorar l’arquitectura circumdant, tant l’escena de l’Odéon com de l’Òpera de Liège o de les diverses sales que acolliran l’espectacle.⁶³⁷ Grotowski actua en teatres a la italiana quan no pot deixar de fer-ho, però rebutja el seu tret més característic: la confrontació entre els dos mons de la sala i l’escena, o del lloc de l’ostentació social i el de la il·lusió. Ignorant la sala, no deixa de posar en relació visual els espectadors —que seguiran mirant-se mútuament—, *obligant-los* a fer-ho al voltant de l’escena, centrats en l’essencial.

Quan el Teatre Laboratori de Grotowski torna a París el 1968, i es veu forçat a quedar-s’hi durant un mes (els esdeveniments de Praga provoquen la cancel·lació dels seus visats polonesos), decideix presentar al públic parisenc una nova versió d’*Akropolis* (1962). Antoine

⁶³⁴ El primer títol és de *Combat* (21/vi/66), mentre que el segon és de *L’Aurore* (22/vi/66). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

⁶³⁵ Ludwik FLASZEN, «Le prince constant». Rec. fac. extraits de presse et programme. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP. Mercè Saumell fa referència a l’estètica de Grotowski a partir d’altres referents: «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.» Extret de Mercè SAUMELL, *El teatre contemporani*, UOC, Barcelona, 2006, p. 25.

⁶³⁶ Gilles SANDIER, «Grotowski met notre théâtre au saccage», *Arts* (29/vi/66). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

⁶³⁷ Quan Grotowski participa en el Festival du Jeune Théâtre a Liège (Bèlgica), el setembre de 1966, adopta la mateixa solució per al teatre de l’Òpera, fent baixar el teló d’acer i concentrant actors i espectadors a l’escena. Cf. Rec. Fac. extraits de presse et programme. FOL sw 22. BnF. Dpt des ASP.

Bourseiller els dona aleshores acollida al petit Théâtre l'Épée de Bois, adaptant-lo a les necessitats escèniques de Grotowski: el converteix en una àrea escènica única, amb els espectadors i els actors barrejats. L'Épée de Bois era ja un teatre ben particular: havia estat creat el 1965 per Claude Berthelot, sense subvencions ni mecenes. Es tractava d'un prefabricat instal·lat en un terreny lliure de París, desproveït de tecnologies i capaç d'acollir únicament 100 espectadors. Tan despullat com un hangar, titllat sovint de *barraca*, aquest petit teatre —que el 1971 serà destruït incomprendiblement per l'ajuntament i que fins al 1980 no trobarà la seva nova seu, a la Cartoucherie de Vincennes— s'obre als experiments més alternatius, esdevenint un laboratori de recerca per als joves directors i autors teatrals.⁶³⁸ Per Grotowski, es trata d'un espai molt adequat, semblant a les sales poloneses on el seu grup assaja i actua: íntim, materialment pobre, neutre, transformable i alliberat de les convencions teatrals.

El Teatre Laboratori de Wroclaw viatja a Nova York el 1969, però Grotowski no vol actuar en l'espai solemne que li ofereix la Brooklyn Academy of Music. Demana, en canvi, una església buida i adaptable, que els organitzadors trobaran afortunadament (i després d'una gran recerca) a la West Fourth Street.⁶³⁹ A Munic, el 1972, *Apocalypsis cum Figuris* és presentat en l'interior d'una església romànica en ruïnes, amb parets altes de maons vermells, una tomba de pedres trencada i pilars toscos, i comptarà tan sols amb un parquet i un gran projector arran de terra.⁶⁴⁰ A París, durant el Festival d'Automne de 1973, el lloc triat per mostrar *Apocalypsis* és la Sainte-Chapelle. Per entrar-hi, els espectadors viuen una llarga cerimònia, que comença una hora abans a la planta inferior (les *catacumbes*), continua amb la pujada per l'estreta escala i l'atribució del seient a l'àrea central d'aquest *santuari*. El parquet, el projector, els bancs per al públic i algunes torxes i espelmes són els únics elements escenogràfics de l'obra. Al vespre, les vidrieres gòtiques ja no són capaces d'illuminar la capella, però la seva presència dona encara testimoni d'un vertader *ritual laic*: «Dans cette cathédrale désaffectée, l'effet est d'autant plus saisissant: ce sont les échos d'une religion morte, là même où jadis on la célébrait. Mais, en

⁶³⁸ A més de rebre l'*Akropolis* de Grotowski, el 1968, l'Épée de Bois acollirà també Fernando Arrabal (1969) i el *Bread & Puppet* (1970). La seva destrucció serà simultània a la de les Halles de París, el mateix 1971, originant un vertader trasbals en el món de la cultura. Sobre la història de l'Épée de Bois al llarg dels anys seixanta, vegeu Joël CRAMESNIL, *La Cartoucherie, une aventure théâtrale*, Amandier, París, 2004, p. 65-66, 82-84, 107-109, 344.

⁶³⁹ Cf. «A Realistic View of Innocent Impotence», *International & Herald Tribune* (24/X/69). Rec. fac. extraits de presse et programme. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

⁶⁴⁰ Cf. Colette GODARD, «Les Apocalypses selon Grotowski», *Le Monde* (2/IX/72). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

même temps, c'est une sorte de renaissance vigoureuse et frénétique, un retour à des sources beaucoup plus profondes à la racine de l'homme, de ses sens.»⁶⁴¹

Grotowski ja no desitja senzillament un *espai buit*, una sala fosca on col·locar conjuntament actors i espectadors. A finals dels anys seixanta i principis dels setanta, en el moment en què comença a formular el seu *parateatre*, cerca principalment esglésies abandonades, amb una gran superfície lliure, però també amb reminiscències d'una simbologia sagrada. Grotowski vol investigar *les fonts* de l'experiència teatral i alhora de l'arquitectura sagrada. Les seves esglésies abandonades són espais d'una tradició religiosa que han deixat de servir a la litúrgia. Són edificis íntims, orientats i simbòlics, construccions destinades a una comunitat, a la trobada entre els homes i dels homes amb el diví. El teatre de Grotowski té també aquesta finalitat sagrada. S'inscriu, doncs, en una tradició, però una tradició perduda, fracassada, interrompuda, on Déu va morir. El seu teatre ocupa el lloc que abans pertanyia a la litúrgia, però per transgredir totes les certeses i tradicions, segons la dialèctica de *l'apoteosi i la burla*.

▪

Eugenio Barba, a l'hora de triar una seu per a l'Odin Teatret —després d'una experiència inicial a Oslo—, s'installa el 1965 en una masia al petit poble danès d'Holstebro, lluny dels circuits artístics i de la crítica. Tadeusz Kantor, també a Polònia, actua exclusivament en llocs no teatrals com garatges, caves o cafès, enmig de soroll i moviment: «Le théâtre est le dernier endroit où l'on peut jouer un spectacle! Alors, il nous faut trouver un lieu qui soit *lié à la vie*, aux fonctions de la vie.»⁶⁴² Richard Schechner, fundador del Performance Group i director de la important revista d'actualitat teatral *TDR*, assaja i realitza les seves performances en un garatge de Nova York, creant així un *environmental theatre* que integra i condiciona les respostes dels espectadors.

Grups radicals nord-americans es reuneixen, el març de 1968, en una església metodista de Washington Square per celebrar el primer festival de teatre revolucionari. També a Liverpool es rehabilita una església antiga (The Blackie) per a trobades teatrals comunitàries, mentre als afores de Londres es recuperen cellers, àtics i hangars —la Roundhouse, l'Arts Lab, l'Oval House, el Theatre Upstairs, l'Open Space o el Mum's Underground— com a escenaris teatrals

⁶⁴¹ Matthiew GALEY, «"Apocalypsis cum figuris". Le mage Grotowski», *Combat* (14/x1/73). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

⁶⁴² Tadeusz KANTOR, «L'endroit lié à la vie», dins Gaëlle BRETON, *Théâtres*, p. 14-15 (p. 14). Kantor explica, en aquesta entrevista, que al llarg dels anys ha anat canviant d'opinió, i que més recentment el lloc ha deixat de ser tan important per ell.

alternatius, flexibles i materialment pobres.⁶⁴³ Luca Ronconi porta *Orlando Furioso* (1969) al pavelló Baltard de les antigues Halles de París, exigint del públic un moviment constant al voltant dels actors i els carruatges que, a semblança de les mansions en els drames litúrgics medievals, acullen les diferents accions. L'ambient és de participació festiva i de gran agitació del públic, que pot triar el seu lloc dins aquest espai extremament lliure i heterodox.

L'espectacle *1789: la révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur* (1970), del Théâtre du Soleil, integra diferents tarimes on tenen lloc escenes simultànies sobre la Revolució Francesa, impregnades pel sentit de la festa i la ritualitat. Per Ariane Mnouchkine, les sales de teatre són vertaderes presons, i el teatre no ha de ser entès mai com a institució arquitectònica, com a lloc d'excepció. El Théâtre du Soleil, fundat el 1964 com a cooperativa, abandona ràpidament la voluntat inicial de crear una sala flexible ideal, en el centre de la ciutat, preferint actuar en espais de pas no codificats com mercats, circs, gimnasos o esglésies: «dans ces lieux où persiste la trace d'une activité sociale intense, le théâtre retrouvera peut-être son rôle: transformer la collectivité en communauté.»⁶⁴⁴ El Circ Médrano acull alguns dels espectacles d'aquests primers anys, marcats per un clima de celebració festiva i llibertat teatral —ja Max Reinhardt o Lászlo Moholy-Nagy consideraven el circ un lloc molt apropiat per al teatre. Quan deixa de ser possible seguir actuant-hi, són diversos els directors que posen a la seva disposició el seu teatre, però Mnouchkine no vol cedir. El 1970 el Théâtre du Soleil s'installa finalment a la Cartoucherie, una antiga fàbrica de cartutxos a Vincennes, al límit de París, que considera un lloc gairebé ideal:

Bien sûr, le plafond est un peu bas et les tirants de la charpente nous gênent parfois, mais c'est une maison, un théâtre, un grand parapluie de forme harmonieuse, dont la matière est solide et sur laquelle on peut sculpter, peindre, poser, plaquer. Ce ne sont ni des châssis de bois, ni des parois métalliques qui vibrent, mais des murs et un toit. Pourquoi une usine est-elle souvent un meilleur théâtre que n'importe quel autre endroit? Parce qu'elle est faite pour abriter des créations, des productions, des travaux, des inventions, des explosions!⁶⁴⁵

⁶⁴³ Cf. John ELSOM, *Post-war british theatre*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1979, p. 150; Simon TRUSSLER, «Alternative Theatres 1968-79», dins *The Cambridge Illustrated History of British Theatre*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, p. 338-361.

⁶⁴⁴ «Théâtre du Soleil», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), p. 43.

⁶⁴⁵ Ariane MNOUCHKINE, «Un vide pour l'inspiration», dins Gaëlle BRETON, *Théâtres*, p. 16-17. Banu comenta aquesta opció per llocs abandonats relacionats anteriorment amb activitats productives a: Georges BANU, «Le théâtre et les anciens lieux de travail», *Travail théâtral*, núm. 27 (abril-juny de 1977), p. 59-60.

L'opció de totes aquestes companyies teatrals alternatives no es caracteritza només per un rebuig de l'edifici teatral, amb els seus emblemes classistes i els seus condicionants espacials, sinó que implica també una estratègia urbana d'abandó del centre i dels circuits oficials del teatre. La Cartoucherie es troba en la perifèria parisenca, com la Roundhouse està als afores de Londres. Hi ha, doncs, un moviment de *descentrament*, una *força centrífuga* que porta els grups a alliberar-se de les instàncies del poder i alhora a afirmar-se com a plataformes de contestació política.⁶⁴⁶ En un espai no viciat ni dependent de les estructures oficials és més fàcil innovar, crear des de zero, dibuixar un món de relacions noves amb un públic expectant i sense prejudicis. El carrer significa l'abolició total del marc arquitectònic, és l'espai més verge i alhora més democràtic, el més polític i proper a la gent.

També els artistes del *land art* abandonen els museus i es dirigeixen cap a la naturalesa. Deserts, llacs, muntanyes i boscos es mostren aleshores com a grans superfícies lliures, obertes i verges que no presenten limitacions a un art que reivindica nous materials i processos, que prescindeix del pedestal, dels focus i de tots els inconvenients de les *cases de les muses*: «The desert —diu Smithson— is less “nature” than a concept, a place that swallows up boundaries. When the artist goes to the desert he enriches his absence and burns off the water (paint) on his brain.»⁶⁴⁷ El desert es presenta com el full en blanc, la *tabula rasa* a partir de la qual es pot fundar un nou sentit per a la vida i l'art. Té el mateix caràcter ontològic que *l'espai buit* de Peter Brook, sempre disponible per acollir una experiència teatral pura i nova. La naturalesa esdevé suport, escenari i material artístic. Hi ha un retorn a la terra —en sintonia amb l'ecologisme i el primitivisme dels seixanta— i, simultàniament, una ampliació dels suports i de la definició d'art. Ja Teilhard de Chardin parlava, uns anys abans, del *poder espiritual de la matèria*, conciliant una religiositat profunda amb una científicitat objectiva, i posant de manifest la nostàlgia contemporània d'una comunió mística amb la naturalesa.⁶⁴⁸

⁶⁴⁶ Cf. Georges BANU, «La ville et ses lieux», dins *Le théâtre, sortie de secours. Essais critiques*, Aubier, Paris, 1984, p. 86-110. Banu considera que el gest més radical de descentrament és el donat per Ariane Mnouchkine el 1970, quan s'installa amb el Théâtre du Soleil en els locals abandonats de la Cartoucherie de Vincennes: «Le Théâtre du Soleil en choisissant la Cartoucherie ne se met sous la tutelle d'aucun organisme politique, sans qu'il veuille pour autant échapper à la politique» (p. 87). Aquesta opció del Soleil, continua Banu, que està en sintonia amb l'esperit del Maig del 68, s'ha revestit de sentit amb els anys: «trajet signifiant la rupture, aussi bien politique qu'esthétique, que le spectateur parcourait pour aller vers un projet nouveau, rédempteur du théâtre et du monde» (p. 88).

⁶⁴⁷ Robert SMITHSON, «A Sedimentation of the Mind: Earth Projects» (1968), dins Jeffrey KASTNER i Brian WALLIS (ed.), *Land and environmental art*, p. 211-215 (p. 214). En aquest article l'artista desenvolupa el concepte d'*entropia*, que aplica a la societat, l'art i les formes de pensament. La defineix com a immobilitat, inèrcia, solidificació o destrucció. Davant d'aquesta entropia, diu Smithson, cal tornar a la unitat i la integració.

⁶⁴⁸ Cf. Mircea ELIADE, «Modas culturales e historia de las religiones», dins *El vuelo mágico y otros ensayos*, p. 209-228 (p. 221-222).

El final de la guerra del Vietnam contribueix al declivi de gran part del teatre de protesta, i el *rappel a l'ordre* que segueix al Maig del 68 aniquilla les crítiques més radicals. Durant els anys setanta es constatarà un progressiu retorn al centre i als edificis teatrals, mentre les companyies passaran a inserir-se dins la tradició teatral. La rebel·lió deixa de ser una novetat, i les transgressions seran assimilades per la societat *espectacular*, desitjosa de glorificar les noves estrelles. Però l'experimentació d'aquests anys rebels ha obert un nou horitzó de possibilitats en relació amb els espais, els llenguatges i la naturalesa mateixa de l'esdeveniment teatral.

Peter Brook, instal·lant-se el 1974 al teatre de Les Bouffes du Nord, contribueix de manera decisiva a la valoració de la memòria dels edificis del passat. Georges Banu afirma que Brook «a élaboré le travail le plus cohérent sur un lieu théâtral marqué par l'usure, imprégné su sceau du temps. Il conçoit ce lieu comme un lieu-somme, jonction des espaces historiques du théâtre-grec, élisabethain, italien —qui s'y retrouvent ensemble dans un rendez-vous presque imaginaire.»⁶⁴⁹ Veiem, doncs, com després de la radicalitat de finals dels seixanta es torna a les formes del passat. Més que per les seves referències històriques a una època precisa, aquests llocs són assimilats com a *llocs de memòria*, que recorden que hi ha una tradició on inscriure's, una tradició a recordar i transformar.⁶⁵⁰ Però ha calgut una actitud trencadora per aprendre a mirar de nou, per tornar als edificis i saber descobrir-ne totes les potencialitats.

Rebutjant el concepte d'escenografia, entesa en el sentit de decoració il·lusòria, molts directors teatrals tiren per terra una tradició amb alguns segles, consolidada pels artificis del barroc. Però l'escena a la italiana era tan sols, de fet, una escena possible d'entre moltes altres (n'hi ha prou a recordar l'escena del segle d'or espanyol o de l'època elisabethiana), en connexió forta amb una cultura burgesa i espectacular. La tendència per l'escena oberta, sigui central (esfèrica o quadrada) o estigui envoltada pel públic en dos o tres dels costats s'oposa clarament a l'escena tancada o cúbica del teatre a la italiana. Aquest canvi, que es refereix en primer lloc a la relació entre els actors i els espectadors, impossibilita el decorat pintat, la perspectiva (que existeix en funció d'un espai jerarquitzat, geomètric i immòbil), el teló i els efectes complexos d'il·luminació. Tot el que es passa a exaltar és la presència viva de l'actor, l'essència dramàtica de l'obra, la intimitat del moment teatral, l'autenticitat i el dinamisme de l'acció. L'escena deixa d'estar *davant* el públic per situar-se *enmig* seu. Les distàncies entre espectadors i actors

⁶⁴⁹ Georges BANU, «La ville et ses lieux», dins *Le théâtre, sortie de secours*, p. 86-110 (p. 93).

⁶⁵⁰ Cf. Georges BANU, «Sceaux de mémoire», dins *Théâtres en ville, théâtre en vie. Conversations sur la mise en jeu des théâtres à l'italienne* (Actes du colloque européen organisé les 25 et 26 juin 1998 par l'Association des Théâtres à l'italienne à l'Odéon-Théâtre de l'Europe), interventions réunies par Jean Chollet et Marcel Freydefont, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 73-79.

disminueixen, es potencia la seva visibilitat mútua, s'anul·len les jerarquies, s'estimula la imaginació per tal que l'espectador sigui capaç de completar el que no es mostra, i també la comunió s'intensifica, potenciant així unes respostes més immediates. L'arquitectura teatral perd importància davant el cos de l'actor, origen de tot acte teatral. La preferència per les formes circulars o orgàniques s'associa amb un retorn als orígens, quan els rituals concentraven petits grups al voltant d'un centre, abans mateix de la construcció dels grans amfiteatres grecs o de la separació i emmarcació de les tarimes medievals amb arcs de prosceni.⁶⁵¹

Molta gent del teatre dels anys seixanta rebutja l'arquitectura teatral però cerca sovint un *abric*, un contenidor buit, flexible i neutre, no connotat teatralment, capaç d'acollir alhora actors i espectadors. Per això, també la denominació constructiva de *teatre* comença a ser substituïda, en els ambients acadèmics, per la de *lloc teatral*, més indefinida i polifacètica: «À partir de 1970, la dissolution d'une architecture théâtrale spécifique semble être accomplie avec la substitution et l'extension de la notion de *lieu scénique*, tout espace étant potentiellement théâtralisable», escriu Freydefont.⁶⁵² A principis d'aquesta dècada Denis Bablet parlava de la fi dels decorats i de la importància creixent dels *dispositius escènics* que, amb un sol gest, inclouen espectadors i actors: «en créant un dispositif scénique, metteur en scène et décorateur définissent une organisation de l'espace scénique qui doit s'adapter aux besoins de la pièce».⁶⁵³ Una estructura espacial autònoma, amb una o més àrees de joc relacionades entre si, pren vida momentàniament enmig d'un contenidor més vast. Ja no es tracta d'illustrar pictòricament una obra, seguint les lleis de la perspectiva i emmarcant-se en el prosceni. Ni tampoc d'utilitzar una maquinària complexa, com se somniava en el temps de les avantguardes. És qüestió, més aviat, d'alliberar-se de les circumstàncies materials del contenidor i de pensar conjuntament l'espai dels actors i els espectadors, les relacions que cal provocar en cada obra. Alguns dels intents més radicals dels seixanta acaben, fins i tot, per prescindir de qualsevol construcció: a *Mysteries* (1964) o *Paradise Now* (1968) del Living Theatre, o a *Apocalypsis cum figuris* (1968) de Grotowski, són tan sols el moviment dels actors i la il·luminació els que defineixen un espai dinàmic i relacional.

⁶⁵¹ Sobre l'adveniment de les noves escenes a partir dels anys cinquanta, vegeu: Stephen JOSEPH (ed.), *Actors and Architect*, by Tyrone Guthrie, Richard Southern, Sean Kenny, Christopher Stevens, Hugh Hunt i John English, The University Press, Manchester, 1964; Iain MACKINTOSH, *La arquitectura, el actor y el público*; André VILLIERS, *La scène central. Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Klincksieck, París, 1977; Richard SOUTHERN, «Scène ouverte et scène fermée», dins Denis BABLET i Jean JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, p. 91-98; Richard SOUTHERN, *The Open Stage and the Modern Theatre in Research and Practice*, Faber and Faber, Londres, 1953.

⁶⁵² Marcel FREYDEFONT, «Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au XX^e siècle», *Études Théâtrales*, núm. 11-12 (1997), p. 13-45 (p. 22).

⁶⁵³ Denis BABLET, «La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle», dins Denis BABLET i Jean JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, p. 13-25 (p. 23). Cf. Denis BABLET, *Les révolutions scéniques du XX^e siècle*, Société Internationale d'Art, París, 1975, p. 300-305.

L'espai escènic —l'àrea de joc on es mouen els actors, percebut pel públic com lloc de l'escenari i l'acció— perd la seva situació destacada i ben definida, convertint-se sovint en un espai informe, dilatat i *promiscu*. En el teatre a la italiana, l'espai escènic es corresponia a una caixa oberta disposada frontalment a la mirada del públic i limitada pel prosceni, on funcionaven les lleis de la perspectiva i els artificis del decorat. El públic, però, es trobava sempre separat per la quarta paret (invisible), distanciat i, com s'insisteix en els seixanta, passiu. També l'espai teatral —definit pel conjunt de l'arquitectura, la seva situació en la ciutat i les relacions internes entre la sala i l'escena (o entre l'espai del públic i l'espai escènic)— és aleshores profundament qüestionat: en primer lloc, perquè es converteixen en espais teatrals alguns edificis o espais exteriors no destinats a aquest fi (fàbriques, garatges, magatzems, mercats, esglésies, masies...); en segon lloc, perquè l'espai teatral es fa practicable —es converteix en espai escènic— en gairebé tota la seva extensió, deixant de materialitzar-s'hi les dicotomies entre actors i espectadors.⁶⁵⁴

Molts dels primers intents d'implicar el públic en els espectacles passaren per una destrucció radical de la barrera entre la sala i l'escena, així com implicaren una dilatació indefinida de l'espai escènic. Per això les companyies optaven per espais neutres, flexibles i extraordinàriament lliures, que no condicionessin l'actuació ni la percepció de l'obra. Es rebutjava clarament l'arquitectura teatral i l'escenografia. Rere aquest actitud hi havia també una voluntat política de descentralització urbana i de socialització de l'activitat teatral. Més tard, alguns d'aquests grups es *reconcilien* amb el teatre a la italiana, però canviant-ne els usos o col·laborant amb la mateixa arquitectura. Altres companyies romanen en espais no teatrals, instituint el que inicialment era transgressor. Altres, encara, abandonen definitivament el teatre.

⁶⁵⁴ Hi ha diversos autors que exposen les diferències entre l'espai escènic i l'espai teatral, o entre el lloc escènic i el lloc teatral. Anne Ubersfeld afirma que *l'espai teatral* té unes característiques generalistes, que és un conjunt de signes, una realitat concreta i material de caràcter tridimensional, amb una doble funció (lúdica i mimètica). Hi ha també un *lloc teatral* més concret, «défini par son rapport physique et architectural avec l'ensemble de la "cité" ou la ville (lieux théâtraux: le théâtre grec, l'amphithéâtre romain, le théâtre de Vicence, l'Opéra de Paris ou la Scala de Milan) par ses caractéristiques matérielles de rapports entre scène et salle et son rôle socio-culturel à chaque fois particulier dans la cité». Per altra banda, el *lloc escènic* és considerat en les seves característiques materials i les seves relacions amb la pràctica concreta de la representació: «lieux scéniques, les "mansions" de la scène du Moyen Age, les diverses variétés de la scène à l'italienne, tréteau de foire, la scène élisabéthaine, etc.». Extret d'Anne UBERSFELD, «L'espace théâtral aujourd'hui», dins Anne UBERSFELD i Georges BANU, *L'espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*, Centre National de Documentation Pédagogique, París, 1979, p. IX-XXXI. Sobre aquest tema vegeu també: Patrice PAVIS, *Diccionario del teatro*, p. 169-176; Patrice PAVIS, *El análisis de los espectáculos*, p. 159-162; Anne UBERSFELD, «El espacio teatral y su escenógrafo», dins *La escuela del espectador*, traducció de Silvia Ramos, presentació de Juan Antonio Hormigón, revisió e introducció de Nathalie Cañizares Bundorf, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997 (1ª ed. francesa: 1996), p. 59-124.

SEGONA PART
**LA DINÀMICA DEL RITUAL:
L'ESPAI SAGRAT**

1. L'ACTOR: UN CREADOR D'ESPAI

*Sortir dels límits de la representació, ocupar físicament un espai real i
imprimir-li un ordre formal, una mesura humana.*
JANNIS KOUNELLIS (1967)

L'actor és el centre neuràlgic del teatre dels anys seixanta. Se'l considera un ésser humà concret, integrat en la història del seu temps i posseïdor d'una biografia que influirà en la representació. Tota la creació depèn d'ell i evoluciona per mitjà seu. No es tracta de veure'l com l'encarnació senzilla d'un personatge, ni tampoc com el destinatari d'una tècnica predeterminada, sinó com a creador únic i compromès que es lliura *amorosament* o *sacrificialment* al públic. Tot s'indaga aleshores, fins i tot els processos de creació i les relacions entre els membres d'un grup. El camí és de desaprenentatge, de silenci, d'eliminació de les tècniques apreses i de renúncia al treball fàcil basat en clixés i trucs escènics.

En una època en què s'abandonen els espais convencionals i s'eliminen els elements accessoris que emmascaren l'essència del teatre, resta només l'actor sobre l'escena. Ell és el primer creador d'espai, el principal executant del ritual: «It is through the body and the person of the actor that all the contributing systems of meaning (visual, vocal, spatial, fictional) are activated, and the actor/performer is without doubt the most important agent in all the signifying processes involved in the performance event», afirma Gay McAuley dins *Space in performance*.¹ El cos de l'actor amaga unes capacitats insospitades que ara es volen potenciar per mitjans no exclusivament teatrals. Es tracta d'una reconquesta del cos que beu molt de les tècniques psicofísiques de les religions orientals i sintonitza també amb la revolució sexual dels seixanta. Odette Aslan parla d'una *primacia* del cos en aquesta dècada:

De nombreuses études scientifiques et para-scientifiques témoignent du progrès des connaissances. Certaines viennent à l'appui des revendications visant à libérer notre corps des contraintes sociales, des préjugés et des tabous. On voit se développer la kinésiologie, la proxémique, les thérapies de groupe, la communication non verbale. Dans les cours, on enseigne

¹ Gay MCAULEY, «3. Energized Space: Moving Bodies», dins *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003, p. 90-125 (p. 90).

autant à lire le mouvement qu'à danser; on recommande de s'intéresser à chaque vertèbre, d'«aiguiser son squelette».²

La recuperació de la corporalitat i l'autenticitat de l'artista està present també en les altres arts. El 1967 Jannis Kounellis omple un garatge de Roma (convertit en la galeria L'Attico) amb terra, cactus, receptacles metàl·lics i un lloro: «Yo no represento, presento»; el seu desig és únicament «salir de los límites de la representación, ocupar físicamente un espacio real e imprimirle un orden formal, una medida humana».³ Michelangelo Pistoletto comenta sobre els seus *Oggetti in meno* (1966), tan quotidians i diferents els uns dels altres: «mis cosas de hoy no representan, son».⁴ Sobre una de les parets del seu estudi Pistoletto ha escrit una frase: «Es necesario prepararse a ser».⁵ Allan Kaprow explica la naturalesa dels seus *esdeveniments*, efímers i participatius: «Sentí un gran alivio al “sintonizarme” con el mundo que me rodeaba y participar directamente, ser *realmente* y no sólo *metafóricamente* un artista de acción. Y apenas lo hice, me di cuenta de que mi camino pasaba lejos de la tela, las galerías, del escenario.»⁶

Quelcom de molt semblant té lloc en l'àmbit teatral, quan els directors reaccionen contra els conceptes més convencionals de representació, realisme, mimesi o personatge. El nou camí que proposen implica una renúncia, un despullament, una recerca profunda d'una autenticitat oblidada. Julian Beck comenta un dia, en relació amb l'espectacle *Mysteries and Smaller Pieces* (1964): «ya no representábamos personajes, sino a nosotros mismos».⁷ I Jerzy Grotowski no es cansa de repetir: «Il faut apprendre à ne pas jouer».⁸

² Odette ASLAN, «Un nouveau corps sur la scène occidentale», dins Odette ASLAN (ed.), *Le corps en jeu*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1993, p. 307-314 (p. 307). Aquesta última expressió entre cometes pertany a Dominique Dupuy. Vegeu també, sobre el tema del cos en el teatre: M^a Paz BROZAS POLO, *La expresión corporal en el teatro europeo del siglo XX*, Ñaque, Ciudad Real, 2003; Giovanni LISTA, «IX. Le corps et la scène implorée», dins *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Actes Sud, Arles, 1997, p. 192-213.

³ Jannis Kounellis, citat per Aurora FERNÁNDEZ POLANCO, *Arte povera*, Nerea, Madrid, 1999, p. 17.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

⁵ M. A. PISTOLETTO, «El ser» (1967), dins Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna»*. Antología de escritos y manifiestos, Akal, Madrid, 1997 (1^a ed.: 1986), p. 399-400.

⁶ A. KAPROW, «Dilataciones en el tiempo y en el espacio» (1968), dins Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 395-396 (p. 396).

⁷ Julian BECK, «32. Reflexiones sobre las representaciones» (Iowa City, 21/1/1969, i Rio de Janeiro, 11/X/1970), dins *El Living Theatre*, Fundamentos, Madrid, 1974 (1^a ed. anglesa: 1972), p. 78-81 (p. 79).

⁸ Colette GODARD, «Rencontre avec Grotowski», *Le Monde* (22/IV/1972). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. Cieslak confirma que aquesta era una de les idees principals de Grotowski: «Nous jouons tellement dans la vie que pour faire du théâtre, il suffirait de cesser de jouer.» Extret d'una entrevista de Marzena TORZECKA, «Je cours pour toucher l'horizon», dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, ouvrage collectif réalisé sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1992, p. 121-126 (p. 121).

1.1 Una metodologia negativa

1.1.1 La *via negativa* i el rebuig del personatge

La nostra és una via negativa, no una col·lecció de tècniques, sinó la destrucció d'obstacles.

JERZY GROTOWSKI (1965)

L'expressió concerneix particularment Grotowski, però serveix per caracteritzar una tendència teatral generalitzada durant els anys seixanta. A diferència d'altres períodes de la història occidental es constata aleshores, en els grups alternatius, una voluntat explícita de *no actuar*, d'alliberar-se dels trucs escènics i les tècniques de representació. Grotowski parla directament d'una *via negativa*, adoptant aquesta expressió de l'univers religiós. Coneixem la seva atracció pel pensament oriental, particularment per conceptes com el de *sunyata* (o vacuïtat universal). La gran novetat rau en aplicar-los al teatre, concretament a l'art de l'actor.

La doctrina del *sunyata*, desenvolupada per Nagarjuna al segle III d.C., comporta una sèrie d'anul·lacions, tal com comenta Mircea Eliade: «La doctrina de la vacuidat universal, al vaciar el univers de "realidad", facilita el desasimiento del mundo y conduce a anularse a sí mismo».⁹ Quan l'ésser humà es buida a si mateix destrueix el seu ego, es descentra. El llenguatge perd importància perquè deixa de servir per expressar la realitat última. Així doncs, es produeix un alliberament de les estructures il·lusòries i es recorre a dialèctiques paradoxals, a la *coincidentia oppositorum*. Ja no hi ha fórmules universals o doctrines totalment vertaderes. El que semblava ferm esdevé irreal, fràgil, qüestionable. El *sunyata* afirma que no es pot afirmar res, que tot està buit. Però no es tracta del nihilisme característic de la filosofia contemporània, sinó d'una vacuïtat inefable que uneix totes les coses entre si, que les fonamenta i allibera. Diu Eliade que el *sunyata* «se considera más bien una práctica, a la vez dialéctica y contemplativa, que, al desligar al devoto de toda construcción teórica tanto del mundo como de la salvación, le permite alcanzar la serenidad imperturbable y la libertad».¹⁰

També a Occident arrela aquesta idea de vacuïtat de la mà dels grans místics europeus. Dionís l'Areopagita (segle V) desenvolupa una *teologia negativa*. El mestre Eckhart (1260-1328) explora

⁹ Mircea ELIADE, *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, vol. II, Paidós, Barcelona, 2002 (1ª ed. francesa: 1978), p. 262. Nagarjuna, segons algunes escoles, va viure durant el segle III d.C.

¹⁰ *Ibid.*, p. 268.

a fons les paradoxes de la negativitat i els racons de la mística occidental. Al voltant del Ruhr les beguines (segle XIII) originen una mística femenina molt particular, una contemplació visionària al marge de la institució eclesiàstica. Algun temps més tard Nicolau de Cusa (1401-1464) defensa la *docta ignorantia*. En el segle d'or espanyol sant Joan de la Creu (1542-1591) i santa Teresa de Jesús (1515-1582) escriuen els poemes més bells i paradoxals de la mística europea. La raó discursiva i el llenguatge racional, en aquests autors, esdevenen insuficients per captar i expressar la veritat, la força de l'experiència interior. Déu no pot ser anomenat, no pot ser objecte de possessió per part de l'home. Déu no és vist com el creador, sinó com el *pur no-res*, que ja existia en el temps primordial, abans de la creació. És per això que Eckhart *demana a Déu que el buidi de Déu*;¹¹ o sigui, que l'alliberi de la il·lusió del coneixement i el faci pobre interiorment, buit, com qui no vol res, no sap res, ni té res: «la pobreza de espíritu es cuando el hombre permanece tan libre de Dios y de todas sus obras que, si Dios quiere actuar en el alma, sea él mismo el lugar en donde quiera actuar, y eso lo hace con agrado. Pues cuando Dios encuentra al hombre tan pobre, [entonces] actúa y el hombre sufre a Dios en sí mismo».¹² L'experiència mística és així entesa com la unió amb Déu, o el seu naixement dins l'ànima humana, verge, pura i fecunda.

Aquest pensament místic, totalment antidogmàtic i antiidolàtric, té moltes semblances amb el zen i el pensament oriental, que demanen la vacuïtat, la conversió de l'esperit i l'alliberació absoluta.¹³ Grotowski, gran coneixedor d'ambdós corrents de pensament, identifica les seves analogies però assenyalava també les diferències:

Hay analogías en los místicos occidentales, por ejemplo en Maestro Eckhart quien es tenido por los Orientales en alta estima. Entonces nos decimos (especialmente los Orientales) que, bajo este aspecto, Maestro Eckhart y el budismo del Norte son la misma cosa. Pero no del todo. La noción del vacío (o de la nada, o del vacío, etc.) en Occidente está muy ligada al despojo y no es casualidad si Tauler, que era un discreto discípulo de Eckhart, habló del estado de desnudez. Se renuncia, se elimina, se elimina, se renuncia, y finalmente es el alma desnuda frente, frente... Hay dentro de eso, «Nada», hay «La Nada» —«Vacío».

¹¹ Diu Eckhart: «el hombre debería permanecer tan pobre que ni él mismo fuera un lugar, ni lo tuviera, en donde Dios pudiera actuar. [...] Por eso ruego a Dios que me vacíe de Dios». Extret de Maestro ECKHART, «Los pobres de espíritu», dins *El fruto de la nada y otros escritos*, edició i traducció de Amador Vega Esquerro, Siruela, Madrid, 1998, p. 75-81 (p. 79-80).

¹² *Ibid.*, p. 79.

¹³ Shizuteru Ueda escriu, en un pròleg on explica els seus principals temes de recerca (Eckhart, el zen i la filosofia de Nishida): «mientras leía detallada y concienzudamente estos textos de Eckhart, me sorprendió enormemente la gran cantidad de palabras que parecían, por así decir, traducciones literales de expresiones zen.» Extret de Shizuteru UEDA, «Prólogo del autor», dins *Zen y filosofía*, edició a cargo de Raquel Bouso García, Herder, Barcelona, 2004, p. 7-15 (p. 8).

Pero «Vacío» de un Budista del Norte, por ejemplo, tiene otros campos de referencia. Hablemos de un artesano allá, artista/artesano, que utiliza esta terminología. Para él —muy seguido— «Vacío» es como espacio que no bloquea nada, la dimensión del libre pasaje, es un «cañón», es el valle oscuro, es la brecha entre dos montañas. Y también: es el agujero en medio de la rueda, que es por sí mismo un agujero, pero toda la rueda puede funcionar gracias a este agujero...¹⁴

Segons Grotowski, l'Orient i l'Occident engendren enfocaments distints: mentre que els occidentals es preocupen pels fenòmens i les seves relacions causals, els orientals miren les potencialitats, el buit que existeix entre les coses i que permet que aquestes esdevinguin. Són dues maneres de considerar la vacuïtat. Grotowski sap també que, a Occident, hi ha una gran preocupació pel *jo* que, en el teatre, es concreta en la construcció d'un personatge per part de l'actor. Les cultures orientals, en canvi, creuen que la consciència no s'ha de preocupar pel *jo*, ni l'actor per construir personatges, ja que aquests *es reben* per mitjà de la tradició.

Grotowski insisteix en la necessitat de la *via negativa* com a substitució de les tècniques d'entrenament convencionals a Occident. Així, defineix el camí que porta l'actor a un estat de disponibilitat total, de presència vigilant, de vacuïtat passiva i activa alhora, lliure i indefensa, totalment receptiva al que pugui sorgir a cada instant —una passivitat molt semblant al principi del *wu-wei* o la no-acció del taoisme. El cos de l'actor deixa aleshores de ser vist com un organisme atlètic i es converteix en un canal per on circulen les forces i les energies.¹⁵ No es tracta ja de *fer*, sinó de resignar-se a *no fer*; o resistir-se a dirigir un procés estereotipat, i cultivar així una passivitat interna que el condueixi a un desbloqueig total. De la mateixa manera com l'experiència mística suposa una ascési —un conflicte entre la voluntat humana i l'acceptació de l'anorreament, de la desposseïció de l'ego—, així també el treball de l'actor demana una consciència dels obstacles personals i un buidament de totes les tècniques apreses, a fi que pugui trobar, a cada moment, les fonts internes de la donació i l'expressivitat:

La nuestra es una *via negativa*, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos.

[...] El proceso mismo, aunque depende en parte de la concentración, de la confianza, de la actitud extrema y casi hasta de la desaparición del actor en su profesión, no es voluntario. El

¹⁴ Jerzy GROTOWSKI, «Oriente/Occidente» (1984), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 62-68 (p. 67-68). Aquesta última imatge de la roda de la bicicleta es troba en el poema XI del Tao te Ching: «Treinta radios convergen en el cubo [de la rueda], | mas en su nada | radica la utilidad del carro.» Extret de LAO ZI, *Tao te King. Libro del curso y de la virtud*, prólogo de François Jullien, edició i traducció del xinès d'Anne-Hélène Suárez Girard, Siruela, Madrid, 2004, p. 51.

¹⁵ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «El Performer» (1987), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 78-81 (p. 80): «Se trata de ser pasivo en la acción y activo en la mirada (al contrario de lo habitual). Pasivo quiere decir ser receptivo. Activo, estar presente.»

estado mental necesario es una disposición pasiva para realizar un papel activo, estado en el que no «*se quiere hacer algo*», sino más bien en el que «*uno se resigna a no hacerlo*».¹⁶

El místic relativitza les mediacions de la religió, davant la possibilitat de gaudiment d'una unió íntima i personal amb l'absolut.¹⁷ De manera semblant, Grotowski relativitza els elements que serveixen habitualment per definir el teatre, per la seva insuficiència en aconseguir una experiència autènticament reveladora. Recorrent a un procés de negacions successives —la *via negativa*— aïlla l'objecte que cerca, arribant així al cor del misteri teatral: «Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”».¹⁸

La via negativa s'aplica directament a l'actor i també a la comprensió del teatre. En el cas de l'actor, es tracta d'abandonar els clixés, desemascarar-se, destil·lar els signes i descobrir les resistències interiors que impedeixen el naixement de l'impuls pur. En l'àmbit teatral, la via negativa mena a un *teatre pobre* en recursos materials, que prescindeix en gran mesura de les mediacions escèniques; un teatre totalment concentrat en l'essencial, que és el que *succeeix entre l'espectador i l'actor*.¹⁹ La riquesa material és així substituïda per una riquesa moral, i l'èxit fàcil de l'actor dona pas a un treball constant i exigent de penetració psíquica. L'actor que treballa amb Grotowski té per davant un llarg camí d'entrenament, per tal que el seu cos esdevingui un «instrumento obediente capaz de representar un acto espiritual».²⁰ És en aquest sentit que Grotowski parla de la *santedat* de l'actor, a la qual oposa la idea de *prostitució*:

De la misma manera en que sólo un gran pecador puede ser santo de acuerdo con los teólogos (no olvidemos la Revelación: «puesto que eres tibio, por tanto no eres ni frío ni caliente, te arrojaré de mi boca»), la vileza del actor puede convertirse en una especie de santidad. La historia del teatro contiene numerosos ejemplos de esto.

¹⁶ Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 9-20 (p. 11).

¹⁷ Cf. Juan MARTÍN VELASCO, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Trotta, Madrid, 1999, p. 471-472.

¹⁸ Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 13). Aquest procés negatiu d'indagació i eliminació dels elements teatrals accessoris es troba molt ben explicat en l'entrevista a Grotowski realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 26).

¹⁹ Cf. el comentari de Grotowski en Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 27). Unes línies més endavant afirma: «Puesto que nuestro teatro consta sólo de actores y de público, exigimos algo especial de ambos.»

No hay que malinterpretarme: hablo de «santidad» en tanto que no creyente. Si el actor, al plantearse públicamente como un desafío, desafía a otros y a través del exceso, la profanación y el sacrilegio injurioso se revela a sí mismo deshaciéndose de su máscara cotidiana, hace posible que el espectador lleve a cabo un proceso similar de autopenetración. Si no exhibe su cuerpo, y en cambio lo aniquila, lo quema, lo libera de cualquier resistencia que entorpece los impulsos psíquicos, entonces no vende su cuerpo sino que lo sacrifica. Repite la expiación; se acerca a la santidad.²¹

La *santedat laica* proposada per Grotowski no depèn de les qualitats innates de l'actor, sinó de l'autenticitat del seu lliurament, del seu *sacrifici expiatori*. El recurs a una terminologia religiosa ens convida a comparar l'acte teatral amb l'experiència sacrificial: l'actor ocupa el lloc de la víctima expiatòria que s'ofereix públicament pel bé de la comunitat. Ja Artaud el definia com una víctima que es crema en la foguera mentre realitza gestos desesperats enmig de les flames.²² Grotowski remarca contínuament aquest caràcter exemplar de l'actor davant l'espectador: tots dos comparteixen una mateixa naturalesa humana; però l'actor, a diferència de l'espectador, ha estat iniciat anteriorment en l'exposició dels seus impulsos més íntims, en la transgressió dels mites. Cada posada en escena és una prova, una passió, una consumació del sacrifici.²³

Marcel Mauss i Henri Hubert, en el seu «Essai sur la nature et la fonction du sacrifice» (1899), defineixen el sacrifici com «un acte religiós que, per la consagració d'una víctima, modifica l'estat de la persona moral que l'acompleix o de determinats objectes pels quals dita persona s'interessa».²⁴ Ens toca preguntar, però: ¿qui és el sacrificant en el teatre de Grotowski segons el sistema sacrificial de Mauss i Hubert? Podem confrontar el sacrifici de l'actor amb l'esquema sacrificial convencional, en què hi ha normalment el sacrificant (el subjecte que recull els efectes del sacrifici), a vegades un sacrificador diferent (el que l'executa), un lloc consagrat, uns instruments especials i, finalment, la víctima. En primer lloc, doncs, el sacrificant seria l'actor mateix, que en surt transformat. També Grotowski, com a director que acompanya l'actor, és el

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibid.*, p. 28.

²² Cf. Antonin ARTAUD, «Prefacio: El teatro y la cultura», dins *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001 (1ª ed. francesa: 1938), p. 9-16 (p. 16).

²³ Cf. Felipe REYES PALACIOS, «A la Pasión del actor por la vía santa de un método negativo», dins *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Gaceta, Mèxic DF, 1991, p. 101-112 (p. 111): «Asistimos pues, en la concepción grotowskiana del acto teatral, a una verdadera *pasión del actor*, entendida religiosamente; el proceso de iniciación a que fue sometido el neófito le conduce a la prueba suprema de cada representación, que implica una experiencia simbólica de la muerte. Y la comunión que es dable esperar ocurra entre el actor santo y los espectadores será entonces aquella que su sacrificio simbólico propicie.»

²⁴ Marcel MAUSS i Henri HUBERT, «I. Definició i unitat del sistema sacrificial», dins *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, Icaria, Barcelona, 1995 (1ª ed. francesa: 1899), p. 31-41 (p. 35).

sacrificant al llarg del període d'entrenament. Però la seva esperança és que el públic que assisteix al sacrifici assumeixi el paper de sacrificant, de comunitat que necessita la purificació atorgada pel sacrifici, que en rebi les influències.

Si recorrem al pensament de Van der Leeuw, veiem com defineix el sacrifici posant l'accent en aspectes lleugerament diferents. Afirmar que no es tracta necessàriament d'un intercanvi de dons amb la divinitat —segons la regla del *do ut des*—, sinó que també pot ser entès com a *banquet comú* o *sagramental*. Així, i per l'acte mateix de donar (o donar-se), es crea un vincle estret amb als altres membres de la comunitat: «"Dar" es entregar algo del propio yo a la existencia ajena de manera que se ate un lazo firme», diu Van der Leeuw.²⁵ És aquest do el que permet crear un flux d'energia o una circulació de poder que genera reciprocitat, comunió:

El punto central de la acción sacrificial, su centro de fuerza, es el don mismo. Tiene que darse, esto es, tiene que ponerse en movimiento. Por regla general, se le da a otro, ya sea al prójimo, ya sea a un dios. Pero también puede distribuirse entre los miembros de la comunidad. También puede «darse» sin que haya un destinatario. Porque lo principal no es que alguien reciba algo, sino que siga fluyendo la corriente de la vida.²⁶

El sacrifici ja no és aquí entès únicament com a relació de *comerç* amb un déu o un referent exterior, sinó com a condició d'enfortiment d'una comunitat. El sacrifici pertany —idealment— a tota la comunitat. És una repetició *incruenta* d'una realitat *cruenta*, de caràcter analògic o sagramental: «El sacrificio es el punto en que lo "profano" y lo "santo" no sólo se tocan sino que se compenetran indisolublemente; todo lo que está presente en él de modo puramente físico y cumple en él cualquier función, ha ingresado en la esfera de lo santo, de lo consagrado», afirma Ernst Cassirer.²⁷ Qualsevol activitat quotidiana pot així convertir-se en sacrifici, sempre que se situï dins una perspectiva religiosa. L'important és que el sacrificant procedeixi a una *ascesi*, a

²⁵ Gerardus VAN DER LEEUW, «50. Sacrificio», dins *Fenomenología de la religión*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1964 (1ª ed. alemanya: 1933), p. 335-346 (p. 337). Marcel Mauss, en el famós «Essai sur le don» (1925), reivindica la seva recuperació en la societat contemporània, amb tot el que comporta de gratuïtat, reconeixement de l'altre, hospitalitat i festa. Cf. Marcel MAUSS, «Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas», dins *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, 1979 (1ª ed. francesa: 1950), p. 153-263.

²⁶ Gerardus VAN DER LEEUW, «50. Sacrificio», dins *Fenomenología de la religión*, p. 335-346 (p. 340).

²⁷ Ernst CASSIRER, «Culto y sacrificio», dins *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II: *El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic DF, 1998 (1ª ed. alemanya: 1964), p. 271-285 (p. 281).

un ritual d'iniciació, a una limitació dels desitjos o una renúncia al jo: «cada extensión e intensificación de los poderes del yo depende de una restricción correlativa».²⁸

Si mirem encara la interpretació del sacrifici ritual que ofereix René Girard, veiem com el seu centre es troba en el mecanisme del *boc expiatori*. No hi ha sacrifici, diu, sense que es donin substitucions: la comunitat és substituïda per la víctima propiciatòria, que sovint troba un equivalent en el pla ritual. És aquesta víctima, semblant a tots els altres membres de la comunitat i alhora diferent, la que garanteix la unanimitat, la transposició i immolació de la violència.²⁹ El sacrifici es presenta així com un intent de mantenir l'ordre en el si d'una comunitat. Però, paradoxalment, la pau i la reconciliació només arriben després de recórrer a la violència, una violència que no comporta cap risc de venjança: «El paso de la mala violencia a este bien supremo que son el orden y la paz, es casi instantáneo; las dos caras opuestas de la experiencia primordial están inmediatamente yuxtapuestas; en el seno de una breve y terrorífica “unión de contrarios”, la comunidad vuelve a ser unánime.»³⁰ Girard comenta que, quan s'acaben els grans rituals antics i neix la tragèdia, segueixen vigents algunes de les funcions reservades al sacrifici ritual: «En lugar de sustituir la violencia colectiva original por un templo y un altar sobre el que se inmolará realmente una víctima, se posee ahora un teatro y un escenario sobre el cual el destino de este “katharma”, mimado por un actor, “purgará” a los espectadores de sus “pasiones”, provocará una nueva “katharsis” individual y colectiva, saludable, también ella, para la comunidad.»³¹

Grotowski té una concepció sacrificial del teatre. En el centre del seu teatre hi ha indubtablement l'actor. Ell és la víctima, el boc expiatori que assumeix figures arquetípiques de la societat per transgredir els mites i confrontar-los amb el temps present. Però ¿aquesta víctima és destruïda? En un sacrifici, l'ofrena o part de l'ofrena ha de ser destrossada o aniquilada, per després tornar a néixer d'una manera nova, transformadora, regeneradora —aquesta és la idea

²⁸ *Ibid.*, p. 274. Cassirer considera, però, que «todas estas formas de abstinencia y de “sacrificio” tienen todavía un sentido enteramente egocentrista: al someterse el yo a determinadas privaciones físicas lo único que quiere lograr es fortalecer su *mana*, su poder y efectividad físico-mágicos» (p. 275).

²⁹ René GIRARD, «IV. La génesis de los mitos y de los rituales», dins *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1995 (1ª ed. francesa: 1972), p. 97-126 (p. 109-111).

³⁰ *Ibid.*, p. 122. Unes pàgines abans Girard afirma: «No cabe duda de que el rito es violento, pero siempre es una violencia menor que sirve de barrera a una violencia peor; siempre intenta enlazar con la mayor paz que pueda conocer la comunidad, aquella que, después del homicidio, resulta de la unanimidad en torno a la víctima propiciatoria» (p. 111).

³¹ René GIRARD, «XI. La unidad de todos los ritos», dins *La violencia y lo sagrado*, p. 285-321 (p. 302-303). Aquest fragment recorda, de fet, la terminologia emprada per Aristòtil a la *Poètica*.

bàsica dels sacrificis dels déus, dels quals el de Dionís n'és un exemple.³² És cert que els personatges principals que apareixen en les obres del Teatre Laboratori (Kordian, Faust, el príncep constant, l'Obscur...) coneixen de prop el dolor del rebuig i del martiri, però aquesta *mort* té lloc, principalment, dins l'ésser humà concret que és l'actor. Sense despullament interior, penetració psíquica i alliberament de les resistències corporals no hi ha una ofrena vertadera per part seva. A cada instant li correspon revisar-se i cercar noves tècniques, ja que els mecanismes d'autorevelació no es poden fixar: «le processus de l'auto-pénétration, de la mise à nu de la mentalité, culmine dans un acte exceptionnel intensifié, solennel, extatique. Le transe de l'acteur qui fait cela, à condition qu'il le fasse bien, est une transe véritable; une offrande publique de sa personne avec toute son intimité. C'est donc un acte psychique maximum.»³³

L'actor és la víctima humana que canalitza la violència, tot esperant que el públic es purifiqui per mitjà del seu lliurament. Havent estat iniciat ritualment, té capacitat per penetrar més a fons en els mecanismes del dolor humà i alhora transgredir-los, superar-los. El que en Artaud era una *crueltat* només intuïda, en Grotowski guanya concreció.³⁴ L'actor realitza un acte total que Grotowski compara amb l'acte sexual: es tracta d'arribar a un clímax que li confereix una mena d'harmonia interior i pau mental. A semblança dels místics, recorre al llenguatge de l'amor humà per evocar una experiència inefable: «Uno debe ofrecerse totalmente, con la más profunda intimidad, con confianza, como cuando uno se entrega en amor».³⁵ Aquest procés de lliurament i introspecció —l'acte total— té la intenció de transgredir les barreres que separen actors i espectadors, confrontant i provocant aquests últims.

L'actor té el deure *moral* de dir la veritat, de mostrar a l'espectador la part amagada de les coses.³⁶ La veritat comença, però, dins un mateix; en la seva capacitat per *descobrir-se* —en el doble sentit de la paraula, aclareix Grotowski, com a coneixement de quelcom de desconegut i com a acte de despullament de qui no amaga res.³⁷ Quan li pregunten quina és la preocupació

³² Marcel MAUSS i Henri HUBERT, «V. El sacrifici del déu», dins *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, p. 113-128.

³³ Ludwik FLASZEN, «Théâtre-Laboratoire "13 rzedow"» [programa de la Xa sessió del Teatre de les Nacions (1966)]. Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

³⁴ Cf. Felipe REYES PALACIOS, «2. El chivo expiatorio según René Girard y el actor sacrificial de Grotowski», dins *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 113-126 (p. 117).

³⁵ Comentari de Grotowski en una entrevista realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 32).

³⁶ Jerzy GROTOWSKI, «El discurso de Skara» (1966), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 185-199 (p. 196): «La verdad es complicada, por eso hay que evitar las mentiras hermosas. Traten siempre de mostrar el lado desconocido de las cosas al espectador. El espectador protesta, pero no olvidará nunca su actuación. Varios años más tarde el mismo espectador dirá: "Es uno de los que dijeron la verdad, es un gran actor".»

³⁷ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Jour Saint», dins «*Jour Saint*» et autres textes, Gallimard, París, 1974, p. 3-24 (p. 14); Jerzy GROTOWSKI, «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 25-42 (p. 27).

ètica del seu teatre, Grotowski insisteix en la idea d'un actor que no s'amaga, que *no representa res*, que sap mostrar les coses més íntimes al públic i abandonar els camins traçats, per endinsar-se en d'altres de més arriscats, desconeguts, de recerca aguda i insistent: «Si cette voie a un sens, c'est uniquement en tant que voie de désarmement et non en tant que technique. Sur la voie du désarmement on ne peut absolument pas prévoir ce qui va se produire, et quel sera en définitive le résultat, puisque cela dépend uniquement de l'existence de celui qui accomplit l'acte.»³⁸ Aquest és el procés que porta a la puresa, a la *redempció* personal; que allibera l'actor de tot diletantisme i de la falta de sinceritat. Comentant el treball excel·lent amb Ryszard Cieslak a *El príncep constant* (1965), Grotowski afirma que Cieslak era com un animal salvatge que, en un determinat moment, va perdre la por i va poder confiar, obrint-se i alliberant-se completament:

il a su trouver la connexion du don et de la rigueur. Quand il a eu une partition du jeu, il a pu la tenir jusqu'aux plus minuscules détails. [...] C'était le don à quelque chose qui est beaucoup plus haut, qui nous dépasse, qui est au-dessus de nous, et aussi, peut-on dire, c'était le don à son travail, ou c'était le don à notre travail, le don à nous deux. [...] C'est extrêmement rare d'être en présence d'un acteur qui fait s'unir le don et la rigueur.³⁹

El diletantisme, per Grotowski, amaga una falta de rigor. Un actor autèntic és aquell que es lliura totalment i que coneix el binomi rigor/espontaneïtat. El mètode que Grotowski proposa està fonamentat en una disciplina rigorosa, en un treball constant i *fatigant* que evita el caos i l'anarquia, però que permet l'espontaneïtat. Només quan, després d'un gran esforç, l'actor trenca les resistències mentals, pot començar a actuar amb sinceritat. De fet, Grotowski creu que l'espontaneïtat sorgeix quan hi ha una estructura que l'actor domina i que li permet alhora alliberar-se'n, per penetrar més a fons en les fonts personals de l'expressivitat. Per ser creatiu, cal dominar un mètode. Grotowski critica tots aquells grups de teatre experimental dels seixanta que, en nom de l'espontaneïtat, adopten el camí més fàcil, prescindint de l'esforç.

³⁸ Jerzy GROTOWSKI, «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 25-42 (p. 31). Cf. l'entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Richard SCHECHNER, «Encuentro en los Estados Unidos» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 200-212 (p. 201). Quan pregunten a Cieslak què vol ensenyar als seus alumnes, ell contesta: «Avant tout: comment être authentique sur scène. Je m'efforce de leur inculquer le principe qui m'a été transmis par Grotowski: "Nous jouons tellement dans la vie que pour faire du théâtre, il suffirait de cesser de jouer."» Extret de Marzena TORZECKA, «Je cours pour toucher l'horizon» [entrevista a Ryszard Cieslak], dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, ouvrage collectif réalisé sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1992, p. 121-126 (p. 121).

³⁹ Jerzy GROTOWSKI, «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (rencontre *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9/XII/1990), dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, p. 13-21 (p. 16).

Inicialment, durant els primers anys del Teatre Laboratori (1959-1962), Grotowski desenvolupa una *tècnica positiva*, en la qual els exercicis pretenen equipar l'actor amb habilitats creatives. Durant els anys següents es dona un canvi important que condueix a un gran despullament, i la tècnica passa a ser *negativa*: «El actor no debe preguntarse ya: ¿cómo debo hacer esto?, sino saber lo que no tiene que hacer, lo que lo obstaculiza. Tiene que adaptarse personalmente a los ejercicios para hallar una solución que elimine los obstáculos que en cada actor son distintos. Esto es lo que significa la expresión *vía negativa*: un proceso de eliminación.»⁴⁰ L'entrenament compta amb múltiples exercicis físics —un treball amb els ressonadors, la columna i la musculatura, les postures del hatha ioga o la dansa—, exercicis plàstics —basats en diversos mètodes europeus, en associacions i impulsos emocionals—, i també exercicis amb les màscares facials, la veu, la respiració o l'obertura de la laringe.⁴¹ Les reaccions als estímuls permeten a l'actor entrar en contacte amb els altres membres del grup i entrenar-se en l'actitud de *donar i rebre*. No es persegueix un perfeccionament purament físic, gimnàstic, sinó l'aniquilació de les resistències físiques i psicològiques per convertir el cos en un instrument permeable als impulsos i als estímuls més espirituals. Aquest mètode serà, en tot cas, totalment individual, obert i replantejable: «Los ejercicios de todas maneras no tienen sentido si al lado de ellos, y adelantándolos en cierto modo, no se cumple lo que solo cuenta: el acto humano.»⁴²

Durant molts anys els actors comencen a treballar a les 10 hores, i passen tot el matí amb els exercicis *psicodinàmics* (segons la terminologia de Barba). Durant la tarda es dediquen concretament a l'obra que preparen i, de nit, actuen davant el públic. Aquest ritme intens és mantingut amb total rigor i dedicació. Abans d'iniciar l'entrenament matinal s'imposen als actors 30 minuts de silenci, un silenci exterior que ajuda al silenci interior, a una actitud de concentració i també de passivitat, renúncia, discreció i disponibilitat: «el actor debe empezar por no hacer nada. Silencio, silencio total: incluyendo sus pensamientos. El silencio interno

⁴⁰ Jerzy GROTOWSKI, «El entrenamiento del actor (1959-1962)» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 94-138 (p. 94). Cf. l'entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Denis BABLET, «La técnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 178-179). Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 213-222 (p. 221): «El primer deber del actor es comprender el hecho de que nadie quiere darle nada; al contrario, que se piensa quitarle mucho, arrebatarle aquello a lo que se encuentra muy ligado: sus resistencias, sus reservas, su tendencia a ocultarse tras de máscaras, su insinceridad, los obstáculos que su cuerpo coloca en su camino creativo, sus hábitos y hasta sus "buenos modales".»

⁴¹ Els exercicis estan molt ben descrits en alguns capítols del llibre *Hacia un teatro pobre*, particularment en Jerzy GROTOWSKI, «El entrenamiento del actor (1959-1962)» (1967), p. 94-138; i en Franz MARIJNEN, «Entrenamiento del actor (1966)», p. 139-173. Els ressonadors són un dels grans descobriments tècnics de Grotowski (presentes actualment en la majoria d'escoles teatrals), als quals atribueix la funció de comprimir la columna d'aire i amplificar així la conducció del so. Els defineix en diversos punts del cos, per la impressió que l'actor té que l'activa físicament quan parla amb aquesta part concreta del cos (el cap, el pit, el nas, l'abdomen, etc.).

⁴² Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 39).

actúa como estímulo. Si hay absoluto silencio y durante algunos minutos el actor no hace nada en absoluto, este silencio interno empieza y dirige su naturaleza entera hacia sus propias fuentes.»⁴³ El teatre, per Grotowski, comporta així un exercici d'ascesi que pretén aconseguir la purificació interna de l'actor, la seva *redempció* i, amb ell, la de l'art. El silenci assenyala la superació de les paraules, com també el mètode del Teatre Laboratori vol sobrepassar la proliferació i l'esgotament de les tècniques teatrals. Aquestes són les condicions per poder entrar en el desconegut, en un estat més autèntic i essencial. El silenci i la pobresa del teatre de Grotowski son camins negatius que pretenen recuperar una essència perduda, camins de vida que volen resignificar el treball de l'actor i enfortir l'experiència del públic. Susan Sontag comenta aquestes estratègies de depuració artística: «Las nociones de silencio, vacío y reducción bosquejan nuevas fórmulas para mirar, escuchar, etcétera... fórmulas que estimulan una experiencia más inmediata y sensual del arte, o enfrentar la obra de arte con un criterio más consciente, conceptual.»⁴⁴

Fora del teatre, Grotowski demana igualment als actors que no *malgastin* els seus impulsos creatius portant una vida *dubtosa* o volent promoure egoísticament la seva carrera personal. Malgrat que hi hagi una separació clara entre vida i art, Grotowski desitja que l'actitud ètica creativa que proposa als actors sigui viscuda plenament per ells en tots els moments: «Cuando nos encontramos por fin en el rastro de algo difícil y casi intangible, no tenemos el derecho de destruirlo por la frivolidad y el descuido. Por eso, aun durante los descansos intermedios en el proceso creativo, estamos obligados a observar ciertas reservas naturales en nuestra conducta y hasta en nuestro asuntos privados.»⁴⁵ Al Teatre Laboratori, però, no s'ofereixen estereotips. L'actor és considerat un creador, com qualsevol altre artista, que necessita tenir les condicions per desenvolupar amb autenticitat el seu procés interior, i poder així reaccionar orgànicament a les associacions d'imatges i als impulsos exteriors, fent vibrar totes les parts del cos. El cos és el seu únic instrument de creació, que ha de ser entrenat a fons perquè respongui passivament. No

⁴³ Entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Richard SCHECHNER, «Encuentro en los Estados Unidos» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 200-212 (p. 209). Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Theatre of sources» (Toronto, octubre de 1980), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 231-235 (p. 232): «if you cannot find your inner silence, I don't think anyone else can help you find it. Also, everyone tends to talk at length about how they fight this lack of inner silence. But you can simply apply exterior silence. [...] If you find exterior silence, then the inner silence will take care of itself.»

⁴⁴ Susan SONTAG, «La estética del silencio» (1967), dins *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985 (1ª ed. anglesa: 1969), p. 11-43 (p. 21).

⁴⁵ Jerzy GROTOWSKI, «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 213-222 (p. 217). Grotowski explica tot seguit algunes actituds desitjables en els actors: evitar correccions i comentaris sobre els companys (fins i tot quan són absents); sinceritat total (també amb l'enemic); no explorar en privat el que tingui connexió amb l'art creatiu; promoure l'ordre i l'harmonia en el treball.

hi ha intellectualització, formalisme o mecanicisme, sinó posada en pràctica, recerca orgànica, experimentació física. Només després de l'acció viscuda i exposada pot tenir lloc la reflexió, la discussió.⁴⁶

La *via negativa* de Grotowski, un cop aplicada a l'actor, el porta a rebutjar el *personatge*. De la mateixa manera com no hi ha receptes tècniques, trucs escènics o mètodes tancats, tampoc no existeix un personatge amb caràcter definit que l'actor hagi d'encarnar. El personatge, per l'actor, és senzillament un repte que li demana un compromís amb tot el seu ésser: «Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de nuestra máscara cotidiana —el meollo más íntimo de nuestra personalidad—, a fin de sacrificarlo, de exponerlo.»⁴⁷ No hi ha res determinat amb antelació. Cada actor dóna una resposta particular a l'obra per mitjà d'un personatge, però implicant-hi tota la seva experiència vital. Hi ha artificialitat perquè es tracta d'un paper creat, però el públic presencia també un acte real perquè hi nota l'autenticitat de l'actor. Grotowski defensa que es tracta d'una mena d'analogia, que l'actor realitza un acte semblant al del personatge.⁴⁸ L'actor no s'identifica amb el personatge, no l'analitza, no s'hi fica a dintre. Senzillament l'utilitza per penetrar en si mateix, per donar-se. Barba ho explica:

Jouer un rôle n'est pas pour l'acteur synonyme d'identification avec le personnage. Il est loin de vivre son personnage comme aussi de le représenter avec distanciation. Pour lui, le personnage est un instrument pour s'attaquer soi-même, pour atteindre certaines couches secrètes de sa personnalité, pour se dépouiller de tout ce qui fait plus mal ou qui est plus intime. C'est un processus d'auto-pénétration douloureux et cruel sans lequel il n'y a pas de création profonde, pas de contact avec les autres, pas de possibilité de formuler et dévoiler les questions angoissantes que nous évitons pour défendre notre limbe quotidien.⁴⁹

⁴⁶ Cf. Eric FORSYTHE, «Conversations with Ludwik Flaszen» (1978), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 46. Cf. Virginie MAGNAT, «Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski», *Théâtre/Public*, núm. 153 (2n trimestre del 2000), p. 4-19 (p. 12).

⁴⁷ Comentari de Grotowski en una entrevista realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 31).

⁴⁸ Cf. Margo GLANTZ, «Apéndice. Entrevista a Jerzy Grotowski» (1968), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 223-233 (p. 225).

⁴⁹ Eugenio BARBA, «Vers un théâtre magique et sacrilege» (9-10/III/1963), dins *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiazkowa, Cracòvia, 1964, p. 6-7 (p. 6). Grotowski comenta, quan li pregunten sobre les relacions entre la psicoanàlisi i el teatre: «Yo no creo que el recurso a la psicoanálisis sea indispensable, excepto en los casos de enfermedad evidente. ¿Psicoanálisis de los personajes? Pero no hay personajes, hay un rol, un campo, un desafío. Y la respuesta en la propia vida del "actor".» Extret de Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 45).

Grotowski se situa així a les antípodes del que Diderot exposa a *Paradoxe sur le comédiant* (1830), quan defensa que l'actor es troba en un univers d'illusió i d'imitació de la naturalesa, i que per això no és mai una víctima. El seu talent, diu Diderot, no es mesura per la capacitat de sentir o d'emocionar-se, sinó per la capacitat de manifestar l'estat d'esperit del seu personatge.⁵⁰ El teatre de Diderot —i de la Il·lustració— és un teatre de la convenció que s'inscriu plenament dins un univers artístic. El de Grotowski, en canvi, el supera; més que el personatge, li interessa l'actor, l'ésser humà que es dona totalment, que accepta alliberar-se de les màscares socials i trobar l'autenticitat en el seu interior. No es tracta de construir un personatge, ni tampoc de rebre'l dels seus avantpassats, com succeeix en el teatre oriental. Més aviat es tracta de comprometre's amb el personatge, de servir-se'n per realitzar una experiència personal i autèntica que desperti igualment en l'espectador una voluntat de descobrir-se.

Per fer-ho, l'actor ha de crear una seqüència d'associacions i impulsos personals que, cada cop, generin unes mateixes (re)accions vertaderes: necessita una *partitura*. La partitura és com el lilit d'un riu, diu Grotowski; és l'artificialitat que permet l'organicitat, la composició que permet els impulsos, l'estructura que permet l'espontaneïtat.⁵¹ Tal com el músic necessita una partitura amb les notes ben determinades per després crear la música, també l'actor necessita constituir una partitura amb el text i les accions i, a partir d'aquí, entrar en contacte amb els altres actors:

El teatro es un encuentro. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: «dar y tomar». Hay que tomar otra gente, confrontarla con uno mismo, con la propia experiencia y los pensamientos y ofrecer una respuesta. En estos encuentros humanos, hasta cierta medida íntimos, existe siempre este elemento de «dar y tomar». Por eso repite, pero siempre *hic et nunc*: es decir que nunca se repite.⁵²

Una estructura ben determinada allibera i possibilita el procés íntim de cada actor. La partitura, segons Grotowski, serveix per evitar la mecanicitat de la interpretació, ja que no s'hi codifiquen els resultats sinó les condicions que els originen (*l'on*, el *què*). En lloc de la mera repetició —

⁵⁰ En el diàleg que fa servir Diderot en *Paradoxe sur le comédien*, el primer interlocutor comenta en un moment: «El teatro es un recurso, jamás una elección. Nadie se hace comediante por gusto de la virtud, por el deseo de ser útil a la sociedad y de servir a su país y a su familia, ni por ninguno de los motivos honestos que podrían atraer a un espíritu recto, a un cálido corazón, a un alma sensible hacia tan hermosa profesión.» Extret de Denis DIDEROT, *La paradoja del comediante*, prólogo de Francisco Nieva, Ediciones del Dragón, Madrid, 1986 (1ª ed. francesa: 1830), p. 64. Aquest text fou escrit, però, l'any 1769, i aparegué pòstumament en llibre.

⁵¹ Cf. Virginie MAGNAT, «Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski», *Théâtre/Public*, núm. 153 (2n trimestre del 2000), p. 4-19 (p. 13).

⁵² Entrevista a Jerzy Grotowski realitzada per Denis BABLET, «La técnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 181).

inherent, en certa manera, a l'activitat teatral—, s'obre lloc a la improvisació, a la vivència sempre nova dels impulsos. No es tracta, en definitiva, de reproduir efectes, sinó de connectar, cada cop, amb les experiències viscudes. De fet, la idea de partitura ve ja dels primers anys del segle XX, però feia més referència a una *música escènica* que a l'estructuració de les accions de l'actor, tal com ho defensa Grotowski.⁵³ Stanislavki proposà una codificació escènica precisa composta per moviments, sons i disposicions físiques de l'escena; Reinhardt anotà les seves intencions compositives en un quadern de direcció, deixant el text en un segon pla. Els expressionistes i els artistes de la Bauhaus modernitzaren l'escena, considerant l'actor com un material més a organitzar enmig de molts altres. José A. Sánchez comenta, a propòsit de la partitura: «Anulación de la psicología y anulación de la literatura: el hombre convertido en elemento entre otros elementos, la palabra reducida a su originariedad, es decir, al sonido, pero elaborado de acuerdo a reglas diversas a las de la música.»⁵⁴ La partitura es mostrava com l'instrument del director per organitzar l'obra escènica en el seu conjunt. Les avantguardes teatrals reivindicaven l'escena en detriment del text dramàtic, que dominava el teatre naturalista. Però les neoavantguardes recuperaran també la part psicològica, la introspecció humana que els corrents plàstics de principis de segle havien volgut aparcar. És cert que la partitura de Grotowski es compon d'accions, però la seva preocupació va molt més enllà de l'estètica o la plàstica.

Al llarg de les dècades següents Grotowski anirà consolidant la seva concepció del *cos-memòria* o *cos-vida*, on s'inscriuen totes les experiències passades. Aquest cos compta amb una part més elevada i una altra més animal o primària. Grotowski no vol eliminar les contradiccions humanes sinó manifestar-les i explorar-les, per poder així transcendir-les. La *via negativa*, que començà a formular a principis dels anys seixanta, el porta ara a rebutjar el *jo* creador, l'artista original tan exaltat a l'Edat Moderna. El seu art i la seva concepció de l'actor es converteixen, cada cop més, en anònims, atemporals. L'actor —o el *performer*, com Grotowski l'anomena al final de la seva vida— ja no vol afirmar-se personalment sinó descobrir les fonts de l'organicitat en el seu cos, els processos humans de creació, els rituals universals. Ja no és ell qui fa alguna cosa, sinó que hi ha alguna cosa que es fa en ell, o per mitjà seu —no és ell qui canta, sinó que és el cant que canta en ell. L'ésser humà es converteix així en instrument, i l'art esdevé *vehicle* de penetració en la veritat del món:

⁵³ Cf. José A. SÁNCHEZ, «3. Partituras», dins *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, p. 39-59 (p. 40).

⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

En los instantes de plenitud, lo que en nosotros es animal no es únicamente animal, sino es toda la naturaleza. No la naturaleza humana, sino toda la Naturaleza en el hombre. [...] Pero no se trata de un dualismo. Es la unidad del hombre. Y entonces no actúo «yo» —actúa «esto». No el «yo» cumple el acto, «mi hombre» cumple el acto. A la vez yo mismo y el *genus humanum*. El entero contexto humano —social y de cualquier otro tipo— inscrito en mí, en mi memoria, en mis pensamientos, en mis experiencias, en mi comportamiento, en mi formación, en mi potencial.⁵⁵

▪

També Peter Brook es va apropant a una concepció impersonal de l'art. Durant el viatge del CIRT a Àfrica (1972/73) els actors experimenten de manera més intensa la condició de ser instruments espontanis per mitjà dels quals flueix la vida. Una nit, quan son convidats a compartir un cant amb una comunitat indígena que celebrava un funeral, inicien una improvisació espontània que els fa qüestionar l'origen mateix de l'art: «¿De dónde nos salió el sonido? ¿Cuál fue su punto de partida? ¿Estábamos cantando o nos estaban cantando a nosotros? No había modo de saberlo.»⁵⁶ Com en Grotowski, l'actor brookià pren consciència aleshores del seu paper mitjancer, al qual arriba a partir de l'alliberament dels obstacles personals i de l'obertura a un art que el sobrepassa. En Brook, doncs, podem parlar igualment d'una *via negativa*.

Al llarg dels anys seixanta Brook va canviant la manera d'entendre el treball de l'actor. Els assajos es van convertint en moments d'exploració del personatge, i els resultats passen a ser totalment provisionals. Encara que vulgui aparèixer en públic amb molta seguretat, l'actor brookià aprèn a presentar-se indefens i receptiu. El procés de recerca l'obliga a descartar el que semblava definitiu, permetent així que *neixi* el personatge al qual dóna vida. No es tracta d'una *construcció*, aclareix Brook, sinó d'un *naixement* que comporta, cada dia, una càrrega de novetat, espontaneïtat i esforç conscient:

⁵⁵ Jerzy GROTOWSKI, «Respuesta a Stanislavski» (1980), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 18-26 (p. 23). Virginie Magnat explica com Grotowski recorre, en la seva última conferència, a una metàfora sufista: «un bœuf tire une charette dans un tunnel, et tout est de plus en plus obscur à mesure qu'il avance; pour aller vers le commencement, il est nécessaire de retourner le bœuf dans l'autre sens pour faire le voyage en arrière jusqu'à la source originelle de la lumière. Ceci implique que le performer doit renoncer à la bataille volontariste de ce "Je" qui s'affirme en déclarant "Je fais", pour atteindre un lâcher-prise et accepter le processus intérieur au travers duquel "ça se fait".» Extret de Virginie MAGNAT, «Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski», *Théâtre/Public*, núm. 153 (2n trimestre del 2000), p. 4-19 (p. 17).

Los intérpretes han de estudiar variando los medios: fundamentalmente el actor ha de realizar un acto de eliminación. La frase de Stanislavsky «construir un personaje» es desorientadora, ya que un personaje no es algo estático ni puede construirse como si se tratara de una pared. Los ensayos no llevan progresivamente al estreno. [...]

Y ésta es la única manera de que un papel nazca en lugar de construirlo. El que ha sido *construido* es el mismo todas las noches, claro está que lentamente erosionado. El papel que ha nacido para ser el mismo hay que hacerlo renacer continuamente, lo que le hace siempre distinto. Cierta es que a la larga el diario esfuerzo de recreación se hace insoportable, momento en que el artista creador y experimentado ha de recurrir a un segundo nivel llamado técnica que le mantendrá hasta el final.⁵⁷

En lloc de construir o fixar un personatge, Brook defensa un procés d'eliminació basat en el rigor i la tècnica, ja que un veritable naixement necessita una preparació: «la preparación de un personaje es exactamente lo opuesto a construirlo; es demolerlo, quitar ladrillo a ladrillo todo lo que constituye la musculatura del actor, las ideas e inhibiciones que se interponen entre él y su papel, hasta que un día, como una poderosa ráfaga de aire fresco, el personaje invade todos sus poros.»⁵⁸ Grotowski afirma quelcom de molt semblant amb un llenguatge més religiós, però la seva *via negativa* es correspon amb el procés demolidor de què parla Brook. Tots dos insisteixen també en la importància de la tècnica per aconseguir un alliberament del cos. Només una estructura pot guiar l'actor i possibilitar la comprensió de l'obra per part de l'espectador. Però la preparació no defineix cap forma, no congela ni determina res. De la mateixa manera com el místic es troba en la impossibilitat de formular afirmacions positives sobre Déu, també l'actor és ara incapaç de fabricar personatges convinents i immutables. Tot es posa en revisió, tot comença de nou el dia següent. Cada moment d'actuació es troba així obert, com a moment únic

⁵⁶ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, Siruela, Madrid, 2003 (1ª ed. anglesa: 1998), p. 241. Brook continua: «Durante un año habíamos intentado muchas veces improvisar un canto juntos, y ahora por primera vez ocurrió algo que era totalmente nuevo: vino a nacer una extraña y hermosa coral, no a partir de nosotros, sino a través de nosotros».

⁵⁷ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 2000 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 131-190 (p. 154-155). En un altre passatge de la seva obra, Brook repeteix la mateixa idea: «Aun cuando la mayoría de los actores entienden instintivamente que la preparación no es la construcción, sin embargo, e incluso en el mismo título del gran trabajo de Stanislavski *La construcción del personaje*, el malentendido persiste, en la implicación de que un personaje puede ser construido como una pared; que por fin un día se coloca el último ladrillo y el personaje queda así terminado, completo. Según mi entender, es exactamente al revés. Yo diría que el proceso consiste no en dos etapas, sino en dos fases. Primera: la preparación; segunda: el nacimiento. Lo cual es muy diferente.» Extret de Peter BROOK, «Hay una sola, única etapa» [1973], dins Peter BROOK, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987*, Alba, Barcelona, 2001 (1ª ed. anglesa: 1987), p. 24-26 (p. 24).

⁵⁸ Peter BROOK, «Hay una sola, única etapa» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 24-26 (p. 25).

de creació: «Para protegerse a uno mismo, uno “construye” y “sella”. Para abrirse, se han de derribar todos los muros», afirma Brook.⁵⁹

Interpretar un personatge requereix la vida concreta de l'actor, la seva presència a l'escena. No es tracta de convertir-se en el personatge que interpreta, sinó d'obrir-se per comprendre'l en profunditat: «Ningún actor puede interpretar un papel si no hay empatía. La empatía significa que ya tienes una semilla de experiencia.»⁶⁰ Un paper és aleshores una ocasió, un catalitzador que demana una trobada sencera amb l'actor. El material amb què treballa és el seu cos mateix, que utilitza per teixir el personatge a qui dóna vida. Segons Brook, interpretar no significa identificar-se totalment amb el personatge, sinó aconseguir una certa distància que atorgui llibertat a l'actor i alhora el comprometí profundament: «Se le pide que se comprometa por completo y al mismo tiempo que se distancie: despegó sin despegó. Ha de ser sincero e insincero: debe practicar cómo ser insincero con sinceridad y cómo mentir con verdad.»⁶¹ Així doncs, podem afirmar que Brook se situa entre Brecht i Artaud: entre la insinceritat del primer i l'autoexposició del segon. Tot l'art de l'actor, segons Brook, demana aquest equilibri paradoxal entre distància i presència. L'actor necessita passar per un procés d'eliminació dels seus trets més personals i subjectius a fi de donar origen a quelcom de més objectiu que el sobrepassi i que el comprometí amb l'instant present: «La distancia es un compromiso con el significado integral; la presencia es un compromiso absoluto con el momento vivo; y ambas van juntas.»⁶²

I perquè l'actor sap que les persones que el miren no pensen que sigui exactament ell quan interpreta un personatge, pot mostrar-se sense defenses: «porque aquí *no estoy yo, no soy yo*, todo lo que *soy yo* está oculto, entonces puedo precisamente dejarme ver, revelarme; puedo permitirme aparecer.»⁶³ Aquesta és la gran paradoxa de l'actuació: un es revela a si mateix quan està donant vida a un altre. La *via negativa* de l'actor consisteix aleshores en un esforç constant per buidar-se, com ho encarna l'estàtua mexicana d'una deessa somrient que Brook ensenya

⁵⁹ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Alba, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1993), p. 11-93 (p. 34). La idea d'enderrocar tots els murs és també molt present en el Living Theatre.

⁶⁰ Comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Meetings with Remarkable Men» (1978), dins *Conversaciones con Peter Brook. 1970-2000*, Alba, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 2003), p. 133-163 (p. 157). Cf. Peter BROOK, «À la source du jeu» (1991), dins Odette ASLAN (ed.), *Le corps en jeu*, p. 299-302 (p. 302): «Il y a eu autour de l'Actors Studio un malentendu que Strasberg fut le premier à dénoncer: il n'a jamais dit que l'acteur devait considérer qu'il était le personnage. L'acteur doit essayer de comprendre en lui-même quelque chose qui n'est pas lui.»

⁶¹ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 157).

⁶² Peter BROOK, «Un arte perdido» [1970], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 114-119 (p. 118-119).

⁶³ Peter BROOK, «La máscara. Salir de nuestro caparazón», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 363-386 (p. 386). Aquesta és també la lògica que regeix les màscares i les transgressions dels carnivals.

alguns cops als actors: «Until I came across this statue, I thought an actor was someone who constructed, in a very complicated way, his “character”. And then I realised this “character” wasn’t true. The actor is someone who must empty himself. So although this statue is an empty object, in its attitude one can feel fullness. It really is an expression of pure joy.»⁶⁴

Però no es tracta, tampoc, que l’actor desaparegui completament. El seu treball implica distància i presència, de manera que pugui contar una història i establir un contacte directe amb el públic, de persona a persona. Fortament marcat per l’experiència africana, Brook anirà apropant la concepció de l’actor a la del narrador d’històries: tot el *Mahabharata* (1985) està relatat per un narrador, facilitant així que el públic estableixi una relació càlida amb ell, que s’hi reconegui.⁶⁵

Durant els anys seixanta assistim, de fet, a una aposta per l’actor en detriment del personatge. La tendència a eliminar el vestuari específic, el maquillatge i les disfresses vol posar en evidència la individualitat de l’actor, mostrant-lo així com a paradigma d’autorevelació a ser imitat per l’espectador: «La puesta en escena, la luz, el vestuario, no es mucho lo que pueden aportar; sólo el actor tiene la capacidad de reflejar las corrientes más sutiles y ocultas de la existencia humana», diu Brook.⁶⁶ Anys més tard, però, sentirà la insuficiència d’aquest plantejament radical que prescindeix dels elements escenogràfics i posa al descobert la naturalesa despullada de l’actor. El seu recurs a màscares tradicionals, a *La conferència dels ocells* (1979) o el *Mahabharata* (1985), voldrà aportar la saviesa forjada per la tradició, desafiant l’actor a entendre-la i a superar-se a si mateix.⁶⁷

En el moment de triar els actors Brook dóna prioritat a l’obertura i disponibilitat que presenten, així com a la seva formació. Vol gent oberta, disposada a explorar els seus recursos personals i a donar-se totalment en cada moment. Com Grotowski, es preocupa que, fins i tot fora del teatre, l’actor s’esforci per desenvolupar les seves qualitats artístiques i no s’estanqui com a ésser humà.⁶⁸ El seu desig, com a director, és penetrar més enllà de la carcassa que l’actor ha construït, de la imatge que està acostumat a ensenyar:

⁶⁴ Comentari de Peter Brook en un documental realitzat pel seu fill (*Brook by Brook*), transcrit per Michael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, St. Martin’s Press, Nova York, 2005, p. 64.

⁶⁵ Cf. l’entrevista a Peter Brook realitzada per Margaret CROYDEN, «El Mahabharata» (1987), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 232-257 (p. 240-241).

⁶⁶ Peter BROOK, «La radiación esencial», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 387-395 (p. 392).

⁶⁷ Cf. Peter BROOK, «La máscara. Salir de nuestro caparazón», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 363-386 (p. 374-375).

⁶⁸ Cf. Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 33). Brook no és tan estricte com Grotowski, que demanava als seus actors que evitessin sempre la frivolitat i no malgastessin els seus impulsos artístics. Brook no

Una verdadera persona es alguien que está abierto en todas sus partes, una persona que se ha desarrollado hasta un punto tal en que puede abrirse por completo; con su cuerpo, con su inteligencia, con sus sentimientos, de manera que ninguno de esos canales está bloqueado. Todos esos canales, todos esos motores, están funcionando al cien por cien. Ésta es la imagen ideal de la verdadera persona. Y es algo que nada en nuestro mundo puede hacer posible, salvo ciertas disciplinas tradicionales.

El teatro es la imitación de eso. El actor debe entrenarse mediante una disciplina muy estricta y precisa, y practicar exhaustivamente para convertirse en el reflejo de un hombre único.⁶⁹

L'esforç d'obertura exigeix de l'actor un entrenament rigorós i constant. El seu cos ha d'estar *afinat* com si es tractés d'un instrument musical, de manera que les tensions i mals costums desapareguin. L'actor ha d'entrenar el cos, però també les emocions i els pensaments, per tal de convertir-se en vehicle d'una energia més subtil. Els exercicis tenen com a repte principal obrir-lo a *les possibilitats il·limitades del buit*: un buit que s'instaura cada cop que l'actor s'enfronta de nou a un paper o trepitja l'àrea escènica.⁷⁰ Conferint seguretat a l'actor, els exercicis el preparen per posar-se en situacions de *perill*. A la sessió del *Teatre de la Crueltat* (1964) havia experimentat ja una nova manera d'assajar basada en la improvisació. Però serà a partir de la creació del CIRT, el 1970, que Brook definirà un mètode (sempre obert) d'entrenament en grup compost per les tècniques extrateatral com el tai-xi, l'aikido o el tir a l'arc, així com per exercicis vocals, visuals, sonors i espacials.⁷¹

Tot el recorregut de Brook el va menant a un teatre més *senzill i essencial*, que elimina el que no és estrictament necessari en l'art de l'actor i l'espai escènic per intensificar el més important: «en el teatro es posible experimentar la realidad absoluta de la extraordinaria presencia del vacío, comparada con el pobre revoltijo de una cabeza atestada de pensamientos».⁷² Aquesta *via negativa* vol purgar el soroll de la ment, la racionalització excessiva que atrofia sovint l'actor i el manté submergit en idees preconcebudes i aparentment segures. Condueix a la senzillesa —una senzillesa difícil d'aconseguir—, però no parteix mai de la senzillesa: «el camino a la

s'immisceix en la seva vida exterior, únicament demana que segueixin amb una actitud oberta: «No hace al caso que emplee su tiempo de manera frívola o útil; lo cierto es que poco de lo que hace guarda relación con su principal preocupación: no estancarse como actor o, lo que es lo mismo, como ser humano, es decir, esforzarse en desarrollar sus cualidades artísticas.»

⁶⁹ Peter BROOK, «La radiación esencial», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 387-395 (p. 389).

⁷⁰ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 31).

⁷¹ Cf. Odette ASLAN, «Peter Brook et l'acteur», dins Odette ASLAN (ed.), *Le corps en jeu*, p. 297-298 (p. 297).

⁷² Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 33).

simplicidad es muy largo, y no le aconsejo a nadie que intente partir de la idea de simplicidad, porque es algo que surge como resultado de procesos distintos y a veces intrincados».⁷³

Yoshi Oida, l'actor japonès que des de 1968 treballa amb Peter Brook, aporta al grup una visió influïda pel budisme zen i l'art japonès tradicional.⁷⁴ De fet, tota la dècada dels seixanta està profundament marcada, a Europa i Nord-amèrica, per una descoberta de les tècniques i filosofies orientals, especialment el budisme zen. Trobem molts punts de contacte entre el pensament teatral de Brook i el zen: en tots dos hi ha un procés d'eliminació del que no és essencial, una reducció als mínims de l'expressió, un camí de despreniment, desposseïció, concentració i silenci que porta a una senzillesa més universal i absoluta. La tradició teatral japonesa, concretament, insisteix en l'entrenament del cos i la concentració per mitjà d'una tècnica rigorosa; només a partir del domini de si mateix es poden vèncer les resistències personals i arribar a mostrar accions més clares i senzilles. L'art japonès, profundament amarat de l'esperit del zen, es presenta igualment com quelcom silenciós, senzill i despulat d'ornament, que demana una col·laboració (o sintonia) per part de l'observador: «Al màgic contacte de la bellesa, les cordes secretes del nostre ésser es desvetllen; en resposta a llur crida, vibrem i ens estremim. L'esperit parla a l'esperit. Sentim el que no ha estat dit, contemplem l'invisible.», llegim en el *Llibre del te*.⁷⁵ Aquesta mateixa actitud de demanar a l'espectador que completi el que es troba incomplet està present en la mentalitat de la gent del teatre dels anys seixanta. Tot el treball de l'actor, doncs, ha d'anar dirigit a la recerca del buit, un buit interior que deixa espai a l'altre.

▪

El Living Theatre defineix aquest buit com el *punt zero*. La revolució total que proposa ha de començar a partir d'un terreny verge, pur, sagrat, no contaminat pels vicis de la societat

⁷³ Intervenció de Peter Brook dins Andrew TOOD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Alba, Barcelona, 2003, p. 51. En un altre moment Brook diferencia dos tipus de senzillesa, optant pel segon: «One must remember that there are two forms of simplicity — the one that comes from a colourless and uninventive mind, and the real simplicity, which is the hardest thing of all to attain. Real simplicity comes when the imagination has purged itself of a thousand extravagances, stripping them down to an essence that has meaning and beauty.» Peter Brook, citat per Michael KUSTOW, *Peter Brook. A Biography*, p. 55.

⁷⁴ Cf. Yoshi OIDA, «París, 1968», dins *Un actor a la deriva*, con Lorna Marshall, prólogo de Peter Brook, Ñaque, Ciudad Real, 2002 (1ª ed. anglesa: 1992), p. 21-31 (p. 26). Oida compara, al llarg de tot el llibre, el món teatral de Brook amb el pensament oriental, concretament amb la filosofia zen i el teatre japonès, que constitueixen el seu bagatge cultural.

⁷⁵ Okakura KAKUZO, «El sentit de l'art», dins *El llibre del te*, Alta Fulla, Barcelona, 1978, p. 51-58 (p. 52). Uns moments abans, i en referència a la cambra del te, llegim: «La veritable bellesa, només pot descobrir-la aquell qui mentalment completa l'incomplet. La virilitat de la vida i de l'art resideix en aquestes possibilitats de descabdellament.» Extret d'Okakura KAKUZO, «La cambra del te», dins *El llibre del te*, p. 27-38 (p. 36).

contemporània. Així també l'actor ha de buidar-se per oblidar tot el que havia après anteriorment i donar origen a quelcom de nou. Durant la preparació de *Paradise Now* (1968) Julian Beck incita els actors a arribar al *punt zero*:

Hay que forzar el impulso, vaciense y alcancen el punto cero, encuentren un equilibrio confortable, y a partir de esto, todo lo que tienen que hacer es mirar, dejar entrar los signos. No empiecen por formarse opiniones subjetivas sobre lo que están a punto de hacer. Para alcanzar la energía pura, limpien el espíritu de toda imagen, y la energía creará un espacio en sus cabezas. Sumérjense allí directamente, no hay que alcanzar el instante metafísico.⁷⁶

Aquesta *via negativa* beu molt del pensament oriental, que promou la vacuïtat com a porta d'accés a l'interior d'un mateix, al seu *centre*: «Localicen su energía y encuéntrale un centro para que, adonde vayan o en lo que hagan, esta concentración elimine toda división entre el cuerpo y el intelecto», afirma Beck a finals dels anys seixanta.⁷⁷ El Living Theatre ha abandonat les preocupacions merament teatrals o formals per obrir-se a les tècniques i filosofies d'Orient. Els exercicis de preparació de *Paradise Now* (1968) integren molts aspectes del ioga, la meditació, les tècniques de trànsit i els rituals antics, per tal que l'actor arribi a un estat d'unitat i de presència. Henry Howard, un dels actors de la companyia, comenta després d'un assaig: «No puede actuarse sino a partir de cero, liquidándose, convirtiéndose en una envoltura vacía. Hay que dejar de juzgar y de “representar algo o a alguien”, no hay que forzar nada, se deben dejar correr las imágenes. Suspensión absoluta. Podemos llegar allí sin angustia ni dolor. No actuar la dinámica, sino dejar que la dinámica nos actúe.»⁷⁸

Com en Grotowski i Brook, en el Living es dóna un rebuig del *personatge*. Això li permet arribar a un grau zero de la interpretació en què l'actor ja no necessita convertir-se en algú diferent d'ell mateix.⁷⁹ A *The Connection* (1959) o *The Brig* (1963) es mostrava un drama de la vida real, segons una durada real. Però és a *Mysteries* (1964) quan els actors afirmen que han deixat de

⁷⁶ Comentari de Julian Beck transcrit per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970, p. 41-126 (p. 102).

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ Comentari d'Henry Howard transcrit per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 115). Aquesta última frase recorda la imatge del *cant que ens canta*, utilitzada per Grotowski i Brook.

⁷⁹ Un periodista de *Le Monde* comentava el 1966, tot referint-se a *The Brig*: «Il est surtout vrai qu'au “degré zéro” de l'interprétation où elle se situe l'équipe de Judith Malina et Julian Beck déploie une virtuosité sans pareille. Peu d'acteurs, en Europe du moins, savent imiter aussi naturellement la vie, sans la pointe d'affectation de l'Actor's Studio, et ignorer aussi souverainement le regard des spectateurs.» Extret de B. POIROT-DELPECH, «“The Brig” de Kenneth Brown par le Living Theatre de New-York», *Le Monde* (29/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

representar personatges: «Los *Mysteries* nos enseñaron el placer de ser simplemente nosotros mismos».⁸⁰ El Living vol renunciar als papers fixos atribuïts als actors, que consideren creacions individuals d'un autor, apartades de la vida real. En lloc d'interpretar un personatge, cada actor passa a assumir múltiples papers sense renunciar al seu propi cos. I és que el Living no considera l'actor com un intèrpret, sinó com un *creador*.⁸¹ Cal, doncs, que es despulli interiorment i es compromet amb la seva vida personal, que alliberi el cos:

Físico. El cuerpo perdido redescubierto. El cuerpo entumecido por la sociedad industrial. El cuerpo sujeto en silencio por la moralidad capitalista, el cuerpo retorcido por la pobreza. El cuerpo liberado por la comida y la poesía de las revoluciones. El cuerpo vivo en acción. [...]

Cuerpos desnudos en este teatro que es el mundo moviéndose sintiendo más allá del bien y del mal, más allá de la metáfora, más allá de la vida y la muerte.⁸²

La revolució política, espiritual i teatral del Living es fa acompanyar d'una revolució sexual. El cos humà vol ser recuperat, alliberat, sacralitzat —ja Gutkind deia, en una frase que agrada molt al Living, que el cos és el *dipositari de la santedat*.⁸³ Tant l'actor com l'espectador necessiten aprendre a experimentar el seu jo físic, a moure's i gaudir de la vida en totes les seves dimensions. No es tracta, doncs, d'aprendre tècniques teatrals complexes, sinó d'explorar el cos per mitjà dels actes més senzills, com la respiració: «Cómo tenemos miedo a respirar. Cómo estamos encerrados en la rigidez y el temor. Temor a mover un músculo, el diafragma. Cómo tenemos que aprender a atrevernos a respirar. Prana Yoga. Ejercicios de relleno de los pulmones, aumentando la conciencia del aparato físico, utilizando la conciencia para sobrepasar los resultados de la represión psico-física.»⁸⁴

⁸⁰ Julian BECK, «32. Reflexiones sobre las representaciones» (Iowa City, gener de 1969, i Rio de Janeiro, octubre de 1970), dins *El Living Theatre*, p. 78-81 (p. 79): «Los *Mysteries*: París, 1964, ya no representábamos personajes, sino a nosotros mismos».

⁸¹ Cf. Julian BECK, «L'Actressor comme créateur» (Roma, 5/IV/1982), dins *Théandrique ou la possibilité de l'utopie. Dernières notes*, L'Harmattan, París, 1997 (1^a ed. anglesa: 1992), p. 22. Beck inventa la paraula *actressor* per referir-se indiferentment a l'actor o a l'actriu amb un llenguatge no masculista. Cf. l'entrevista realitzada per Gerardo GUERRIERI, «Henry Howard. L'espansione dell'essere», *Sipario*, núm. 271 (novembre de 1968), p. 42-44 (p. 43): «Noi ogni sera, adoperando noi stessi e i nostri corpi, possiamo essere venti o trenta differenti persone». Aquesta entrevista pertany a l'apartat: «No siamo più attori. L'arte come vita nelle confessioni-biografie di quattro membri del Living Theatre», a cura di Gerardo Guerrieri, p. 40-47 i 71.

⁸² Julian BECK, «29. Cuerpo» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 73-75 (p. 75).

⁸³ *Ibid.*, p. 74: «Todo auténtico cuerpo no puede ser sino un depositario de la santidad. Sólo lo que es puro puede ser hecho en el cuerpo. El cuerpo es un ser ético, no un "enemigo" (lo puro es *Kaschar* — a lo que se apunta). El cuerpo impuro no puede durar; decae. Tiene una apariencia de vida porque lo impuro puede devorar parcialmente a lo puro y sustentarse así algún tiempo.» Aquesta citació que Beck transcriu és extreta de Gutkind, *The Absolute Collective*.

⁸⁴ Julian BECK, «14. RESPIRACIÓN: Notas para la lección primera» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 45-46.

La revolució comença, doncs, per la respiració, que allibera les inhibicions i permet comprendre en profunditat el cos, l'entorn, les forces sagrades de l'existència. El Living no comprèn l'acció sense la meditació, sense una actitud serena i contemplativa de qui es troba pacificat, unificat, totalment present a la vida. L'actor necessita entrenar-se contínuament per aconseguir aquest estat de presència conscient, de passivitat receptiva: «siempre estamos haciendo individualmente yoga, y según pasamos el día haciendo otras cosas controlamos nuestra respiración, nuestra postura, nuestro movimiento, regularmente. Y la agudeza del cuerpo sobre su entorno, y sobre el espacio. Entrenar al cuerpo para que amplíe sus aptitudes normales. Ampliar la imaginación y el intelecto.», comenta Beck.⁸⁵

Hi ha una gran continuïtat entre la vida i l'art, entre els actes més quotidians i els assajos de la companyia. Els exercicis pertanyen a la vida, la configuren alhora que permeten arribar a l'art.⁸⁶ L'actitud bàsica del Living parteix d'un desaprenentatge de les tècniques actorals convencionals a fi de recuperar una consciència perduda, un estat permanent de presència, una disponibilitat corporal. En l'actor es constata, doncs, una *via negativa* que, per mitjà de renúncies i negacions, li permet arribar a una essència amagada, a un estat més elevat de puresa i autenticitat, a un *punt zero* on tot començament és possible.

El *punt zero* també s'havia anat mostrant en els espectacles. *Mysteries* (1964) feia *tabula rasa* de les convencions teatrals, mostrant nuament els rituals i exercicis de la companyia. El silenci inicial de 6 minuts en què un actor es presentava de peu, mirant el públic, tenia una intenció crítica, incòmoda, provocativa, que anunciava alhora una renúncia a la representació. També *Frankenstein* (1965) començava amb una meditació de 30 minuts que avançava en sentit decreixent cap al zero, cap al punt de *reversibilitat* que possibilitaria la levitació, el vol de l'actor: «La Meditazione è l'azione fondamentale. È l'atto rivoluzionario fondamentale di aspirazione a quanto sembra impossibile. Noi esseri umani desideriamo la realizzazione di ciò che non sappiamo ancora come realizzare. Vogliamo volare. Vogliamo levitare. Vogliamo sfidare la

⁸⁵ Julian BECK, «28. Ejercicios de Actuación: Notas para una Lección Elemental 1» (São Paulo, 9/VIII/1970), dins *El Living Theatre*, p. 71-73 (p. 71). Durant els assajos de *Paradise Now* (1968) l'actriu Nona Howard aclara: «Los ejercicios de respiración en postura fija fortalecen la voluntad y el poder de concentración, pero antes hay que aprender a respirar "normalmente", sin ceñirse a un modelo específico. A cada uno su propio ritmo, porque cada cuerpo varía en peso, volumen, masa y por consiguiente, en necesidades.» Extret de Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 60).

⁸⁶ Cf. el comentari de Julian Beck en una entrevista de Giuseppe BARTOLUCCI, «L'esejpio del Living: teatro=vita», *Sipario*, núm. 232-233 (agost-setembre de 1965), p. 58-60 (p. 58): «questi "esercizi" dovrebbero partire dalla vita e arrivare all'arte naturalmente, non per artificio o per abilità: in altre parole rompere la barriera tra il quotidiano e la poesia, dall'interno di una ricerca d'assieme.»

legge fondamentale di gravità.»⁸⁷ Aquesta meditació oferia una percepció aguda del *moment primari*, de l'instant en què es podia prendre qualsevol direcció. El *punt zero* assenyalava així el començament absolut, la revolució, la regeneració de la vida. En una *cançó de la revolució* Beck escriu: «cuando hayas pintado el cuadro más bello del mundo rásalo y empieza de nuevo».⁸⁸

▪

Grotowski, Brook i el Living Theatre recorren a una metodologia negativa per caracteritzar el procés de l'actor. La terminologia és diversa, així com els referents de cadascú. Però tots tres rebutgen la *collecció de tècniques* o la *construcció de personatges*. La *via negativa* de Grotowski s'identifica més amb un acte interior de l'actor, equiparat amb un sacrifici d'autoexposició que pretén crear uns llaços de comunió i possibilitar un renaixement a la vida autèntica per part d'actors i espectadors. La *buidor* de Brook té a veure amb el descobriment de l'essència del teatre, amb la renúncia a tots els elements assessoris per deixar espai a l'altre. El *punt zero* del Living Theatre remet a aquell instant reversible que és l'origen de tot començament, de tota revolució autèntica.

1.1.2 *Amb el públic, no per al públic*

*El treball de l'actor no és mai per a un públic i,
malgrat això, sempre és per a algú.*
PETER BROOK (1968)

Dins el procés negatiu que emprèn una gran part del teatre dels anys seixanta, també la relació amb el públic passa a ser incòmoda, problemàtica. Els actors es preocupen amb l'actitud passiva dels espectadors i, en el seu canvi radical de postulats artístics, passen a voler *comptar amb* ells. Saben que la revolució teatral perd tot el sentit si té lloc exclusivament en un dels costats de l'escenari, si perpetua la relació observador/observat. No tan sols els espais hauran de canviar,

⁸⁷ Judith MALINA i Julian BECK, «Lo spettacolo [Frankenstein]», dins *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di Franco Quadri, Ubulibi, Milà, 1982, p. 131-156 (p. 138).

⁸⁸ Aquesta cançó (núm. 51) no porta data. Extret de Julian BECK, *Canciones de la revolución (nº 36 al 89). Revolución y contrarrevolución*, presentació de Jose Carlos Temple Troya, Jucar, Madrid, 1978 (1ª ed. francesa: 1974), p. 53. Cf. Monique BORIE, «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de Linguistique et de littérature*, vol. XVII, núm. 2 (1979), p. 225-244 (p. 237): «À zéro, c'est donc l'abandon de la haine, le triomphe des forces d'amour, de paix, de vie. Un cycle s'arrête, un cycle radicalement nouveau commence. Le zéro est bien le signe d'un "commencement" absolu».

sinó també el diàleg que s'estableix entre les dues parts en qüestió. Els actors necessiten concebre el públic de manera diferent. L'actuació no és la mateixa quan, en lloc de *voyeurs*, s'interactua subtilment amb companys reconeguts o coparticipants d'una mateixa celebració.

▪

En el treball de Jerzy Grotowski amb els actors un dels temes més delicats és, precisament, l'actitud que aquests assumeixen davant el públic. La sinceritat que els demana difereix molt de la *coqueteria*, aquesta mena d'emmirallament narcisista de qui cerca l'èxit: «No alcanzarán grandes alturas si se orientan hacia el público. No hablo del contacto directo, sino de un tipo de esclavitud, del deseo de ser aclamado, de ganar el aplauso y las palabras de estima. Es imposible trabajar así y lograr algo. Las grandes obras son siempre fuentes de conflicto.»⁸⁹ L'acte total de l'actor és mostrat als espectadors en algun moment, però té una existència autònoma que va molt més enllà de les hores dels espectacles. En Grotowski, de fet, sembla que els espectadors són un *mal menor*, una contingència del teatre que no ha de condicionar mai el treball intens d'introspecció i contacte humà que l'actor porta a terme durant els assajos. Orterwa, el gran actor polonès fundador del Reduta (a qui Grotowski es remetia sovint), deia que el *publicotropisme* —o la necessitat d'agradar al públic— era el gran enemic de l'actor. De fet, al llarg dels anys, el número d'espectadors admesos en les presentacions del Teatre Laboratori s'anirà reduint, fins que se'n prescindirà totalment.

Si l'actor no ha de pensar en l'espectador mentre actua, tampoc no pot oblidar la seva presència i tancar-se d'una manera egoista en un perfeccionament individual. Grotowski sap que tot el que l'actor expressa per mitjà del seu cos ha de ser comprès i rebut per algú altre. Durant els assajos assumeix sovint el paper de l'espectador que intenta entendre el que l'actor està realitzant, a fi d'ajudar-lo a depurar el seu estil. Si els espectadors del Teatre Laboratori tenen alguna funció, no és certament la d'aplaudir al final, sinó la de generar una confrontació que serveixi de pretext per clarificar l'estructura de l'obra. No es tracta, doncs, que l'actor actuï *per al* públic, sinó *amb* ell, en presència i en confrontació *amb* ell: «¿Lo ha hecho por el espectador? La expresión “para el espectador” implica cierta coquetería, cierta falsedad, un autorregateo. Es

⁸⁹ Jerzy GROTOWSKI, «El discurso de Skara» (1966), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 185-199 (p. 198).

mejor decir “en relación con” el espectador, o quizá hasta a pesar de él. Es en este punto donde radica la provocación.»⁹⁰

Tant una actuació en funció del públic com una actuació orientada per a si mateix condueixen a la hipocresia, a la vanitat. Grotowski cerca una via intermèdia, en què l'actor es comprometí íntimament i estableixi alhora un contacte intens amb els seus companys —semblant a l'amor autèntic, desarmat.⁹¹ No hi ha una voluntat de mostrar res al públic, sinó de compartir amb ell una experiència interpersonal. Si en els primers espectacles dels anys seixanta Grotowski *manipula* el públic, fent-lo assumir un *paper* específic en cada obra, a *Apocalypsis cum figuris* (1968) aquest condicionament desapareix. Els espectadors, asseguts pel terra, ja no són els malalts, els convidats al sopar o els *voyeurs*, sinó més aviat els testimonis que assisteixen lliurement a la segona vinguda de Crist. Cieslak comenta la nova percepció del públic que els actors polonesos anaven adquirint: «We do not think of them as the “public”. They are much closer to us: we are not indifferent to them but react strongly to their presence with every fibre of the organism and with every nerve. We react with warmth.»⁹² *Apocalypsis* fa de pont entre les fases teatral i parateatral de Grotowski, entre el període en què l'actor intenta no actuar per al públic i el moment en què l'oblida totalment.

A partir de 1970 Grotowski abandona els espectacles, però la recerca amb els actors se segueix basant —i encara de forma més accentuada— en el contacte humà. Els seus projectes especials i els seminaris que imparteix donen als participants l'oportunitat d'experimentar la presència i la trobada *amb* altres companys —«Charnelles et concrètes sont ces expériences car elles s'accomplissent entre moi et l'autre», recorda Grotowski en una frase que Buber podria firmar.⁹³ Grotowski ha anat més enllà del món dels espectacles, ple de convencions que impossibiliten la trobada autèntica amb els altres. Fora d'aquest marc condicionador, l'actor ja no necessita

⁹⁰ Jerzy GROTOWSKI, «Exploración metódica» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 88-93 (p. 93). Cf. l'entrevista a Grotowski realitzada per Denis BABLET, «La técnica del actor» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 174-184 (p. 183).

⁹¹ Cf. l'entrevista a Grotowski realitzada per Richard SCHECHNER, «Encuentro en los Estados Unidos» (1967), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 200-212 (p. 204): «No existe una respuesta única y simple, pero algo resulta claro: el actor debe ofrendarse y no actuar ni para él ni para el espectador. Su búsqueda debe orientarse de su interior *al* exterior, pero no *para* el exterior.» És en aquest text que Grotowski parla del *company segur*, algú que no veiem però amb qui podem ser totalment vertaders (vegeu *supra*, en la introducció: «3.3. La mística laica de Grotowski»).

⁹² Comentari de Ryszard Cieslak en una entrevista de B. GIERACZYNSKI, «No Play-Acting» (1975), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 104. Cf. la conferència de Jerzy GROTOWSKI, «Teatr a Rytual» (París, 15/X/1968), citada per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 54: «Gradually we abandoned a manipulation of the audience and all the struggles to provoke a reaction in the spectator, or to use him as a guinea pig. We preferred to forget the spectator, forget his existence. We began to concentrate our complete attention and activity on, above all, the art of the actor.»

seduir: «Il ne faut pas vouloir être accepté par le spectateur, c'est lui qu'il faut accepter. D'ailleurs le mot même de "spectateur" est théâtral et mort, il semble de lui-même exclure la rencontre, la relation d'homme à homme.»⁹⁴

▪

Peter Brook experimenta un sentiment similar d'estranyament en relació amb l'espectador convencional. Té consciència que el públic és un grup heterogeni i desconegut que intimida l'actor, però sap també que aquest últim el necessita irremeiablement. La relació que s'estableix entre actor i espectador comporta, doncs, un punt d'ambigüitat, de desconfiança i alhora d'exigència: «Resulta difícil comprender el concepto verdadero de espectador, de alguien que está y no está, ignorado y sin embargo necesario. El trabajo del actor nunca es para un público y, no obstante, siempre es para alguno. El espectador es un socio que ha de olvidarse y, al mismo tiempo, tenerlo siempre en la mente.»⁹⁵

Cal abandonar la *coqueteria* de l'actor vers el públic de què parlava Grotowski, però sempre comptant amb l'espectador. L'esforç de l'actor no ha de centrar-se exclusivament en si mateix, sinó en una transformació del públic que el col·loqui en un estat de disponibilitat i obertura.

Y quizá parte del trabajo de producción —entendido en todas sus formas, incluso las más crudas— consista en la preparación del público, a partir de cero o de «subcero», incluso a partir de la más frontal hostilidad, de la frialdad activa (que es lo que suele suceder la noche del estreno), algo activamente en contra del evento y que proviene de muchos sectores. Salir triunfante de esta lucha y preparar al público para llevarlo, paso a paso, al punto en el cual el evento pueda efectivamente tener lugar forma parte de las técnicas de producción.⁹⁶

Brook cuida exquisidament la relació entre els actors i el públic, capacitant-los per sentir-lo, veure'l i adonar-se de les seves reaccions més íntimes. En una ocasió, comenta a Georges Banu:

⁹³ Jerzy GROTOWSKI, «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins «*Journal Saint*» et autres textes, p. 25-42 (p. 27).

⁹⁴ *Ibid.*, p. 28-29.

⁹⁵ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 64).

⁹⁶ Peter BROOK, «El África de Brook. Una entrevista con Michael Gibson» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 196-221 (p. 217). Cf. intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The ik, Ubu, The Conference of the Birds» (1980), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 191-208 (p. 199). Brook dirigeix, tot seguit, una crítica als moviments d'avantguarda que s'han pres a si mateixos massa seriosament i s'han oblidat del públic. El repte de les neavantguardes és, de fet, diferent: crear un art de relació i alhora una autoreflexió que vagi més enllà de la plàstica.

«je suis doué d'un sixième sens, je peux entendre le pouls d'une salle».⁹⁷ Aquesta capacitat de desxifrar els sorolls més secrets del públic és el que Brook vol ensenyar als actors. El públic constituirà aleshores un cos orgànic que cal aprendre a conèixer, per poder comptar-hi. Ell és la prova de foc de tot espectacle teatral, el testimoni més complet de l'acte de l'actor. Només a partir d'aquesta consciència pot l'actor sortir del solipsisme i establir un contacte autèntic amb els espectadors. Quan Brook comenta, en el pròleg de *Towards a poor theatre* (1968), que Grotowski vol restablir una mena de missa prescindint gairebé del públic, afirma també que ell, per la seva banda, pretén recuperar una relació elisabethiana forjada en el contacte i l'alternança de les esferes públiques i privades, ordinàries i sagrades: «Para ello necesitamos una verdadera multitud en escena y una multitud de espectadores, y dentro de ese escenario atestado individuos que ofrezcan sus verdades más íntimas a individuos de entre multitud de espectadores, compartiendo con ellos una experiencia colectiva.»⁹⁸

El públic constitueix així un estímul per a l'actor, obligant-lo a mostrar-se de la manera més dinàmica possible. Ja la professora de piano de la seva infància li havia despertat la necessitat de compartir sempre l'art amb un públic, essent aquest el destí últim de tota creació. L'espectacle *US* (1966) integrava moments de forta interpellació al públic, un públic molt concret en un moment històric polèmic. Els *Exercicis sobre la tempesta* (1968) el barregen totalment amb els actors, en l'edifici tan poc convencional de la Roundhouse. En *El somni d'una nit d'estiu* (1970) els actors baixen a la sala, en acabar, i saluden els espectadors donant-los la mà. Amb els viatges a l'Àfrica, l'Iran i l'Amèrica llatina es consolida el desig de vèncer barreres i construir un terreny compartit. Les primeres experiències del CIRT seran desenvolupades en secret, sense la intromissió d'observadors; però aviat sorgeix la necessitat de posar-les en comú. Els nens constituiran el primer públic del Centre, un públic espontani i penetrant, les reaccions del qual ajudaran a la reformulació dels espectacles.⁹⁹ També els treballadors i immigrants són cridats a gaudir i opinar sobre les obres, allà on es troben, on son visitats pel CIRT. No es tracta,

⁹⁷ Peter Brook, citat per Georges BANU, «Être prêt — être près», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, París, 2001 (1^a ed.: 1991), p. 60-64 (p. 63). Mervant-Roux comenta la importància d'aquesta percepció: «Chaque fois que la scène se libère de ses superbes fixités pour respirer avec la salle, c'est-à-dire d'abord pour laisser la salle respirer, pour se faire assister par elle, chacun sent ce qu'est le théâtre». Extret de Marie-Madeleine MERVANT-ROUX, «Une force structurante», dins *L'assise du théâtre. Pour une étude spectateur*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1998, p. 221-235 (p. 235).

⁹⁸ Peter BROOK, «Grotowski» [1968], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 70-74 (p. 73-74).

⁹⁹ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 223. Oida refereix l'actitud de Brook durant els assajos d'*El somni*: «No importa lo profundo que sea una obra a nivel artístico o filosófico, si el público no entiende la historia subyacente, no puede llamarse obra de teatro. Vamos a ensayar esta noche, ante un público joven, para ver cuánto podemos hacerles comprender, dejando a un lado todas nuestras complicadas teorías sobre el significado más profundo de la obra.» Brook, citat per Yoshi OIDA, «El trabajo continúa», dins *Un actor a la deriva*, p. 39-51 (p. 46).

doncs, d'actuar davant de crítics i gent teatralment culta, sinó de cercar observadors espontanis i disponibles, i verificar així el grau de comprensió real d'un espectacle.

Els actors de Brook han d'aprendre a conèixer i acceptar el públic, a integrar-lo en la seva actuació. Aquest exercici els planteja inicialment noves dificultats, com comenta Bruce Myers:

La actitud general era que el público no tenía ningún interés especial para el actor: nunca intentábamos adaptarnos a los distintos grupos de gente, escucharlos. [...]

Al principio fue muy duro trabajar con Peter. En realidad yo no disfrutaba viendo al público; me angustiaba mucho. Los focos eran muy útiles: nunca sabíamos quién estaba allí fuera. Ahora me molestan. Me gusta ver a la gente, estar con ella. Ya casi ni me acuerdo de cómo me sentía cuando estaba aislado de esa manera.¹⁰⁰

El costum anterior d'oblidar el públic i amagar-se rere l'arc escènic resulta ara obsolet. Els espais o la il·luminació comencen a posar en evidència els dos col·lectius humans i la seva necessitat de contacte. L'actor aprèn a situar-se al costat dels espectadors en una situació molt més vulnerable i despullada, lluny de les tarimes i els focs direccionals. Perd l'autoritat total sobre l'obra, passant a dependre molt més de l'opinió del públic i del control subtil que aquest exerceix. Mirant els espectadors als ulls, creix en ell la preocupació i la responsabilitat per la seva percepció. I és que el fi últim del teatre brookià és precisament el contacte íntim, l'experiència compartida —el que Banu anomena «le desir de l'autre».¹⁰¹ L'altre és desitjat com en una relació d'amor o en un diàleg vertader.

Brook reconeix l'exigència de contacte, però és conscient que sovint el públic distreu els actors, i que la tendència més fàcil és tancar-se aleshores en la representació: «Lorsque deux ou plusieurs acteurs jouent ensemble et qu'ils ressentent une véritable intimité, ils ont tendance à oublier le public et à se comporter comme dans la vie. À ce moment-là leur jeu se coupe des spectateurs. Les acteurs ont alors négligé leur ultime responsabilité, qui est absolue: la relation avec le public. C'est elle, en effet, qui donne au théâtre sa véritable signification.»¹⁰² Brook no abdica del que considera l'essència de tot el teatre: la possibilitat d'una trobada autèntica entre un grup

¹⁰⁰ Intervenció de Bruce Myers dins Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 39. Els comentaris de Yoshi Oida, molt semblants als de Myers, es troben a la pàgina següent.

¹⁰¹ Cf. Georges BANU, «Le public ou le désir de l'autre», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 161-164 (p. 161): «Le théâtre, chez lui, n'a rien de monologal. Et pour s'épanouir, il réclame toujours le dialogue.»

¹⁰² Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, Fayard, París, 1980, p. 107-122 (p. 115-116). En un altre text recent Brook escriu: «Un vrai moment de théâtre ne peut se passer qu'à l'instant même. Pas hier ou

que ha rebut una preparació especial i un altre de menys preparat. El primer no se situa davant el segon per impressionar-lo, sinó senzillament per emprendre conjuntament un viatge, una relació intensa i efímera.

▪

El Living Theatre no s'oblida mai del públic. La seva gran preocupació és posicionar-se enfront de l'actualitat, dir alguna cosa a qui es troba en *l'altre costat*. Ja a Nova York, a principis dels anys seixanta, Julian Beck escriu en el seu diari:

Hacer algo útil. Nada más tiene interés. Nada más tiene interés para el público, el gran público. Servir al público, instruir, provocar sensaciones, iniciar experiencias, despertar la atención, hacer que lata el corazón, que corra la sangre, que manen las lágrimas, que grite la voz, moverse en círculo en torno al altar, que los músculos se muevan con la carcajada, deterioración en el confort. Conseguir el acontecimiento útil que pueda ayudarnos. Socorro.¹⁰³

Els seus espectacles aniran reflectint una voluntat creixent de confrontació, mostrant cruament les realitats socials que normalment s'eviten. Judith Malina confessa que aquest és el gran repte del Living: «El problema de relación con el público nos preocupa constantemente desde que representamos *Many Loves, Ce soir on improvise, the Connection, Mysteries*, es decir, todas las obras que trataron de modificar esta relación. Hace quince años que buscamos resolver este problema, y debo decir que todavía no hemos encontrado la solución satisfactoria.»¹⁰⁴ A *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) el Living explora, per primer cop, algunes relacions amb el públic, que deixa de ser considerat *antagonista* i es converteix en *col·laborador*. A *Frankenstein* (1965) se l'amenança físicament amb una *criatura* gegant, un monstre de la societat tecnocràtica. A *Antígona* (1966) hi ha dues ciutats en guerra que són assumides espacialment per la sala i l'escena. Beck comenta la nova manera de concebre el públic que comença a adoptar:

Y solía pensar que el terror que el actor experimenta antes de salir al escenario se debía a que el público sentado en la oscuridad era algo temible, el bruto anónimo [...]. Luego supe que el público se convirtió en el pueblo sobre la ribera a quien los actores regresaban con mensajes desde el espacio exterior: ¿y podían acaso decirles que allí afuera no había nada? ¿o que no

demain. On ne peut jamais oublier le public. Cet aspect fonctionnel distingue le théâtre des autres formes d'art.» Extret de Peter BROOK, «Préface», dins *Afrique du Sud. Théâtres des townships*, Actes Sud, Arles, 1999, s. p.

¹⁰³ Julian BECK, «7. Meditación. 1962» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 21-25 (p. 24).

habían estado allí? ¿o que nadie puede? Entonces empecé a probar las hipótesis: comencé a actuar en cosas en las que no hay versos que memorizar, las luces se encendían en el edificio y nosotros llegábamos y hablábamos con los públicos, los públicos se convirtieron en gente y luego en individuos y sostuvimos diálogos con ellos.¹⁰⁵

És a *Paradise Now* (1968) on aquesta relació d'apropament i ahora de responsabilitat vers el públic es concreta més plenament: «establecemos un contacto entre nosotros y nuestro público que estipula que haremos todo lo posible y de lo que somos conscientemente capaces, para que el paraíso llegue cuanto antes. Si hacemos seriamente todo cuanto somos capaces de hacer para que llegue, ya habremos cumplido una progresión, si no nos detenemos.»¹⁰⁶ No es tracta, doncs, que l'actor actuï quan li paguen, sinó que s'involucri autènticament en un projecte vital que necessita la col·laboració dels altres. Com Grotowski, Beck també parla de prostitució, tot donant-li un sentit més econòmic que psicològic: «Si hay que pagar, quién es el que se prostituye. Yo soy quien se prostituye, sobre la marcha, tus entradas me pagan para que me drogue, me golpean el trasero.»¹⁰⁷

Paradise Now (1968) demana un important paper didàctic per part dels actors, que es converteixen així en testimonis exemplars d'un nou estil de vida, en models a seguir pels espectadors: «La función del artista es la de reexaminar permanentemente las definiciones, las experiencias y el lenguaje de todos».¹⁰⁸ L'espectacle vol conduir a l'acció directa, a la transformació de les seves vides: «no actuar para los espectadores, sino hacer de modo que ellos puedan actuar por sí mismos, ser actuados directamente por sí mismos».¹⁰⁹ El viatge del Living ha de ser realitzat també pels espectadors:

Nosotros queremos cumplir acciones heroicas que los mismos espectadores puedan cumplir. Les decimos: «El poder está en sus manos.» Queremos que nuestro juego ritual les revele ese poder

¹⁰⁴ Comentari de Judith Malina en una entrevista de Jean-Jacques LEBEL, «La idea de *Paradise Now*», dins *Teatro y revolución*, p. 37-40 (p. 38).

¹⁰⁵ Julian BECK, «79. Meditaciones 1967-1971 (1930-1971)» (Croissy-sur-Seine, 6/III/1970), dins *El Living Theatre*, p. 177-178.

¹⁰⁶ Comentari de Julian Beck transcrit per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 89). Judith Malina afirma, en un altre moment: «Credo che scopo del teatro sia sempre toccare la gente al punto tale da cambiarla profondamente. [...] Naturalmente miriamo a una reazione positiva. Vorremo riempire lo spettatore di gioia, di grande ardore, di grande speranza rivoluzionaria». Extret d'una entrevista de Jessica SIEGEL, «I Beck rispondo ai critici» (10/1/1969), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 293-300 (p. 293).

¹⁰⁷ Julian BECK, «22. Meditación. 1969» (Urbino, 22/XI/1969), dins *El Living Theatre*, p. 58-61 (p. 59).

¹⁰⁸ Intervenció de Julian Beck en Jean-Jacques LEBEL, «El Living en Nueva York», dins *Teatro y revolución*, p. 7-28 (p. 28).

¹⁰⁹ Intervenció de Julian Beck en Jean-Jacques LEBEL, «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 156).

que está *en ellos*. No actuamos en su lugar. Si somos libres sobre el escenario, ustedes también pueden serlo. Ustedes también son capaces de emprender el viaje y salir de esta camisa de fuerza en la que viven.¹¹⁰

El Living comença a superar *l'agressió* al públic, tot desitjant acompanyar-lo en un procés unitari d'inspiració, de revelació i transformació de vida: «Los espectadores deben pasar de la condición de ser utilizados a la condición de ser ellos los que utilizan el mundo. No podrán hacerlo sino tomando conciencia y confianza de sus propias aptitudes.»¹¹¹ El gran repte és la col·laboració entre ambdues parts, l'establiment de relacions interpersonals, l'acció col·lectiva. Però el Living és també conscient que la resposta del públic no sempre és l'esperada. Quan els espectadors puguen a l'escena, durant les accions de *Paradise Now* (1968), sovint presenten una actitud negativa, hostil, superficial o poc interessant. I és que no han rebut la preparació dels actors per penetrar en l'acció. Beck comenta la dificultat d'integrar aquesta participació espontània del públic: «El actor no debe considerar este tipo de cosas como una interrupción, porque si el espectador sube al escenario, es porque reacciona ante un desafío. Los actores no deben considerar que el escenario es su propiedad exclusiva.»¹¹²

L'actor del Living assumeix així un paper exemplar i salvífic. El 1984 Beck escriu al seu diari: «L'acteur est comme le sorcier, le saint guérisseur, le danseur du divin mouvement final de la vie. Qui regarde est inspiré, qui boit survit.»¹¹³ Vint anys abans havia afirmat que el gran repte del públic era esdevenir el que havia estat en els primers drames: «una congregazione guidata da sacerdoti, un'estasi corale di lettura e risposta, danza, ricerca di uno stato di consapevolezza che supera il semplice essere coscienti e porta vicini a Dio».¹¹⁴ També un membre del Living parla de l'actor com a *sacerdot*,¹¹⁵ mentre que un altre recorre a una imatge oracular:

¹¹⁰ Intervenció de Julian Beck en una entrevista de Jean-Jacques LEBEL, «El Living en Nueva York», dins *Teatro y revolución*, p. 7-28 (p. 25). Beck afirma que l'actor «emprende ese viaje en el espacio demasiado peligroso y, en el mejor de los casos, arriesga su cuerpo, su espíritu y su vida; se convierte en el portador de una experiencia cuya representación agradecerán los espectadores.»

¹¹¹ *Ibid.*, p. 26.

¹¹² Comentari de Julian Beck en una entrevista de Jean-Jacques LEBEL, «La idea de *Paradise Now*», dins *Teatro y revolución*, p. 37-40 (p. 39). Uns moments abans Beck comentava: «¿Cómo motivar a estas personas para que se conviertan en buenos actores o para que se comporten de una manera creadora y a fin de que su intervención aporte algo positivo en lugar de ser simples actos de negación u hostilidad?»

¹¹³ Julian BECK, «Théâtre maintenant» (Nova York, 14/IV/1984), dins *Théandrique*, p. 11-14 (p. 11). L'última frase recorda el passatge bíblic: «Qui menja la meua carn i beu la meua sang, té vida eterna, i jo el ressuscitaré el darrer dia» (Jn 6,54).

¹¹⁴ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 65). És en aquest mateix article que Beck afirma la finalitat del Living, dictada un dia en una conversa telefònica: «Accrescere la consapevolezza, mettere in risalto il carattere sacro della vita, abbattere tutte le pareti» (p. 62-63).

¹¹⁵ Cf. el comentari de Henry Howard en «Quaderni di *Paradise Now*» (Roma, 4/II/1968), dins Judith MALINA i Julian

Noi non siamo piú attori, siamo messaggeri, siamo oracoli. Un attore è uno che ha fatto un viaggio e torna e dice al pubblico e a se stesso quello che ha visto. La struttura del nostro teatro è rendere questi viaggi molto difficili. Perché quando uno fa qualcosa di molto difficile deve passare attraverso una serie di metamorfosi e cambiamenti, e sale a uno stato piú alto, piú ampio. Da allora può creare in modo piú largo, la sua comunicazione si fa piú chiara. La sua percezione, i suoi sensi si chiarificano: quel che vede sente odora ascolta...¹¹⁶

Veiem com, de fet, el Living sobrepassa l'àmbit teatral, equiparant la seva acció amb la del *xaman* de les societats primitives. Mircea Eliade defineix el xamanisme com «una de las técnicas arcaicas del éxtasis, a la vez mística, magia y “religión”, en el sentido más amplio de la palabra».¹¹⁷ El xaman és el *mag* o *home-metge* que té poders per curar i realitzar miracles, però també pot ser *sacerdot*, *místic* o *poeta*. És algú que viu fenòmens de *trànsit*, emprenent ascensions al cel o baixades als inferns que generen ruptures de nivell. Per mitjà d'una iniciació i del recurs a diverses tècniques, aprèn a realitzar un viatge, un *vol màgic*: «Efectivamente, en todas partes presta a los chamanes y a los hechiceros el poder de volar, de recorrer en un abrir y cerrar de ojos enormes distancias y de hacerse invisibles.»¹¹⁸ És aquest trànsit el que permet la recuperació d'una *situació primordial* anterior a la caiguda.

El Living assumeix així un caràcter *màgic*. La nostàlgia del paradís, la voluntat de volar i de sanar una societat malalta, confereixen a la representació una funció sagrada. Com afirma Monique Borie, «elle se réfère dans son cheminement au langage de la tradition et du rituel. Elle fait enfin du corps l'instrument et le lieu de la récupération des forces créatrices, l'acteur-chaman étant le centre de l'efficacité magique de l'acte théâtral.»¹¹⁹ Els actors són ara els protagonistes d'un viatge que té repercussions en el públic. Aquest últim esdevé testimoni dins un teatre que es vol celebració, curació, experiència extàtica que recupera l'estat paradisiac, l'autenticitat perduda.

BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 263-292 (p. 288).

¹¹⁶ Entrevista a l'actor Steve Ben Israel realitzada per Gerardo GUERRIERI, «Steve Ben Israel. Il problema è cambiare», *Sipario*, núm. 271 (novembre de 1968), p. 44-45.

¹¹⁷ Mircea ELIADE, «Prefacio», dins *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic DF, 1993 (1^a ed. francesa: 1951), p. 9-18 (p. 16).

¹¹⁸ Mircea ELIADE, «IV. La iniciación chamánica», dins *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, p. 104-129 (p. 126).

¹¹⁹ Monique BORIE, «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de Linguistique et de littérature*, vol. XVII, núm. 2 (1979), p. 225-244 (p. 225). Algunes pàgines més endavant Borie reafirma: «Le statut revendiqué par l'acteur du Living est un statut de magicien. Plus encore, il cherche à se constituer comme véritable acteur-»

Durant la dècada dels seixanta canvia radicalment la percepció mútua entre actors i espectadors. Mentre a la societat es qüestionen les relacions d'exploració i autoritarisme, en el teatre es constata una voluntat d'acabar amb la *coqueteria* de l'actor, amb el seu desig de ser aclamat pel públic. El públic esdevé company de representació, col·laborador indispensable en el *viatge* de l'actor. L'actor aprèn a renunciar als aplaudiments, a l'èxit fàcil, a la riulla dels espectadors. Despullant-se, es *descobreix* davant una gent que no li és gaire diferent; senzillament no ha rebut la mateixa preparació que ell i no sempre sap com comportar-se o participar en l'acció. Mentre Grotowski acaba per prescindir de l'espectador, considerant degradada la relació que l'actor estableix amb ell, Brook insisteix en la purificació de la trobada humana que caracteritza tot esdeveniment teatral; el Living, per la seva banda, vol canviar el seu públic, fent-lo emprendre el mateix viatge que els actors. Intents (ingenus) d'una època en què es desitja ardentment trencar amb les distàncies institucionals imposades i crear noves situacions de comunió.

1.1.3 Eliminació de les mediacions escèniques

Hauria estat molt millor no haver... practicat la illusió.
JULIAN BECK

El naturalisme s'havia dedicat a imitar el món, oferint als actors un context figurat amb decorats i telons vermells on representar. Les avantguardes començaren a rebutjar l'escenografia realista i a substituir-la pels seus equivalents abstractes, de tendència més arquitectònica, mecànica o cubista, basats en els nous principis artístics o en les innovacions tecnològiques. Apareixen aleshores els primers *dispositius escènics*, on l'actor es converteix en una peça més del conjunt, ara dirigit per un director d'escena. L'espai es descomposa i fragmenta, perd el seu caràcter homogeni i continu.

Als anys seixanta el rebuig de la teatralitat de l'actor es fa acompanyar per un rebuig semblant de l'escenografia. Tots dos conceptes —teatralitat i escenografia— estan massa associats a la

chaman, à l'intérieur d'un groupe —acteurs et spectateurs— qui ambitionne d'exister lui-même en tant que société magique.» (p. 232).

institució teatral, que la revolució cultural i política d'aquests anys vol abolir. El procés de negacions successives que la gent del teatre va portant a terme condueix a l'eliminació de tots els elements accessoris que impedeixen descobrir la relació imprescindible entre l'actor i l'espectador. Un procés de depuració estilística despulla l'escena, alliberant l'espai de les servituds mimètiques.

Per una banda, s'assumeix totalment que no cal imitar plàsticament (sempre de manera molt més imperfecta que el cinema o la televisió) la realitat quotidiana. Per altra banda, es pretén que l'experiència viscuda superi el món de la ficció i tingui implicacions concretes en la vida real. És com si la paret que separa el teatre del món s'ensorrís, es diluïssin les fronteres. El concepte de *mimesi* és substituït per una voluntat d'autenticitat amb la vida. La (re)presentació teatral vol convertir-se en un moment privilegiat de consciència i comunió humana, capaç de regenerar l'experiència quotidiana i enfortir els llaços d'un grup. En aquest context s'inscriuen el *teatre pobre* de Grotowski, *l'espai buit* de Brook i el *teatre vivent* del Living. L'aplicació d'una via negativa porta tots tres grups a abandonar les mediacions escèniques, a buidar l'espai i a centrar-se només en la realitat vivent de l'actor.

▪

El Teatre Laboratori polonès, a mesura que va consolidant el seu mètode actoral, aprèn a prescindir de l'escenografia, el vestuari, les màscares i la música. Comprèn que l'essencial no es troba en aquests elements sinó en la part humana, en l'acte total de l'actor. Flaszén, a propòsit d'*Akropolis*, afirma el 1964: «Un hombre vivo, el actor, es la fuerza creativa que está detrás de todo ello».¹²⁰ El *teatre pobre*, tal com es formula inicialment, es refereix sobretot a la independència escènica: no es pot introduir cap objecte que no hi sigui des del començament, però aquests es poden metamorfosar per complir diverses funcions dins l'obra. Mai no hi ha, doncs, *representacions* d'objectes, sinó els mateixos objectes tridimensionals. També l'actor es pot transformar en altres personatges o coses materials. La pobresa de mitjans és així explotada per tal d'ajudar a descobrir la dinàmica i la riquesa inherents al teatre. En el programa del Festival de les Nacions de 1966 es llegeix:

¹²⁰ Ludwik FLASZEN, «Akropolis: tratamiento del texto» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 55-64 (p. 63). Sobre l'obra següent del Teatre Laboratori, *El príncipe constant* (1965), Flaszén també comenta: «Todo está modelado sobre el actor: sobre su cuerpo, su voz y su alma.» Extret de Ludwik FLASZEN, «El príncipe constante», dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 75-77 (p. 77).

Selons nous, le jeu théâtral est un acte solennel d'auto-connaissance collective. L'essence de son principe, c'est l'arrangement d'un lien vivant entre les gens. Ce lien est la matière fondamentale du théâtre. [...] Ici l'acteur est tout. Ni le maquilleur, ni la musique, ni les paroles de l'écrivain ne le remplaceront. La mise en scène? Oui. Mais elle signifie l'organisation du lien inter-humain autour du motif pilote. Le reste appartient à l'acteur qui dans le spectacle constitue la matière et la forme, la façon et le contenu, l'alpha et l'oméga de l'expressivité.¹²¹

Els esforços de Grotowski es dirigeixen, gairebé en la seva totalitat, a l'entrenament intens de l'actor. Normalment, quan es vol destacar un aspecte, es minimitzen els altres. En aquest cas, la reducció escenogràfica cerca descobrir les potencialitats humanes (gestos, moviments, postures, màscares facials, sons...) i recuperar una mena de ritualització o sacralitat de l'actor. Estan en qüestió les mediacions entre la part humana i la naturalesa de l'obra. Si ho comparem amb el món religiós, veiem com també les mediacions artístiques han tingut un paper delicat en cada tradició espiritual —les lluites entre iconoclastes i iconòduls en el cristianisme en són una prova—. L'ídol, en el pensament judeocristià, és acusat de trencar amb el paper mitjancer que ha de caracteritzar les imatges sagrades: en lloc d'apuntar cap a Déu o les realitats divines, s'absolutitza i empresona la mirada. Sembla que Grotowski també vulgui defugir el *perill idolàtric* quan elimina les mediacions escèniques per centrar-se en l'actor. L'espectador ja no percep signes literals, sinó que és convidat a completar i resignificar l'escenari pobre on l'actor se li ofereix en sacrifici.

▪

Peter Brook se situa en aquesta mateixa tendència de renúncia escenogràfica i accentuació del treball actoral. Quan destrueix la maqueta de l'espai escènic d'*El Rei Lear* (1962), pel fet d'adonar-se sobtadament que es tractava d'una *joguina inútil* davant la força real dels moviments i les paraules dels actors, està iniciant un recorregut *negatiu* molt semblant al teatre pobre de Grotowski: «Empecé a entender por qué el teatro era un evento. Porque no dependía de una imagen, o de un contexto particular; el evento, por ejemplo, consistía simplemente en que un actor cruzara el escenario.»¹²² La sessió experimental de 1964, al teatre LAMDA, parteix

¹²¹ Ludwik FLASZEN, «Théâtre-Laboratoire "13 rzedow"». Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

¹²² Peter BROOK, «Malentendidos» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 27-33 (p. 32). Banu assenyala també la importància del moment en què Brook destrueix l'escenografia d'*El rei Lear*: «Lear lui a révélé la valeur de l'espace vide. Au dernier moment il sacrifie l'important dispositif scénique préparé pour ne plus garder que d'immenses panneaux de cuivre qui d'ailleurs rappellent les anciens outils du théâtre de foire dont on se sert pour suggérer l'orage. [...] Désormais Brook s'engage sur la voie de l'élimination. Elle ne vient pas d'une décision théorique. Elle est l'acquis du

de la intuïció bàsica que l'actor té molta força escènica, més de la que li és atorgada habitualment. Brook, a mesura que descobreix com treballar els llenguatges adormits en els actors, va prescindint dels efectes escènics que abans l'entusiasraven. El 1973 pot afirmar:

Ahora me doy cuenta de que hace diez años por lo menos que no muevo un foco, cuando antes me pasaba la vida subiendo y bajando escaleras para ajustarlos, etc. Ahora me limito a decirle al iluminador: «¡Mucha luz!». Quiero que se vea todo, que se distinga todo claramente, sin la más mínima sombra. [...] Simplemente, he descubierto que el verdadero interés puede estar en cualquier otra parte, en el evento mismo, en cada momento de su suceder, inseparable de la respuesta del espectador.¹²³

Gran admirador del teatre elisabethià, Brook n'aprèn la llibertat escenogràfica, l'absència de decorat que dóna fluïdesa a l'acció. Aquesta era, de fet, una de les seves qualitats més grans: definint senzillament una plataforma oberta, neutra i dotada de portes, el dramaturg podia evocar alhora moltes realitats a l'espectador, mentre aquest era convidat a imaginar i completar el que li era suggerit. Així se li obria, també, el món interior dels sentiments, que Shakespeare sabia abordar de forma magistral:

La extraordinaria fuerza de las obras de Shakespeare puestas en escena surge del hecho de que transcurren «en ningún lugar». Las obras de Shakespeare no tienen ambientación. Cada vez que se intenta, ya sea por razones estéticas o políticas, darle un marco a una obra de Shakespeare se corre el riesgo de someterla a una imposición que termine por empequeñecerla: las obras de Shakespeare sólo pueden vivir, cantar y respirar en un espacio vacío.¹²⁴

Un *espai buit* no està tancat, determinat o condicionat, sinó que es recrea contínuament en la ment de l'espectador per mitjà de la interacció dels personatges. És aquesta dinàmica efímera i rica de potencialitats el que Brook vol convocar en cada obra. Els *Exercicis sobre la tempesta* (1968), presentats al públic anglès a la Roundhouse, no contempen cap decorat a més de les bastides que serveixen de seient als espectadors. En *El somni d'una nit d'estiu* (1970) Brook concep un espai nu, com una mena de caixa blanca i buida on tot pot passar. La seva planta gairebé circular convoca un to de cerimonial i fantasia conforme a l'esperit celebratiu cercat per

metteur en scène artisan.» Extret de Georges BANU, «Peter Brook et la coexistence des contraires», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1985, p. 11-79 (p. 19).

¹²³ Peter BROOK, «Malentendidos» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 27-33 (p. 33).

¹²⁴ Peter BROOK, «Filmando una obra» [1984], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 317-322 (p. 320). Sobre les qualitats del teatre elisabethià, vegeu també Peter BROOK, «El teatro toscano», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p. 115-116).

Brook. Contra aquestes parets blanques i ben il·luminades els gestos dels actors guanyen en expressivitat.¹²⁵

L'espai buit donarà títol a la seva obra més coneguda de 1968. Després d'anys de recerca, Brook pot ara defensar un escenari despullat que serà activat pels actors; lleuger i ample, real i dinàmic; un espai més suggerit que il·lustrat, més dependent de la imaginació dels espectadors que de la visió del director escènic. Per arribar-hi, cal aprendre a prescindir de tots els elements escènics que, en lloc d'enaltir, enterboleixen la part humana:

Si la costumbre nos induce a creer que el teatro debe empezar por un escenario, decorados, luces, música, sillones, etc., habremos tomado el camino equivocado. Puede que sea cierto que para hacer películas se necesita una cámara, celuloide y los medios para revelarlo, pero para hacer teatro sólo se precisa una cosa: el elemento humano. Esto no significa que el resto carezca de importancia, pero no es lo principal.¹²⁶

Només un espai buit pot suscitar la participació interior dels espectadors: «La participación depende de si la imaginación la desea, y se despierta hasta el punto de querer llenar ese vacío».¹²⁷ Només un espai buit pot fer aparèixer *l'invisible* —aquella altra part amagada de la realitat que el teatre sagrat té el poder de convocar. Com en Grotowski, els decorats esdevenen aleshores insuficients o *profanadors* per expressar una veritat més gran, que es recrea contínuament i que depèn totalment de la vida humana.¹²⁸

▪

¹²⁵ Cf. Martine MILLON, «Shakespeare: Source et utopie», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 82-112 (p. 98): «L'espace circulaire anti-illusionniste, espace de la cérémonie rituelle primitive, de la fête, du cirque, est lieu de pouvoir et de métamorphose, comme le cercle magique. En ce sens, il est l'espace idéal pour monter Shakespeare, dont le théâtre met constamment en scène la métamorphose. Dans un tel espace, tout est possible.»

¹²⁶ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 23). En el pròleg d'un llibre de 1966 Brook ja afirma: «Nothing is so beautiful as a bare stage: yet its loneliness and its openness is often too strong a statement and it must be enclosed. How? What objects should be put into this grat void? The problem is always agonising. Not too little. No too much. What is appropriate?» Extret del Pròleg de Peter Brook a Michael WARRE, *Designing and making Stage Scenery*, Studio Vista, Londres, 1966, p. 7.

¹²⁷ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The ik, Ubu, The Conference of the Birds» (1980), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 191-208 (p. 206).

¹²⁸ Cf. Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 114): «Une vérité plus dense se manifeste alors, instant par instant. Il ne s'agit pas d'une vérité permanente puisqu'elle est constamment en quête d'elle-même, mais il s'agit simplement d'une série de moments vrais. Et cette vérité-là, ni les décors, ni les costumes, ni les éclairages ne peuvent la révéler; seul l'acteur est capable de refléter ces courants subtils de la vie humaine.»

El Living Theatre comença a rebutjar *la impostura dels escenaris* a principis dels anys seixanta.¹²⁹ Fins aleshores, Beck s'havia ocupat del muntatge escènic dels espectacles, mentre que Malina, amb formació d'actriu, dirigia els actors. Les primeres posades en escena dels anys quaranta i cinquanta comporten veritables instal·lacions realitzades amb materials *pobres* i colors expressius, que denoten influències de l'expressionisme abstracte. Beck comenta els seus objectius en aquell moment:

Quería hacer esculturas en el espacio escénico por las que pudieran vagar la vista y el autor [...]. Durante todo el tiempo, el objetivo era evitar usar dinero, transformar *objets-trouvés* —tablas viejas, cometas de papel, ruedas de bicicleta, cristales, trozos de automóviles, cualquier cosa— en algo útil, al menos en la medida en que se convertían en mágicos componentes de la decoración del escenario. Cosas abandonadas volvían a ser útiles. Resurrección.¹³⁰

El Living està encara massa dependent de les convencions teatrals, separant la sala de l'escena i creant escenografies impactants. Però els decorats de Beck són més *escultòrics* que *pictòrics*, segons una materialitat que defuig dels telons pintats i els elements purament decoratius. L'any 1947 Beck i Malina visiten Robert Edmond Jones per parlar-li del nou teatre que estan posant en marxa. Quan li plantegen el que pensen gastar, aquest els respon que li hagués agradat més que ells no tinguessin diners, per poder així prescindir de les butaques i fer teatre en pisos i salons familiars: «Olvidad los grandes teatros, dijo, y las entradas de pago, allí no sucede nada, allí no puede suceder nada que no sea idiotizador, no puede salir nada de ellos. Aquí, si queréis, coged esta habitación, dijo, ofreciéndonos su estudio, si queréis empezar aquí podéis cogerlo.»¹³¹

Beck i Malina encara no són capaços d'abandonar totalment l'edifici teatral, l'escenografia i les obres dramàtiques contemporànies. Anys més tard muntaran gratuïtament algunes obres en el saló del seu pis i, a poc a poc, aniran descobrint l'interès d'aquesta via. És a principis dels anys seixanta que senten la urgència de canviar de rumb: «en el teatro estamos empezando a llegar a ese escenario | el escenario en que mucho más tiempo ya no se puede tolerar | y algo más debe

¹²⁹ Cf. Julian BECK, «9. Meditación II. 1963» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 27-33 (p. 28): «esta vida que llevamos se está volviendo insoportable | y la impostura en los escenarios | es una comodidad | en la que nadie cree».

¹³⁰ Julian BECK, «38. El escenario» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 87-89 (p. 87-88). Beck continua: «Teníamos que trabajar con pobreza de medios, porque es con pobreza de medios como debemos enfrentarnos a las fuerzas establecidas, vamos a hacerlas caer con la ingenuidad y la inventiva, con la superioridad de nuestra inteligencia, y nuestra convincente belleza» (p. 89). Beck es refereix aquí a la transformació d'objectes comuns en obres d'art, un tema central en el pensament d'Artur Danto. Cf. Artur C. DANTO, *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Paidós, Barcelona, 2002 (1ª ed. anglesa: 1981).

¹³¹ Julian BECK, «9. Meditación II. 1963» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 27-33 (p. 30-31).

suceder».¹³² *The Brig* (1963) presentava un dispositiu escènic molt original: una gàbia de filferro que separava els actors dels espectadors, simulant una presó real dels *marines* al Vietnam. Però *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) prescindeix per primer cop de dispositiu o elements escènics, passant a dependre exclusivament del moviment dels actors. A *Frankenstein* (1965) es dona un retorn a una estructura escenogràfica de gran complexitat que es desenvolupa en alçada. *Antígona* (1966), tot seguit, anuncia novament un espai buit activat únicament pels actors. *Paradise Now* (1968) potencia encara més la tendència que ja s'anava intuïnt feia temps: l'actuació en un espai qualsevol, despulat i desteatralitzat, sense decorats ni vestuari escènic. Aquest recorregut és sinuós, fins que el Living assumeix militantment que *el teatre és al carrer*. Beck mira enrere: «El escenario. Hace tiempo me parecía muy importante. Pasé varios años de mi vida clavado a él. El Arte del Diseño Escénico»; fins que conclou: «Habría sido mucho mejor no haber... practicado la ilusión.»¹³³

Les preocupacions del Living deixen de ser *formals* o *plàstiques*, relacionades exclusivament amb el llenguatge artístic, i es fan molt més *polítics*, existencials. El 1966 Beck escriu que «lo que muestras en el escenario debes vivirlo. Si no, todo es inútil. La plaga de las mentiras. El arte como antimentira.»¹³⁴ L'eliminació de les mediacions escèniques és simultània a la reivindicació de la centralitat de l'actor. Com més explora aquest el seu cos i les interaccions amb els seus companys, més secundari —fins i tot contraproductent— es fa l'escenari. I és que «l'essence du théâtre est chez les acteurs, auxquels ont doit ajouter au moins un spectateur. Une pièce n'a pas la présence concrète d'un tableau. Un tableau, un poème imprimé, demeurent. Le théâtre est éphémère comme une histoire d'amour.»¹³⁵

▪

Cadascun al seu ritme i a la seva manera, els directors que estudiem han anat prescindint dels elements escenogràfics per passar a definir un teatre molt més gestual, corporal, cinètic, totalment dependent de la realitat viva de l'actor. Aquesta és també una actitud de negació, de la mateixa manera que ho és la renúncia a les tècniques actorals (I.I.1) i a l'aplaudiment del públic (I.I.2). Alliberant-se d'aquests elements que semblaven essencials per a l'esdeveniment teatral, Grotowski, Brook i el Living estan anunciant una realitat més pura, un teatre més

¹³² *Ibid.*, p. 33.

¹³³ Julian BECK, «38. El escenario» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 87-89 (p. 87 i 89).

¹³⁴ Julian BECK, «15. Meditación. 1966» (Taormina, 13/III/1966), dins *El Living Theatre*, p. 46-49 (p. 49).

¹³⁵ Julian BECK, «Le langage de l'espace», dins *Théandrique*, p. 214-216 (p. 215).

autèntic que només es pot descobrir quan es destrueixen els ídols, quan es prescindeix de les mediacions, quan s'embrèn una *via negativa*. La vacuïtat porta a la plenitud —l'experiència de l'inefable que s'amaga rere els elements il·lusoris.

1.2 Reinvençió dels processos de creació

1.2.1 La utopia comunitària

*El teatre és un exercici en pura comunitat.
Un sol home no el pot fer, el fan molts, per a molts.*
JULIAN BECK (1961)

La crítica institucional dels seixanta porta a un èxode massiu dels edificis i els circuits convencionals del teatre. Es constata aleshores una opció pels carrers, les fàbriques, els magatzems abandonats i les esglésies, llocs no elitistes ni connotats teatralment. Amb la il·lusió de crear quelcom de nou, la gent del teatre prescindeix fins i tot de les dinàmiques creatives que caracteritzen normalment les companyies. Tot està en joc. I és que per refundar un teatre moribund cal concentració, llibertat, distància. La utopia comunitària es revivifica aleshores. El grup és l'espai d'autenticitat on es poden experimentar ja unes relacions humanes canviades, no contaminades per les lleis de l'èxit comercial, com afirma Monique Borie: «Il s'agit en effet de préserver une certaine pureté morale et de garantir une authentique liberté artistique. Le laboratoire, s'il veut pouvoir fonder une nouvelle approche pédagogique, exige la solitude du groupe: le retrait vers les marges, pour ainsi dire "le secret de la secte" .»¹³⁶

La relació típica que s'estableix entre companys de feina ha de donar lloc a la relació orgànica entre membres d'una comunitat que comparteix principis artístics i ètics, un estil particular de vida. La utopia social s'encarna concretament en aquests petits grups que, profundament crítics amb la societat, volen *començar de nou*.¹³⁷ Grotowski, Brook i el Living Theatre parlen constantment de tornar al *punt zero* o als *orígens*, de *recomençar*. Com que no donen res per

¹³⁶ Monique BORIE, «De l'aventure pédagogique», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 61-62 (p. 61).

¹³⁷ Aquesta tendència comunitària, com afirma Flaszén, «témoigne de la volonté de rendre réelle une utopie sociale ici et maintenant, grâce à la mise en place urgente, dans le contexte d'une civilisation mécanisée, ou oppressive, d'une petite communauté organique». Extret de Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 65).

determinat, es posen a investigar pragmàticament sobre l'art de l'actor, a explorar noves tècniques i a crear conjuntament. Deixa d'haver-hi un director que tria una obra tot sol, projecta l'escenografia i entrena els actors. Més aviat neix una relació íntima amb els actors, que comencen a aprendre a estar i crear en grup. Monique Borie comenta la pedagogia d'aquests grups exemplars:

Cette recherche d'accomplissement ne s'appuie pas seulement sur la relation duelle et fondatrice du maître et de l'élève. Elle exige aussi l'expérience d'un «être ensemble». L'être ensemble de tout un groupe réuni autour d'une quête commune, d'un projet collectif. Ainsi l'aventure pédagogique implique l'apprentissage de l'unité chorale, une unité chorale qui seule fonde la promesse d'un mode artisanal de faire du théâtre.¹³⁸

En aquesta utopia comunitària (i política) el teatre mira a les esglésies, a les comunitats de fe o les tribus on hi ha comunió i participació, on l'aspecte cerimonial omple el buit deixat per la societat moderna, individualista i alienadora. Hi ha una nostàlgia d'un estat originari harmònic, quan la vida quotidiana es barrejava amb la vida ritual.¹³⁹ No hi ha dubte que la comuna nòmada del Living, que recorre les ciutats d'Europa en caravana, és molt diferent del grup permanent i sòlid del Teatre Laboratori de Grotowski, o del grup ocasional format per Brook al voltant d'algun projecte especial (abans de la creació del CIRT). Però, en tots ells, es dona una transgressió en els processos de creació i les relacions interhumanes.

Martin Buber recorda que les institucions son allò *que està fora*, mentre que el món dels sentiments revela allò *que està dins*: «s'haurien d'alleugerir les institucions precisament amb sentiments, fondre-les o fer-les saltar, renovar-les introduint-hi la "llibertat dels sentiments"». ¹⁴⁰ Les *comunitats amoroses* es formen quan es constata un buit de sentiments; quan la gent té un referent comú i una voluntat d'establir relacions vives. Aleshores, cadascun dels membres del grup es revela autènticament un *tu* per als altres. Aquest és el somni de gran part de les

¹³⁸ Monique BORIE, «De l'aventure pédagogique», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 61-62 (p. 62).

¹³⁹ Cf. José A. SÁNCHEZ, *Dramaturgias de la imagen*, p. 142: «La anulaci3n de la distinción entre acci3n teatral y acci3n política es simultánea a la disposici3n ut3pico-religiosa y a la concepci3n de lo teatral sobre el modelo comunicativo de la Iglesia, donde el concepto fundamental es el de comunidad.» Flaszén, per la seva banda, parla d'una *reminiscència de la comuni3n d'ànimes* i compara el Living amb el poble d'Israel: «je me demande si on ne peut pas reconnaître la référence au modèle d'un peuple nomade avec familles, enfants, patriarche transportant l'Arche de l'Alliance à travers le désert du Monde.» Extret de Ludwik FLASZEN, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 (p. 69).

¹⁴⁰ Martin BUBER, *Jo i Tu*, Claret, Barcelona, 1994 (1ª ed. alemanya: 1923), p. 47.

companyies teatrals dels seixanta, així com dels moviments eclesiàstics o els grups socials utòpics: recuperar l'autenticitat de les relacions humanes i de la vida en comú.

▪

Jerzy Grotowski, en oposició al que predomina als anys seixanta, prefereix considerar el Teatre Laboratori com un *equip*, més que com un *grup*: «El equipo está formado por gente que sabe cuál es su campo y cada cual trabajará donde sea competente dentro del campo del orden común. El trabajo de grupo es más bien una especie de improvisación común, es siempre un compromiso y sólo es posible la igualdad si existe la igualdad de incompetencias.»¹⁴¹ Mentre que associa l'equip a un treball seriós, ordenat i complementari entre tots els seus membres, considera el grup com una entitat més anàrquica, on es dissolen les responsabilitats i es banalitzen els resultats. Segons Grotowski, no és possible crear col·lectivament si, abans, no hi ha un coneixement personal profund, un treball en consciència que serà diferent per a cada actor.¹⁴²

L'equip de Grotowski compta, a petita escala, amb tots els treballadors d'un gran teatre, des de la secretària fins al crític literari, el tècnic de llums o l'arquitecte escènic. Entre els actors no hi ha, però, cap especialització ni rol definit, ja que tots aprenen els diferents papers d'una obra i també les qüestions més tècniques: «No existe jerarquía fija entre ellos: ni estrellas ni figuras especiales, y ninguna situación adquirida; el papel del protagonista no es atribuído definitivamente a ninguno», comenta Temkine.¹⁴³ El sou que cobren, de l'Estat, és petit però suficient per poder dedicar-s'hi a temps complet. L'entrenament és exigent, seriós, en un clima de concentració i recolliment. L'equip no és format, d'entrada, per gent amb les mateixes afinitats, sinó per gent disposada a viure una mateixa experiència humana i teatral; i és que, abans d'integrar el Teatre Laboratori, els actors gairebé no es coneixien. La vida privada és estrictament separada de la vida professional, però la feina els absorbeix intensament. L'actitud ètica que Grotowski demana als actors sobrepassa, sens dubte, el temps d'assaig.

▪

¹⁴¹ Margo GLANTZ, «Apéndice. Entrevista a Jerzy Grotowski» (1968), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 223-233 (p. 233).

¹⁴² Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 41-42): «si se hace creación colectiva, sin tener conciencia del hecho que todo hombre tiene primero su campo individual, si sólo se hacen improvisaciones colectivas, si en todas esas empresas colectivas reaparecen siempre los mismos elementos, todo lo que podremos hacer surgir será la muchedumbre.»

¹⁴³ Raymonde TEMKINE, «I. Las condiciones de trabajo», dins *Grotowski: Ensayo*, Monte Ávila, Caracas, 1974 (1ª ed. francesa: 1968), p. 105-115 (p. 106).

Peter Brook, a les seves memòries, comenta la dificultat que sentia, de petit, de pertànyer a un grup: «Me llevó unos treinta años descubrir que ciertos matices de la experiencia tan sólo pueden encontrarse mediante la vida compartida de un grupo, pero, cuando eso ocurrió, fue en condiciones muy lejanas de las de la típica escuela británica». ¹⁴⁴ L'individualisme va donant lloc a la necessitat d'una experiència en conjunt. De fet, Brook comença a plantejar-se constituir una companyia estable a mitjan anys seixanta, quan diversos sectors de la societat reivindiquen formes de vida comunitària. Vol defugir, però, de l'anarquia i la falta de disciplina que dominen moltes expressions artístiques: «Desde hace tiempo se reconoce que pocos actores pueden mejorar su arte si no forman parte de una compañía permanente. No obstante, debemos decir que incluso una compañía permanente está destinada a la larga a caer en un teatro mortal si carece de objetivo, o sea de método, o sea de escuela.» ¹⁴⁵

A poc a poc, l'interès pel treball individual amb actors reconeguts és substituït per la voluntat d'harmonia en el grup, d'unitat orgànica entre tots els intervinents: «cuando uno trabaja con un grupo, es muy distinto. La unidad del grupo es lo más importante. Lo que uno busca es la interpretación más transparente; en otras palabras, lo contrario del virtuosismo al actuar. Es una interpretación en la que, al final, ya no puedes estar seguro de si la persona está actuando.» ¹⁴⁶ L'energia i el ritme particulars que s'ha de notar en un grup de teatre demanen, en primer lloc, una bona actuació per part de cadascun dels actors. Però també s'ha d'aconseguir una actuació natural en conjunt, on l'energia circuli orgànicament. Només un treball constant d'equip, sense jerarquies ni ajudes exteriors, permetrà anar forjant unes relacions vives que traspassaran a l'espectacle. ¹⁴⁷

El procés de creació col·lectiva de *US* (1966) manifesta una nova manera d'integrar esforços, compartir visions i crear conjuntament. L'experiència del 68 en el Mobilier National, amb un grup internacional d'actors, li permet adonar-se de la necessitat d'iniciar un projecte més permanent amb aquelles mateixes persones, un treball en profunditat que pugui progressar

¹⁴⁴ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 33.

¹⁴⁵ Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 34).

¹⁴⁶ Peter Brook en una entrevista de Margaret CROYDEN, «Mirando atrás», dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 301-327 (p. 301). A la pàgina següent Brook afegeix: «Es tan orgánico que no te da la impresión desde ningún ángulo de que los actores estén actuando. Cada fibra de la persona está completamente transformada.»

¹⁴⁷ Cf. Georges BANU, «La musique comme partenaire», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 99-100 (p. 99): «Serait-ce la persistance de l'esprit communautaire de 68 qui refusait toute hiérarchie sur plateau, ou la conviction de l'artiste qui sait que l'organicité du spectacle n'aura qu'à gagner à cette absence de toute intrusion étrangère? Les deux sans doute.»

contínuament. El sistema tradicional de les companyies teatrals ja no li ofereix un model adequat per al seu somni; ni li atrau, tampoc, la idea de tancar-se en un laboratori. Aleshores Brook decideix crear un centre internacional:

Desde un principio, la palabra «centro» nos pareció apta para describir lo que pretendíamos. Primero fundamos un Centro de Investigación, al cual agregamos después un Centro de Creación, nombres ambos que incluían una serie de actividades superpuestas. Pensábamos que en el teatro la investigación debe ser puesta a prueba constantemente en la representación y en la actuación, y que permanentemente debe revitalizarse con todo el tiempo que requiera y en las condiciones que exija, todo lo que una compañía profesional casi nunca puede afrontar.¹⁴⁸

El seu grup multicultural es constitueix així com un petit món ple de contrastos, on els actors exploren exercicis conjuntament i s'ensenyen mútuament diferents tècniques teatrals. La diversitat cultural se'ls presenta com una condició enriquidora per a la recerca teatral, també com un reflex de l'heterogeneïtat del públic.¹⁴⁹ Els actors aprenen els vincles d'una comunitat concreta que es materialitza en l'espai, al voltant del cercle buit que configuren en cada assaig. L'actor Yoshi Oida comenta el pragmatisme dels primers temps i les dinàmiques d'intercanvi que lliurement es generen:

No vivíamos juntos, pero el trabajo de interpretación estaba conectado directamente con nuestras vidas reales, y la vida real afectava nuestra investigación. Esto era ineludible. El principio a partir del cual trabajaba Brook era que todos aquellos del grupo que provenían de un género o una tradición diferente se debían abrir y compartir su conocimiento personal con los demás. Mediante este proceso de intercambio mutuo, buscábamos una nueva puerta hacia el nuevo teatro, y al mismo tiempo, una nueva relación entre el individuo y el grupo. Para eso tuvimos que cuestionar la mismísima estructura del teatro.¹⁵⁰

▪

La realitat comunitària del Living Theatre difereix molt de l'equip de Grotowski o del centre internacional de Brook. L'exili autoimposat per Europa (1964-68) accentua la seva existència

¹⁴⁸ Peter BROOK, «El Centro Internacional» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 181-186 (p. 181).

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵⁰ Yoshi OIDA, «París 1970», dins *Un actor a la deriva*, p. 47-51 (p. 48). Oida afegeix tot seguit: «Hay otro punto importante acerca del trabajo de grupo: nadie debe insistir en su punto de vista personal. Todos debemos ser libres para reaccionar a cualquier cosa que suceda dentro del espacio. Podemos descubrir entonces algo completamente nuevo. Como Peter solía decir: "Sé abierto, sé libre. Que no te perturbe nada."»

comuna, nòmada i anàrquica, on l'art i la vida es fan indiscernibles. Beck i Malina comenten la transformació que s'opera en els seixanta: «La nostra comunitat nell'esilio diventa piú vicina e compatta, mentre a New York si disperdiamo. La nostra vita dentro e fuori del teatro è una esperienza nuova.»¹⁵¹ A *The Empty Space* (1968) Brook caracteritzava el Living (europeu) com un grup que ofereix un estil de vida sencer als seus membres, «unos treinta hombres y mujeres que viven y trabajan juntos, hacen el amor, engendran hijos, interpretan, inventan obras, realizan ejercicios físicos y espirituales, comparten y discuten todo lo que se pone en su camino».¹⁵² El teatre, deia, és el gran catalitzador que els manté units, donant-los els mitjans de subsistència i alimentant la seva vida diària. La ideologia se sobreposa així a la tècnica. La crítica a la societat es fa més intensa que la crítica teatral mateixa.¹⁵³

Ja a principis dels seixanta, encara a Nova York, Beck reconeixia que el Living Theatre s'havia convertit en la seva vida, i que era el treball en conjunt el que permetia l'existència del teatre: «El teatro es un ejercicio en pura comunidad. Un solo hombre no puede hacerlo, lo hacen muchos, para muchos.»¹⁵⁴ Les seves idees polítiques (properes a l'anarcocomunisme) els porten a valorar, per damunt de tot, *el collectiu*, a decidir de forma assembleària, a crear espectacles en grup: «lo que el individuo no puede hacer | el colectivo lo hace por él», es llegeix en una *cançó de la revolució*.¹⁵⁵ A partir de mitjan anys seixanta Beck comença a parlar explícitament del Living com una *cooperativa comunitària* que desenvolupa mètodes de creació teatral comunitaris. *Mysteries* (1964), *Frankenstein* (1965) o *Paradise Now* (1968) són obres que ja no tenen un únic autor, perquè és ara la comunitat la que crea.¹⁵⁶

¹⁵¹ Matilde CRESPI, «La parola al Living Theatre», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 82. En altre escrit Beck reconeix que l'experiència europea fou molt positiva per al Living: «La experiencia Europea fue para nosotros muy estimulante; resulta difícil saber por qué. Tal vez porque Europa esté secretamente ávida de revolución y porque ni siquiera sepa referirse a ella. Tal vez el público reconoció en nosotros alguna luz.» Extret de Julian BECK, «Teatro y revolución» (París, agost de 1967), dins Jean-Jacques Lebel, *Teatro y revolución*, p. 233-236 (p. 236).

¹⁵² Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 80). Brook afegeix: «Por encima de todo, son una comunidad, y lo son porque tienen una función específica que da significado a su existencia comunal. Esta función es interpretar; si dejase de interpretar, el grupo se agostaría: interpretan porque el acto y el hecho de interpretar corresponde a una necesidad ampliamente compartida.»

¹⁵³ Cf. Raymonde TEMKINE, «Grotowski y el Living», dins *Grotowski: Ensayo*, p. 187-191 (p. 191): «Cómo no darse cuenta, en efecto, que de un lado hay una "tribu", y del otro un equipo; que en el Living tiene prioridad la ideología, y la técnica en el *Teatro-Laboratorio*».

¹⁵⁴ Julian BECK, «6. Meditación. 1961» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 18-21 (p. 20). Beck afegeix, una mica més endavant: «Llevo a cabo mi vida en el teatro. Con Judith, el ángel de mi vida, sin la cual no habría existido nunca el Living Theatre.» (p. 20). Alguns anys més tard Beck reforça aquesta idea: «Trabajo en el teatro para abrir puertas al hórreo, agudizo la inteligencia, corto los telones, los telones de la decepción, hermosa, para que podamos pasar juntos adonde no se puede pasar solo». Extret de Julian BECK, «24. Y entonces, Mogador se volvió inseguro, y todo el mundo era inseguro» (Milà, 31/X/1969), dins *El Living Theatre*, p. 65-66 (p. 66).

¹⁵⁵ Aquests versos pertanyen a la Cançó núm. 45, que fou escrita en diverses ciutats entre novembre de 1965 i agost de 1967. Extret de Julian BECK, *Canciones de la revolución*, p. 45.

¹⁵⁶ Cf. Julian BECK, «Teatro y revolución» (París, agost de 1967), dins Jean-Jacques Lebel, *Teatro y revolución*, p. 233-236

Aquesta existència comunitària comporta altres dificultats, ja que el Living vol ser un símbol de llibertat sexual: «En la comunidad siempre hay problemas, conflictos, y enfermedades. La comunidad es unificada (una urdimbre) por el amor, y halla su expresión persistente en un cálido afecto y un contacto físico.»¹⁵⁷ El treball està en el centre, però diverses qüestions interpersonals del grup poden alterar el seu funcionament. Beck reconeix, el 1968, que la *comunitat d'utopistes* o *comunitat anarquista* que el Living constitueix comporta encara moltes imperfeccions: «La communauté du Living est, je pense, d'une certaine façon l'aspect le plus important de notre travail. C'est peut-être aussi l'aspect le moins parfait, pour le moment. C'est plus un concept qu'une chose réelle.»¹⁵⁸

La mateixa existència quotidiana és *teatralitzada, ritualitzada*, per tal que no existeixin separacions entre l'art i la vida: «Transformamos todo en teatro: desde que tomábamos nuestro pequeño desayuno hasta cuando nos paseábamos, o nos besábamos, etc., porque éste es nuestro arte y no tenemos una noción esquizofrénica que separa una cosa de la otra», comenta Beck.¹⁵⁹ El Living s'esforça per ser coherent, per testimoniar els ideals que professa en la vida. Sap que, si la seva experiència té èxit, pot ser repetida en diverses parts del món. Malina coincideix en aquesta cerca de la unitat: «Dans notre groupe les rapports personnels sont étroitement liés aux processus de création. En réalité nous aspirons à ne faire qu'une de ces deux activités, l'accomplissement des tâches quotidiennes de la vie communautaire et la création artistique.»¹⁶⁰

En la preparació de *Paradise Now* (1968), a Cefalù i posteriorment a Avinyó, el Living posa a prova la seva capacitat de *resistència* comunitària. Els esdeveniments polítics en diversos punts

(p. 235): «Existimos como cooperativa comunitaria. [...] Poco importa que haya o no haya dinero, el trabajo prosigue porque en él, existe alegría.»

¹⁵⁷ Julian BECK, «66. Comunitat» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 143-144 (p. 143). Beck afegeix: «Trabajamos siempre con enganches sexuales, y los cortamos refinándolos. Somos más un símbolo de la libertad sexual que los ejemplos vivientes de ella. Pero la fuerza de nuestra aspiración lleva el mensaje.» Una actriu dona també testimoni de la importància de les relacions interpersonals: «C'è un'atmosfera umana, piena d'amore, per cui il lavoro non è soltanto recitare insieme ma creare insieme qualcosa». Entrevista a l'actriu Jenny Hecht realitzada per Gerardo GUERRIERI, «Jenny Hecht. Lo scopo è l'amore», *Sipario*, núm. 271 (novembre de 1968), p. 40-42 (p. 40).

¹⁵⁸ Comentari de Beck en l'entrevista «XXIX. "Un jour, peut-être, nous serons pleinement une communauté anarchiste"», dins Pierre BINER, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausana [ca. 1969], p. 167-174 (p. 171). Cf. «Somos una comunidad de utopistas», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 215-216.

¹⁵⁹ Comentari de Julian Beck en «Entrevista con Julian Beck a propósito del proceso de Beck y Malina», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 33-36 (p. 33). En una altra entrevista d'aquella època Beck afirma: «Leemos, discutimos, trabajamos, vivimos juntos. Este es el modo verdadero de aprender, porque así existe transmisión de conocimiento, simultánea a la experimentación práctica del mismo.» Extret de Jean-Jacques LEBEL, «Julian Beck: entrevista en Ginebra», dins *Teatro y revolución*, p. 153-188 (p. 158).

¹⁶⁰ «Frankenstein. Témoignage de Judith Malina», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Centre

del món anuncien una revolució eminent que l'espectacle vol concretar. *Paradise Now* és una utopia sobre l'existència comunitària, sobre una revolució que ha de tenir lloc en molts fronts alhora: «The Revolution seeks to establish a State of Being of Interdependence between the Individual and the Collective, in which the Individual is not sacrificed to the Collective nor the Collective to the Individual», es llegeix en el programa.¹⁶¹ Els assajos són lents (sovint interromputs pel plor de les criatures), ja que tots els actors volen experimentar els rituals de trànsit i les postures del ioga. Es produeixen uns debats interminables en què s'expressen sentiments i ideologies, a la recerca de la forma. Beck i Malina van renunciant cada cop més al paper autoritari de directors, però mantenen la coordinació de l'espectacle.¹⁶²

Després de l'experiència del 68 el Living torna als Estats Units; el 1969 viatja al Marroc i, el 1970, al Brasil. És en el vaixell de retorn del Marroc quan Beck comunica als actors que el Living ha de fragmentar-se i desinstitucionalitzar-se per recomençar d'una manera nova, més dissolta en la vida. Beck segueix creient en la dimensió comunitària, però ara té com a model la tribu: «crear un nuevo tribalismo: el colectivo en el que el individuo no resulte sacrificado a lo colectivo ni lo colectivo a lo individual. El Colectivo Absoluto.»¹⁶³ Inlluït, sens dubte, pels contextos més primitius que coneix aleshores, Beck es deixa fascinar per la tribu, pels *llaços d'amor* que s'hi donen i que difereixen molt de les relacions tancades d'un *clan*. En oposició a la societat occidental, solitària i alienada, la tribu «hace resonar todo lo que toca con una misteriosa fuerza y melodía; es el símbolo vivo de la conducta útil, del ritmo clave, eterno».¹⁶⁴ La mateixa història del Living és, segons Beck, la concreció d'una naturalesa tribal:

Fue sólo en 1964 cuando finalmente mi vida, el Living Theatre, comenzó la realización de su naturaleza tribal; y cuando en junio de 1970 nos dividimos, no fue para perecer, sino para pasar por una prueba autoimpuesta, a fin de reconstruir nuestra realidad tribal con un esfuerzo consciente más intenso, para sobrepujar a las fuerzas que intentan acabar para siempre con todas las tribus.¹⁶⁵

National de la Recherche Scientifique, París, 1970, p. 193-194 (p. 193).

¹⁶¹ Judith MALINA i Julian BECK, «The social and political revolutions», dins *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre*, Random House, Nova York, 1971, p. 6-7 (p. 7).

¹⁶² Aquest procés de Cefalù està molt ben documentat en les transcripcions de diàlegs i la descripció d'exercicis realitzats per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now — elaboración colectiva*», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126. Malina comenta en una ocasió: «En el transcurso de estos ensayos, compartimos los diamantes y la mierda. Se trata de un trabajo muy penoso» (p. 109).

¹⁶³ Julian BECK, «50. El colectivo absoluto» (Essauira, 24/VII/1969), dins *El Living Theatre*, p. 123.

¹⁶⁴ Julian BECK, «51. La tribu» (Rio de Janeiro, octubre de 1970), dins *El Living Theatre*, p. 123-125 (p. 123).

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 124. Beck continua: «Este libro, como registro de mi vida, como mi vida misma, es un registro de la lucha por

Victor Turner utilitza el terme *communitas* per referir-se precisament a les societats tribals i agràries caracteritzades per processos de *liminalitat*: en elles es dóna un alliberament de les restriccions normatives que regeixen els estatus socials, atorgant als seus membres la pertinença a una família, un llinatge o clan, una tribu o nació.¹⁶⁶ La *communitas* proporciona així unes relacions directes, immediates i totals entre éssers humans concrets, conferint-los una sensació de seguretat i confiança. Segons Turner la *communitas* torna a sorgir, històricament, en aquells moments de revolució o insurrecció, com pot ser el període romàntic en l'art: la subversió i la llibertat d'esperit s'oposen aleshores a les normes i estructures socials conservadores; el passat és negat o suspès, cosa que permet entrar en una situació marginal (el *limen*) i plena de potencialitats. Els valors de la *communitas* també es troben presents en el moviment *hippy* dels seixanta (i ja abans en la *beat generation*), en aquells joves que

«se marginan» del orden social basado en el *status* y hacen suyos los estigmas de los inferiores, se visten cual si fuesen «vagabundos», son itinerantes en sus hábitos, folk en sus gustos musicales y desempeñan empleos ocasionales humildes. Dan más importancia a las relaciones personales que a las obligaciones sociales, y consideran la sexualidad más como un instrumento polimórfico de la *communitas* inmediata que como el fundamento de un vínculo social permanente y estructurado».¹⁶⁷

En lloc d'arrelar-se al passat, continua Turner, aquests joves viuen l'ara i aquí, recurrent sovint al llenguatge religiós (principalment al budisme zen). Les *communitas* que creen, com a societats obertes, immediates i espontànies, s'aparten de les societats tancades que s'estructuren segons l'estatus establert. Com a institucions totals, desitgen trencar amb la fragmentació i la secularització contemporànies. Aparentment perilloses i anàrquiques, volen simbolitzar els valors morals dels dèbils i apartats del poder (igualtat, absència de propietat, anonimat, abolicció de les jerarquies, conductes religioses...).

El recorregut del Living manifesta, per emprar la terminologia de Turner, un exemple clar de *communitas* que viu un procés de *liminalitat*. Beck ha entès bé que en aquests models primitius es troba una força humana insospitada: mentre que l'estat és «Fuerte y Grande y Frágil», la tribu és «débil y pequeña e irrompible. Si está unida por el amor.»¹⁶⁸ Els membres del Living es

llegar a ser una parte de una comuna. El Living Theatre es esa lucha. Mi verdaderamente única vida.» (p. 125).

¹⁶⁶ Victor TURNER, «Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual. An Essay in Comparative Symbology», dins *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, PAJ, Nova York, 1982, p. 20-60 (p. 44-47).

¹⁶⁷ Victor TURNER, «Hippies, *communitas* y el poder de los débiles», dins *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid, 1988, p. 119.

¹⁶⁸ Julian BECK, «51. La tribu» (Rio de Janeiro, octubre de 1970), dins *El Living Theatre*, p. 123-125 (p. 125).

colloquen al marge de la societat capitalista occidental, de les seves institucions i els seus models col·lectius. El teatre que creen els dona l'oportunitat de plantejar radicalment les relacions interpersonals que volen viure: «cuando estamos viviendo en comunidad, seremos todos distintos», no es cansa de repetir Beck.¹⁶⁹

▪

Equips, grups, centres, comunes o tribus: l'important és contraposar-se a les relacions anònimes i alienants de la societat contemporània. El grau de convivència entre els actors pot ser més gran o petit; la unió entre l'art i la vida pot fer-se de manera més o menys radical. Però cal reinventar els models i establir noves regles de joc a fi que la creació esdevingui un procés menys autoritari, més compartit. Mentre Grotowski fa del treball seriós dels actors un element bàsic de vinculació humana, Brook aposta per un grup intercultural capaç d'intercanviar tècniques i refundar l'entrenament; el Living, per la seva banda, es converteix en comuna anarcopacifista que viu en tot moment unes relacions ritualitzades, teatrals. Només en contextos íntims com aquests es pot redescobrir l'autenticitat perduda i explorar nous mètodes de creació.

1.2.2 Improvisació i creació col·lectiva

Improvisar és tan difícil —és una trobada amb el buit— que, naturalment, es tendeix a preparar.

PETER BROOK (1983)

Els nous models de vida comunitària que algunes companyies teatrals dels seixanta comencen a adoptar generen també altres processos de creació artística. El temps de recerca s'amplia, els exercicis d'entrenament guanyen relleu i s'introdueixen nous mètodes d'improvisació i creació col·lectiva. I és que l'accent passa a posar-se en el *procés*, més que no pas en el resultat final. L'important ja no és preparar ràpidament una obra per portar-la a escena durant unes setmanes, sinó investigar nous llenguatges i mètodes de creació que puguin transformar veritablement l'actor i crear comunitat.

▪

¹⁶⁹ Julian BECK, «12. Ay. Ayyy. Llegar. Cortarlo» (Croissy-sur-Seine, 27/11/1970), dins *El Living Theatre*, p. 39-41 (p. 40).

Contràriament a la tendència que predomina en l'època, Jerzy Grotowski s'oposa a la idea d'improvisació. El seu rebuig té com a referència concreta l'experiència de molts grups teatrals dels anys seixanta i setanta que, en nom de l'espontaneïtat, defugeixen del treball seriós: «Alguna vez quizá esta palabra significó algo; en la actualidad no es mas que una palabra pretenciosa que sirve como sustituto de trabajo.»¹⁷⁰ La improvisació desordenada és, pel director polonès, una mena de *diletantisme*, de mètode per forçar les emocions personals; una illusió de creació provocada per l'excitació dels sentits en grup, que eludeix un esforç individual responsable i profund: «significa que se trabaja al lado, al lado —y no perpendicularmente, como alguien que cava un pozo. Es la diferencia entre el diletante y el no diletante.»¹⁷¹

En lloc de parlar d'improvisació Grotowski prefereix utilitzar la paraula *estudis* o *sketches* per anomenar els exercicis dels actors, associant-los més a les idees de rigor, profunditat i competència: «Para trabajar la improvisación es necesario ser extremadamente competentes. No es la buena voluntad que va a salvar el trabajo, sino la maestría. Evidentemente, cuando existe la maestría, surge la cuestión del corazón. El corazón sin la maestría es mierda. Cuando existe la maestría, debemos hacer frente al corazón y al espíritu.»¹⁷² Segons Grotowski, l'espontaneïtat només existeix dins una estructura o una disciplina que permeti descobrir la mestria i alhora la interioritat de l'actor. Espontaneïtat i disciplina constitueixen, doncs, una *conjunctio oppositorum* imprescindible per a la creació d'un teatre sagrat (com bé va entendre Artaud). L'actor ha de donar un testimoni, i aquest testimoni implica una gran lucidesa.¹⁷³

Així doncs, l'entrenament dels actors del Teatre Laboratori no està obert a l'atzar, sinó que cada exercici té un objectiu precís, unes bases a partir de les quals crear. Hi ha un motiu inicial, però després sorgeixen múltiples variacions que permeten anar definint un muntatge complex. Només una estructura ordenada allunya l'actor del caos i de la histèria de grup. La llibertat s'alterna constantment amb la disciplina, per permetre-li revelar-se, per treure'l de la banalitat:

¹⁷⁰ Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (ed.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Gaceta, Mèxic DF, 1988, p. 459-467 (p. 460).

¹⁷¹ Jerzy GROTOWSKI, «Tu eres hijo de alguien» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 69-75 (p. 73). En aquest article Grotowski dona encara una altra imatge referent a la improvisació: «es esculpir en el humo. Siempre desaparece.»

¹⁷² *Ibid.*, p. 71. Cf. C. SARRAUTÉ, «Grotowski et ses épigones», *Le Monde* (16/V/1969). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

¹⁷³ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 43): «Sólo una locura lúcida puede llevarnos a la plenitud.»

Notre méthode est la confrontation du métier avec nos connaissances, sans compromis, sans facilité. Nous pensons que nous devons avoir la même attitude devant l'improvisation. On doit donc se demander quel est le but de l'improvisation. Créer, c'est nous révéler; nous révéler c'est nous confesser. La confession est un acte de sincérité qui dépasse toutes les limites et cette sincérité est alors très proche du scandale. Faire un scandale c'est certes partir d'une sincérité extrême, mais à travers les malentendus.¹⁷⁴

La *partitura* és la proposta de Grotowski per substituir la improvisació desordenada. Descobrint el flux que conté els impulsos corporals i les relacions amb els altres, l'actor pot construir una línia exterior d'accions que li permeti, cada cop, retrobar les seves fonts personals i donar una resposta particular, sense caure en l'automatisme: «Dans cette voie, improviser c'est essayer de reconnaître la chose vécue, à travers le corps. Mais il existe un autre but pour improviser: se donner ce que la vie ne nous a pas donné.»¹⁷⁵ Una vegada més, l'actor ha d'adoptar una via negativa per alliberar-se dels clics de representació, de les banalitats que sorgeixen de la improvisació en grup (èxtasis, processons, víctimes, persecucions...).¹⁷⁶ Només així podrà descobrir la veritat dels seus pensaments, les seves emocions i experiències.

La *creació col·lectiva*, tan reivindicada en el temps de Grotowski, és també un dels temes sobre el qual es posiciona singularment. Reconeix que ha sorgit com una reacció sana i necessària a la *dictadura del director*, que determinava tot el que els actors haurien de fer. Però, sovint, s'ha substituït aquesta dictadura per una altra dictadura exercida per la collectivitat —el nou director col·lectiu. Això és el que té lloc, segons Grotowski, en les *comunes teatrals*, on hi ha una illusió d'autosuficiència que porta els actors a barrejar el treball individual de manera estèril, banal. En les *comunitats* fundades en la idea de trobada humana, en canvi, hi ha una recerca conjunta que deixa espai a cada actor per desenvolupar el seu camí, cercar la seva llibertat.¹⁷⁷ I és que la creació col·lectiva necessita un treball individual en consciència. El contacte amb els altres només és possible si, abans, s'estableix un contacte amb un mateix.

¹⁷⁴ Jerzy GROTOWSKI, «Au-delà de l'art dramatique», *Les Nouvelles Littéraires* (10/X/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Tu eres hijo de alguien» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 69-75 (p. 69): «He aquí algunos ejemplos de clichés de la improvisación en grupo: hacerse los "salvajes", imitar el trance, sobreutilizar los brazos y las manos, formar cortejos, llevar una persona en procesión, hacer el papel de un chivo expiatorio y sus perseguidores, consolar una víctima, actuar la simpleza confundida con un comportamiento irresponsable, presentar sus propios clichés de comportamiento cotidiano, social, como un comportamiento natural (*por así decir* la manera de conducirse en un bar).»

¹⁷⁷ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins «*Jour Saint*» et autres textes, p. 25-42 (p. 34-35). Cf. el comentari de Grotowski en una entrevista de Françoise VARENNE, «Franche autocritique de Grotowski», *Le Figaro* (22/IV/1972). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

Al llarg dels anys seixanta Grotowski va avançant en el sentit d'alliberar-se de la literatura i construir, amb cada actor, una partitura corporal i vocal molt precisa. *Akropolis* (1962) marca un canvi important en el mètode, però serà a *El príncep constant* (1965) on establirà més a fons una col·laboració íntima amb un actor: «En un sens, Grotowski était le maître, mais Ryszard était plus qu'un élève: il était la création du maître», afirma Brook.¹⁷⁸ El treball en equip es va fent cada cop més orgànic, una col·laboració autèntica entre director i actor. Aquest últim cerca constantment els mitjans expressius per complir l'ideal de Grotowski.

El seu últim espectacle, *Apocalypsis cum figuris* (1968), ja no té un text dramàtic com a suport, ni tampoc personatges ben definits. Després de molts mesos d'*estudis* a partir de mites, passatges de la Bíblia, fragments literaris i esdeveniments històrics —sota el nom inicial d'*Evangelis*—, Grotowski i els seus actors decideixen abandonar aquesta estructura, tot retenint els seus aspectes més fèrtils. Així sorgeix *Apocalypsis cum figuris*, a partir de les suggestions i les proves constants dels actors i de Grotowski: «In *Apocalypsis* we departed from literature. It was not a montage of texts. It was something we arrived at during rehearsals, through flashes of revelation, through improvisations. We had material for twenty hours in the end. Out of that we had to construct something which would have its own energy, like a stream. It was only then that we turned to the text, to speech.»¹⁷⁹ El grup ja estava acostumat a un mètode de treball exigent, però l'esforç havia de ser constant per evitar caure en respostes estereotipades o en il·lustracions senzilles dels mites. L'encarnació de la segona vinguda de Crist demanava ara una confrontació, una indagació en el present. Tots els actors semblaven encarnar l'*acte total* que Cieslak havia mostrat a *El príncep constant* (1965), allunyant-se cada cop més de la teatralitat. La recerca era lenta i difícil, però l'espontaneïtat permetia anar desxifrant una estructura, mentre que l'entrenament personal potenciava punts de contacte amb els altres membres del grup.

A partir de 1970 Grotowski prescindeix dels espectadors, tot donant continuïtat als mètodes actorals ja explorats pel Teatre Laboratori. Amb la col·laboració d'assistents aprofundeix en les partitures orgàniques individuals, en els cants vibratoris i altres expressions *anònimes* d'un art primordial. S'endinsa en les tècniques corporals de diverses cultures, tot volent tornar a les

¹⁷⁸ Peter BROOK, «Témoignages», dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, p. 115-119 (p. 117).

¹⁷⁹ Comentari de Grotowski en una entrevista d'E. MORAWIEC, «Na granicy prawdy» (1973), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 90. Vegeu també el comentari de l'actor Stanislaw Scierski, a la pàgina anterior, a propòsit de la preparació d'aquesta obra.

fonts de l'expressivitat i la comunió humana. Grotowski reinventa així els processos de creació a partir d'un coneixement pregon de la tradició.¹⁸⁰

▪

Peter Brook, a semblança de Grotowski, assumeix una posició alhora entusiasta i crítica amb les noves tendències artístiques dels seixanta. Valora els *happenings* per tot el que alliberen i renoven, però lamenta la seva carència de forma, la transgressió que instauren sense saber exactament cap a on es dirigeixen.¹⁸¹ Considera que comporten també el perill de convertir-se en una barreja infantil i banalitzada de molts elements, del *zen* al *pop art*, i de reflectir les mateixes obsessions d'un grup: «El *happening* es siempre el producto infantil de alguien e inevitablemente refleja el nivel de su inventor».¹⁸² No n'hi ha prou amb provocar i transgredir les normes, diu Brook, si no s'analitzen en profunditat els seus objectius ni es creen les condicions que possibiliten la seva percepció per part del públic. El teatre ha de ser capaç de conduir el públic a una part més amagada i profunda de la realitat.¹⁸³

També la *improvisació* és considerada amb reserves dins el seu mètode teatral. Com afirma Brook el 1970, la improvisació «c'est la chose la plus difficile qui existe: c'est l'aboutissement d'une vraie spontanéité».¹⁸⁴ Creu que no hi ha improvisació sense honestedat ni domini de la tècnica. Només la unió entre espontaneïtat i rigor pot donar frescor i profunditat a l'entrenament dels actors. Així se segueixen els impulsos interiors i exteriors i es pren una relació més conscient amb el cos. Però la improvisació comporta alhora molts perills:

una de las grandes carencias, por ejemplo, de la improvisación, o del teatro improvisado, es que, aunque puede producir una gran liberación, hasta cierto punto, al final la improvisación no consigue llegar tan lejos como solemos querer porque no estás luchando contra nada. Todo fluye

¹⁸⁰ Thomas Richards afirma: «El trabajo de Grotowski no niega en absoluto el pasado, sino que, más bien, busca en él las herramientas útiles que le puedan ayudar en su propio trabajo». Extret de Thomas RICHARDS, «Stanislavski y Grotowski: la conexión», dins *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con un prefacio y el ensayo «De la compañía teatral al arte como vehículo» de Jerzy Grotowski*, Alba, Barcelona, 2005 (1^a ed. anglesa: 1993), p. 17-25 (p. 19).

¹⁸¹ Cf. Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 71-72).

¹⁸² *Ibid.*, p. 70.

¹⁸³ Cf. Peter BROOK, «La calidad como guía de actividades» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 122-127 (p. 124); Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 119).

¹⁸⁴ «Peter Brook», *Journal TPR*, núm. 56-57 (agost de 1970) [extractes d'una entrevista de Peter Brook per a una emissió del servei de recerques de l'ORTF]. Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP.

en una direcció, y no hay ningún elemento de lucha real. En cuanto tienes una pelea de verdad con tu propio material puedes hacer grandes descubrimientos.¹⁸⁵

Parlar d'improvisació, en Brook, requereix salvar les distàncies amb les formes anàrquiques i espontànies utilitzades per molts altres grups (com el Living Theatre). Però Brook hi recorre sovint, com a dinàmica de desarmament de l'actor que li permet alliberar-se dels clixés i descobrir quelcom de nou des del seu interior: «Improviser c'est tellement difficile —c'est une rencontre avec le vide— que, naturellement, on a tendance à préparer. [... És un] état d'innocence et de virginité qui permet à une réelle impulsion de naître. Ce qui est le plus difficile c'est toujours le commencement.»¹⁸⁶ La improvisació marca, així, el retorn a un estat originari verge i lliure, en el qual l'actor ha de reaccionar espontàniament a partir del dubte i el desconeixement. Per fer-ho ha d'estar atent, preparat, disponible, obert; com el guerrer, que improvisa davant el perill. El buit és una condició essencial, alhora espacial i metodològica, que permet tornar al *punt zero*, recomençar.¹⁸⁷

L'any 1960, quan Brook porta a escena *El balcó* de Jean Genet, tria un grup molt poc convencional d'actors i experimenta, per primer cop, amb les improvisacions: «yo dirigí mi primerísimo experimento con una herramienta nueva, desconocida, llamada improvisación. Aquello abrió muchas direcciones fascinantes que yo había de seguir explorando en los años siguientes.»¹⁸⁸ La sessió del *Teatre de la Crueltat* (1964) li permet assumir totalment aquest mètode no únicament en els assajos, per crear vincles entre actors desconeguts, sinó també per sorprendre el públic i intensificar una trobada vertadera: «íbamos a tientas en la oscuridad, teníamos que ir descubriendo nuestras metas sobre la marcha. Éramos muy torpes, incluso temerarios en el modo en que nos sumergíamos en áreas de las que éramos totalmente ignorantes.»¹⁸⁹

¹⁸⁵ Entrevista a Peter Brook realitzada per Margaret CROYDEN, «El sueño de una noche de verano» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 23-41 (p. 32-33). Alguns anys més tard Brook corrobora: «Si queréis saber lo que es aburrimiento, id a ver una improvisación en la que dos o tres actores se pongan a "hacer lo suyo" sin que los interrumpan. Es inevitable que al poco tiempo se encuentren repitiendo tópicos, a menudo con una lentitud mortal que disminuye la vitalidad de cualquiera que los contemple.» Extret de Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 81-82).

¹⁸⁶ Entrevista a Peter Brook realitzada per George BANU, «Être prêt» (1983), dins *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 343-346 (p. 343).

¹⁸⁷ Cf. Monique BORIE, «Les origines et l'être du théâtre», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 119-142 (p. 138): «À la limite, les conditions de l'improvisation placent les acteurs en face d'un vide où il leur faut trouver un acte qui ait une signification communicable. La situation d'improvisation est prise en quelque sorte comme figure de ce point zéro à partir duquel un vrai commencement est possible. Comment ne serait-elle pas, dès lors, le meilleur tremplin pour retrouver les racines du théâtre, pour le saisir à sa source même?».

¹⁸⁸ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 148.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 180.

En la preparació de *Marat/Sade* (1964) els actors, després de visitar hospitals psiquiàtrics, comencen a improvisar reaccions de bogeria, mentre els companys els observen i critiquen. Aquest mètode incipient, que es nodreix també de lectures, pel·lícules i records personals, els permet allunyar-se dels tòpics habituals i crear un sentiment col·lectiu, una atenció vers els altres, una responsabilitat comuna.¹⁹⁰ L'espectacle *US* (1966) comporta un salt encara més gran en el buit: sense cap text previ els actors, directors i documentalistes que participen en aquest gran projecte teatral es posen a explorar temes, cançons i imatges que provoquin el públic concret del teatre Aldwych de Londres. *US* presenta moltes semblances amb els *happenings*, però compta amb un guió clar, ben fonamentat i una intencionalitat explícita: qüestionar els espectadors sobre la seva passivitat davant la guerra del Vietnam.¹⁹¹

Els *Exercicis sobre la tempesta* (1968) es constitueixen a partir d'improvisacions (*exercicis*) que es presenten posteriorment al públic. El punt de partida és el text de Shakespeare, però els actors exerciten una nova llibertat quan suprimeixen i canvien les escenes. La preocupació principal passa a ser el contacte viu amb el públic, l'exploració de múltiples llenguatges corporals i també de racons espacials (de la suggeridora Roundhouse).¹⁹² L'última obra d'aquesta dècada, *El somni d'una nit d'estiu* (1970), es basa igualment en Shakespeare. L'ambientació i la interpretació del text és totalment original, enriquida amb les improvisacions dels actors. Un dia, encara durant els assajos, la companyia de Brook representa *El somni* en un Centre d'Arts de Birmingham sense cap accessori, comptant únicament amb el treball dels actors:

Yo quería que todo mundo entendiera que eran los actores siempre actuando e improvisando, nunca fué una representación arreglada por un director de cierta forma para que los actores la obedecieran. Yo quise un contexto en el cual el actor pudiera regresar continuamente rechazando la obra, y hacer esto en vivo es una idea muy difícil de improvisación —no es una libertad total,

¹⁹⁰ Cf. Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 167).

¹⁹¹ Cf. Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 25-26). Brook aclareix que aquest espectacle no va ser presentat en cap altre lloc, ja que estava pensat per a un públic molt concret. Tot i així, s'autocritica pel fet d'haver integrat *US* en el repertori de la companyia, representant-lo durant cinc mesos, quan «una representación hubiera sido el ideal».

¹⁹² Yoshi Oida comenta, en el seu llibre, que mai no havia fet una improvisació, acostumat com estava al teatre japonès (Nô i Kabuki), basat en la idea de *kata* —una convenció fixa de representació que es transmet de professor a alumne: «Durante las improvisaciones, el trabajo me resultaba muy extraño. Desde el punto de vista del trabajo que hacemos hoy, todo parece un poco rudimentario e incluso cómico. Pero era el comienzo de un proceso, y todos estábamos dando los primeros pasos vacilantes hacia lo desconocido, aprendiendo de nuestras equivocaciones.» Extret de Yoshi OIDA, «París, 1968», dins *Un actor a la deriva*, p. 21-31 (p. 29-30).

ni es una restricción total con disciplina, es algo que combina misteriosamente a las dos—. Es difícil de analizar, e importante de sentir muy profundamente.¹⁹³

Les improvisacions que el CIRT portarà a l'Iran i l'Àfrica, a principis dels setanta, no es poden dissociar de la llibertat i la sorpresa conquerides a les dècades anteriors per les arts plàstiques i de l'espectacle. Llibertat i disciplina creen així una tensió creativa que marcarà tot el pensament metodològic de Brook: «La creación debe surgir de un choque entre el material en bruto dentro del actor y el material con el que se enfrenta. Y son él —el actor— y eso —el material— luchando juntos.»¹⁹⁴ Podem parlar també d'una conjugació entre improvisació i text, que permet així descobrir-se mútuament. El text té un caràcter merament indicatiu, com a font d'inspiració. El que Brook vol descobrir és l'impuls viu del poeta, els ritmes amagats rere les paraules.¹⁹⁵ La improvisació, per la seva banda, és l'element dinàmic, l'arma indispensable per a l'alliberament dels actors, el contacte entre el grup i el coneixement de cada públic.

És el grup el que dóna seguretat a l'actor per anar-se obrint a l'altre, fer-se disponible, i convertir així les situacions de perill en ocasions de confiança i de joia. Un cop davant del públic, l'actor inicia aleshores un diàleg, no pas una demostració. Començant per sentir-lo, s'adona de les seves reaccions i els seus interessos, tot procurant integrar-los a l'espectacle. Les experiències del CIRT a l'Àfrica o a l'Iran porten a l'extrem aquesta dinàmica d'integració totalment lliure d'un públic sempre diferent:

Hemos aprendido que la improvisación es una técnica difícil y exacta, que requiere de los actores el despliegue de sus mejores habilidades y recursos. Exige un entrenamiento específico, gran generosidad y también un enorme sentido del humor. La verdadera improvisación, aquella que conduce a un encuentro real con el público, sólo se verifica cuando el espectador siente que el actor le quiere y lo respeta.

Por esta razón el teatro de improvisación debe acudir allí donde la gente vive.¹⁹⁶

Com en Grotowski, es tracta d'aplicar una via negativa al treball de l'actor per demolar en ell tot el que no és viu, fresc, vertader: «la finalidad es llevar al actor una y otra vez a sus propias

¹⁹³ Peter BROOK, «La experimentación teatral», dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 409-424 (p. 413).

¹⁹⁴ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «En las colinas de Irán: *Orghast*» (1971), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 63-85 (p. 75).

¹⁹⁵ Cf. Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 121).

¹⁹⁶ Peter BROOK, «La vida en una forma más concentrada» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 193-195 (p. 194).

barreras, a los puntos donde desarrolla una mentira en lugar de la verdad recién encontrada».¹⁹⁷ François Marthouret, un dels actors del CIRT, descriu el moment de la improvisació com un *salt en el buit*, com una confrontació amb la mentida o l'autenticitat d'un mateix que mobilitza una energia molt més intensa que en la vida quotidiana:

vous éprouvez la nécessité, quand vous franchissez ce cercle, cette limite, d'être dans un état d'activité, de vie beaucoup plus intense qu'avant d'entrer en scène. Cette énergie que vous prenez pour entrer, vous la nourrissez d'un type de générosité qui n'est pas seulement suicidaire, parce que chaque mouvement va être suivi d'un autre pour vous faire exister de manière continue pendant un certain temps dans ce cercle là. Vous investissez à ce moment là tout ce que vous êtes vous-mêmes, vous franchissez cette limite avec un maximum de mobilisation, ou le peur, ce qui revient au même. Vous sautez dans le vide, *entièrement*.¹⁹⁸

Marthouret parla de la necessitat d'una representació *naïf*, associant aquest mot a les idees de curiositat, invenció, disponibilitat i escolta: «la naïveté prise dans un sens premier, c'est une façon de naître dans un jeu», una manera de reinventar permanentment les accions i mantenir-se expectant dins el grup.¹⁹⁹ Bruce Myers, un altre actor de Brook, defensa que el grup només es crea quan se sap escoltar i compartir: «Sans une bonne écoute on ne peut travailler ensemble, on ne peut arriver à quelque chose d'homogène. Le public sent tout de suite la qualité d'homogénéité d'un groupe. Elle permet à l'événement d'être partagé.»²⁰⁰

A la pràctica, l'entrenament dels actors es compon d'exercicis preparatoris, seguits d'un treball més específic sobre l'obra i d'una anàlisi racional, que permeti posteriorment explicar i comprendre el que s'ha experimentat.²⁰¹ Intuïció i reflexió es conjuguen, en el procés indefinit i provisional que comporta la prova, l'equivocació, l'atzar o el rebug. Enmig del caos de les exploracions inicials, el director va ajudant a desxifrar les formes finals i a arribar a un estat de gran senzillesa. Els assajos es realitzen, però, a porta tancada, sense la intromissió d'observadors aliens que podrien trencar amb el clima de confiança i intimitat instaurat entre

¹⁹⁷ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 151).

¹⁹⁸ Martine MILLON, «Entretien avec François Marthouret» (1983), dins George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtral*, p. 357-362 (p. 359).

¹⁹⁹ *Ibidem*. L'actor explica tot seguit: «Donc le mot *naïf* n'est ni une notion morale, ni une notion technique, c'était un mot pratique pour essayer de déterminer quelle sorte non pas d'innocence, mais en tout cas de curiosité, il pouvait y avoir à l'intérieur d'un acte artisanal comme celui-là, d'un acte dangereux qui consiste à franchir cette ligne.» (p. 360).

²⁰⁰ Georges BANU i Martine MILLON, «Entretien avec Bruce Myers» (1983), dins George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtral*, p. 363-367 (p. 364). Unes pàgines més endavant Myers comenta: «Tout d'abord l'importance du groupe sans lequel rien ne peut avancer. Trouver la communication. Essayer ce qu'on ne sait pas faire. Ne pas avoir peur. Écouter bien. Être flexible. Savoir partager. Être sain.» (p. 367).

²⁰¹ Cf. Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 91).

els actors.²⁰² El públic no constitueix, però, un *mal menor*, un element que apareix al final, separant clarament la fase de preparació de la fase de representació. Brook concep més aviat el procés creatiu com una continuïtat entre assajos i presentacions que exigeix, en tots els moments, una gran receptivitat i donació per part de l'actor.²⁰³

Malgrat la col·laboració intensa entre tots els membres del seu grup, en Brook no podem parlar, precisament, de *creació col·lectiva*. Brook no prescindeix gairebé mai de l'autor, tret de l'espectacle *US* (1966) sobre la guerra en el Vietnam. En aquest cas, és el treball improvisat dels actors, sobre l'escena, allò que permet anar configurant un text; un text fixat cada dia per l'escriptor però novament sotmès a prova, a rectificació. S'inicia aleshores un camí de despullament i anonimat, una renúncia a l'autoria per part de l'autor i el director:

C'est pour un faux amour-propre qu'il refuse souvent de se soumettre à cette épreuve. L'auteur doit accepter de se laisser détruire, afin d'émerger de nouveau, plus puissant que jamais. Vous vous souvenez du mythe du roi qui meurt. Le vieux roi qui accepte l'idée d'être assassiné. S'il veut survivre, le dramaturge doit, lui aussi, accepter d'être la victime d'un meurtre rituel. Ne vous y méprenez pas: il ne s'agit pas d'une querelle entre le metteur en scène et l'auteur, entre le partisan d'un théâtre de mise en scène et le partisan du théâtre littéraire. Plus que jamais on a besoin de l'auteur — mais de l'autre...²⁰⁴

Aquest procés es correspon a una *mort ritual*, un abandó, una renúncia. L'autor assumeix el paper de víctima, com també l'actor de Grotowski és una víctima oferta en autosacrifici. Esdevé part d'un ritual més gran, d'un principi més sagrat que el fa despullar-se, destruir la seva vanitat i el seu poder, perquè quelcom de nou pugui néixer. L'obra deixa de ser el treball individual d'un autor, en posició dominant i teòrica, per esdevenir el procés d'un grup humà, en recerca experimental, que el necessita puntualment. Però, malgrat que es configuri un text (o guió) per part dels actors i el director, Brook no considera que es produeixi mai una substitució de l'autor individual per un de col·lectiu: «Je ne veux pas mettre notre groupe à la place de

²⁰² Cf. Peter BROOK, «No hay secretos», dins *La puerta abierta*, p. 115-139 (p. 116): «He comprobado que la presencia de una sola persona en algún rincón oscuro a mis espaldas es una distracción continua y una fuente de tensión.»

²⁰³ Cf. Peter BROOK, «La experimentación teatral», dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 409-424 (p. 418): «Cuando se relaciona esto con el teatro significa que el público pertenece a la segunda fase, y mucho de lo que es bueno y de lo que está muerto en nuestro teatro proviene de esa idea, del que proviene el sentimiento de que el público es un elemento separado que fue introducido o injertado en una etapa posterior. Esto le da la capacidad de hacer lo que muchos grupos han hecho recientemente —y pienso que esto es suicida— y eso es renunciar al público por completo.» Aquesta crítica podria justificar les diferències amb Grotowski.

²⁰⁴ Intervenció de Brook en Pierre DOMMARGUES, «Shakespeare à l'heure du Vietnam. Rencontre avec Peter Brook», *Le Monde* (9/X/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o SW 2544. BnF. Dpt des ASP. A *US* Brook comptava amb Denis Cannan i Adrian Mitchell per anar determinant el material escrit.

l'auteur, et aujourd'hui on a vu les avantages et les désavantages de la création collective. Elle peut donner toutes sortes de résultats, mais elle ne remplace pas l'auteur.»²⁰⁵

▪

Clarament a favor de la creació col·lectiva se situa el Living Theatre. A Europa, el 1964, el Living renuncia per primer cop a l'existència d'un autor dramàtic i crea un espectacle a partir de moviments, cançons i rituals dels membres de la companyia: «Creación colectiva: los primeros *Mysteries* de París en octubre de 1964 fueron nuestra primera experiencia con el proceso. Sucedió con naturalidad, sin esfuerzo.», recorda Beck.²⁰⁶ El Living descobreix aleshores que la creació es converteix en un procés d'*interinspiració*, dependent dels intercanvis entre els actors. Aquest procés de recerca col·lectiva es presenta també com el reflex dels seus principis ideològics, com la concreció en l'àmbit teatral dels costums que ja anaven adoptant en la vida quotidiana: «La creación colectiva es un ejemplo del Proceso Autogestivo Anarco-Comunista que tiene más valor para el pueblo que una obra de teatro. La creación colectiva como arma secreta del pueblo.»²⁰⁷

El procés dinàmic de configuració dels espectacles vol prologar-se en l'escena, davant el públic. L'espontaneïtat i llibertat del grup han de ser percebudes pels espectadors a partir d'unes obres que no estan tancades sinó que es deixen canviar i adaptar a les situacions del moment. La creació col·lectiva passa a unir-se així a moments d'improvisació i de *teatre lliure*:

¿Qué ocurrió con todo lo pasado?

La creación colectiva.

Concepción de una compañía teatral, un grupo de trabajo, como comuna anarquista.

Teatro libre. Y con él improvisación: creación sobre la marcha.

Compañía teatral itinerante como unidad programante, un modo de vivir al margen, fuera del cerrado centro.

²⁰⁵ Entrevista a Peter Brook realitzada per George BANU, «Être prêt» (1983), dins *Brook. Les voies de la création théâtral*, p. 343-346 (p. 345). Alguns anys abans, el 1970, Brook semblava més partidari de la creació col·lectiva: «C'est un processus extrêmement périlleux, mais un des rares moyens de renouveler le théâtre actuel, qui est morne et mortellement triste.» Extractes d'una entrevista de Peter Brook per a una emissió del servei de recerques de l'ORTF. «Peter Brook», *Journal TPR*, núm. 56-57 (agost de 1970). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP.

²⁰⁶ Julian BECK, «43. Creación colectiva» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 101-103 (p. 101).

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 102.

Teatro anti-violento. Teatro como portavoz de la anarquía, de la revolución no violenta, de la revolución.²⁰⁸

Julian Beck ja s'havia familiaritzat abans amb la improvisació atès el seu contacte amb pintors, ballarins i músics novaiorquesos. El *jazz* se li mostrava com la gran revolució artística que havia portat frescor i una gran llibertat a l'escena. Des dels anys cinquanta el Living triava obres dramàtiques que contenien improvisacions, però se sentia encara massa controlat pels trucs, massa dirigit per l'autor: «Nos molestaba engañar al público. Honradez. No estábamos improvisando de verdad».²⁰⁹ Només a *The Brig* (1963) els actors comencen veritablement a improvisar dins unes regles definides, conferint realitat a unes accions cruels, dures, inhumanes. *Mysteries* (1964) segueix aquest descobriment anterior —la improvisació dins uns límits fixats—, que també rep el nom de *teatre lliure*: «El Teatro Libre es inventado por los actores según lo representan. El Teatro Libre no ha sido ensayado nunca. Hemos intentado hacer Teatro Libre. A veces falla. Nada resulta siempre lo mismo.»²¹⁰

El Living segueix *provocant* els espectadors per mitjà d'accions improvisades que susciten reaccions molt diverses. El maig de 1966, en una festa de commemoració dels 20 anys de la revista *Sipario*, presenta una sessió de *Free Theatre* on no hi ha cap paraula, sinó tan sols un silenci que molesta el públic. Aquesta actitud vol obligar la gent a qüestionar-se sobre l'essència d'un esdeveniment teatral: «C'est un des meilleurs choix que j'aie faits dans ma vie. La confrontation a été vraiment *troublante* pour les invités. Ils voulaient qu'on les conduise dans un endroit très différent de celui où ils se trouvaient et ils ne *pouvaient pas* en sortir.», afirma Beck.²¹¹

A *Paradise Now* (1968) hi ha una estructura que serveix de guió a les improvisacions dels actors. No es pot pensar aquest espectacle sense un públic particular cada vegada, que és convidat a intervenir en les accions, col·laborant així en la mateixa *revolució anarquista no violenta*. L'actuació

²⁰⁸ Julian BECK, «65. En vísperas del nuevo trabajo» (Bruselas, 17/XII/1969), dins *El Living Theatre*, p. 142-143 (p. 142).

²⁰⁹ Julian BECK, «42. Improvisación: Teatro libre» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 95-101 (p. 96). És en aquest article que Beck assenyala alguns dels precursors de la improvisació: Duchamp, Arp, Breton, Action Painting, Cage i Kaprow. Entre les obres del Living en què es produïa aquesta *falsa* improvisació, Beck assenyala: *Aquesta nit improvisem* (Pirandello), *Many Loves* (William Carlos Williams), *The Connection* i *The Apple* (Jack Gelber). Vegeu *supra*, sobre aquest tema, el capítol de la primera part «2.1.3. El teatre dels seixanta i l'art d'avantguarda».

²¹⁰ *Ibid.*, p. 99. Algun temps més tard, Beck escriu: «Teatro Libre como arma secreta del artista militante» (p. 101).

²¹¹ Resposta de Beck en una entrevista de Pierre BINER, «XXVII. La soirée scandale», dins *Le Living Theatre*, p. 147-148 (p. 147). Davant la crítica que els actors no havien representat res, Malina respon: «Nous estimons que nous avons joué, car nous avons transformé une atmosphère particulière en une atmosphère très différente. Puis nous sommes partis, parce que rien de plus ne pouvait émerger.» (p. 148).

del Living sembla molt més espontània que la de Grotowski o de Brook, però Beck i Malina insisteixen que els actors són totalment disciplinats en escena (al contrari del que passa a la vida real): «In *Mysteries* and *Frankenstein* there are fixed forms within which the actors improvise. On one side, the actors are very free; on the other hand, they are extremely disciplined. Both plays are improvisations within fixed forms.»²¹²

▪

L'espontaneïtat sembla necessitar, sempre, el suport d'una estructura o, almenys, d'una intenció clara. Mentre Grotowski ajuda l'actor a crear una partitura d'accions molt rigorosa, el Living defineix senzillament moments o escenes dins les quals improvisar. Mentre Grotowski i Brook segueixen defensant l'autoria individual d'una obra, el Living proclama l'autoria col·lectiva, reflex d'un estil de vida *tribal*, totalment anàrquic i lliure. El cert és que totes tres companyies revolucionen l'entrenament teatral habitual, desenvolupant uns mètodes propis de recerca col·lectiva molt més oberts a l'espontaneïtat, a l'intercanvi de tècniques corporals i a la consolidació d'un grup.

També les altres arts comencen a comptar amb l'atzar, oposant-se a la racionalitat i el determinisme dominants.²¹³ Ja a principis dels anys cinquanta John Cage afirmava que «Chance brings us closer to Nature in her manner of operation»,²¹⁴ mentre Jackson Pollock llençava aleatòriament pintura sobre una superfície contínua al terra. Naixia així un interès renovat per la imprevisibilitat de la vida, per les dinàmiques quotidianes, per la participació del temps en el procés creador, pel descobriment de les resistències internes de l'espectador que obstaculitzen la percepció artística. El teatre també participa d'aquesta tendència generalitzada d'obertura i alliberament de les normes.

²¹² Comentari de Malina en una entrevista realitzada a Cassis per Jonas MEKAS, «The Living Theatre in Europe from Conversations with Judith Malina and Julian Beck» (1966), dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre. Labirinti dell'Immaginario*, Morra, Nàpols, 2003, p. 85-97 (p. 90).

²¹³ Cf. Lucy R. LIPPARD and John CHANDLER, «The dematerialization of art» (1967), dins Alexander ALBERRO i Blake STIMSON (ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, MIT Press, Cambridge, 1999, p. 46-50 (p. 48): «Today many artists are interested in an order that incorporates implications of disorder and chance, in a negation of actively ordering parts in favor of the presentation of a whole. Earlier in the 20th century the announcement of an element of indeterminacy and relativity in the scientific system was a factor in the rise of an irrational abstraction.»

1.2.3 El director, o el naixement doble

*L'actor torna a néixer, no solament com a actor
sinó com a home, i amb ell jo torno a néixer.*
JERZY GROTOWSKI (1965)

La via negativa de l'actor no seria possible de portar a terme si no anés acompanyada per una actitud semblant per part del director. Els nous processos d'entrenament i creació són responsabilitat d'aquest últim que, a falta de models adequats, cerca camins innovadors transitables per l'actor. La intuïció del director i l'experimentació de l'actor s'uneixen i s'estimulen mútuament. Actor i director constitueixen, així, un duo insubstituïble en la recerca d'una metodologia creativa i pedagògica. És el grau d'intimitat i confiança que són capaços d'establir allò que possibilita l'aparició d'un discurs propi, d'una identitat compartida. La companyia teatral es converteix aleshores en un laboratori, un lloc de proves, un centre de recerca, un espai pedagògic.²¹⁵

▪

La relació de Jerzy Grotowski amb els actors és molt particular: rere una aparent intolerància amaga, de fet, una immensa delicadesa. Els seminaris europeus que imparteix, durant els anys seixanta, constitueixen una experiència colpidora per als participants i els crítics teatrals. En presència d'algun actor *bloquejat*, incapaç de vèncer les seves resistències corporals, Grotowski s'hi posa a fons, estimuland-lo amb imatges, provocant-lo, obrint-li els ressonadors, interactuant amb ell, per mitjà d'una delicadesa i una protecció inoblidables. Un crític francès descriu, a propòsit d'un seminari de 1967:

Alors on vit Grotowski jaillir soudain de sa chaise, jeter sa veste, dénouer sa cravate et prendre à bras-le-corps, avec une sorte de rage, un des garçons. Il lui insuffla sa volonté, prit possession de ses muscles en tambourinant sur lui avec violence pour l'obliger à déplacer sa voix. En une seconde, l'autre est devenu un instrument dont le maître joue à volonté. Abandonné, saisi, pris en charge, il laisse sortir le nom aimé. Grotowski fait le tigre, la souris, le fantôme. Le jeune homme

²¹⁴ John Cage, citat per Lucy R. LIPPARD, «Introduction to 557, 087» (1969), dins Alexander ALBERRO i Blake STIMSON (ed.), *Conceptual art*, p. 178-185 (p. 181).

²¹⁵ Cf. Georges BANU, «Pédagogie-processus, pédagogie-événement», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 49-52 (p. 49): «Longtemps Brook, Grotowski, Mnouchkine ont rejeté l'approche bicéphale, création-pédagogie, au nom de l'importance accordée aux répétitions assimilées à une *pédagogie de l'intérieur*. Cette fois-ci il n'y a plus de frontières, même commodes à franchir, puisque le théâtre lui-même est pensé comme un site pédagogique. C'est au sein même de l'équipe théâtrale que s'accomplit l'effort de préparation.»

répond et tombe épuisé. Le tyran retourne s'asseoir. Le tyran? Non, il se ravise, va toucher l'épaule de l'élève: «C'est bien. Si tu es fatigué, c'est que tu t'es donné vraiment. En vrai comédien.» Une tendresse brusque, nette, qui rend à la victime sa liberté. J'ai rarement vu quelque chose de plus beau.²¹⁶

La voluntat de Grotowski és que l'actor esdevingui un instrument, que es posi a les seves mans i accepti abandonar els clixés i les màscares superficials. Aleshores ell, amb una dedicació extrema, portarà l'actor a superar els límits aparents del seu cos. Li interessa la humanitat de l'actor, la possibilitat d'una trobada autèntica amb ell, d'una comprensió mútua —i, per extensió, l'oportunitat també de comprendre's a si mateix per mitjà d'un altre ésser humà. Grotowski no vol domesticar l'actor, ensenyar-li receptes o fer-li repetir gestos banals o metodològics. El que vol, en canvi, és col·laborar amb l'actor per poder gaudir d'un gest de revelació, de l'enriquiment personal que prové de la manifestació d'una condició humana.²¹⁷ Aquesta experiència metodològica d'obertura al desconegut el transforma també perquè li permet aprendre, descobrir el que encara desconeix i, així, renovar-se interiorment. O, com diu Grotowski en un fragment molt especial, *tornar a néixer* amb l'actor:

Hay algo incomparablemente íntimo y productivo en el trabajo que realizo con el actor que se me ha confiado. Debe ser cuidadoso, confiado y libre, porque nuestra labor significa explorar sus posibilidades hasta el máximo; su crecimiento se logra por observación, sorpresa y deseo de ayudar; el conocimiento se proyecta hacia él, o más bien, *se encuentra en él* y nuestro crecimiento común se vuelve la revelación. Ésta no es la instrucción que se ofrece a un alumno, sino una apertura total hacia otra persona en la que el fenómeno de «nacimiento doble o compartido» se vuelve posible. El actor vuelve a nacer, no sólo como actor sino como hombre y con él yo vuelvo a nacer. Es una manera muy torpe de expresarlo pero lo que se logra es la total aceptación de un ser humano por otro.²¹⁸

Recordem que, segons la concepció de Grotowski, l'actor és la víctima que s'ofereix al públic en un acte total. En l'univers miticoreligiós, tot sacrifici personal implica un renaixement, una conversió, un canvi de vida (l'anomenada *epistrophé* en grec, *metanoia* en llatí). En els sacrificis

²¹⁶ Robert ABIRACHED, «Un dompteur d'acteurs», *Le Nouvel Observateur* (19/IV/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. Bnf. Dpt des ASP. Hi ha descripcions molt semblants sobre el treball amb els actors a Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Octaedro, Barcelona, 2000 (1^a ed. italiana: 1998), p. 117; Peter BROOK, «Qualité et artisanat», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 6-10 (p. 7-8).

²¹⁷ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Exploración metódica» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 88-93 (p. 92): «No monto una obra para enseñar a los demás lo que ya conozco. Es después de que la producción de la obra se termina, y no antes, cuando me siento más sabio. Cualquier método que no se proyecte hacia lo desconocido es malo.»

agraris o dels déus es dóna la fragmentació de la víctima, necessària per originar la prosperitat dels camps.²¹⁹ De les restes es reconstrueix la totalitat, essent la víctima la condició d'intercanvi —el *do ut des*— per aconseguir el favor diví. Grotowski sembla esmentar aquest principi de la regeneració sacrificial quan afirma que, tant l'actor com ell mateix (¿convertit en sacrificant?) neixen de nou, es transformen interiorment.

El director no és senzillament l'*instructor espiritual* ni tampoc l'*analista*, diu Grotowski. Entre el director i l'actor s'ha d'establir una recerca en col·laboració, una anàlisi plural: «Leur confrontation d'où naît la représentation ne consiste pas à trouver l'accord mais en une rencontre fascinante et contradictoire».²²⁰ Grotowski és conscient que aquesta actitud de trobada s'oposa a la tendència alienadora i individualista de la societat contemporània. El treball amb cadascun dels membres de la seva companyia, en canvi, permet forjar una nova concepció de la vida col·lectiva, un terreny compartit de confiança i rigor: «Entre el actor y yo se cumplía una especie de íntimo drama. Buscábamos lo que es sinceridad y des-cubrimiento y que no requiere que nos hablemos. En el fondo esto es posible sólo en presencia del otro. Para mí se volvió posible en presencia del actor en cuanto hombre.»²²¹

El gest de col·laboració amb els actors s'estén als altres membres del procés teatral: l'autor, el crític literari, el dissenyador escènic... Les relacions que s'estableixen no volen ser competitives o dictatorials, sinó de recerca i creixement mutu. El director té el deure d'interpretar el text de l'autor, no pas d'illustrar-lo. Les primeres lectures li donen una idea de les accions dels actors i dels espais, però es tracta només d'un esbós provisional que permet començar a treballar. També l'espai que ha de crear l'arquitecte ha de sorgir d'una entesa conjunta de la voluntat de l'obra, d'un diàleg fecund amb el director.²²²

En un text de l'any 1985 (molts anys després d'haver acabat la seva fase teatral) Grotowski defineix el director com un *espectador de professió*: algú que observa, analitza, capta, espera... «El

²¹⁸ Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 20).

²¹⁹ Cf. Marcel MAUSS i Henri HUBERT, «V. El sacrifici del déu», dins *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, p. 113-128 (p. 116): «L'apoteosi sacrificial no és una altra cosa que el renaixement de la víctima». També en els evangelis Jesucrist diu a Nicodem que necessita *néixer de nou* o *néixer de dalt*, segons les traduccions del grec (Jn 3,1-8).

²²⁰ Émile COPFERMANN, «Jerzy Grotowski à Paris», *Les lettres françaises* (2/X/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 20).

²²¹ Jerzy GROTOWSKI, «Respuesta a Stanislavski» (1980), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 18-26 (p. 23).

²²² Cf. Thomas Quinn CURTISS, «Polish Theater Group. Impressive in Paris», *International Herald Tribune* (3/X/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 20).

director es alguien que enseña a los otros algo que él mismo no sabe hacer, pero para la observación, sí sabe: “yo esto no lo sé hacer, pero soy un espectador”, en este caso puede volverse creativo. Y puede volverse hasta un técnico, porque en esto hay una técnica precisa y compleja. Sólo que esta técnica no se puede recibir en ninguna escuela, se aprende sólo con el trabajo.»²²³ Es tracta d'un treball pacient i llarg de qui està atent a les revelacions, de qui es deixa sorprendre pel naixement de possibilitats inesperades. No són els plans inicials del director els que permeten l'aparició de les accions més importants, sinó l'espontaneïtat dels actors que, sovint, obren rutes insospitades i fecundes: «En todos los periodos de mi trabajo en el Teatro del Espectáculo, en el Teatro de la Participación y en el Teatro de las Fuentes, en todo mi trabajo, las cosas más importantes aparecieron cuando era sólo testigo del nacimiento de una posibilidad como una revelación desconocida.»²²⁴

En tant que espectador *professional*, és funció del director guiar l'atenció dels altres espectadors, creant així itineraris de sentit per mitjà d'un muntatge previ. Com que se situa a l'*altre costat* de l'actor, posseeix més distància per ajudar-lo, per verificar la comunicabilitat d'una acció. I és que Grotowski intenta no desdibuixar els rols, no fraternitzar excessivament amb els altres membres del grup; en canvi, vol crear un camp de *comunicació creativa* autèntica. Se situa, doncs, entre dues maneres possibles de ser director: entre el que anomena el director *hipòcritament fraternal* i el director *domador*.²²⁵ Vol convertir-se en algú completament dedicat i exigent, que apunta el camí però es retira quan l'actor troba el públic; algú que guia i inspira, però que també es deixa guiar: «Es una cuestión de libertad, de camaradería que no implica la falta de disciplina, sino un respeto a la autonomía de los demás.»²²⁶ El treball del director, a semblança del treball de l'actor, implica també una via negativa —una negació dels instints d'autoritat i determinisme, una renúncia a la quota de poder:

si un director quiere cumplir el papel de analista frente al actor crea una situación enfermiza entre los dos. El director puede ser fecundo si no pretende serlo, ésta es una de las paradojas del oficio, si el director quiere renunciar a su propia creación y ayudar a la de los otros, es decir, permitir a quienes trabajan con él que sean fecundos y él sólo ayudarlos en la sublimación de sus

²²³ Jerzy GROTOWSKI, «El director como espectador de profesión» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 47-55 (p. 48).

²²⁴ *Ibid.*, p. 54. Una mica més endavant comenta: «Si el director no mira como quien puede ser fascinado por una posibilidad desconocida, tal vez sólo por aquel día, sólo por aquel momento, quedará siempre al nivel limitado y banal de sus propias concepciones» (p. 55).

²²⁵ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (ed.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 459-467 (p. 463-464).

²²⁶ Jerzy GROTOWSKI, «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 213-222 (p. 216).

propias dificultades, si sólo quiere mostrarles el desafío que se requiere para llevar a cabo un acto de creación, en ese momento el director será fecundo.²²⁷

Grotowski defineix la relació entre l'actor i el director com un pèndol: el desafiament del director és un estímul a l'actor, però el que fa aquest últim és també una resposta que interpella el director. Es tracta d'un intercanvi essencial en el procés creatiu, d'una obra comuna totalment subjectiva i pragmàtica. Grotowski considera que l'experiència amb Cieslak, a *El príncep constant* (1965), ha sobrepassat totes les expectatives d'un treball actoral: «Qu'il est très rare qu'une symbiose entre un soi-disant metteur en scène et un soi-disant acteur puisse dépasser toutes les limites de la technique, d'une philosophie, ou des habitudes ordinaires. Cela est allé jusqu'à une telle profondeur que souvent il était difficile de savoir si c'était deux êtres humains qui travaillaient, ou un double être humain.»²²⁸ Molts altres actors testimonien la relació directa que naixia entre Grotowski i cadascun d'ells, transformant-los intensament i permetent-los anar integrant pensaments i experiències totalment nous.²²⁹

Apocalypsis cum figuris (1968) obliga Grotowski a canviar la manera de treballar amb els actors. La instrucció passa a ser substituïda per l'expectació, com descriu Flaszen algun temps més tard: «He sat silently, waiting, hour after hour. This was a very great change, because previously he really was a dictator. At that point there was no more theatre, because theatre to some extent requires dictatorship, manipulation.»²³⁰ De fet, Grotowski s'havia allunyat progressivament de la imatge típica d'un director, d'una companyia de teatre, d'una obra dramàtica. El seu autoritarisme inicial donava lloc a un silenci expectant davant l'actor, en una actitud semblant a la dels mestres orientals. El 1980 Grotowski reafirma que no vol domesticar ni manipular ningú, sinó senzillament establir una *germandat*: «repito que no quiero tener alumnos. Quiero tener compañeros de armas. Quiero tener una hermandad de armas. Quiero

²²⁷ Margo GLANTZ, «Apéndice. Entrevista a Jerzy Grotowski» (1968), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 223-233 (p. 231-232).

²²⁸ Jerzy GROTOWSKI, «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (rencontre *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9/XI/1990), p. 13-21 (p. 14). Grotowski continua: «C'était le don à quelque chose qui est beaucoup plus haut, qui nous dépasse, qui est au-dessus de nous, et aussi, peut-on dire, c'était le don à son travail, ou c'était le don à notre travail, le don à nous deux.»

²²⁹ Cf. l'entrevista amb l'actor Zbigniew Cynkutis, citada per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 51: «Everything that we did that was any good was not even made by Grotowski, but was born between me and Grotowski, Grotowski and me; Cieslak and Grotowski, Grotowski and Cieslak. It was the strong, direct relationship between Grotowski and each actor that enabled that actor to express something — something that originally may very often not have been the actor's own but that in time came to belong to him.»

²³⁰ Eric FORSYTHE, «Conversations with Ludwik Flaszen» (1978), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 91.

tener personas afines, incluso aquellas que están lejos y que, tal vez, reciben impulsos de parte mía, pero que son estimulados por su propia naturaleza.»²³¹

L'última etapa de Grotowski en el Workcenter de Pontedera és la culminació del camí que havia encetat a principis dels seixanta: una col·laboració autèntica entre éssers humans que estan disposats a sobrepassar els límits del cos i a entrar en comunió amb els altres. Grotowski és ara un mestre que té els seus deixebles, i que els transmet una experiència que ha acumulat al llarg de la vida. Havent rebutjat la institució canònica, ha creat un univers pedagògic propi, totalment original i subversiu, com comenta Banu: «Cet enseignement n'est ni normatif, ni impératif, il est, si l'on peut dire, "appellatif". Appel vers un théâtre qui ne se contente pas de n'être que du théâtre.»²³²

▪

També en Peter Brook percebem un recorregut que mena a un nou concepte de director. L'experiència fonamental que li fa qüestionar el seu paper junt als actors té lloc durant la temporada del *Teatre de la Crueltat* (1964). Brook renuncia aleshores a imposar la seva subjectivitat als actors i a imaginar, tot sol, l'espectacle, ja que aquest passa a configurar-se a partir d'improvisacions. La divisió entre la sala i l'escena perd sentit, i Brook passa a col·locar-se *al costat* dels actors, a la mateixa banda que ells: «No era suficiente quedarse en la segunda habitación, en el otro lado del umbral. Se necesitaba un compromiso diferente».²³³ Fins a aquell moment creia que els actors havien de realitzar el que volia el director. Ara comença a comprendre que aquest plantejament és absurd, és una mostra d'orgull i vanitat.

De fet, el seu aprenentatge com director, a Anglaterra, havia estat totalment pragmàtic o artesanal, lluny d'escoles i teories. Les seves preocupacions inicials giraven més entorn a la plàstica, els moviments o les paraules dels actors, que no pas entorn de qüestions d'interpretació. Un dia, quan li demanen que ensenyi a actuar, Brook no sap pas com fer-ho: «yo vi entonces ante mí un laberinto de contradicciones que reclamaban atención. Me di cuenta de que yo nunca podría enseñarle a un actor su oficio: yo nunca había sido actor y sabía que

²³¹ Jerzy GROTOWSKI, «Respuesta a Stanislavski» (1980), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 18-26 (p. 19).

²³² Georges BANU, «Les penseurs de l'enseignement», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 2-4 (p. 4). Una mica abans havia afirmat: «dans les années 60, furent jetées les bases d'une utopie pédagogique. Et nous savons que les utopies sont fécondes surtout par la tension qu'elles instaurent entre projection et échec.» (p. 3). Vegeu també Georges BANU, «El maestro inmóvil: un gran ausente», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 100-102.

nunca podría serlo. La elección de la palabra *enseñar* era errónea, pero implicaba algo muy preciso que yo necesitaba comprender.»²³⁴ Algunes nits més tard, veient com el director Toscanini dirigia una orquestra mantenint-se gairebé immòbil, Brook decideix imitar-lo, però encara no sap *què* escoltar ni *com* escoltar: «Intenté aplicar aquella técnica a la dirección de una función, interviniendo mínimamente, escuchando y observando, sin darme cuenta de que estaba muy lejos de estar preparado, y el resultado fue un desastre.»²³⁵ El descobriment de la figura del director comença a revelar-se com un procés lent de maduració personal.

Brook rebutja la figura del director dictador, aquell que utilitza tots els elements del teatre per transmetre el que vol dir; i també la figura del servent, aquell que es limita a coordinar un grup d'actors. Indagant la mateixa paraula *dirigir*, Brook defensa el seu sentit doble:

La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir «sí» o «no», tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí, el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero nunca de manera azarosa.²³⁶

Brook potencia més el sentit de direcció entès com a orientació. Al director li correspon escoltar els actors i col·laboradors, canviar d'idees a mesura que els assajos avancen o agafar altres camins, conduint sempre les energies collectives cap al mateix fi. Aquest *sentit de la direcció* és, de fet, molt diferent de la *concepció directorial*: així com el primer cristallitza al final d'un llarg procés, la segona ofereix una imatge congelada des del primer dia. El sentit de la direcció exigeix una exploració constant que assumeixi nous rumbos. L'última paraula, però, pertany sempre al director: ha de tractar-se, això sí, d'una paraula que assenyali, no que imposi res.²³⁷

Brook relata el debat que un dia va entaular amb un grup de directors de diferents nacionalitats, precisament sobre la millor paraula per definir la seva professió. Tots constaten aleshores la

²³³ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 183. Cf. Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 113-114).

²³⁴ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 123.

²³⁵ *Ibid.*, p. 124. Brook conclou sobre aquest episodi: «Toscanini me mostró que uno no puede imitar la línea vital de otro; ciertas experiencias deben ser revividas por uno mismo, y es peligroso intentar saltar, por una admiración errónea, al último tramo.»

²³⁶ Peter BROOK, «Visión estereoscópica» [1986], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 21.

²³⁷ *Ibid.*, p. 22. Cf. Peter Brook en una entrevista de Margaret CROYDEN, «Mirando atrás», dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 301-327 (p. 314): «Uno puede intentar ir al norte, y alguien dice: "Vamos derecho al sur, o al este". Y tú dices: "Ah, eso podría ser muy interesante". Y lo exploras.»

inadequació del mot *director* en les seves llengües específiques: l'antipatia de la paraula anglesa *director*; la inadequació de *metteur en scène*, en francès; o les evocacions físiques del terme escandinau *instruktor*. Brook suggereix, aleshores, la paraula *animador* per substituir la de *director*, però no tots hi estan d'acord, donada la banalització actual d'aquest terme. En el context particular de la factoria italiana on es troben, un director italià proposa la paraula *destillador*, que genera de seguida l'aprovació de tots.²³⁸

Animar els actors, destillar l'obra: aquests són els grans reptes del director, segons Brook. Recorrent encara a altres imatges, defineix el director com un *arbitre* per als actors, i també com «un guía nocturno que no conoce el territorio, y, no obstante, carece de elección, ha de guiar y aprender el camino mientras lo recorre».²³⁹ Mentrestant, els actors i crítics teatrals parlen d'ell com un escultor o un artesà, i també com un mestre zen: «Brook's training methods are like those of a Zen master rather than a conventional theatre director».²⁴⁰ En totes aquestes accepcions veiem com es perfila una renúncia del director als esquemes fabricats amb antelació, una acceptació de la novetat de cada assaig. Però Brook no ho deixa tot a l'atzar: ell mateix prepara la posada en escena, encara que sigui tan sols per mitjà d'un esquema que llençarà al dia següent. I és que una «preparación es necesaria para desecharla, igual que se necesita construir para poder demoler...».²⁴¹

El gran dilema del director, per Brook, és saber quan intervenir o quan deixar que les coses vagin soles. Reconeix que no pot imposar res a l'actor, forçant-lo a assumir una creació aliena. Però sap també que ha de tenir una intuïció inicial —o un *pressentiment sense forma*— que li serveixi de font d'atracció i d'inspiració, de coordinada orientadora:

Quando comienzo a trabajar una pieza, empiezo con una profunda intuición, sin forma, que es como un aroma, un color, una sombra. Ésa es la base de mi trabajo, de mi papel; así me preparo para los ensayos cada vez que monto una obra. Hay una intuición sin forma que es mi relación

²³⁸ Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 282-283. Quan, el 1970, pregunten a Brook sobre el seu paper dins el CIRT, ell respon: «J'aimerais qu'il réponde au beau mot français d'"animation". Entendons-nous: il ne s'agit pas d'imposer une vision ou une structure, ce qui est admissible pour les auteurs de romans ou de films mais ne permet pas de recréer le microcosme nécessaire au théâtre.» Extret d'«Entretien: Peter Brook l'élisabéthain», *Le Monde* (15/X/1970). Rec. fac. extraits de presse. 4^o SW 2544. BnF. Dpt des ASP.

²³⁹ Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 46).

²⁴⁰ James ROOSE-EVANS, «18. The Mountain with Many Caves: Peter Brook, Alfred Wolfsohn and Roy Hart», dins *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, Londres, 1984 (1^a ed.: 1970), p. 174-186 (p. 184).

²⁴¹ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 36). En un altre lloc afirma: «Lo cierto es que el director que llega al primer ensayo con su ejemplar lleno de acotaciones sobre movimientos y otras cuestiones escénicas, es, desde el punto de vista teatral, hombre perdido.» Extret de Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 142).

con la obra. Es la convicción que tengo de que dicha obra debe ser hecha hoy; sin esa convicción no puedo hacerla. No tengo técnica.²⁴²

A mesura que passa el temps, el director desenvolupa un sentit d'escolta, per descobrir les formes latents o els moviments ocults en el procés: «A causa de esta escucha permanecerá constantemente insatisfecho, aceptando, y no dejará de aceptar y rechazar cosas hasta que de repente oiga el sonido secreto que está esperando y vea la forma interior que esperaba».²⁴³ Practicant l'observació, reconeixerà el moment adequat per a cada cosa; entrenant-se en l'escolta, estarà en condicions d'ajudar els actors a escoltar; treballant en grup, es deixarà influir per idees alienes i ho veurà tot d'una manera distinta. Com afirma Banu, «il faut être près pour que l'acteur soit prêt.»²⁴⁴ Si el director es troba obert a aquest procés, s'operarà en ell una transformació autèntica, es donarà un neixement compartit —com diria Grotowski: «A las pocas semanas de haber empezado a ensayar, el director ya no es el mismo. Se ha visto enriquecido gracias a su trabajo con la gente; tiene más recursos. De hecho, y al margen de la comprensión que pudiera haber logrado del texto antes de los ensayos, ahora ha contado con la ayuda de los otros para verlo de un modo enteramente nuevo.»²⁴⁵

La direcció existeix, doncs, per encarrilar el treball d'un grup i aconseguir un resultat coherent en un temps determinat. Tal com el cuiner barreja molts ingredients en una olla, i és aquesta barreja la que crea un sabor especial, també el director ha de «preparar todo lo que pueda para los actores, para que ellos puedan crear un plato maravilloso».²⁴⁶ Brook és conscient, com Grotowski, que aquest paper d'observador i guia es va ocultant progressivament, i que acaba per desaparèixer: «El director está allí para atacar y ceder, provocar y retirarse, hasta que comience a aflorar la invisible materia. [...] la verdad es que todo director desaparece un poco más tarde, la noche del estreno.»²⁴⁷ En presència del públic, el director es converteix també ell en

²⁴² Peter BROOK, «La intuición sin forma» [1980], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 17-20 (p. 17). Yoshi Oida comenta el treball de Brook d'una manera molt semblant a la seva: «Tengo la impresión, cuando empezamos nuestro trabajo, de que aunque Peter tiene una idea clara de la dirección general de cada espectáculo, no ha decidido la forma final exacta. Sin embargo, sabe cómo investigar y sacar a la luz posibilidades. Este es su talento. Al principio de los ensayos, les cuenta a todos, incluyendo diseñadores, músicos, etc..., su idea general. Todos empiezan entonces su propio trabajo creativo, y Peter observa lo que hacen. Si alguien se aleja demasiado de su dirección básica, Peter les hace regresar, pero si están en el camino correcto, no se inmiscuye.» Extret de Yoshi OIDA, «París 1968», dins *Un actor a la deriva*, p. 21-31 (p. 28).

²⁴³ Peter BROOK, «No hay secretos», dins *La puerta abierta*, p. 115-139 (p. 139).

²⁴⁴ Georges BANU, «Être prêt — être près», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 60-64 (p. 63).

²⁴⁵ Peter BROOK, «Un mundo en relieve» [1982], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 35-40 (p. 39).

²⁴⁶ Brook, citat per Yoshi OIDA, «El trabajo continúa», dins *Un actor a la deriva*, p. 39-51 (p. 46).

²⁴⁷ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 146). Cf. *Ibid.*, p. 173.

públic. L'obra li semblarà aleshores diferent, com una nova totalitat que els assajos, sovint, no li deixaven percebre.

Per descriure la relació entre el director i els actors Brook recorre a diferents metàfores, entre elles la del *ball* (concretament el vals), on un dinamisme circular impedeix decidir qui és el guia. Aquest procés viu i ritmat es regenera contínuament per mitjà d'un intercanvi, d'una exploració conjunta i compartida.²⁴⁸ Les preguntes i els estímuls que Brook dirigeix als actors, des de fora, impulsen la recerca, fan sorgir corrents molt diferents en un principi i, posteriorment, permeten eliminar tot el que és superflu. El director ha de discernir entre els sentiments autoindulgents de l'actor i les seves intuïcions més vertaderes: «Debe ayudar al actor a que sea él mismo, y a la vez a que vaya más allá de sí mismo, de manera tal que la comprensión que logre pueda superar la limitada noción de la realidad que tiene toda persona.»²⁴⁹ Director i actor es necessiten mútuament; cadascú constitueix un repte per a l'altre, desafiant-lo a anar més lluny.

▪

A Julian Beck i Judith Malina no els agrada el nom de *directors*. Ells van fundar un dia el Living Theatre, són la seva ànima impulsora, però no volen assumir un paper directiu fort. Així com a mitjan anys seixanta comencen a renunciar a l'autoria individual d'un text, també rebutgen la *posició autoritària del director*. Beck comenta: «Los *Mysteris* no tenían director. Los creamos en menos de cuatro semanas, haciendo algunos cambios de vez en cuando durante los meses siguientes. [...] Judith y yo aún en posición de predominio. Incómodo. Renunciamos casi sin que se note. Es hermoso.»²⁵⁰

A partir d'aquesta experiència innovadora de 1964, Beck i Malina continuen cercant la manera de participar en la gènesi d'un espectacle. A *Frankenstein* (1966) segueixen estant al davant de la creació, però compten amb la col·laboració total dels altres actors. Beck ho comenta:

²⁴⁸ Cf. Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 167). A la pàgina 169 comenta: «El director ha de calibrar el tiempo: sentir el ritmo del proceso y observar sus divisiones. Hay un tiempo para discutir los esquemas generales de una obra, y otro para olvidarlos, para descubrir lo que sólo cabe encontrar mediante la alegría, la extravagancia, la irresponsabilidad. Hay también un tiempo en que nadie debe preocuparse del resultado de su esfuerzo.» Recordem que Grotowski recorria a la metàfora del pèndol per referir-se a la mateixa dinàmica conjunta.

²⁴⁹ Peter BROOK, «Malentendidos» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 27-33 (p. 32). Brook afegeix: «Hay una regla de oro. El actor jamás debe olvidar que la obra es más grande que él. Si cree que puede dominar la obra no hará otra cosa que adaptarla a su medida.»

²⁵⁰ Julian BECK, «23. Meditación sobre la Actuación y el Anarquismo» (Northeim, 19/VIII/1966), dins *El Living Theatre*, p.

El momento apoteósico en que una colectividad de individuos se convierte en sí misma. ¿Dónde está el director? El/ella es un entusiasta participante, ya no se ve alienado de los actores, ni los actores del director. [...]

Necesitábamos controlar un proyecto cuyas necesidades no podíamos medir. Dirigía su propio destino. Los directores, J & J, no obstante, estaban construyendo un espectáculo para las capacidades de una compañía de actores a todos los cuales conocían íntimamente. Los actores se dirigían a sí mismos a través de los directores.²⁵¹

Els assajos de *Paradise Now* (1968) revelen ja una experiència total d'intercanvi d'idees i experiències. La comuna anarquista que constitueixen —almenys *espiritualment i psicològicament*, com ells mateixos afirmen— vol originar un treball totalment col·lectiu i lliure, barrejat amb la vida, allunyat de les jerarquies i imposicions. El Living vol donar exemple, mostrar a la societat com aquesta hauria d'actuar. Beck afirma aleshores: «Judith et moi nous efforçons de disparaître, de nous fondre dans la collectivité. Nous nous évanouissons peu à peu, comme nous voudrions que l'Etat le fasse. Mais il reste un long chemin.»²⁵²

▪

Grotowski, Brook i la parella Beck/Malina proposen una nova manera d'entendre el paper del director teatral. El grup els ensenya a dialogar, a compartir, a cercar conjuntament, a aventurar-se en nous processos de creació col·lectiva. De la postura impositora o dictatorial passen a una posició d'escolta, de qui espera molt dels actors i es col·loca al seu costat, tot desitjant *néixer amb ells* (per dir-ho amb Grotowski). Aquest pas de renúncia no és fàcil ni immediat. Les motivacions difereixen en tots tres casos: es tracta d'una col·laboració autèntica i exigent on no es confonen els papers, en el cas de Grotowski; d'un procés atent d'escolta i animació dels actors, en Brook; d'una recerca col·lectiva totalment espontània, en el Living Theatre. És el grup d'actors el vertader impulsor d'aquests canvis, que permeten recrear unes relacions humanes més profundes i sinceres.

61-62 (p. 61).

²⁵¹ *Ibid.*, p. 62. Beck encara comenta: «*Frankestein* fluctuaba mucho. Siempre Judith y Julián por delante. Cuando flaqueábamos, otros empujaban más. Colaboración total: dirección escenario actuación luces representación trajes todos los elementos.» (p. 61).

²⁵² Comentari de Julian Beck en una entrevista de Pierre BINDER, «XXIX. "Un jour, peut-être, nous serons pleinement une communauté anarchiste"», dins *Le Living Theatre*, p. 167-174 (p. 172).

2. EL PÚBLIC: FUNCIÓ I CONFIGURACIÓ

Lloc teatral i dispositiu escènic, acústica, visibilitat, il·luminació, confort de l'espectador, seient ocupat per aquest últim, són tants els elements que formen part de l'acció teatral...

ANNE-MARIE GOURDON (1982)

Hi ha un moment en què el treball íntim del director amb els actors ha de ser mostrat al públic. La maduresa de l'obra demana ara una segona prova imprescindible: la trobada amb una mirada aliena al procés creatiu. El director es retira a un segon pla i apareixen els espectadors, més o menys crítics, més o menys entregats. Sense ells no hi ha veritablement teatre. I és que «El espectador es el destinatario del discurso verbal y escénico, el receptor del proceso de comunicación, el rey de la fiesta; pero es también el sujeto de un *hacer*, el artesano de una práctica que se articula perpetuamente con las prácticas escénicas».²⁵³

El públic, tan esperat pels actors, pot convertir-se en el gran enemic del teatre: davant d'ell és fàcil perdre l'autenticitat a costa d'intentar conquerir-lo, comprar-lo. Així doncs, és millor comptar amb ell, integrar-lo dins l'espai escènic, donar-li motius per enraonar i endinsar-se en l'espectacle. En un clima d'utopia i reinvenió dels processos artístics, la gent de teatre planteja al públic exigències que li semblaven alienes: participar, combregar, adherir-se a l'acció, qüestionar-se interiorment... Perquè el públic col·labori en aquest procés de comunió, s'inventen també noves configuracions espacials que el disposin de manera més integrada, propera o dinàmica. L'atenció se centra en els elements capaços de canviar la seva experiència receptora: dispositiu escènic, acústica, visibilitat, il·luminació...²⁵⁴ La gent del teatre dels seixanta explora així les condicions de la percepció dels espectadors, a la recerca de dinàmiques que afavoreixin un intercanvi, una trobada enriquidora.

2.1 L'exigent condició d'espectador

2.1.1 Espectador, testimoni, participant

²⁵³ Anne UBERSFELD, «El trabajo del espectador», dins *La escuela del espectador*, presentació de Juan Antonio Hormigón, revisió e introducció de Nathalie Cañizares Bundorf, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997 (1ª ed. francesa: 1996), p. 303-325 (p. 305).

²⁵⁴ Cf. Anne-Marie GOURDON, *Théâtre, public, perception*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1982, p. 127.

*Creiem que no pot existir cap tasca teatral si no és a través de la seva relació amb les
persones que l'estan mirant: que l'espectador és un participant.*
PETER BROOK (1973)

El procés negatiu que va eliminant les mediacions escèniques i acaba per deixar l'actor pràcticament sol a l'escena, rebutja també el paper del públic. Es considera inacceptable la presència de *voyeurs* a la sala. A «The Aesthetics of Silence» (1967), Susan Sontag afirma que «gran parte del arte contemporáneo parece sentirse estimulado por el deseo de eliminar al público del arte, empresa ésta que se manifiesta a menudo como una tentativa de eliminar por completo el "arte". (¿En beneficio de la "vida"?).»²⁵⁵ També en el teatre percebem un clar rebuig a la presència passiva dels espectadors. La formació de comunitats teatrals pedagògiques, així com la reinvenió dels processos de creació, instaura un nou model d'espectacle que no pretén mostrar res al públic, sinó compartir amb ell una recerca de vida.

▪

Jerzy Grotowski rebutja, d'entrada, la paraula *públic*. El que li interessa és l'ésser humà concret, no pas un col·lectiu anònim i abstracte. A les grans èpoques teatrals, diu, hi ha hagut autènticament un públic; però ara no hi ha res més que espectadors. El teatre que proposa es dirigeix a cadascun d'ells, i constitueix un esforç per reunificar-los, per fer-los redescobrir una comunió humana.²⁵⁶ Els temes, creu Grotowski, han de pertànyer al rerefons mític dels actors i espectadors. I és que la profanació només tindrà sentit quan les referències siguin compartides: «Si este terreno común existe, podremos, con toda sinceridad, llegar inevitablemente a la confrontación de la tradición y la contemporaneidad, del mito y la incredulidad, de lo inconsciente y la imaginación colectiva.»²⁵⁷

L'acte total de l'actor constitueix una invitació a l'espectador a fer el mateix; a obrir-se i donar-se gratuïtament, acceptant abandonar les seves màscares quotidianes. El paper de l'actor no és ensenyar res al públic sinó aprendre'n i confrontar-se amb ell, per omplir un buit interior i realitzar-se.²⁵⁸ A fi d'establir aquesta relació personal i íntima, el número d'espectadors del Teatre Laboratori ha de ser, necessàriament, reduït: «Les invités de Faust ne sont pas trois mille,

²⁵⁵ Susan SONTAG, «La estética del silencio» (1967), dins *Estilos radicales*, p. 11-43 (p. 16).

²⁵⁶ Cf. Georges BANU, «Grotowski: anonyme et present», dins Georges BANU, *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Aubier, París, 1984, p. 56-61 (p. 57): «cette rencontre entre l'acteur et le spectateur reconstitue l'unité, car le théâtre de Grotowski, en dépit des apparences, ne se rattache pas à une expérience fragmentaire du monde. L'unité peut être refaite, mais seulement dans l'individu.»

²⁵⁷ Jerzy GROTOWSKI, «Exploración metódica» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 88-93 (p. 92).

c'est la raison pour laquelle je ne choisis que de petits théâtres. L'idéal serait une quarantaine de spectateurs», afirma Grotowski el 1968.²⁵⁹

El Teatre Laboratori és molt exigent en relació amb el seu públic. Cerca concretament aquells espectadors que tenen una *necessitat espiritual*, que es volen analitzar per mitjà de la representació i trobar algú amb les mateixes inquietuds.²⁶⁰ Grotowski sap que l'espectador amb què somnia és una minoria, i per això rebutja multituds en el teatre. Vol que el seu teatre sigui, precisament, un *art elitaire*. Renega de l'espectador que no vol perdre's un esdeveniment cultural perquè està de moda, o perquè en pugui parlar als seus coneguts: «Celui-là ne m'intéresse pas: je ne suis pas le caviar qui donne du prix à une réunion.»²⁶¹ La seva recerca el porta a indagar a fons el paper i la pertinença del públic:

Nous faisons quelque chose et il y a les autres, ceux qui veulent nous rencontrer, ce n'est pas un public, ça, ce sont des êtres concrets, en chair et en os, les uns ouvrent leurs portes, d'autres viennent à leur rencontre, quelque chose se passera entre nous. C'est plus important que d'avoir une théorie au sujet de ce que doit être le public. Qu'avons-nous à faire et qui avons-nous envie de rencontrer? Et que sera ce qui se passera entre nous et parmi nous? Telles sont les questions que l'on se pose de nouveau à chaque fois et puisqu'il en est ainsi —la place de ceux qui seront venus nous voir se trouvera d'elle-même. La définir d'avance serait un jeu purement abstrait.²⁶²

En el moment en què abandona la producció d'espectacles, Grotowski manifesta una clara decepció per la resposta del públic, que no s'ha pogut convertir en participant o testimoni de l'acte total de l'actor: «Todo lo que puedo decir con certeza es que en los teatros de nuestra civilización, nunca me he encontrado con la participación directa. El Teatro Laboratorio busca un espectador-testigo, pero el testimonio de éste sólo es posible si el actor logra un acto auténtico. Si no existe este acto, ¿qué puede testificar?»²⁶³ Grotowski recorda el documental que va veure, un dia, sobre la immolació d'un monjo a Saigon: l'acte no tenia espectadors, sinó tan

²⁵⁸ Jerzy GROTOWSKI, «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 213-222 (p. 214).

²⁵⁹ Pierre JULIEN, «Les comédiens polonais s'installent à l'Épée de Bois», *L'Aurore* (24/IX/1968). Rec. de coupures de presse. 4^o SW 10790. BnF. Dpt des ASP.

²⁶⁰ Cf. J. LEMARCHAND, «Grotowski et le Théâtre de Wrocław à l'Épée de Bois», *Le Figaro Littéraire* (14/X/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 459-467 (p. 465).

²⁶¹ Comentari de Grotowski en una entrevista de Françoise VARENNE, «Franche autocritique de Grotowski», *Le Figaro* (22/IV/1972). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

²⁶² Jerzy GROTOWSKI, «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins *«Jour Saint» et autres textes*, p. 25-42 (p. 41-42).

²⁶³ Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 459-467 (p. 467).

sols *testimonis*; no s'havia realitzat *per a* ells, sinó que ells s'hi havien trobat, en un determinat moment del procés. Això és el que ell vol per al seu teatre.²⁶⁴

Al llarg dels anys Grotowski havia intentat convertir els *espectadors* del Teatre Laboratori en *testimonis*; ara, el seu desig és que esdevinguin *participants*. Això prové de la decisió d'alliberar-se finalment del públic: «lo que cuenta es el encuentro aquí y ahora, del otro, en grupo, esa presencia viva».²⁶⁵ Grotowski no es tanca en un treball individual amb cada actor, sinó que explora les unions humanes, la comunió amb els altres. Considera que no hi ha veritablement un acte total si aquest no es dona en presència d'un altre ésser humà; només així es pot convertir en *do*. Tal com succeeix en l'àmbit religiós, en què la pregària individual difereix de la celebració col·lectiva, també el treball proposat per Grotowski conté una part individual i una ofrena/celebració comunitària. En el límit, tot es resumeix a la relació entre *jo i tu*:

Nous sommes arrivés à un point très délicat: moi-toi. Est-ce que moi-toi ce sont deux êtres ou un seul? Est-ce que moi-toi c'est toi et moi? Est-ce que moi-toi veut dire un être qui englobe les deux?... Moi-toi? Est-ce que c'est uniquement une double personne? Moi-toi ce n'est pas du tout un qui est deux, ni deux qui sont un. Moi-toi c'est l'expérience où tout est inclus. Si on arrive à ce point-là, la terre, le soleil, les vents, les cris d'oiseaux, la lumière du dedans, les grandes marées, tout est présent.²⁶⁶

Aquest fragment sintonitza totalment amb el pensament de Martin Buber, quan fa referència a la necessitat d'establir relacions que siguin de l'ordre del *jo-tu*. El món de l'allò és un món exterior, distant, objectual. Per invertir aquesta tendència tan present en la societat moderna, cal renunciar a l'instint d'autoafirmació i a la possessió de les coses i penetrar així en el món efímer, no controlable i perillós de la relació. No es tracta, aclareix Buber, de renunciar al *jo*. I és que no hi ha relació si no hi ha un *jo* i un *tu* que es troben, si no s'és veritablement persona. La mirada de l'altre ajuda al coneixement propi i permet participar en la realitat.²⁶⁷ Podem dir, doncs, que el (para)teatre de Grotowski és la concreció pràctica del pensament buberià; un camp de proves de la relació primordial *jo-tu*.

■

²⁶⁴ Cf. Anatoli VASSILIEV, «De Grotowski vers Stanislavski», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 19-23 (p. 19).

²⁶⁵ Jerzy GROTOWSKI, «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46 (p. 43).

²⁶⁶ Jerzy GROTOWSKI, «L'art du débutant» (1978), citat per Georges BANU, «Grotowski: anonyme et présent», dins *Le théâtre, sorties de secours*, p. 56-61 (p. 58).

²⁶⁷ Martin BUBER, *Jo i Tu*, p. 82.

Peter Brook viu aquesta relació primordial en el si del mateix procés teatral, sense prescindir mai de la presència del públic. Sap que cada nit els actors trobaran un grup d'espectadors més o menys agraït, més o menys obert, però es resisteix a parlar de públics *bons* o *dolents*: «Es cierto que en ocasiones hay públicos muy malos, pero uno ha de negarse tajantemente a decirlo, por la sencilla razón de que no se puede esperar que un público sea bueno. Sólo hay públicos fáciles y públicos menos fáciles, y nuestro trabajo consiste en hacer que todos los públicos sean buenos.»²⁶⁸ El repte, doncs, pertany als actors. Són ells que han de generar interès i despertar l'atenció dels espectadors. Aquests últims es troben expectants, i l'actor percep fàcilment si s'adhereixen a l'obra o romanen indiferents. Quan s'aconsegueix crear un interès actiu, el públic passa a *assistir* als actors:

Con esa asistencia, la de ojos, deseos, goce y concentración, la repetición se convierte en representación. Entonces esta última palabra deja de separar al actor del público, al espectáculo del espectador; los abarca, y lo que es presente para uno lo es asimismo para el otro. También el público ha sufrido un cambio. Ha llegado de la vida exterior, que es esencialmente repetitiva, a un lugar en que cada momento se vive con mayor claridad y tensión. El público asiste al actor y, al mismo tiempo, los espectadores reciben asistencia desde el escenario.²⁶⁹

Davant una obra avorrida, Brook convida els espectadors a preguntar-se: «¿Me falta algo a mí o al espectáculo?»²⁷⁰ Possiblement hi haurà mancances d'ambdues parts. Però del que es tracta és que cadascú es qüestionï interiorment. Quan Brook assisteix a *The Connection*, del Living Theatre, s'adona que la seva actitud com a espectador ha de canviar radicalment. Fins aleshores considera que se li donava el *menjar a la boca*, però que ara és convidat a observar unes accions quotidianes autèntiques, realitzades per gent desconeguda i diferent. L'aparició d'un sentiment d'avorriment o interès depèn, segons Brook, de l'espectador mateix: «¿Somos capaces de contemplar a gente que no conocemos, gente con una forma de vida completamente diferente a la nuestra, con interés? La escena nos ofrece el supremo tributo de tratarnos a todos como a artistas, como a testigos creativos independientes. Y la velada será tan interesante como nosotros queramos que sea.»²⁷¹

²⁶⁸ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 48).

²⁶⁹ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 188-189). Brook començava per destacar, en la llengua francesa, la potència de la paraula *assistir* («Assistance; j'assiste à une pièce, es decir, asisto al teatro»).

²⁷⁰ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 70).

²⁷¹ Peter BROOK, «La conexión Beck» [1960], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 47-56 (p. 52). Brook afegeix: «uno descubre que las dos posibilidades —aburrimiento o interés— no son en este caso posibles posturas críticas frente a la pieza, sino críticas a nosotros mismos.»

Els espectacles de Brook, a la dècada dels seixanta, van manifestant una preocupació creixent per la percepció dels espectadors. *Marat/Sade* (1964) es presentava ja com una experiència violenta dirigida a un públic passiu, tot intentant de sacsejar-lo. Però l'experiència de *US* (1966) genera un impacte encara més fort. Els espectadors i crítics teatrals es pregunten, aleshores, com han de reaccionar després de tres hores d'agressions i patiments sobre Vietnam que els paralitzen: «Just what is one supposed to do with it? What is one supposed to do with any of the truths one discovered in the evening?»²⁷² Hi ha una indefinició del públic en relació amb el paper que li correspon. *L'espectador* es va transformant en *testimoni*, en algú que presencia a distància uns drames violents i íntims.

El viatge a l'Àfrica del CIRT (1972-1973) sorgeix de l'impuls per conèixer un públic *exigent*, desconexor de les convencions teatrals i, per això, més transparent en les seves reaccions: «Están abiertos pero tampoco se les satisface fácilmente. A un público sofisticado o intelectual de Londres o París o Nueva York se le puede engañar muy fácilmente.», comenta Brook.²⁷³ Aquestes societats tradicionals, amb un gran bagatge de mites, cerimònies i cants, responen espontàniament a les improvisacions dels actors, sense oferir resistència. I la seva resposta atenta porta els actors a preguntar-se sobre el que ha mancat o no en termes humans. Tot el treball gira entorn a aquest aprenentatge de la relació entre actors i espectadors: «Había un interés y una inteligencia directa como un rayo, pero no un juicio, así que para los actores era posible establecer una relación con el público. Era muy diferente del clima de batalla donde hay que convencer a un público, hay que atraparlo. Era algo muy curioso y enormemente gratificante.»²⁷⁴ La veritat és que també Brook desitja escapar al *publicotropisme* de què parlava Grotowski.

²⁷² Arnold WESKER, «Open letter to the team», dins *US. The Book of the Royal Shakespeare Theatre Production*, Calder & Boyars, Londres, 1968, p. 202-206 (p. 202). Més endavant, Wesker (el director que recupera la Roundhouse en els seixanta) comenta: «You have assumed an awful responsibility. You've assumed the right to dramatize, theatricalize, what you will, a terrible and seemingly senseless suffering. You must have a mighty reason for doing so —something more than curiosity or the quest for pure truth, or the desire to recreate the physical experience of that suffering.» (p. 205).

²⁷³ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Experimentos en el Centro» (1972), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 87-107 (p. 95).

²⁷⁴ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Experimentos en África» (1973), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 109-131 (p. 117). En una altra entrevista del mateix any Brook comenta: «El sentimiento que predominaba entre nuestro público era el de una simple y total atención, de la entrega más absoluta, de un entendimiento instantáneo. Eso que, quizás en apenas un segundo, modifica radicalmente en el actor su noción de lo que debe ser su relación con el espectador.» Extret de Peter BROOK, «El África de Brook. Una entrevista con Michael Gibson» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 196-221 (p. 197).

Els espectadors de les seves obres anteriors s'havien convertit en *testimonis*. Ara, en terres africanes, esdevenen *participants*: «El trabajo que estamos haciendo tiene que ver con el público. Creemos que no puede existir ninguna labor teatral si no es a través de su relación con las personas que la están mirando: que el espectador es un participante.»²⁷⁵ Per Brook, doncs, el públic no és un intrús en el treball íntim i honest dels actors, sinó precisament un element importantíssim de discerniment:

El ojo del público es el primer elemento de orientación. Cuando sentimos ese escrutinio como una auténtica expectación que exige en todo momento que no haya nada gratuito, que no se abandone nada a la desidia y que todo surja de una percepción constante, nos damos cuenta de que el público no tiene una función pasiva. No necesita intervenir ni manifestarse para participar. Su participación es continua a través de su presencia expectante.²⁷⁶

El millor públic brookià és aquell que no té memòria, que desconeix les convencions i pot així obrir-se a l'esdeveniment teatral com si fos *el primer cop*. Així com el comportament de l'actor ha de prendre una via negativa, d'abandó dels clixés i els accessoris teatrals, Brook també espera trobar un públic ideal buidat de tot referent i disponible.²⁷⁷ I és que cal una predisposició per acceptar sortir d'un món quotidià i familiar i penetrar en un altre d'invisible, que demana una agudització de la percepció i un contacte més íntim amb companys. Per mitjà dels personatges que observa, l'espectador participa d'una nova existència, adoptant punts de vista sovint contradictoris i sobreposats al seu mateix. Es pot així endinsar en la tragèdia, perquè sap que res no li passarà directament. Per mitjà d'una *catarsi*, descobreix noves sortides per al dolor.²⁷⁸ El teatre esdevé aleshores una ocasió d'alliberament i purificació per als espectadors:

Con respecto al espectador habría que preguntar si desea algún cambio en su circunstancia, si quiere algo diferente para sí, para su vida, para la sociedad. Si no es así, no necesita que el teatro sea amargo, un cristal de aumento, un lugar de confrontación.

²⁷⁵ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Experimentos en África» (1973), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 109-131 (p. 114).

²⁷⁶ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 25-26).

²⁷⁷ Cf. Monique BORIE, «Les origines et l'être du théâtre», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 119-142 (p. 122): «Et, faute d'une vraie tradition, Brook de rêver non seulement d'un acteur mais aussi d'un spectateur sans mémoire, d'un public pour qui ce serait vraiment "la première fois", qui n'aurait jamais vu de théâtre, pour qui il ne renverrait à aucune forme, à aucun style, au début des recherches du Centre en seront la figure, puis un peu plus tard les villageois d'Iran ou d'Afrique. Visages multiples d'une seule et même utopie, celle d'un auditoire totalement ouvert, libre de toute association culturelle ou conventionnelle sur le théâtre.»

²⁷⁸ Cf. l'entrevista a Peter Brook realitzada per Margaret CROYDEN, «La Tragédie de Carmen» (1983), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 209-229 (p. 219): «Se puede decir que trascender la tragedia siempre le corresponde al público. El

Por el contrario, tal vez desee algunos de esos cambios, o todos, en cuyo caso no sólo necesita el teatro, sino también todo lo que éste le ofrezca. Necesita de manera desesperada ese trazo que le marque, lo necesita para permanecer.²⁷⁹

Brook somnia un *teatre necessari*, un teatre regenerador tant per a l'actor com per a l'espectador, que els canviï interiorment i ofereixi l'oportunitat momentània d'experimentar la vida d'una manera més concentrada, més profunda. Per fer-ho, la participació de l'espectador és necessària. No es tracta tant d'intervenir físicament, sinó de ser-hi activament, amb una presència concentrada i receptiva, interessada i sense prejudicis, que sigui capaç d'acollir les ressonàncies dels actors.²⁸⁰

▪

El Living Theatre defensa fermament la participació de l'espectador, el seu canvi interior durant l'espectacle. Vol que el seu teatre respongui a les preguntes que l'espectador es fa, encara que reconegui que no existeixen pròpiament respostes. Beck escriu, el 1963: ¿«cómo podemos hacer un teatro que sea digno de la vida de sus espectadores?»²⁸¹ El teatre té la funció d'ampliar la imaginació i oferir esperança, de manera que les resistències dels espectadors comencin a desaparèixer i donin origen a l'acció.²⁸²

Els primers espectacles del Living a Nova York ja exigien una resposta particular del públic. No hi havia preus fixos per a les entrades, sinó que cadascú contribuïa amb els diners que volia, al final. L'estil provocador de les obres demanava una *iniciació*: «Si no hubiésemos encontrado en ese momento un público para esas tres obras, un público al que hubiésemos podido iniciar y llevar mucho más lejos, nada habría valido la pena».²⁸³ Aquesta exigència es va intensificant al llarg dels anys seixanta. *The Brig* (1963), *Frankenstein* (1965) i *Antígona* (1966) col·loquen els

público sale ileso. Y ése es siempre el atractivo. En eso consiste la catarsis.» Cf. Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 111-112).

²⁷⁹ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 185).

²⁸⁰ Cf. Basarab NICOLESCU, «Peter Brook et la pensée traditionnelle», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 143-161 (p. 155): «Une "résonance" peut se produire entre le jeu des acteurs et la vie intérieure du public. L'événement théâtral peut alors apparaître dans toute la plénitude de sa spontanéité, par un échange vertical impliquant un certain degré de volonté, de conscience, et conduire ainsi à quelque chose de véritablement nouveau, qui n'est pas préexistant à la représentation théâtrale.»

²⁸¹ Julian BECK, «10. Preguntas. 1963», dins *El Living Theatre*, p. 33-38 (p. 38). Beck continua preguntant-se «cómo podemos hacer un teatro cuando no sabemos ninguna | respuesta y sólo tenemos vagos vislumbres de cómo hacer | preguntas».

²⁸² Cf. Julian BECK, «30. Acabar con las resistencias del espectador y del actor» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 75-76.

espectadors en la situació de *testimonis* d'un drama cruel, violent, dins el qual se senten acusats i alhora impossibilitats d'actuar. *Paradise Now* (1968) ja els demana explícitament una participació directa a l'escena, que es vol prolongar al carrer i a la vida quotidiana: «con *Paradise Now*, buscamos algo que pudiese exaltar hasta el punto de que dejaran de hacer lo que hacían, que dejaran de ser pasivos y empezaran a hacer lo que nosotros hacíamos: apartarse de una sociedad humillante y opresora».²⁸⁴

Els membres del Living senten l'opressió de la societat capitalista i somnien amb la revolució. Projecten en els espectadors aquests mateixos sentiments i desitjos, tot considerant-se *guies* capaços de revelar-los el camí. Els assajos de *Paradise Now* (1968) manifesten una preocupació constant per preparar el públic, incorporar-lo i ajudar-lo a reaccionar i a prendre decisions. El teatre només tindrà sentit, pel Living, quan els espectadors deixin de ser consumidors i esdevinguin *creadors*, amb autonomia per actuar en la vida: «Buscamos una manera de hacer comprender a los espectadores que *dependemos* de su participación y que ellos también son *responsables* de lo que está a punto de pasar delante de ellos y con ellos».²⁸⁵

Però el Living presentent alhora la dificultat d'arribar a un públic que pensa de manera diferent, que encara no s'ha compromès en la mateixa direcció que ells. Es dirigeix essencialment als *rebels* que ja s'han introduït en la lluita revolucionària, encoratjant-los a anar més lluny. Tot i així, Beck espera que *Paradise Now* (1968) influeixi d'alguna manera en tot el públic: «no me importan los idiotas y los burgueses, pero la experiencia que les propondremos, aunque no la comprendan conscientemente, los penetrará como un sueño pujante».²⁸⁶

A mesura que l'espectacle progressa, es comença a notar una incomoditat dels membres del Living en relació amb la intervenció dels espectadors: per una banda, es mostren totalment oberts a la seva intervenció en escena; però els molesten també moltes de les seves actituds,

²⁸³ Comentari de Beck en una entrevista realitzada el 1968 per Jean-Jacques LEBEL, «El Living en Nueva York», dins *Teatro y revolución*, p. 7-28 (p. 8).

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 10. En uns aforismes escrits anys més tard, Beck afirma: «La passivité, voilà le danger»; «Transformer le spectateur. Voilà pourquoi nous commençons par nous transformer nous-mêmes et c'est ce qui est intéressant dans l'art de l'acteur.» Extret de Julian BECK, «Aphorismes» [s. d.], dins *Théandrique*, p. 81-84 (p. 81).

²⁸⁵ Comentari de Rufus Collins recollit per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 81). Uns dies més tard Collins afirma: «Ya sea bestia o dotado de genio, no hay que olvidar que el público crea tanto como los actores» (p. 123).

²⁸⁶ Comentari de Beck recollit per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 107). Rufus Collins havia afirmat tot just abans: «Tengo la impresión de que *P.N.* se dirige a los que están comprometidos en la misma dirección que nosotros: a la generación de rebeldes, más que a los burgueses que detentan el poder en esta sociedad. *P.N.* debería ayudar a estos rebeldes que ya han empezado a "moverse", a los *hippies*, a fin de que se atrevan a dar el paso siguiente, a ir más lejos.»

sovint avorrides i infantils. Beck parla d'una manca de sensibilitat, d'una insuficiència de la seva percepció: «Uno de los problemas principales que los espectadores no alcanzan a resolver es que no saben ejercer su percepción. En verdad, no saben *escuchar, ver, sentir*, con intensidad.»²⁸⁷ Els banys anàrquics de multituds que es formen durant les presentacions de *Paradise Now* (1968), en diverses ciutats europees, creen dificultats reals al Living, com comenta Malina: «¿Cómo podemos poner a punto un método no violento y no irritante de despejar el proscenio de los agrupamientos que se producen a fin de que todo el resto que está sentado pueda ver el espectáculo?»²⁸⁸ Els espectadors són difícils de controlar quan accepten la invitació a participar lliurement en l'acció, a moure's per tot l'espai teatral, a intervenir. A més a més, la seva actitud es presenta moltes vegades bloquejada, mancada d'interès, capaç d'enterbolir l'acció dels actors.

Quan pregunten a Beck per a quin públic actua, ell contesta sempre: «para aquellos individuos, cualesquiera que sean, que tengan necesidad de hacer el viaje con nosotros».²⁸⁹ També Grotowski vol actuar per als espectadors que sentin les mateixes inquietuds que ell, que estiguin disposats a analitzar-se, que tinguin *necessitats espirituales*. En certa manera, aquest és el desig secret de tot director d'escena. El Living *força* violentament un viatge conjunt, tot inspirant-se en Artaud. Exigeix que l'espectador esdevingui directament *participant*, superant la fase de *testimoni*: «Le public, selon cette conception, n'est plus le témoin de la répétition d'un processus, il partage l'aventure créatrice, il assiste à la création ell-même. C'est une question de profondeur.», afirma Beck.²⁹⁰ Per aconseguir-lo, cal crear unes condicions especials de *trànsit* que l'inspirin veritablement, que el transformin:

Y luego, cuando los participantes (mal llamados el público) se conviertan todos en los héroes y heroínas de la vida que los actores anunciaban en su arte, y cuando los actores emprendan el heroico viaje de su vida que implican en su arte... y la gente... fuera del laberinto del arte... saliendo de las cuevas... aire... vida... todo comienza a suceder...

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 124. Beck continua: «Por lo tanto, toda experiencia que se intente con ellos está falseada, hasta que no encontremos un remedio a esta carencia».

²⁸⁸ Comentari de Malina recollit a Ginebra el 22/VIII/1968 per Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 169-172 (p. 169).

²⁸⁹ Comentari de Beck recollit l'agost de 1968 a Ginebra per Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 185. Malina respon a la mateixa pregunta: «Cuando se me pregunta para quién actúo, para qué público, contesto siempre: "Para aquel individuo de abajo". El público puede estar totalmente a favor, o absolutamente en contra de la obra, puede aplaudir o protestar, eso no impide que yo actúe para aquella persona que será alcanzada y modificada. Eso sucede.» (p. 187).

²⁹⁰ Afirmació de Beck extreta de Pierre BINER, «XIX. Les méchants gamins de huit ans», dins *Le Living Theatre*, p. 91-94 (p. 93).

El viaje de los artistas a otros personajes: demuestran a los espectadores la capacidad del ser humano de comprensión de la gente y acontecimientos que se hallan fuera de él. Vamos al teatro para experimentar eso.²⁹¹

L' experiència de molts crítics i espectadors, però, manifesta una immensa dificultat a participar amb la mateixa energia i militància que el Living. Claude Olivier, després d'assistir a *Mysteries and Smaller Pieces* (1964), afirma que ha estat *incapaç de participar*, i que prefereix manifestar-se en els carrers: «je supporte difficilement d'être, dans un théâtre, privé de théâtre».²⁹² El públic desconeix el tipus de participació que s'espera d'ell, i reacciona quan l'espectacle no ha estat estèticament eficaç. Molts cops se sent violentat, com comenta Julio Manegat davant *Antígona*:

No había respiro, no había escapatoria: era necesario participar de aquel impacto, de aquel misterio, de aquella desolada búsqueda.

El drama, como decía, no llega al espectador, sino que éste lo siente dentro de sí, hostigándole, hiriéndole, revelándole ante sí mismo una serie de verdades que están ahí, no en la «Antígona» de Sófocles, sino en el mundo que nos rodea, presente, implacable. [...]

Cuando termina toda esa galería de palabras, de gritos, de movimientos, de sonidos misteriosos, de gemidos y de desgarros, parece que algo distinto ha pasado por nosotros, como una sombra, como un aleteo trágico, como una presencia elemental y dolorosa.²⁹³

▪

El recorregut que percebem en les tres companyies teatrals sembla definir una transformació en la concepció del públic: l'*espectador* va donant lloc al *testimoni* i, aquest, al *participant*. De la mera observació exterior es passa a la visió *clandestina* d'un drama fort i real, que finalment renunciarà als *voyeurs*, transformant-se en experiència compartida. La participació és entesa de manera distinta per Grotowski, Brook i el Living Theatre, però es tracta sempre d'una voluntat de trencar amb la passivitat, d'implicar el públic en l'obra, de fer-lo combregar amb els actors i acompanyar-los en el seu viatge.

²⁹¹ Julian BECK, «36. El heroico viaje del actor» (París, Rio de Janeiro i Ouro Preto, d'octubre de 1967 a maig de 1971), dins *El Living Theatre*, p. 85-86.

²⁹² Claude OLIVIER, «Que vive le Living!», *Les Lettres Françaises* (7/VII/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

²⁹³ Julio MANEGAT, «En el camino de otra, y alucinante, experiencia escénica», *El Noticero Universal* (4/XI/1967). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/75. BnF. Dpt des ASP.

2.1.2 La decepció amb una societat alienada

Després de tantes exploracions, experiments i reflexions, encara dubto de la possibilitat d'una participació directa en el teatre actual, en una època en què no existeix ni fe comuna ni cap litúrgia arrelada en la psique colectiva com a eix per al ritual.

JERZY GROTOWSKI (1970)

Les exigències de la gent del teatre en relació amb el públic són elevades. Si la renovació dels processos creatius depèn exclusivament del director i els actors, l'èxit dels espectacles necessita comptar també amb l'actitud dels espectadors, que no és fàcilment controlable. Hi ha un increment de la participació del públic, en el sentit d'una adhesió i col·laboració en l'espectacle que produeixi canvis posteriors en la vida real. La feina de producció de sentit ha de ser realitzada pels espectadors, en funció de les referències que posseeixen i la seva disponibilitat en el moment. La gent del teatre els encomana un desig, un somni, una utopia; però la seva resposta no es pot forçar. Tard o d'hora, la desil·lusió s'acabarà per instal·lar.

▪

Jerzy Grotowski afirmava ja, a principis dels anys seixanta: «È la presenza o l'assenza del sacro nel pubblico che dà ad alcune scene un carattere sacrilego: la profanazione e la blasfemia dipendono solo dalle vostre disposizioni».²⁹⁴ Part de la potència dels espectacles residia, doncs, en la comprensió del públic, en la seva capacitat de reacció a partir d'un univers de referències propi. La transgressió dels mites tenia sentit només quan els espectadors els coneixien prèviament, descobrint així en quins aspectes o moments eren profanats. Però les grans expectatives de Grotowski en relació amb els espectadors no han estat correspostes. L'any 1966 comenta: «Personally, I am awaiting a spectator who would really like to see himself, see the true aspect of his hidden nature».²⁹⁵ La seva crítica s'estén a la civilització moderna, caracteritzada per una sèrie de tensions, destruccions, rols i màscares que provoquen una separació entre l'intel·lecte i l'instint, entre l'ànima i el cos:

Al buscar la liberación caemos en el caos biológico. Sufrimos sobre todo de una ausencia de totalidad, nos desperdiciamos, nos malgastamos.

²⁹⁴ Roland GRÜNBERG, «Il teatro laboratorio di Opole ovvero il teatro come autoanalisi collettiva», *Sipario*, núm. 208-209 (agost-setembre de 1963), p. 54-58 (p. 54) [número doble dedicat al teatre polonès].

²⁹⁵ Jerzy GROTOWSKI, «Pour une interprétation totale — For a total interpretation» (1966), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 146.

El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales.²⁹⁶

Segons Grotowski, el teatre té una funció sanadora o terapèutica dins una societat malalta (que compara sovint amb una autèntica *Torre de Babel*). La transformació ha d'ocórrer, en primer lloc, dins l'actor mateix, a fi que la seva actuació porti l'espectador a obrir-se igualment. L'art no consisteix aleshores en canviar els altres, sinó en aconseguir un estat elevat de consciència i unitat: «El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz».²⁹⁷ Però la societat contemporània és superficial i confusa, s'orienta cap al més fàcil i més ràpid, cap a allò que es pot consumir. El públic és un producte d'aquesta civilització on es fa difícil involucrar-se amb tota l'existència i arribar a la participació autèntica i profunda, al ritual primordial: «il sent son manque quotidien, le fait que tout est tiède et déraciné, que tous les actes sont accomplis à moitié et que rien n'englobe l'être humain dans sa totalité; il éprouve le besoin d'une vie spontanée, organique, "authentique"».²⁹⁸

En una conferència crucial de 1970, Grotowski exposa clarament les raons del seu abandó definitiu dels espectacles: «Después de tantas exploraciones, experimentos y reflexiones, aún dudo de la posibilidad de una participación directa en el teatro actual, en una época en que no existe ni fe comunal ni alguna liturgia arraigada en la sique colectiva como eje para el rito.»²⁹⁹ El diagnòstic és clar i potent: Grotowski no canvia de rumb per una qüestió estètica, sinó per una decepció en relació amb el públic, amb la seva època. El teatre sagrat i dialèctic que havia creat necessitava la participació dels espectadors. Impregnat de ritual, es feia molt difícil de copsar el seu sentit si no existia un univers de referències compartit —una *fe comunal*. El seu teatre volia constituir-se com a litúrgia, celebració comunitària; però quan una de les parts no domina els

²⁹⁶ Jerzy GROTOWSKI, «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, p. 213-222 (p. 213-214). Aquest text és per a ús intern del Teatre Laboratori, especialment per familiaritzar els actors que volen ingressar en la companyia.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 215. La frase citada és una de les citacions més utilitzades pel grup teatral Dzieci (la paraula polonesa per a *nens*), creat el 1996 a Nova York per Matt Mitler. Aquesta companyia *parateatral* es considera hereva de les ensenyances de Grotowski (de qui Mitler va ser alumne), d'Eugenio Barba i de Peter Brook, alhora que integra molts elements de la Psicologia Humanista i de les tradicions religioses de tot el món. L'obra principal de Dzieci és la «Feast of Fools» (Festa dels Folls), que recupera la tradició tardomedieval de la missa parodiada pels idiotes. El grup desenvolupa moltes altres activitats benèfiques en hospitals i prepara tallers interespirituals a base de cants rituals i danses sagrades. Dzieci va participar en el IV Parlament de les Religions del Món, celebrat a Barcelona del 7 al 13 de Juliol del 2004. Cf. pàgina web, URL <www.dziecitheatre.org> [consulta el 30/vii/2006].

²⁹⁸ Comentari de Grotowski citat per C. SARRAUTÉ, «Grotowski et ses épigones», *Le Monde* (16/v/1969). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP.

²⁹⁹ Conferència impartida per Grotowski a Nova York el 12/xii/1970, citada per Christopher INNES, *El teatro sagrado. El*

continguts, no es dona la comunió. Potser es tractava d'un teatre *impossible*, un teatre que sobrepassava les fronteres convencionals per entrar en l'àmbit litúrgic, on no hi ha actors ni espectadors, sinó tan sols actuant, *participants*.

A partir d'aleshores, i alliberat ja dels espectacles, Grotowski es dedica a la redescoberta del cos amb els actors. En una civilització tan colonitzada com l'actual, diu, existeix la necessitat de reequilibrar-la. La seva recerca va en aquest sentit i comença per l'element més senzill: el cos humà.³⁰⁰ Coneix el perill de banalització del cos provocada per gran part del teatre alternatiu dels seixanta (demostracions rituals, exterioritzacions de desitjos, simulacions d'estats de trànsit, etc.). Per això proposa un retorn a la intimitat, a l'autenticitat silenciosa que no necessita vendre's socialment: «En nuestra época, cuando los valores religiosos están así totalmente exhaustos, la intimidad humana es quizá el valor individual que tiene más alternativas de sobrevivir, tal vez porque su origen es más terreno que celestial. El hombre en su intimidad es así el último de nuestros templos. Debemos castigar a los mercaderes y echarlos de ahí.»³⁰¹ Grotowski vol protegir el tresor més gran, que és la vida humana autèntica, despullada, oferta com un do als altres.

▪

Peter Brook també sent que es dona una pèrdua de la sacralitat en el seu temps. Aquest és un dels principals motius que, segons ell, condueix al *teatre mortal*, un teatre que ja no és necessari a la societat, que ja no té el poder de reunir-la al voltant de l'invisible, com passava en l'Antiguitat grega, en l'Orient, a l'Edat Mitjana o en temps de Shakespeare:

un théâtre vivant qui répondrait à un réel besoin dans une société cohérente n'existe pas aujourd'hui. Cela vient certainement du fait que nous sommes bien loin de vivre dans la société harmonieuse où un tel théâtre trouverait sans peine sa place et sa raison d'être.

ritual y la vanguardia, Fondo de Cultura Económica, Mèxic DF, 1992 (1ª ed. anglesa: 1981), p. 190.

³⁰⁰ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Wandering towards a theatre of sources» (Warsaw, 5/v1/1978), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 228-230 (p. 230): «I see a need for a new equilibrium. But if someone begins with technique one, I understand and respect him. Besides, from whichever pole we commence, we must discover the other pole.»

³⁰¹ Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 459-467 (p. 465). Grotowski fa al·lusió al passatge bíblic en què Jesucrist expulsa els venedors del temple, per no convertir en mercat la casa del seu Pare (Mt 21,12; Mc 11,15; Lc 19,45; Jn 2,16).

Actuellement, aucun besoin n'est satisfait par le théâtre. Les gens qui, dans le monde entier, ont l'habitude d'aller voir des pièces n'en reçoivent rien, ils n'en sont pas nourris, ils n'y trouvent pas le moindre élément qui pourrait leur servir le lendemain dans la vie courante.³⁰²

La primera crítica, doncs, Brook la dirigeix a la societat contemporània, a la qual no estalvia adjectius: «tenemos una sociedad enferma y alienada»,³⁰³ «sumida en una condición violenta, paranoica y estéril»,³⁰⁴ «una sociedad más y más absurda».³⁰⁵ La producció cultural que se'n deriva adopta fàcilment aquestes mateixes directrius, oblidant els seus propòsits originals. Cal, doncs, trencar amb la tendència dominant i crear un art que funcioni a *contracorrent*: «Nous vivons tous complètement isolés, aveuglés, mais il y a certaines formes qui nous permettent pendant un certain temps de respirer d'une manière plus juste: il y a alors épanouissement pour tous, acteurs et spectateurs; c'est une chose difficile qui réclame de la concentration.»³⁰⁶

La segona crítica es dirigeix al teatre actual, un teatre monòton i dèbil que no qüestiona res ni és capaç de divertir el públic: «Si el buen teatro depende de un buen público, entonces todo público tiene el teatro que se merece», afirma Brook peremptòriament.³⁰⁷ Consta que el públic teatral decreix en tot el món i que disminueix el seu grau d'exigència. Però sap també que, encara que tot depengui de l'espectador, aquest pot fer realment poca cosa per canviar la situació. Es tracta, doncs, d'una culpa compartida: «Lo cierto es que si el público exigiera el verdadero entretenimiento del que tanto habla, casi todos nos hallaríamos en el aprieto de saber por dónde empezar».³⁰⁸

Brook considera que entre el teatre i la societat existeix una ruptura total que els impedeix d'alimentar-se mútuament: «personne n'entre au théâtre avec l'intention de confronter sa vie personnelle avec celle qu'on lui présente sur la scène».³⁰⁹ El *marc* teatral convencional fa que l'actor hagi de comportar-se com un artista, abandonant la seva vida quotidiana quan entra en

³⁰² Jacques DEPALLENS, «Entretien avec Peter Brook», *Les Nouvelles Littéraires* (8/v/1968). Rec. fac. extraits de presse. 4^o SW 2544. BnF. Dpt des ASP.

³⁰³ Peter BROOK, «El arte del ruido» [1984], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 283-284 (p. 283).

³⁰⁴ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Experimentos en África» (1973), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 109-131 (p. 130).

³⁰⁵ Peter BROOK, «La experimentación teatral», dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 409-424 (p. 421).

³⁰⁶ Comentari de Brook en una entrevista realitzada per Denis BABLET, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29 (p. 26).

³⁰⁷ Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 22).

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 6.

³⁰⁹ Jacques DEPALLENS, «Entretien avec Peter Brook», *Les Nouvelles Littéraires* (8/v/1968). Rec. fac. extraits de presse. 4^o SW 2544. BnF. Dpt des ASP.

escena. Tampoc el públic no presenta actualment una unitat orgànica de sentiments i referents compartits, un desig autèntic de comunió: «Por lo tanto, no cabe suponer que el público se agrupará devota y atentamente. A nosotros nos toca captar su atención y ganar su fe», afirma Brook a *The Empty Space*.³¹⁰

Decebut amb la societat contemporània i nostàlgic de les formes de teatre sagrat de tots els temps, sap ara que el repte està del costat dels actors. Yoshi Oida parla d'aquesta persistència en crear un teatre sagrat dins una societat desagregada: «Sin embargo es todavía útil intentar crear un teatro que unifique a la gente tanto como sea posible».³¹¹ Al contrari de Grotowski, Brook no vol abandonar els espectacles. És conscient que el teatre es diferenciarà sempre de la religió, i que alguns reptes més utòpics, de fet, no li pertanyen: «creo que no puedes encontrar en el teatro esa fuente de vida de la que bebe una comunidad. Ningún teatro hace eso.»³¹² La utopia de la companyia de Brook va tenyida també de realisme.

▪

El Living Theatre és, sens dubte, la companyia teatral que presenta un comportament més crític en relació amb el seu temps, amb la societat capitalista i alienadora que origina desigualtats, gana, guerra, violència, desesperança, insensibilitat, destrucció. En una *meditació* de 1966, Beck parla de la necessitat d'un *teatre d'emergència* per fer front a la situació contemporània:

Veo todo el peligro, la disolución, no estoy contento, advierto la situación de emergencia en cada casa y lugar.

1966. No es lo que no sabemos sino lo que sentimos.

El Teatro de la Emergencia es el teatro del sentimiento.

Para una sociedad sin sentimientos, sentimiento.

Para unas personas rotas, unificación.

Advertencia. El pueblo como uno, uno.

³¹⁰ Peter BROOK, «El teatro tosco», dins *El espacio vacío*, p. 85-130 (p. 130). Brook afirma uns moments abans: «debemos aceptar que actualmente la tosquedad está más viva y lo sagrado más muerto que en otros tiempos».

³¹¹ Yoshi OIDA, «Teatro rudo. La conferencia de los pájaros I», dins *Un actor a la deriva*, p. 83-100 (p. 95). El diagnòstic que fa immediatament abans de la frase citada s'assembla molt al de Brook: «Actualmente, las personas han perdido el sentido de ser miembros de una comunidad con un sentido compartido de lo sagrado. Algunos son ateos, otros existencialistas, algunos profesan una religión en particular. Nuestro sistema de creencia se ha disgregado y es difícil encontrar aspectos comunes con otras personas.»

³¹² Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «Los inicios del Centro Internacional de Investigación Teatral» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 43-62 (p. 56). Brook comentava l'impacte del silenci instaurat en un Dia d'Acció de Gràcies pels carrers de Nova York.

Un teatro no para el pueblo, sino uno con el pueblo.³¹³

Julian Beck percep el *zeitgeist*, el *kairós* que l'incita a actuar. Es considera en possessió d'una consciència més gran, d'una evidència que molta gent no veu. Per això se sent cridat a intervenir, a *canviar el món*: «Cuando sintamos, sentiremos la emergencia: cuando sintamos la emergencia, actuaremos: cuando actuemos, cambiaremos el mundo».³¹⁴ El teatre del Living només pot ser d'acció, de conscienciació. Els actors han de ser els primers a testimoniar aquest canvi, portant-lo a l'escena i a la vida quotidiana. I és que, per Beck, «el arte no es una profesión sino sendero hacia la verdad para el artista y el espectador».³¹⁵

Els espectacles del Living van mostrant cruament els aspectes dolents de la societat, constituint sovint una autèntica *agressió* als espectadors, acostumats a defugir les responsabilitats i a girar la cara als dolors del món. Tot comparant el món amb un cos immens, Beck afirma que aquest cos està malalt, que els seus membres estan malalts: «La fe no funciona, la respiración es mala, el cerebro lento, la vista muy corta, los dientes están podridos, etc. Hay grandes momentos, hay relámpagos, a pesar de todo. Hay videntes, rebeldes, locos.»³¹⁶ Si a *The Brig* (1963) o a *Frankenstein* (1965) predominava un sentiment d'impotència i desollació, *Paradise Now* (1968) vol reflectir una nova esperança, mostrant un camí utòpic però possible —perquè és viscut ja pels actors—. Malina sent que el motor de creació de *Paradise Now* és el *malestar* amb la societat: «el punto a partir del cual podríamos empezar, se llama el malestar del pensamiento. Esta angustia, este malestar, deben ser utilizados como levadura para sublevar a la gente. Tenemos algunas señales, nos atrevemos a dar el primer paso hacia un paraíso concreto.»³¹⁷

El Living sap també que no trobarà el públic paradisiac i revolucionari que desitjaria, i que no tots els moments d'un espectacle tenen la força per sacsejar-lo. Coneix les seves respostes inadequades, que considera producte d'una societat en guerra i desesperançada. Malina manifesta una gran desil·lusió amb els espectadors, que troba mancats de sensibilitat artística i alhora de dignitat espiritual:

³¹³ Julian BECK, «15. Meditación. 1966» (Taormina, 13/III/1966), p. 46-49 (p. 48).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 49.

³¹⁵ *Ibidem*. Just abans d'aquesta frase Beck afirma: «Mi vocación es el teatro, mi vida está en el mundo, así pues un teatro de acción en el mundo».

³¹⁶ Comentari de Beck en una entrevista realitzada a Cefalù el 1968 per Jean-Jacques LEBEL, «El Living en Nueva York», dins *Teatro y revolución*, p. 7-31 (p. 24).

³¹⁷ Comentari de Malina recollit per Jean-Jacques LEBEL, «Paradise Now — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 70). Malina fa aquest comentari després de dir que tornarà a llegir el llibre de R. D. Laing, *The Politics of Experience* (1967), que qualifica com «un libro espeluznante, casi intolerable».

Je ne crois pas, malgré tout, qu'il soit possible d'obtenir de l'ensemble du public une réponse satisfaisante, dans les conditions actuelles. A moins de s'adresser à un public du genre de celui qui se rend à l'église, lieu où les gens répondent avec dignité parce qu'ils sont venus pour ça et qu'il y a phénomène d'inhibition, ou alors à un public d'un niveau artistique très élevé, d'un niveau qui ne serait pensable que dans un monde par où aurait passé la révolution, un monde post-révolutionnaire, un monde où il n'y aurait plus ni guerres ni exploitation d'aucune sorte.³¹⁸

Paradise Now (1968) constitueix la culminació d'un llarg procés revolucionari, en sintonia amb l'esperit del Maig del 68. El moment és totalment adient per a aquesta obra utòpica, però els espectadors semblen no col·laborar de la manera que el Living esperava. El grup es desmembrarà passat algun temps, iniciant uns projectes més compromesos amb els desfavorits i alhora menys teatrals, on deixa d'existir un públic convencional que accedeix a un teatre i paga una entrada. Els seus membres segueixen creient en un teatre capaç d'oposar-se al sistema i d'invertir les seves lleis destructores. Per mitjà d'una metàfora del 1971, Beck afirma: «Vivimos en un sistema que fabrica desdicha, vertiéndola por sus esclusas, las corrientes de agua, el océano, la tormenta, y nosotros nos ahogamos, muertos, demasiado pronto. El teatro es como una barca, no más grande, pero el levantamiento es el vuelco del sistema, y la revolución es el movimiento de las mareas.»³¹⁹

▪

Davant d'unes expectatives massa elevades en relació amb la resposta dels espectadors, molts grups de teatre dels seixanta experimenten la desil·lusió, la impotència. Atribueixen la seva dificultat a participar i canviar-se interiorment en la societat del moment, a la qual no estalvien crítiques. Tant Grotowski com Brook i el Living Theatre parlen d'una manca de *fe*, de sentiment compartit, d'unificació personal. Tenen com a referència les comunitats religioses i les societats tradicionals, tant per la força congregadora que posseeixen, com per la seva capacitat de portar momentàniament els participants a una realitat diferent de la vida quotidiana. Serveixen així de contrapunt a una societat dividida, materialista, individualista, on la gent ja no comparteix rituals ni té necessitats espirituals.

³¹⁸ Comentari de Malina recollit per Pierre BINER, «XIX. Les méchants gamins de huit ans», dins *Le Living Theatre*, p. 91-94 (p. 93). Malina segueix parlant del públic amb el qual poden comptar: «Quant à un public "non-paradisique", qui est, je crois, le seul dont nous puissions légitimement parler, car il n'y en a pas d'autre, il répondra, en majorité, de façon imbécile, car c'est la vérité de la vie que les gens ont, car ce sont des gens qui vivent dans un monde en guerre, car se sont des gens qui n'ont pas d'espoir vrai...» (p. 93-94).

³¹⁹ Julian BECK, «I. Aflicción, Teatro, Revuelta y Revolución» (Ouro Preto, 6/v/1971), dins *El Living Theatre*, p. 15.

2.2 Participació i comunió en l'espai

2.2.1 Un interès compartit

Hem de trobar la manera de fer-los comprendre nítidament que existeix una unitat entre ells i nosaltres, entre els viatgers i els guies.
JULIAN BECK (1968)

La gent del teatre dels seixanta cerca mecanismes per involucrar els espectadors, per fer-los vibrar a l'uníson i adherir-se interiorment a l'acció dramàtica. Els actors demanen la complicitat del públic dins un mateix univers estètic, ètic o polític. Mentre s'organitzen en comunitat, esperen també que el públic combregui amb ells, s'afegeixi a la comunió que ja experimenten. Horitzontal i alhora vertical, la comunió afirma la pertinença a un grup i l'adhesió a un principi o entitat superiors, com afirma Régis Debray: «sur la planète Terre, là où il y a une communauté, on trouve en son centre, et au-dessus d'elle, un point de créance partagée, périodiquement réactivée par quelque remontée du temps».³²⁰ La comunió s'assumeix aleshores com una força centrípeta en l'interior d'una societat on predominen les forces centrífugues, alienants.

Dins l'àmbit teatral la *comunió* és considerada una realitat estètica, emotiva, d'acceptació de les convencions escèniques i judici íntim de l'obra. Com a convergència de creences en un univers proposat, permet també adonar-se d'una consciència col·lectiva superior a la consciència individual. Parlem, aleshores, d'una reciprocitat de sentiments, un intercanvi d'impressions, una ressonància entre els dos mons de la sala i l'escena. André Villiers, l'any 1951, alerta ja del perill de confondre *comunió* i *participació* activa quan, en realitat, són dos conceptes diferents: «L'idéal proclamé est celui d'une communion de nature spirituelle et l'effort se porte sur les conditions d'une contagion émotive, toute physique. On rêve d'une communion d'essence métaphysique propre au théâtre, et ce qui intéresse est presque exclusivement une participation

³²⁰ Régis DEBRAY, «4. Plaidoyer pour un substitut: *communion*», dins *Les communions humaines. Pour en finir avec «la religion»*, Fayard, París, 2005, p. 59-72 (p. 62). En aquest recent llibre, l'autor proposa substituir la paraula *religió* per *comunió*, defensant que la primera està molt gastada, deriva d'un colonialisme semàntic occidental i, a més, provoca molts prejudicis; mentre que *comunió* s'aplica a totes les cultures i grups socials, és més neutra i contempla alhora les dimensions vertical i horitzontal de l'ésser humà.

active où s'abolit la fiction théâtrale.»³²¹ Villiers intueix així el gran problema teatral dels seixanta (ja present en alguns autors anteriors), i que podríem definir com la recerca d'una participació gairebé religiosa del públic, descuidant la qualitat estètica: «La tendance dangereuse s'exerce dans le sens où la cérémonie théâtrale cesse d'être art dramatique pour devenir célébration culturelle —quels que soient le culte et la manière d'y sacrifier».³²² Però el teatre no pot demanar la participació si, abans, no ha estat capaç de provocar una comunió:

Le théâtre que l'on pourrait dire liturgique, celui qui se réclame d'une participation plus profonde par une sorte de coopération symbolique du spectateur sur le plan de la foi, quand il prétend justement échapper aux aberrations précédemment dénoncées, a besoin de cette justification esthétique première. Il faut que la présence ait cette vérité persuasive, cette valeur authentique qui permette le jugement d'existence sur le plan de l'action dramatique.³²³

El que es mostra com un perill per Villiers i altres autors és el fet més característic d'algunes neoavantguardes teatrals. S'hi verifica una pèrdua de la *teatralitat* i l'increment d'un sentiment gairebé religiós, litúrgic. La gran preocupació no és ja crear un món perfecte de fantasia, sinó reflectir algun aspecte de la realitat que encara pugui colpir el públic i transformar-lo autènticament.

▪

Jerzy Grotowski cerca contínuament la manera de sacsejar el públic, de portar-lo a desemascarar-se (com l'actor) i connectar-se interiorment. Més que demanar una participació activa als espectadors, desitja crear amb ells una comunió interior, emocional, profunda. Per això tria mites polonesos que els són familiars: «A fin de que el espectador pueda ser estimulado para lograr un autoanálisis cuando se enfrenta con el actor, tiene que haber algún terreno común que ya exista en ambos, algo que se pueda descartar con un gesto o pueda venerarse en conjunto».³²⁴ Grotowski estableix així, a partir de l'inconscient col·lectiu, les bases d'una comunió teatral. I és que el teatre, per ell, «c'est seulement un endroit où des individus

³²¹ Cf. André VILLIERS, «IV. La participation», dins *La Psychologie de l'Art Dramatique*, Armand Colin, París, 1951, p. 58-81 (p. 59). Vegeu *supra*, a la primera part, l'apartat «1.2.2. Participació i festa».

³²² *Ibid.*, p. 71.

³²³ *Ibid.*, p. 75.

³²⁴ Jerzy Grotowski en una entrevista realitzada per Eugenio BARBA, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 21-48 (p. 36-37).

viennent pour une rencontre que d'autres ont préparées». ³²⁵ A semblança de Brook o del Living, no creu que hi hagi d'haver una diferència substancial entre actors i espectadors. Volent reduir les distàncies que els separen habitualment, Grotowski acabarà per penetrar en un àmbit distint on el teatre ja no és ficció sinó trobada humana: «Le théâtre est un endroit où on essaie de trouver comment on pourrait vivre. Il faut vaincre la peur qui existe entre les êtres. Les rencontres portent les germes de la fraternité et il est faux de dire que tous les hommes sont frères.» ³²⁶

Durant la seva fase teatral (1959-1969) Grotowski explora a fons els mecanismes que afavoreixen la comunió. El primer consisteix a eliminar la sala i l'escena convencionals, substituint-les per un espai únic on un dispositiu escènic controli alhora actors i espectadors. Encara que el seu treball es dirigeixi exclusivament als actors, Grotowski no oblida que els espectadors han de ser disposats d'alguna manera dins l'espai. Impossibilitat de controlar altres aspectes del públic, sent l'obligació d'oferir-li un context específic que li permeti sentir-se part de l'espectacle. En lloc de mantenir-lo en la foscor, l'il·lumina perquè, fent-se visible, descobreixi el paper que li correspon. ³²⁷ A fi de mostrar-li que pot emprendre una experiència anàloga a la de l'actor, Grotowski el col·loca dins un mateix espai, com escriu Barba:

La représentation théâtrale retrouve son caractère de participation sacrée, acteurs et spectateurs communiquent grâce au contact physique que permet leur proximité, plus rien ne les séparant les uns et les autres intégrés à l'espace scénique. Et l'impression est d'autant plus forte que les attitudes, les gestes, les voix de ces «shamans» sont étranges et qu'ils ne retrouvent naturel et humanité qu'à travers l'«artificialité» la plus systématique. ³²⁸

Aquest primer canvi espacial constitueix una *matriu*, un nou *hàbitat* que integra l'espectador dins l'acció. La sala guanya una unitat especial que ofereix un sentiment de comunitat. Malgrat l'escepticisme inicial de gran part del públic, es comença a generar una certa solidaritat amb els actors, un compromís amb l'obra. Les distàncies i les seguretats són deixades de banda, i un sentiment més profund —*arcaic*— comença a sorgir en els espectadors.

³²⁵ Colette GODARD, «Rencontre avec Grotowski», *Le Monde* (22/IV/1972). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o sw 5162. BnF. Dpt des ASP.

³²⁶ *Ibidem*. Grotowski es refereix aquí a les trobades *parateatral*s (o *projectes especials*) que desenvolupa entre 1970 i 1978.

³²⁷ Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 15).

³²⁸ Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów"*, p. 8. Cf. Eugenio BARBA, *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Pàdua, 1965, p. 75: «Tuffati nella stessa realtà spaziale e spesso nella stessa situazione drammatica, gli attori e gli spettatori celebrano in comunione la cerimonia collettiva del rituale teatrale. Se l'attore è lo sciamano che dirige, lo spettatore è per lo meno una comparsa.»

Però Grotowski sap que no n'hi ha prou amb apropar actors i espectadors ja que, sovint, es crea una reacció inversa de distanciament interior per part d'aquests últims. El seu pensament sembla paradoxal: «Pour signifier un abîme entre acteurs et spectateurs, il convient de les mêler; si, au contraire, on veut les réunir profondément, mieux vaut les éloigner dans l'espace.»³²⁹ Un cop abandonades les distàncies convencionals, la barreja lliure entre actors i espectadors pot molestar i, en lloc d'originar una sintonia emocional, pot ser causa d'un distanciament interior —una necessitat de sentir-se diferent i crític de qui es troba tan a prop. L'espacialitat proposada per Grotowski no pretén únicament destruir les relacions convencionals del passat, sinó crear-ne de noves. Gran coneixedor de la psicologia humana, sap que ha de protegir l'espectador a fi que ell combregui interiorment:

Quand nous voulons donner au spectateur la possibilité d'une participation émotionnelle, c'est-à-dire la possibilité de s'identifier à quelqu'un, alors il faut éloigner le spectateur des acteurs. Le spectateur éloigné, mis en position d'observateur, est alors capable de participer émotionnellement, car il peut reconnaître en lui une vocation très ancienne, la vocation du spectateur: être observateur. Observateur et témoin. Le témoin se tient à distance. Il veut garder dans sa mémoire l'image de l'événement pour toujours.³³⁰

▪

Tant Grotowski com Brook donen més importància a la comunió que a la participació teatral, seguint la terminologia de Villiers. Tenen com a preocupació principal afavorir l'adhesió estètica, emocional o espiritual de l'espectador, deixant en un segon pla la intervenció física dins l'obra (com serà el cas del Living Theatre). Tot i així, Brook viu aquesta comunió en el seu sentit més comunitari i relacional, diferenciant-se del seu amic polonès, que la interpreta en un sentit gairebé místic, religiós, individual: «Para mí, el teatro avanza en dirección opuesta [a la de Grotowski], recorriendo un camino que se aparta de la soledad para ir en busca de una percepción mucho más aguda en tanto es compartida.»³³¹ Brook sap que la comunió s'aconsegueix de manera més plena dins l'esfera religiosa, i sap també que el teatre l'ha

³²⁹ Colette BOILLON, «Akropolis: une expérience du théâtre-laboratoire de Jerzy Grotowski», *La Croix* (2/X/1968). Rec. coupures de presse. 4^o SW 10790. BnF. Dpt des ASP.

³³⁰ Grotowski, citat per Anatoli VASSILIEV, «De Grotowski vers Stanislavski», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 19-23 (p. 20).

³³¹ Peter BROOK, «Artaud y el gran enigma» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 75-77 (p. 77). En un altre text, Brook compara el teatre amb les drogues recorrent a una argumentació semblant: «la experiencia en el teatro es

d'encarnar des d'una altra perspectiva, per mitjà del recurs al món sensorial i accentuant la trobada amb els altres:

Para estar conectado, el mundo invisible sólo puede hacerse real a través de algún tipo de imágenes. En otras palabras, algo como la comunión, que no tiene nada que ver con el teatro, donde la experiencia tiene lugar enteramente a través del contacto con algo invisible en tu interior, que sigue siendo invisible incluso cuando estás en contacto con ello. Eso es la experiencia religiosa.

La experiencia teatral se alcanza a través de una imagen sensorial rica que tiene implicaciones y vibraciones que el aquí y ahora no proporciona, de forma que el aquí y el ahora se encuentra con su doble, se encuentra con la imagen, y tienes a los dos.³³²

Brook veu la comunió teatral com una realitat compartida per ambdues parts del procés, que s'aconsegueix en «moments de grâce où les “egos” individuels ne dressent plus aucune barrière à l'expérience partagée».³³³ Té molt present la dimensió col·lectiva del teatre, que arriba fins i tot a sobreposar l'adhesió individual a la història dramàtica: «Truth is found in the grand exercise when a heightened perception is shared at the same time and in the same manner by actor and spectator. Although their roles remain separate and should not be confused, this intense experience affects both equally. And such a heightening of perception can be put in everyday language by saying their interest is captured.»³³⁴ Del que es tracta és d'oferir realitats incompletes que interessin l'espectador i li exigeixin un esforç, atorgant-li un paper dins l'espectacle. I és la consciència col·lectiva d'aquesta dinàmica la que crea la comunió teatral:

El proceso es circular. En un principio, tenemos una realidad sin forma. Al final, cuando se completa el círculo, esta misma realidad puede reaparecer de repente —aprehendida, dominada, canalizada y digerida— dentro del círculo de participantes que se hallan en comunión, bajo la división sumaria de espectadores y actores. Es justo en ese momento cuando la realidad se convierte en una cosa concreta y surge el verdadero significado de la obra.³³⁵

verdaderament molt més profunda perquè lo individual se ve momentàneament desplaçat per la comunió amb els altres». Extret de Peter BROOK, «La radiación esencial», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 387-395 (p. 388).

³³² Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The ik, Ubu, The Conference of the Birds» (1980), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 191-208 (p. 205).

³³³ Peter BROOK, «Une autre dimension: la qualité», dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, textos recueillis par Bruno de Penafieu, L'Age d'Homme (Les dossiers H), París, 1994, p. 80-85 (p. 84).

³³⁴ Intervenció de Brook dins Erika MUNK, «Looking for a new language. An interview with Peter Brook», *Performance*, vol. I, núm. 1 (desembre de 1971), p. 72-75 (p. 72).

³³⁵ Peter BROOK, «Un mundo en relieve» [1982], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 35-40 (p. 40).

L'espectador és cridat a completar les imatges presentades pels actors. La seva participació individual és, doncs, inversament proporcional a la illusió: com més illusió s'ofereixi a l'espectador, més passivitat es genera —i, conseqüentment, menys participació. Brook rebutja les escenografies *realistes* que uniformitzen la percepció del públic. Ben al contrari, defensa imatges evocadores que alliberin la imaginació: «Cuando recurrimos a la imaginación, el acto de compartir es momentáneo e invisible. Se trata de la creación efímera de una visión común sin la imposición de una escenografía en perspectiva, y por eso es mucho más valioso.»³³⁶ És aquest esforç conjunt el que garanteix la sensació de comunitat entre els espectadors.

En les xerrades que fa amb el públic durant els mesos en què s'intensifica la protesta contra la guerra del Vietnam, Brook experimenta diferents maneres de sentir i involucrar els espectadors. En una d'aquestes trobades demana a un jove que llegeixi en veu alta un fragment de *La investigació*, una obra de Peter Weiss sobre Auschwitz: «El público comprendió inmediatamente. Se hizo uno con el lector, con el párrafo; la sala de conferencias y el voluntario que había subido a una plataforma se desvanecieron, y la desnuda evidencia de Auschwitz era tan intensa que se apoderó de todo. No sólo el lector continuó hablando en medio del más atento silencio, sino que técnicamente su forma de leer era perfecta.»³³⁷ Brook comença a experimentar el moment en què es genera una comunitat invisible que permet unir espectadors i actors. El secret està, doncs, que el públic compregui el seu paper dins l'obra, trobi el seu lloc i col·labori amb l'acció.

Ja la sessió del *Teatre de la Crueltat* (1964) es basava en les reaccions del públic a unes peces experimentals: «Nuestro propósito era singularmente egoísta, ya que deseábamos ver algunos de nuestros experimentos en las condiciones propias de una representación pública.»³³⁸ Brook i els seus actors constaten aleshores la confusió dels espectadors, la seva dificultat a adoptar una actitud nova davant uns fragments tan poc convencionals.

US (1966) incorpora els espectadors d'una manera més conscient. És una obra de confrontació, pensada per a un públic molt concret en un moment històric precís: «Nos preguntamos entonces: ¿será posible mostrarle al espectador, aunque sea fugazmente, esta contradicción, la

³³⁶ Intervenció de Peter Brook dins Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 128. Brook critica «las nociones simplistas de la década de 1960 en las que se pretendía dar una sensación de propósito compartido animando al público a invadir el espacio de actuación, formando parte de la acción para así sentir que “participa”».

³³⁷ Peter BROOK, «El teatro mortal», dins *El espacio vacío*, p. 5-49 (p. 26). Després de descriure tota l'acció, Brook comenta el silenci compromès dels espectadors: «Al terminar la lectura, no fueron necesarias las explicaciones, ya que el público se había visto en acción, había comprendido qué densidad puede tener el silencio» (p. 28).

³³⁸ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 175).

suya propia y la de su sociedad?»³³⁹ No es tractava pas d'acusar el públic, sinó de fer-li reflexionar sobre una gran quantitat de materials relacionats amb Vietnam a partir del mirall que els actors mateixos li oferien. Quan s'acabava l'espectacle, i els actors revelaven la seva part més humana i colpidora, es donava als espectadors la possibilitat de romandre en silenci o asseguts durant una estona, i sovint es generaven converses espontànies sobre el que havien presenciat: «Esto me parece un final más natural y saludable a una experiencia compartida que la prisa en salir, a menos que ésta se considere también como libre elección, no como costumbre social.»³⁴⁰

El viatge africà del CIRT (1972-73) respon a una voluntat per descobrir un *públic ideal*, veritablement viu i obert: «Desde el primer momento estudiamos qué significa un público y deliberadamente nos abrimos para recibir su influencia.»³⁴¹ No es tractava de copiar o ensenyar res, sinó de sentir el públic i aprendre'n. Les improvisacions eren l'arma més adequada per explorar els elements capaços de generar interès i contacte entre tots els participants. Els actors veien com fàcilment s'originaven diferents longituds d'ona, sempre que es tancaven en una forma i no començaven a crear des de *zero* amb el públic, en cercle, amb els objectes i les expressions més elementals. En la definició brookiana, no podem oblidar que el teatre és una trobada autèntica, una fusió o combustió entre actors i espectadors:

el fenómeno teatral sólo existe cuando el encuentro químico de lo que ha sido preparado por un grupo de gente, incompleto por definición, se relaciona con otro grupo, con un círculo más global que está formado por la gente que está allí, por los espectadores. Cuando dicha fusión tiene lugar, entonces sí que puede hablarse de hecho teatral. Cuando dicha fusión no se produce, entonces no hay nada.

Y esta combustión, este proceso químico depende, en gran medida, de ciertos elementos que aporta el público.³⁴²

³³⁹ Peter BROOK, «"U.S." quiere decir tú; "U.S." quiere decir nosotros» [1966], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 108-113 (p. 111).

³⁴⁰ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 176-177). Brook afegeix: «Hoy en día el problema del público es el más importante y difícil con que nos enfrentamos. El del teatro no es un público muy sutil, ni particularmente leal; por lo tanto, hemos de partir en busca de uno "nuevo".»

³⁴¹ Peter BROOK, «El mundo como un abrelatas» [1976], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 222-231 (p. 224). En un altre lloc Brook escriu: «Fuimos a África porque en el teatro el espectador es un elemento de gran poder y altamente creativo en un nivel absolutamente primordial, como el actor.» Extret de Peter BROOK, «El África de Brook. Una entrevista con Michael Gibson» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 196-221 (p. 215).

³⁴² Peter BROOK, «El África de Brook. Una entrevista con Michael Gibson» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 196-221 (p. 215-216).

En el pensament de Brook, la necessitat creativa no existeix si no hi ha la voluntat de compartir-la amb un públic: «Lo único que tienen en común todas las formas de teatro es la necesidad de un público. Dicha necesidad es más que un axioma: en el teatro, el público completa los pasos de la creación.»³⁴³ Són les reaccions dels espectadors les que permeten als actors descobrir-se a si mateixos i posar a prova les seves accions. Però cal també preparar el públic, revelar-li les seves necessitats més íntimes: «no se trata de cortejar al público, sino de una labor más difícil: evocar en los espectadores una innegable sed y hambre.»³⁴⁴ Aquest intercanvi és el secret del teatre. Brook recorre a la imatge d'un sanatori mental: així com les relacions entre els participants canvien al llarg d'una sessió de psicodrama, mentre exposen i dramatitzen els seus problemes vitals i demanen ajuda als altres per sortir-se'n, també en el teatre s'hauria d'operar una transformació conjunta, una vigorització que portés a la necessitat de tornar-hi.³⁴⁵

L'actor és un mirall del públic, una figura exemplar que ha rebut una preparació especial i es troba en condicions d'encarnar els seus drames, desafiar-lo i confrontar-lo. És el seu *sacrifici* el que permet la vinculació del públic: «L'acteur fait le sacrifice de préparer une situation dans le but d'entraîner le public. Les spectateurs ne sont pas là pour se concentrer sur un thème.»³⁴⁶ Les reaccions dels espectadors són així orientades pels actors i incorporades en una experiència compartida, generant un terreny comú que permet la identificació amb els altres. Per aconseguir-ho, Brook defensa que els actors i els espectadors se situïn sempre en el mateix món de referents, dins el mateix espai.³⁴⁷

L'experiència teatral brookiana viu dels *moments de veritat* en què apareix un llaç d'unió entre els intèrprets i el públic. Tot el seu treball cercarà la manera d'abolir les distàncies entre els diferents participants de l'espectacle teatral. Brook sap que l'essència del teatre és aquesta trobada efímera i potent: «En el instante de una millonésima de segundo en que actor y público

³⁴³ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 171).

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 179. A semblança de Grotowski, Brook rebutja el *publicotropisme*, afirmant que no es tracta de «"ganarse" al público, "seducir", "dominar", "silenciar", "atrapar"... o sencillamente ignorarlo.» Extret de Peter BROOK, «La vida en una forma más concentrada» [1973], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 193-195 (p. 193).

³⁴⁵ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 180-181).

³⁴⁶ Jacques DEPALLENS, «Entretien avec Peter Brook», *Les Nouvelles Littéraires* (8/V/1968). Rec. fac. extraits de presse. 4^o SW 2544. BnF. Dpt des ASP.

³⁴⁷ Cf. Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The ik, Ubu, The Conference of the Birds» (1980), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 191-208 (p. 198): «el teatro mejor, más verdadero y más natural tiene lugar cuando los actores y el público están todo el rato en el mismo mundo. En otras palabras, cuando estamos sentados en un mercado de África, como un cuentacuentos que también está sentado en el mercado, él y su público están en el mismo mundo.»

se relacionan estrechamente, como en un abrazo físico, lo que cuenta es la densidad, el espesor, la multiplicidad de capas, la riqueza; en resumen, la calidad del momento.»³⁴⁸

▪

Quan Julian Beck mira enrere, descobreix que tot el seu esforç amb el Living Theatre ha girat entorn a la voluntat de sacsejar el públic a fi d'assolir la seva *participació* real en el teatre i la vida: «toucher le public, dégager les entrées, la participation, le fameux engagement mutuel, le sens de la vie, ne faire qu'un, agir ensemble et aujourd'hui».³⁴⁹ Aquesta participació és entesa en el seu sentit més físic, literal, primari. Ja l'any 1952 Malina escrivia que, participant, prenia part en les coses, s'apropava a la unitat: «In the theatre, this urge toward participation leads to eliminating the line between the reality of the theater and the reality of the world outside the theater».³⁵⁰

A mesura que el Living va accentuant l'esperit comunitari entre els seus membres, es preocupa també més conscientment per la seva participació activa en l'espectacle. Sap que és important cercar les preocupacions comunes a actors i espectadors, per proposar després possibles solucions: «No hacemos teatro para divertir a la gente o para expresarnos individualmente, sino porque hemos tomado conciencia de las necesidades del público y tratamos de responder a ellas», afirma Beck el 1968.³⁵¹ La gran pregunta que es fa, ja als últims anys de vida, es refereix a la presència dels espectadors en el teatre, a la seva recerca més íntima: «Non pas pourquoi le spectateur regarde, mais pourquoi il/elle est là».³⁵² El 1982 Beck expressa una possible resposta:

Au théâtre le spectateur recherche
le héros pour lui-même, son moi héroïque, son
dépassement divin, son unité et sa place
dans le mythe — dans la structure du mystère.
Un moyen de reconstituer l'unité originale

³⁴⁸ Peter BROOK, «El pez dorado», dins *La puerta abierta*, p. 95-114 (p. 99).

³⁴⁹ Julian BECK, «Méditation 1979» (Londres, 2/viii/1979), dins *Théandrique*, p. 100-106 (p. 101). Beck es refereix, en aquest fragment, a trenta anys de treball teatral continuat. Ja en un escrit de 1963 Beck deia: «hay tres necesidades en el teatro para que sea una experiencia total: participación física del espectador participante, narrativa, y transcendencia-que-es-revolución». Extret de Julian BECK, «9. Meditación II. 1963» (Nova York), dins *El Living Theatre*, p. 27-33 (p. 30).

³⁵⁰ Fragment amb data de 17/xi/1952, dins Judith MALINA, *The Diaries of Judith Malina. 1947-1957*, Grove Press, Nova York, 1984, p. 253.

³⁵¹ Comentari de Beck recollit per Jean-Jacques LEBEL, «Paradise Now — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 45).

³⁵² Julian BECK, «Pourquoi y aller?» [s. d.], dins *Théandrique*, p. 78.

sans nous, en évoquant et en constellant la totalité de l'être humain.³⁵³

L'escena s'ha d'identificar així amb l'imaginari mental de cada espectador, mentre els actors assumeixin la missió de representar el sentit amagat de l'existència, d'explorar els seus límits: «le spectacle n'a d'intérêt pour le spectateur que si quelque chose est surpassé».³⁵⁴ La dinàmica buberiana del *jo-tu* pren aquí tot el seu sentit, perquè no hi ha teatre sense aquest intercanvi, sense aquesta projecció i preocupació conjunta entre actor i espectador:

L'eroica lotta dell'attore
è di stabilire un rapporto col pubblico
un Io Te
che riempie lo spazio
che trova il reale
il reale sentimento tra noi
così che lo sentiamo tutti
lo conosciamo
lo abbiamo
lo esorcizziamo e celebriamo.
Il teatro diventa vita, non un'immagine di essa.³⁵⁵

A partir dels anys seixanta els actors del Living comencen a experimentar rituals que els fan sentir-se en comunió amb el grup i l'univers. *Mysteries* (1964) mostra al públic algunes dinàmiques *tribals*, mentre que *Paradise Now* (1968) revela ja unes tècniques de trànsit molt potents. El Living aprèn del ioga la concordança entre cos i ment, la unió amb el cosmos. Durant la preparació de *Paradise Now* els actors se sotmeten a diverses tècniques psicofísiques que els permeten *sortir dels seus límits i augmentar la consciència*.³⁵⁶ Cerquen aleshores aquells rituals capaços de conduir el públic al *paradís immediat*, de convertir-lo en subjecte, de fer-lo renéixer cap a un terreny d'experiències nou: «Hay que obligarlos a *levantarse y conmoverse*, y entonces se los habrá transformado. Inyectarles una fuerza vital», comenta un actor.³⁵⁷ Malina sap, però, que

³⁵³ Julian BECK, «Empyrée» (Roma, 21/11/1982), dins *Théandrique*, p. 34.

³⁵⁴ Julian BECK, «Límites 1» [s. d.], dins *Théandrique*, p. 52.

³⁵⁵ Comentari de Beck extret de «Messaggi — di Judith Malina e Julian Beck», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 331-342 (p. 337). Es refereix, en aquest fragment en concret, al llibre de Martin Buber que dona títol a un dels graons de *Paradise Now* (1968).

³⁵⁶ L'actriu Dorothy Shari comenta, després de sotmetre's a un exercici de trànsit: «Para mí, esta ha sido una experiencia maravillosa. Me siento renovada, limpia. [...] Sentí que formaba parte de esta salvaje y delirante máquina ceremonial a la que no le faltaban más que el incienso y los perfumes». Extret de Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 61).

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 63. Aquesta frase és de Rufus Collins. Henry Howard comenta tot seguit: «Esto implica darles una terrible

no es pot aconseguir res de l'espectador sense el seu consentiment. Cal, doncs, una col·laboració per part d'aquest, ni que sigui negativa. El problema sorgeix quan el públic vol participar però no sap o no pot fer-ho: «No le damos posibilidad de hacer nada, después de haberlos invitado a que se nos unan; en ese sentido, para nosotros, es un fracaso; pero la participación sólo es posible con el consentimiento del sujeto».³⁵⁸

La participació, tan desitjada pel Living, es revela més complexa del que semblava inicialment. Sorgeix com a *reacció* a una *acció* agressiva a nivell físic o psicològic, però demana també una pedagogia. Els actors han de mostrar al públic com comportar-se, com integrar-se en l'espectacle: «El público está en la punta del trampolín: hay que ayudarlo a saltar», afirma l'actor Henry Howard.³⁵⁹ El Living no en té prou amb donar al públic el plaer de sentir, sinó que vol portar-lo a *fer*. Beck comenta les seves dificultats personals per establir una relació d'amistat verdadera: «El ideal sería que todos pasaran a la acción en conjunto, que al salir del teatro se entreguen a la acción revolucionaria. Lo desgraciado es que hasta ahora, la relación que mantengo con el público está lejos de ser ideal: no me gusta, no lo respecto, no quiero comprometerme en una amistad ni comer con él.»³⁶⁰ L'amistat amb el públic depèn, doncs, que aquest es col·loqui al mateix costat que el Living, que cregui en els mateixos ideals. En el fons, s'està reclamant una unanimitat de creences o una *fe* compartida, com succeeix en les celebracions religioses, el lloc privilegiat per a la comunió. El teatre del Living s'esforça per construir aquesta unitat (quan no hi és present *a priori*): «Tenemos que encontrar el medio de hacerles comprender nítidamente que existe una unidad entre ellos y nosotros, entre los viajeros y los guías», afirma Beck.³⁶¹ El viatge dels actors ha de ser accessible al públic, ha d'estar en relació directa amb les seves possibilitats:

Estamos sobre el mismo barco: este planeta. Si el público se embarca en el viaje que le invitamos a hacer, se enfrentará con los mismos problemas con que nos enfrentamos todos los días en nuestro trabajo, se trata de la misma cosa. Exploramos técnicas de transformación y les regalamos nuestros descubrimientos. No intentamos insultarlos ni culpabilizarlos. Eso sería inútil. Se correría el riesgo de caer en la violencia. Hagámosle el regalo de ellos mismos.³⁶²

paliza psíquica. Un asalto sensual completo.»

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 68.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 67. Beck afirma moments abans: «El placer no es sólo volver a sentir, sino *hacer*».

³⁶¹ *Ibid.*, p. 70. Malina afegeix: «Si no llegamos a conectarlos, significará que habremos fracasado».

³⁶² Comentari de Nona Howard a Ginebra el 23/VIII/1968, recollit per Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución*, p. 173.

L'experiència teatral que el Living proposa als espectadors no vol ser banal, sinó que vol agafar la força del ritual, el seu poder per elevar les consciències. Al contrari de la televisió, la radio o els diaris, el teatre els ofereix l'oportunitat real de participar i sortir transfigurats: «si pueden penetrar un momento en el escenario, saldrán de allí sin poder dormir, obligados a reflexionar en lo que les fue revelado de ellos mismos por el éxtasis».³⁶³ Aquesta intensificació de la sensibilitat i l'experiència té un caràcter *màgic*, com acaba afirmant Malina: «sulla scena stiamo iniziando a parlarci in un linguaggio che possiamo solo chiamare magico, non vi è altra categoria».³⁶⁴

Però el públic sent una gran dificultat a entendre aquest llenguatge, a *participar* d'un muntatge que li demana una adhesió total, gairebé *visceral*. Un crític comentava, a propòsit de *Paradise Now* (1968): «"Paradise Now", pourtant, souffre d'un manque de maturité. Il est, pour l'instant, strictement agressif, tourné vers le seul besoin de participation, ce qui le rend indigeste et surtout lassant.»³⁶⁵ Es referia a una manca de maduresa dramàtica, a una voluntat de demostració ideològica que se sobreposava a la mateixa qualitat estètica o teatral. Aquest era ja el problema que Villers augurava per al *teatre litúrgic*: reclamant la *participació*, descuidava la *comunió* pròpiament estètica. També Joan de Sagarra parlava, referint-se a l'*Antígona* presentada el 1967 al Teatre Romea de Barcelona, d'una «necesidad angustiosa, casi enfermiza del "living", por entrar en contacto con el público, provocándole, inquietándole».³⁶⁶ Atribuïa aquesta provocació a una crítica profunda a la societat, aliada a un sentiment de culpabilitat; i es preguntava si aquesta seria la manera més adequada de protestar. Veiem, doncs, com el teatre proposat pel Living desconcerta els espectadors, forçant-los a respondre d'una manera que no estan acostumats.

▪

³⁶³ *Ibidem*. Aquest comentari és de Henry Howard, que afegeix: «Eso puede hacerse gracias al rito, la experiencia extática reveladora».

³⁶⁴ «Messaggi — di Judith Malina e Julian Beck», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 331-342 (p. 332-333). Malina afegeix: «Estendere al pubblico questa sensibilità e questo linguaggio e lasciare che il pubblico includa in questa sensibilità e in questo linguaggio il mondo: è l'essenza della scena per cui l'esercizio è stato creato».

³⁶⁵ Daniel BARD., «Au Pavillon des sports. Le "Living Theatre" joue "Paradise Now"», *La Tribune de Genève* (21/VIII/1968). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/86. BnF. Dpt des ASP. L'autor afirma encara que «le "Living" n'exige pas nécessairement une connivence de l'esprit mais en tout cas un élan quasiment viscéral, proche de la foi».

³⁶⁶ Juan de SAGARRA, «"La Antígona" del Living Theatre», *El correo catalan* (5/XI/1967). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/75. BnF. Dpt des ASP. Recordem que el Living Theatre fou l'únic grup de teatre radical que actuà a Barcelona durant el franquisme. Cf. Mercè SAUMELL, *El teatre contemporani*, UOC, Barcelona, 2006, p. 30.

La gent del teatre dels seixanta cerca antídots contra la passivitat i l'alienació per mitjà d'un increment de les dinàmiques de comunió i participació. El teatre abandona la seva esfera estètica i es tenyeix d'implicacions ideològiques. Els actors volen trobar els espectadors, sintonitzar amb les seves necessitats més profundes, compartir interessos. Se serveixen del moment de l'espectacle per qüestionar la societat i revelar un nou món possible. Grotowski i Brook, per mitjà d'un treball consciencios, investiguen dinàmiques de comunió entre actors i espectadors —una comunió més íntima i emocional en el primer, més dinàmica i relacional en el segon. Recorren a l'inconscient col·lectiu o al poder de la imaginació per crear un terreny comú a actors i espectadors que els permeti trobar-se i reconèixer-se mútuament. El Living Theatre, per la seva banda, insisteix a aconseguir una participació activa i visceral del públic, una adhesió als mateixos principis ideològics dels actors. Es basa en les preocupacions polítiques i espirituals de la seva època, per evocar tot seguit un món utòpic molt diferent. Com que es tracta de portar el públic a l'acció, recorre a dinàmiques rituals de trànsit i de comunió, amb l'esperança de contagiar així els espectadors.

2.2.2 Noves configuracions del públic

*Cal que el públic se submergeixi dins l'espectacle,
que totes les línies de força hi condueixin.*
JEAN-GUY LECAT (1983)

Una vegada es té la consciència que el públic ha de combregar i participar en l'obra teatral, cal crear les condicions espacials que ho afavoreixin. Els directors trien temes impactants i exploren nous mètodes de creació; els actors cerquen un llenguatge corporal més potent, canvien els vestits i abandonen els personatges. També l'espai teatral és profundament qüestionat, tant l'escena com la sala, per tal d'involucrar el públic i fer-lo combregar i participar en l'acció. Cada obra vol originar una configuració diferent, en sintonia amb el tema i el paper específic atorgat als espectadors.

▪

Jerzy Grotowski cerca, en cada espectacle, la disposició més adient per a actors i espectadors. Els dos conjunts són pensats alhora, sempre en relació amb el tema en qüestió. Els primers espectacles del Teatre Laboratori respecten encara la distinció entre la sala i l'escena, malgrat

que es vagi abandonant la relació frontal en detriment d'una major penetració entre les dues àrees (*Cain*, 1960; *Sakuntala*, 1960). Els seients s'autonomitzen, deixant de constituir files lineals, i s'avança cap a configuracions més lliures o anàrquiques (*Els avantpassats d'Eva*, 1961). Però és a *Kordian* (1962) on es proposa, per primer cop, un espai metafòric que involucra també els espectadors: plena de lliteres, la sala suggereix l'interior d'un manicomi; tant els actors com els espectadors les utilitzen, en una proximitat total. L'espectacle següent, *Akropolis* (1962), vol recrear un camp de concentració amb plataformes a diferents alçades, tubs, cables i un forat central. Respon ja a una reflexió profunda sobre les condicions espacials que determinen l'apropament o distanciament emocional: «Comment créer une situation d'incompréhension totale entre deux mondes oubliés, les faire s'éloigner pour qu'ils ne puissent se comprendre? Nous avons vu, après nos premières recherches, que mêler c'était identifier et des lors que mêler c'était éloigner: or éloigner c'est rapprocher.»³⁶⁷

Aquesta regla paradoxal és explotada conscientment per Grotowski. Sap que la barreja entre actors i espectadors genera un abisme entre ells, i el que vol crear a *Akropolis* és precisament una situació d'incomprensió total. No existeix ja una escena única, sinó múltiples tarimes per on circulen els actors, aliens a la presència del públic. Enmig dels actors —els supervivents famolencs d'un camp d'extermini—, els espectadors descobreixen la seva indiferència amb el dolor humà, un desig d'oblit i una incapacitat per canviar-ne alguna cosa. Estant-hi a prop, es distancien voluntàriament (o necessàriament). Semblen definir-se dos mons, el dels morts (els actors que viuen la seva última experiència) i el dels vius (els espectadors que es troben fora del cercle d'iniciats): «Esta separación aunada a la proximidad de los espectadores, contribuye a la impresión de que los muertos han nacido de un sueño de los vivos. Los prisioneros habitan una pesadilla y parece que se acercan por todas partes a los espectadores dormidos. Surgen de diferentes lugares, simultánea y consecutivamente, creando un sentimiento de vértigo y de ubicuidad amenazante.»³⁶⁸

L'espectacle següent del Teatre Laboratori, *Doctor Faust* (1963), situa també els espectadors en el centre del context físic del drama. Si a *Kordian* aquests esdevenien malalts psiquiàtrics (tenint com a metges els actors), i a *Akropolis* assumien el paper de vius enmig dels morts, a *Doctor Faust* es converteixen en els convidats d'un banquet de comiat (un *últim sopar*), asseguts davant

³⁶⁷ Grotowski, citat per Émile COPFERMANN, «Jerzy Grotowski à Paris», *Les lettres françaises* (2/x/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

³⁶⁸ Ludwik FLASZEN, «Akropolis: tratamiento del texto» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, p. 55-64 (p. 58). Cf. Guy DUMUR, «Grotowski à Paris. L'acropole de la douleur», *La Gazette de Lausanne* (28/ix/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP.

dues grans taules de monestir (lligades per una tercera i disposades en forma de U), que constitueixen l'escenari mateix de l'acció. Un cop més, s'hi verifica la teoria paradoxal de Grotowski. Un crític de l'època comenta que «l'extrême proximité des acteurs conduit parfois à l'effet opposé. On se sent aliéné par les émotions excessives et on essaie de se détacher, de devenir hypercritique.»³⁶⁹

Però el gran dispositiu escènic de l'etapa teatral de Grotowski apareix a *El príncep constant* (1965). Descrit com arena de toros, sala d'operacions, fossa, palissada, corral o circ romà, aquest dispositiu manté els espectadors en una posició elevada i allunyada al voltant del centre, en una situació de *voyeur*: «Penchés sur cette fosse, nous suivons, intrigués d'abord, quelque peu ironiques, puis fascinés, une des plus extraordinaires leçons de théâtre et d'art dramatique qui soit.»³⁷⁰ És l'espai que determina (de manera més o menys conscient per l'espectador) la condició de *voyeur*, característica de qui assisteix a algun espectacle clandestí o accident de carrer. L'obra sembla avançar sense comptar amb la mirada dels espectadors, fins i tot acusant la seva passivitat, el que els atorga la sensació de presenciar quelcom de prohibit o sagrat: «Nous nous sentons enfermés avec les acteurs dans une action: spectateurs, certes, car on ne recherche pas notre participation, mais en même temps bien proches d'elle, car elle nous traverse», escriu un crític de l'època.³⁷¹

En *Apocalypsis cum figuris* (1968), l'última producció del Teatre Laboratori, Grotowski abandona la creació de dispositius escènics particulars. L'espai s'ha buidat de tota construcció escènica, fins i tot s'han suprimit les cadires per al públic. Després de les experiències anteriors, i apartant-se cada cop més de l'àmbit teatral, Grotowski renuncia ara a *manipular* els espectadors: «le public violé, obligé par nous à participer, a manqué de naturel et ressenti une gêne certaine. Nous avons seulement réussi à l'intoxiquer avec un certain cabotinage.»³⁷² Els espectadors s'asseuen de manera totalment lliure al llarg de les parets de la sala i pel terra. Senten que l'espectacle no s'acaba al final sinó que, senzillament, s'interromp. Han estat *testimonis* propers,

³⁶⁹ Alan SEYMOUR, «Revelations in Poland» (octubre de 1963), dins Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzędów"*, p. 17-19 (p. 19).

³⁷⁰ J. LEMARCHAND, «Au Théâtre des Nations: le théâtre-laboratoire de Wrocław», *Le Figaro Littéraire* (30/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

³⁷¹ E. C., «Une métaphysique obscure», *Les Lettres Françaises* (9/X/1968). Rec. de coupures de presse. 4^o SW 10790. BnF. Dpt des ASP. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (rencontre *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9 décembre 1990), dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, p. 13-21 (p. 14): «ce n'est pas pour lui, il est présent, il regarde, exactement comme un voyeur, du dessus d'une palissade, en bas, ce qui se passe, il n'est pas réellement admis.»

³⁷² Comentari de Grotowski en una entrevista de Françoise VARENNE, «Franche autocritique de Grotowski», *Le Figaro* (22/IV/1972). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP.

companys de joc, inserits en la mateixa realitat dolorosa dels actors.³⁷³ Els actors, que disposen únicament del seu cos com a material escènic, omplen l'espai amb gestos i moviments, danses i processons. La il·luminació —durant la primera part constituïda per focs al terra i, després d'uns moments de foscor, per espelmes— hi juga un paper essencial. El teatre és materialment *pobre*, però els efectes plàstics de l'actor són riquíssims. La sala és rectangular, un espai únic i buit que vol ser real, vol transmetre autenticitat. Ja no hi ha distàncies controlades ni posicions ben definides. L'extrema proximitat física entre actors i espectadors afavoreix la intimitat, les emocions i la comunicació humana, com comenta Flaszen:

it was no longer necessary to establish a wall in relation to others by being an «artist» behind an objective structure. A factor of *direct* human communication appeared, and we stopped being against those who were coming to us and those not coming to us. And then, *Apocalypsis* began its evolution. With the new sense of directness, we began to remove all that still seemed artificial and theatrical and formal; all that was ready-made beauty; all that was distant, or remote.³⁷⁴

En aquest espectacle, la barreja entre espectadors i actors ja no es correspon tant a una voluntat de distanciament (com passava a *Akropolis*), sinó a un desig de desdibuixar les fronteres mateixes del teatre. Grotowski, per mitjà de la via negativa, ha arribat fins i tot a prescindir de controlar el procés creatiu i la funció del públic. El teatre va donant lloc al *parateatre*, a l'experiència humana de trobada i comunió.

▪

També el recorregut de Peter Brook manifesta una evolució, una progressiva acceptació i incorporació dels espectadors en l'espectacle. La transformació en les configuracions del públic és progressiva, i podem dir que la creació més fonamentada d'espais innovadors té lloc a les dècades dels setanta i els vuitanta. Però el descobriment intuïtiu s'inicia ja durant els anys seixanta, quan Brook reconeix la importància dels espectadors i cerca maneres d'atrapar-los. Sent, però, que una transformació espacial només té sentit si s'acompanya d'una transformació interna, invisible, en què l'actor aprèn a sentir el públic i a despertar-li l'interès:

³⁷³ Jerzy Grotowski. *Apocalypsis cum figuris*, descripció del espectàculo por Malgorzata Dzieduszycka, Maldoror, Vigo, 2003 (1^a ed. polonesa: 1974), p. 73. Cf. Évelyne ERTEL, «Grotowski au Récamier», *Travail théâtral*, núm. 12 (juliol-setembre de 1973), p. 128-133 (p. 130).

³⁷⁴ Eric FORSYTHE, «Conversations with Ludwik Flaszen» (1978), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 103-104.

cualquier experimentador se interesa por todos los aspectos de su relación con el público. En su búsqueda de nuevas posibilidades sitúa al espectador de distintas maneras. Un proscenio, un ruedo, una sala perfectamente iluminada, un granero o cuarto abarrotados, condicionan hechos diferentes. Cabe, sin embargo, que la diferencia sea superficial; una más profunda puede darse cuando el actor es capaz de interpretar sobre la base de una cambiante e interna relación con el espectador.³⁷⁵

A la sessió del *Teatre de la Crueltat* (1964), a *Marat/Sade* (1964) i a *US* (1966), Brook provoca els espectadors i desmunta l'espai escènic, suprimint el teló vermell i introduint elements que contrasten amb el continent arquitectònic. Però és durant els *Exercicis sobre la tempesta* (1968) quan Brook aconsegueix una barreja total entre actors i espectadors. En l'edifici cilíndric de la Roundhouse, entre bastides i plataformes giratòries, els actors improvisen al costat mateix dels espectadors, sense que els en separi cap barrera. Probablement, sorgeix aleshores la preferència de Brook cap al cercle —un cercle que es concretarà en els viatges africans del CIRT i, més tard, en la recuperació de *Les Bouffes du Nord*. *El somni d'una nit d'estiu* (1970) és presentat en un espai teatral convencional, però s'hi manifesten uns signes molt concrets d'apropament real al públic: al final de l'espectacle, després d'unes paraules de Puck, els actors baixen de l'escenari i estrenyen les mans als espectadors, asseguts a la sala.³⁷⁶ Amb aquest moviment se supera una barrera arquitectònica rígida, creant una complicitat amb el públic. Alguns hi han vist, també, l'acomiadament d'una etapa.

Desitjant eliminar la ficció, Brook comença a rebutjar els elements divisoris que separen la sala de l'escena. Però els seus canvis es refereixen més a l'espai escènic que no pas a la totalitat de l'espai teatral. Seran els viatges del CIRT per terres africanes i de l'Orient mitjà els que li permetran renunciar completament a l'estructura bipartida i intuir la necessitat del cercle configurador que disposa els espectadors al voltant dels actors. Quan descobreix *Les Bouffes du Nord* (1964) Brook estarà en condicions d'inscriure-hi conscientment les configuracions més integradores, dibuixant el que Jean-Guy Lecat i Andrew Todd anomenen un *cercle obert*.³⁷⁷

La gran transformació que s'anava operant tenia molt a veure, curiosament, amb la il·luminació. Brook prescindia cada cop més dels efectes complicats de llum i optava per demanar

³⁷⁵ Peter BROOK, «El teatro inmediato», dins *El espacio vacío*, p. 131-190 (p. 173).

³⁷⁶ Cf. Martine MILLON, «Shakespeare: Source et utopie», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 82-112 (p. 104): «À la fin du spectacle, lorsque Puck dit: "Donnez-moi vos mains si nous sommes amis", les acteurs quittaient la scène et venaient serrer les mains des spectateurs.»

³⁷⁷ Cf. Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*.

permanentment *llums plenes* sobre actors i espectadors, atorgant-los visibilitat mútua. «On n'isole jamais les comédiens. On ne peut éviter que les éclairages débordent dans la salle, et on éclaire de surcroît toujours la salle», afirma Pascal Mérat, el tècnic de llums de Les Bouffes du Nord.³⁷⁸ Com en Grotowski i en el Living Theatre, la llum deixa de pretendre destacar un món d'illusió i alhora anul·lar el món real del públic, i passa a afavorir el contacte, la trobada, la unió entre les dues realitats.

A part de la llum, un dels elements més importants que ajuden a configurar l'espai brookià és el terra. El recurs freqüent a una catifa (utilitzada per primer cop a Àfrica) li permet identificar clarament una àrea de joc especial per als actors al voltant de la qual es disposarà el públic. No es tracta ja de construir decorats en alçada, sinó de substituir la dimensió vertical per l'horitzontal, molt més subtil i oberta a la imaginació. L'espai deixa de ser il·lustratiu i esdevé un *espai real*, amb una extensió molt concreta. Aquest era el canvi que també tenia lloc en el *land art*, quan els artistes substituïen la verticalitat de les parets de les galeries per l'amplitud del terreny. Carl Andre explicava que havia agafat senzillament la *Columna sense fi* (1938) de Brancusi (de qui va ser deixeble) i l'havia posada per terra, eliminant així la seva qualitat objectual.³⁷⁹

Per ajudar a la configuració del públic, finalment, Brook recorre a l'arquitectura mateixa de l'edifici. Prescindint de les sales a la italiana a partir dels anys setanta, o canviant-ne les relacions internes, Brook aconsegueix crear nous espais més unitaris i concentrats, on la mirada dels espectadors convergeix cap a la zona escènica.³⁸⁰ L'edifici deixa de ser un mer contenidor buit i neutre, i les seves parets i altres elements constructius passen a ser utilitzats pels actors. És també l'edifici el que permet als espectadors distribuir-se, ocupar el seu lloc i assumir un paper dins l'espectacle, com afirma Lecat: «Les spectateurs permettent au spectacle d'exister. Ils en font même partie. Pour cela, il faut que le public soit plongé dans le spectacle, que toutes les

³⁷⁸ Béatrice PICON-VALLIN, «Entretien avec Pascal Mérat» (1983), dins George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 375-378 (p. 377). Mérat continua: «On varie la lumière, doucement, en fonction de l'éclairage du plateau, pour que les gens ne le sentent pas. Mais ils doivent pouvoir se voir les uns les autres et se sentir dans la maison.»

³⁷⁹ Citat per David BOURDON, «The razed sites of Carl Andre» (1966), dins Gregory BATTCKOCK (ed.), *Minimal Art. A critical Anthology*, introduction by Anne M. Wagner, University of California, Berkeley, 1995 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 103-108 (p. 104): «Up to a certain time I was cutting into things. Then I realized that the thing I was cutting was the cut. Rather than cut into the material, I now use the material as the cut in space.»

³⁸⁰ En el llibre de Todd i Lecat — *El círculo abierto*— s'expliquen i il·lustren les intervencions espacials durant les gires del CIRT. S'hi pot acompanyar el procés profund d'intervenció en teatres coneguts com el Teatre Vivian Beaumont i el Majestic (Nova York), el Teatre Argentina (Roma) o el Teatre Ginza Saison (Tòkiu), així com l'adaptació radical d'espais no destinats originàriament al teatre, com és el cas del Mercat de les Flores de Barcelona, el cinema Alcázar de Caracas (que s'havia convertit en pàrquing), el dipòsit de gas Ostre Gasvaerk de Copenhague o les Drassanes municipals de Zurich, entre molts altres exemples.

lignes de force y conduisent. Alors le public fait corps avec le spectacle. Cela donne une intimité plus grande.»³⁸¹

▪

També el camí del Living Theatre manifesta una consciència progressiva pel públic, per la seva situació física dins l'espectacle. En els successius teatres llogats per la companyia, a Nova York, el públic assumeix encara una posició frontal davant els actors, malgrat que es vagin minimitzant les fronteres entre la sala i l'escena. La innovació se situa, aleshores, més en el pla escenogràfic que a nivell de l'espai teatral. Només les experiències alternatives al pis dels Beck-Malina permeten intuir una barreja molt prometedora entre actors i espectadors.

The Brig (1963) ofereix el primer dispositiu escènic veritablement original. Sobre l'escena, Beck col·loca una gàbia de filferro amb algunes lliteres a l'interior, on es desenvolupen les principals accions dels actors. *The Brig* és una presó dels *marines* al Vietnam, on s'aplica un reglament totalment inhumà —hi ha prohibicions, sancions, sadisme, irracionalitat, crueltat.... Unes línies blanques al terra marquen els límits que no es poden sobrepassar. El mecanicisme imposat als actors és així totalment coherent amb aquest espai rígid, fred, real. Els espectadors, per la seva banda, presencien —com a *testimonis*— unes accions que no poden canviar. La separació entre actors i espectadors és incòmoda, i la comunicació està totalment prohibida.³⁸² A semblança del que passa a *El príncep constant* (1965) de Grotowski, hi ha una *caixa* oberta al públic que funciona amb unes lleis pròpies, cruels. Aquesta disposició sorprèn els crítics del moment, que hi reconeixen una gran força persuasiva: «On comprend, après ce qu'avait montré "The Brig", que cette soirée d'incantations et d'exercices va plus loin que le seul désir d'étonner. À condition bien sûr, pour le public, de savoir se rendre disponible et d'admettre que la convention puisse être abandonnée.»³⁸³

Mysteries and Smaller Pieces (1964) no comporta cap dispositiu escènic, sinó que es construeix dinàmicament per mitjà dels moviments dels actors. Presentat per primera vegada al Centre Americà per a Estudiants i Artistes de París, prescindeix totalment de les convencions espacials

³⁸¹ Georges BANU, «Entretien avec Jean-Guy Lecat» (1983), dins George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 368-374 (p. 373).

³⁸² Cf. la descripció de *The Brig* realitzada per Jean Jacquot dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, p. 183-192.

³⁸³ Georges LEON, «Le "Living Theatre" de New York (une vérité sous le signe d'Antonin ARTAUD)», *L'Humanité* (1/VII/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP.

característiques d'un teatre. *Frankenstein* (1965), en canvi, necessita un muntatge complex a l'escenari, unes bastides distribuïdes en alçada que creen un espai compartimentat i simultani. Una nit de 1967, per invitació d'una associació d'estudiants de Pérouse, el Living decideix presentar únicament un fragment de *Frankenstein* titulat «World Action». En lloc de recórrer al material escènic habitual, opta per utilitzar l'estructura mateixa del teatre a la italiana on es troba: col·loca el públic a la platea, mentre que els actors actuen a les llotges, que assumeixen el mateix paper fragmentari i simultani de les bastides inicials. Beck comenta que «la disposition des lieux a fait que les comédiens ont atteint un degré d'automatisme —au sens où Breton emploie le mot— assez exceptionnel».³⁸⁴

Antígona (1966) es representa en teatres convencionals, però atorgant-los un significat totalment nou. L'escena es converteix en la ciutat de Tebes, mentre que la sala es correspon a la ciutat d'Argos. Els actors es mouen pels dos espais, barrejant-se amb el públic, fent-lo sentir l'atrocitat de matar-se mútuament. Quan entren en escena, la mirada hostil que llencen als espectadors ja indica que els incorporen a l'espectacle, que s'hi enfronten. La il·luminació assenyalava on es troba l'acció, si a la sala o a l'escena. No hi ha més elements escènics, ni tampoc roba especial per als actors. Així es desdibuixen les fronteres teatrals, la separació entre els dos bàndols. Un periodista del moment comentava aquesta «radical supresión de fronteras entre actor y espectador, incorporados ambos a un mismo clima de alucinada progresión dramática, en la que entran en juego todos los recursos que podemos pensar».³⁸⁵

El Living va prescindint dels accessoris escènics per tal d'apropar-se al públic i sentir-se u amb ell. Només *baixant del pedestal* pot assumir unes responsabilitats compartides. La barreja espacial entre actors i espectadors pertany a aquest procés de comunió: «En ne nous plaçant pas au-dessus du public, nous disons aussi au public qu'il *peut faire l'apprentissage* de ces mécanismes, comme nous le faisons, et peut-être les rejeter», afirma Beck.³⁸⁶

³⁸⁴ Comentari de Beck recollit per Pierre BINER, «XXVII. La soirée scandale», dins *Le Living Theatre*, p. 147-149 (p. 148).

³⁸⁵ Martí FARRERAS, «La turbadora Antígona del "Living Theatre"», *Tele express* (4/XI/1967). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/75. BnF. Dpt des ASP.

³⁸⁶ Comentari de Beck en una entrevista realitzada per Pierre BINER, «XXIX. "Un jour, peut-être, nous serons pleinement une communauté anarchiste"», dins *Le Living Theatre*, p. 167-174 (p. 168). Beck també comenta el vestuari del Living: «Si nous jouions en costume bien convenable —c'est-à-dire dans un autre costume que celui que nous portons ou pourrions porter tous les jours— cela voudrait dire que nous, Living, nous sommes à part, que nous critiquons, du haut d'un piédestal, ou de l'extérieur, la société que nous décrivons. Or nous nous sentons responsables, comme le public, de l'état de choses.» (p. 167).

Paradise Now (1968), finalment, porta a l'extrem la voluntat de barreja espacial i de desteatralització. Qualsevol lloc serveix ara per presentar el *viatge* utòpic cap al paradís immediat: claustres, pavellons d'esport, magatzems, universitats... El Palau d'Esports de Ginebra es mostra com un dels llocs més adients: els espectadors envolten els actors pels quatre costats, sense que s'estableixin barreres; només uns graons lliguen la sala amb la plataforma poc elevada que serveix d'escena.³⁸⁷ Tot l'espai és fluid, dinàmic, obert, interactiu, allunyat de la frontalitat i la jerarquia. El Living acaba sortint i actuant al carrer, on no es pot controlar la disposició dels espectadors. En la seva visió utòpica ha tornat enrere, a un temps primitiu, on les formes són més espontànies i orgàniques.

▪

Les noves configuracions amb què la gent del teatre va distribuint el públic al llarg dels espectacles no són gratuïtes, sinó que s'integren en un projecte molt més dilatat de canviar les relacions amb ell, de fer-lo combregar i participar en l'acció. Els directors comencen a pensar no tan sols la disposició dels actors, sinó també en la disposició conjunta dels espectadors. Hi ha un sentiment de responsabilitat, una voluntat d'iniciar-los en el nou ritual teatral que s'està creant. Cada obra els confereix un paper concret, que es tradueix en una posició molt particular dins l'espai físic. Però, després d'uns anys d'exploracions i *manipulació* del públic (com diria Grotowski), a finals dels seixanta es comença a manifestar una llibertat més gran. Els dispositius escènics gairebé desapareixen i, amb ells, l'obligatorietat de la localització dels espectadors. Amb les fronteres desdibuixades —a *Apocalypse cum figuris* (1968), *Exercicis sobre la tempesta* (1968) o *Paradise Now* (1968)— s'està en condicions d'experimentar la immediatesa d'una trobada totalment espontània entre *jo i tu*.

3. L'ESPAI BUIT: UNA MATRIU DEL RITUAL

*En el ritual s'hi mostra i s'hi troba un sentiment radical per a l'home:
la intimitat del si-mateix no pot ser més que un nos-altres.*
JAUME MASCARÓ (2001)

³⁸⁷ Cf. Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, p. 264.

¿Quin és l'espai del ritual? ¿I l'espai d'un teatre ritual? Aquestes preguntes no tenen una resposta immediata. Els antropòlegs teatrals s'esforcen a desxifrar les relacions originàries entre el ritual i el teatre, els seus aspectes compartits. Però, ¿és possible l'existència d'un teatre ritual actualment?

Els anys seixanta apareixen indubtablement com un temps de recuperació d'una ritualitat perduda en diversos àmbits de la societat i la cultura. Les formes en què s'expressa aquesta ritualitat ens poden semblar avui ingènues o simplistes, tenyides amb els colors *hippies* del primitivisme i del comunitarisme. El cert és que la ritualitat laica que comença a irrompre aleshores, aparentment desvinculada del *sagrat*, activa les mateixes funcions psicosocials que exercien les religions: canalitzar les pors i els desitjos col·lectius, construir una identitat compartida, assenyalar els moments de canvi social, unificar el cos humà, obrir-se al sagrat...

Si ens aturem per uns moments en el panorama artístic dels seixanta —*land art, arte povera, body art, happenings...*— veiem com el ritual també hi és molt present. L'artista és portador d'una *mirada ingènua i afectiva* sobre el món i els altres, que rebutja les seguretats de la racionalitat moderna per tornar a connectar amb la col·lectivitat i el seu jo més íntim. La persistència del ritual en la vida social i artística contemporània sembla expressar la necessitat d'establir lligams amb un *nosaltres*, com afirma Jaume Mascaró a *El instante eterno*: «Són avui alguns artistes i poetes els que recuperen l'antic paper dels profetes en proclamar el valor d'aquella vella mirada que, en tot instant i en tot moment, reclama la seua eternitat. No com a simulacre virtual, sinó com a mirada íntima, "ingènua" .»³⁸⁸ És aquesta mirada la que permet a l'artista recuperar el seu cos i el sentit de pertinença a la terra, així com establir llaços amb els altres éssers humans.

També el teatre dels seixanta recupera el mite i el ritual, enunciant col·lectivament el que els artistes *plàstics* realitzen de manera més individual.³⁸⁹ El ritual present en el teatre és, aparentment, més *autèntic* que el ritual realitzat en la solitud del taller de l'artista, pel fet de tenir lloc comunitàriament, en l'ara i aquí. La seva execució és la seva presentació, la seva

³⁸⁸ Jaume MASCARÓ PONS, «L'enigma de *si-mateix*: la recerca del *nos/altres*» («El enigma del *si-mismo*: la búsqueda del *nos-otros*»), dins *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio del milenio*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2001, p. 136-185 (p. 185). Aquest llibre acompanya l'exposició homònima comissariada per Glòria Picazo i integrada en el cicle «Set propostes i un epíleg per al final del millenni» a l'Espai d'Art Contemporani de Castelló. L'exposició presenta obres d'artistes internacionalment coneguts: Marina Abramovic & Ulay, Joseph Beuys, Walter de Maria, Mona Hatoum, Wolfgang Laib, James Lee Byars, Ana Mendieta, Gina Pane, Antoni Tàpies i Bill Viola.

³⁸⁹ Cf. Lucy R. LIPPARD, «Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory» (1983), dins Jeffrey KASTNER i Brian WALLIS (ed.), *Land and environmental art*, Phaidon, Londres, 1998, p. 238-239 (p. 238): «Art that is called ritual but is never repeated is finally an isolated gesture rather than a communal process».

durada és el temps real de l'obra. En les altres arts, que no demanen una comunitat de presència, el ritual és quelcom sovint evocat, recordat o reclamat; és una absència, una utopia, un horitzó de referència. L'artista assumeix aleshores un paper exemplar davant els espectadors, expressant unes necessitats col·lectives que aquests també senten (encara que no en siguin del tot conscients).

Quan les altres arts es ritualitzen, considerem que adquireixen una certa *teatralitat*. I és que un dels orígens del teatre és, precisament, el ritual. Teatre i ritual estan, així, permanentment lligats. La gran diferència es troba en què el ritual demana una participació vivencial, una comunió o una fe, mentre que el teatre instaura un món de ficció, unes regles de joc, una separació dels rols. Quan el teatre s'apropa al ritual no s'està fent pròpiament religiós, sinó que està evocant unes dinàmiques rituals antigues.³⁹⁰

Els grans ritus de *Mysteries* (1964) i *Paradise Now* (1968), del Living Theatre, inspirats en formes arcaiques o tècniques orientals, tenen la intenció de trencar amb l'aïllament personal per parlar d'una nova relació entre *jo i tu*. No sempre es fa possible, però, aquesta experiència sagrada i col·lectiva. Peter Brook lamenta la dificultat contemporània de celebrar rituals autèntics. I Jerzy Grotowski abandona finalment els espectacles el 1970 perquè sent la falta d'una litúrgia col·lectiva que permeti viure el ritual.

3.1 La celebració del ritual

3.1.1 Teatre i ritual

El ritual és una de les diverses activitats relacionades amb el teatre. Les altres són les obres dramàtiques, els jocs, els esports, la dansa i la música.

RICHARD SCHECHNER (1977)

El ritual és associat sovint a les societats *primitives* o preindustrials, i relacionat amb les idees de repetició, rutina o cerimònia. Però, malgrat els pronòstics que declaraven la seva extinció en la

³⁹⁰ Cf. R. MANGIERI MANGIERI i F. VICENTE GÓMEZ, «Marionetas y maniqués en el teatro contemporáneo. Tadeusz Kantor: Demiurgos menores y ceremonias personales», dins Francisco TORRES MONREAL (ed.), *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, p. 129-149 (p. 132): «Ya no puede darse arte religioso o teatro religioso como tal sino a lo sumo la recreación de ceremonias y ritos personales que pueden tener resonancias religiosas o usos religiosos».

societat moderna, el ritual segueix recreant-se sota formes sempre renovades —és comú parlar actualment de ritualitzacions quotidianes o litúrgies laiques. El teatre es presenta com un dels hàbitats més propicis a la recuperació del ritual: per tot el que comparteixen, per l'origen que els és comú, per les formes híbrides que assumeixen en moltes cultures... Aquesta relació entre el ritual i el teatre és interpretada de manera distinta pels estudiosos, directors teatrals i actors.

El ritual, de fet, pot tenir moltes definicions possibles, segons la perspectiva que s'adopti. Richard Schechner considera el ritual part del desenvolupament evolutiu dels organismes; estructura amb qualitats formals i relacionals; procés performatiu, amb accions dinàmiques; experiència individual o col·lectiva; o conjunt d'operacions de la vida religiosa i social. En algunes d'aquestes perspectives prima la ideologia o la vinculació religiosa; en d'altres, la praxi.³⁹¹ Però, si volem confrontar el ritual amb l'experiència teatral, possiblement els elements que ens seran més útils es refereixen al seu aspecte formal o estructural —a la seva *objectivitat*, com dirà Grotowski.

La relació entre el teatre i el ritual resulta ambigua. No és totalment vàlida la interpretació dels antropòlegs de l'escola de Cambridge, que feien derivar directament la tragèdia grega de les festes dionísiaques. Hi ha molts punts de contacte entre ambdues formes, és cert, però no es pot parlar d'una evolució senzilla. Schechner defineix diverses arrels possibles per al teatre: «Ritual is one of several activities related to theater. The others are play, games, sports, dance, and music.»³⁹² Totes aquestes activitats comparteixen entre si una ordenació temporal especial, unes regles, una relació del cos amb objectes determinats i un aspecte no productiu o desinteressat. Schechner defineix progressivament un àmbit molt ampli per al ritual, que engloba l'arena més

³⁹¹ Richard SCHECHNER, «Victor Turner's Last Adventure», dins Victor TURNER, *The Anthropology of Performance*, PAJ, Nova York, 1988 (1ª ed.: 1987), p. 7-20 (p. 10). Altres autors, com Arnold van Gennep, analitzen a fons els ritus de pas i n'ofereixen una classificació més tècnica: ritus animistes o dinamistes, simpàtics o de contagi, positius o negatius, directes o indirectes; que se subdivideixen, per la seva banda, en ritus de separació, marge i agregació. Cf. Arnold VAN GENNEP, «Clasificación de los ritos», dins *Los ritos de paso*, Taurus, Madrid, 1986 (1ª ed. francesa: 1909), p. 11-23.

³⁹² Richard SCHECHNER, «1. Approaches», dins *Performance Theory*, Routledge, Londres, 2003 (1ª ed.: 1977), p. 1-25 (p. 7). Cf. Victor TURNER, «1. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?», dins Richard SCHECHNER i Willa APPEL (eds.), *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 8-18 (p. 12): «Theatre is one of the many inheritors of that great multifaceted system of preindustrial ritual which embraces ideas and images of cosmos and chaos, interdigitates clowns and their foolery with gods and their solemnity, and uses all the sensory codes to produce symphonies in more than music: the intertwining of dance, body languages of many kinds, song, chant, architectural forms (temples, amphitheatres), incense, burnt offerings, ritualized feasting and drinking, painting, body painting, body marking of many kinds, including circumcision and scarification, the application of lotions and drinking of potions, the enacting of mythic and heroic plots drawn from oral traditions.»

restringida de la *performance* que, per la seva banda, conté l'expressió teatral (ritual > *performance* > teatre).³⁹³

La gratuïtat és un dels aspectes més importants del ritual per a autors com Johan Huizinga, qui fa derivar totes les manifestacions culturals i cúlriques del *joc*. Apartant-se de la vida corrent, considera el joc com una realitat efímera i repetitiva, que no desitja obtenir res, però que respon a un ordre específic generant una tensió entre els seus participants.³⁹⁴ Per Huizinga, el drama manté una vinculació molt estreta amb el joc pel fet de ser una acció que es representa (o *juga*, en diverses llengües llatines): així com fa derivar la comèdia dels cants festius i provocatius, defineix la tragèdia com un *joc sagrat* ple de l'èxtasi dionisiac i de l'entusiasme ditiràmbic.³⁹⁵ També Romano Guardini, l'any 1918, parlava de la litúrgia com a joc, cosa que li permetia destacar el seu aspecte gratuït, poc *pràctic* o *útil*, que amagava un *sentit* més profund. La comparació de Guardini s'estenia als jocs dels nens i també a les creacions artístiques, igualment *inútils* i desbordades de vida: «Es que no es un trabajo, sino un juego *jugar* ante Dios; no crear, sino ser uno mismo la obra de arte, he ahí la esencia de la liturgia. De ahí proviene esa mezcla dichosa de profunda gravedad y de divina alegría».³⁹⁶

Roger Caillois, en canvi, critica el pensament de Huizinga (i indirectament el de Guardini) pel fet d'identificar el lúdic amb el sagrat. Segons Caillois, l'emoció religiosa no és mai anàloga a l'experiència d'un espectacle, encara que totes dues comparteixin un aspecte gratuït i no quotidià: «Par le sacré, source de la toute-puissance, le fidèle se sent débordé. Il est désarmé en face de lui et à sa complète merci. Dans le jeu, c'est l'opposé: tout est humain, inventé par l'homme créateur.»³⁹⁷ Callois creu que, mentre que el sagrat regenera l'existència profana, el joc

³⁹³ Cf. Richard SCHECHNER, «3. Drama, script, theater, and performance», dins *Performance Theory*, p. 66-111 (p. 99). Unes pàgines abans Schechner ofereix un diagrama amb cercles concèntrics on mostra una progressió encara més específica: *Performance* > *Theater* > *Script* > *Drama*. «The drama is the domain of the author, the composer, scenarist, shaman; the script is the domain of the teacher, guru, master; the theater is the domain of the performers; the performance is the domain of the audience» (p. 70). Mentre que la *performance* i el teatre son universals, afirma que el drama no ho és.

³⁹⁴ Cf. Johan HUIZINGA, «1. Esencia y significación del juego como fenómeno cultural», dins *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 1999 (1ª ed. holandesa: 1938), p. 11-42 (p. 20-24). *L'homo ludens*, segons l'autor, succeeix a *l'homo sapiens* i a *l'homo faber*, dues denominacions insuficients per caracteritzar l'home contemporani.

³⁹⁵ Johan HUIZINGA, «8. Papel de la figuración poética», dins *Homo ludens*, p. 162-173 (p. 172): «Tampoco la tragedia es, por su origen, la reproducción literaria y deliberada de un trozo de destino humano, sino un juego sagrado; no literatura escénica, sino culto "jugado", representado.»

³⁹⁶ Romano GUARDINI, «V. La liturgia como juego», dins «El espíritu de la liturgia», *Cuadernos Phase*, núm. 100 (1999), p. 59-72 (p. 70).

³⁹⁷ Roger CAILLOIS, «Jeu et sacré», dins *L'homme et le sacré* (Édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre, dans leurs rapports avec le sacré), Gallimard, Paris, 2002 (1ª ed.: 1939), p. 204-218 (p. 212).

distreu de la realitat. A la serietat del primer oposa el caràcter relatiu i convencional del segon. Les formes exteriors poden coincidir, però l'actitud íntima és molt diferent en els dos casos.³⁹⁸

▪

Jerzy Grotowski treballa a fons sobre aquests temes on les fronteres no sempre es fan explícites. Vol confrontar els espectadors amb el mite i, per fer-ho, recorre conscientment al ritual —la manifestació més concreta, per part dels participants, de l'acceptació del mite.³⁹⁹ És conscient que la seva època va perdent valors religiosos, cosa que dificulta una identificació plena amb el mite. Deia Benveniste que el mite i el ritual, en separar-se, havien donat origen al joc i a la falla, manifestacions menys serioses i *eficaces* que les del món religiós.⁴⁰⁰ El teatre de Grotowski sembla tornar enrere per recuperar una unitat i una ritualitat perdudes. Gran estudiós de l'univers antropològic i religiós, a Grotowski li preocupa la relació entre el teatre i el ritual: «Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro ya era teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo».⁴⁰¹ I és que el teatre sembla posseir una llibertat més gran que la religió per transgredir els mites i analitzar-los. En una conferència de 1968, Grotowski manifesta la seva voluntat de recuperar el ritual per al teatre, i potenciar així la participació i la unitat entre actors i espectadors:

I was of the opinion that as it was in fact primitive rites that brought theatre into being, so through a return to ritual —in which two groups participate, so to speak: the actors or leaders, and the spectators or indeed participants— may be rediscovered that ceremonial of direct, living collaboration, a particular interaction (rare in our times), a direct, open, free and authentic response... if the actor through his action in relation to the spectator motivates him, incites him to participation, even provokin him to precise ways of behaving, of movement, song, verbal replies etc., that should enable the restoration of that primitive, ritualistic unity.⁴⁰²

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 216: «je sais qu'on s'y trouve séparé du monde habituel, que tous les gestes y sont réglés et symboliques, que le prêtre revêt un vêtement cérémoniel et qu'il joue un rôle, je sais enfin que la liturgie entière a quelque chose d'un jeu; mais si l'on considère non plus les formes, mais l'attitude intime de l'officiant et des fidèles, je vois aussi qu'il s'agit de sacrifice et de communion, qu'on se trouve en plein sacré et aussi loin du ludique qu'il est possible de le concevoir.»

³⁹⁹ Cf. Roy A. RAPPAPORT, «4. Representaciones de significado», dins *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, Madrid, 2001 (1^a ed. anglesa: 1999), p. 167-208 (p. 204): «En contraste con los mitos, los rituales incluso cuando parecen no ser más que nuevas promulgaciones detalladas de los mitos, siempre estipulan una relación entre los ejecutores y lo que ellos ejecutan. Dichos rituales comunican más que sus mitos. Asimismo comunican el mensaje indexado de la aceptación de esos mitos por los participantes.»

⁴⁰⁰ Cf. Roger CALLOIS, «Jeu et sacré», dins *L'homme et le sacré*, p. 204-218 (p. 215).

⁴⁰¹ Jerzy GROTOWSKI, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, p. 9-20 (p. 18).

⁴⁰² Jerzy GROTOWSKI, «Teatr a Ritual» (15/X/1968), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 129.

La veritat és que el ritual i el teatre comparteixen molts aspectes, com la repetició d'una estructura, la necessitat de coordinació entre diverses persones o el recurs al cos com a instrument de comunicació. Però en el ritual no hi ha espectadors, o almenys no s'hi pensa a l'hora de realitzar-lo; com tampoc no hi ha actors, sinó tan sols participants o actuant, que es deixen transformar interiorment. Grotowski, després de molts anys dedicat al tema, afina la seva concepció sobre l'origen del teatre: «Pienso que la definición en la cual el teatro surgió simplemente del ritual no es exacta; quiero decir que el teatro apareció *después* del ritual.»⁴⁰³ Aquest adverbí d'ordre és subtil però decisiu: marca una ruptura, una evolució, una diferenciació entre les dues fases, la del ritual i la teatral. Grotowski reconeix, però, altres orígens per al teatre: l'art del comptador d'històries (mítiques, religioses, històriques...); el joc (infantil, acrobàtic, de màscares...); i la competició esportiva (o combat). Són aquestes múltiples arrels les que han originat els diferents estils de teatre.

Malgrat conèixer les semblances entre el ritual i el teatre, Grotowski s'esforça per distingir-los amb claredat: «Cuando el ritual “está hecho a la faz de lo divino”, es ritual; cuando en cambio “está hecho a la faz de los espectadores” es teatro.»⁴⁰⁴ Destinataris diferents determinen realitats diferents. Grotowski segueix explicant que, si el muntatge de l'obra té lloc en els actuant, és ritual; mentre que si és pensat en funció de la percepció dels espectadors, és espectacle. Creu que el ritual no s'estructura, veritablement, dins un espai físic concret, sinó en l'interior dels actuant, com una lògica d'elements que els és comuna. Exigeix mestria i un coneixement tècnic vertader, alhora que s'escapa als gèneres estètics: «El ritual es *performance*, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es espectáculo.»⁴⁰⁵ Grotowski parla sovint de l'*objectivitat del ritual* —una altra denominació per a l'etapa de la seva vida titllada *l'art com a vehicle* per Brook—, en al·lusió al rigor i a l'entrenament necessaris per connectar amb energies més subtils:

Quan je mentionne le rituel, je ne me réfère ni à une cérémonie ni à une fête; encore moins à une improvisation avec la participation de gens de l'extérieur. Il ne s'agit pas non plus d'une synthèse de différentes formes rituelles venant de différents endroits du monde. Quand je me réfère au

⁴⁰³ Jerzy GROTOWSKI, «El montaje en el trabajo del director» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 56-61 (p. 56).

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 57. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «De la compañía teatral al arte como vehículo», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, p. 181-212 (p. 194).

⁴⁰⁵ Jerzy GROTOWSKI, «El Performer» (1987), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 78-81 (p. 78).

rituel, je parle de son objectivité: ça veut dire que les éléments de l'Action sont — par leurs impacts directs— les instruments du travail sur le corps, le cœur et la tête d'«actants».⁴⁰⁶

El ritual, per Grotowski, està associat a la idea de *verticalitat*, a quelcom de l'ordre de les forces i les energies orgàniques. Significa passar d'un nivell quotidià a un altre de més subtil, per després tornar —transformat— a la densitat corporal. El procés ritual és, doncs, totalment dinàmic; Grotowski el compara sovint a l'escala de Jacob (on els àngels puguen i baixen contínuament). Els cants, les danses o els gestos, en el ritual, constitueixen els elements de vehicle. El cos entrenat s'ha d'obrir, doncs, al flux d'energies: «Verticalité: le phénomène est d'ordre énergétique. C'est comme une sorte d'ascenseur, mais d'ascenseur comme dans un très ancien temps, dans les sociétés soi-disant primitives».⁴⁰⁷

▪

També Peter Brook recorre a la imatge de l'escala per evocar el *misteri* que dominava el teatre en els seus orígens, i al qual es pot continuar accedint per mitjà dels detalls més petits, moment a moment, a la recerca de la qualitat: «Siempre habrá una escalera que trepar, la que conduce de un nivel de calidad a otro.»⁴⁰⁸ A aquest teatre, que fa visible l'invisible, Brook l'anomena *teatre sagrat*. No es tracta exactament d'un teatre que reproduïx els rituals del passat —ja que hi ha formes antigues que han perdut la validesa com a vehicles d'accés al sagrat—, sinó d'un teatre que cerca un *plus* de qualitat que li permeti encarnar l'invisible: «Lo sagrado es una transformación, en términos de calidad, de lo que no es sagrado en un principio.»⁴⁰⁹

Brook és molt prudent a l'hora d'aplicar la paraula *ritual* al teatre: «Ritual is a very dangerous word; however one uses it, it's a trap term.»⁴¹⁰ El teatre del seu temps ha intentat redescobrir i reinventar el ritual, però sovint ho ha fet de manera parcial i imposada, sense connexions amb la cultura que vol expressar. Més que imitar les formes derivades del ritual, a Brook li interessa

⁴⁰⁶ Entrevista a Jerzy Grotowski pel DOSSIER H, «C'était une sorte de volcan» (1991), dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, p. 99-116 (p. 100). Aquesta referència tripartida al cos, al cor i al cap humans sintonitza totalment amb el pensament de Gurdjieff (sobre qui tracta l'entrevista).

⁴⁰⁷ *Ibidem*. Cf. Jerzy GROTOWSKI, «Untitled Text» (Pontedera, 4/VII/1998), *TDR (The Drama Review)*, vol. 43, núm. 2, T 162 (estiu de 1999), p. 11-12. A aquest procés, Thomas Richards l'anomena *acció interior*.

⁴⁰⁸ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 93).

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 11-93 (p. 75). Brook exposa, unes línies abans: «aunque lo invisible no se sienta compelido a manifestarse, puede hacerlo en cualquier lugar, en cualquier momento y a través de cualquiera, siempre que se den las condiciones adecuadas. Considero absurdo reproducir los rituales sagrados del pasado que no tienen probabilidades de conducirnos hacia lo invisible. Lo único que podría ayudarnos es la conciencia del presente.»

la dinàmica particular que les fa aparents —el *procés ritual*, per dir-ho amb Turner. El teatre sagrat que vol crear es basa en l'aspecte cerimonial: «Actuellement, je constate une confusion entre la “Cérémonie” qui constitue notre vrai but, qui pourrait être le vrai théâtre sacré, et l'imitation de cette cérémonie, imitation basée sur des éléments superficiels extérieurs, devenant une parodie grotesque, bordélique et qui, au lieu d'atteindre le ciel, tombe dans la merde.»⁴¹¹

Brook defensa que el teatre té el seu origen en els ritus que encarnaven l'invisible. Però sap també que aquests rituals s'han perdut o estan en clara decadència: «hemos perdido todo el sentido del rito y del ceremonial», i «la verdad es que no sabemos cómo celebrar, ya que no sabemos qué celebrar», afirma en *The Empty Space* (1968).⁴¹² Tampoc no li agrada una dimensió merament privada de la fe, que tanca les persones en una sèrie de devocions individuals que no tenen poder per regenerar la societat i alhora impossibiliten la circulació d'un corrent d'energia i comunió entre elles. Només recuperant la cerimònia, doncs, es podrà acabar amb l'individualisme.⁴¹³

Com origen del teatre, Brook no es refereix exclusivament al ritual. Sap que una de les seves arrels és també el *joc*. L'experiència africana del CIRT contribueix a aquesta presa de consciència: «Estábamos juntos bajo la misma luz, y eso nunca lo olvidamos. Pero juntos jugamos un juego que nos llevó a otro lugar.»⁴¹⁴ Brook reconeix així, al llarg d'aquest viatge, que una de les dimensions més senzilles i primitives del teatre s'identificava amb el joc, en el qual tothom participava integralment: «Il faut garder le sens profond du mot *jeu*, non pas conçu uniquement sous un aspect ludique, mais comme célébration».⁴¹⁵

Brook s'identifica amb Grotowski i amb molts altres antropòlegs culturals descobrint intuïtivament les diverses arrels del teatre primitiu. És a l'Àfrica que Brook coneix la figura del

⁴¹⁰ Entrevista a Peter Brook realitzada per John LAHR, «Knowing what to celebrate», *Plays and players*, vol. 23 (març de 1975), p. 17-19 (p. 17).

⁴¹¹ Peter BROOK, «La merde et le ciel», dins *Le théâtre 1968-1*, Cahiers dirigés par Arrabal, Christian Bourgois, París, 1968, p. 13-19 (p. 19).

⁴¹² Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 56 i 58, respectivament). En aquest mateix fragment Brook afirma: «sólo el ritual está gastado», i «Aunque el teatro tuvo en su origen ritos que hacían encarnar lo invisible, no debemos olvidar que, a excepción de ciertos teatros orientales, dichos ritos se han perdido o están en franca decadencia.» (p. 55).

⁴¹³ Entrevista a Peter Brook realitzada per John LAHR, «Knowing what to celebrate», *Plays and players*, vol. 23 (març de 1975), p. 17-19 (p. 18): «You have a collection of very devout individuals, but the one thing that permits the current to flow from individual to individual —and therefore the healing process to take place— is ceremony.»

⁴¹⁴ Intervenció de Peter Brook dins Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 52-53.

⁴¹⁵ Entrevista a Peter Brook realitzada per George BANU, «Être prêt» (1983), dins *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 343-346 (p. 345).

contador d'històries, que li permet afirmar que el teatre s'identifica igualment amb l'art de contar històries, on hi ha un imaginari compartit per tothom i un equilibri entre la identificació i la distància. També la ingenuïtat i la curiositat dels nens li serveixen per explicar el món teatral. Banu afirma: «Réunis par le même modèle de jeu, l'enfant et le conteur servent de référence à l'acteur brookien, acteur qui ne veut pas s'enfermer intégralement dans un rôle, sans le sacrifier pour autant. Grâce au jeu il maintient par rapport au personnage une relation distendue: ni absorbante ni distante.»⁴¹⁶ La seva posada en escena del *Mahabharata* (1985) encarna aquests dos models: des del començament veiem com es tracta d'una història —*la més bella història sobre la humanitat*— que és contada a un nen.

▪

Els espectacles del Living Theatre posseeixen una indubtable ritualitat. Coneixem la seva atracció pel ritual des dels primers anys a Nova York. Judith Malina escriu al seu diari, el 1958, que ritual i teatre són dues realitats distintes que no poden existir simultàniament. Es refereix als rituals de Haití (on no es coneix el teatre), però la seva reflexió va més lluny:

Il teatro sarà la rinascita del rituale in una forma contemporanea. Ha inizio quando il rituale è morto o morente. Poi si corrompe.

I misteri greci generarono il teatro greco; il teatro romano lo corruppe. Dalle sacre rappresentazioni del Medioevo nacque il teatro elisabettiano; il teatro della Restaurazione lo corruppe.

Così dai salmi nacquero i canti; e dalle preghiere i poemi. Ora tutto è coerente.⁴¹⁷

Segons Malina, el teatre neix a partir d'un ritual moribund en determinats moments de la història, quan una vivència que es creia eficaç dóna lloc a un espectacle més lliure i gratuït. Descobreix un intercanvi constant entre les formes religioses i les artístiques, en una mena d'organicisme que comporta moments de maduresa i de decadència. Però, a mesura que el Living va integrant rituals en els seus espectacles, a mitjans dels seixanta, comença a reconèixer molts punts de contacte entre aquestes dues formes. El 1970, i després de la llarga experiència de preparació de *Paradise Now* (1968) a partir de rituals i tècniques psicofísiques de les diverses religions, Julian Beck afirma que també l'actor ha d'entrar en estat de trànsit: «Todo acto de enfrentamiento con el público induce automáticamente el trance porque cambia la química del

⁴¹⁶ Georges BANU, «Le conteur», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 83-89 (p. 84).

cuerpo. Para satisfacer las necesidades de la situación se imponen poderes supraordinarios. [...] El significado del trance: conciencia sin conciencia, un estado en el que muy a menudo se es “poseído” por otro ser.»⁴¹⁸

Beck compara el paper que assumeix l'actor en una obra amb la possessió d'un participant del ritual per l'esperit d'un altre ésser. Els cossos de tots dos (actor i participant) canvien, reben una energia exterior que els fa expressar coses que, en un estat normal, no podrien: «Porque “no” soy yo mismo, puedo comunicarme con personas con las que no puedo establecer contacto cuando me encuentro en mi “acotado”, alienado, inhibido estado normal. Cuando uno va hacia arriba puede volar por encima de las barreras, de algunas barreras.»⁴¹⁹ Aquest *estat* permet superar fronteres i anar més enllà de les limitacions quotidianes. El teatre recupera així, segons Beck, una eficàcia perduda, un poder oblidat de transformar les vides i destruir els límits de les classes socials a què cadascú es veu confinat.

Beck i Malina recorden els seus orígens hebraics, el poder de la benedicció quan s'aixeca el vi i es pronuncien unes paraules sagrades: «se te recuerda y te recuerdas a ti mismo tu totalidad de vida física | química | milagro metafísico: acaba la experiencia muda y ciega: santifica el ser: hace más fácil crear y más difícil matar.»⁴²⁰ La santificació del cos és, doncs, una de les funcions del ritual que el Living més valora: «Ritual: santificación del cuerpo: la repetición de determinadas acciones prescritas para aumentar la comprensión más profunda y grande de la esencia sagrada: conseguir la santidad consciente: hacer de la respiración un ritual consciente: no dejar irse a la fuerza vital».⁴²¹ El hatha ioga, que el Living comença a incorporar als seus espectacles dels seixanta, recorre precisament a la respiració per manipular l'energia corporal, arribar a una consciència física molt aguda i asserenar la ment.

Però Beck també sap que un ritual mecanitzat o institucionalitzat és com una *actuació contrarevolucionària* que ja no té poder per vigoritzar la vida. I és que «el verdadero ritual vivifica; el falso ritual amortigua: las técnicas resultan vacías si la acción no rellena el cuerpo con su significado».⁴²² Entre el ritual i la revolució s'estableixen, doncs, moltes semblances: tots

⁴¹⁷ Judith MALINA, «Il diario di Judith Malina. New York, 1958-1961» (13/III/1958), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 18-47 (p. 18).

⁴¹⁸ Julian BECK, «31. El estado de trance del actor» (Rio de Janeiro, 11/XI/1970), dins *El Living Theatre*, p. 76-78 (p. 77). Beck parla anteriorment del mètode de Stanislavski, al que defineix com una *pràctica* per induir al trànsit.

⁴¹⁹ *Ibidem*.

⁴²⁰ Julian BECK, «52. Ritual» (São Paulo, 23/I/1971), dins *El Living Theatre*, p. 125-128 (p. 125).

⁴²¹ Julian BECK, «14. RESPIRACIÓN: Notas para la lección primera» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 45-46 (p. 46).

⁴²² Julian BECK, «52. Ritual» (São Paulo, 23/I/1971), dins *El Living Theatre*, p. 125-128 (p. 126). Beck fa aquesta

dos tenen poder per unificar el cos i l'ànima, per regenerar la vida, il·luminar-la i alliberar-la. La revolució en la vida quotidiana s'assoleix, doncs, quan s'ha pogut experimentar la il·luminació més espiritual, quan s'ha realitzat un viatge iniciàtic als orígens. Beck defensa que la *forma* concreta del ritual (o la seva *objectivitat*, com diria Grotowski) té poder per canviar la realitat: «La forma ritual es una disciplina, una forma eficiente, una acción repetida, una manera de conseguir que se hagan cosas».⁴²³ En un diagrama molt lliure de 1971 Beck exposa les múltiples funcions del ritual:

ritual

realzar la comunicaci3n conseguir el 3xtasis invocar al
 3sp3ritu santo prepararnos para la acci3n revolucionaria
 librarnos de prejuicios vivificar el cuerpo disminuir el miedo
 exorcizar a los demonios aumentar la confianza disipar la duda
 transformar el mal libertar el coraz3n aumentar la energ3a
 sexual ablandar la dureza liberar los sue3os liberar a todos
 los prisioneros desatar las manos amenguar el dominio de la
muerte
 un ritual para sacar de sus casillas a la vieja cultura para
 unificar las fuerzas para aumentar la esperanza⁴²⁴

El ritual, present en totes les societats, és una condició essencial per revitalitzar una comunitat. El Living n'ha fet l'experiència. El teatre se'ls presenta com el lloc ideal per viure el ritual: «je le reconnais comme un rituel sans lequel notre survie perd du terrain sur les frontières de la mort, toujours en train de gagner du terrain, la mort avec son silence sans souffle qui fond sur nous», escriu Beck el 1982.⁴²⁵ És a partir d'un teatre ritual que és possible reaprendre a respirar, a alliberar-se de les contingències socials, dels conformismes que no revigoritzen la vida: «Nous sommes en train de mourir et nous allons au théâtre à la recherche d'un air frais dans une atmosphère de plus en plus contaminée. L'objet de l'art est de faire respirer le public.»⁴²⁶ Beck

advertència al *creador de formes rituals de teatre*. Tot just abans afirma: «El ritual no puede ser institucionalizado. Las instituciones descansan sobre la cima de la vida, aplastándola.»

⁴²³ *Ibid.*, p. 128. En altre text anterior Beck afirma: «Parte de la soluci3n, pues, debe de ser la acci3n, el rito sagrado que podamos representar para acabar con su resistencia al cambio». Escrit a Roma el 8/11/1968, dins Julian BECK, *El Living Theatre*, p. 113-116 (p. 115-116).

⁴²⁴ Julian BECK, «52. Ritual» (São Paulo, 23/1/1971), dins *El Living Theatre*, p. 125-128 (p. 126). Reproduïm la maquetació del llibre citat.

⁴²⁵ Julian BECK, «Manifeste» (Roma, 19/XI/1982), dins *Théandrique*, p. 15-16 (p. 16). Beck escriu unes línies abans: «Le théâtre est une cérémonie dont l'objet est de revitaliser la communauté. S'il était moins que cela, il n'intéresserait plus personne.» (p. 15).

⁴²⁶ *Ibidem*.

creu que cada època ha reformat el teatre per tal de conferir-li aquest poder i *apropar-lo a la presència divina*.⁴²⁷

▪

El ritual no es pot dissociar del teatre dels seixanta. En aquells anys l'antropologia dóna a conèixer moltes cultures profundament ritualitzades, que es contraposen a la societat blanca, rígida, institucionalitzada, buidada de tota transcendència. Schechner defensa que en aquella època tingué lloc un retorn de l'eficàcia al teatre, per damunt de l'esperit d'*entreteniment* que havia prevalgut en èpoques anteriors.⁴²⁸ La gent del teatre cerca les relacions que aquest manté amb el ritual: relacions d'evolució, transformació, aspectes compartits... Mentre Grotowski i Brook defineixen diversos orígens per al teatre —el ritual, el joc infantil o l'art de contar històries—, el Living considera només el ritual. Aquest es presenta amb el poder de regenerar un teatre alienat de la vida, d'enfortir els llaços d'una comunitat i d'unificar la fragmentada existència humana.

3.1.2 La possibilitat del ritual en el teatre

¿Què és l'aspecte ritual del teatre? És l'eliminació de totes les grans paraules, és el problema de la participació directa.
JERZY GROTOWSKI (1968)

La pregunta preocupa molts estudiosos de la religió, antropòlegs culturals i teatrals: ¿el ritual té encara lloc en el teatre? Roy Rappaport ho considera gairebé impossible. Caracteritza el ritual com el mecanisme principal de la religió, el terreny on aquesta es crea. El defineix bàsicament com una forma o una estructura —eliminant tota referència a l'aspecte simbòlic, essencial per a molts altres autors—, amb propietats més o menys lògiques: es tracta de «la ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan».⁴²⁹ En tant que forma, Rappaport defensa que ha estat

⁴²⁷ Julian BECK, «Forme théâtrale» (Stockolm-Göteborg, 10/IX/1982), dins *Théandrique*, p. 72-73 (p. 73): «chaque époque a dû réformer le théâtre afin de le porter plus près de la représentation de la présence divine, quelquefois perdue pendant de nombreuses années, parfois retrouvée pour un temps, mais toujours vous échappe, toujours poursuivie».

⁴²⁸ Cf. Richard SCHECHNER, «The efficacy-entertainment braid», dins *Performance Theory*, p. 129-136 (p. 133).

⁴²⁹ Roy A. RAPPAPORT, «2. El ritual y sus formas», dins *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, p. 55-116 (p. 56). Unes pàgines més endavant comenta: «el ritual es una estructura única aunque ninguno de sus elementos —ejecución,

codificat per algú diferent dels participants. És per això que la invenció d'un ritual crea una situació sovint forçada o falsa per als presents, que no arriben mai a convertir-se en participants.⁴³⁰ Molts esdeveniments socials, així com formes concretes de teatre i de joc, comparteixen propietats amb els rituals. Però entre el ritual i el teatre hi ha diferències, continua Rappaport, la més important de les quals es refereix a la presència d'una congregació que participa i es deixa transformar, en el ritual, o d'un públic que observa, en el teatre. Aquestes diferències no sempre resulten òbvies:

hay formas intersticiales: ejecuciones que, permaneciendo como lo hacen entre formas culturalmente reconocidas, obtienen su fuerza particular de su misma ambigüedad. Las representaciones de la pasión y el misterio, situadas entre el drama y el ritual, proporcionan buenos ejemplos; y en las últimas décadas se han hecho intentos deliberados de involucrar al público en las representaciones de algunos dramas occidentales. El éxito ha sido limitado, quizá porque es muy difícil transformar públicos compuestos por extraños, cuya categoría de tal está protegida por reglas de etiqueta hasta tal punto que se ve como un atrevimiento el hecho de dirigirse a la persona del asiento contiguo, en congregaciones.⁴³¹

Rappaport creu que la manca de familiarització del públic amb l'obra de teatre és ja un obstacle a la seva participació, així com el fet que els espectadors no es coneixin entre si. Tampoc l'ordre que domina un drama o una tragèdia no té la mateixa naturalesa de l'ordre litúrgic que regeix el ritual: «la inmutabilidad del drama se mantiene escondida tras la ilusión de novedad y espontaneidad que da vida virtual a los dilemas que el drama representa»,⁴³² mentre que en el ritual es tracta d'un ordre visible que es relaciona explícitament amb un contingut. També és molt difícil que la serietat del ritual passi al teatre, on els actors *senzillament actuen*. Si Rappaport hagués assistit a algun espectacle de Grotowski, possiblement hagués dubtat en aquestes afirmacions.

inmutabilidad, formalidad y otros— pertenecen a él exclusivamente. La estructura del ritual es inherente a él, aunque no perceptible fácilmente en su definición.» (p. 60).

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 67: «Los presentes pueden no llegar a ser oficiantes o participantes pues es posible que ignoren lo que se espera de ellos, porque las expectativas de los inventores pueden no estar de acuerdo con los impulsos de los potenciales participantes o porque estos sean reacios a adoptar una conducta pública formal, estereotipada, solemne o posiblemente grotesca, a no ser que esté sancionada previamente por el tiempo y la costumbre. Un ritual que nunca haya sido ejecutado antes puede parecer a los presentes no tanto un ritual como una charada.»

⁴³¹ *Ibid.*, p. 78-79. En aquest fragment, després d'*alguns drames occidentals*, Rappaport remet al treball de Richard SCHECHNER, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Filadèlfia, 1985.

⁴³² Roy A. RAPPAPORT, «2. El ritual y sus formas», dins *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, p. 55-116 (p. 80-81).

Victor Turner sí que, a poc a poc i gràcies a l'amistat amb l'antropòleg i director teatral Richard Schechner, es va interessar pel teatre experimental i *sagrat*, concretament pel recorregut de Grotowski. Segons Turner, a les societats preindustrials (o tribals) el ritual fluïa en el si de comunitats totals, mentre que a les societats postindustrials i secularitzades, dominades pel racionalisme i l'individualisme, l'experiència ritual ha estat substituïda per diferents gèneres d'art, esport o joc.⁴³³ Si al ritual li correspon una fase *liminal*, diu Turner, a les activitats d'oci modernes, contraposades totalment als moments de treball, els correspon un caràcter més independent i crític, que titlla de *liminoid*: «Optation pervades the liminoid phenomenon, obligation the liminal. One is all play and choice, an entertainment, the other is a matter of deep seriousness, even dread, it is demanding, compulsory, though, indeed, fear provokes nervous laughter from the women».⁴³⁴

Per definir el ritual, Turner l'associa principalment amb una *performance* que transforma qui l'executa. El ritual serveix així de matriu als altres gèneres de *performance* cultural, inclosos els gèneres estètics, amb els quals comparteix molts aspectes: «Ritual is, in its most typical cross-cultural expressions, a synchronization of many performative genres, and is often ordered by *dramatic* structure, a plot, frequently involving an act of sacrifice or self-sacrifice, which energizes and gives emotional coloring to the interdependent communicative codes which express in manifold ways the meaning inherent in the dramatic *leitmotiv*».⁴³⁵ Són els drames socials que nodreixen els drames estètics —que es converteixen així en els seus *dobles*, per dir-ho amb Artaud. L'escena ofereix aleshores un *metacomentari* als drames més grans de la vida real, un mirall reflexiu i interdependent (com és ben patent en els seixanta, quan els actors encarnen la revolució social i espiritual a la qual aspiren). Com diu Schechner, «performance is the art

⁴³³ Entre aquests gèneres, Turner inclou: teatre, ballet, òpera, cinema, novella, poesia, exposicions artístiques, música clàssica, rock, carnavals, processions, drama popular, esdeveniments esportius... Cf. Victor TURNER, «Social Dramas and Stories About Them», dins *From ritual to theatre*, p. 61-88 (p. 86).

⁴³⁴ Victor TURNER, «Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual. An Essay in Comparative Symbolology», dins *From ritual to theatre*, p. 20-60 (p. 43). Turner explica que adopta el mot *liminal* d'Arnold van Gennep, i que prové etimològicament de *limen*, «a no-man's-land betwixt-and-between the structural past and the structural future». Cf. Victor TURNER, «1. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?», dins Richard SCHECHNER i Willa APPEL (eds.), *By means of performance*, p. 8-18 (p. 11).

⁴³⁵ Victor TURNER, «Social Dramas and Stories About Them», dins *From ritual to theatre*, p. 61-88 (p. 81). L'autor explica, a continuació, com el ritual involucra tots els sentits dels participants: «they hear music and prayers, see visual symbols, taste consecrated foods, smell incense, and touch sacred persons and objects. They also have available the kinesthetic forms of dance and gesture, and perhaps cultural repertoires of facial expression, to bring them into significant performative rapport.» Schechner, comentant el pensament de Turner, remarca el caràcter ritual de tota *performance*: «And not only when performance is overtly "ritualistic" —as in a Mass, a healing ceremony, a shamanic journey, or a Grotowskian poor theatre or paratheatrical event: all performance has in its core a ritual action, a "restoration of behaviour"». Extret de Richard SCHECHNER, «Victor Turner's Last Adventure», dins Victor TURNER, *The Anthropology of Performance*, p. 7-20 (p. 7).

that is open, unfinished, decentered, liminal. Performance is a paradigm of process.»⁴³⁶ El teatre es presenta com el gènere de *performance* cultural més *actiu*.

En moltes societats capitalistes el teatre és un gènere *liminoid*, però Turner creu que s'hauria de considerar *liminal* en el cas del teatre de l'absurd de Ionesco, Arrabal o Beckett i, principalment, en el teatre experimental de Stanislavski, Delsarte, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Brook o Schechner. En aquests autors, la dinàmica d'iniciació ritual troba correspondència amb el llarg període dedicat als assajos i al procés de recerca teatral: també els actors se separen de la resta de la comunitat (els espectadors) per integrar una *communitas*. La fase parateatral de Grotowski constitueix, segons Turner, l'exemple més evident d'un fenomen *liminal* on s'ha deixat d'actuar, s'ha prescindit del públic i es desenvolupen experiències d'iniciació molt allunyades de l'entreteniment: «the language favored by Grotowski has moved away from that of performing a play to that of self-discovery and unmediated contact with and understanding of others. The rhetoric is religious, even though for Grotowski's disciples traditional religion is rejected.»⁴³⁷

¿Es tracta exactament d'un apropament religiós al ritual? ¿O se'l considera en el seu aspecte més estètic o formal? Segurament no serà possible recrear rituals sagrats amb el grau d'*eficàcia* i reconeixement que aquests posseeixen en les cultures primitives. La recuperació del ritual en el teatre es revesteix, tal vegada, d'un caràcter cerimonial més privat, molt difícil de compartir per un públic espectador que paga una entrada. Es tracta, sobretot, d'un desig de retorn a un estat originari, a l'essència mateixa de l'acte teatral. El teatre es presenta aleshores com el recipient laic dels mecanismes rituals que també pertanyen (o han pertangut) a la religió.⁴³⁸

▪

Des de l'àmbit específicament teatral, aquestes qüestions comencen a sorgir amb més insistència a partir dels anys seixanta i setanta. Juntament amb un interès creixent pels mites i rituals de les

⁴³⁶ Richard SCHECHNER, «Victor Turner's Last Adventure», dins Victor TURNER, *The Anthropology of Performance*, p. 7-20 (p. 8). Schechner i Turner presenten, en diversos articles, un gràfic que té la forma del símbol d'infinit (o d'un 8 horitzontal) i que interpreta les interrelacions contínues entre el drama social i el drama escènic, així com els seus aspectes més implícits o manifestos.

⁴³⁷ Victor TURNER, «Acting in Everyday Life and Everyday Life in Acting», dins *From ritual to theatre*, p. 102-123 (p. 119-120).

⁴³⁸ Cf. J. NDUKAKU AMANKULOR, «The Condition of Ritual in Theatre», dins Bonnie MARRANCA i Gautam DASGUPTA (eds.), *Interculturalism and Performance. Writings from PAJ*, PAJ, Nova York, 1991, p. 227-240 (p. 238): «The ritual some contemporary theatre explores is not the raw religious culture of non-Western cultures but the essence of theatre itself as an artistic process. Even if they tried, these groups could not hope to recreate the sacred rituals of foreign cultures exactly and with similar effects.»

societats arcaiques, també la constitució de les companyies es fa culturalment més heterogènia. Eugenio Barba defineix la nova branca del coneixement que anomena Antropologia Teatral com «el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas».⁴³⁹ També Jerzy Grotowski impartirà l'assignatura d'Antropologia Teatral al Collège de France, entre 1997 i 1999. Marc Fumaroli, tot caracteritzant aquest projecte, defineix el teatre com un dels últims llocs on encara és possible convertir el coneixement en un camí existencial:

Anthropologie, c'était l'enquête sur la diversité des techniques du «passage» pratiquées dans les sociétés encore survivantes de longue mémoire et de tradition orales.

*Théâtre, c'était le dernier lieu de la modernité où l'expérience du «passage» pouvait légitimement trouver abri, et où ce qui est savoir pour l'anthropologue et l'ethnologue, peut devenir principe de dépassement.*⁴⁴⁰

Grotowski ha anat transformant el seu teatre en una realitat vivencial nodrida pel ritual, com continua Fumaroli: «Le théâtre était, à ses yeux, l'héritier moderne de toutes les expériences et techniques par lesquelles les hommes ont cherché à expérimenter un degré d'existence dont la vie ordinaire ne leur donnait pas une idée».⁴⁴¹ En un món fragmentat i dessacralitzat, Grotowski hi veu una possibilitat d'unificació i autenticitat humana per mitjà del teatre ritual (el *parateatre* o *teatre de les fonts*). No se situa directament en un terreny religiós, sinó en un àmbit laic que li permet reforçar la comunió en grup, harmonitzar el cos individual dels actants i alliberar els seus instints més amagats.⁴⁴²

Durant els primers anys del Teatre Laboratori Grotowski cerca els mites i les veritats col·lectives que encara puguin provocar la participació dels espectadors: «Che cos'è poi l'aspetto rituale del

⁴³⁹ Eugenio BARBA, «II. Definición», dins *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Catálogos, Buenos Aires, 1999 (1ª ed.: 1992), p. 23-28 (p. 25). La ISTA (International School of Theatre Anthropology), que Barba funda el 1979, continua actualment amb aquesta recerca al voltant de les qüestions antropològiques del teatre.

⁴⁴⁰ Marc FUMAROLI, «Grotowski ou le passeur de frontières», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 11-18 (p. 13). Per molts autors, Artaud ha estat el primer a relacionar teatre i antropologia. Segons Bonnie MARRANCA, aquest començament se situa abans, en la *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758) de Rousseau. Cf. Bonnie MARRANCA, «Thinking About Interculturalism», dins Bonnie MARRANCA i Gautam DASGUPTA (eds.), *Interculturalism and Performance*, p. 9-23 (p. 16).

⁴⁴¹ Marc FUMAROLI, «Grotowski ou le passeur de frontières», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 11-18 (p. 17).

⁴⁴² Cf. Eugenio BARBA, «Theatre Laboratory 13 Rzedow», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 9, núm. 3, T 27 (primavera de 1965), p. 153-171 (p. 155): «Grotowski preserves the essence of primitive theatre by making the audience participate, but he leaves out the religious elements and substitutes secular "stimuli" for them.»

teatro? È l'eliminazione di tutte le grandi parole, è il problema della partecipazione diretta.»⁴⁴³ En aquell moment creu, però, que no és possible reproduir el mite ni el ritual, sota el perill de banalitzar-los. Les seves energies es dirigeixen aleshores a recrear ritus i arquetipus contemporanis, capaços de colpir el públic i fer-lo adherir interiorment a l'acció. La *dialèctica entre la burla i l'apoteosi* permet profanar-los, contextualitzar-los i donar-los un significat nou. Barba comenta, l'any 1965: «Un simile teatro diventa più un rito al quale si partecipa che non uno spettacolo in cui ci si limiti ad assistere. L'attore diventa il rappresentante attivo della comunità degli spettatori spingendoli ed incoraggiandoli ad una collaborazione. Tra lo spettatore e l'attore esiste un legame organico: il contatto diretto e fisico, assente da altre forme di spettacolo quale il film, la televisione, lo sport.»⁴⁴⁴

Aquest mateix any Grotowski escriu que l'actor *torna a néixer* i, amb ell, el director es regenera. L'ideal és que el públic emprengui també una transformació semblant. A partir dels anys setanta aquest *dobte naixement* es farà més concret, perquè actors i director esdevenen companys de creació, despreocupats ja de la resposta del públic. Així com Gurdjieff proposa *moviments* que no són destinats als espectadors, així també les *accions* de Grotowski durant la fase de *l'art com a vehicle* reneguen del públic. A mesura que penetra en el ritual, les seves petjades com a director es van esborrant per donar lloc a una *obra anònima* i universal, inserida en una tradició ancestral.

Molts dels seus detractors, durant els anys seixanta, consideren totalment impossible la recuperació que ell proposa del ritual en el teatre. Apunten molts aspectes que els molesten: la manipulació dels espectadors per part del director; la ignorància d'aquests en relació amb els referents, que els impedeix jutjar críticament l'obra; o l'agressió provocada pel ritual que, en lloc d'apropar-los, els aparta de la representació.⁴⁴⁵ Un jove director polonès, Helmut Kajzar, escriu en un article de 1968 que no pot acceptar la *fe imposada* per la doctrina de Grotowski, i defensa una *resistència contra la fascinació*: «You cannot change the theatre into a liturgy —I keep on reminding myself— above all these productions are works of art, they are not creating a new

⁴⁴³ Intervenció de Jerzy Grotowski en una taula rodona (10-11/III/1968): «La profanazione dei miti. Una tavola rotonda con Jerzy Grotowski», *Sipario*, núm. 264 (abril de 1968), p. 11-13 (p. 13). Cf. Eugenio BARBA, «Il teatro psicodinamico come cerimonia di autopenetrazione collettiva», dins *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Pàdua, 1965, p. 9-46 (p. 14-15-16).

⁴⁴⁴ Eugenio BARBA, «Il teatro psicodinamico come cerimonia di autopenetrazione collettiva», dins *Alla ricerca del teatro perduto*, p. 9-46 (p. 30).

⁴⁴⁵ Cf. Donald RICHIE, «On Grotowski. A Series of Critiques», *TDR (The Drama Review)*, vol. 14, núm. 2, T 46 (hivern de 1970), p. 205-211 (p. 210-211): «His ritual theatre wishes to attack and to unsettle. He does not want to make you come

religion, they are not regenerating my subconscious, they are not purifying me, they are not freeing me from the weight of my complexes.»⁴⁴⁶

Els companys que rebutgen el mètode de Grotowski s'oposen concretament a la seva defensa de les possibilitats espirituals inherents a l'actuació. Robert Brustein comenta, després de la sessió de 1969 a Nova York: «American actors do not have the self-denial demanded by Grotowski's technique. To create this theatre, you must believe in something greater than theatre.»⁴⁴⁷ L'important crític polonès Jan Kott defineix directament el teatre de Grotowski com *impossible*, dependent d'una *estètica d'assajos* que està centrada en si mateixa i que no tolera espectadors. Hi reconeix un gran rigor tècnic, però sap també que el repte és, més aviat, metafísic: «Grotowski brought method and metaphysics with him to the West. His method is precise and verifiable; his metaphysics is abstruse and ambiguous.»⁴⁴⁸ Per acceptar aquesta metafísica, continua Kott, s'ha de creure que existeix un Déu i que no hi ha més esperança. I, citant l'*Èdip rei* de Sòfocles: «Why should I take part in the sacred dance?»⁴⁴⁹

Així doncs, i per molts crítics teatrals, el projecte ritual de Grotowski és impossible de realitzar dins el marc teatral convencional —en presència d'un públic i segons la dinàmica dels espectacles. Li retireuen l'obligatorietat de la participació (sagrada) que proposa als espectadors, ahora que qüestionen la seva pretensió de restaurar la vida personal: «Is there not a real danger, they say, that Grotowski and his colleagues are entering a spiritual region for which he and they may not be equipped? The danger lies, I think, less with Grotowski than with his imitators.»⁴⁵⁰ Encara que l'actor assumeixi un paper exemplar i terapèutic, i recorri a una ascési

to him. He wants to go out aggressively to you. The ritual is the same, its uses are different. He is right for his time and his place.»

⁴⁴⁶ Helmut KAJZAR, «O cudach teatru Grotowskiego» (1968), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 46.

⁴⁴⁷ Zbigniew OSINSKI, *Grotowski i jego Laboratorium* (1980), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 52.

⁴⁴⁸ Jan KOTT, «On Grotowski. A Series of Critiques», *TDR (The Drama Review)*, vol. 14, núm. 2, T 46 (hivern de 1970), p. 199-203 (p. 201-202). Kott es pregunta també si és possible separar el seu mètode de la seva metafísica, per aplicar-lo a un teatre amb una ideologia diferent: «Or to put it more simply: can one apply his method in a theatre which wants to replace metaphysics with revolt?» (p. 202). Cf. Jan KOTT, «After Grotowski: the end of the impossible theater», dins *The Theater of Essence and Other Essays*, with and Introduction by Martin Esslin, Northwestern University Press, Evanston, 1984, p. 147-158 (p. 156).

⁴⁴⁹ Jan KOTT, «On Grotowski. A Series of Critiques», *TDR (The Drama Review)*, vol. 14, núm. 2, T 46 (hivern de 1970), p. 199-203 (p. 203).

⁴⁵⁰ James ROOSE-EVANS, «16. Grotowski and the Journey to the East», dins *Experimental Theatre*, p. 152-162 (p. 155). Cf. Peter L. FELDMAN, «On Grotowski. A Series of Critiques», *TDR (The Drama Review)*, vol. 14, núm. 2, T 46 (hivern de 1970), p. 192-197 (p. 192): «If there is a difference between the theatre one infers from reading Grotowski's book and the theatre one saw at the Washington Square Methodist Church, it is a difference in degree, not direction. A colleague once said to me that the theatre Grotowski has in his head couldn't possibly exist.»

iniciàtica (la via negativa), es fa molt difícil *obligar* l'espectador a adherir-se als mateixos principis i emprendre una regeneració, com afirma Monique Borie:

En réalité on voit mal comment ce spectateur pourrait assumer une condition existentielle du même ordre que celle de l'acteur. [...] En revanche il est difficile de cerner ce qui, dans la relation acteur-spectateur, pourrait fonder l'accès du public à une participation véritable, elle aussi d'ordre existentiel, l'intégrant à ce processus de création —à moins de postuler une mystique susceptible de remplacer la croyance à la vérité du mythe, qui fondait seule l'efficacité du rituel. *Il semble bien que l'«acte» par lequel s'accomplit, ici et maintenant, la re-naissance ne puisse véritablement concerner que l'acteur.*⁴⁵¹

Des d'aquest punt de vista, la restauració de la funció ritual del teatre sembla que depengui, exclusivament, de l'actor. En comunitat, ell troba el context ideal per recrear els mites i realitzar els rituals. Però, de cara a fora, i en un temps en què ja no hi ha creences col·lectives, la possible regeneració de l'espectador depèn de la seva adhesió, difícil, a la mística teatral.

La quarta i última etapa de la vida de Grotowski —anomenada *l'art com a vehicle, objectivitat del ritual* o *arts rituals*— s'inicia el 1985 i està dedicada totalment al ritual. Confirma l'opinió dels crítics sobre la *impossibilitat* de portar a terme un treball com aquest dins l'estricta marc teatral. Grotowski vol tornar a un període molt antic per tal de recuperar una forma d'art més holística, relacionada amb les forces energètiques, la vibració de la veu o les ressonàncies de l'espai.⁴⁵² Brook comenta aquesta última fase: «entre los vehículos que permitirían al hombre acceder a otro nivel y servir una función en el universo más justa, existe este medio de comprensión que es el arte dramático en todas sus formas. Pero esto, ¿de qué depende? De una sola cosa: que la persona sea dotada para esta forma.»⁴⁵³ Brook entén i comparteix les preocupacions de Grotowski, encara que es mantingui sempre dins l'esfera teatral. Per poder aconseguir un teatre autènticament ritual, Grotowski va haver d'abandonar el teatre. El seu recorregut vital no el va menar del ritual al teatre, sinó precisament al sentit invers: el ritual va aparèixer *després* del teatre, per mitjà d'un retorn als orígens. Segons Schechner, «the move from theater to ritual

⁴⁵¹ Monique BORIE, «Grotowski: d'un théâtre de la régénération à une régénération sans théâtre», *Cahiers de l'Est*, núm. 1213 (2n trimestre de 1978), p. 84-102 (p. 96-97).

⁴⁵² Cf. Zbigniew OSINSKI, «Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 96-113.

⁴⁵³ Peter BROOK, «Grotowski, el arte como vehículo» (Florència, març de 1987), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 76-77 (p. 77).

happens when the audience is transformed from a collection of separate individuals into a group or congregation of participants».⁴⁵⁴

▪

En Peter Brook es dóna també un viatge, a principis dels anys setanta, que el porta momentàniament del teatre al ritual. La creació del CIRT li permet dedicar-se exclusivament a un treball de recerca amb els actors al voltant de temes mítics, tradicionals i corporals, allunyat de la dinàmica ràpida d'assajos i estrenes característica de les companyies convencionals. Però ja durant la dècada anterior havia reflexionat sobre un teatre sagrat o cerimonial que recuperés la força del ritual.

A *The Empty Space* (1968) escriu que el teatre ha de recrear autènticament el ritual, més que no pas imitar-lo formalment: «Sentimos la necesidad de tener ritos, de hacer “algo” por tenerlos, y culpamos a los artistas por no “encontrarlos” para nosotros. A veces el artista intenta hallar nuevos ritos teniendo como única fuente su imaginación: imita la forma externa del ceremonial, pagano o barroco, añadiendo por desgracia sus propios adornos. El resultado raramente es convincente.»⁴⁵⁵ Brook defensa una actitud de profund respecte i humilitat davant les formes tradicionals, que permetrà sentir la seva pertinència o opacitat:

Un gran ritual, un mito fundamental, es una puerta. Esta puerta no está ahí para ser observada, sino para ser experimentada, y quien pueda experimentar la puerta dentro de sí mismo, la traspasará con mayor intensidad. Por lo tanto, el pasado no debe desdeñarse con arrogancia. Pero no pretendamos engañar a nadie. Si robamos sus rituales y símbolos e intentamos explotarlos en beneficio propio, no debemos sorprendernos si pierden sus virtudes y se convierten en adornos relucientes y huecos. Es nuestro desafío constante saber discernir. En algunos casos, la forma tradicional todavía está viva, en otros, la tradición es la mano muerta que estrangula la experiencia vital. El problema consiste en rechazar el «método aceptado», pero sin buscar el cambio sólo por cambiar.⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Richard SCHECHNER, «4. From ritual to theater and back: the efficacy-entertainment braid», dins *Performance Theory*, p. 112-169 (p. 157). Schechner comenta aquest sentit invers present en algunes companyies dels anys seixanta: «This move from theater to ritual marks Grotowski's work and that of the Living Theater. But the rituals created were unstable because they were not attached to, or integrated into, ongoing social structures outside theater.» (p. 152).

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 56. Brook coincideix amb Rappaport, que també considera inviable na mera imitació de rituals pels artistes. Cf. Roy A. RAPPAPORT, «2. El ritual y sus formas», dins *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, p. 55-116 (p. 67).

⁴⁵⁶ Peter BROOK, «El pez dorado», dins *La puerta abierta*, p. 95-114 (p. 105). Brook prossegueix: «Una forma es lo virtual manifestándose, el espíritu encarnándose, el primer sonido, el big bang» (p. 106).

Durant la sessió del *Teatre de la Crueltat* (1964) Brook i els seus actors exploren diferents llenguatges i expressions rituals, «en el sentido de esquemas repetidos, para ver cómo es posible ofrecer más significado y más rápidamente que por el lógico desarrollo de los acontecimientos. Nuestro objetivo en cada experimento, bueno o malo, acertado o desastroso, era el mismo: ¿puede hacerse visible lo invisible mediante la presencia del intérprete?». ⁴⁵⁷ També *US* (1966), la seva obra més polititzada, presenta molts elements que són comuns a la litúrgia: integració dels participants, absència d'autor, espai sense separacions, anamnesi, recitació i seqüència de lectures, cançons, antífoes, diàlegs, rituals, símbols... ⁴⁵⁸

A partir de 1970 els seus espectacles reprenen explícitament temes mítics, com passa amb *Orghast* (1971), representat a la ruïnes de Persèpolis. Malgrat la incomprendibilitat de la llengua, inventada per a l'ocasió pel poeta Ted Hughes, hi ha tot un nivell d'imatges simbòliques (relacionades amb el foc, el sol, la nit...) que recuperen mites antics de les diverses tradicions culturals. Molt allunyat ja de la il·lustració escenogràfica, Brook cerca ara un nou registre d'imatges simbòliques, evocadores i universals, que demanen un comportament ritual: «un símbolo de verdad es algo que te plantea un reto: abre en ti multitud de significados, pero sin decirte cuál es el significado». ⁴⁵⁹ El contacte més intens amb el món cerimonial té lloc, però, durant el viatge a Àfrica (1972-73), quan el CIRT ofereix improvisacions teatrals a canvi de rituals autòctons.

Brook sap, però, que els seus actors no poden pretendre imitar rituals ancestrals sense el perill de quedar-se en un mer formalisme buit. Durant la preparació de *La conferència dels ocells* (1979) un actor balinès els explica com actuar amb una màscara. Ells senten, aleshores, que no seran mai capaços de repetir aquell estil ancestral; en canvi, entenen que s'ha d'establir una relació amb cada màscara, per descobrir els moviments nous que li donen vida: «De repente estuvo al alcance de todos nosotros, porque no dependía de los rituales fijados por la tradición. En otras palabras, habíamos roto la forma y había surgido una nueva, espontánea y naturalmente, como el ave fénix de sus cenizas.» ⁴⁶⁰

⁴⁵⁷ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 65).

⁴⁵⁸ Cf. [Bishop of Woolwich], «The Aldwych Liturgy: A Review by the Bishop of Woolwich» (*Guardian*, novembre de 1966), dins David WILLIAMS (ed.), *Peter Brook. A theatrical casebook*, Methuen, Londres, 1988, p. 111-112.

⁴⁵⁹ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «En las colinas de Irán: *Orghast*» (1971), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 63-85 (p. 81). Brook explica: «Todo el mundo se identifica con esta clase de imágenes. Y todo el mundo las comprende. Son directas y van más allá de las clases; no importa quiénes sean las personas. Cualquiera aldeano, o cualquier persona sofisticada, tiene la misma referencia del fuego, y de dos fuegos en la noche.»

⁴⁶⁰ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 63).

Durant els viatges a l'Índia, en la preparació del *Mahabharata* (1985), el CIRT es deixa impregnar per una solemnitat que després traspasarà al teatre. Brook sent que l'important és captar l'esperit de la gran epopeia hindú. En aquesta terra mística, de fet, les fronteres entre el teatre i el ritual es desdibuixen contínuament: «La separación entre representación y ceremonia es difícil de determinar, y fuimos testigos de muchos eventos que nos retrotrajeron a los tiempos védicos, o bien a una cercanía con una energía que es exclusivamente hindú.»⁴⁶¹ Altres representacions hindús a què assistien, però, ja havien perdut el seu sentit originari, en aquell pas de *decadència* que va del ritual al teatre (per dir-ho amb Turner).⁴⁶²

Tot el recorregut brookià manifesta un apropament al ritual, però sempre des d'una posició creativa que vol superar la imitació formal. Brook abandona així les preocupacions merament estètiques i penetra en una saviesa tradicional. Sap que el teatre no és un substitut de la via espiritual, però també comprèn que aquesta permet a l'actor prendre contacte amb una altra dimensió de la realitat, un nivell més alt de qualitat. És aquesta l'exploració més important dins el seu teatre: «si existe todavía, mediante el teatro, la necesidad de un verdadero contacto con una invisibilidad sagrada, han de ser examinados de nuevo todos los posibles vehículos.»⁴⁶³

▪

El Living Theatre indaga permanentment les funcions del ritual en el teatre. No té com a referència el *teatre religiós* ni el *ritual popular*, ja que considera que aquests alimenten sovint l'apatia del poble. Vol anar als orígens, dissociar el ritual de tots els principis imposats, que el fan rígid i l'acaben matant. Beck es pregunta: «¿Cómo podemos ligar al ritual con la realidad con la firmeza suficiente para que no se le pueda subvertir ni recuperar ni hacer que sirva para destruir lo creado?»⁴⁶⁴ Cal, doncs, apartar el ritual de les institucions i les obligacions morals, i tornar a l'espontaneïtat dels orígens: «De ahí la importancia del ritual: porque su rasgo

⁴⁶¹ Peter BROOK, «El Mahabharata», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 271-275 (p. 273-274).

⁴⁶² Cf. Peter BROOK, «La diosa y el jeep» [1984], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 278-279. Brook descriu una representació dramàtica i ritual sobre Kali, la deessa de la destrucció, com un «ejemplo de la decadencia y caída del teatro religioso». Així com en altres temps tots els habitants del poble li tenien por, en l'actualitat ja s'ha perdut el misteri, i la deessa arriba a aturar-se davant el pas d'un *jeep*, al contrari del que hagués fet en un altre temps.

⁴⁶³ Peter BROOK, «El teatro sagrado», dins *El espacio vacío*, p. 51-83 (p. 60). Cf. Basarab NICOLESCU, «Peter Brook et la pensée traditionnelle», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 143-161 (p. 157).

⁴⁶⁴ Julian BECK, «54. Teatro religioso» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 129-130 (p. 129). Beck afirma alguns moments més tard: «El ritual perece si se vuelve rígido. Perece y mata. La rigidez es la muerte.» (p. 130).

distintivo es su profunda correspondencia con los orígenes y nuestra naturaleza original», afirma Malina.⁴⁶⁵

Ja a *The Brig* (1963) el Living experimentava comportaments rituals per evocar el reglament dels marines al Vietnam. Els seus actes guanyaven així solemnitat, disciplina, rigor, ritme, uniformitat.⁴⁶⁶ També a *Frankenstein* (1965) es creava una atmosfera inicial de silenci i respecte que preparava per al sacrifici que tindria lloc sobre escena.⁴⁶⁷ Però aquests rituals no posseïen encara el caràcter primitiu i comunitari que tindran a *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) i a *Paradise Now* (1968). Els cercles tribals i les formes totèmiques de *Mysteries* assenyalen ja el nou rumb del Living, lligat a preocupacions màgiques i a concrecions utòpiques d'un món més just i unitari: «In a way, *Mysteries* is our attempt to express a religious conviction. In so far as The Living Theatre is a group, it expresses a religious conviction, the circle, the incense, there are many moments in *Mysteries*», afirma Malina.⁴⁶⁸

És durant la preparació de *Paradise Now* (1968) que el Living experimenta a fons amb diverses formes rituals en comunitat, que després mostrarà al públic. Malina parla de la necessitat de creació d'un nou mètode, que serà «un comportamiento ritual interpersonal entre nosotros, durante los ensayos y fuera de los ensayos».⁴⁶⁹ Ritualitzant el quotidià, els membres del Living volen enderrocar les barreres entre l'art i la vida, entre el jo i el tu. Exploren rituals d'iniciació o de trànsit, en base a experiències que els arriben. Comparant-los amb els viatges amb l'àcid, consideren que els rituals permeten mantenir més el control i obrir-se totalment. No es tracta tampoc, segons Beck, de fer un collage místic, sinó de cercar un llenguatge inèdit que permeti als actors intensificar la percepció i renovar-se interiorment: «Accrescere la consapevolezza, mettere in risalto il carattere sacro della vita, abbattere tutte le pareti», va afirmar Beck en una ocasió.⁴⁷⁰

⁴⁶⁵ Comentari de Judith Malina recollit per Julian BECK, «60. Ritual (II)» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 137.

⁴⁶⁶ Cf. Judith MALINA, «La regia di *The Brig*», dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 75-93 (p. 84): «eravamo coscienti di recitare e il pungolo della sua forza era paura ritualistica. Tale potere di paura rituale cominciò a sopraffare gli attori.»

⁴⁶⁷ Cf. el comentari de l'actor Rufus Collins en l'entrevista realitzada per Gerardo GUERRIERI, «Rufus Collins. Oltre la negritudine», *Sipario*, núm. 271 (novembre de 1968), p. 46-47 i 71 (p. 46).

⁴⁶⁸ Afirmació de Malina en una entrevista realitzada per Jonas MEKAS, «The Living Theatre in Europe from Conversations with Judith Malina and Julian Beck» (1966), dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre*, p. 85-97 (p. 92).

⁴⁶⁹ Intervenció de Malina recollida per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 46). Malina afegeix: «24 horas diarias: una equivalencia paradisiaca de la disciplina».

⁴⁷⁰ Julian BECK, «Assalto alle barricate» (Nova York, juliol de 1964), dins Judith MALINA i Julian BECK, *Il lavoro del Living Theatre*, p. 51-74 (p. 62-63). Cf. el comentari de Beck recollit per per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 91): «Podemos decidir trabajar sobre la invención a cualquier precio,

Aquest llenguatge vol estendre's al públic allà on aquest es troba, com una mena d'*impuls vertical* que l'alliberi i connecti amb els actors: «El teatro como vehículo para la iniciación de cambios, lo que hemos llamado teatro de los cambios: por eso el teatro debe alzarse lo más posible: debe de alzar al público: el teatro como ritual para libertar la conciencia pública.»⁴⁷¹ *Paradise Now* (1968) es compon de *rituals*, *visions* i *accions* segons un procés iniciàtic: els ritus i les visions són realitzats pels actors, però el públic hi participa tot seguit, en el moment contextualitzat de les accions. Beck afirma que «In *Paradise Now* cerchiamo di essere con tutta sincerità noi stessi e presentiamo al pubblico parte dei nostri giochi rituali, delle nostre cerimonie e delle nostre visioni».⁴⁷² Però creu que no es tracta, tampoc, de mostrar-li senzillament les dinàmiques de la companyia, sinó de presentar-se com un exemple real de transformació i sacralització de la vida.

El Living es considera un grup alhora religiós i herètic, ple de ritualitat: «We are so totally bound up in our ritual, in our circumstances, ceremonials —we live a ceremonial life», comenta Malina.⁴⁷³ L'angoixa pel món modern els porta a recuperar un simbolisme arcaic i una nova dimensió existencial més mística, pacífica, comunitària, on el cos recupera importància i la sexualitat s'uneix a l'espiritualitat, sacralitzant-se: «La nouvelle idéologie du corps d'un acteur réinvesti de toutes les valeurs mythiques s'appuie sur le matériel symbolique d'un ailleurs culturel auquel on demande en quelque sorte le salut».⁴⁷⁴ L'actor assumeix un paper semblant al del sacerdot, del xaman, del guia del viatge ritual viscut pel grup que és proposat posteriorment als espectadors. Per això crea un llenguatge simbòlic molt particular basat en paraules i gestos rituals, amb l'esperança que serveixin a una vivència col·lectiva. Però, ¿quina eficàcia tenen aquests rituals inventats pels mateixos actors? ¿El públic és capaç de reconèixer-los i atorgar-los validesa?

pero no podemos fabricar la frescura. Buscar un lenguaje inédito, ayuda siempre a intensificar la percepción y a romper los hábitos, pero es necesario que el nuevo lenguaje esté ligado a todo el resto.»

⁴⁷¹ Julian BECK, «76. El Departamento de Orden Político y Social» (Ferrara, maig de 1966, i Belo Horizonte, agost de 1971), dins *El Living Theatre*, p. 163-167 (p. 166). Beck continua: «Teatro en el que a la gente se le da el estímulo y el combustible para que vayan más allá de sí mismos. Revuelta.»

⁴⁷² Franco QUADRI, «Colloqui con Julian Beck e Judith Malina» (de novembre de 1969 a gener de 1970), dins Franco QUADRI (ed.), *Paradise Now. Testo collettivo del Living Theatre scritto da Julian Beck e Judith Malina*, Giulio Einaudi, Torí, 1970, p. 253-269 (p. 259).

⁴⁷³ Comentari de Malina en una entrevista realitzada per Jonas MEKAS, «The Living Theatre in Europe from Conversations with Judith Malina and Julian Beck» (1966), dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre*, p. 85-97 (p. 91). És en aquesta entrevista que Malina afirma: «Religion at the Living Theatre is a whole subject. We are the most religious and heretical group of people that you can find.»

Això es preguntava Rappaport i molts altres estudiosos i crítics del moment. ¿És suficient la iniciació dels espectadors que proposa el Living, durant les hores que dura un espectacle? S'hi nota un desig d'inscriure's en un passat, de recuperar sincrèticament les formes simbòliques de diverses tradicions espirituals. Però aquests intents romanen sovint estranys al públic. Borie afirma que «il aurait fallu, pour constituer le couple acteur-spectateur en couple théorique magicien-non magicien, que le spectateur non-magicien reconnaisse à l'acteur le statut de magicien. Pour cela le cadre d'une société magique, fondée sur un véritable besoin social collectif, était indispensable.»⁴⁷⁵

Les crítiques al Living Theatre van generalment en aquesta direcció. La premsa de l'època reconeix en *Paradise Now* (1968) una *profession de fe* difícil d'acceptar, on l'anarquisme es barreja amb el misticisme i la no violència, tot demanant una iniciació: «le Living s'enferme dans une croyance. Il n'est plus contestant, mais déjà militant», escriu aleshores Claude Vallon.⁴⁷⁶ L'espectacle no apareix com a representació teatral sinó com a ritual, aparentment mancat de forma —«the theatre returning to its roots in ritual and religion»—. ⁴⁷⁷ Ricard Salvat, referint-se encara a *Antígona* (1966), assenyalava ja un desajustament entre la ritualitat potent del Living i la manca de ritualitat de la societat actual: «se intentaba reinventar el rito en una sociedad, cuyas formas de vivir, eminentemente tecnológicas y desarrolladas, hacen verdaderamente inviable todo carácter ritual».⁴⁷⁸ I Pierre Biner, en l'obra que dedica al Living, acaba reconeixent que els rituals que proposa són inversos als de l'Església: mentre que aquests últims són l'expressió codificada d'una fe coneguda i compartida per una collectivitat, els rituals del Living són desconeguts inicialment pels espectadors, exigint-los un esforç d'adhesió molt més gran, gairebé impossible.⁴⁷⁹

■

⁴⁷⁴ Cf. Monique BORIE, «De l'herméneutique à la régénération par le théâtre. Eliade et le Living Theatre», dins *Mircea Eliade*, cahier dirigé par Constantin Tacou avec la collaboration de Georges Banu et Guy Chalvon-Demersay, L'Herne, Paris, 1978, p. 194-202 (p. 200).

⁴⁷⁵ Monique BORIE, «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de Linguistique et de littérature*, vol. XVII, núm. 2 (1979), p. 225-244 (p. 243).

⁴⁷⁶ Claude VALLON, *Feuille d'Avis de Lausanne* (21/VIII/1968). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/86. BnF. Dpt des ASP.

⁴⁷⁷ Anne TREVETT, «Paradise Now», *Ambience*, núm. 3 (estiu de 1969). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/100 (1). BnF. Dpt des ASP.

⁴⁷⁸ Ricard SALVAT, «Living Theatre» (16/V/1972), dins *El teatro de los años 70. Diccionario de urgencia*, Península, Barcelona, 1974, p. 151-160 (p. 153).

⁴⁷⁹ Pierre BINER, «XXX. Quel paradis?», dins *Le Living Theatre*, p. 175-179 (p. 179).

La dècada dels seixanta presenta nombroses formes intersticials entre el teatre i el ritual, a les quals Turner anomena *liminals*. Grotowski, Brook i el Living creen espectacles molt simbòlics que demanen una participació directa als espectadors; una adhesió que va més enllà de la mera contemplació estètica. Però aquests rituals inventats requereixen una iniciació. Díficilment convencen les inseguretats del públic, que se sent pressionat, obligat a prendre part d'un joc del qual desconeix les regles. Grotowski profana mites col·lectius i recrea rituals, però haurà d'abandonar l'esfera teatral, descontent amb la falta d'una litúrgia col·lectiva. Brook penetra en una dimensió ritual sense, però, imitar estrictament les seves formes. El Living inventa els seus propis rituals, creant un llenguatge simbòlic que voldrà imposar als espectadors. Totes tres companyies s'han adonat, en algun moment, que compatibilitzar totalment el ritual amb el teatre resultava molt difícil. També els crítics i espectadors reaccionaren a aquesta ritualitat forçada que els obligava a participar encara que no ho volguessin. L'esforç ha estat valent; l'experiència, enriquidora. Beck comenta l'any 1970: «El teatro de nuestra época, con su vuelta al ritual y su programa de acción está intentando crear formas en las que la alienación de la vida se transforme en integración con la vida.»⁴⁸⁰ Per alguns, aquest esforç ha suposat un abandó definitiu dels espectacles.

3.2 Nous paràmetres d'anàlisi espacial

3.2.1 L'espai real

El problema és més aviat de participació activa, de no decoració.
MICHELANGELO PISTOLETTO (1969)

Les diverses mutacions del teatre el van menant a un terreny més lliure i alhora més despul·lat. Les convencions són abandonades i la preocupació ja no és la versemblança de la illusió escènica, sinó l'autenticitat mateixa de l'espai real. Artaud, en una carta a Jean Paulhan escrita el 1932, deia que mai més no representaria obres basades en la paraula, sinó que crearia composicions en l'espai amb una part física preponderant: «La composición, la creación, en lugar de hacerse en el cerebro de un autor, se harán en la naturaleza misma, en el espacio

⁴⁸⁰ Julian BECK, «78. Meditaciones sobre el teatro II» (Ouro Preto, 29/XI/1970), dins *El Living Theatre*, p. 169.

real».⁴⁸¹ Als anys seixanta l'espai teatral convencional sembla fals i aparent, inadequat a un teatre tot ell experimental, ritual, corporal.

Està en joc l'autenticitat mateixa de l'art, l'acció, l'espai. La gent del teatre cerca *l'espai real*: per una banda persegueix la veritat escenogràfica, però manifesta també el desig de viure una experiència real que *sacralitzi* l'espai, que el faci significatiu i potent per als qui l'ocupen per uns moments, no pas neutre i homogeni com l'espai *profà*. Mircea Eliade afirma que «le sacré est le réel par excellence. Une manifestation du sacré est toujours une révélation de l'être.»⁴⁸² En aquesta mateixa línia, Raimon Panikkar parla de l'espai real, que per ell és la millor manera de qualificar *l'espai sagrat*, un espai habitat per l'Esperit i relacionat amb una experiència holística que no separa l'interior de l'exterior, l'espiritual del material: «L'espai sagrat és simplement l'espai real, no una abstracció geomètrica. L'espai sagrat és l'espai real que comprèn distàncies, distincions i diversitats. L'espai profà és espai parcial, és a dir espai especialitzat.»⁴⁸³ Reivindicar o prendre consciència d'un *espai real* no és, doncs, una experiència exclusivament física o material, sinó que es refereix a una percepció més subjectiva i interior de l'espai, que passa a ser investit per l'actor.

•

Durant els anys seixanta Jerzy Grotowski ha anat prescindint progressivament de l'escenografia en detriment d'una pobresa teatral dependent, exclusivament, del cos de l'actor. En la majoria dels seus espectacles no hi ha elements pròpiament escenogràfics (decorats, pintures, objectes...) que simulin un espai *altre*, diferent de l'existent. Això sí, es reconstrueix un espai metafòric amb l'ajut d'elements *reals*: lliteres, taules, cadires, plataformes... L'espai on es troben actors i espectadors és determinant en cada espectacle, no tan sols perquè defineix el context de

⁴⁸¹ Antonin ARTAUD, «Cartas sobre el lenguaje. Segunda carta» (París, 28/IX/1932. A J. P.), dins Antonin ARTAUD, *El teatro y su doble*, p. 124-128 (p. 126-127).

⁴⁸² Mircea ELIADE, «Architecture sacrée et symbolisme», dins *Mircea Eliade*, p. 141-156 (p. 143). Cf. Mircea ELIADE, «1. El espacio sagrado y la sacralización del mundo», dins Mircea ELIADE, *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 2003 (1ª ed. alemanya: 1957), p. 21-52 (p. 21): «para el hombre religioso esta ausencia de homogeneidad espacial se traduce en experiencia de una oposición entre el espacio sagrado, el único que es *real*, que existe realmente, y todo el resto, la extensión informe que le rodea».

⁴⁸³ Raimon PANIKKAR, «L'espai sagrat és l'espai real», dins *Gaudí, espais sagrats*, a càrrec de Maria Antonietta Crippa y Juan Bassegoda Nonell, fotografies de Marc Llimargas i Casas, Lunwerg, Barcelona, 2002, p. 57-71 (p. 66). Panikkar afirma que «la separació entre espai interior i exterior, identificada respectivament amb l'espiritual i el material, és una concepció més aviat moderna. L'espai pot ser concebut com el continent que fa possible qualsevol contingut, perquè és tant continent com contingut. L'espai és allò on les coses s'esdevenen i són, perquè l'espai també és dins de les coses. L'espai és una realitat primordial que no cap en la nostra categorització d'intern i extern, subjectiu i objectiu, material i espiritual, creat i diví.» (p. 60).

l'obra (diferent, en molts casos, del suggerit en les acotacions del text dramàtic), sinó també perquè condiciona la percepció dels espectadors. Més que un mer receptacle, l'espai teatral en Grotowski constitueix un element potent, significant, intencional.

A *Apocalypsis cum figuris* (1968), però, Grotowski apunta ja cap a una altra direcció. Sense la col·laboració de l'arquitecte Gurawski, i en presència d'un procés creatiu molt més obert a la improvisació, l'espai teatral es buida totalment. Ja no hi ha plataformes ni seients per als espectadors, sinó tan sols un paviment molt cuidat de fusta i quatre parets que configuren una sala rectangular. Aquests són ara els únics requisits de Grotowski. El vestuari, al principi condicionat pels colors (l'Obscur de negre i els altres actors de blanc), acaba per ser deixat a la voluntat de l'actor. Dos grans focus, col·locats arran del terra en un angle de l'habitació, constitueixen tot el material escènic d'*Apocalypsis*, possibilitant efectes plàstics sorprenents (llum total, contrallum, raig rere les siluetes, foscor...).⁴⁸⁴ No hi ha mentida o simulació: l'espai de la representació, que engloba actors i espectadors, és efectivament un *espai real*.

En una conferència de 1978 Grotowski reflexiona sobre la necessitat d'un espai real per transmetre autenticitat i presència sobre l'escena, i també per fer possible una trobada entre diverses persones. Cal, doncs, prescindir totalment de crear una escenografia naturalista o realista. L'espai i l'acció, en termes teatrals, deixen de ser simbòlics i passen a ser *literals*:

Now let us imagine that what is happening is taking place in the place where it is happening. The space does not represent any other space. If something happens in a room, then it happens in a room. If something takes place on the floor, then it takes place on the floor. If it takes place in town, then it takes place in town. And if it's a meadow, it takes place in the meadow. If there's a sun, then it's a real, actual sun. And if it's a tree —then that's a real tree. So then, each thing is what it is. That is the space.⁴⁸⁵

Per arribar aquí Grotowski sap que cal un camí d'ascesi, una *via negativa*. Descriu aquest procés com un passatge d'un espai tancat a un d'obert, que és a la vegada més exterior i més interior. I és que les diferències entre interior i exterior, entre ànima i cos, comencen a desdibuixar-se. Podem descobrir molts punts de contacte entre la seva *mística laica* i l'univers de les religions, al qual es remet constantment: «we do not arrive at yoga, tantra, zen, shamanism, Eleusis, poetic inspiration —we arrive at something that precedes. For that which precedes is always present.

⁴⁸⁴ Cf. Jerzy Grotowski. *Apocalypsis cum figuris*, p. 47-48.

We could say that it is inscribed in our genetic code. The beginning is present.»⁴⁸⁶ Grotowski defensa així un substracte comú a totes les formes religioses o rituals. Malgrat que se n'hagi apartat molt, el seu terreny segueix essent el teatral. Però es tracta d'un teatre nodrit pel ritual, autèntic i potent. L'espai d'aquest teatre ritual és un *espai real*. Ja no cal que hi hagi una escenografia, perquè no hi ha res a simular. La separació entre la sala i l'escena, que es va imposar amb la tragèdia grega, deixa de tenir sentit. Tot torna al principi, a la unitat perduda:

«Theatre» may be associated with a building, in which there is a room. In the room is a stage and an auditorium. On the stage is scenery, which suggests the place of action. But equally well, what happens may happen there, where it happens. There is no need to represent the forest, for there is a real forest, no need to represent the street, for there is a real street [...]. That's the second possibility: the reality of place.⁴⁸⁷

▪

Peter Brook reivindica igualment la *realitat del lloc*, l'art real. Entén que la qualificació habitual d'una obra dramàtica com a *realista* és equivocada perquè, encara que hi hagi objectes vertaders, molt sovint tot sembla fals, artificial: «el problema de esa pieza dramática que tiene lugar en el salón o en la cocina ya no reside en que es *demasiado* realista, sino en que no es realista en absoluto.»⁴⁸⁸ Per Brook, una actuació real estaria més relacionada amb la totalitat de la vida — visible i invisible— que no pas amb el món escenogràfic de les aparences i el naturalisme. Però no és això el que espera molta de la gent que va habitualment al teatre. Un dia, al final d'una funció de *La Tragèdie de Carmen* (1981), una senyora pregunta a Brook per què no ha utilitzat foc elèctric artificial, en lloc de foc de veritat: «lo que para nosotros era real, para ella era pobre y fallido», comenta Brook.⁴⁸⁹ Contra aquesta tendència a cercar efectes especials i trucs escènics, intentant reconstruir èpoques del passat o estils artístics, Brook opta per allò més senzill, més natural, més real. No li preocupa l'estil, que considera una eina acadèmica totalment artificial. Brook cerca transcendir l'estil.

⁴⁸⁵ Jerzy GROTOWSKI, «Action is literal» (Nova York, 19/IV/1978), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 224-228 (p. 225).

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 228.

⁴⁸⁷ Jerzy GROTOWSKI, «A talk about theatre for youth in schools» (octubre de 1979), citat per Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, p. 235-237 (p. 236-237).

⁴⁸⁸ Peter BROOK, «El realismo shakespeariano» [1963], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 144-148 (p. 145).

⁴⁸⁹ Peter BROOK, «El gusto del estilo. Una charla para después del almuerzo», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 306-313 (p. 308). Brook continua: «Si en lugar de fuego verdadero hubiera una de esas maravillosas máquinas electrónicas que producen enorme llamas, imitación perfecta de las verdaderas, eso hubiera significado para ella que su dinero estaba bien gastado.»

A partir del moment en què Brook destrueix el decorat d'*El rei Lear* (1962), abans d'un assaig, s'adona de la importància de crear un escenari despullat i real. *Marat/Sade* (1964) i *US* (1966) presenten ja una concepció molt diferent de l'actuació i l'espai. Jean-Paul Sartre, davant *US*, es preguntava si no s'estarien sobrepassant els límits del mateix teatre presentant un *happening* que no era real ni tampoc irreal: «What we see is neither real, because after all we are looking at actors acting, nor unreal, as everything that happens makes us aware of the reality of the war in Vietnam.»⁴⁹⁰ Malgrat la repetició de *US* cada nit, Sartre sabia que es tractava d'un esdeveniment totalment real, colpidor, viscut intensament pels actors i relacionat directament amb el món més intern i actual dels espectadors.

A mesura que l'estil de les representacions es va fent real, l'espai esdevé també real. No es tracta ja d'oferir objectes bidimensionals que limiten la percepció dels espectadors, sinó de potenciar objectes tridimensionals que generen lectures múltiples: «cuando creas algo que tiene algún elemento de realidad, cada persona puede leer cosas auténticas de formas distintas».⁴⁹¹ A poc a poc, Brook anirà afinant la seva sensibilitat concreta en relació amb els espais i els públics diferents que va trobant, especialment arran de l'experiència amb el CIRT per terres africanes: «Pudimos aprender sobre la diferencia entre públicos grandes y pequeños, sobre las distancias, la distribución de asientos, sobre lo que funciona mejor en espacio cerrado y lo que se gana actuando fuera, lo que se modifica en la experiencia si se coloca al actor más alto que al espectador o viveversa».⁴⁹²

Aquest aprenentatge serà molt útil a l'hora de tornar als teatres i altres espais menys convencionals. El que Brook passarà a cercar, a partir d'ara, són espais *reals*, amb una bona acústica i visibilitat: «la humanidad del entorno, la sensación de que forma parte de tu mundo de todos los días, ésa debe ser una parte muy importante de la experiencia».⁴⁹³ No li agraden els espais abstractes, com són la majoria dels nous teatres; ni tampoc els espais massa definits, on es pot percebre una ideologia condicionadora. Brook cerca llocs emmarcats per la vida quotidiana, on l'imaginari es pugui fer present; espais vius, que permetin la concentració i el desplegament

⁴⁹⁰ Jean-Paul SARTRE, «Myth and reality in the theatre», dins *US*, p. 199-201 (p. 200).

⁴⁹¹ Entrevista a Peter Brook realitzada per Margaret CROYDEN, «El sueño de una noche de verano» (1970), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 23-41 (p. 36).

⁴⁹² Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 228.

⁴⁹³ Intervenció de Peter Brook en una entrevista realitzada per Margaret CROYDEN, «The ik, Ubu, The Conference of the Birds» (1980), dins *Conversaciones con Peter Brook*, p. 191-208 (p. 197). Brook afegeix: «Cuando entro en un teatro nuevo, por muy bonito que esté montado, por muy lógicamente que estén colocados los asientos, por muy inteligentemente que el arquitecto haya colocado las luces, no encuentro el mismo grado de humanidad y vida que en las calles».

d'accions teatrals.⁴⁹⁴ En aquest procés d'apropament al veritable *realisme*, Brook va eliminant l'escenografia fins a deixar l'actor pràcticament sol, a l'escenari:

¿Basta con un espacio abstracto diseñado para recibir la imagen planificada de un coreógrafo, un telón de fondo para el microcosmos? Si eliminamos el artificio del telón de fondo, ¿basta con el actor solo para evocar un mundo a través de la imaginación del público? ¿O puede un fondo vivo —algo que dé una sensación de familiaridad, un vínculo con materiales reales y espacios cotidianos— ayudar a la imaginación? Debemos preguntar si el hombre puede existir sin un fondo. En el cine, en cada toma, la persona y el lugar son inseparables. Pero el teatro no es cine. ¿Qué puede haber que no sea un decorado ni una nada aséptica? ¿Qué puede haber que sea cálido, humano, que enmarque la acción, llene la imaginación y que, sin embargo, no afirme nada?⁴⁹⁵

El *realisme* de Brook es relaciona amb la concreció del lloc de l'espectacle, no pas amb la simulació artificial d'un lloc imaginari: «el realismo en el teatro no es cien por cien naturalismo: es una poderosa sugerencia que no se desarrolla en todos sus detalles [...]. Nuestro telón de fondo —el suelo del teatro que el público compartía con los actores, ya fuera de cemento, arena, tierra o moqueta— constituía la base de este realismo.»⁴⁹⁶ El seu camí de renúncia no implica una negació de la matèria ni de la sensualitat dels colors, les textures o les formes. Brook cerca quelcom més que la neutralitat dels espais: «il a poursuivi son chemin progressif vers les formes simples, convaincu qu'il est que le décor et l'image isolent le théâtre de la vie, l'empêchent d'engager avec les spectateurs une communication directe, immédiate».⁴⁹⁷ És la matèria la que li permet inserir l'obra dins la realitat concreta, convocar el món invisible a partir del visible. L'*espai real* és així una condició indispensable al seu teatre essencial, un teatre vinculat a la vida de cada lloc, capaç d'explorar-lo i revelar-lo d'una manera totalment nova.

■

⁴⁹⁴ Cf. Peter BROOK, «Les lieux du spectacle», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), s. p.; entrevista a Peter Brook realitzada per Gritti HAUMONT i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41 (p. 40).

⁴⁹⁵ Intervenció de Peter Brook dins Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 117.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 184.

⁴⁹⁷ Georges BANU, «L'art du peu», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 265-267 (p. 266). Cf. Georges BANU, «Sensualité et patine», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 104-107 (p. 104): «Il réclame de la matière, qu'elle soit phonique ou textile, alimentaire ou élémentaire, terre, feu, eau. Cette matière lui permet d'ancrer son théâtre dans le réel, de même qu'il ancre son discours grâce aux métaphores du vivant. Mais la matière n'a chez lui nulle vocation descriptive».

El recorregut del Living Theatre mostra també una renúncia als decorats escenogràfics i un apropament progressiu a l'espai real. *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) marca un punt d'inflexió: els actors descobreixen aleshores que poden ser *ells mateixos*, sense amagar-se rere els personatges. L'espai perd els seus atributs teatrals per passar a dependre únicament dels moviments i gestos dels actors. Ritualitzant el seu comportament, els membres del Living s'adonen que no necessiten més il·lusions escèniques. Julian Beck escriu, a finals dels anys seixanta: «La importancia de la realidad resulta más clara a los africanos tribales en sus rituales que a los actores del antiguo teatro».⁴⁹⁸

Paradise Now (1968) porta encara més lluny aquesta tendència a *sacralitzar* un espai i un temps reals. Els rituals i les visions depenen totalment de la corporalitat dels actors, però les accions concretes assenyalen l'especificitat de cada context. Borie afirma que «l'espace-temps de la représentation se constitue pleinement en milieu magique, où dire et mimer une réalité c'est la créer, au sens fort et plein du terme».⁴⁹⁹ Ja no es tracta de *representar* una altra realitat, sinó de *crear-la* veritablement per mitjà d'un llenguatge teatral simbòlic, totalment viscut pels membres de la companyia.

El camí del Living tendeix cap al ritual, com tendeix cap al carrer. La crítica ideològica als teatres convencionals i a les institucions del sistema porta el grup a rebutjar l'actuació en espais tancats i classistes, i a dirigir-se al públic allà on aquest es troba: «la vérité est dans la rue et pas toujours au théâtre».⁵⁰⁰ El Living deixa d'interessar-se per l'espai escènic, ja que considera que condueix a un *teatre visual* que porta a mirar en superfície i a oblidar el cos: «La forme de ce théâtre est de celle qui dé-corporalise le spectateur. La récompense de cette perversité est l'immunité contre l'engagement dans une circonstance telle que le corps ne peut qu'en être malheureux.»⁵⁰¹ La necessitat de compromís implica, en canvi, que l'espectacle sacsegi tots els sentits de l'espectador, com una acció real en el temps i l'espai.

El 1982 Beck confessa que té la sensació d'haver perdut el temps quan surt d'un cinema, i d'haver-lo guanyat quan surt d'un teatre. I que això es deu al fet que el temps del teatre és *real*, mentre que el del cinema és il·lusori. També l'espai al teatre és una realitat viva, que posa el cos

⁴⁹⁸ Julian BECK, «32. Reflexiones sobre las representaciones» (Iowa City, 21/1/1969, i Rio de Janeiro, 11/x/1970), dins *El Living Theatre*, p. 78-81 (p. 80). Beck afegeix: «Los *Mysteries* revelaron, los *Mysteries* abrieron la puerta de una técnica subversiva: el valor de no disiparse en un papel».

⁴⁹⁹ Monique BORIE, «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de Linguistique et de littérature*, vol. xvii, núm. 2 (1979), p. 225-244 (p. 236).

⁵⁰⁰ Julian BECK, «Ouverture» (París, de juny de 1983 a 10/vi/1985), dins *Théandrique*, p. 153-154 (p. 153).

en alerta: «Le théâtre est originel; en conséquence il est tout d'abord ESPACE».⁵⁰² L'actor hi és totalment present, i sense ell no hi ha teatre. L'actor crea l'espai i l'activa contínuament. Es tracta d'un espai real, potent, que li permet trobar-se amb l'espectador.

▪

Una gran part del teatre de finals dels seixanta renuncia conscientment a l'escenografia en detriment d'un *espai real*, investit pels actors i dinamitzat pel ritual. Hi ha motivacions d'ordre polític i social que porten a una opció per la pobresa material, per la senzillesa, per la veritat de les coses. No es tracta d'amagar res, sinó de mostrar l'autenticitat dels actors, la seva humanitat (tan propera als espectadors). Aquesta veritat del teatre difereix molt del *realisme* convencional —tan il·lusionari en el seu intent imitatiu— i del *realisme* del cinema —tan perfecte com mancat d'actualitat i presència física. L'*espai real* del teatre és l'espai més senzill de trobada entre actors i espectadors, en un temps igualment real.

Si mirem els artistes de l'*arte povera*, ens adonem que també ells rebutgen el terme *escenografia* per tot el que conté de passivitat i sentit decoratiu. Michelangelo Pistoletto, considerant que hi ha una crisi que afecta tots els dominis artístics, afirma el 1969: «Il problema è piuttosto di partecipazione viva, di non decorazione».⁵⁰³ Aquest sentiment és compartit per molts altres artistes dels diferents gèneres. El mateix any Jannis Kounellis comenta que «la scenografia è sempre un abbellimento dell'ambiente richiesto dal testo, per cui i si rompe decisamente con questo rapporto funzionale o si pensa a un teatro senza testo».⁵⁰⁴ L'any anterior Kounellis havia col·laborat amb el director Carlo Quartucci en l'espectacle *Els testimonis de Tadeusz Rozewicz*, en el Teatro Stabile de Torí. Sobre l'escenari havia disposat materials que interactuaven amb els actors, creant un ambient pertorbador i dinàmic. Els tècnics o els actors mateixos transportaven carretons plens de terra, carbó i pedres, enmig d'una instal·lació feta de gàbies, arbres i ocells: «I miei materiali non integrano, pretendono uno spazio proprio e, insieme, creano uno spazio complessivo che tende non già a far dimenticare la finzione del luogo teatrale quanto a

⁵⁰¹ Julian BECK, «L'absence de corps» [s. d.], dins *Théandrique*, p. 24-25 (p. 25).

⁵⁰² Julian BECK, «Cinema» (Roma, 25/X/1982), dins *Théandrique*, p. 86-87 (p. 86). Beck assenyala encara altres diferències entre el teatre i el cinema: «Dans l'une, le corps est alerte et l'esprit est surtout au repos, dans l'autre le rêve est visualisé mais le corps est au repos» (p. 87).

⁵⁰³ Entrevista realitzada per Guido BOURSIER, «Michelangelo Pistoletto: "Far scattare nella gente meccanismi di liberazione"», *Sipario*, núm. 276 (abril de 1969), p. 17-19 (p. 17) [dins l'apartat: «Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico», entrevistes a cura de Guido Boursier, Italo Moscati i Marisa Rusconi, p. 13-20].

⁵⁰⁴ Comentari de Kounellis en una entrevista realitzada per Italo MOSCATI, «Jannis Kounellis: "Non per il teatro ma con il teatro"», *Sipario*, núm. 276 (abril de 1969), p. 13-14 (p. 14).

rimetterla in discussione, a provocarla, a rivelarne le costrizioni che comporta.»⁵⁰⁵ Aquesta *provocació* de l'espai teatral trenca amb el sentit il·lustratiu atorgat habitualment a l'escenari. L'artista passa a interactuar amb els altres elements del teatre, a la recerca d'un nou espai real i dinàmic.

Ja les instal·lacions de l'*arte povera*, envaint tota l'àrea útil i acabant amb la distància de seguretat en relació amb les parets, desarticulen la tipologia de la galeria. L'obra ocupa tot el terra o es desprèn del sostre, i la seva *antiforma* impedeix qualsevol intent d'aprensió objectual. L'espai expositiu, en el qual coincideixen artistes, espectadors i obres, esdevé així un *espai real* practicat, no pas representat, simulat o evocat. El públic és convidat a participar-hi, no a partir de la contemplació estètica, sinó d'una aprensió sincrònica dels processos artístics. Hi ha una temporalitat en les obres d'aquests artistes italians que respon a una naturalesa efímera i a una existència dramàtica. L'art es fa esdeveniment, acció, celebració, ritual. Igual que el teatre alternatiu dels seixanta, totalment alliberat de les servituds escenogràfiques i concentrat en els mecanismes de trobada ritual.

3.2.2 Circularitat, centralitat i fronteres

La primera disposició, natural, d'un públic al voltant de l'acció teatral, serà sempre circular.
GEORGES BANU (1984)

La renúncia a l'escenografia origina noves preocupacions espacials. En un espai buidat dels decorats i altres elements escenogràfics, sorgeix ara una nova gamma de preocupacions: la geometria, les dimensions, la disposició de les parts, el centre, les fronteres... Ja l'any 1948 Louis Jouvet afirmava: «Ce qu'il importe d'éprouver et de ressentir physiquement, quel que soit l'ordre considéré, c'est la disposition des corps, pour un échange, une communion. C'est la nature de l'instrument, son témoignage humain, son sens et ses propriétés physiques. C'est la géométrie et physique d'un lieu.»⁵⁰⁶ Però no tots els llocs, per més neutres que siguin, possibiliten un esdeveniment teatral. La gent del teatre cerca les lleis geomètriques *subterrànies* que sintonitzin amb els nous ideals de comunió i participació. En molts casos, sense adonar-

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 13. Kounellis continua: «Ho cominciato a pensare piú che per il teatro "con" il teatro, con un certo tipo di teatro che porta avanti per conto proprio una ricerca su un nuovo spazio, eliminando personaggi e situazioni letterarie».

se'n, retornen a les formes primordials, aquelles que regien les trobades i els rituals en les cultures arcaiques.

L'opció pel cercle és una constant durant els anys seixanta i setanta. No ens referim únicament als *théâtres en rond* o en arena, impulsats aleshores en diverses parts del món. Fins i tot en els espectacles espacialment més lliures, els espectadors acaben envoltant els actors. Aquesta transformació va emparellada a la renúncia a l'escenografia —que passa a ser substituïda per un espai buit, a ser imaginat pel públic— i amb la revaloració del paper de l'actor: «Jamais plus qu'au théâtre en rond n'est exaltée la présence vivante de l'acteur; jamais le spectateur n'est davantage avec l'acteur, et davantage avec les autres spectateurs. Tous ensemble dans le même volume, dans la même chambrée, les spectateurs du premier rang ayant les pieds sur l'aire même du jeu.»⁵⁰⁷ I és que les propietats geomètriques del cercle permeten una distribució equitativa dels espectadors, conferint-los un grau d'intimitat molt propici a la participació i a l'intercanvi emocional.⁵⁰⁸

De fet, el cercle constitueix la forma més antiga d'agrupar-se, la forma típica del ritual, la forma espontània d'una reunió d'amics o aglutinació al carrer. En la història de l'espai teatral es dona una alternança regular entre la forma circular i la rectangular: el teatre grec (amb l'amfiteatre, l'orquestra circular i l'escena) marca un primer pas d'obertura del cercle i de separació entre els qui *veuen fer* i els qui *fan veure*; el teatre elisabethià, que ocupava les famoses construccions angleses (the Globe, the Rose, the Swan...), o el teatre del segle d'or espanyol, en els corrals de comèdies, configuren també un cercle còsmic on es troba representada tota la societat; fins i tot el teatre a la italiana, amb una separació tan accentuada entre la sala i l'escena, segueix mantenint una tensió circular en la disposició dels espectadors, que es veuen mútuament.

Etienne Souriau definia, en una famosa conferència de 1948 a la Sorbonne, els dos principis oposats que havien regit alternadament la història del teatre occidental: «Le Cube et la

⁵⁰⁶ Louis JOUVET, «Notes sur l'édifice dramatique» (1948), dins *Architecture et dramaturgie*, communications présentées par André Villiers, Flammarion, París, 1950, p. 9-22 (p. 17). Jovet arriba a parlar d'un *exorcisme del lloc* que, segons diu, pocs escriptors han arribat a comprendre.

⁵⁰⁷ André VILLIERS, «L'instrument d'une époque», dins *La scène central. Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Klincksieck, París, 1977, p. 80-90 (p. 88).

⁵⁰⁸ André VILLIERS, «Illusion et participation», dins *La scène central*, p. 120-128 (p. 120). Recordem que als estadis olímpics o de futbol (i ja als circs romans), on el públic envolta ininterrompudament l'espai central, és fàcil propagar-se una emoció col·lectiva.

Sphère».⁵⁰⁹ Mentre que el primer es caracteritza com una caixa oberta a l'espectador, un fragment orientat que ha de respondre a les lleis del naturalisme, el principi esfèric elimina totes les separacions entre la sala i l'escena creant un espai indefinit, obert i il·limitat: «on en cherche le centre dynamique, le cœur battant, l'endroit où l'aventure aiguise et exalte le mieux son pathétique; et on laisse ce centre irradier librement et indéfiniment sa force».⁵¹⁰ L'arquitectura del teatre *cúbic* imposa una determinada organització física, continua Souriau, però el teatre *esfèric* ja no comporta decorats ni limitacions de cap mena: la gran preocupació passa a ser la comunió entre actors i espectadors al voltant d'un centre, compartint un mateix univers. A partir dels anys quaranta s'incrementa una certa *nostàlgia per l'esfera*, a partir de la convicció que aquesta tendència pot despertar noves recerques i fer recordar al teatre els seus orígens religiosos o primitius.

El cercle s'associa a les idees de ritual, comunitat i participació, mentre que el rectangle instaura una confrontació, una contemplació, un distanciament. A Grècia aquest espai circular era un *espai ritual* que involucrava tota una comunitat, possibilitant les danses i les respostes del cor. La recuperació del cercle al llarg de la història teatral posa de manifest el desig de retorn a un esperit comunitari, a una participació ritual. A principis del segle XX Max Reinhardt i Vsevolod Meyerhold reivindiquen el circ com a espai teatral. Als anys seixanta Arnold Wesker converteix la Roundhouse en l'escenari de moda dels grups alternatius del moment. David Wiles afirma, en la seva història de l'espai teatral occidental, que «the political symbolism of the circle, inherited from antiquity, has given in the potential to shape twentieth-century performance spaces».⁵¹¹ Aquesta recuperació hereta la ritualitat i l'esperit democràtic dels grecs, el simbolisme còsmic medieval, la cohesió del circ i dels esdeveniments esportius.

▪

⁵⁰⁹ Etienne SOURIAU, «Le Cube et la Sphère» (1948), dins *Architecture et dramaturgie*, p. 63-83. Després de la conferència va tenir lloc un interessant debat amb estudiosos i gent del teatre (que el llibre recull), molt conformes a l'exposició de Souriau. Charles Lalo reafirma «l'idée de la pure alternance, nécessaire, des deux principes: chaque fois qu'un principe a été en voie de trop triompher, le principe adverse est apparu, alors, comme un bien souhaitable. [...] l'alternance presque régulière de la nostalgie d'un des deux principes, quand il est trop longtemps méconnu —il y en a de nombreux témoignages— crée précisément la nécessité de recourir à l'un et à l'autre.» Intervenció de Charles LALO, «Discussion», dins *Architecture et dramaturgie*, p. 74-83 (p. 78-79).

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 66.

⁵¹¹ David WILES, «6. The cosmic circle», dins *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 163-206 (p. 206). Wiles afirma, algunes pàgines abans: «The political space, geared in the first instance to the speaker, is more frontal than the ritual space geared to the dancing chorus» (p. 169).

Els espectacles principals de Jerzy Grotowski trenquen obertament amb la relació de frontalitat entre actors i espectadors. Amb excepció de *Doctor Faust* (1963) i *El príncep constant* (1965), en què s'imposa als espectadors una configuració geomètrica ben definida (dues files frontals i disposició en U, respectivament), Grotowski opta per repartir els espectadors al llarg de tot l'espai, de manera que es barregin amb els actors. En aquesta aparent anarquia es pot llegir una voluntat de confrontació visual entre el públic, que acaba mirant-se mútuament i convergint cap al centre. Podem dir, doncs, que la forma bàsica dels seus espectacles és el cercle, com de fet ho intueixen els crítics i espectadors del moment: «Etions-nous renvoyés aux sources mêmes du théâtre, autour d'un cercle magique, d'un lieu sacré, d'un roc totémique observant les magiciens de la tribu qui représentaient nos légendes?»⁵¹²

El cercle defineix un centre espacial i, alhora, determina unes fronteres que separen el que és a dintre del que és a fora. El gran forat del forn crematori d'*Akropolis* (1962) assenyala el centre, així com la plataforma (també considerat un llit o altar) d'*El príncep constant* (1965). Mircea Eliade explica com, en les cultures premodernes, la concepció d'un espai sagrat permetia definir un *centre* on tenia lloc una ruptura ontològica dels nivells. Era a partir d'aquest centre que era possible fundar un nou món orientat i còsmic: «Para vivir en el mundo hay que fundarlo, y ningún mundo puede nacer en el "caos" de la homogeneidad y de la relatividad del espacio profano. El descubrimiento o la proyección de un punto fijo —el Centro— equivale a la creación del mundo.»⁵¹³ A partir d'aquest centre —que en moltes cultures s'identificava amb la muntanya, el temple o la ciutat sagrats— s'establia un *axis mundi*, un pilar còsmic que relacionava les tres regions còsmiques: el cel, la terra i l'infern. En el teatre grotowskià, si considerem les accions que esdevenen en el punt central —la mort dels presoners d'Auschwitz al so de cants litúrgics, o el martiri dolorós del príncep inflexible—, percebem que són *sagrades*, que es relacionen directament amb una idea de *verticalitat*, de pregària (no atesa) o de *baixada als inferns*. Els espectacles de Grotowski semblen recórrer a aquesta simbologia que connecta els diferents nivells de consciència i que crea un nou ordre de referències i de sentit.

El cercle dels espectadors, que es percep clarament a *Apocalypsis cum figuris* (1968), configura un anell màgic que permet oblidar el món exterior i centrar-se exclusivament en la realitat *interior*

⁵¹² Alan SEYMOUR, «Revelations in Poland» (octubre de 1963), dins Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów"*, p. 17-19 (p. 17).

⁵¹³ Mircea ELIADE, «I. El espacio sagrado y la sacralización del mundo», dins *Lo sagrado y lo profano*, p. 21-52 (p. 22). En un altre moment de la seva obra Eliade comenta: «El "centro" es, pues, la zona de lo sagrado por excelencia, la de la realidad absoluta». Cf. Mircea ELIADE, «Repetición de la cosmogonía», dins *El mito del eterno retorno. Arquetipos y*

que té lloc a la sala, davant els seus ulls. Tal com passa en les celebracions rituals primitives, aquest cercle té una força centrípeta que confereix un grau elevat de comunió als participants. Banu comenta: «aujourd’hui, on reconnaît le lien indiscutable entre le coefficient de participation et la circularité du lieu théâtral. La première disposition, naturelle, d’une audience autour de l’action théâtrale, sera toujours circulaire.»⁵¹⁴ Els projectes següents de Grotowski, més enllà de les fronteres teatrals, assumeixen clarament una preferència pel cercle. En els *workshops* dels anys setanta que dirigeix, als boscos polonesos, demana a cada participant que descobreixi precisament el *cor* del bosc —*matecinik*, en polonès— com a espai original i essencial d’una experiència compartida; allà es reunirà posteriorment el grup. El retorn al centre manifesta així una nostàlgia dels orígens, de la unitat perduda, d’una altra dimensió d’espai i temps regeneradors, diferents del quotidià.

▪

També en Peter Brook descobrim una voluntat de retorn a les fonts, als espais orgànics i unitaris que potencien la trobada comunitària. Malgrat que les seves posades en escena de principis dels anys seixanta tinguin lloc en teatres a la italiana, Brook comença a canviar-ne les lleis geomètriques bàsiques. A *Marat/Sade* (1964), les indicacions escèniques de Peter Weiss remetent a un espai cúbic en perspectiva. Però Brook crea un espai gairebé circular, flexible i canviant, amb plataformes de fusta que s’aixequen i un forat central. Aquesta violentació geomètrica (entre el cub i l’esfera) suggereix una espiral, una construcció cubista que trenca amb la perspectiva lineal i crea una nova força centrípeta.⁵¹⁵

La Roundhouse, on tenen lloc els *Exercicis sobre la tempesta* (1968), presenta ja una planta circular d’origen. L’espai esdevé un gran continent indefinit i lliure per on els actors deambulen, explorant tots els seus elements. La configuració cilíndrica de l’edifici permet interactuar també amb les parets i les bastides, desenvolupant així un treball en vertical:

repetición, Alianza, Madrid, 2002 (1ª ed. francesa: 1951), p. 26-29 (p. 26). Vegeu també, al mateix llibre, «El simbolismo del “centro”», p. 21-26.

⁵¹⁴ Georges BANU, «Le cercle et le fleuve. Notes sur Peter Brook et Jerzy Grotowski», dins *Le théâtre, sorties de secours*, p. 119-126 (p. 122). Cf. Jerzy Grotowski. *Apocalypsis cum figuris*, p. 72: «La división del mundo entre lo que está fuera y lo que está dentro, nos otorga el sentimiento de que somos ejecutores de otra realidad (de la “interior”, ante la que estamos de cara) y las leyes que gobiernan en esta realidad pueden ser distintas a las leyes del mundo que está tras nuestras espaldas. Sintiendo esa carga emocional exacerbada aguardamos la fuerza prodigiosa de ese teatro que se presenta ante nosotros, esperamos actuaciones mágicas.»

⁵¹⁵ Cf. Olivier-René VEILLON, «“Marat/Sade”: La célébration des actes du théâtre», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 311-322 (p. 313): «La salle de bains devient sur la scène l’impossible inscription d’un cercle dans la perspective du théâtre à l’italienne».

«estábamos representando en un arco de 270 grados, usando también el suelo, el escenario y el andamiaje. Los actores estaban en el espacio antes de que llegara el público y se movían y transformaban en lo que la escena pedía», comenta Yoshi Oida.⁵¹⁶ En aquest espectacle s'inscriu plenament la figura del cercle que, a partir d'aleshores, passarà a formar part de l'imaginari teatral de Brook.

Quan el grup de Brook visita l'Iran per primera vegada, l'any 1970, pren contacte amb una forma de teatre islàmic anomenada *Ta'azieh* que es realitza en cercle per a tots els habitants d'un poble. Experimenta, aleshores, la força unitària d'aquest *anell d'humanitat* per on circula una energia molt intensa: «El círculo funcionaba según unas leyes fundamentales y se estaba produciendo un auténtico fenómeno, el de la "representación teatral"». ⁵¹⁷ Brook constata també com, temps més tard, quan aquest *Ta'azieh* integra el Festival Internacional de les Arts de Shiraz i es representa davant la reina i els convidats vestits de galla, perd tot el seu interès i significat: «colocaron a los aldeanos, por primera vez en sus vidas, sobre una plataforma de cara al público, con unos focos cegadores encima que apenas les permitían entrever una hilera de figuras de la sociedad. Y esperaban de ellos que hicieran "lo suyo"». ⁵¹⁸ La nova relació instituïda genera una confrontació entre la sala i l'escena, molt diferent de la relació circular i unitària del *Ta'azieh* original. Brook coneix bé la importància dels espais i del públic per a la recepció d'una obra. En presència d'uns espectadors totalment aliens al sentit religiós que l'impregna, el ritual esdevé teatre.

A l'Iran i a l'Àfrica el CIRT triarà una catifa per a les seves improvisacions com a principal element definidor d'un espai circular. En un entorn totalment lliure, a cel obert, la força congregadora ve així donada pel terra: «fuera de la alfombra el actor está en la vida diaria, puede hacer lo que quiera: gastar energías, realizar movimientos que no expresen nada en particular, rascarse la cabeza, dormirse; pero tan pronto como se halla en la alfombra, está obligado a tener una intención definida, a estar intensamente vivo, por la sencilla razón de que un público lo contempla». ⁵¹⁹ És la catifa que delimita una àrea separada de l'espai profà, un *tèmenos* on es pot manifestar una vida més *concentrada*. Posteriorment, a *La conferència dels ocells*

⁵¹⁶ Yoshi OIDA, «Londres 1968», dins *Un actor a la deriva*, p. 32-37 (p. 33). Cf. Peter BROOK, *Hilos de tiempo*, p. 199-200.

⁵¹⁷ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 54). El *Ta'azieh* és una mena de misteris cristians medievals dins el món islàmic. Brook també explica: «formaban un anillo de humanidad tan completo que nosotros, los cinco extranjeros, fuimos completamente absorbidos en su unidad» (p. 51).

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 56.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 24. Cf. Georges BANU, «L'attrait des tapis», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 48-51 (p. 49). Hi ha un altre text en què Brook defineix la catifa com una «àrea neutra però atractiva en la que cualquier cosa puede ocurrir.» Extret de Peter BROOK, «No hay secretos», dins *La puerta abierta*, p. 115-139 (p. 135).

(1979), *L'hort de les cireres* (1988) o *La tragèdia de Hamlet* (2001), el tapís es mantindrà com a lloc iniciàtic del viatge, o com a matriu que potencia el moviment i la concentració dels actors.

El cercle africà influirà en la configuració mateixa del teatre Les Bouffes du Nord. Brook fa avançar l'escena cap a la sala dibuixant un cercle al terra, sota la cúpula, que se situa a la mateixa alçada que la primera fila d'espectadors. La relació sala-escena és així clarament reformada, malgrat que es tracti d'un teatre a la italiana amb una cúpula elíptica —això sí, amb l'eix més llarg paral·lel a l'escena. Jean Vilar, sempre fidel a la frontalitat, definia la relació sala-escena com «el punt delicat, el camp ja no teòric, sinó clínic del conjunt».⁵²⁰ Brook sap trobar un equilibri molt particular entre aquests dos espais que s'interpenetren sense confondre's. L'espai escènic de Les Bouffes es desplaça cap al centre, guanyant en profunditat i multiplicant els plans i les possibilitats d'interacció amb els espectadors: «Es como si hubiéramos encontrado la forma natural de los teatros, volviendo al círculo isabelino, y el escenario antiguo se ha convertido en una especie de fondo», afirma Jean-Guy Lecat.⁵²¹ El cercle és la forma bàsica de l'espai del CIRT, així com la forma habitual de reunió dels actors durant el període d'assaig d'una obra:

El círculo es uno de los primeros símbolos de la humanidad y, como sucede con otras formas básicas como la cruz y el triángulo, no necesitamos que nadie nos dirija la atención hacia él. [...] Por eso, si el círculo interviene constantemente en nuestro trabajo es porque habríamos tenido que ser inusualmente insensibles para no haberlo encontrado de forma espontánea. El círculo es algo natural: es una abstracción concreta y humana.⁵²²

Per Brook, la geometria no és mai un punt de partida sinó un punt d'arribada. Per una banda, defensa l'espontaneïtat de l'esdeveniment teatral, el fet que pugui ocórrer en qualsevol lloc i a qualsevol moment. Però, per altra banda —i com afirma també Matila Ghyka, a qui Brook va llegir—, sap que l'harmonia està relacionada amb unes determinades formes i proporcions universals, com la secció àuria o el cercle: «Si uno emplea una fórmula o cualquier tipo de modelo, impone una camisa de fuerza a un acontecimiento vivo. Pero si uno procede de la otra manera, usando la intuición, sin seguirla ciegamente, sino tanteando, entonces a veces ocurre un milagro. Al final del proceso, llega un especialista y dice: "Muy bien, ¡has conseguido una

⁵²⁰ Jean VILAR, «Democratitzem el teatre líric» (1965), dins *El teatre, servei públic*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1997, p. 122-137 (p. 129).

⁵²¹ Intervenció de Jean-Guy Lecat dins Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 29.

⁵²² Intervenció de Peter Brook dins Andrew TODD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 250-252.

sección áurea!"»⁵²³ Cal, doncs, que el procés d'arribada a la forma final sigui totalment intuïtiu, conscient i concret, no pas dictat per normes apriorístiques. La seva percepció en relació amb els espais més o menys adequats al teatre li ve donada espontàniament, mai seguint les lleis de la geometria o les matemàtiques, que considera alienes a la seva comprensió.⁵²⁴

El cercle és, per a Brook, la figura mental que estructura tot el seu teatre. És la figura que ofereix concentració i comunió, continuïtat i obertura; que concreta unes relacions humanes determinades entre actors i espectadors; que recupera el clima de ritual arcaic i la senzillesa dels orígens. Fins i tot quan vol parlar de la interioritat, Brook recorre al cercle:

Notre existence peut être représentée par deux cercles. Le cercle intérieur est celui de nos impulsions, de notre vie secrète, que l'on ne peut ni voir ni suivre. À l'extérieur, se situe celui de la vie sociale: nos relations avec les autres, le travail, le divertissement. Le théâtre est en général le miroir de ce qui se passe dans le cercle extérieur. Mais on pourrait dire que la recherche théâtrale constitue un cercle intermédiaire. Elle fonctionne comme un écho; elle tente de capter ce qui n'a pas de forme —le cercle intérieur— à travers ce qui s'exprime par l'apparence —le cercle extérieur.⁵²⁵

El teatre brookià ocupa conceptualment un cercle situat entre el món i el jo. Brook cerca un centre, encara que no s'hi vulgui detenir. Tal com el sagrat es barreja amb el més espontani, també el cercle apareix en tensió amb l'espiral, com afirma Banu: «Chaque spectacle a un centre, tandis que l'œuvre, dans son ensemble, se rattache au double et à ses doutes. Ainsi on assiste au combat du religieux et de la dialectique, du centre et du double, du cercle et de la spirale, de l'Orient et de l'Occident.»⁵²⁶ Penetrar en les figures geomètriques de Brook és intuir el seu univers cosmològic, ja que la geometria constitueix per ell un punt d'arribada, una confirmació del procés, una garantia de l'harmonia i de les relacions adequades.

⁵²³ *Ibid.*, p. 222. Brook afirma tot just abans: «En el teatro, sin embargo, vemos que la fuerza de una presencia humana está vinculada a una miríada de factores, algunos de los cuales son muy subjetivos y cambiantes. Por eso nunca se podría aplicar un Modulor en el teatro.»

⁵²⁴ Cf. Peter BROOK, «Les lieux du spectacle», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970) [s. p.]: «La géométrie, et plus largement toute pensée mathématique, est hors de ma compréhension».

⁵²⁵ Peter BROOK, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, p. 107-122 (p. 114). Cf. Georges BANU, «Le cercle et la spirale», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 302-303 (p. 302): «Pour Brook, le cercle est la figure mentale autant que l'image concrète de son théâtre. Rien n'est éliminé, tout est concentré, personne n'est exclu, tout est partagé. Le cercle capte et distribue les énergies. De la circonférence vers le centre —voilà le premier mouvement— et, de nouveau, du centre irradiant vers le monde.»

⁵²⁶ Georges BANU, «II — Le cercle et la spirale», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 77-79 (p. 79). Banu basa aquest article en el pensament de Barthes segons el qual el cercle és religiós i l'espiral, dialèctica.

El llenguatge del Living Theatre no és un llenguatge senzillament metafòric. Quan parlen de *destruir els murs, sobrepassar les fronteres o establir ponts*, s'estan referint tant al pla psicològic —les limitacions socials— com al pla de la creació artística —l'espai teatral. Beck comenta, a finals dels anys seixanta: «Hay límites, líneas blancas que constituyen fronteras detrás de las cuales estamos prisioneros, exactamente como en *the Brig*; estamos encerrados. Por todos lados existen líneas semejantes y esta cultura-prisión produce una mentalidad de cárcel.»⁵²⁷ *The Brig* (1963) assenyalava materialment uns límits infranquejables per mitjà d'una gran gàbia del filferro i unes línies blanques pintades al terra.

Un dels principals reptes del grup és *obrir les portes i alliberar l'esperit* dels condicionants imposats des de fora. Beck confessa que «incluso en mis momentos de gran inspiración e imaginación, choco siempre con paredes que no sé atravesar».⁵²⁸ L'ús de substàncies al·lucinògenes intenta superar aquesta sensació de limitació. Però el teatre es revela com l'instrument més adient per abolir les fronteres: «Propongo utilizar el teatro para acabar con la separación, para destruir las perversas barreras de la propiedad del suelo que dividen nuestra tierra, nuestra madre, e impiden la ininterrumpida comunicación de alimentos y de Mí y de Ti», escriu Beck a principis dels anys setanta.⁵²⁹

Les primeres fronteres a abolir són, precisament, les que separen els actors dels espectadors. Els membres del Living comencen a fer incursions en la sala al llarg dels espectacles —principalment a *Antígona* (1966)—, però és durant els assajos de *Paradise Now* (1968) que els actors es qüestionen més a fons sobre la millor manera d'incorporar el públic als seus rituals. Opten sovint pel *cercle* comunitari, però senten que no poden centrar-se exclusivament en si mateixos i exclouren els espectadors. Malina proposa aleshores que els actors es girin cap enfora i augmentin el contacte amb el públic: «¿Cómo puedo incorporar el cuerpo de otro en mi experiencia cinética? Esto es lo que buscamos y queremos descubrir para hacer participar al público inmediatamente en este descubrimiento.»⁵³⁰

⁵²⁷ Comentari de Julian Beck en una entrevista realitzada per Jean-Jacques LEBEL, «Entrevista con Julian Beck a propósito de las sustancias alucinógenas», dins *Teatro y revolución*, p. 29-31 (p. 29).

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁵²⁹ Julian BECK, «26. Nómadas» (Croissy-sur-Seine, Rio de Janeiro i Ouro Preto, de 10/III/1970 a 21/V/1971), p. 67-69 (p. 69). Beck escriu, algunes línies abans: «el sagrado cuerpo del ser humano no es propiedad del estado, no es una propiedad real» (p. 68).

⁵³⁰ Comentari de Judith Malina recollit per Jean-Jacques LEBEL, «*Paradise Now* — elaboración colectiva», dins *Teatro y revolución*, p. 41-126 (p. 74). Malina havia afirmat moments abans: «me gustaría que hiciéramos el mismo ejercicio con

A *Paradise Now* les formes bàsiques que creen recuperen una simbologia mítica: hi ha cercles, pilars totèmics, arbres còsmics, escales... El cercle ja apareixia clarament a *Mysteries* (1964) com la forma bàsica de la comunitat. A la cinquena peça els actors formaven un *cor*, asseguts en un cercle compacte i realitzant exercicis de respiració i sons de gran harmonia col·lectiva.⁵³¹ Era com si cerquessin el seu propi centre i, alhora, la unitat del grup. Intentaven crear un llenguatge simbòlic que volia establir noves bases per a la comunicació, com afirma Borie:

Dans le langage symbolique construit ici, le chœur et le cercle occupent une place centrale pour l'expression symbolique d'une nouvelle forme de communication et de communauté. Cela fait partie du langage même du groupe en dehors de la représentation théâtrale proprement dite. Dans la mesure où le groupe vit en tant que communauté exemplaire d'initiés, dont le quotidien (à la différence de celui du spectateur) est donc déjà régénéré, sa vie même est fondée sur des références à ce nouveau langage.⁵³²

Altres fronteres que també cal abolir són, precisament, les que separen el teatre del carrer. A *Paradise Now* (1968) el Living renuncia totalment a l'arquitectura teatral i passa a actuar en edificis no destinats al teatre o directament al carrer. L'espai quotidià de la ciutat deixa així de ser un espai irremeiablement profà que s'ha d'abandonar, i es converteix en un espai susceptible d'una *santificació* per part dels actors. La transformació d'una situació profana en sagrada té la duració i la ritualitat de l'espectacle; entre els dos mons, es crea una situació especial de *marge* (alhora espacial i temporal) que Arnold van Gennep i Victor Turner anomenen *liminal*.⁵³³ Abolint les fronteres entre el teatre i el carrer, l'interior i l'exterior, la sala i l'escena, el teatre i la vida, el Living està proclamant la santedat de totes les coses existents.

▪

L'espai teatral dels seixanta no ens apareix, doncs, com un espai especialitzat, jerarquitzat o separat, sinó com un espai indiferenciat i promiscu, una mena de *terrain vague* on tota mena

la gente sentada en círculo pero dada vuelta hacia afuera de modo de no excluir al público. El círculo de la comunidad, pero no centrado exclusivamente sobre sí mismo.»

⁵³¹ A l'última versió de *Mysteries* hi ha 9 peces, mentre que al començament n'hi havia unes 20. «El cor» apareix després d'unes altres 4 peces on hi ha silencis, ragues hindús, encens entre el públic i cançons de carrer.

⁵³² Monique BORIE, «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de Linguistique et de littérature*, vol. XVII, núm. 2 (1979), p. 225-244 (p. 228). Borie parla encara de la introducció d'una estructura de cor i d'una gestualitat que es basen en «mouvement processionnel et surtout mouvements aboutissant à la création d'un cercle».

⁵³³ Cf. Arnold VAN GENNEP, «El paso material», dins *Los ritos de paso*, p. 24-35.

d'accions hi poden tenir lloc.⁵³⁴ A més de les parets que el configuren, importen ara les formes i dinàmiques que els actors i espectadors hi poden inscriure. Es recupera aleshores una simbologia antiga que té en el cercle el seu punt de partida. Lligat a la utopia comunitària, tan present en aquests anys, els grups teatrals del moment comencen a entrenar-se en cercle, a configurar cercles a l'escenari, a disposar el públic en cercle. Només el cercle permet la concentració, la comunió, la proximitat, la comunicació dels sentiments més íntims, la circulació d'energia. Els espectacles de Grotowski van anunciant una progressiva circularitat, acollint el centre les accions més sagrades. Per Brook, el cercle constitueix la figura mental per excel·lència, a la qual arriba espontàniament i que no abandonarà mai més. Els actors del Living constitueixen directament cercles sobre l'escena, però el seu repte més important és abolir les múltiples fronteres que encara oprimeixen el teatre. Rebutjant les lleis de la frontalitat, tots ells exploren noves configuracions capaces de renovar les relacions interhumanes. La geometria deixa així de ser una condició imposada *a priori*, per passar a sorgir dels moviments mateixos dels actors, de les seves dinàmiques, de les relacions que volen establir amb el públic.

3.2.3 Moviments, dinàmiques i relacions

L'escenari, en el sentit viu de la paraula, es crea d'una manera dinàmica i totalment lliure gràcies a la interacció entre els personatges.
PETER BROOK (1991)

L'espai, com a continent, és un element determinant per al teatre dels seixanta. Eugenio Trías defensa que l'arquitectura i la música són les dues grans arts cosmològiques, matrius o edificants; les primeres, les que defineixen un hàbitat per a les altres arts.⁵³⁵ També podem afirmar, en el cas del teatre, que és l'espai que permet a cada actor i espectador ocupar el seu lloc i entrar en relació amb els altres. Del moviment dels actors depèn, precisament, el dinamisme de l'obra: «The physical presence of the actors, their comings and goings, movements and proxemic groupings, their bodily behavior within the space are the crucial

⁵³⁴ Cf. Luc BOUCRIS, «La tension spécialisation / indifférenciation», dins *L'espace en scène*, Librairie Théâtrale, París, 1993, p. 251-260.

⁵³⁵ Cf. Eugenio TRÍAS, «Música y arquitectura», dins *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991, p. 41-58: «La arquitectura y la música son artes ambientales que dan *forma* a un ambiente y que determinan el carácter y la cualidad de la *atmósfera* o del *aire* que se produce *entre* el cuerpo y el ambiente» (p. 55).

elements of the presentational space».⁵³⁶ És l'actor, doncs, qui *activa* l'espai, qui li confereix *energia* per mitjà de moviments i interaccions. Ja Bertolt Brecht definia l'espai escènic com el resultat del moviment dels actors: «Para el constructor escénico del teatro épico el espacio está dado por las posiciones que las personas toman las unas respecto a las otras y por los movimientos que realizan».⁵³⁷ Aquests moviments, segons Brecht, haurien de reflectir els mateixos processos socials. Però Brecht recorria encara a una escenografia complexa que, de forma *didàctica* (per mitjà de rètols, parets incompletes o projeccions de llum), fos capaç d'estimular la percepció dels espectadors.

A finals dels anys seixanta, i després d'un procés d'ascesi motivat per principis d'ordre polític i espiritual, alguns directors teatrals prescindeixen totalment de l'escenografia, alhora que reivindiquen la centralitat de l'actor. L'atenció se centra en les distàncies i les relacions que aquests estableixen, en la configuració i l'organització de l'espai, així com en el dinamisme i la percepció que en tenen els espectadors.

Ja els artistes del *land art* volien trencar amb la unidireccionalitat de la contemplació estètica i introduir-hi moviment. El temps passava a participar de l'obra i a determinar-la, possibilitant el recorregut i la percepció de l'observador. Carl Andre parlava de l'escultura com d'una carretera que contínuament apareixia i desapareixia, originant múltiples punts de vista sempre en moviment. També l'espectador (a semblança del conductor) necessitava moure's per descobrir i recórrer les noves obres del *land art*, ja que aquestes no estaven acabades ni tenien sentit sense ell: «They're like roads, but certainly not fixed point vistas. I think sculpture should have an infinite point of view. There should be no one place, nor even a ground of places where you should be.»⁵³⁸

La *deriva*, proposada pels situacionistes i explicada per Guy Debord el 1956, tenia una intenció molt semblant: «la deriva se presenta como una técnica de paso sin interrupción a través de

⁵³⁶ Gay MCAULEY, «Introduction: Space as Theatrical Signifier», dins *Space in Performance*, p. 1-35 (p. 29). L'autor identifica, en aquesta introducció, diferents tipus d'espai: l'espai físic, l'espai escènic, l'espai presentatiu, l'espai fictici, l'espai textual, l'espai dramàtic, l'espai temàtic, l'espai practicat, l'espai d'assaig, etc.

⁵³⁷ Bertolt BRECHT, «Sobre la construcción escénica en la dramática no aristotélica», dins *Escritos sobre teatro*, selección y prólogo de Genoveva Dieterich, Alba, Barcelona, 2004, p. 187-226 (p. 197).

⁵³⁸ Carl ANDRE, «Artist's statement» (1970), dins Jeffrey KASTNER i Brian WALLIS (ed.), *Land and environmental art*, p. 224. Aquesta comparació amb les carreteres s'entén millor si coneixem la biografia d'Andre, que entre els anys 1960 i 1964 és conductor de tren a Newark.

ambientes variados».⁵³⁹ Aquest comportament implicava l'atzar i la desorientació personal, permetent així conèixer les variables *psicogeogràfiques* de cada ciutat. Només una vivència de la deriva donaria origen a una cartografia experimental molt menys abstracta i irreal que els plànols convencionals. A la llarga, continuava Debord, es reduïrien les fronteres que divideixen les ciutats i es construiria una nova arquitectura laberíntica, flexible i mòbil. L'espai i el temps passarien a definir subjectivament les *situacions*, traient-les de la racionalitat i el determinisme, i obrint-les a l'atzar.

Així doncs, la revolució teatral dels seixanta sintonitza amb les reivindicacions dels artistes conceptuals i els situacionistes: hi ha un rebuig generalitzat pel paper de l'espectador passiu; l'espai es fa dinàmic, allunyant-se de la frontalitat i la rigidesa de la visió; es democratitza l'experiència receptora de l'art, deixant d'existir un lloc privilegiat per contemplar l'obra (la plaça del príncep en el teatre a la italiana). «Art teaches people how to see», deia Ad Reinhardt.⁵⁴⁰ També el «Manifest sobre el *happening*» (1966) expressava aquesta tendència: «Ya no hay más un *sentido único*, como en el teatro o en el museo, no más fieras tras las rejas como en el zoo. Es necesario salir de la condición de espectador a la cual la cultura o la política nos han habituado.»⁵⁴¹

La filosofia i l'antropologia ja s'havien anat interessant, des de feia temps, per problemes d'ordre espacial, com ho demostra l'obra de Maurice Merleau-Ponty —*Phénoménologie de la perception* (1945)—, de Martin Heidegger —concretament «Construir, habitar, pensar» (1951)— o de Claude Lévy-Strauss —*Anthropologie structural* (1958). Mentre Heidegger reivindica un habitar poètic, i Lévy-Strauss defensa que les configuracions espacials també són productores de sistemes socials, Merleau-Ponty desenvolupa una fenomenologia de l'espacialitat del cos i els seus moviments, on diu: «El espacio no es el medio contextual (real o lógico) dentro del cual las cosas están dispuestas, sino el medio gracias al cual es posible la disposición de las cosas. Eso es, en lugar de imaginarlo como una especie de éter en el que estarían inmersas todas las cosas, o concebirlo abstractamente como un carácter que les sería común, debemos pensarlo como el poder universal de sus conexiones.»⁵⁴²

⁵³⁹ Guy-Ernest DEBORD, «Teoría de la Deriva», dins Libero ANDREOTTI i Xavier COSTA (eds.), *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Actar, Barcelona, 1996, p. 22-27 (p. 22).

⁵⁴⁰ Ad Reinhardt, citat per Lucy R. LIPPARD, «Introduction to *557, 087*» (1969), dins Alexander ALBERRO i Blake STIMSON (ed.), *Conceptual art*, p. 178-185 (p. 184).

⁵⁴¹ «Manifesto sobre el *happening*» (1966), dins Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 391-392 (p. 392).

⁵⁴² Maurice MERLEAU-PONTY, «II. El espacio», dins *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 (1ª ed. francesa: 1945), p. 258-312 (p. 258).

L'antropologia de l'espai es desenvolupa de manera més conscient a partir dels anys seixanta. Edward T. Hall, a *The Hidden Dimension* (1959), analitza a fons els mecanismes sensorials de la percepció espontània i la seva transformació al llarg de la història de l'art, així com la *proxèmica* característica dels animals i de les diverses cultures i situacions socials. Hall explica com els receptors sensorials a distància (visuals, auditius i olfactivs) o immediats (tàctils) constitueixen mons perceptius diferents que s'han de tenir en compte a l'hora de concebre l'espai; i com alguns sentits són més potents que els altres, com és el cas de la visió en relació amb l'audició i el tacte.⁵⁴³ Cada cultura aprèn també quins elements percebre en l'espai i quins elements eliminar, de manera que no tothom veu el mateix. Cridant l'atenció sobre diverses qüestions sensorials, proxèmiques (l'ús de l'espai en relació amb les distàncies) i cinestèsiques (la sensació o percepció dels moviments), Hall defensa un dinamisme inherent a l'espai: «o ser humano sente a distância de forma semelhante à dos outros animais. A sua percepção do espaço é dinâmica porque se encontra ligada à acção —ao que pode ser realizado num dado espaço—, mais do que àquilo que pode ser visto por contemplação passiva.»⁵⁴⁴

L'espai es pot diferenciar del *lloc* recurrent als mateixos criteris de dinamisme o univocitat. Michel de Certeau caracteritza el *lloc* a partir d'unes característiques fixes, particulars i independents de l'acció dels usuaris, mentre que defineix l'espai com *un lloc practicat*:

hay *espacio* en cuanto que se toman en consideración los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable del tiempo. El espacio es un cruzamiento de movilidades. Está de alguna manera animado por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan. Espacio es el efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales.⁵⁴⁵

⁵⁴³ Edward T. HALL, «VI. O espaço visual», dins *A dimensão oculta*, Relógio d'Água, Lisboa, 1986 (1ª ed. anglesa: 1959), p. 79-90 (p. 79): «O sentido da vista, o último a aparecer no homem, é também de longe o mais complexo. Os olhos fornecem ao sistema nervoso uma quantidade de informação muito maior do que o tacto ou o ouvido e num débito muito mais rápido.» En l'últim capítol del llibre Hall insisteix en la complexitat del sistema perceptiu humà: «O nosso sentimento do espaço resulta da síntese de numerosos dados sensoriais, de ordem visual, auditiva, quinestésica, olfactiva e térmica. Não só cada sentido constitui um sistema complexo (e assim, por exemplo, existem doze modos de apreensão visual da profundidade), mas cada um deles se encontra igualmente modelado e estruturado pela cultura.» Extret de Edward T. HALL, «XIV. Proxémia e futuro humano», dins *A dimensão oculta*, p. 205-213 (p. 205).

⁵⁴⁴ Edward T. HALL, «X. As distâncias no ser humano», dins *A dimensão oculta*, p. 133-148 (p. 134-135). Hall defensa també un *disseny*, una arquitectura i un urbanisme més humans, en interrelació amb l'ambient i segons els trets culturals de cada poble.

⁵⁴⁵ Michel de CERTEAU, «IX. Relatos de espacio», dins *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, Mèxic DF, 1996 (1ª ed. francesa: 1980), p. 127-142 (p. 129).

En el cas concret del teatre es genera una lectura molt particular de l'espai, una lectura simbòlica per part del subjecte que va més enllà de la mera percepció neurofisiològica. La vivència espacial de l'espectador, lluny de tractar-se d'una realitat mecànica i universal, necessita el seu cos, la seva subjectivitat particular. No són únicament imatges allò que reté, sinó desplaçaments i accions físiques.⁵⁴⁶

A partir de la psicologia, Donald M. Kaplan ens recorda que la relació habitual que s'estableix entre la sala i l'escena respon a una distinció entre dues experiències: l'experiència més *visceral*, *anticipatòria* i *apetitiva* per part del públic; i l'experiència més *executiva* i *consumatòria* per part dels actors.⁵⁴⁷ Fent ús de la terminologia pròpia de la psicoanàlisi, Kaplan defensa que aquesta relació es pot definir com un *diàleg primari* entre actors i espectadors, entre l'actitud d'*agressivitat* dels primers i de *passivitat* dels segons (que no s'identifica amb una manca de participació). La principal preocupació de la gent del teatre, diu Kaplan, hauria de ser l'activació no del comportament del públic —segons el *mite* de la participació física—, sinó dels seus mecanismes perceptius d'una realitat animada. En el cos humà, la part més destinada a acollir les percepcions és la *cavitat primària* formada per la llengua, els llavis, les galtes i la gola. També en el teatre, continua Kaplan, existeix una *cavitat primària* formada pel conjunt de la sala i l'escena, que es troben separades però en interacció.⁵⁴⁸ Així, cada arquitectura teatral potencia més o menys les funcions *visceral* o *executiva*. Kaplan creu que les noves tipologies de planta circular —semblants a les dels *happenings* i d'altres intervencions artístiques— accentuen la continuïtat de l'espai, però debiliten alhora els elements d'oposició entre les dues parts: «La unificación del espacio, que es una característica constante de estas recientes actividades, es indicativa del momentáneo alejamiento del teatro, o al menos del teatro definido por la relación escenario-platea.»⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ Cf. Josette FERAL, «Un corps dans l'espace: perception et projection», dins *Théâtre: espace sonore, espace visuel* (Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, 18-23 de septembre del 2000), sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2003, p. 127-143 (p. 133-134): «le sentiment de l'espace nous est donné par le déplacement des corps les uns par rapport aux autres et par leur interrelation, plus que par les images que la rétine enregistre».

⁵⁴⁷ Cf. Donald M. KAPLAN, «La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria» (1968), dins *La cavidad teatral. Textos y entrevistas de Donald M. Kaplan, Joan Littlewood, Richard Schechner, Fred Lebensold y Paul Baker*, Anagrama, Barcelona, 1973, p. 9-39. Aquest article fou publicat, per primer cop, a *TDR (Tulane Drama Review)*, núm. 3 (primavera de 1968).

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 32: «En mi opinión el teatro suscita las reacciones de la musculatura ejecutiva y visceral en una cenestesia de separación e interacción. [...] El teatro nos recuerda la condición dinámica, y nos seduce en actitudes de esperanza y de temor.»

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

Les qüestions plantejades per la nova espacialitat dels anys seixanta són complexes: a més d'una unificació espacial, veiem com té lloc també una confusió dels rols, una transgressió de les funcions atorgades habitualment a cadascuna de les parts intervinents en el teatre. El canvi de les lleis de perspectiva o de frontalitat sorprèn ara l'espectador, activant en ell nous mecanismes de percepció i vivència espacial. Les distàncies es fan més curtes i l'espai propi és vulnerat: per emprar la terminologia de Hall, la distància *pública* que s'estableix habitualment entre actors i espectadors passa a ser substituïda per la distància *social* i fins i tot *personal*, fent desaparèixer la capa protectora que aïlla el subjecte i instaurant un contacte físic que permet descobrir els detalls del cos de l'altre.⁵⁵⁰ Reduït el nombre d'objectes presents en escena, l'atenció passa a centrar-se en els gestos i els moviments dels actors. Eliminats els elements que separaven les dues àrees de joc, l'acció es fa més propera i guanya en intensitat. L'espai ja no és uniforme sinó complex, dinàmic, simultani, plural. No es dirigeix únicament a la visió, sinó a la totalitat dels sentits, constantment interpellats pel canvi de distàncies i perspectives.

▪

Jerzy Grotowski violenta conscientment les relacions espacials entre actors i espectadors. L'extrema proximitat que mantenen entre si, en la majoria de les seves obres, acaba per crear una mena de distanciament interior. Es tracta, possiblement, d'un mecanisme defensiu dels espectadors per continuar mantenint una diferenciació de rols —o un *diàleg primari*, per dir-ho amb Kaplan. Grotowski s'adona d'aquesta paradoxa, i per això explora tantes configuracions espacials on apropa o distancia el públic, condicionant així la seva experiència perceptiva. Però els seus interessos es van apartant cada cop més de l'estricta àmbit del teatre.

El seu recorregut pròpiament teatral culmina a *Apocalypsis cum figuris* (1968). Sense cap construcció escènica, i sota la mera il·luminació de dos focs arran de terra, els moviments dels actors guanyen una nova intensitat: «In *Apocalypsis*, the scenic space was created entirely by the

⁵⁵⁰ E. T. Hall defineix quatre distàncies bàsiques que regulen les relacions humanes: la *distància íntima* (de 15 a 40 cm), característica de l'acte sexual, la lluita i les situacions de protecció; la *distància personal* (de 45 a 75 cm), que defineix els límits del contacte físic amb l'altre; la *distància social* (de 1,20 a 3,60 m), que regula les relacions més formals; i la *distància pública* (de 3,60 a 7,50 m), que té lloc en presència de personalitats oficials importants. Cf. Edward T. HALL, «X. As distàncies no ser humano», dins *A dimensão oculta*, p. 133-148 (p. 137-146). Hall és reconegut com l'introduïdor de l'expressió *antropologia de l'espai*, però és també criticat per alguns autors pel seu *etnocentrisme ingenu* a l'hora d'aplicar els seus criteris d'anàlisi (les distàncies) a altres societats molt diferents. Cf. F. PAUL-LEVY i M. SEGAUD, «Introduction», dins *Anthropologie de l'espace*, Centre Georges Pompidou, París, 1984, p. 13-26.

actions and the constantly shifting relative positions of actor/actor/spectator.»⁵⁵¹ L'obra té lloc en múltiples punts de la sala, ocupant tots els racons. Els actors entren i surten, s'aïllen i es tornen a aplegar; en grup, creen formes plàstiques suggeridores. Els dos focus accentuen el simbolisme, la dialèctica que s'estableix entre llum i foscor, blanc i negre, cosmos i caos, amor i pecat. A la meitat de l'obra, Pere s'hi apropa i els cobreix amb el seu mantell, deixant la sala a les fosques fins que apareixen altres actors amb unes espelmes enceses que duraran fins al final.⁵⁵² En l'escena d'amor entre l'Obscur i Maria Magdalena els raigs de llum s'escapen per entre la silueta dels seus cossos, molt propers als focus. La foscor final permet que els actors desapareguin i els espectadors es descobreixin novament sols a la sala.

L'espectador no pot captar la totalitat física i psicològica de les accions, però se sent estimulat per les dinàmiques dels actors i submergit dins un espai unitari i real: «La fábula y la problemática del espectáculo no están claras, más bien resultan complejas, desbordantes de significados. Lo gobiernan las leyes de la poesía, no de la prosa, leyes de asociaciones lejanas, la interposición de las metáforas, un cambio continuo de un cuadro en otro, de otra acción en la acción, de un sentido en otro sentido.»⁵⁵³ Hi podem llegir les antítesis entre el sagrat i el profà que regeixen el pensament religiós. La llum és un dels elements més importants en els relats mítics fundacionals, i també Grotowski explora a fons la seva funció creadora, sagrada.

L'espai grotowskià és orgànic. L'actor s'hi relaciona concretament, interactuant amb els elements construïts. Com un espai sagrat, aquest espai comporta zones i direccions diferenciades qualitativament.⁵⁵⁴ Quan Grotowski explora els resonadors (o vibradors) corporals amb els actors, descobreix que el procés esdevé molt més fluid des del moment en què l'actor entra en relació amb la sala: «Fue entonces que descubrimos que por el hecho mismo de actuar en las diferentes direcciones del espacio, es que se ponen a funcionar los diferentes vibradores; y la voz no se hace automática, y no se es ni dura ni pesada, sino viva. La atención se vuelve hacia el exterior, al mismo tiempo que se hace eco, lo cual es natural.»⁵⁵⁵ Per a l'alliberament de la veu, doncs, és important que l'actor connecti amb l'espai, i que connecti

⁵⁵¹ Edward BRAUN, «13. Grotowski's Laboratory Theatre», dins *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 191-200 (p. 199).

⁵⁵² Cf. Jerzy Grotowski. *Apocalypsis cum figuris*, p. 47: «El fuego vivo trae con él la impresión de *sacrum*.»

⁵⁵³ Konstanty PUZYNA, *Bursliwa Pogoda*, Varsòvia, 1971, extret de Jerzy Grotowski. *Apocalypsis cum figuris*, p. 53.

⁵⁵⁴ Cf. Ernst CASSIRER, «Fundamento de una teoría de las formas del mito. Espacio, tiempo y número», dins *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II, p. 116-194 (p. 130): «Las zonas y direcciones en el espacio se diferencian entre sí en virtud de que a cada una se le imprime un acento significativo diferente, en virtud de que cada una de ellas es valorizada mitológicamente de modo diferente y opuesto a las demás.»

també amb els seus companys. Són aquests elements exteriors els que condicionen la resposta del cos. Grotowski seguirà portant a terme una investigació al voltant dels cants vibratoris i les accions rituals, a la recerca d'un cos més orgànic i d'un espai semblant a un gran ressonador.

▪

El teatre de Peter Brook vol ser, essencialment, un *art de relació*. Brook explora a fons les tres relacions bàsiques que s'han de donar en el teatre: «los vínculos entre el actor y su vida interior, entre el actor y sus compañeros y entre el actor y el público».⁵⁵⁶ Si no s'estableix un contacte viu, Brook creu que no existeix autènticament teatre. Tot depèn, doncs, de l'element humà que és capaç de donar vida al teatre, imprimir-li un grau d'impuresa i dinamisme: «Ce qui est en cause ici, c'est, ni plus ni moins, l'aspect humain de l'activité théâtrale. Il n'est pas de proposition de départ plus naïve; on ne peut écarter du théâtre son aspect humain.»⁵⁵⁷ Són els actors els principals responsables de conferir dinamisme a l'obra i crear així, de manera efímera, l'escenari: «El escenario, en el sentido vivo de la palabra, se crea de un modo dinámico y totalmente libre gracias a la interacción entre los personajes».⁵⁵⁸

Brook ja no vol dependre de l'escenografia. S'ha centrat en l'actor, en els seus moviments i interrelacions amb els altres. Aquest món li sembla molt més fascinant que el món dels decorats, els vestuaris i les il·luminacions complexes, que emmascaren l'essència humana de l'espectacle. L'espai ja no té un valor en si mateix, com a continent neutre i absolut, sinó que esdevé una realitat viva en funció de l'actor: «El espacio de actuación —a menudo considerado un lugar pasivo, neutral, mudo, inanimado, subordinado, un lugar donde “proyectamos” nuestras ideas—, en realidad, necesita constantemente que le vuelvan a dar vida y una perspectiva nueva, igual que el texto de una obra.»⁵⁵⁹ Així doncs, entre la forma i el contingut s'ha d'establir una sintonia, un equilibri, una interrelació viva que aparti tot intent de rigidesa:

⁵⁵⁵ Jerzy GROTOWSKI, «La voz», dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (ed.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 425-458 (p. 451).

⁵⁵⁶ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 43).

⁵⁵⁷ Peter BROOK, «Les lieux du spectacle», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), s. p. Cf. l'entrevista a Peter Brook realitzada per Gritti HAUMONT i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41 (p. 41).

⁵⁵⁸ Peter BROOK, «La astucia del aburrimiento», dins *La puerta abierta*, p. 11-93 (p. 41). Banu defensa que els espectacles de Brook són *infotografiables* pel seu dinamisme, perquè es refereixen sempre a una totalitat que depèn de les relacions entre els actors. Cf. Georges BANU, «L'imphotographiable», dins *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, p. 110-112.

⁵⁵⁹ Intervenció de Peter Brook dins Andrew TOOD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 182.

El problema es que, con frecuencia, la naturaleza de los «contenidos» ha cambiado sustancialmente antes de que se haya acabado la «forma», que ha sido diseñada para albergarlos. El truco está en encontrar la manera en que el efímero carácter de la actuación pueda dejar un rastro en el aspecto permanente del espacio. Tiene que haber algún tipo de fecundación cruzada entre forma y contenido a determinado nivel.⁵⁶⁰

Al llarg dels anys seixanta Brook va aprenent a superar les distàncies i les comoditats habituals en els teatres, que considera elements debilitadors de l'experiència humana que hi té lloc. Ja a la presentació de la sessió del *Teatre de la Crueltat* (1964) les condicions físiques del públic comencen a canviar. Però serà principalment als *Ejercicios sobre la tempesta* (1968) que els espectadors s'aproparan totalment dels actors, tots ells asseguts de manera incòmoda en les bastides de la Roundhouse. A partir dels viatges del CIRT, Brook comprèn la importància d'una bona disposició dels actors i el públic. Quan recupera el teatre de Les Bouffes du Nord hi instal·larà uns bancs senzills sense respall, així com uns coixins al terra que, a més d'envoltar de manera acollidora l'àrea escènica, mantenen els espectadors en una actitud desperta, interessada, vibrant: «Nada es más irrelevante que la comodidad. La comodidad suele debilitar, quitarle vida a la experiencia.»⁵⁶¹

Brook va afinant els seus criteris referents a les relacions espacials. Considera excessives les distàncies imposades pels arquitectes de teatres nous (condicionades pels reglaments de bombers), que retarden la resposta del públic. En la seva preocupació per controlar els dos conjunts (d'actors i espectadors), Brook canvia la disposició dels seients, la proximitat que mantenen entre si i amb l'escena: «si estuviéramos más cerca, si estuviéramos todos bien cerca uno de otro, el intercambio entre nosotros sería muchísimo más dinámico.»⁵⁶² Sap també que l'alçada a què es col·loca l'actor té conseqüències pràctiques i psicològiques en els espectadors. Per això opta sempre per eliminar les tarimes i baixar l'escena al nivell del públic.⁵⁶³

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 195. Brook aclareix, algunes pàgines abans, el que entén per forma i contingut: «Por “forma” me refiero a la calidad de recipiente, del envase, a su capacidad de aceptar o rechazar, de inspirar o neutralizar los diferentes “contenidos” —los acontecimientos, la creación dramática— con que se le da vida» (p. 193). I critica els arquitectes per tenir en compte únicament el continent, cosa que és totalment insuficient en el cas del teatre.

⁵⁶¹ Peter BROOK, «El espacio como herramienta», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 249-256 (p. 249). A la pàgina següent Brook torna a insistir: «En todos nuestros experimentos hemos podido establecer que el público nunca está incómodo si la acción es permanentemente dinámica.» En el seu teatre, la diversitat de seients comporta també una diversitat de preus, que Brook creu del tot convenient.

⁵⁶² *Ibid.*, p. 251.

⁵⁶³ La disposició dels espais en l'òpera molesta particularment Brook: que els músics estiguin en un forat al terra, el director més elevat i els cantants a vista de tots crea desigualtats injustificables. Cf. Peter BROOK, «Carmen» [1982], dins *Más allá del espacio vacío*, p. 298-305 (p. 303).

Però les opcions espacials de Brook, amb excepció d'alguns experiments dels anys seixanta, no semblen tan radicals com les d'altres directors del moment. Als anys setanta Brook intervé en teatres a la italiana o en edificis abandonats, fent avançar l'espai escènic cap al públic i disposant aquest últim en un pla molt inclinat. Es tracta d'una intervenció subtil i en profunditat, que no intenta confondre els papers relatius d'actor i espectador sinó potenciar les condicions de trobada entre ells. Brook sap que, fins i tot quan l'actor penetra en l'espai del públic, ha de vigilar sempre per mantenir una relació particular (o *el diàleg primari* de Kaplan):

Alguna vez hemos llevado a cabo experimentos en los cuales el actor sale del escenario y comienza a desplazarse entre el público, teniendo mucho cuidado de mantener la relación actor-espectador. Esta relación dependerá de las dimensiones del espacio, de la velocidad de los movimientos, de la manera en que habla el actor y de la extensión del experimento; porque llegará un momento en el que el contacto se habrá roto, en el que toda comunicación se habrá quebrado, y el experimento quedará reducido a la nada. Esto es claro índice de hasta qué punto condiciona al evento la distancia, la duración y el sonido dentro de un determinado espacio.⁵⁶⁴

Per Brook, els espais són els primers condicionadors de la relació teatral. Només un control acurat de les distàncies i les configuracions possibilita un intercanvi d'energia. El públic de les obres de Brook es veu submergit en el corrent d'energia que circula harmònicament entre els actors. Com afirma Basarab Nicolescu, «la recherche théâtrale de Peter Brook est structurée autour de trois pôles: l'énergie, le mouvement et la relation».⁵⁶⁵ És la *relació* que permet el *moviment* de l'*energia*, una relació sempre renovada dels actors amb el públic i entre si. És l'obertura i la vitalitat dels múltiples participants en aquest procés allò que garanteix el mateix esdeveniment teatral.

▪

Els actors del Living Theatre són la veritable força del seu teatre. Enèrgics, lliures, creatius, renoven contínuament l'acció escènica. Julian Beck parla d'un estat de *trànsit* que pren possessió de l'actor: «Los delirios y ataques de ira a menudo llevan al actor a un nivel de poesía y creatividad, a la liberación de fuerzas que conocen los santos y señas que abren entradas

⁵⁶⁴ Peter BROOK, «El espacio como herramienta», dins *Más allá del espacio vacío*, p. 249-256 (p. 255-256).

⁵⁶⁵ Basarab NICOLESCU, «Peter Brook et la pensée traditionnelle», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, p. 143-161 (p. 145). Nicolescu és físic teòric del CNRS, i en aquest interessant article relaciona el teatre de Brook amb teories científiques de la física quàntica i el pensament tradicional.

selladas, la creación de cambios psíquicos que atraviesan la coraza de la mente».⁵⁶⁶ Mancats d'una disciplina actoral estricta (com la que desenvolupen Grotowski o Brook), els actors del Living practiquen rituals de possessió i exercicis de ioga que els alliberen, que els permeten viure estats alterats de consciència i explorar totes les possibilitats del cos: «El actor tiene que encontrar las formas que nos atraviesen, que nos desarmen: es algo desesperado: tenemos que conseguirlo. El gran arte de Mí y de Ti.», escriu Beck.⁵⁶⁷

A *Mysteries and Smaller Pieces* (1964) els actors experimenten per primer cop un notable grau de llibertat. Abandonant els personatges i lliurant-se a les improvisacions, adopten un estil molt més corporal, cinètic, espacial, que ja no coneix divisions:

Entre il pubblico. Spazio del pubblico. Spazio scenico.

Niente sipario.

Gl'interpreti circolano fra il pubblico. Abiti di tutti i giorni.

Gl'interpreti diventano parte del pubblico.

Contatti.⁵⁶⁸

Durant alguns minuts es presenta un actor sol i immòbil davant el públic, il·luminat per un focus. Els altres actors comencen a desfilar per entre els espectadors amb una *precisió militar*, fins que es col·loquen davant una línia blanca imaginària (com a *The Brig*). Tornant a barrejar-se amb el públic, llegeixen alternadament el text «La poesia del dòlar». Una veu femenina, que prové del fons de la sala, canta una raga hindú, acompanyada per la seva guitarra. Tot seguit s'encenen bastons d'encens a la sala, que els actors porten a poc a poc en *processó* fins a l'escena, mentre miren els espectadors als ulls. Els actors pronuncien moltes frases, com si es tractés d'una pregària de petició (a base de lletanies cristianes i mantres hindús). Després es reuneixen al cercle en total silenci, formant un *cor* compacte i immòbil que s'il·lumina des de dalt. Realitzen exercicis de respiració i de ioga. Es posicionen tot seguit davant del públic, on hi ha quatre compartiments que els permeten formar successives posicions de *tableaux vivants*. Configurant aleshores dues files paral·leles, els actors realitzen intercanvis de sons i moviments. *Mysteries*

⁵⁶⁶ Julian BECK, «32. Reflexiones sobre las representaciones» (Iowa City i Rio de Janeiro, de 21/1/1969 a 11/X/1970), dins *El Living Theatre*, p. 78-81 (p. 78).

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁵⁶⁸ Judith MALINA i Julian BECK, «Mysteries and Smaller Pieces. Lo spettacolo» (Essaouira, agost-setembre de 1969), dins *Il lavoro del Living Theatre*, p. 99-117 (p. 99).

acaba amb l'escena de la pesta, en què els actors (acompanyats pel públic) formen una muntanya de cossos moribunds.⁵⁶⁹

Mysteries (1964) presenta, doncs, un moviment constant dels actors, que es barregen inesperadament amb el públic per mostrar-se tot seguit sols, a l'escenari. L'espai escènic no és una àrea ben definida, sinó que es contrau i dilata contínuament. Les dinàmiques dels actors no són, però, totalment aleatòries: els seus cossos formen files, cercles, línies serpentejants, punts aïllats, com si responguessin a una geometria més simbòlica que hagués de ser percebuda des de *dalt*. La força creadora d'aquest espectacle, així com de *Paradise Now* (1968), resideix en els gestos i les paraules dels actors que, a semblança d'un ritual màgic, transfiguren totalment l'espai de la representació.

També *Paradise Now* (1968) potencia aquesta geometria de cossos, aquesta dinàmica de desplaçaments que desdibuixa completament l'espai escènic convencional. Els actors es mouen per entre el públic, s'asseuen en cercle a l'escenari (fumant pipes en la visió dels indis americans), toquen els espectadors, formen amb els seus cossos la paraula *anarquisme*, dibuixen figures improvisades que s'assemblen als mudres tântriques, adopten asanes del ioga, formen petits grups orgànics, s'acaricien mútuament, estableixen confrontacions per després abraçar-se en un gest de no violència, aixequen un actor en estat de trànsit, ballen enmig dels espectadors, es llencen als braços dels companys per realitzar un *vol*, formen un arbre del coneixement amb pilars de 5 actors col·locats en cercle, condueixen els espectadors al carrer... Steve Ben Israel descriu els canvis psicofísics que es donen en els actors durant l'espectacle:

Il lavoro che facciamo è elettrochimico, è psichico, è vibratorio, ogni essere umano ha vibrazioni che si scatenano appena uno entra in una stanza, porta con sé le sue vibrazioni. Il problema in scena è come fare perché queste vibrazioni si accordino, si scatenino come atomi. Tutto sta nel sentire fortemente quel che succede intorno a te anche se non lo vedi: vibrarne a tua volta, dare e ricevere, in una serie di scambi.⁵⁷⁰

Aquestes *vibracions* dels actors, potenciades per un augment de l'energia corporal, volen ser percebudes pel públic. El teatre es fa tot ell relació, transformació, moviment. Beck escriu a finals dels seixanta: «Sea lo que sea que hagan, los actores tienen que estar creando algo o sino

⁵⁶⁹ *Mysteries* es troba molt ben descrit en l'article citat en la nota anterior, i també a Pierre BINER, «XVIII. Mysteries and Smaller Pieces», dins *Le Living Theatre*, p. 82-90.

⁵⁷⁰ Entrevista a l'actor Steve Ben Israel realitzada per Gerardo GUERRIERI, «Steve Ben Israel. Il problema è cambiare», *Sipario*, núm. 271 (novembre de 1968), p. 44-45 (p. 45).

estarán malgastando sus vidas.»⁵⁷¹ La percepció del públic és alterada per les aparicions sobtades dels actors, per la nova proxèmica que instauren amb les seves accions. L'àrea reservada als espectadors és visiblement vulnerada, provocada. Enderrocant les separacions entre la sala i l'escena, el Living Theatre está proposant un espai molt més continu i ahora complex.

▪

L'espai teatral dels seixanta demana noves eines d'anàlisi. No importa ja l'estudi detallat dels elements escenogràfics, sinó el mateix espai actoral, molt més dinàmic i efímer. Un desig d'autenticitat a l'escena porta a cercar *l'espai real*, totalment despullat de decorats i efectes il·lusoris; l'espai pur de l'acció ritual, capaç d'investir-la d'un nou significat. La geometria deixa de ser un condicionant rígid inicial, per esdevenir conseqüència dels moviments ràpids dels actors i de la distribució dels espectadors. Abolint les fronteres que separaven les diverses zones d'un teatre, s'anuncia un espai molt més íntim, flexible i unitari. Tot depèn de l'energia amb què els actors siguin capaços d'activar aquest espai. David Wiles comenta, a propòsit dels seixanta: «Intimacy became the necessary condition for a sense of body-to-body contact capable of transcending Cartesian ocularity. The sixties cult of stage nudity was a corollary, symbolizing the removal of all social barriers.»⁵⁷² Grotowski violenta les relacions proxèmiques entre actors i espectadors, creant espectacles de gran plasticitat i organicitat, on el cos interactua amb l'espai. Brook se centra en l'aspecte humà, en la proximitat de tots els participants que possibilita un intercanvi d'energia. El Living Theatre manifesta una geometria simbòlica de cossos mig despullats que desdibuixa contínuament l'espai teatral.

3.3 La vacuïtat de l'espai sagrat

3.3.1 La sacralització de l'espai teatral

*¡La sacralització de l'espai entre nosaltres!
¿Fins on puc jo apropar-me a tu?
JULIAN BECK*

⁵⁷¹ Julian BECK, «35. Por qué debemos cambiar la Mise-en-Scène» (París i Granville, d'octubre de 1967 a desembre de 1968), dins *El Living Theatre*, p. 85.

⁵⁷² David WILES, «The empty space», dins *A Short History of Western Performance Space*, p. 240-266 (p.251).

Molts directors teatrals dels seixanta van optar per eliminar l'escenografia i potenciar la corporalitat de l'actor i la trobada viva amb l'espectador. Aquest rebuig pot entendre's com la superació d'unes mediacions escenogràfiques massa convencionals i mundanes, per donar entrada a un art sagrat i buit. La nova buidor de l'espai es correspon amb una actitud de silenci i renúncia a les tècniques actorals i a la il·lusió escenogràfica. La possible regeneració del teatre passa, doncs, per una recuperació del ritual. Sota la dinàmica del ritual es dona una redescoberta de les formes geomètriques més comunitàries i del poder fundacional del centre, com comenta Reyes Palacios: «todo teatro auténticamente ritual tendría que conseguir la sacralización del espacio escénico, esto es, tendría que transformar la percepción inicial que el espectador tiene de ese espacio como un lugar profano, en la respuesta intensa —intensa porque integra en un momento todas sus facultades— del que descubre su lugar en el Universo porque se halla ante un Centro.»⁵⁷³

L'espai provinent d'un teatre ritual no és senzillament un espai escènic, sinó que es converteix en un espai molt més interior i gestual, ritual i potent: un espai *sagrat*. Recordem que, en la majoria de les cerimònies primitives, l'espai té un caràcter efímer totalment determinat per les persones: per la seva quantitat i distribució, els seus moviments i interaccions. En el teatre ritual, també l'actor esdevé el vertader centre i el creador de l'espai. Dona testimoni d'un procés transformador, que necessita compartir amb el públic. Monique Borie afirma: «À la limite, tout se passe comme si la restauration d'une fonction rituelle de l'acte théâtral exigeait une sorte de sacralisation de l'acteur lui-même. [...] une sorte d'"intérieurisation du temps mythique" dans l'individualité de l'acteur.»⁵⁷⁴ Despullat de les màscares i alliberat dels vestits especials, l'actor pot presentar, aleshores, la seva humanitat. Una humanitat que esdevé sagrada.

Podem definir l'espai sagrat posant l'accent en diversos aspectes. Eugenio Trías el caracteritza com el lloc d'una trobada simbòlica entre l'ésser humà i la divinitat: «o una relación (*sym-bálica*) entre cierta *presencia* que sale de la ocultación y cierto *testigo* que la reconoce (y que determina su forma, o su figura).»⁵⁷⁵ La sacralitat depèn, doncs, d'una relació presencial i comunicant, d'un

⁵⁷³ Felipe REYES PALACIOS, «3. El proceso chamánico y la construcción de un Centro antropocósmico», dins *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, p. 127-143 (p. 140).

⁵⁷⁴ Monique BORIE, «Grotowski: d'un théâtre de la régénération à une régénération sans théâtre», *Cahiers de l'Est*, núm. 1213 (2n trimestre de 1978), p. 84-102 (p. 87). Cf. Richard SCHECHNER, «2. Actuals», dins *Performance Theory*, p. 26-65 (p. 58).

⁵⁷⁵ Eugenio TRÍAS, «La tabla de las categorías y las edades del mundo», dins *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000 (1ª ed.: 1994), p. 21-47 (p. 25). Trías defineix concretament l'espai i el temps sagrats: «El templo es, en síntesis, *lo sagrado como lugar*; en cuanto a la fiesta, es el tiempo de lo sagrado, o *lo sagrado como tiempo*» (p. 24). Tota aquesta obra de Trías

procés simbòlic on és essencial el reconeixement d'una transcendència que es manifesta. És aquesta resposta humana allò que dona testimoni d'una trobada i que permet segellar una experiència simbòlica i transformadora.

Mircea Eliade recorda que hi ha territoris que esdevenen qualitativament diferents de l'espai profà que els envolta: o perquè s'hi manifesta una *sacralitat*, una hierofania, una realitat transcendent; o perquè s'hi efectuen determinats rituals que els consagren. La construcció d'un espai sagrat respon, doncs, a unes dinàmiques específiques: «ce n'est pas toujours le sanctuaire qui consacre le lieu: maintes fois, c'est justement le contraire: la sacralité du lieu précède la construction du sanctuaire.»⁵⁷⁶ De fet, els rituals de consagració repeteixen el model diví de creació del món. Assenyalant un centre del món, creen una ruptura de nivell que permet establir una comunicació entre el món dels homes, el món dels déus i el món dels morts. Pel temple, el santuari o la ciutat construïda en aquest centre passa aleshores l'*axis mundi*: «toute création, qu'il s'agisse d'une cosmogonie ou d'une anthropogonie, a lieu dans un centre ou commence dans un centre», repeteix contínuament Eliade.⁵⁷⁷ És aquest centre el que permet l'orientació humana i la fundació d'un cosmos. La cosmogonia inicial esdevé així l'arquetip del gest creador, i tota repetició ritual de la cosmogonia recupera el simbolisme del centre del món —i alhora de la construcció de l'espai i la renovació del temps còsmic. Ja no es tracta d'un espai-temps quotidià, uniforme, vulgar, sinó d'un espai-temps fort, destacat, ritual: «espacio sagrado es un lugar que se transforma en sitio cuando se repite en él el efecto del poder o cuando lo repite el hombre. Es el sitio del culto», afirma Van der Leeuw.⁵⁷⁸ Un lloc sagrat no es tria sinó que *es troba* a partir d'una *orientació*. És el seu ordre intern que cal descobrir i potenciar.

No es tracta, doncs, d'una percepció intel·lectual i geomètrica de l'espai, ni tampoc d'una percepció sensible i immediata, sinó d'una *intuïció mítica* que es troba en una posició intermèdia entre les altres dues. Ernst Cassirer afirma: «Contrastando con la homogeneidad que prima en

gira al voltant del símbol com a manifestació del sagrat, com a relació comunicativa entre la humanitat i la divinitat, o entre la part posseïda i la part amagada. El símbol és, doncs, una tensió vers la unitat que pressuposa una escissió anterior (com les dues meitats d'una moneda que es trenca per segellar un pacte, i després es tornen a aplegar).

⁵⁷⁶ Mircea ELIADE, «Architecture sacrée et symbolisme», dins *Mircea Eliade*, p. 141-156 (p. 142). Van der Leeuw afirma quelcom de semblant: «el sitio no es sagrado a causa del santuario, sino que la santidad del sitio es causa de la erección del santuario». Extret de G. VAN DER LEEUW, «57. Espacio sagrado», dins *Fenomenología de la religión*, p. 378-388 (p. 380).

⁵⁷⁷ Mircea ELIADE, «Architecture sacrée et symbolisme», dins *Mircea Eliade*, p. 141-156 (p. 142), p. 146. Cf. Mircea ELIADE, «Repetición de la cosmogonía», dins *El mito del eterno retorno*, p. 26-29: «Por la paradoja del rito, todo espacio consagrado coincide con el centro del mundo, así como el tiempo de un ritual cualquiera coincide con el tiempo mítico del "principio"» (p. 28-29).

⁵⁷⁸ G. VAN DER LEEUW, «57. Espacio sagrado», dins *Fenomenología de la religión*, p. 378-388 (p. 380).

el espacio geométrico conceptual, en el espacio mitológico intuitivo cada lugar y cada dirección parecen estar revestidos de un *acento* particular que invariablemente se deriva del acento fundamental genuinamente mitológico, la división de lo santo y lo profano.»⁵⁷⁹ Com a resultat d'aquesta percepció, l'ésser humà edifica *barreres* que li permeten distingir i protegir la zona sagrada de l'àrea generalment accessible. La delimitació espacial manifesta una consagració religiosa i és en l'origen del mot *tèmenos* (en grec) o *templum* (en llatí), que designen precisament l'espai que està retallat, separat, demarcat. Cassirer comenta com «el verdadero sentimiento originario mítico-religioso está ligado al hecho del “umbral” espacial».⁵⁸⁰ La paraula *profû*, en canvi, significa etimològicament el que està abans (*pro*) del lloc de la manifestació (*fanein*) divina.⁵⁸¹

Quan la gent del teatre parla de la necessitat de descobrir i destacar llocs evoca, efectivament, el procés de constitució d'un espai sagrat —no pas el procés habitual d'edificació d'un teatre. Un teatre que es vol ritual posseeix també un poder de consagració de l'espai i regeneració del temps. Presentant-se com a realitat nova, necessita una fundació. De fet, el teatre, com a experiència comunitària basada en la repetició d'accions per part dels actors, comparteix molts elements amb el ritual, malgrat que no arribi a generar la participació autèntica de tots els *actants*: ambdós cerquen l'eficàcia d'una transformació interior, la comunió en un *ara i aquí* ple de significat. El ritual sembla necessitar un espai buit, disponible per ser consagrat; un lloc expectant a l'espera de ser transformat, investit de poder: «Dans l'espace du rite, en effet, se matérialise un invisible qui, avant de rentrer de nouveau dans le vide, donne accès à une *vérité*», escriu Borie.⁵⁸² També el teatre sagrat o ritual vol apartar-se dels elements més quotidians per reinvestir-se d'una nova força a partir dels gestos i moviments dels actors i dels seus intercanvis amb el públic. No és tant l'arquitectura la que configura l'espai, sinó la mateixa acció teatral.

■

⁵⁷⁹ Ernst CASSIRER, «Fundamento de una teoría de las formas del mito. Espacio, tiempo y número», dins *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II, p. 116-194 (p. 118).

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 139.

⁵⁸¹ Cf. Xavier MELLONI I RIBAS, «4. La relligació per l'espai i el temps», dins *L'Ú en la multiplicitat. Aproximació a la diversitat i unitat de les religions*, Mediterrània, Barcelona, 2003, p. 210-239 (p. 208).

⁵⁸² Monique BORIE, «Espace théâtral et espace mythico-rituel», dins *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, París, 1989, p. 243-254 (p. 249). L'autora centra la seva anàlisi en el teatre d'Artaud, que sembla respondre als esquemes orientadors i estructuradors que regeixen la construcció d'un espai sagrat en les cultures *primitives*: «Si l'espace du théâtre s'organise, dans la vision d'Artaud, d'après les grands schémas de tout espace formalisé selon la logique des rites de fondation et de régénération, son paradoxe est précisément de ne rien fonder qui puisse se perpétuer ou se répéter» (p. 254).

Jerzy Grotowski pren consciència de la sacralitat de l'espai quan abandona els espectacles. És aleshores quan renuncia a la presència d'espectadors i passa a treballar exclusivament amb els actors o participants. Abdica, doncs, de la tensió entre els dos grups, per concentrar-se sobre les bases de la trobada humana: «Nous avons commencé ce type d'expériences en 1970. Là, il ne s'agit plus de recherches techniques: nous cherchons ce que signifie réellement la rencontre entre deux personnes, entre un individu et les autres, sa confrontation avec l'espace (ouvert et fermé), avec la réalité sensuelle et vivante du monde».⁵⁸³ L'espai es converteix en un dels instruments subtils que l'actor ha d'aprendre a conèixer i controlar (sense manipular), al costat del cant o de la dansa ritual. Aquest tipus d'instruments subtils s'anomenava *organon* en grec o *yantra* en sànscrit, com comenta Grotowski el 1985:

En India, en los viejos tiempos, se construían templos como yantras, es decir que el edificio, el arreglo del espacio tenía que ser un instrumento que los conduzca de la excitación sensual a la vacuidad afectiva, con esculturas eróticas al exterior del edificio conduciéndolos hacia el centro vacío que les hace vacío, que les hace vomitar todo su contenido. La misma precisión fue puesta en práctica en la construcción de catedrales en el Medioevo (allí estaba más ligado con la cuestión de la luz y la sonoridad). En el ámbito de los «performing arts» y en las artes rituales, es en realidad la misma cosa: los *yantras* o los *organon*. Estos instrumentos son el resultado de muy largas prácticas.⁵⁸⁴

Grotowski se centra en els llargs processos de construcció espacial duts a terme per les diferents religions. També Artaud parlava de la necessitat d'abandonar les sales de teatre i prendre un espai existent, que transformaria «según los procedimientos que han culminado en la arquitectura de ciertas iglesias, de ciertos lugares sagrados y de ciertos templos del Tíbet Superior».⁵⁸⁵ Tant Grotowski com Artaud apellen a un procés sagrat de construcció de l'espai. No es tracta ja d'acceptar els espais convencionals del teatre, sinó de convertir espais quotidians en espais sagrats mitjançant una acció ritual, una saviesa molt subtil. No hi tindrà lloc una hierofania específica, una manifestació externa de les forces sobrenaturals. La sacralitat prové ara de l'actor mateix, de l'autenticitat del seu acte total, de la qualitat de la trobada humana.

▪

⁵⁸³ Colette GODARD, «Le double stage de Jerzy Grotowski: "Ce n'est pas la santé des gens qui nous préoccupe, mais celle de leur métier"», *Le Monde* (18/III/1976). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^e sw 5162. BnF. Dpt des ASP.

⁵⁸⁴ Jerzy GROTOWSKI, «Tu eres hijo de alguien» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 69-75 (p. 72-73).

També Peter Brook canvia l'ordre que domina normalment la construcció d'un espai teatral quan afirma que un lloc just no precedeix una activitat, sinó que se'n deriva: és l'activitat que cerca un teatre, i no pas a l'inrevés.⁵⁸⁶ Rebutjant així el caràcter més convencional i apriorístic de les sales teatrals, construïdes indistintament per a tot tipus d'espectacle, de companyia i de públic, Brook sintonitza amb les grans tradicions religioses i culturals. De manera semblant als santuaris, que sorgeixen a partir d'una hierofania o d'alguna particularitat del *genius loci*, també l'espai teatral brookià vol sorgir a cada instant i segons les necessitats de l'obra. Les dificultats que Brook manifesta contínuament en el tracte amb arquitectes revelen una discrepància en relació amb el sentit apriorístic d'aquests a l'hora de crear espais rígids i abstractes, quan, segons Brook, el teatre és una realitat sempre efímera i dinàmica que hauria de determinar, a cada moment, l'espai que necessita: «A fin de cuentas, no somos arquitectos de teatros. Nuestra primera y única prioridad es encontrar un espacio para nuestro proyecto en curso.»⁵⁸⁷

Trobar un espai, descobrir-lo, escoltar-lo; com si es tractés d'un organisme viu que té una lògica interna sovint amagada, que cal conèixer. Brook ensenya aquesta sensibilitat als seus actors i col·laboradors, com ho demostren les paraules de Jean-Guy Lecat: «Cada vez que visito un espacio me tomo el tiempo necesario para dejarme impregnar por él. Me siento y espero en silencio.»⁵⁸⁸ Aquest procés no és ràpid ni immediat, sinó que demana una disponibilitat interior per trobar-se amb un lloc i indagar la seva vida passada i les seves potencialitats futures.

El procés brookià de descobriment de l'espai s'assembla, efectivament, al de l'espai sagrat, però Brook rebutja la comparació del teatre amb un temple, defensant que l'espai teatral serà sempre efímer, canviant i promiscu, mentre que el temple vol respondre a l'eternitat: «si procedemos al revés y preguntamos primero: “¿Cuál es la proporción ideal?”, tal vez podríamos construir un templo, porque en ese caso partimos de lo abstracto para ir hacia abajo [...]. Sin embargo, en el teatro —y el teatro isabelino siempre me lo recuerda—, no sólo tratamos con el cielo, sino

⁵⁸⁵ Antonin ARTAUD, «8. El teatro de la crueldad. Primer manifiesto», dins *El teatro y su doble*, p. 101-113 (p. 109). Vegeu *supra*, a la primera part, «2.2.1. El teatre sagrat: llenguatge, crueltat i espai».

⁵⁸⁶ Cf. el comentari de Peter Brook en una entrevista realitzada per Gritti HAUMONT i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41 (p. 41): «il y avait une activité qui cherchait un théâtre et pas un théâtre qui cherchait une activité.»

⁵⁸⁷ Intervenció de Peter Brook dins Andrew TOOD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 196.

⁵⁸⁸ Intervenció de Jean-Guy Lecat dins Andrew TOOD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 233. A partir dels anys seixanta Brook encarregava a Lecat la recerca d'espais per a les seves gires al llarg de nombroses ciutats de tot el món. Lecat continua: «Descubrir un espacio nuevo significa, en primera instancia, ir al encuentro de un lugar y del ser humano que lo concibió y construyó. Lo primero que hay que hacer es intentar ver qué pretendía y qué consiguió una persona en otro periodo y en otro contexto: tratar de entender a través del filtro de la cultura para no destruir el frágil equilibrio que permanece después de que el lugar haya perdido su función original.»

también con el mercado vivo en que puede ocurrir cualquier cosa.»⁵⁸⁹ Malgrat la resistència que es fa visible en aquestes línies, Brook és sensible a les proporcions i les característiques dels espais sagrats, al seu procés d'aïllament i *consagració*. Quan comenta l'espai de Les Bouffes du Nord, Brook afirma: «Si aquí tienen lugar rituales, es por la exactitud rigurosamente matemática de sus proporciones. La proporción es armonía.»⁵⁹⁰ El seu teatre necessita, a semblança dels espais sagrats, proporció i harmonia, intimitat i concentració, aïllament del quotidià i autenticitat.

El que Brook vol remarcar, amb aquest rebuig del temple, és que un teatre ha de ser pràctic, flexible i canviant: «Una de las principales justificaciones del teatro es que nos recuerda algo fundamental, que es que en la vida humana nada dura.»⁵⁹¹ Recordem que els primers cristians també van rebutjar el temple —la casa de Déu— en detriment de l'església —la casa de la comunitat—; en nombrosos passatges del Nou Testament apareix el desig de purificar el temple jueu i convertir-lo en una realitat més espiritual, humana i flexible.⁵⁹² Brook té en ment, segurament, els temples de l'Antiguitat, formes perennes i simbòliques construïdes per albergar l'estàtua del déu o rendir-li homenatge. No desitja, doncs, que un teatre assumeixi aquest caràcter monumental i immutable. Però sap també que un teatre ha d'oferir quelcom més, una inspiració que elevi l'esperit, una gratuïtat, una amplitud, una qualitat de presència, un horitzó per a la mirada. Podem dir, doncs, que l'espai de Brook està vivificat pel ritual, per les dinàmiques dels actors que el reprenen contínuament i hi deixen les seves marques. L'edifici pot ser senzillament un *abric*, però haurà d'acollir receptivament l'espectacle. Un cop es converteixi en teatre, les seves proporcions hauran d'afavorir la interrelació entre actors i espectadors. No es tractarà d'un temple, és cert, però sí d'un espai *sagrat* activat pel ritual.

▪

El Living Theatre també vol una *purificació del temple*. Considera la societat massa corrompuda pel capitalisme, mentre que veu el teatre com una realitat totalment aburgesada i alienant. El

⁵⁸⁹ Comentari de Peter Brook dins Andrew TOOD i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto*, p. 251-252.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁹² Jesucrist s'oposa al temple, tal com l'entenien els jueus, en diversos passatges bíblics: quan expulsa els venedors del temple (Mc 11,17); en el diàleg amb la samaritana (Jn 4,21); quan afirma que el reconstruirà en tres dies (Jn 2,18-22). També els apòstols es refereixen al temple espiritual que han passat a formar en Jesucrist, la pedra viva (1Pe 2,4-5); a la nova Església, que és un edifici espiritual ple de l'Esperit Sant (Ef 2,20-22); o a la Jerusalem celestial, on no hi haurà cap temple (Ap 21,22). Cf. Inês CASTEL-BRANCO, «Un nou concepte de temple», dins Inês CASTEL-BRANCO, *Camins efimers cap a l'etern. Interseccions entre litúrgia i art*, Cruïlla, Barcelona, 2004, p. 52-54.

1969 Julian Beck escriu: «No se puede ser cristiano dentro de una estructura capitalista. Jesús arrojó a los cambistas de moneda del templo. Pero ahora sabemos que todo el mundo es el templo. Ahora sabemos que no podemos reunirnos como pueblo en tanto que el dinero nos divide.»⁵⁹³ Per escapar d'aquesta degradació de valors, el Living decideix desmembrar-se el 1969 en cèl·lules d'acció. Té en ment nous projectes, que desenvoluparà en diferents pobles i ciutats, sempre en contacte amb la gent: «Cambiar las vibraciones de la ciudad. Destellar conciencia por la calle. Acostumbrar a la gente a la acción, empezar por llevar a la gente a la acción dentro de las obras.»⁵⁹⁴ *Paradise Now* (1968) els havia conduït espontàniament al carrer, allunyant-se definitivament de les institucions, *les opressions del capitalisme i la burocràcia*; però ara senten la necessitat d'una força especial per actuar-hi. Aquest nou espai se'ls presenta com més pur, més autèntic, més espontani. Judith Malina escriu, en un poema de 1970:

La gente
será espontánea
cuando ya no tenga miedo al gran vacío,
cuando, como actores que improvisan,
tengan claro el objetivo.⁵⁹⁵

Improvisar al carrer significa obrir-se al buit, redescobrir una llibertat perduda. El gest ha de ser semblant al del *tsimtsu*, el retraïment de l'Esperit Creador a fi de deixar espai a la creació. Només a partir d'una renúncia, doncs, és possible descobrir la plenitud d'una relació. Només fora dels teatres es potencia l'essència més profunda de l'esdeveniment teatral. Beck caracteritza l'actuació al carrer com una *usurpació*, com una *presa de possessió*, com un *acte de sacralització*:

La sacralisation de l'espace entre nous! Jusqu'ouù puis-je m'approcher de toi? A quel moment pouvons-nous nous toucher, quand nos corps peuvent-ils se pénétrer, et se réfugier l'un dans l'autre, nos esprits s'imbriquer, et nos âmes s'asseoir pour manger ensemble?

⁵⁹³ Julian BECK, «89. El genio del pueblo» (Milà, 1/XI/1969), dins *El Living Theatre*, p. 206-208 (p. 207). Grotowski parlava també de preservar i purificar el temple: «El hombre en su intimidad es así el último de nuestros templos. Debemos castigar a los mercaderes y echarlos de ahí.» Extret de Jerzy GROTOWSKI, «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, p. 459-467 (p. 465).

⁵⁹⁴ Julian BECK, «114. Meditación. De Nueva York a Berlín. 1964-1970» [s. d.], dins *El Living Theatre*, p. 253-256 (p. 255). És en aquest text que Beck reconeix: «Septiembre de 1969: No estamos descontentos con el trabajo, ni con nosotros, pero sabemos que ni las ideas para *The City Absolute* ni su ejecución pueden llevarse a cabo si no nos cambiamos a nosotros mismos. El Living Theatre se ha convertido en una institución, unos treinta y cuatro adultos y nueve niños: una situación impracticable.»

⁵⁹⁵ Text de Judith Malina extret de Julian BECK, «107. De dos conversaciones sobre la teoría revolucionaria» (París, 30/III/1970), dins *El Living Theatre*, p. 243-247 (p. 244).

Quelle est la distance permise entre nous et si tu es Roi et moi Vassal ou Duc, jusqu'ouù puis-je m'approcher de toi? A quel moment pouvons-nous chuchoter? Si nous attendons le moment où nos corps sanctuaires de l'âme se transportent avec elle dans des champs plus inconnus, comment appréhender les limites permises que notre imagination s'était donnée jusque-là? Comment s'exprime-t-on dans le langage de l'Espace scénique? Quelle est la distance entre les acteurs et les spectateurs?⁵⁹⁶

L'experiència del sagrat, en el Living, està així directament connectada amb la proxèmica: depèn de les distàncies, del contacte que es pugui establir entre actors i espectadors, de les relacions mútues que s'expressen en l'espai. El cos humà és el *nou temple*, ja que és el lloc on el sagrat es fa present. I aquest cos és l'autèntic creador d'espai. El Living vol crear un espai-temps sagrat en cada representació, a partir de les accions *màgiques* dels actors. Borie afirma: «Ainsi le Living, à sa manière, pose la distinction fondamentale, entre un espace-temps profane, soumis aux imperfections et à la dégénérescence du devenir, et un espace-temps sacré, lieu de la représentation de l'être. *L'espace-temps de la représentation appartient à la sphère du "sacré"*».⁵⁹⁷ És el ritual teatral el que permet *consagrar* un lloc aparentment profà. És el ritual el que uneix i crea comunitat, a través de l'afirmació d'una nova estructura de relacions de comunicació.

▪

Al final d'aquest recorregut ple de renúncies que la gent del teatre va realitzant, l'espai teatral adquireix una gran importància. Cal aprendre a controlar bé les distàncies, les orientacions, les delimitacions d'aquest espai refundador, regenerador, significant. Ni l'arquitectura dels edificis ni l'escenografia no serveixen ja per qualificar-lo, perquè s'ha descobert que l'espai pot existir de forma molt més efímera, precària, immaterial. Grotowski, Brook i el Living Theatre manifesten una sensibilitat exquisida pels espais, una voluntat de descobrir-los, de deixar-se impregnar per ells. Aquest procés no s'identifica amb la construcció habitual de teatres, sovint apriorística i abstracta, sinó amb una dinàmica en sentit invers, en què primer existeix una *activitat que cerca un lloc* (com diria Brook). Els estudiosos de la religió parlen de quelcom molt semblant quan caracteritzen l'espai sagrat com el lloc en què s'ha donat una hierofania, que després ha de ser recordada per mitjà del ritual. L'espai sagrat és, doncs, l'espai d'una trobada

⁵⁹⁶ Julian BECK, «Le langage de l'espace» [s. d.], dins *Théandrique*, p. 214-216 (p. 215). Poc més endavant Beck es pregunta: «L'Espace de jeu est-il frontal, — c'est-à-dire fait pour être observé est-il environnemental, est-il carré, incurvé, circulaire, en spirale? Quand nous jouons dans la rue, il sagit précisément d'un empiètement. C'est une reprise de possession, un acte de sacralisation!» (p. 216).

⁵⁹⁷ Monique BORIE, «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de Linguistique et de littérature*, vol. XVII, núm. 2 (1979), p. 225-244 (p. 226).

simbòlica, que demana posteriorment la construcció del temple i la instauració de la festa. Per a la gent del teatre que emprèn una *via negativa* i s'inspira en el ritual, també l'espai passa a ser una realitat efímera, simbòlica, activada momentàniament pel *ritual* dels actors. Aquests són els vertaders temples, on no hi ha venedors ni lladres.

3.3.2 L'espai buit

*La major plenitud sembla buida,
però la seva eficiència no s'esgota.*
TAO TE CHING

El recorregut dels nostres directores teatrals al llarg dels anys seixanta els ha menat a l'*espai buit*. El trobem permanentment en els escrits de Brook, però també en el procés negatiu de Grotowski o en la desteatralització del Living Theatre. L'espai apareix en sintonia amb una actitud interior de buidor i silenci, de renúncia al paper dictatorial del director, a les tècniques de l'actor, als textos dramàtics, a les escenografies, a les arquitectures teatrals...

El significat darrer de la vacuïtat l'hem de cercar en les grans tradicions filosoficoreligioses d'Orient i en el pensament místic en general. No s'identifica senzillament amb una actitud d'absència, passivitat o neutralitat, sinó amb un estat de disponibilitat, acollida, interacció. Els místics de tots els temps han assumit el *no-res* com a condició d'accés a la plenitud: només una actitud de despreniment, desposseïció i qüestionament de les seguretats permet aconseguir un coneixement superior, no contaminat per les limitacions humanes. Orient ha fet molt seu el concepte de vacuïtat, com en parla el *Tao te Ching*:

Treinta radios convergen en el cubo [de la rueda],
mas en su nada
radica la utilidad del carro.
Se labra el barro para hacer vasijas,
mas en su nada
radica la utilidad de la vasija.
Se horadan puertas y ventanas para hacer un aposento,
mas en su nada
radica la utilidad del aposento.
El ser es lo práctico,

El buit és aquí considerat com la matriu que ho possibilita tot, que ho potencia tot, que ho conté tot. Un espai buit serà, doncs, un espai pur, verge i receptiu; un espai potencialment actiu, que suggereix i influencia el desenvolupament de les accions. També el *Llibre del te* parla de la cambra del te (*Suquiya*, en japonès) com la *Casa del Buit* (a més de la *Casa de la Fantasia* i la *Casa de l'Asimètric*, pel seu caràcter efímer i inacabat): «És, també, la Casa del Buit, puix que és nua d'ornamentació i que, per tant, ofereix lloc on col·locar lliurement allò que pot satisfer un caprici estètic passatger.»⁵⁹⁹ La cerimònia del te provenia d'un ritual del monjo zen, de manera que l'espai i els estris necessaris eren un reflex de les doctrines zen. I en el zen la vacuïtat és un principi fonamental: «“Vacío y libre”, ésta podría ser, sin más ni más, una máxima del zen», afirma Shizuteru Ueda.⁶⁰⁰ La cambra del te, com a *Casa del Buit*, és un espai incomplet que permet descobrir la vertadera bellesa, aquella que sorgeix quan l'observador es disposa a completar el que veu amb la seva imaginació.⁶⁰¹ És també un espai senzill i concentrat, que s'oposa a les dispersions del món exterior. Dins seu ha de tenir lloc la contemplació de la bellesa, el despertar de l'ànima a l'invisible.

Mirant els místics, hi descobrim referències contínues al buit. El mestre Eckhart té un sermó anomenat «El temple buit» on interpreta el passatge en què Jesús expulsa els venedors del temple (Mt 21,12). Eckhart parla de la necessitat de buidar l'ànima humana: «Ésa es la razón por la que Dios quiere tener el templo vacío, para que allí dentro no haya nada que no sea él.»⁶⁰² Temple i ànima es corresponen, i el rebuig de l'activitat comercial en l'interior del temple es llegeix com una voluntat anàloga en l'ànima, perquè acabi amb l'actitud impura de negoci personal amb Déu, a base del compliment dels rituals i les bones accions. Només la llibertat i el despullament interior creen un espai verge on Déu pot penetrar: «el hombre que no se ocupa de

⁵⁹⁸ LAO ZI, *Tao te King*, p. 51 (poema XI). En el poema v (p. 39) surt una altra imatge del buit: «El espacio entre el cielo y la tierra | ¡cómo se asemeja a un fuelle! | Vacío, no queda exhausto. | En movimiento, exhala sin cesar. | Las muchas palabras pronto se agotan; | más vale guardar el centro.»

⁵⁹⁹ Okakura KAKUZO, «La cambra del te», dins *El llibre del te*, p. 27-38 (p. 27-28). Unes pàgines més endavant Kakuzo reafirma: «L'altre nom que donen a la cambra del te, la Casa del Buit, a més de cloure la teoria taoista del continent-tot, implica la concepció d'una necessitat de canvi en els motius decoratius. La cambra de te és completament buida, ho repeteixo, llevat d'allò que hi pot ésser col·locat temporalment per satisfer alguna fantasia estètica.» (p. 35).

⁶⁰⁰ Shizuteru UEDA, «2. La libertad y el lenguaje en el Maestro Eckhart y el zen», dins *Zen y filosofía*, edició a cargo de Raquel Bouso García, Herder, Barcelona, 2004, p. 51-134 (p. 58). Aquesta expressió, com aclara l'autor, prové d'Eckhart.

⁶⁰¹ Okakura KAKUZO, «La cambra del te», dins *El llibre del te*, p. 27-38 (p. 36): «A la cambra de te, pertoca a cada invitada de completar per la imaginació, segons els seus gustos personals, l'efecte del conjunt.»

⁶⁰² Maestro ECKHART, «El templo vacío», dins *El fruto de la nada y otros escritos*, p. 35-40 (p. 35). Recordem que aquest passatge evangèlic és ben conegut per Grotowski, Brook i el Living Theatre. Tots ells s'hi remeten algun cop, sintonitzant amb aquest desig de purificació, despullament i sacralització.

sí mismo, ni de nada que no sea Dios, o por honor de Dios, es verdaderamente libre y en todas sus obras está vacío de cualquier mercancía y no busca lo suyo, de la misma manera que Dios está vacío de todas sus obras y es libre y tampoco busca lo suyo».⁶⁰³ S'arriba a la veritat, diu Eckhart, quan s'és capaç de néixer de nou, d'abandonar la idolatria i desaferrar-se de les obres pròpies.

Aquesta via negativa s'oposa clarament a una concepció positiva de Déu com a creador de l'univers, omnipotent, omnipresent i omniscient, a qui es pot definir amb els atributs que li són propis. Es tracta, més aviat, d'una experiència del *Deus absconditus*, incapaç de deixar-se aprendre, de ser pensat sota una imatge o un concepte humà. És en aquest sentit que el Mestre Eckhart parla de la necessitat de *despullar la imatge de Déu*, desposseint-lo de totes les seves representacions; de buidar el temple —o l'ànima— perquè Déu hi pugui néixer. Aquest llenguatge de negacions, que es relaciona íntimament amb un desig de purificació i autenticitat, es troba també en l'art contemporani. El sagrat, com recordava Eliade, s'amaga en manifestacions artístiques contemporànies que són capaces d'acollir els processos rituals i sacrificials que tenen lloc en les religions. Josep Kosuth, un dels grans formuladors del *conceptual art*, afirma el 1969: «In this period of man, after philosophy and religion, art may possibly be one endeavor that fulfills what another age might have called "man's spiritual needs"».⁶⁰⁴

Cíclicament, en la història de l'art, trobem moments de depuració i retorn als orígens: l'art cistercenc es desmarca del benedictí, l'estil neoclàssic es distancia del barroc, el minimalisme contraria els excessos del *pop art* nord-americà... Hi ha un moviment constant d'alternança o compensació entre figuració i abstracció, ornamentació i essencialitat.⁶⁰⁵ La transgressió dels llenguatges que es produeix a la segona meitat del segle XX es correspon amb aquesta voluntat reformadora. En una època marcada per les imatges i l'eclosió dels mitjans de comunicació de masses, alguns artistes tornen a l'essencialitat, a la pobresa material, a la puresa de principis.

Es pot parlar, doncs, d'una *estètica apofàtica* o negativa que, a semblança del que passa en l'univers religiós, no intenta ja representar el sagrat sinó acollir-lo, comprendre'l, qüestionar-lo. Els materials d'aquesta estètica passen a ser el buit, el silenci, la negació, la incapacitat de tota

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 37.

⁶⁰⁴ Joseph KOSUTH, «Art after philosophy» (1969), dins Alexander ALBERRO and Blake STIMSON (ed.), *Conceptual art*, p. 158-177 (p. 170).

⁶⁰⁵ He desenvolupat més a fons aquestes idees a Inès CASTEL-BRANCO, «L'art cistercenc i la reforma cíclica de mons artístics», *Poblet*, any VI, núm. 11 (gener del 2006), p. 40-44.

afirmació. Els artistes repeteixen processos rituals i simbòlics que caracteritzaven l'home religiós, a la recerca d'una comunió mística, d'una sacramentalitat, d'una participació cerimonial. Com afirma Amador Vega, «la presencia de lo sagrado en el arte se descubre en su capacidad de acogida de los procesos rituales, así como en los procesos morfológicos que se derivan de ellos».⁶⁰⁶

En moltes obres del *minimal art*, del *land art*, de l'*arte povera* o del *conceptual art* es pot llegir una negativitat i un silenci que evocuen un desig de renovació —o de fundar nous mons artístics, com diria Eliade. L'operació és de renúncia, de despullament, de pobresa material, d'excavació i buidament dels espais. Es tracta de restar, més que de sumar; de perforar, més que d'aixecar; de desvetllar, més que d'imposar; d'eliminar obstacles, més que de construir doctrines (per dir-ho amb Grotowski). Ad Reinhardt afirmava ja el 1960, en referència al procés sagrat de tota creació: «Only blankness, complete awareness, disinterestedness; the "artist as artist" only, of one and rational mind, "vacant and spiritual, empty and marcelous", in symmetries and regularities only; the changeless "human content" the timeless "supreme principle", the ageless "universal formula" of art, nothing else...».⁶⁰⁷ Entre aquests artistes es dona sovint un retorn a la unitat amb el cosmos o una sacralització de la matèria, en un intent per superar les mediacions sensibles a fi de trobar la imatge del *no-res*, del Déu que és un abisme. L'actitud dels artistes s'assembla aleshores a la dels contemplatius i els místics, entrenats en la *via negativa* i l'ascesi, pelegrins en la *nit fosca* de l'ànima. Sol LeWitt afirmava que «conceptual artists are mystics rather than rationalists. They leap to conclusions that logic cannot reach... Illogical judgements lead to new experience.»⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ Amador VEGA, «La santidad de lo sagrado», dins *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2005, p. 21-45 (p. 26).

⁶⁰⁷ Ad Reinhardt, en un article titulat «Timeless in Asia» (1960), citat per Barbara ROSE, «A B C Art» (1965), dins Gregory BATTCOCK (ed.), *Minimal Art*, p. 274-297 (p. 285). Les dotze regles tècniques que proposa per a la pintura parteixen d'una negació: cap textura; cap petjada de pinzell; cap línia; cap forma; cap dibuix preparatori; cap color; cap llum; cap espai; cap temps; cap dimensió; cap moviment; cap objecte (subjecte o matèria, imatge o símbol). Cf. AD REINHARDT, «Doce reglas para una nueva academia» (1957), dins Simón MARCHÁN FIZ, *Del arte objetual al arte de concepto*, p. 368-370. Smithson formula el 1968, com també ho havia fet Reinhardt deu anys abans, els dotze aspectes negatius del nou art: *Uselessness, Entropy, Absence, Inaccessibility, Emptiness, Inertia, Futility, Blindness, Stillness, Equivalence, Dislocation, Forgetfulness*. Cf. Robert SMITHSON, «Minus twelve» (1968), dins Jack FLAM (ed.), *Robert Smithson: the collected writings*, p. 114-115.

⁶⁰⁸ Sol LeWitt, citat per Lucy LIPPARD (ed.), «Escape Attempts», dins *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, University of California, Berkeley, 1997 (1^a ed.: 1972), p. VII-XXII (p. VII). Cf. Amador VEGA, «La herida que cura: la percepció del vació en el arte contemporáneo», dins *Arte y santidad*, p. 139-159; «La imatge nua de Déu: apunts d'estètica negativa», dins *Passió, meditació i contemplació. Sis assaigs sobre el nihilisme religiós*, Empúries, Barcelona, 1999, p. 128-144. Vegeu també els articles ja citats de Barbara Rose i Susan Sontag («La estètica del silenci»).

També en l'àmbit teatral podem parlar d'una estètica apofàtica que renuncia a les grans certes, als mètodes actorals i als muntatges escenogràfics. Alguns *profetes de la puresa* han fet sentir la seva veu al llarg dels últims segles. Mallarmé va ser un dels primers a oposar-se al naturalisme, que acumulava objectes en l'escena amb la intenció d'atorgar-li autenticitat, luxe i eficàcia pròpia. Contra aquesta voluntat mimètica i representativa, el simbolisme proposava una nova veritat que se situés més enllà de la matèria i es relacionés amb l'invisible. L'objecte havia esdevingut un obstacle, una contingència vulgar que calia eliminar. Era per això que Mallarmé defensava un teatre pur sense cap objecte, alliberat i ascètic.⁶⁰⁹ També Edward Gordon Craig cercava la puresa de l'escena, i arribava a proposar l'eliminació dels actors i dels escenaris, collocant en el seu lloc marionetes i pantalles mòbils. Craig, ja abans de Brook, parlava de l'espai buit: «le théâtre doit être un “espace vide” avec seulement un toit, un sol, des murs; à l'intérieur de cet espace, il faut dresser pour chaque nouveau type de pièce une nouvelle sorte de scène et d'auditorium temporaire. Nous découvrirons ainsi de nouveaux théâtres, car chaque type de drame réclame un type spécial de lieu scénique.»⁶¹⁰

Als anys seixanta aquesta necessitat de puresa i buidor espacial es fa més intensa. Els motius no són essencialment estètics, sinó que es refereixen a l'essència mateixa de l'acte teatral, que ara es qüestiona. Grotowski practica la vacuïtat fins a les últimes conseqüències, considerant-la com a condició imprescindible per emprendre un procés que permetrà a l'actor alliberar-se dels estereotips i néixer de nou. Els seus espais es despullen, renunciant a tot tipus de divisions i barreres. Brook reivindica un espai buit i verge —com el temple buit del sermó d'Eckhart— perquè quelcom de nou pugui néixer. La seva buidor espacial té correspondències amb el silenci que l'actor ha de viure, un silenci totalment receptiu i lliure. El Living Theatre abandona radicalment els teatres i surt a l'espai buit del carrer, decidint partir del *punt zero* per conduir el públic en un viatge iniciàtic cap als orígens.⁶¹¹

La vacuïtat no és així una mera negació nihilista i radical, sinó una via de purificació i renovació teatral. L'espai teatral es buida perquè se sacralitza, perquè l'actor hi és investit d'un poder més elevat i la seva relació amb el públic és considerada una trobada d'amor, un sacrifici de comunió, un testimoni d'autenticitat a imitar. L'obertura al buit permet destacar aspectes

⁶⁰⁹ Cf. Luc BOUCRIS, «L'objet scénique», dins *L'espace en scène*, p. 94-104.

⁶¹⁰ Extret de Luc BOUCRIS, «La polyvalence et sa crise», dins *L'espace en scène*, p. 134-141 (p. 134). Aquesta afirmació de Craig data de l'any 1922.

⁶¹¹ Cf. Georges BANU, «L'acteur et la vacuité, quête sans fin», dins *Le théâtre, sorties de secours*, p. 138-153.

emascarats fins aleshores, amagats sota el pes de les convencions teatrals. El buit és el camí cap a la plenitud de l'ésser. Com diu el *Tao te Ching*:

La mayor perfección parece imperfecta,
[mas] su eficacia no sufre merma.
La mayor plenitud parece vacía,
[mas] su eficiencia no se agota.⁶¹²

⁶¹² LAO ZI, *Tao te King*, p. 119 (poema XLV).

EPÍLEG

L'estudi de l'espai teatral dels anys seixanta ens ha permès abordar una gran quantitat de temes rellevants en aquesta dècada. Les companyies del Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski apareixen aquí emmarcades i contrastades amb els corrents de pensament i els moviments artístics dominants. Hem pogut constatar com gran part de les seves crítiques i dels seus somnis són compartits per altres artistes i defensats per filòsofs i antropòlegs del moment. Com a sentiment generalitzat, es percep una crisi que afecta els sistemes de llenguatge, els valors, les relacions de poder, els processos creatius... Els mitjans de comunicació de masses, que irrompen aleshores, canvien radicalment la percepció que es té del món i els mecanismes de fruïció artística. Es reclama una participació més autèntica en les decisions polítiques, unes relacions més humanes entre els treballadors, un sistema d'educació menys autoritari. Els artistes volen també canviar la condició de l'espectador, trobar maneres d'involucrar-lo en l'espectacle. Els antropòlegs i sociòlegs parlen de la necessitat d'un retorn de la festa i la ritualitat, per fer front a una societat alienada, dessacralitzada i massiva. S'espera una *revolució* imminent.

Al principi de la tesi ens preguntàvem, però, quina relació tenien els moviments artístics dels seixanta amb les avantguardes de principis de segle. Alguns autors els anomenen *neoavantguardes* o *noves avantguardes*, *rereguardes* o *nou teatre*. El cert és que el fenomen és decididament diferent en aquests dos moments, malgrat que mantinguin una certa continuïtat i un caràcter subversiu i renovador. Però ja no es tracta de projectes totalitzadors i programàtics, de visions globals i ideològiques. Els nous moviments teatrals dels seixanta abandonen les preocupacions específicament estètiques, formals o tecnològiques, per penetrar en un àmbit més existencial o espiritual. Es comprometen amb la història concreta del seu temps, són autocrítics i reflexius, nostàlgics d'un paradís perdut. Se serveixen de les fonts més diverses, sovint alienes a la cultura específicament teatral. Contra l'excés de paraules, responen amb el silenci. Davant l'impacte dels mitjans de comunicació de masses, anuncien un teatre pobre en recursos materials i efectes escènics, totalment dependent de la relació viva entre l'actor i l'espectador. Enmig d'una societat alienada i consumista, s'aïllen en comunitats experimentals on poden viure relacions d'autenticitat i confiança com les que tenen lloc en els monestirs i les tribus. Oblidant els mètodes teatrals apresos, comencen a explorar les tècniques psicofísiques de les religions orientals, a improvisar i a crear col·lectivament.

La conjuntura política dels seixanta genera un fort impacte en l'àmbit teatral, principalment l'oposició a la Guerra del Vietnam —que mobilitza els grups més activistes del moment— i el Maig del 68 a París. Es reprenen les propostes anteriors d'Erwin Piscator i Bertolt Brecht, que feien del teatre un mitjà polític i ideològic. Però els temps són diferents, i els directors dels seixanta han de renunciar també a la tecnologia que aquests defensaven i involucrar el cos d'una manera nova. Antonin Artaud sorgeix com l'altre gran referent que, en nom de la *crueltat* i la ritualitat, reclama la presència corporal de l'actor i el despullament de l'escena. Les teories de Brecht i Artaud, aparentment contradictòries, conviuen en una dècada tan agitada on la implicació política es barreja amb l'espiritualitat, l'ètica amb la mística, la racionalitat amb l'emotivitat, el distanciament amb la presència.

Amb un retard de mig segle en relació amb les altres arts (pintura, música, poesia...), el teatre troba aleshores les condicions ideals per transformar-se interiorment i incidir sobre la societat. El Living Theatre, Peter Brook i Jerzy Grotowski no es mantenen aliens al clima contestatari que es viu. Creen espectacles profundament crítics —de manera més explícita i activista en el Living, més reflexiva en Brook, més subtil i penetrant en Grotowski. S'obre aleshores el debat sobre l'eficàcia del *teatre polític* en la societat: ¿Pot el teatre, per si sol, portar a la revolució? ¿O se'n mostrarà sempre com un aliat? L'experiència de molts grups teatrals dels seixanta confirma aquesta segona hipòtesi: el teatre pot col·laborar en un procés revolucionari, no provocar-lo d'origen. Aquesta era la discussió que s'establia entre Jean Vilar i el Living Theatre durant el Festival d'Avinyó de 1968. Desil·lusionats amb la falta de confiança de Vilar en el poder revolucionari del teatre, el Living abandonarà sorollosament el Festival. A partir d'aquell juliol, el teatre canvia de rumb. Un sentiment de fracàs s'installa, i molts grups de teatre polític deixen senzillament d'existir.

L'any 1968, tan significatiu per a la història contemporània, és també l'any dels espectacles més agosarats del Living, Brook i Grotowski (*Paradise Now*, *Exercicis sobre la tempesta* i *Apocalypse cum figuris*, respectivament). És el moment en què s'experimenta una llibertat més gran a nivell espacial, amb el rebuig radical dels teatres convencionals —considerats segregadors, ostensius i anacrònics— i l'opció pel carrer o pels *abrics* —espais no teatrals, buits i pobres, totalment disponibles per acollir l'esdeveniment teatral. La confrontació amb les altres arts ens ha permès descobrir que aquest èxode dels edificis convencionals no és un fet aïllat, sinó que respon a una tendència generalitzada de crítica a les institucions, d'abandó dels seus edificis significatius i d'experimentació d'unes relacions humanes renovades en espais no connotats. També els artistes del *land art* surten aleshores dels museus i es dirigeixen cap a la naturalesa verge; els de

L'arte povera envaeixen pisos i garatges; els dels *happenings* i els situacionistes s'interessen pel carrer, així com els actors del *street theatre* o el *guerrilla theatre*. Els temps són de contestació, subversió. Els espais que es trien (magatzems, fàbriques, garatges, esglésies, pisos, places, carrers, llacs o deserts) responen a una simbologia molt particular, impregnada d'intencions ètiques, polítiques i socials.

Des de l'arquitectura s'inicia simultàniament un intens debat sobre el *lloc teatral* en la societat moderna. Es realitzen congressos, es munten exposicions, es dediquen números de revistes a aquest tema. Noves tipologies irrompen aleshores: escenes obertes, centrals, múltiples, flexibles, adaptables, polivalents, modulars, inflables, mòbils, a l'aire lliure... Hi ha un sentiment generalitzat que el teatre a la italiana ja no serveix, i que s'han de potenciar llocs provisionals i flexibles que es puguin transformar contínuament i originar unes relacions més properes entre el públic i els actors. Algun temps més tard, també es desfà la il·lusió que l'arquitectura seria capaç, per si sola, d'originar una nova dramaturgia. Es descobreix que no hi ha estructures directament alienants, i que darrere moltes d'aquestes propostes s'amaguen unes complexitats tecnològiques tan impositives i condicionadores com abans. Comença a sentir-se una nostàlgia per llocs amb caràcter, amb memòria. Peter Brook s'instal·larà el 1974 al teatre Les Bouffes du Nord, mentre Jerzy Grotowski demanarà esglésies desactivades per a la presentació del seu últim espectacle, *Apocalypsis cum figuris*.

▪

Tota construcció és precedida per una destrucció. La voluntat reformadora que s'expressa potentment durant la dècada dels seixanta té, de fet, un caràcter iconoclasta. La gent del teatre comença a eliminar les escenografies, els efectes especials, els vestuaris, els edificis convencionals, el text dramàtic, els personatges, fins i tot els mètodes teatrals. També els directors abdiquen del seu paper autoritari i es col·loquen al costat de l'actor, per aprendre'n i *renéixer* amb ell. En els tres grups estudiats assistim, doncs, a la transformació d'una etapa *positiva* en *negativa*, renunciant lliurement a tot allò que emmascara l'essència teatral. Al final d'aquest procés de despullament resta només l'actor en escena. El teatre passa aleshores a caracteritzar-se per la relació viva que aquest és capaç d'establir amb l'espectador. Grotowski anomena *via negativa* la renúncia a les tècniques actorals, l'eliminació dels obstacles de l'actor. Brook parla del buit com a condició essencial perquè quelcom de nou pugui néixer. El Living Theatre vol retornar al *punt zero*, l'origen de tota revolució autèntica. Els nostres grups cerquen així els orígens, aquell estat verge i disponible a partir del qual és possible tot començament.

Recorren, curiosament, a expressions i processos característics del pensament místic o religiós, particularment de la filosofia oriental.

¿Parlem, doncs, d'un *teatre sagrat*? ¿Hi descobrim una ressacralització, una espiritualitat, una ritualitat, o senzillament un simulacre, un fetitxe? ¿Es tracta només d'imitacions o de processos autèntics d'encarnació? Un dels aspectes presents en totes les tradicions religioses és la dimensió comunitària. Les nostres companyies la viuen conscientment, i volen desenvolupar també formes noves de comunió amb el públic. Són molt exigents en relació amb l'actitud que aquest ha d'adoptar. Li demanen que tingui *necessitats espirituals*, que es deixi transformar per l'espectacle. Li atorguen un paper específic, que varia en cada obra. Volen que abandoni la seva condició de *voyeur* i esdevingui veritablement un *testimoni* o *participant*. Per això recorren a un fons mític comú, així com a processos rituals que intenten treure'l de la passivitat i fer-lo adherir-se a l'acció, participar-hi. La participació és entesa, en aquests anys, en el seu sentit més físic i actiu, com a col·laboració real en l'espectacle, acció conjunta, mobilització dels espectadors. Algun temps més tard la gent del teatre li donarà un sentit molt més interior i emocional.

El ritual es mostra aleshores com l'origen primer del teatre, l'única força capaç de regenerar-lo per dins. Els nostres directors sintonitzen amb Artaud i la seva mirada cap a Orient, i n'aprenen la importància de la *crueltat* per sacsejar les consciències adormides. Interessats en els descobriments més recents de l'antropologia, estudien els rituals primitius de les societats arcaïques. L'anàlisi de la premsa de l'època, però, permet descobrir la dificultat dels espectadors a l'hora de participar d'aquests rituals *inventats*, d'adherir a unes creences *no compartides*, a una fe *imposada*. I és que aquest teatre s'ha fet molt poc teatral, convertint-se més aviat en celebració ritual, trobada festiva, litúrgia laica. Grotowski abandona els espectacles l'any 1970, desillusionat amb la resposta del públic, amb la seva manca d'arrels rituals que li impedeix viure una litúrgia compartida. Brook sent la incapacitat celebrativa dels espectadors, i decideix viatjar a l'Àfrica, l'Iran i l'Amèrica Llatina a la recerca d'un públic més espontani i autèntic, capaç de viure el ritual. El Living Theatre es fragmenta aquest mateix any i inicia una sèrie de projectes entre els més pobres, descontent amb la manca de participació del públic convencional. Els seus recorreguts els han portat *del teatre al ritual*, alhora que han confirmat la *impossibilitat* de viure el ritual dins un àmbit estrictament teatral.

Creiem, però, que és del tot lícit parlar d'un *teatre sagrat*. En el seu desig d'absolut, molta gent de teatre manifesta una fascinació per les ciències esotèriques, per les filosofies i les tècniques

psicofísiques de les diferents tradicions religioses. Almenys en els principis que els porten a crear, hi descobrim un caràcter religiós, místic o màgic, una voluntat de regeneració i retorn a l'autenticitat perduda. L'actor esdevé una mena de *xaman* o sacerdot que vol conduir el públic en un viatge salvífic als orígens. El teatre ve a ocupar el buit deixat per la religió en la societat dessacralitzada, després de la *mort de Déu*. Potser ens hauríem d'acostumar a considerar que existeixen noves expressions del sagrat fora, precisament, de les religions oficials, en un àmbit laic i artístic, ple de transgressió i autenticitat.

Només a partir del plantejament d'aquestes qüestions podem abordar l'espacialitat teatral dels seixanta. Només quan embrem el camí de la *via negativa* i comprem que el teatre s'ha fet molt més corporal, cinètic, ritual, dependent de la realitat viva de l'actor, que l'investeix d'energia i poder. Les mediacions escèniques, massa *mundanes*, esdevenen obstacles a la trobada viva entre actors i espectadors. Ara importa l'element humà, el *sacrifici* de l'actor que és capaç de regenerar tota la comunitat. L'espai d'aquest teatre passa a definir-se a partir dels moviments, les dinàmiques i les relacions que s'estableixen en escena. Els dos conjunts —dels actors i espectadors— són pensats alhora per tal d'afavorir un contacte, una proximitat, una relació particular. L'espai ja no depèn de l'arquitectura i l'escenografia, sinó que respon a un ordre molt més humà on compten les distàncies, les orientacions, les fronteres, la configuració i disposició de tots els participants.

L'espai teatral dels anys seixanta esdevé, en certa manera, un *espai sagrat*, repetint els mateixos processos que el caracteritzen com un espai fort, potent, significatiu, separat de l'espai profà. Ja no és creat *a priori* per a qualsevol tipus d'actuació, sinó que sorgeix com a resposta a una necessitat específica. Cal aprendre a descobrir-lo, cal deixar-se *impregnar* per ell. És l'esdeveniment teatral el que l'activa i estructura momentàniament. Depèn del ritual, que té poder per consagrar-lo. Es tracta d'un espai *real*, que ja no necessita simular cap altra realitat. Un espai autèntic, pobre, unitari, sense barreres de cap tipus. Un *espai buit*, expectant, disponible. Es constata aleshores un retorn a les formes geomètriques primordials, aquelles que una comunitat configurava quan es reunia al voltant del ritual. El cercle es mostra com la figura preferida, que permet destruir les jerarquies, concentrar l'atenció i definir un centre amb un caràcter fundador, significant. Una gran simbologia s'apodera de les formes i les dinàmiques teatrals.

▪

De la mà de Julian Beck, Judith Malina, Peter Brook i Jerzy Grotowski hem realitzat un viatge per una dècada molt particular de la història. Quan mirem enrere, amb la visió crítica que la distància ajuda a formular, ens preguntem: ¿Es tractava tan sols de joves intempestius en un moment turbulent? ¿Han estat experiències fallides? ¿Què ens en queda, de totes les propostes dels seixanta? Sovint sembla que es tracta només de tempteigs o intuïcions, de gestos subversius que necessitaven trencar amb un ordre autoritari i anacrònic. Els mateixos directors qüestionen posteriorment el simplisme d'alguns dels seus plantejaments. Però en aquell moment, contagiats per *l'esperit del temps*, han fet esclatar els límits teatrals convencionals, anunciant uns camins totalment originals.

Les experiències d'aquests anys ens transmeten una frescor i una coherència que, més tard, s'han perdut. El teatre ha volgut retornar a la seva essència apropant-se al ritual, convocant una comunitat, ocupant nous espais, enderrocant barreres físiques i disciplinàries. Molts directors han instituït posteriorment el que en aquells moments era transgressió, repetint tics anacrònics que ja no estaven en sintonia amb tot un sistema de pensament. Pel que fa referència concreta a l'espacialitat dels seixanta, s'han explorat tot tipus de llocs a partir de noves configuracions que responien a un programa molt complet i simultani de renovació de l'art teatral. Les visions dels nostres grups eren catalitzadores, englobaven la totalitat d'aspectes que fan referència al teatre, a l'art, a l'espiritualitat, a la política, a la vida. Ens queda la seva actitud transgressora, experimental. I una ampliació del concepte d'espai teatral, fàcilment limitat per les nostres ments (novament) institucionals.

FONTS DOCUMENTALS

LIVING THEATRE

Llibres, articles i conferències

- BECK, Julian, «Teatro y revolución» (París, agost de 1967), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 233-236.
- , «Revisión del anarquismo» (Cefalù, març de 1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 237-239.
- , «Fragmentos del diario de Julian Beck» (maig-juny de 1968 i 1966-67), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 217-219 i p. 225-226.
- , *El Living Theatre*, Fundamentos, Madrid, 1974 (1ª ed. anglesa: 1972).
- , *Canciones de la revolución (nº 36 al 89). Revolución y contrarrevolución*, presentació de José Carlos Temple Troya, Jucar, Madrid, 1978 (1ª ed. anglesa: 1974).
- , *Théandrique ou la possibilité de l'utopie. Dernières notes*, L'Harmattan, París, 1997 (1ª ed. anglesa: 1992).
- MALINA, Judith, «The Brig» [s. d.], dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 229-230.
- , «Nueva York — En una prisión federal» (15/XII/1964), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 245.
- , «Fragmentos del diario de Judith Malina» (ca. 1968), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 223-224.
- , «Frankenstein. Témoignage de Judith Malina», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970, p. 193-194.
- , *The enormous despair. The Diary of Judith Malina. August 1968 to April 1969*, Random House, Nova York, 1972.
- , *Poems of a Wandering Jewess*, Handshake, París, 1984.
- , *The Diaries of Judith Malina. 1947-1957*, Grove Press, Nova York, 1984.
- , «Postface», dins Julian BECK, *Théandrique ou la possibilité de l'utopie. Dernières notes*, L'Harmattan, París, 1997 (1ª ed. anglesa: 1992), p. 225-230.
- i Julian BECK, «Las cuatro etapas de la génesis de *Frankenstein*» (1964-65), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 247-260.
- , «Somos una comunidad de utopistas», dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 215-216.
- , *Paradise Now. Collective Creation of The Living Theatre*, Random House, Nova York, 1971.
- , *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di Franco Quadri, Ubulibi, Milà, 1982.

- i Hanon REZNIKOV, «Le Living théâtre: paroles du passé pour l'avenir», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 32-37 [monogràfic sobre «Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabyly», sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
- , «Reflections in the Mirror of 50 years», dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre. Labirinti dell'Immaginario*, Morra, Nàpols, 2003, p. 116-118 [catàleg de l'exposició celebrada al Castel Sant'Elmo de Napoli, del 3/VII/2003 al 28/IX/2003].
- QUADRI, Franco (ed.), *Paradise Now. Testo collettivo del Living Theatre scritto da Julian Beck e Judith Malina*, Giulio Einaudi, Torí, 1970.
- The Living Book*, Gabriele Mazzotta, Milà, 1971.

Entrevistes i debats

- BARTOLUCCI, Giuseppe, «L'esempio del Living: teatro=vita», *Sipario*, núm. 232-233 (agost-setembre de 1965), p. 58-60.
- BINER, Pierre, «XXIX. "Un jour, peut-être, nous serons pleinement une communauté anarchiste"», dins *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausana [ca. 1969], p. 167-174.
- CRESPI, Matilde, «La parola al Living Theatre», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 82.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968).
- MEKAS, Jonas, «The Living Theatre in Europe from Conversations with Judith Malina and Julian Beck» (1966), dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre. Labirinti dell'Immaginario*, Morra, Nàpols, 2003, p. 85-97 [catàleg de l'exposició celebrada al Castel Sant'Elmo de Napoli, del 3/VII/2003 al 28/IX/2003].
- QUADRI, Franco, «Colloqui con Julian Beck e Judith Malina» (de novembre de 1969 a gener de 1970), dins Franco QUADRI (ed.), *Paradise Now. Testo collettivo del Living Theatre scritto da Julian Beck e Judith Malina*, Giulio Einaudi, Torí, 1970, p. 253-269.
- ROSTAGNO, Aldo, «Per le strade come commandos», *Sipario*, núm. 272 (desembre de 1968), p. 33-34.

Assajos i articles sobre el teatre del Living Theatre

- ASHTON, Dore, «Julian Beck: Paintings from 1945 to 1958» (octubre de 1986), dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre. Labirinti dell'Immaginario*, Morra, Nàpols, 2003, p. 181-183 [catàleg de l'exposició celebrada al Castel Sant'Elmo de Napoli, del 3/VII/2003 al 28/IX/2003].
- BINER, Pierre, *Le Living Theatre. Histoire sans légende*, La Cité, Lausana [ca. 1969].
- BORIE, Monique, «De l'herméneutique à la régénération par le théâtre. Eliade et le Living Theatre», dins *Mircea Eliade*, cahier dirigé par Constantin Tacou avec la collaboration de Georges Banu et Guy Chalvon-Demersay, L'Herne, París, 1978, p. 194-202.

- , «Pour un théâtre magique, ou le trajet exemplaire du Living Theatre», *Travaux de linguistique et de littérature*, vol. XVII, núm. 2 (1979), p. 225-244.
- CHAIKIN, Joseph i Irwin SILBER, «Testimonianze e reazioni», *Sipario*, núm. 272 (desembre de 1968), p. 34-35.
- FRATEILI, Arnaldo, «I Misteri del Living Theatre», *Sipario*, núm. 229 (maig de 1965), p. 21-23.
- FRENKIEL, Alain, «Vivre avec le Living», dins *Le théâtre 1968-1*, Cahiers dirigés par Arrabal, Christian Bourgois, París, 1968, p. 107-114.
- GOTTLIEB, Saul, «The Living Theatre In Exile: *Mysteries, Frankenstein*», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 137-152.
- GUERRIERI, Gerardo, «No siamo più attori. L'arte come vita nelle confessioni-biografie di quattro membri del Living Theatre», *Sipario*, núm. 271 (novembre de 1968), p. 40-47 i p. 71 [entrevistes a Jenny Hecht, Henry Howard, Steve Ben Israel i Rufus Collins].
- JACQUOT, Jean, «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, París, 1970, p. 171-269.
- «Living Theatre», *Cahiers du Festival*, núm. 4 (maig de 1968) [supplément n. 14], s. p. Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/84 (1). BnF. Dpt des ASP.
- MANGO, Lorenzo, «Il Sogno di un Teatro», dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre. Labirinti dell'Immaginario*, Morra, Nàpols, 2003, p. 15-33 [catàleg de l'exposició celebrada al Castel Sant'Elmo de Napoli, del 3/VII/2003 al 28/IX/2003].
- MARTÍN ARANCIBIA, José, «Prólogo», dins Julian BECK, *El Living Theatre*, Fundamentos, Madrid, 1974 (1ª ed. anglesa: 1972), p. 13-14.
- MEKAS, Jonas, «Il Living Theatre in Europa dalle Conversazioni con Judith Malina e Julian Beck», dins Lorenzo MANGO i Giuseppe MORRA (ed.), *Living Theatre. Labirinti dell'Immaginario*, Morra, Nàpols, 2003, p. 35-48 [catàleg de l'exposició celebrada al Castel Sant'Elmo de Napoli, del 3/VII/2003 al 28/IX/2003].
- OTIERI, Silvana, «Colazione con Judith Malina», *Sipario*, núm. 183 (juliol de 1961), p. 21.
- QUADRI, Franco, «Il rito-manifesto della rivoluzione non-violenta», *Sipario*, núm. 268-269 (agost-setembre de 1968), p. 31-35 [número especial].
- , «Il teatro dell'utopia», dins Franco QUADRI (ed.), *Paradise Now. Testo collettivo del Living Theatre scritto da Julian Beck e Judith Malina*, Giulio Einaudi, Torí, 1970, p. 7-40.
- REBORA, Roberto, «Venezia prosa 1965», *Sipario*, núm. 235 (novembre de 1965), p. 5-10 [sinopsi de *Frankenstein*, p. 7-8].
- SALVAT, Ricard, «Living Theatre» (16/V/1972), dins *El teatro de los años 70. Diccionario de urgencia*, Península, Barcelona, 1974, p. 151-160.
- SMITH, Michael, «El proceso de Judith Malina y Julian Beck» (1964), dins Jean-Jacques LEBEL, *Teatro y revolución. Entrevistas con el Living Theatre*, Monte Ávila, Caracas, 1970 (1ª ed. francesa: 1968), p. 231.

TYTELL, John, *The Living Theatre. Arte, exilio y escándalo*, Los Libros de la Liebre de Marzo, Barcelona, 1999 (1^a ed. anglaise: 1995).

Fontes hemerográfiques

- BAIGNÈRES, Claude, «Le "Living" seul foyer d'agitation», *Le Figaro* (25/VII/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o SW 1966 (1). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXII^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- BARD., Daniel, «Au Pavillon des sports. Le "Living Theatre" joue "Paradise Now"», *La Tribune de Genève* (21/VIII/1968). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/86. BnF. Dpt des ASP.
- BINER, Pierre, «"Paradise Now" au Pavillon des Sports», *Journal de Genève* (7/VIII/1968). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/86. BnF. Dpt des ASP.
- , «Le Living Theatre au Pavillon des sports. "Paradise Now"», *Journal de Genève* (21/VIII/1968). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/84 (2). BnF. Dpt des ASP.
- BRYDEN, Ronald, «Rousing the audience», *The Observer* (15/VI/1969). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/100 (2). BnF. Dpt des ASP.
- DORMANN, J.-P., «Des spectateurs hébétés pour "Paradise Now"», *Combat* (26/VII/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o SW 1966 (1). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXII^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- DUMUR, Guy, «"The Brig" American Living», *La Gazette de Lausanne* (2/VII/1966). Cf. Recueil factice: extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP.
- , «(Après le départ du Living). La fin du théâtre», *Gazette de Lausanne* (17/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse. 4^o SW 1969. BnF. Dpt des ASP. [Festival d'Avignon 1968].
- FARRERAS, Martí, «La turbadora Antígona del "Living Theatre"», *Tele express* (4/XI/1967). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/75. BnF. Dpt des ASP.
- GALEY, M., «Les rigolos d'Avignon», *Les Nouvelles Littéraires* (1/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse (1968). 4^o SW 1966 (2). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXII^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- GAUTIER, Jean-Jacques, «The Brig», *Le Figaro* (29/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- KYRIA, J. P., «Jean Vilar: "Ce n'est pas le théâtre qui fera la révolution, c'est le contraire"», *Combat* (6/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse (1968). 4^o SW 1966 (2). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXII^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- LEMARCHAND, Jacques, «Le "Living Theatre" au Théâtre des Nations», *Le Figaro Litteraire* (7/VII/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]

- , «L'avant-garde n'est pas née d'hier», *Le Figaro Littéraire* (8/vii/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o sw 1965. BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXII^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- LEON, Georges, «Le "Living Theatre" de New York (une vérité sous le signe d'Antonin ARTAUD)», *L'Humanité* (1/vii/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- LERMINIER, Georges, «Le Living Theatre (New York)», *Le Parisien Libéré* (2/vii/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- MANEGAT, Julio, «En el camino de otra, y alucinante, experiencia escénica», *El Noticero Universal* (4/xi/1967). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/75. BnF. Dpt des ASP.
- MARCEL, Fabriel, «Un attentat. The Brig», *Les Nouvelles Littéraires* (7/vii/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- MEGRET, Christian, «Insupportables horreurs», *Carrefour* (6/vii/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- MORALES, María Luz, «Presentación de "Antígona" por el "Living Theatre" de Nueva York», *Diario de Barceloba* (5/xi/1967). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/75. BnF. Dpt des ASP.
- OLIVIER, Claude, «Que vive le Living!», *Les Lettres Françaises* (7/vii/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- PAGET, Jean, «"Smaller pieces" par le Living Theatre», *Combat* (1/vii/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- POIROT-DELPECH, B., «"The Brig" de Kenneth Brown par le Living Theatre de New-York», *Le Monde* (29/vi/1966). Recueil factice: extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- , «"Mysteries and smaller pieces" par le Living Theatre de New York», *Le Monde* (1/vii/1966). Recueil factice: extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- RANSAN, André, «À l'Odéon (Théâtre des Nations) "The Brig" par le Living Theatre», *L'Aurore* (29/vi/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- SAGARRA, Juan de, «"La Antígona" del Living Theatre», *El correo catalan* (5/xi/1967). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/75. BnF. Dpt des ASP.
- TREVETT, Anne, «Paradise Now», *Ambience*, núm. 3 (estiu de 1969). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/100 (1). BnF. Dpt des ASP.

VALLON, Claude, *Feuille d'Avis de Lausanne* (21/VIII/1968). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/86. BnF. Dpt des ASP.

Fonts audiovisuals i electròniques

Le Festival Mondial du Théâtre de Nancy [enregistrament videogràfic], realització de Didier Lannoy i Jean Grémion, amb fragments del treball teatral de Jerzy Grotowski, el Living Theatre, Tadeuz Kantor, el Bread and Puppet, etc., coproducció de La Sept Arte, Compagnie des Phares et Balises, INA Entreprise, 1999, 75 min., blanc i negre.

Le Living Theatre, hier et aujourd'hui [enregistrament videogràfic], realització de Pierre-Henri Maguin, entrevista de Georges Banu a Judith Malina a la seu europea del Living (Rocchetta Ligure), en juny i juliol de 2000, amb fragments d'espectacles, coproducció de l'Academie Experimentale des Théâtres i del Centre National du Théâtre, Mystic Fire Productions, 2000, 58 min., color.

«The Living Theatre» [pàgina web], URL <<http://www.livingtheatre.org>> [consulta el 15/VIII/2006].

PETER BROOK

Llibres, articles i conferències

BROOK, Peter, «Le cas Shakespeare», *Lettres françaises* (11/X/1962). Réc. fac. extraits de presse. 4^o SW 2544. Bibliothèque nationale de France. Département des Arts du Spectacle (a partir d'ara: BnF. Dpt des ASP.) [BROOK (Peter) — Biographie. Carrière. Œuvre.]

—, [pròleg], dins Michael WARRE, *Designing and making Stage Scenery*, Studio Vista, Londres, 1966, p. 7.

—, *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 2000 (1^a ed. anglesa: 1968).

—, «La merde et le ciel», dins *Le théâtre 1968-1*, Cahiers dirigés par Arrabal, Christian Bourgois, París, 1968, p. 13-19.

—, «Les lieux du spectacle», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), s. p. [monogràfic concebut per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»].

—, [sense títol], dins Gérard MONTASSIER, *Le fait culturel*, Fayard, París, 1980, p. 107-122.

—, *Más allá del espacio vacío. Escritos sobre teatro, cine y ópera, 1947-1987*, Alba, Barcelona, 2001 (1^a ed. anglesa: 1987).

—, «La experimentación teatral», dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (eds.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Gaceta, Mèxic DF, 1988, p. 409-424.

—, «Favoriser l'union», dins Gaëlle BRETON, *Théâtres*, Editions du Moniteur, París, 1989, p. 18-19.

- , «La calidad como guía de actividades» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 122-127 [conferència en el Teatre Comunal de Módena, Itàlia, durant la trobada «Grotowski, l'art com a vehicle», l'octubre de 1989].
- , «À la source du jeu» (1991), dins Odette ASLAN (ed.), *Le corps en jeu*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1993, p. 299-302.
- , *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*, Alba, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1993).
- , «Une autre dimension: la qualité», dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, textes recueillis par Bruno de Penafieu, L'Age d'Homme (Les dossiers H), París, 1994, p. 80-85.
- , «Entrer simultanément dans les deux mondes», dins Béatrice PICON-VALLIN (ed.), *Le film de théâtre*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1997, p. 232-240.
- , *Hilos de tiempo*, Siruela, Madrid, 2003 (1ª ed. anglesa: 1998).
- , «Préface», dins *Afrique du Sud. Théâtres des townships*, Actes Sud, Arles, 1999, s. p.
- , «Qualité et artisanat», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 6-10 [monogràfic sobre «Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabilly», sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].

Entrevistes i debats

- BABLET, Denis, «Rencontre avec Peter Brook», *Travail théâtral*, núm. 10 (gener de 1973), p. 3-29.
- BANU, Georges, «Être prêt» (1983), dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 2002 (1ª ed.: 1985), p. 343-346.
- CHABRIER, Hortense, «Peter Brook. Les 1000 facettes d'un œil de mouche», *Arts* (3/V/1967). Rec. fac. extraits de presse. 4º SW 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) — Biographie. Carrière. Œuvre.]
- CROYDEN, Margaret, *Conversaciones con Peter Brook. 1970-2000*, Alba, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 2003).
- DEPALLENS, Jacques, «Entretien avec Peter Brook», *Les Nouvelles Littéraires* (8/V/68). Rec. fac. extraits de presse. 4º SW 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) — Biographie. Carrière. Œuvre.]
- «Entretien: Peter Brook l'élisabéthain», *Le Monde* (15-X-1970). Rec. fac. extraits de presse. 4º SW 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) — Biographie. Carrière. Œuvre.]
- FABRIZIO, Claude, «"US" est un happening contrôlé et un film-collage», *Les Lettres Françaises* (2-VIII-67). Rec. fac. extraits de presse. 4º SW 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) — Biographie. Carrière. Œuvre.]
- GILLES, Paul, «Le diabolique mister Brook», *Arts* (5/V/1965). Rec. fac. extraits de presse. 4º SW 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) — Biographie. Carrière. Œuvre.]
- HAUMONT, Gritti i Claude FABRIZIO, «Pour des espaces indéfinis», *Techniques & Architecture*, núm. 310 (agost-setembre de 1976), p. 39-41. [monogràfic titulat: «Ruptures dans l'architecture du spectacle». Textos, documents i entrevistes reunits per Philippe Chaix i Armelle Lavalou.]
- LAHR, John, «Knowing what to celebrate», *Plays and players*, vol. 23 (març de 1975), p. 17-19.

- MUNK, Erika, «Looking for a new language. An interview with Peter Brook», *Performance*, vol. I, núm. 1 (desembre de 1971), p. 72-75.
- «Peter Brook», *Journal TPR*, núm. 56-57 (agost de 1970) [extractes d'una entrevista de Peter Brook per a una emissió del servei de recerques de l'ORTF]. Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) — Biographie. Carrière. Œuvre.]
- «Peter Brook in conversation with Michael Billington» (Manchester, 18/III/1994), dins Maria M. DELGADO i Paul HERITAGE, *In contact with gods? Directors talk theatre*, Manchester University, Manchester, 1996, p. 40-54.
- SCHECHNER, Richard (ed.), «Marat/Sade Forum» (28/I/1966), *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 214-237 [debat a la Playhouse amb la presència de Peter Brook, Leslie Fiedler, Geraldine Lust, Norman Podhoretz, Ian Richardson i Gordon Rogoff].
- SUHEUR, Jean, «Peter Brook: "ma rencontre avec un homme remarquable"», *Magazine Littéraire* (desembre de 1977), p. 16-18.

Assajos i articles sobre el teatre de Peter Brook

- ASLAN, Odette, «Peter Brook et l'acteur», dins Odette ASLAN (ed.), *Le corps en jeu*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1993, p. 297-298.
- BANU, Georges, «Entretien avec Jean-Guy Lecat» (1983), dins George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtral*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 368-374.
- , «Le cercle et le fleuve. Notes sur Peter Brook et Jerzy Grotowski», dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Aubier, París, 1984, p. 119-126.
- , «Peter Brook et la coexistence des contraires», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 11-79.
- , *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*, Flammarion, París, 2001 (1^a ed.: 1991).
- , «Peter Brook: un Anglais à Paris», dins Robert ABIRACHED (ed.), *La décentralisation théâtrale. 4. Le temps des incertitudes 1969-1981*, Actes Sud, Arles, 1995, p. 101-109.
- i Martine MILLON, «Entretien avec Bruce Myers» (1983), dins George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtral*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 363-367.
- BORIE, Monique, «Les origines et l'être du théâtre», dins Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 119-142.
- KUSTOW, Michael, *Peter Brook. A Biography*, St. Martins's Press, Nova York, 2005.

- MILLON, Martine, «Entretien avec François Marthouret» (1983), dans George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtral*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 357-362.
- , «Entretien avec Maurice Bénichou» (1983), dans George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtral*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 352-356.
- , «Shakespeare: Source et utopie», dans Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 82-112.
- NICOLESCU, Basarab, «Peter Brook et la pensée traditionnelle», dans Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 143-161.
- OIDA, Yoshi, *Un actor a la deriva*, con Lorna Marshall, prólogo de Peter Brook, Ñaque, Ciudad Real, 2002 (1^a ed. inglesa: 1992).
- PICON-VALLIN, Béatrice, «Entretien avec Pascal Mérat» (1983), dans George BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtral*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 375-378.
- QUADRI, Franco (ed.), *Peter Brook o il Teatro necessario*, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976.
- ROOSE-EVANS, James, «18. The Mountain with Many Caves: Peter Brook, Alfred Wolfsohn and Roy Hart», dans *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, Londres, 1984 (1^a ed.: 1970), p. 174-186.
- SALVAT, Ricard, «Brook, Peter» (8/V/1973) i «Brook, Peter, y Hughes, Ted» (28/XII/1971), dans *El teatro de los años 70. Diccionario de urgencia*, Península, Barcelona, 1974, p. 52-62.
- TODD, Andrew i Jean-Guy LECAT, *El círculo abierto. Los entornos teatrales de Peter Brook*, Alba, Barcelona, 2003.
- US. *The Book of the Royal Shakespeare Theatre Production*, Calder & Boyars, Londres, 1968.
- VEILLON, Olivier-René, «"Marat/Sade": La célébration des actes du théâtre», dans Georges BANU (ed.), *Brook. Les voies de la création théâtrale*, vol. XIII, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2002 (1^a ed.: 1985), p. 311-322.
- WILLIAMS, David (ed.), *Peter Brook. A theatrical casebook*, Methuen, Londres, 1988.

Fonts hemerogràfiques

- [Bishop of Woolwich], «The Aldwych Liturgy: A Review by the Bishop of Woolwich» (*Guardian*, novembre de 1966), dans David WILLIAMS (ed.), *Peter Brook. A theatrical casebook*, Methuen, Londres, 1988, p. 111-112.
- «Comment le public supplicie les acteurs de Peter Brook», *L'Aurore* (28/X/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 5788. BnF. Dpt des ASP. [Londres. Spectacles. Saison 1966-1967.]

- DOMMERMUES, Pierre, «Shakespeare à l'heure du Vietnam. Rencontre avec Peter Brook», *Le Monde* (9/x/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- , «Peter Brook s'attaque au Vietnam», *L'Express* (17/x/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- DUMUR, Guy, «US de Peter Brook», *La Gazette de Lausanne* (29/x/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 5788. BnF. Dpt des ASP. [Londres. Spectacles. Saison 1966-1967.]
- FABRIZIO, Claude, «Le "drame documentaire" de Peter Brook», *Les Lettres Françaises* (6/IV/1967). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- MEYER, Karl E., «London Critics Confused By "Fact Drama" on Vietnam», *New York Herald Tribune* (15/x/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 5788. BnF. Dpt des ASP. [Londres. Spectacles. Saison 1966-1967.]
- «Peter Brook crée une pièce anti-américaine: "US"», *La Gazette de Lausanne* (22/x/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 5788. BnF. Dpt des ASP. [Londres. Spectacles. Saison 1966-1967.]
- SARRAUTÉ, Claude, «Une impitoyable auto-analyse par Peter Brook», *Le Monde* (7/XII/1966). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 5788. BnF. Dpt des ASP. [Londres. Spectacles. Saison 1966-1967.]
- ZAND, Nicole, «Une "Tempête" expérimentale réglée par Peter Brook», *Le Monde* (1/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- , «Peter Brook crée à Paris un centre de recherche théâtrale», *Le Monde* (7/V/1970). Rec. fac. extraits de presse. 4^o sw 2544. BnF. Dpt des ASP. [BROOK (Peter) —Biographie. Carrière. Œuvre.]

Fonts audiovisuals i electròniques

- Brook by Brook: an intimate portrait* (*Brook by Brook: portrait intime*) [enregistrament videogràfic], realització de Simon Brook, col·laboració de Fabienne Pascaud i Josie Miljevic, composició de Denis Barbier i Silvana Di Martino, participació de Peter Brook, amb fragments d'espectacles, 2001, 72 min, color.
- BROOK, Peter (dir.), *Marat/Sade* (*The Persecution and Assassination of Jean-Paul Marat as Performed by the Inmates of the Asylum of Charenton Under the Direction of the Marquis de Sade*) [enregistrament filmogràfic], a partir del text de Peter Weiss, col·laboració a la direcció d'Anthony Way, adaptació d'Adrian Mitchell, fotografia de David Watkin, escenografia de Sally Jacobs, direcció artística de Ted Marshall, música de Richard Peaslee, vestuari de Gunilla Palmstierna-Weiss, coreografia de Malcolm Goddard, so de Hugh Strain, interpretació de la Royal Shakespeare Company (Patrick Magee, Ian Richardson, Glenda Jackson, etc.), Gran Bretanya, producció de Michael Birkett, Marat/Sade production, 1966, 116 min., color.
- BROOK, Peter (dir.), *Rencontres avec des hommes remarquables* (*Meetings with remarkable men*) [enregistrament filmogràfic], guió de Peter Brook i Jeanne de Salzman, a partir del text de G. I. Gurdjieff, col·laboració a la direcció de Gus Agosti i Terry Churcher, fotografia de Gilbert Taylor,

escenografia de Georges Wakhévitch, música de Hartmann, Laurence Rosenthal i Alain Kremski, vestuari de Malak Khazai, interpretació de Dragan Maksimovic, Terence Stamp, Warren Mitchell, Athol Fugard, Natasha Parry, Bruce Meyers, Donald Sumpter, Mikica Dimitrijevic, etc., USA, producció de Stuart Lyons, Remar Productions, 1979, 107 min., color.

Peter Brook, autour de l'espace vide [enregistrament videogràfic], realització de Jean-Gabriel Carasso i Mohamed Charbagi, text i veu de Peter Brook [seminari amb professors i responsables per les classes de teatre de nombrosos instituts, els 9-10/III/1991], París, publicació del CICT, producció i distribució de l'Association National de Recherche et d'Action Théâtrale, 1994, 60 min., color.

Questions sur le théâtre [enregistrament videogràfic], animació de Peter Brook, Jean-Claude Carrière i el CICT, realització de Jean-Claude Lubtchansky, producció de La Sept / Micheline Rozan / CICT, 1986, 3 hores, color: 1. «Quinze années de recherche» (45 min.); 2. «Apprendre à s'exercer» (45 min.); 3. «Étudier un texte» (45 min.); 4. «Entrer dans le jeu» (45 min.).

«Le site de Peter Brook» [pàgina web], URL <<http://www.peterbrook.net>> [consulta el 15/VIII/2006].

Special Peter Brook [enregistrament televisiu], entrevista de Bernard Pivot a Peter Brook, en la companyia de Natasha Parry, Marius Constant, Vincent Texier, Jean-Claude Carrière, Niels Arestrup, Jane Birkin i Mamady Keita, amb fragments d'espectacles, en el programa de televisió «Bouillon de Culture», A2, el 15/11/1992 a les 22 h 23 min., Archives de l'INA, duració 75 min., color.

Stages [enregistrament videogràfic], producció del CICT, guió de Peter Brook: 1. «Peter Brook & CICT in Australia», documentari en anglès sobre l'experiència del Centre en el festival d'Adelaida, British Council, 1980, 50 min., color; 2. «Sur le vif. Une expérience théâtrale en Afrique», documentari en francès sobre el viatge del CIRT a Àfrica, realització de Michel Ayats, Arxius de l'INA (Institut National de l'Audiovisuel) 1972-73, 65 min., color.

Un certain regard: Peter Brook ou pour un théâtre sans fard [enregistrament televisiu], realització de Maurice Dugowson, entrevista d'Enrico Fulchignoni, París, Archives de l'INA, 1970, 55 min., blanc i negre.

JERZY GROTOWSKI

Llibres, articles i conferències

GROTOWSKI, Jerzy, «La parola ai registi» (inchiesta a cura di Eugenio Barba), *Sipario*, núm. 208-209 (agost-setembre de 1963), p. 19-21 [número doble dedicat al teatre polonès].

—, «II. Querido Kim. 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba» (1963-1969), dins Eugenio BARBA, *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Octaedro, Barcelona, 2000 (1ª ed. italiana: 1998), p. 141-205.

—, «Hacia un teatro pobre» (1965), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 9-20.

- , «El discurso de Skara» (1966), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 185-199.
- , «Exploración metódica» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 88-93.
- , «No era totalmente él» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 78-87.
- , «Au-delà de l'art dramatique», *Les Nouvelles Littéraires* (10/X/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4º SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- , «Declaración de principios», dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 213-222.
- , «El entrenamiento del actor (1959-1962)», dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 94-138.
- , «Jour Saint» (1970), dins «*Jour Saint*» et autres textes, Gallimard, París, 1974, p. 3-24.
- , «Lo que fue» (1970), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 39-46.
- , «Orden externo, intimidad interna» (Nova York, 12/XII/1970), dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (ed.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Gaceta, Mèxic DF, 1988, p. 459-467.
- , «Tel qu'on est, tout entier» (1971), dins «*Jour Saint*» et autres textes, Gallimard, París, 1974, p. 25-42.
- , «Ce qui fut» (1970), dins «*Jour Saint*» et autres textes, Gallimard, París, 1974, p. 42-72.
- , «...Et le "Jour Saint" deviendra possible» (1972), dins «*Jour Saint*» et autres textes, Gallimard, París, 1974, p. 73-80.
- , «Action is literal» (Nova York, 19/IV/1978), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 224-228.
- , «Wandering towards a theatre of sources» (Warsaw, 5/VI/1978), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 228-230.
- , «A talk about theatre for youth in schools» (octubre de 1979), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 235-237.
- , (conferència sense títol, impartida a Nova York el 16/XII/1969), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 238.
- , «Los ejercicios» (1979), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 27-38.
- , «Respuesta a Stanislavski» (1980), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 18-26.
- , «Theatre of sources» (Toronto, octubre de 1980), dins Jennifer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 231-235.
- , «Oriente/Occidente» (1984), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 62-68.
- , «El director como espectador de profesión» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 47-55.
- , «Tu eres hijo de alguien» (1985), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 69-75.
- , «El Performer» (1987), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 78-81.
- , «La voz», dins Sergio JIMÉNEZ i Edgar CEBALLOS (ed.), *Técnicas y teorías de la dirección escénica*, Gaceta, Mèxic DF, 1988, p. 425-458.
- , «El montaje en el trabajo del director» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 56-61.

- , «Le Prince constant de Ryszard Cieslak» (rencontre *Hommage à Ryszard Cieslak*, 9 décembre 1990), dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, ouvrage collectif réalisé sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1992, p. 13-21.
- , «De la compañía teatral al arte como vehículo», dins Thomas RICHARDS, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con un prefacio y el ensayo «De la compañía teatral al arte como vehículo» de Jerzy Grotowski*, Alba, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 1993), p. 181-212.
- , (sense títol, firmat en Pontedera el 4/VII/1998), *TDR (The Drama Review)*, vol. 43, núm. 2, T 162 (estiu de 1999), p. 11-12.

Entrevistes i debats

- AHLFORS, Bengt, «Le théâtre est un art d'élite — affirme un avant-gardiste polonais» (3/VIII/1962), dins Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiazkowa, Cracòvia, 1964, p. 48.
- BARBA, Eugenio, «El nuevo testamento del teatro» (1964), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 21-48.
- BABLET, Denis, «La técnica del actor» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 174-184.
- BONARSKI, Andrzej, «Conversation with Grotowski» (1975), dins Jenniffer KUMIEGA, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 217-223.
- CEBALLOS, Edgar, «Únicamente la calidad salvará al teatro de grupo» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 128-131.
- DESNÉ, Roland, «Faire de l'acteur un créateur à part entière», *L'Humanité* (15/IX/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4º SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- [DOSSIER H], «C'était une sorte de volcan» (1991), dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff, textes recueillis par Bruno de Penafieu, L'Age d'Homme (Les dossiers H)*, París, 1994, p. 99-116.
- GLANTZ, Margo, «Apéndice. Entrevista a Jerzy Grotowski» (1968), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 223-233.
- GODARD, Colette, «Rencontre avec Grotowski», *Le Monde* (22/IV/1972). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4º SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- KATTAN, Nain, «El teatro es un encuentro» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 49-54.
- «La profanazione dei miti. Una tavola rotonda con Jerzy Grotowski [i critics italians]» (10-11/III/1968), *Sipario*, núm. 264 (abril de 1968), p. 11-13.
- OPPENHEIM, Lila, «70 "élus" seront ce soir les premiers initiés au rite théâtral de Grotowski», *Combat* (21/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4º SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]

SCHECHNER, Richard, «Encuentro en los Estados Unidos» (1967), dins *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1^a ed. anglesa: 1968), p. 200-212.

Assajos i articles sobre el teatre de Jerzy Grotowski

- BANU, Georges, «Partir vers le lieu du retour (Grotowski et Staniewski a Nancy)», *Cahiers de l'Est*, núm. 20 (1^{er} trimestre de 1980), p. 83-88.
- , «Grotowski: anonyme et présent», dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Aubier, París, 1984, p. 56-61.
- , «Le cercle et le fleuve. Notes sur Peter Brook et Jerzy Grotowski», dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Aubier, París, 1984, p. 119-126.
- , «Jerzy Grotowski, l'œuvre anonyme», *Art press* (1989), p. 80-81 [número especial coordinat per Georges Banu: «Le théâtre. Art du passé, art du présent»].
- , «El maestro inmóvil: un gran ausente», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 100-102.
- , «Grotowski, l'absence présence», dins *Le théâtre ou l'instant habité. Exercices et essais*, L'Herne, París, 1993, p. 88-94.
- , «La langue ou l'autre du corps», dins Thomas RICHARDS, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Actes Sud, Arles, 1995, p. 11-20.
- BARBA, Eugenio, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiazkowa, Cracòvia, 1964.
- , *Alla ricerca del teatro perduto, una proposta dell'avanguardia polacca*, Marsilio, Pàdua, 1965.
- , «Ritual Theatre», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 9, núm. 3, T 27 (primavera de 1965), p. 172-175.
- , «Theatre Laboratory 13 Rzedow», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 9, núm. 3, T 27 (primavera de 1965), p. 153-171.
- , «El Doctor Fausto: montaje textual», dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1^a ed. anglesa: 1968), p. 65-74.
- , *La tierra de cenizas y diamantes. Mi aprendizaje en Polonia. Seguido de 26 cartas de Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Octaedro, Barcelona, 2000 (1^a ed. italiana: 1998).
- BORIE, Monique, «Grotowski: d'un théâtre de la régénération à une régénération sans théâtre», *Cahiers de l'Est*, núm. 1213 (2ⁿ trimestre de 1978), p. 84-102.
- BRAUN, Edward, «13. Grotowski's Laboratory Theatre», dins *The Director and the Stage. From Naturalism to Grotowski*, Methuen, Londres, 1987, p. 191-200.
- BROOK, Peter, «Grotowski, el arte como vehículo» (Florència, març de 1987), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 76-77.
- , «Jerzy Grotowski. L'art comme véhicule» (Florència, març de 1987), *Art press* (1989), p. 82 [número especial coordinat per Georges Banu: «Le théâtre. Art du passé, art du présent»].
- , «Témoignages», dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, ouvrage collectif réalisé sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1992, p. 115-119.

- BURZYNSKI, Tadeusz, «Special project de Jerzy Grotowski» (1976), *Cahiers de l'Est*, núm. 20 (1^{er} trimestre de 1980), p. 68-82.
- ERTEL, Évelyne, «Grotowski au Récamier», *Travail théâtral*, núm. 12 (juliol-setembre de 1973), p. 128-133.
- FERAL, Josette, «Jerzy Grotowski. Une leçon magistrale au Collège de France», *Du théâtre: la revue*, núm. 20 (primavera de 1998), p. 25-28.
- FLASZEN, Ludwik, «Akropolis: tratamiento del texto» (1964), dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1^a ed. anglesa: 1968), p. 55-64.
- , «Wyspianski's Akropolis», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 9, núm. 3, T 27 (primavera de 1965), p. 175-182.
- , «Théâtre-Laboratoire "13 rzedow"» [programa de la X sessió del Teatre de les Nacions (1966)]. Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- , «El príncipe constante», dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1^a ed. anglesa: 1968), p. 75-77.
- , «Le prince constant». Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- , «Le Théâtre Laboratoire». Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- i Georges BANU, «Deux précurseurs: Brecht et Grotowski», dins *De la parole aux chants*, ouvrage collectif sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1995, p. 40-44.
- FUMAROLI, Marc, «Grotowski ou le passeur de frontières», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 11-18 [monogràfic sobre «Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gably», sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
- GRÜNBERG, Roland, «Il teatro laboratorio di Opole ovvero il teatro come autoanalisi collettiva», *Sipario*, núm. 208-209 (agost-setembre de 1963), p. 54-58 [número doble dedicat al teatre polonès].
- JACQUOT, Jean, «Le Prince Constant. Introduction», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970, p. 21-32.
- Jerzy Grotowski. Apocalypsis cum figuris*, descripció del espectàculo por Malgorzata Dzieduszycka, Maldoror, Vigo, 2003 (1^a ed. polonesa: 1974).
- KOTT, Jan, «After Grotowski: the end of the impossible theater», dins *The Theater of Essence and Other Essays*, with and Introduction by Martin Esskin, Northwestern University Press, Evanston, 1984, p. 147-158.
- KUDLINSKI, Tadeusz, «Oltre il realismo verso i nuovi miti», *Sipario*, núm. 208-209 (agost-setembre de 1963), p. 17-19 [número doble dedicat al teatre polonès].
- KUMIEGA, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, Methuen, Londres, 1987.
- , «El final del Teatr Laboratorium», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 114-121.
- MAGNAT, Virginie, «Cette vie n'est pas suffisante. De l'acteur selon Stanislavski au performer selon Grotowski», *Théâtre/Public*, núm. 153 (2ⁿ trimestre del 2000), p. 4-19.

- MARIJNEN, Franz, «Entrenamiento del actor (1966)», dins Jerzy GROTOWSKI, *Hacia un teatro pobre*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 2002 (1ª ed. anglesa: 1968), p. 139-173.
- MARINIS, Marco DE, «Teatro rico y teatro pobre», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 83-95.
- «On Grotowski. A Series of Critiques» (Stefan Brecht, Peter L. Feldman, Donald M. Kaplan, Jan Kott, Charles Ludlam i Donald Richie), *TDR (The Drama Review)*, vol. 14, núm. 2, T 46 (hivern de 1970), p. 178-211.
- OSINSKI, Zbigniew, «Grotowski traza los caminos: del Drama Objetivo (1983-1985) a las Artes Rituales (desde 1985)», *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 96-113.
- OUAKNINE, Serge, «Le Prince Constant. Étude et reconstitution du déroulement du spectacle», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970, p. 33-129.
- REYES PALACIOS, Felipe, *Artaud y Grotowski, ¿el teatro dionisiaco de nuestro tiempo?*, Gaceta, Mèxic DF, 1991.
- RICHARDS, Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas. Con un prefacio y el ensayo «De la compañía teatral al arte como vehículo» de Jerzy Grotowski*, Alba, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 1993).
- ROOSE-EVANS, James, «15. Grotowski and the Poor Theatre» i «16. Grotowski and the Journey to the East», dins *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge, Londres, 1984 (1ª ed.: 1970), p. 145-151 i p. 152-162.
- SCHECHNER, Richard, «Jerzy Grotowski 1933-1999. "I Do Not Put on a Play in Order to Teach Others What I Already Know"», *TDR (The Drama Review)*, vol. 43, núm. 2, T 162 (estiu de 1999), p. 5-8.
- TAVIANI, Ferdinando, «Cieslak pour mémoire», dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, ouvrage collectif réalisé sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1992, p. 31-54.
- TEMKINE, Raymonde, *Grotowski: Ensayo*, Monte Ávila, Caracas, 1974 (1ª ed. francesa: 1968).
- , «Quid de Grotowski?», *Europe*, núm. 726 (octubre de 1989), p. 10-12 [monogràfic sobre «Le théâtre, ailleurs, autrement»].
- THIBAUDAT, Jean-Pierre, «Grotowski» (1989), *Máscara*, núm. 11-12 (1993), p. 106-108.
- TORZECKA, Marzena, «Je cours pour toucher l'horizon» [entrevista a Ryszard Cieslak], dins *Ryszard Cieslak, acteur-emblème des années soixante*, ouvrage collectif réalisé sous la direction de Georges Banu, Actes Sud, Arles, 1992, p. 121-126.
- VASSILIEV, Anatoli, «De Grotowski vers Stanislavski», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 19-23 [monogràfic sobre «Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily», sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].

Fonts hemerogrâfiques

- ABIRACHED, Robert, «Un dompteur d'acteurs», *Le Nouvel Observateur* (19/IV/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- ALEXANDER, Caroline, «La nouvelle quête de Grotowski. Un mystère païen à la Saint Chapelle: ce n'est pour Grotowski en France qu'un petit début», *L'Express* (12/XI/1973). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- «A Realistic View of Innocent Impotence», *International & Herald Tribune* (24/X/69). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- BARBA, Eugenio, «Vers un théâtre magique et sacrilège» (1963), dans *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiaskowa, Cracòvia, 1964, p. 6-7.
- BOILLON, Colette, «Akropolis: une expérience du théâtre-laboratoire de Jerzy Grotowski», *La Croix* (2/X/1968). Rec. coupures de presse. 4^o SW 10790. BnF. Dpt des ASP. [POLOGNE (auteurs), 1964-1973].
- BOURSEILLER, Antoine, «Sorcellerie à cœur ouvert», *Le Nouvel Observateur* (22/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- C., E., «Une métaphysique obscure», *Les Lettres Françaises* (9/X/1968). Rec. de coupures de presse. 4^o SW 10790. BnF. Dpt des ASP. [POLOGNE (auteurs), 1964-1973].
- COPFERMANN, Émile, «Jerzy Grotowski à Paris», *Les lettres françaises* (2/X/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- COURNOT, Michel, «"Apocalypsis cum figuris" de Jerzy Grotowski», *Le Monde* (18/XI/1973). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- CURTISS, Thomas Quinn, «Polish Theater Group. Impressive in Paris», *International Herald Tribune* (3/X/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- D., D., «Grotowski à Shiraz. Le Gourou qui vient du froid», *Le Monde* (15/X/1970). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- DUMUR, Guy, «Grotowski à Paris. L'acropole de la douleur», *La Gazette de Lausanne* (28/IX/1968). Recueil factice extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]

- FAVARD, Jérôme, «Un public privilégié découvre à Paris le Théâtre-Laboratoire de Wrocław», *L'Humanité* (23/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- FUMAROLI, Marc, «Eugenio Barba, disciple de Grotowski: "L'acteur, ce héros qui ramène de l'abîme les monstres domptés"» [entrevista], *Journal de Genève* (10/VI/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- GALEY, Matthieu, «Deux serviteurs du théâtre: TERZIEFF et GROTOWSKI», *Combat* (1/X/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- , «"Apocalypsis cum figuris". Le mage Grotowski», *Combat* (14/XI/1973). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- GODARD, Colette, «L'Évangile selon Grotowski», *Les Nouvelles Littéraires* (7/VII/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- , «Les Apocalypses selon Grotowski», *Le Monde* (2/IX/72). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- , «Grotowski à Paris», *Le Monde* (18/X/1973). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- , «Le double stage de Jerzy Grotowski: "Ce n'est pas la santé des gens qui nous préoccupe, mais celle de leur métier"», *Le Monde* (18/III/1976). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- «Grotowski in Warsaw», *Herald-Tribune* (13/X/1971). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- JOTTERAND, Franck, «Grotowski à New-York. "Le théâtre est à l'agonie"», *Le Monde* (28/I/1971). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- JULIEN, Pierre, «Les comédiens polonais s'installent à l'Épée de Bois», *L'Aurore* (24/IX/1968). Rec. de coupures de presse. 4^o SW 10790. BnF. Dpt des ASP. [POLOGNE (auteurs), 1964-1973].
- KANTERS, Robert, «Les acteurs s'entraînent au yoga», *L'Express* (27/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- KUSTOW, Michael, «Ludens Mysterium Tremendum et Fascinosum» (septembre-octobre de 1963), dans Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiazkowa, Cracovia, 1964, p. 21-22.
- K., P., «Grotowski, l'artiste et la société. Un colloque à l'UNESCO», *Le Monde* (21/VII/1974). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]

- L., J.-P., «Coquetteries de catacombes», *L'Humanité* (24/xi/1973). Recueil factice extraits de presse (1970-75). 4^o sw 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- LEMARCHAND, J., «Au Théâtre des Nations: le théâtre-laboratoire de Wroclaw», *Le Figaro Littéraire* (30/vi/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- , «Grotowski et le Théâtre de Wroclaw à l'Épée de Bois», *Le Figaro Littéraire* (14/x/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- «Le nouveau théâtre polonais fait asseoir les spectateurs en scène sur des échafaudages», *L'Aurore* (22/vi/66). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- LE PROMENEUR DE LA SEINE, «Un livre sur Grotowski» [entrevista a Raymonde Temkine], *La Gazette de Lauzanne* (16/xi/1968). Rec. Fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- MADRAL, Philippe, «Le crematoire de l'Occident. "Akropolis", par le Théâtre-Laboratoire de Wroclaw», *L'Humanité* (1/x/1968). Rec. Fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- MATIGNON, Bernard C., «Grotowski à l'Épée de Bois: Ecce homo... sapiens!», *Combat* (25/ix/1968). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- MICHEL, Jacques, «Le théâtre-laboratoire de Grotowski», *La Gazette de Lausanne* (17/vi/67). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o sw 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- OPPENHEIM, Lila, «70 "élus" seront ce soir les premiers initiés au rite théâtral de Grotowski», *Combat* (21/vi/66). 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- PARIS, André, «Un étrange canular français et d'affolantes transes polonaises», *Le soir* (29/ix/1966). Rec. fac. extraits de presse et programme. fol sw 22. BnF. Dpt des ASP. [Festival. Liège. Festival du Jeune Théâtre à Liège. Activités. 1966-1968.]
- PAWEK GAWLIK, Jan, «Akropolis 1962» (22/x/1962), dans Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiaskowa, Cracovia, 1964, p. 20.
- POIROT-DELPECH, B., «"Akropolis", d'après Wyspianski, par le Théâtre-Laboratoire de Grotowski», *Le Monde* (27/ix/1968). Rec. coupures de presse. 4^o sw 10790. BnF. Dpt des ASP. [POLOGNE (auteurs), 1964-1973].
- SANDIER, Gilles, «Grotowski met notre théâtre au saccage», *Arts* (29/vi/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o sw 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- SANZENBACH, Simone (ed.), «Comments from the european press», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 9, núm. 3, T 27 (primavera de 1965), p. 182-189.

- SARRAUTÉ, C., «Grotowski et ses épigones», *Le Monde* (16/V/1969). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- SEYMOUR, Alan, «Revelations in Poland» (octubre de 1963), dins Eugenio BARBA, *Le Théâtre-laboratoire "13 rzedów" ou le Théâtre comme auto-pénétration collective*, Zwiazkowa, Cracòvia, 1964, p. 17-19.
- TEMKINE, Raymonde, «Bientôt une biennale du théâtre d'avant-garde?», *Combat* (25/XII/1962). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- , «Jerzy Grotowski au Théâtre des Nations», *Combat* (18/VI/1966). Rec. fac. extraits de presse, programme et documents divers. 4^o SW 781 (3). BnF. Dpt des ASP. [Festival. Paris. Théâtre des Nations (1966). Activités.]
- TRUAN, François, «Grotowski: un acteur ne doit pas faire semblant», *Journal de Genève* (7-8/XII/1968). Recueil factice extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- VARENNE, Françoise, «Franche autocritique de Grotowski», *Le Figaro* (22/IV/1972). Rec. fac. extraits de presse (1970-75). 4^o SW 5162. BnF. Dpt des ASP. [Grotowski (Jerzy) —Biographie. Carrière. Œuvre.]
- VEAUX, Erik, «Grotowski au séminaire d'Holstebro: "L'avant-garde? Connais pas!"», *Journal de Genève* (19/VIII/1967). Rec. fac. extraits de presse et programmes. 4^o SW 2113. BnF. Dpt des ASP. [Jerzy Grotowski —Biographie. Carrière. Œuvre.]

Fonts audiovisuals i electròniques

- Akropolis* [enregistrament videogràfic], posada en escena de Jerzy Grotowski a partir de l'obra de Stanislaw Wyspianski, pel Teatre Laboratori de Wroclaw (60 min.), precedida per comentaris de Peter Brook amb fragments d'*Akropolis* (20 min.), sense data, blanc i negre.
- «Grotowski: Directory of Source Material» [pàgina web], URL <<http://owendaly.com/jeff/grotodir.htm>> [consulta el 6/XII/2005].
- GROTOWSKI, Jerzy, [discurs oral sense data, enregistrat en casset], dins Margaret CROYDEN, «Remembering Grotowski» [pàgina web], URL <<http://www.nytheatre-wire.com/MC99052T.htm>> [consulta el 23/XI/2005].
- Il principe costante* [enregistrament videogràfic], posada en escena de Jerzy Grotowski a partir de l'obra de Calderón de la Barca, reconstrucció audiovisual de l'espectacle, sincronitzant el material de l'arxiu del Teatre Laboratori de Wroclaw amb un registre sonor, Istituto del Teatro e dello spettacolo dell'Università di Roma, sense data, 44 min., blanc i negre.
- Jerzy Grotowski, esquisse d'un portrait (Jerzy Grotowski —próba portretu)* [enregistrament videogràfic], realització de Maria Zmarz-Koczanowicz, retrat biogràfic a partir de testimonis de Kzimirz Grotowski, Ludwig Flaszen, Malek Musiel, Raymonde Temkine, Peter Brook, Eugenio Barba, Czeslaw Szarek, Rena Mirecka, Stephania Gardecka, Thomas Rodowicz, Georges Banu, Anatoli

Vassiliev, Carla Pollastrelli, etc., amb fragments d'espectacles, exercicis, classes, entrevistes i conferències, Arte, 1999, 57 min., color.

«Jerzy Grotowski. Chaire d'anthropologie théâtrale (1997-1999)» [pàgina web], URL <http://www.college-de-france.fr/site/ins_dis/p1054536034522.htm> [consulta el 19/XII/2005].

Le Festival Mondial du Théâtre de Nancy [enregistrament videogràfic], realització de Didier Lannoy i Jean Grémion, amb fragments del treball teatral de Jerzy Grotowski, el Living Theatre, Tadeuz Kantor, el Bread and Puppet, etc., coproducció de La Sept Arte, Compagnie des Phares et Balises, INA Entreprise, 1999, 75 min., blanc i negre.

MALINA, Judith, [intervenció el 21/III/1999], dins Margaret CROYDEN, «Remembering Grotowski» [pàgina web], URL <<http://www.nytheatre-wire.com/MC99052T.htm>> [consulta el 23/XI/2005].

FONTS SECUNDÀRIES

«À Avignon, un jerk désarme des contestataires», *Le Parisien* (22/VII/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o sw 1966 (1). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXII^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].

«Avignon: le festival amputé», *L'Aurore* (8/VI/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o sw 1965. BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXII^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].

ALBERRO, Alexander i Blake STIMSON (ed.), *Conceptual art: a critical anthology*, MIT Press, Cambridge, 1999.

ARONSON, Arnold, «Off Broadway, Happenings, and the Living Theatre», dins *American Avant-garde Theatre. A history*, Routledge, Nova York, 2003 (1^a ed.: 2000), p. 42-74.

ARTAUD, Antonin, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 2001 (1^a ed. francesa: 1938).

—, *Œuvres*, édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Gallimard, París, 2004 (1^a ed.: 1956).

—, «Je ne suis né que de ma douleur», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 18-19.

—, *Mensajes revolucionarios*, Fundamentos, Madrid, 2002 (1^a ed. francesa: 1971).

ASLAN, Odette, «Un nouveau corps sur la scène occidentale», dins Odette ASLAN (ed.), *Le corps en jeu*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1993, p. 307-314.

«Au théâtre tout est à réinventer, même le lieu scénique», *El Moujahid* (10/VIII/1974). Rec. coupures de presse. 4^o sw 7203 (2). BnF. Dpt des ASP. [Théâtres, architecture, 1962-1976].

BABLET, Marie-Louise, «Une salle à géométrie variable», *Journal de Genève* (25/X/1969). Rec. coupures de presse. 4^o sw 7203 (1). BnF. Dpt des ASP. [Théâtres, architecture, 1962-1976].

BABLET, Denis, «La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle», dins Denis BABLET i Jean JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1966 (1^a ed.: 1963), p. 13-25.

—, «Le lieu théâtral», *T.E.P. Magazine*, núm. 71 (octubre de 1967). Rec. fac. extraits de presse et programme. 4^o sw 2893. BnF. Dpt des ASP.

- , *Les révolutions scéniques du XXe siècle*, Société International d'Art, Paris, 1975.
- BANU, Georges, «Le théâtre et les anciens lieux de travail», *Travail théâtral*, núm. 27 (abril-juny de 1977), p. 59-60.
- , «La ville et ses lieux», dins *Le théâtre, sortie de secours. Essais critiques*, Aubier, Paris, 1984, p. 86-110.
- , «L'acteur et la vacuité, quête sans fin», dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Aubier, Paris, 1984, p. 138-153.
- , «Le territoire, lieu du retour», dins *Le théâtre, sorties de secours. Essais critiques*, Aubier, Paris, 1984, p. 111-118.
- , *Le rouge et or. Une poésie du théâtre à la italienne*, Flammarion, Paris, 1989.
- , «Sceaux de mémoire», dins *Théâtres en ville, théâtre en vie. Conversations sur la mise en jeu des théâtres à l'italienne* (Actes du colloque européen organisé les 25 et 26 juin 1998 par l'Association des Théâtres à l'italienne à l'Odéon-Théâtre de l'Europe), interventions réunies par Jean Chollet et Marcel Freydefont, L'Harmattan, Paris, 2000, p. 73-79.
- , «Les penseurs de l'enseignement», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 2-4 [monogràfic sobre «Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gably», sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triaux].
- , «Pédagogie-processus, pédagogie-événement», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 49-52 [monogràfic sobre «Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gably», sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triaux].
- BARBA, Eugenio, *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*, Catálogos, Buenos Aires, 1999 (1ª ed.: 1992).
- , *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*, a cargo de Lluís Masgrau, Catálogos, Argentina, 1997 (1ª ed. italiana: 1996).
- BATTCKOCK, Gregory (ed.), *Minimal Art. A critical Anthology*, introduction by Anne M. Wagner, University of California, Berkeley, 1995 (1ª ed. anglesa: 1968).
- BEHAR, Henri, *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Gallimard, Paris, 1967.
- BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, prólogo y traducción de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1998 (1ª ed. alemanya: 1972).
- BORIE, Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui: une quête impossible?... (Beckett-Genet-Grotowski-Le Living Theatre)*, Nizet, Paris, 1981.
- , *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources. Une approche anthropologique*, Gallimard, Paris, 1989.
- , «Artaud et la quête des sources au théâtre», *Art press* (1989), p. 22-25 [nombre especial coordinat per Georges Banu: «Le théâtre, art du passé, art du présent?»].
- , «Langage du corps et procès du texte», *Théâtre en Bretagne*, núm. 10 (juliol de 1996), p. I-VIII.
- , «De l'aventure pédagogique», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 61-62 [monogràfic sobre «Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gably», sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triaux].
- BOUCRIS, Luc, *L'espace en scène*, Librairie Théâtrale, Paris, 1993.

- BOURSIER, Guido, «Michelangelo Pistoletto: "Far scattare nella gente meccanismi di liberazione"», *Sipario*, núm. 276 (abril de 1969), p. 17-19 [dins l'apartat: «Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico», entevistes a cura de Guido Boursier, Italo Moscati i Marisa Rusconi, p. 13-20].
- BRECHT, Bertolt, *Escritos sobre teatro*, traducción, selección y prólogo de Genoveva Dieterich, Alba, Barcelona, 2004.
- BRESLER, Henri, «Du non lieu aux lieux de convivialité», dins *Paris et ses théâtres. Architecture et décor*, textes réunis par Béatrice de Andia et Géraldine Rideau, Action Artistique de la Ville de Paris, avec la collaboration de la Bibliothèque National de France, París, 1998, p. 207-211.
- BUBER, Martin, *Jo i Tu*, Claret, Barcelona, 1994 (1ª ed. alemanya: 1923).
- BULLINS, Ed, «A Short Statement on Street Theatre», *TDR (The Drama Review)*, vol. 12, núm. 4, T 40 (estiu de 1968), p. 93.
- CAILLOIS, Roger, «Jeu et sacré», dins *L'homme et le sacré* (Édition augmentée de trois appendices sur le sexe, le jeu, la guerre, dans leurs rapports avec le sacré), Gallimard, París, 2002 (1ª ed.: 1939), p. 204-218.
- CAPRIOLO, Ettore, «Negli Stati Uniti», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 79-81.
- CARRIERE, Jean-Claude, «Recherche intérieure. La compagnie du comédien», dins *Georges Ivanovitch Gurdjieff*, textes recueillis par Bruno de Penafieu, L'Age d'Homme (Les dossiers H), París, 1994, p. 86-92.
- CASSIRER, Ernst, «Fundamento de una teoría de las formas del mito. Espacio, tiempo y número», *Filosofía de las formas simbólicas*, vol. II: *El pensamiento mítico*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic DF, 1998 (1ª ed. alemanya: 1964), p. 116-194.
- CASTEL-BRANCO, Inès, *Camins efimers cap a l'etern. Interseccions entre litúrgia i art*, Cruïlla, Barcelona, 2004.
- , «Del teatro a la liturgia», *Phase*, núm. 271 (gener-febrer del 2006), p. 75-84.
- , «L'art cistercenc i la reforma cíclica de mons artístics», *Poblet*, any VI, núm. 11 (gener del 2006), p. 40-44.
- CELANT, Germano, «Alla riscoperta delle funzioni del teatro», *Sipario*, núm. 292-293 (agost-setembre de 1970), p. 25-31.
- CERTEAU, Michel de, *La prise de parole et autres écrits politiques*, édition établie et présentée par Luce Giard, Seuil, París, 1994 (1ª ed.: 1968).
- , «IX. Relatos de espacio», dins *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, Mèxic DF, 1996 (1ª ed. francesa: 1980), p. 127-142.
- CHEREAU, Patrice, «L'espace institutionnalisés», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), p. 2-4 [monogràfic concebut per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»].
- CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (ed.), *Arte Povera*, Phaidon, Londres, 1999, p. 220-221.
- CIULEI, Liviu, «Scénographie et architecture théâtrale», *Travail théâtral*, núm. 1 (octubre-deseembre de 1970), p. 128-131.

- CLAVEL, Maurice, «En revenant d'Avignon», *Combat* (23/VII/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o SW 1966 (1). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXII^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- COLOMBO, Furio, «Il nuovo teatro americano», *Sipario*, núm. 199 (novembre de 1962), p. 4-7.
- CONDEE, William Faricy, *Theatrical space: a guide for directors and designers*, Scarecrow Press, Lanham, 1995.
- COPFERMANN, Émile, *La mise en crise théâtrale*, François Maspero, París, 1972.
- CORTADE, Ludovic, *Antonin Artaud. La virtualité incarnée. Contribution à une analyse comparée avec le mysticisme chrétien*, L'Harmattan, París, 2000.
- CORVIN, Michel, «Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain», *Travail théâtral*, núm. 22 (gener-març de 1976), p. 62-80.
- COX, Harvey, *Las fiestas de locos*, Tauros, Madrid, 1983 (1^a ed. anglesa: 1969).
- CROYDEN, Margaret, *Lunatics, lovers and poets. The contemporary experimental theatre*, McGraw Hill, Nova York, 1974.
- CRUCIANI, Fabrizio, *Lo spazio del teatro (con Tracce grafiche di Luca Ruzza)*, Laterza, Bari, 2003 (1^a ed. 1992).
- DANTO, Artur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 1999 (1^a ed. anglesa: 1997).
- DAVIS, R[onny]. G., «Guerrilla Theatre», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 130-136.
- , «1971: rethinking guerrilla theatre», *Performance*, vol. 1, núm. 1 (desembre de 1971), p. 166-173.
- DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*, Pre-textos, València, 2002 (1^a ed. francesa: 1967).
- , «Teoría de la Deriva», dins Libero ANDREOTTI i Xavier COSTA (eds.), *Teoría de la Deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Actar, Barcelona, 1996.
- DEBRAY, Régis, *Les communions humaines. Pour en finir avec «la religion»*, Fayard, París, 2005.
- DERRIDA, Jacques, «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», dins *Dos ensayos*, Anagrama, Barcelona, 1972, p. 37-74.
- DUPAVILLON, Christian, [presentació], *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 199 (octubre de 1978), p. 1 [monogràfic preparat per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»].
- DUVIGNAUD, Jean, *Le théâtre et après*, Casterman, París, 1971.
- , «Les lieux-dits de la scène», dins *Lieux et non lieux*, Galilée, París, 1977, p. 57-119.
- ECKHART, Maestro, *El fruto de la nada y otros escritos*, edició i traducció de Amador Vega Esquerra, Siruela, Madrid, 1998.
- ELIADE, Mircea, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic DF, 1993 (1^a ed. francesa: 1951).
- , *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*, Alianza, Madrid, 2002 (1^a ed. francesa: 1951).
- , *Lo sagrado y lo profano*, Paidós, Barcelona, 2003 (1^a ed. alemanya: 1957).
- , «Permanencia de lo sagrado en el arte contemporáneo» (1964), dins *El vuelo mágico y otros ensayos*, edició i traducció de Victoria Cirlot y Amador Vega, Siruela, Madrid, 1995, p. 139-146.
- , «Modas culturales e historia de las religiones» (1965), dins *El vuelo mágico y otros ensayos*, edició i traducció de Victoria Cirlot y Amador Vega, Siruela, Madrid, 1995, p. 209-228.

- , *Fragments d'un Journal*, Gallimard, París, 1973.
- , «Architecture sacrée et symbolisme», dins *Mircea Eliade*, cahier dirigé par Constantin Tacou avec la collaboration de Georges Banu et Guy Chalvon-Demersay, L'Herne, París, 1978, p. 141-156.
- , *Historia de las creencias y las ideas religiosas. De Gautama Buda al triunfo del cristianismo*, vol. II, Paidós, Barcelona, 2002 (1ª ed. francesa: 1978).
- ESTRIN, Marc, «A Note on Guerrilla Theatre. Guerrilla Theatre without Actors», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 4, T 41 (estiu de 1969), p. 76-77.
- FALZONI, Giordano, «La rivolta e l'happening», *Sipario*, núm. 230 (juny de 1965), p. 83 i 89 [número doble dedicat al Teatre de la Crueltat, a cura d'Ettore Capriolo i Franco Quadri].
- FERAL, Josette, «Un corps dans l'espace: perception et projection», dins *Théâtre: espace sonore, espace visuel* (Actes du colloque international organisé par l'université Lumière-Lyon 2, 18-23 de septembre del 2000), sous la direction de Christine Hamon-Siréjols et Anne Surgers, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 2003, p. 127-143.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora, *Arte povera*, Nerea, Madrid, 1999.
- FLAM, Jack (ed.), *Robert Smithson: the collected writings*, University of California, Berkeley, 1996.
- FLASZEN, Ludwik, «À propos des Laboratoires, Studios et Instituts», *Alternatives théâtrales*, núm. 70-71 (desembre del 2001), p. 63-69 [monogràfic sobre «Les penseurs de l'enseignement, de Grotowski à Gabily», sota la direcció de Georges Banu en col·laboració amb Christophe Triau].
- FO, Dario, «Tous les espaces possibles», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 199 (octubre de 1978), p. 8-9 [monogràfic preparat per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»].
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 1991 (1ª ed. francesa: 1966).
- , «Espacios otros: utopías y heterotopías» (1967), *Carrer de la ciutat*, núm. 1 (1978), p. 5-9.
- FRANÇOIS, Guy-Claude, «Le lieu scénique contribue à la création théâtrale», *Études théâtrales*, núm. 11-12 (1997), p. 157-163 [estudis reunits per Marcel Freydefont sota el títol «Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe»].
- FREYDEFONT, Marcel, «Tout ne tient pas forcément ensemble. Essai sur la relation entre architecture et dramaturgie au XXème siècle», *Études Théâtrales*, núm. 11-12 (1997), p. 13-45 [estudis reunits per Marcel Freydefont sota el títol «Le lieu, la scène, la salle, la ville. Dramaturgie, scénographie et architecture à la fin du XXème siècle en Europe»].
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Anagrama, Barcelona, 1995 (1ª ed. francesa: 1972).
- GODARD, Colette, *Le théâtre depuis 1968*, avec la collaboration de Natacha Decan, Jean-Claude Lattès, París, 1980.
- GOURDON, Anne-Marie, «La participation, mythe ou réalité?», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), p. 8-9 [monogràfic concebut per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»].
- , *Théâtre, public, perception*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1982.
- GUARDINI, Romano, «El espíritu de la liturgia», *Cuadernos Phase*, núm. 100 (1999).
- HALL, Edward T., *A dimensão oculta*, Relógio d'Água, Lisboa, 1986 (1ª ed. anglesa: 1959).

- HAMON, Philippe, «Les sept paradoxes du XXI^e Festival d'Avignon», *Témoignage Chrétien* (8/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse (1968). 4^o SW 1966 (2). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXI^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- HAYMAN, Ronald, *Artaud and After*, Oxford University Press, Oxford, 1977.
- HUIZINGA, Johan, *Homo ludens*, Alianza, Madrid, 1999 (1^a ed. holandesa: 1938).
- «Il momento della negazione? Un'inchiesta sulla situazione del teatro di prosa in Italia, oggi», *Sipario*, núm. 268-269 (agost-setembre de 1968), p. 8-20 [número especial].
- «Il teatro nord-americano: dallo slancio alla crisi», *Sipario*, núm. 292-293 (agost-setembre de 1970), p. 6-31.
- INNES, Christopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, Mèxic DF, 1992 (1^a ed. anglesa: 1981).
- JACQUOT, Jean, «Présentation», dins Denis BABLET i Jean JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1966 (1^a ed.: 1963), p. 7-11.
- , «Présentation», dins Jean JACQUOT (ed.), *Les voies de la Création Théâtrale*, vol. 1, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1970, p. 7-17.
- «Jean-Vilar "contestera" dans le verger d'Urbain v», *Paris-presse* (24/VI/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o SW 1965. BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXI^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- JOSEPH, Stephen (ed.), *Actors and Architect*, by Tyrone Guthrie, Richard Southern, Sean Kenny, Christopher Stevens, Hugh Hunt i John English, The University Press, Manchester, 1964.
- JOTTERAND, Franck, «Avignon XXI^e Festival», *Gazette de Lausanne* (3/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse (1968). 4^o SW 1966 (2). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXI^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- , *Le nouveau théâtre américain*, Seuil, París, 1970.
- JOUVET, Louis, «Notes sur l'édifice dramatique» (1948), dins *Architecture et dramaturgie*, communications présentées par André Villiers, Flammarion, París, 1950, p. 9-22 [recull de la 1^a sessió del Centre d'Estudis Filosòfics i Tècnics del Teatre, Sorbonne, desembre de 1948: «Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir».]
- JUIF, Paul, «La leçon d'Avignon», *Les Nouvelles Littéraires* (29/II/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o SW 1965. BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXI^e Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- KANTOR, Tadeusz, «L'endroit lié à la vie», dins Gaëlle BRETON, *Théâtres*, Editions du Moniteur, París, 1989, p. 14-15.
- KAPLAN, Donald M., «La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria» (1968), dins *La cavidad teatral. Textos y entrevistas de Donald M. Kaplan, Joan Littlewood, Richard Schechner, Fred Lebensold y Paul Baker*, Anagrama, Barcelona, 1973, p. 9-39.
- , «Gestures, sensibilities, scripts: further reflections on performance/audience interactions», *Performance*, vol. I, núm. 1 (desembre de 1971), p. 31-46.
- KASTNER, Jeffrey i Brian WALLIS (ed.), *Land and environmental art*, Phaidon, Londres, 1998.
- KIRBY, Michael, «The New Theatre», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 2 (hivern de 1965), p. 23-43 [número especial].

- i Elenore LESTER, «Quale via per le avanguardie?», *Sipario*, núm. 281 (setembre de 1969), p. 13-23.
- i Richard SCHECHNER, «An Interview with John Cage», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 2 (hivern de 1965), p. 50-72.
- KONIGSON, Elie, «Transgressions», *L'Architecture d'aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), p. 27-29 [monogràfic concebut per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»].
- KOURILSKY, Françoise, «L'Open Theatre, 1963-1973», *Travail théâtral*, núm. 12 (juliol-setembre de 1973), p. 40-43.
- KRAUSS, Rosalind, *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza, Madrid, 1966 (1ª ed. anglesa: 1986).
- KURLANSKY, Mark, 1968. *El año que conmocionó al mundo*, Destino, Barcelona, 2005 (1ª ed. anglesa: 2004).
- LAING, Ronald D., *La política de la experiencia. El ave del paraíso*, Crítica, Barcelona, 1977 (1ª ed. anglesa: 1967).
- «La stagione del nostro scontento. La ricerca del nuovo: fatti, dati e documenti della protesta artistica dai maggio a oggi», *Sipario*, núm. 270 (octubre de 1968), p. 10-15 i 72.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Lettre ouverte au regardeur*, Librairie Anglaise, París, 1966, s. p.
- , «On the Necessity of Violation», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 1, T 41 (tot 1968), p. 89-105.
- , «Notes on Political Street Theatre, Paris: 1968, 1969», *TDR (The Drama Review)*, vol. 13, núm. 4, T 41 (estiu de 1969), p. 111-122.
- , «Dés-ir/-ordre» (ca. 1977), dins *Paris-New York. 1908-1968*, sous la direction de Hulten Pontus, Centre Georges Pompidou i Gallimard, París, 1991, p. 250-269.
- LE CORBUSIER, «Le théâtre spontané» (1948), dins *Architecture et dramaturgie*, communications présentées par André VILLIERS, Flammarion, París, p. 149-168. [recull de la 1ª sessió del Centre d'Estudis Filosòfics i Tècnics del Teatre, Sorbonne, desembre de 1948: «Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir».]
- LERMINIER, Georges, «Le théâtre à la recherche d'une architecture», *Gazette de Lausanne* (24-25/VIII/1963). Rec. coupures de presse. 4º sw 7203 (1). BnF. Dpt des ASP. [Théâtres, architecture, 1962-1976].
- «Le lieu théâtral: un colloque sur l'architecture et les techniques au service de la création théâtrale. Montréal, Canada, 19-25/VI/1967». Rec. fac. extraits de presse et programme. 4º sw 2893. BnF. Dpt des ASP. [Le lieu théâtral. Colloque. Canada. Toronto-Montreal. 1967].
- LIPPARD, Lucy (ed.), «Escape Attempts», dins *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972...*, University of California, Berkeley, 1997 (1ª ed.: 1972).
- LISTA, Giovanni, «IX. Le corps et la scène implosée», dins *La scène moderne. Encyclopédie mondiale des arts du spectacle dans la seconde moitié du XXe siècle*, Actes Sud, Arles, 1997, p. 192-213.
- MACKINTOSH, Iain, *La arquitectura, el actor y el público*, Arco/Libros, Madrid, 2000 (1ª ed. anglesa: 1993).
- MALDONADO, Luis, *Liturgia, arte, belleza. Teología y estética*, San Pablo, Madrid, 2002.
- MANGIERI MANGIERI, R. i F. VICENTE GÓMEZ, «Marionetas y maniqués en el teatro contemporáneo. Tadeusz Kantor: Demiurgos menores y ceremonias personales», dins Francisco TORRES

- MONREAL (ed.), *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, p. 129-149.
- MARCIAK, Dorothee, *La place du prince. Perspective et pouvoir dans le théâtre de cour des Médicis, Florence (1539-1600)*, Honoré Champion, París, 2005.
- MARINIS, Marco DE, *El nuevo teatro, 1947-1970*, Paidós, Barcelona, 1988 (1ª ed. italiana: 1987).
- , *Entendre el Teatre. Perfils d'una nova teatrologia*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1998.
- MARRANCA, Bonnie, «Thinking About Interculturalism», dins Bonnie MARRANCA i Gautam DASGUPTA (eds.), *Interculturalism and Performance. Writings from PAJ*, PAJ, Nova York, 1991, p. 9-23.
- MARTÍN VELASCO, Juan, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Trotta, Madrid, 1999.
- , «Experiencias de lo sagrado al margen de las instituciones», dins *Religions institucionalitzades en una societat laica*, a cura d'Ignasi Moreta, El Ciervo, Barcelona, 2006, p. 73-95.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad «postmoderna». Antología de escritos y manifiestos*, Akal, Madrid, 1997 (1ª ed.: 1986).
- MASCARÓ PONS, Jaume, «L'enigma de *si-mateix*: la recerca del *nos/altres*» («El enigma del *si-mismo*: la búsqueda del *nos-otros*»), dins *El instante eterno. Arte y espiritualidad en el cambio del milenio*, Espai d'Art Contemporani de Castelló, Generalitat Valenciana, 2001, p. 136-185 [catàleg de l'exposició homònima comissariada per Glòria Picazo i integrada en el cicle «Set propostes i un epíleg per al final del mil·lenni» a l'Espai d'Art Contemporani de Castelló].
- MAUREL, Christian, «Les portes d'Avignon», *Le Nouvel Observateur* (11/VIII/1968). Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/84 (2). BnF. Dpt des ASP.
- MAUSS, Marcel, «Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas», dins *Sociología y Antropología*, Tecnos, Madrid, 1979 (1ª ed. francesa: 1950), p. 153-263.
- i Henri HUBERT, *Assaig sobre la naturalesa i la funció del sacrifici*, Icaria, Barcelona, 1995 (1ª ed. francesa: 1899).
- MCAULEY, Gay, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2003.
- MCLUHAN, Marshall, *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Paidós, Barcelona, 1996 (1ª ed. anglesa: 1964).
- MELLONI I RIBAS, Xavier, *La mística, [ou]-topos del diàleg interreligiós*, Institut Superior de Ciències Religioses, Vic, 2005.
- , «La "New Age", ¿mística o mistificación?», *Sal Terrae*, núm. 89 (2001), p. 281-294.
- , *L'Ú en la multiplicitat. Aproximació a la diversitat i unitat de les religions*, Mediterrània, Barcelona, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 1994 (1ª ed. francesa: 1945).
- MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre. Pour une étude spectateur*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1998.

- MICHEL, Jacques, «Le théâtre à la recherche d'une nouvelle esthétique», *Le Monde* (12/X/1962). Rec. coupures de presse. 4^o SW 7203 (1). BnF. Dpt des ASP. [Théâtres, architecture, 1962-1976].
- MIMOUN AUGER, Francine, «Le retour du théâtre à la scène à l'italienne: Chéreau et Wilson», *Alternatives théâtrales*, núm. 12 (juliol de 1982), p. 17-29 [monogràfic coordinat per Georges Banu sota el títol «Scénographie: images et lieux»].
- MNOUCHKINE, Ariane, «Un vide pour l'inspiration», dins Gaëlle BRETON, *Théâtres*, Editions du Moniteur, París, 1989, p. 16-17.
- MONTANER, Josep Maria, *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999.
- MONTASSIER, Gérard, *Le fait culturel*, Fayard, París, 1980.
- MOSCATI, Italo, «Una rivoluzione che parte dal teatro», *Sipario*, núm. 268-269 (agost-setembre de 1968), p. 29-30 [número especial].
- , «Jannis Kounellis: "Non per il teatro ma con il teatro"», *Sipario*, núm. 276 (abril de 1969), p. 13-14 [dins l'apartat: «Dopo la scenografia. Pittori e scultori all'assalto dello spazio scenico», entrevistes a cura de Guido Boursier, Italo Moscati i Marisa Rusconi, p. 13-20].
- NDUKAKU AMANKULOR, J., «The Condition of Ritual in Theatre», dins Bonnie MARRANCA i Gautam DASGUPTA (eds.), *Interculturalism and Performance. Writings from PAJ*, PAJ, Nova York, 1991, p. 227-240.
- NIETZSCHE, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2001 (1^a ed. alemanya: 1872).
- OTTO VAN ARX, M., «Le théâtre circulaire et ses premières applications», *Tribune de Genève* (5-6/XII/1963). Rec. coupures de presse. 4^o SW 7203 (1). BnF. Dpt des ASP. [Théâtres, architecture, 1962-1976].
- PALAU I FABRE, Josep, *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*, Edicions 62, Barcelona, 1976.
- PANIKKAR, Raimon, «L'espai sagrat és l'espai real», dins *Gaudí, espais sagrats*, a càrrec de Maria Antonietta Crippa y Juan Bassegoda Nonell, fotografies de Marc Llimargas i Casas, Lunweg, Barcelona, 2002, p. 57-71.
- PAUL-LEVY, F. i M. SEGAUD, *Anthropologie de l'espace*, Centre Georges Pompidou, París, 1984.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, prefacio de Anne Ubersfeld, Paidós, Barcelona, 1998 (1^a ed. francesa: 1980).
- , *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*, Paidós, Barcelona, 2000 (1^a ed. francesa: 1996).
- PERILLI, Achille, «Scenografia come azione o come programmazione», *Sipario*, núm. 200 (desembre de 1962), p. 48.
- PIÑÓN, Helio, «Ontología de las neovanguardias», dins *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Madrid, 1989 (1^a ed. 1984), p. 7-22.
- PISCATOR, Erwin, *El teatro político y otros materiales*, prólogo de Alfonso Sastre, edición y apéndices de César de Vicente Hernando, Hiru, Hondarribia, 2001 (1^a ed. alemanya: 1929).

- QUETGLAS, Josep, «Federación de textos de distinta longitud, hostiles a la esencia vacía del arte moderno (o *l'essence du vide: le vide d'essence*)», dins *Pasado a limpio, II*, edición al cuidado de Carles Muro, Inés de Rivera y Ton Salvadó, Pre-textos, València, 1999, p. 11-79.
- RAMON GRAELLS, Antoni (ed.), *El lloc del teatre. Ciutat, arquitectura i espai escènic*, UPC, Barcelona, 1997.
- , «La ville, terre promise du théâtre», *Puck (la marionnette et les autres arts)*, núm. 12 (4t trimestre de 1999), p. 72-77 [monogràfic dedicat a «La marionnette dans la rue»].
- RAPPAPORT, Roy A., *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Cambridge University Press, Madrid, 2001 (1ª ed. anglesa: 1999).
- SÁNCHEZ, José A., *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999.
- (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Akal, Madrid, 1999.
- SANCHIS SINISTERRA, José, «Espectáculo y/o encuentro», dins *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, Ñaque, Ciudad Real, 2002, p. 220-222.
- SAUMELL, Mercè, *El teatre contemporani*, UOC, Barcelona, 2006.
- SAUREL, Rénée, «Dopo l'occupazione [de l'Odéon]», *Sipario*, núm. 267 (juliol de 1968), p. 18-19.
- SCHECHNER, Richard, «Happenings», *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 2 (hivern de 1965), p. 229-232 (p. 232) [número especial].
- , *Performance Theory*, Routledge, Londres, 2003 (1ª ed.: 1977).
- , «Victor Turner's Last Adventure», dins Victor TURNER, *The Anthropology of Performance*, PAJ, Nova York, 1988 (1ª ed.: 1987), p. 7-20.
- , «The future of ritual», dins *The future of ritual. Writings on culture and performance*, Routledge, Londres, 1995, p. 228-263.
- SCHOLEM, Gershom, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Siruela, Madrid, 1996 (1ª ed. anglesa: 1941).
- SERREAU, Geneviève, *Historia del «nouveau théâtre»*, Siglo Veintiuno, Mèxic DF, 1967 (1ª ed. francesa: 1964).
- SIMON, Alfred, *Les signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête*, Seuil, París, 1976.
- SMITH, Michael, «The Good Scene: Off Off-Broadway», dins *TDR (Tulane Drama Review)*, vol. 10, núm. 4, T 32 (estiu de 1966), p. 159-176.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998 (1ª ed.: 1995).
- SONTAG, Susan, «Qué sucede en los Estados Unidos» (1966), dins *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985 (1ª ed. anglesa: 1969), p. 205-216.
- , «Teatro y cine» (1966), dins *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985 (1ª ed. anglesa: 1969), p. 109-133.
- , «La estética del silencio» (1967), dins *Estilos radicales*, Muchnik, Barcelona, 1985 (1ª ed. anglesa: 1969), p. 11-43.
- , *Aproximación a Artaud*, Lumen, Barcelona, 1976 (1ª ed. anglesa: 1973).
- , *Ante el dolor de los demás*, Santillana, Madrid, 2003.

- SOURIAU, Etienne, «Le Cube et la Sphère» (1948), dins *Architecture et dramaturgie*, communications présentées par André Villiers, Flammarion, Paris, 1950, p. 63-83 [recull de la 1^a sessió del Centre d'Estudis Filosòfics i Tècnics del Teatre, Sorbonne, desembre de 1948: «Rapports du lieu théâtral avec la dramaturgie présente et à venir».]
- SOUTHERN, Richard, *The Open Stage and the Modern Theatre in Research and Practice*, Faber and Faber, Londres, 1953.
- , «Scène ouverte et scène fermée», dins Denis BABLET i Jean JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1966 (1^a ed.: 1963), p. 91-98.
- SURLAPIERRE, Nicolas, «Le ciment et le nœud: les hypothèses et les attractions théâtrales de *l'arte povera*», *Coulisses*, núm. 26 (maig del 2002), p. 116-129.
- SUZUKI, Shunryu, *Esprit zen, esprit neuf*, Seuil, Paris, 1977 (1^a ed. anglesa: 1970).
- TAFURI, Manfredo, *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984 (1^a ed. italiana: 1980).
- TEISSEIRE, Guy, «Les "enragés" de l'Odéon face aux C.R.S. en Avignon», *L'Aurore* (19/VII/1968). Rec. fac. presse et programme. 4^o SW 1966 (1). BnF. Dpt des ASP. [AVIGNON XXIIe Festival. 17 juillet-14 août 1968].
- «Théâtre du Soleil», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 152 (octubre-novembre de 1970), p. 43 [monogràfic concebut per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»].
- THIEBAUT, Carlos, «La mal llamada postmodernidad (o las contradanzas de lo moderno)», dins Valeriano BOZAL (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, vol. II, Visor, Madrid, 1996, p. 311-327.
- TORRES MONREAL, Francisco, «El teatro y lo sagrado, de 1930 a nuestros días», dins Francisco TORRES MONREAL (ed.), *El teatro y lo sagrado. De M. de Ghelderode a F. Arrabal*, Universidad de Murcia, Murcia, 2000, p. 15-62.
- TRÍAS, Eugenio, *La edad del espíritu*, Destino, Barcelona, 2000 (1^a ed.: 1994).
- *Lógica del límite*, Destino, Barcelona, 1991.
- TURNER, Victor, *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, PAJ, Nova York, 1982.
- , *The Anthropology of Performance*, PAJ, Nova York, 1988 (1^a ed.: 1987).
- , *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid, 1988.
- , «I. Are there universals of performance in myth, ritual, and drama?», dins Richard SCHECHNER i Willa APPEL (eds.), *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 8-18.
- UBERSFELD, Anne, «L'espace théâtral aujourd'hui», dins Anne UBERSFELD i Georges BANU, *L'espace théâtral. Recherches dans la mise en scène d'aujourd'hui*, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1979, p. IX-XXXI.
- , *La escuela del espectador*, presentación de Juan Antonio Hormigón, revisión e introducción de Nathalie Cañizares Bundorf, Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1997 (1^a ed. francesa: 1996).
- UEDA, Shizuteru, *Zen y filosofía*, edición a cargo de Raquel Bouso García, Herder, Barcelona, 2004.

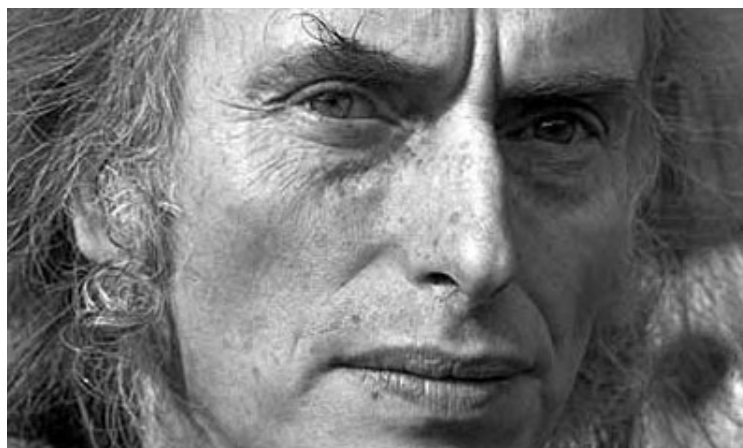
- VALENTINI, Valentina, *Després del Teatre Modern*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1991 (1ª ed. italiana: 1989).
- VALVERDE, José María, «La conciencia del lenguaje», dins *Vida y muerte de las ideas. Pequeña historia del pensamiento occidental*, Ariel, Barcelona, 1999 (1ª ed.: 1980), p. 291-307.
- VAN DER LEEUW, Gerardus, *Fenomenología de la religión*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1964 (1ª ed. alemanya: 1933).
- VAN GENNEP, Arnold, *Los ritos de paso*, Taurus, Madrid, 1986 (1ª ed. francesa: 1909).
- VAN ITALLIE, Jean-Claude, «Théâtre et politique», *Cahiers du Festival*, núm. 4 (maig de 1968), s. p. Les archives du Living Theatre au département des Arts du Spectacle. FOL-COL-11/84 (1). BnF. Dpt des ASP.
- VEGA, Amador, *Passió, meditació i contemplació. Sis assaigs sobre el nihilisme religiós*, Empúries, Barcelona, 1999.
- , *Arte y santidad. Cuatro lecciones de estética apofática*, Cátedra Jorge Oteiza, Pamplona, 2005.
- VENTURI, Robert, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1999 (1ª ed. anglesa: 1966).
- VILAR, Jean, «Un lieu théâtral: Avignon», dins Denis BABLET i Jean JACQUOT (ed.), *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Centre National de la Recherche Scientifique, París, 1966 (1ª ed.: 1963), p. 153-159.
- , *El teatre, servei públic*, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1997 (1ª ed. francesa: 1975).
- VILLIERS, André, *La Psychologie de l'Art Dramatique*, Armand Colin, París, 1951.
- , *La scène central. Esthétique et pratique du théâtre en rond*, Klincksieck, París, 1977.
- VIOIL, Jean-Lin, «Quel festival?», *Réforme* (31/VIII/1968). Rec. fac. extraits de presse. 4º SW 1969. BnF. Dpt des ASP. [Festival d'Avignon 1968].
- VIRILIO, Paul, «Un arte despiadado», dins *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001 (1ª ed. francesa: 2000), p. 47-83.
- VITEZ, Antoine, «L'abri ou l'édifice», *L'Architecture d'Aujourd'hui*, núm. 199 (octubre de 1978), p. 24-25 [monogràfic preparat per Christian Dupavillon: «Les lieux du spectacle»].
- WARRE, Michael, *Designing and making Stage Scenery*, Studio Vista, Londres, 1966.
- WILES, David, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *La fête, le jeu et le sacré*, Jean-Pierre Delarge, París, 1977.

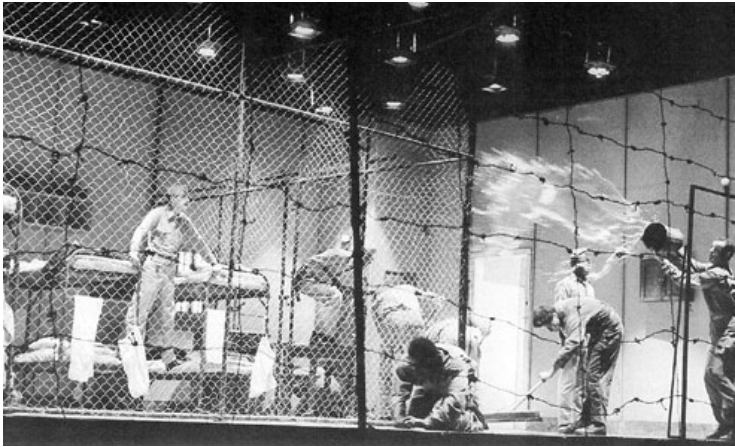
RECULL GRÀFIC



Living Theatre

Julian Beck | Judith Malina





The Brig

Teatre del Carrer Catorze
(Nova York), 1963



Artaud ha dit el que nosaltres pensem: que la civilització occidental és bàrbara, inhumana.

JULIAN BECK (1965)

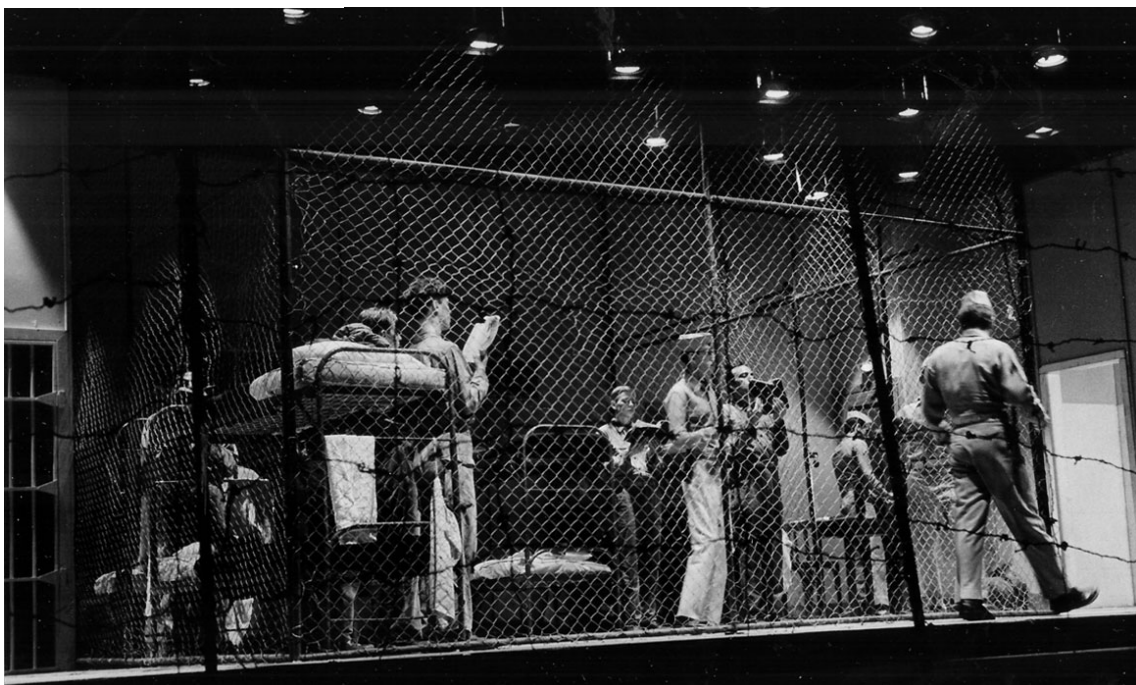
Hi ha límits, línies blanques que constitueixen fronteres rere les quals som presoners, exactament com en *The Brig*; estem empresonats. Pertot arreu hi ha línies semblants, i aquesta cultura-presó produeix una mentalitat de presó.

JULIAN BECK (1968)



The Brig és el teatre de la crueltat. Aquí està l'essència de la història del Living Theatre. És impossible mantenir-se'n fora, com en un somni.

JULIAN BECK (1964)



© Photo Roger PIC. BnF. Dpt des ASP



Mysteries and Smaller Pieces

Centre Americà per a Estudiants i Artistes de París, 1964



© Photo Roger P.I.C. Brief. Dpt des ASP.

Els *Mysteries*: París, 1964, ja no representàvem personatges, sinó nosaltres mateixos.

JULIAN BECK (1969-1970)



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.

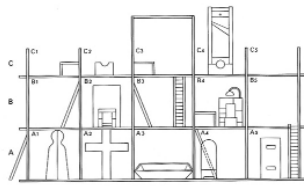
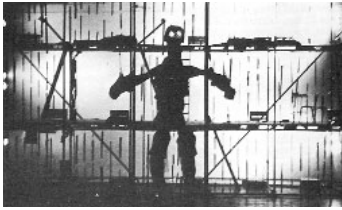
JULIAN BECK (1969)



D'alguna manera, *Mysteries* és el nostre intent d'expressar una convicció religiosa. Des del moment en què el Living Theatre és un grup, expressa una convicció religiosa, el cercle, l'encens, hi ha molts moments en *Mysteries*.

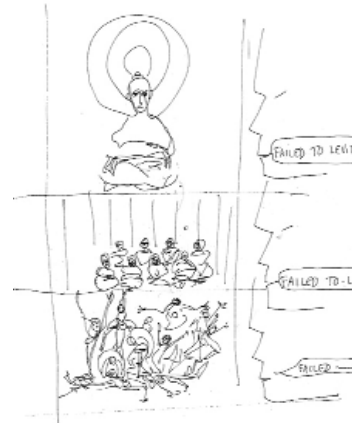
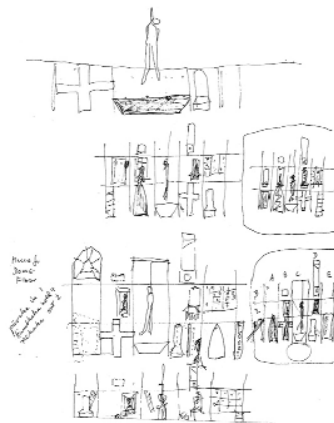
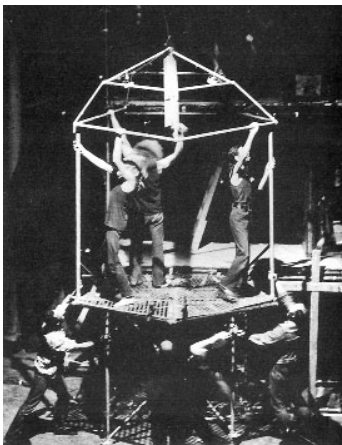
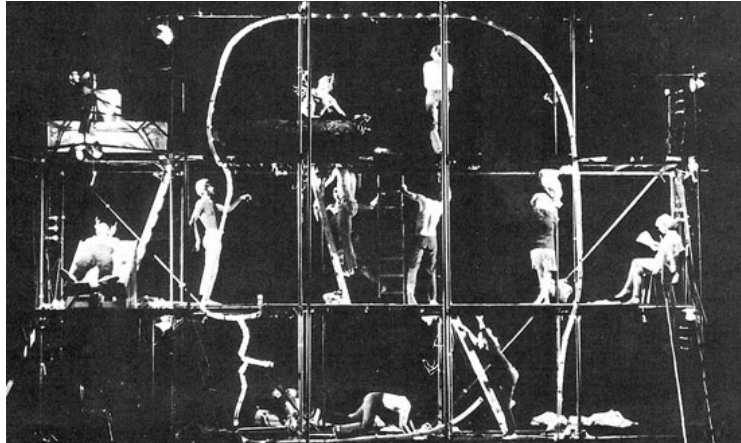
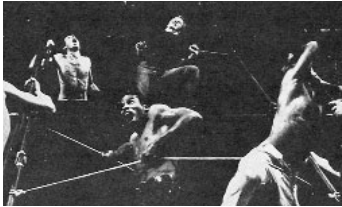
JUDITH MALINA (1966)





Frankenstein

Teatre de la Perla (Venècia),
1965

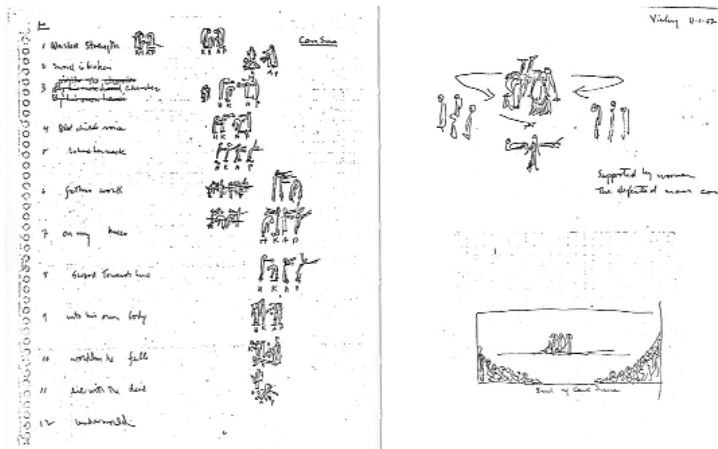


Una obra en la tradició de la idea d'Artaud d'un teatre no literari que, mitjançant el ritual, l'horror i l'espectacle, pogués arribar a ser un esdeveniment teatral encara més vàlid que el Teatre verbal d'Idees, que durant tant de temps ha dominat els nostres escenaris.

JULIAN BECK (1965)



Antígona
Krefeld, 1967



L'escenari. Fa temps em semblava molt important. Hi vaig passar diversos anys de la meua vida clavats. L'Art del Disseny Escènic. [...] Hauria estat molt millor no haver... practicat la il·lusió.

JULIAN BECK

La sacralització de l'espai entre nosaltres! ¿Fins on puc jo apropar-me a tu? ¿En quin moment ens podem tocar, quan els nostres cossos es poden penetrar, i refugiar-se un dins l'altre, abraçar-se els nostres esperits, i assegurar les nostres ànimes per menjar plegades?

[...] ¿Com expressar-se en el llenguatge de l'Espai escènic? ¿Quina és la distància entre els actors i els espectadors?

JULIAN BECK





Quan el juny de 1970 ens vam dividir, no va ser per desaparèixer, sinó per passar per una prova autoimposada, a fi de reconstruir la nostra realitat tribal amb un esforç més intens, per sobrepassar les forces que intenten acabar per sempre amb totes les tribus.

JULIAN BECK (1970)

Més enllà del teatre...

Escissió en cèl·lules d'acció

Presó i censura

El teatre és al carrer



En *Paradise Now*, ¿no hem portat el públic a les portes del teatre i hem dit, "El teatre és al Carrer"? Era allà, a les portes dels Teatres, on vam saber que era als carrers on hauríem d'anar.

JULIAN BECK

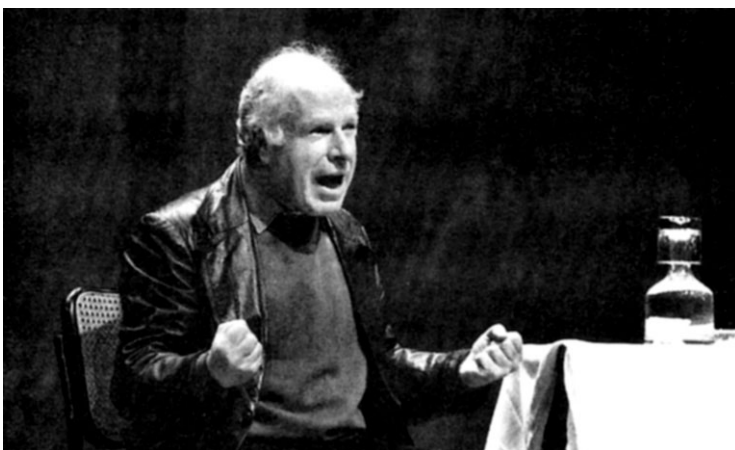
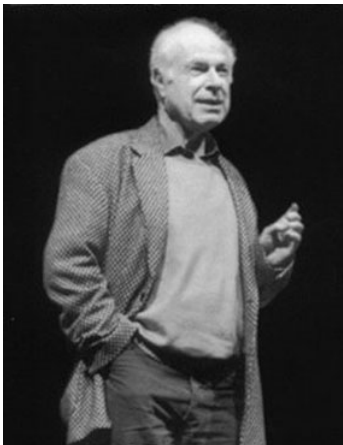
El teatre és un exercici en pura comunitat. Un sol home no pot fer-ne, el fan molts, per a molts.

JULIAN BECK (1961)





Peter Brook





El rei Lear

Stratford-upon-Avon, 1962

© Photo Roger PIC. BnF. Dpt des ASP.



No n'hi havia prou amb quedar-se a la segona habitació, en l'altre costat del llindar. Calia un compromís diferent.

PETER BROOK (1998)



Just abans del moment en què havíem d'iniciar el període d'assaigs, vaig desfer el disseny escènic. [...] M'agradava molt. Però una nit vaig descobrir que aquella meravellosa joguina era inútil. Vaig desmuntar la maqueta gairebé completament, sense deixar-hi pràcticament res, però el poc que va quedar era molt, molt millor. Aquest va ser, per a mi, un moment decisiu.

PETER BROOK (1973)

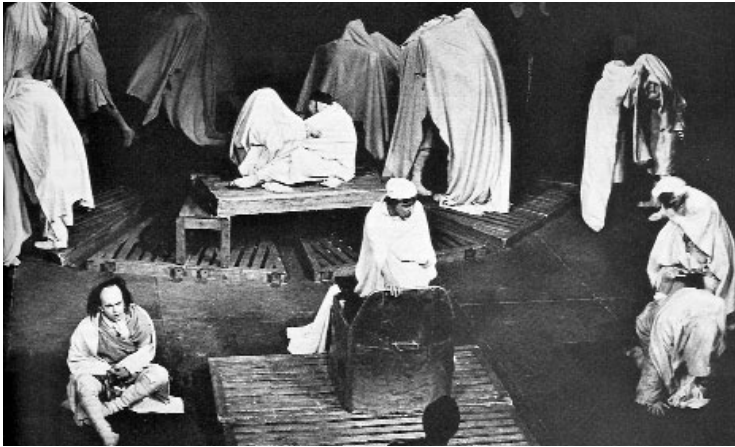


Puc agafar qualsevol espai buit i anomenar-lo un escenari nu. Un home camina per aquest espai buit mentre un altre l'observa, i això és tot el que cal per realitzar un acte teatral.

PETER BROOK (1968)

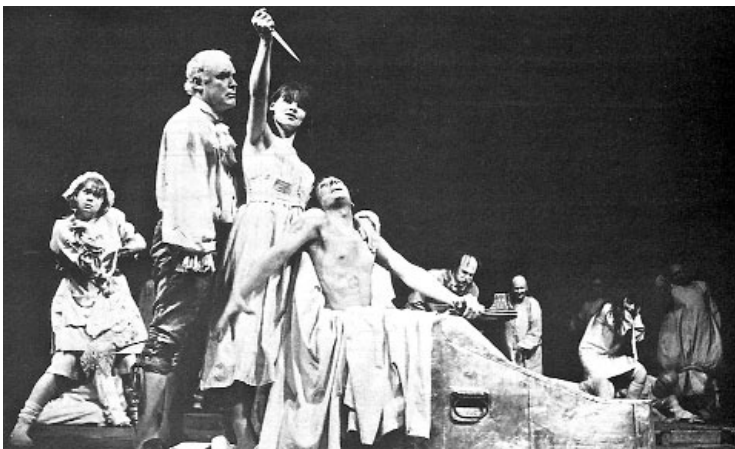


© Photo Roger PIC. BnF. Dpt des ASP.



Marat/Sade

Teatre Aldwych (Londres), 1964
Enregistrament filmogràfic, 1967



Marat/Sade ens obliga a relacionar els oposats i a afrontar les contradiccions. Ens deixa en carn viva. No defineix un sentit; el cerca i lliura la responsabilitat de trobar les respostes exactament a qui ha d'assumir-la. No pas al dramaturg, sinó a nosaltres mateixos.

PETER BROOK (1965)



L'important no és la distància en si mateixa, sinó el constant moviment d'anada i tornada, d'entrada i sortida, entre plans diversos.

PETER BROOK (1965)





US

Teatre Aldwych (Londres), 1966



US va sorgir com a conseqüència de la reacció d'alguns de nosaltres que, de cop i volta, vam sentir que Vietnam era una situació molt més potent, greu i urgent que qualsevol altre drama que pogués existir ja, encara que de manera tàcita.

Intentàvem adoptar un enfocament totalment diferent per al teatre polític. Això va il·lusionar-ne molts i va ofendre'n molts d'altres, perquè em vaig negar a seguir cap de les línies aprovades sobre la guerra del Vietnam de l'època.

PETER BROOK (1966)

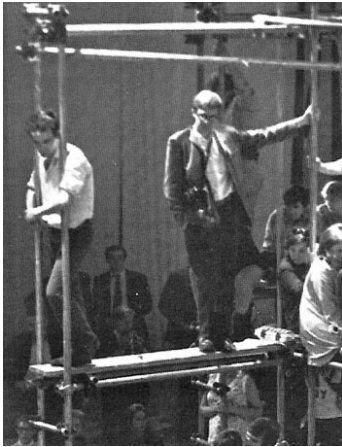
¿Què se suposa que s'ha de fer amb l'obra? ¿Què se suposa que s'ha de fer amb qualsevol de les veritats que es descobreixen durant la nit?

ARNOLD WESKER (1968)

El que veiem no és real, perquè després de tot estem mirant actors que actuen; ni tampoc irreal, ja que tot el que té lloc ens consciencia per a la realitat de la guerra al Vietnam.

JEAN-PAUL SARTRE (1968)





No sempre un local bell és capaç d'originar una explosió de vida, mentre que un local fortuït pot convertir-se en una tremenda força capaç d'aglutinar públic i actors.

PETER BROOK (1968)

L'escenari, en el sentit viu de la paraula, es crea d'una manera dinàmica i totalment lliure gràcies a la interacció entre els personatges.

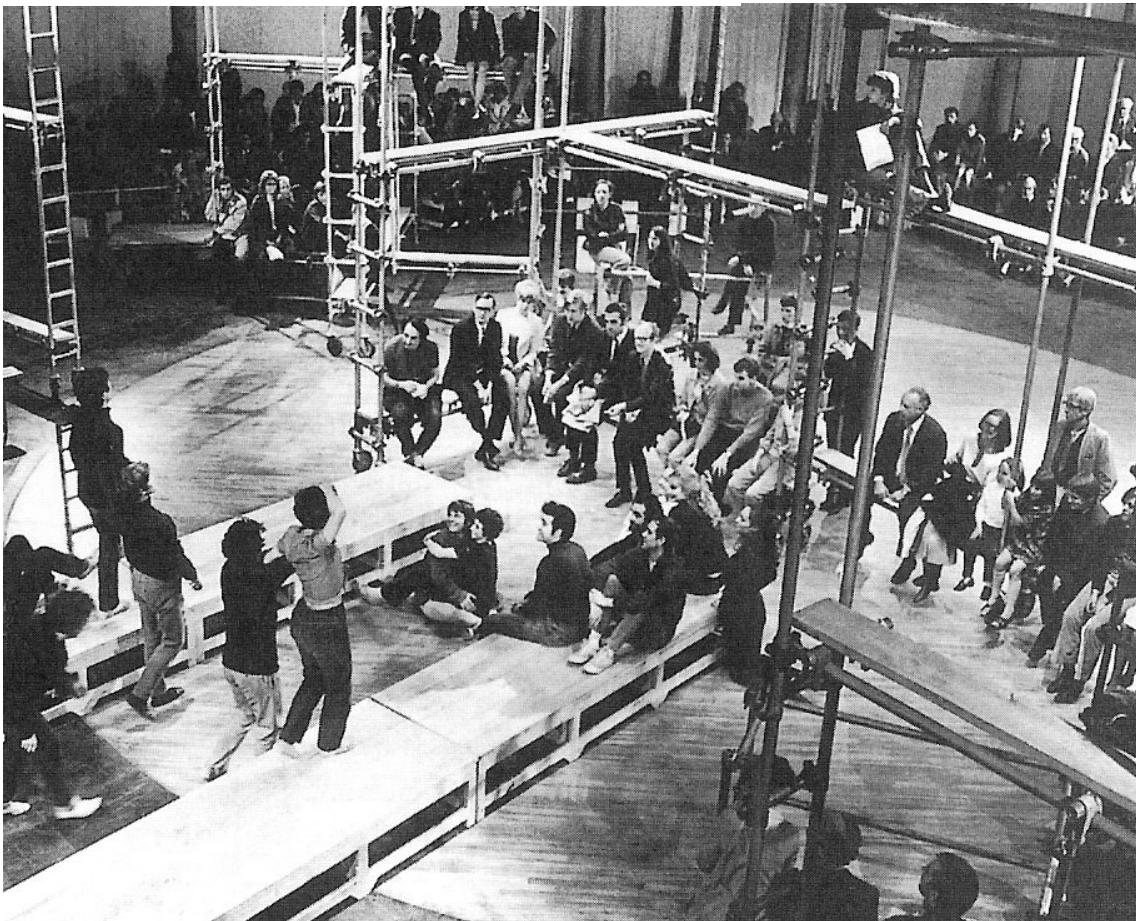
PETER BROOK (1991)

Allà no hi havia centre, no hi havia un punt de vista privilegiat. Set-centes o vuit-centes persones assegudes en diferents parts d'aquell ampli terra de formigó, i els actors instant a instant havien de trobar moviments nous, accions noves que produïssin imatges fresques; tot el que normalment es diu "muntatge" hauria de canviar.

PETER BROOK (1998)

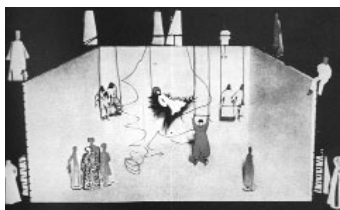
Exercicis sobre la tempesta

Roundhouse (Londres), 1968



L'objectiu de l'escenografia és aconseguir un grau de simplificació que permeti que les coses que vertaderament importen siguin evidents.

PETER BROOK (1964)



El somni d'una nit d'estiu

Stratford-upon-Avon, 1970



L'extraordinària força de les obres de Shakespeare posades en escena sorgeix del fet que esdevenen "en cap lloc". Les obres de Shakespeare no tenen ambientació. Cada cop que s'intenta, ja sigui per raons estètiques o polítiques, donar un marc a una obra de Shakespeare, es corre el risc de sotmetre-la a una imposició que acabi per empetitir-la: les obres de Shakespeare només poden viure, cantar i respirar en un espai buit. PETER BROOK (1977)



Estàvem fent una celebració amb *El somni*. No volíem aquell desert immens, dur, escarit, buit. Volíem un lloc petit. I volíem un lloc petit i lluminós. Així que vam construir una caixa.

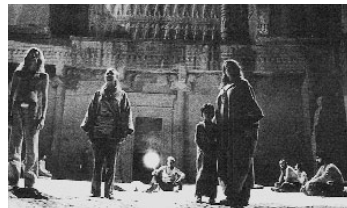
PETER BROOK (1970)

Més enllà del teatre...

Centre Internacional de Recerca Teatral, 1970

Viatges a l'Àfrica, l'Iran i l'Amèrica llatina

Les Bouffes du Nord, 1974



El treball que estem fent té a veure amb el públic. Creiem que no pot existir cap feina teatral si no és mitjançant la seva relació amb les persones que l'estan mirant: que l'espectador és un participant.

PETER BROOK (1973)



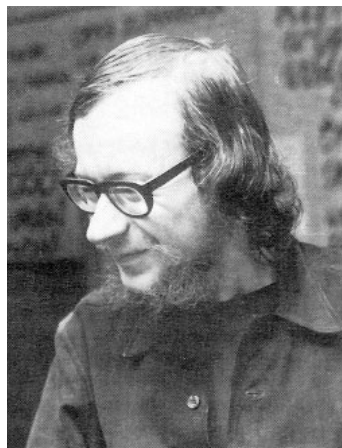
No érem allí per aprendre sinó per desaprendre, descartant habilitats àrduament aconseguides per descobrir alguna cosa procedent del més innocent dels nostres membres.

PETER BROOK (1998)





Jerzy
Grotowski





La nostra és una via negativa; no una col·lecció de tècniques, sinó la destrucció d'obstacles.

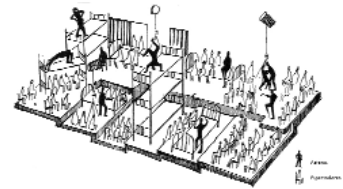
JERZY GROTOWSKI (1965)

Un ha d'oferir-se totalment, amb la més profunda intimitat, amb confiança, com quan un es lliura en amor.

JERZY GROTOWSKI (1964)

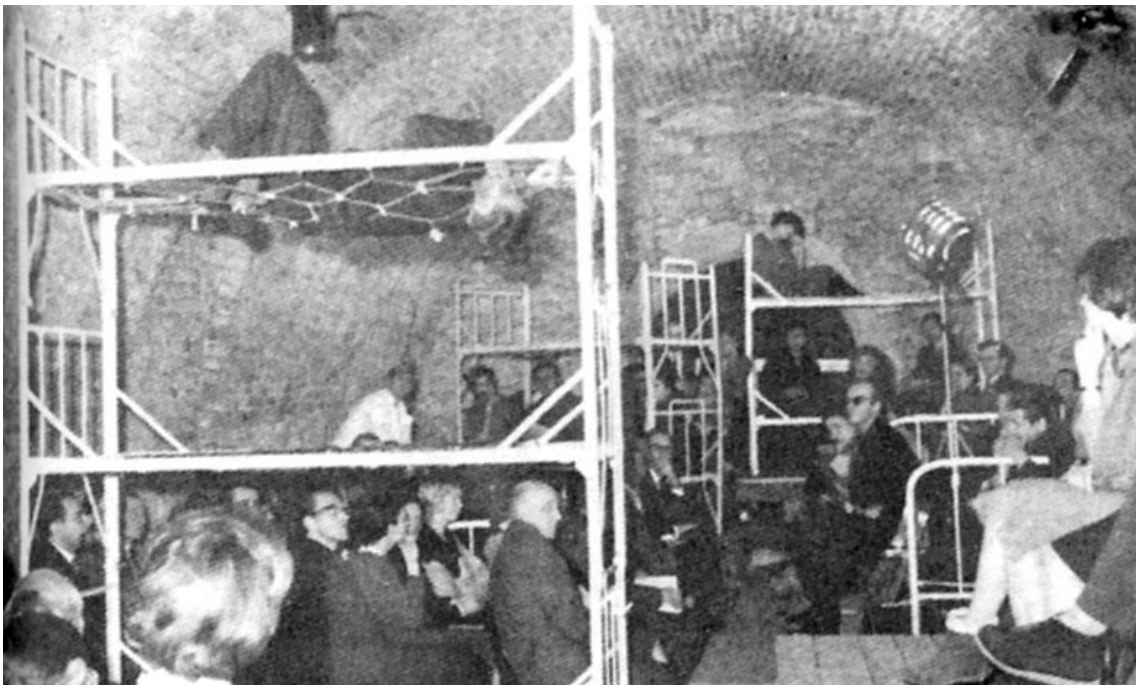
Kordian

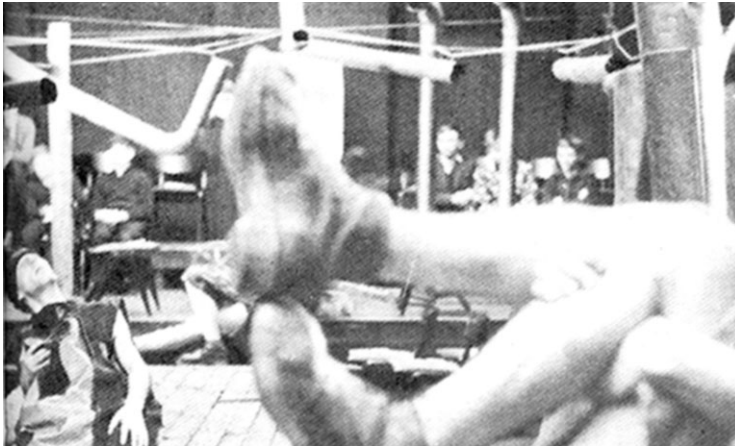
Opole, 1962



Eliminant gradualment el que es demostrava superflu, trobem que el teatre pot existir sense maquillatge, sense vestuaris especials, sense escenografia, sense un espai separat per a la representació (escenari), sense il·luminació, sense efectes de so, etc. No pot existir sense la relació actor-espectador en la qual s'estableix la comunió perceptual, directa i "viva".

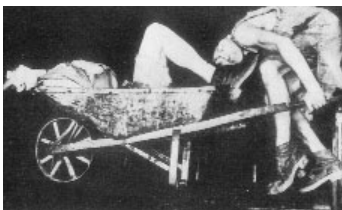
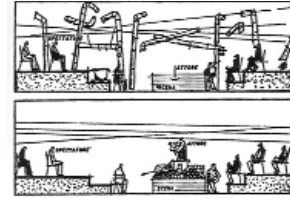
JERZY GROTOWSKI (1965)





Akropolis

Opole, 1962



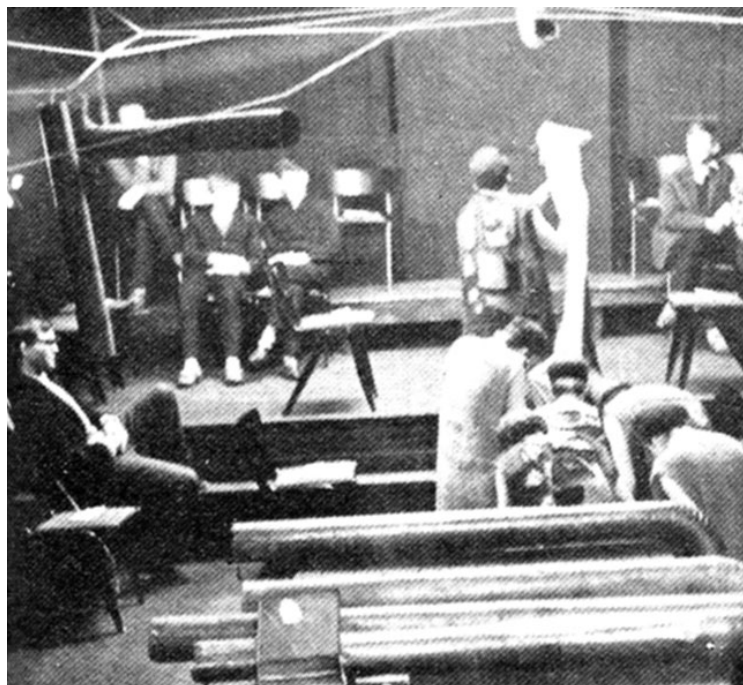
Hem prescindit de la planta tradicional escenari-públic; per a cadascuna de les produccions hem creat un nou espai per a actors i espectadors.

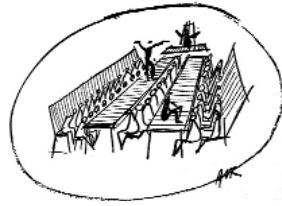
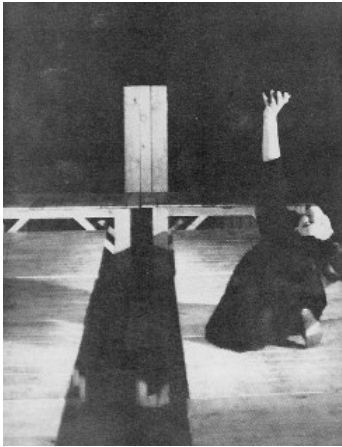
JERZY GROTOWSKI (1965)



L'extrema proximitat dels actors condueix alguns cops a l'efecte oposat. Ens sentim alienats per les emocions excessives i intentem apartar-nos, esdevenir hipercrítics.

ALAN SEYMOUR (1963)





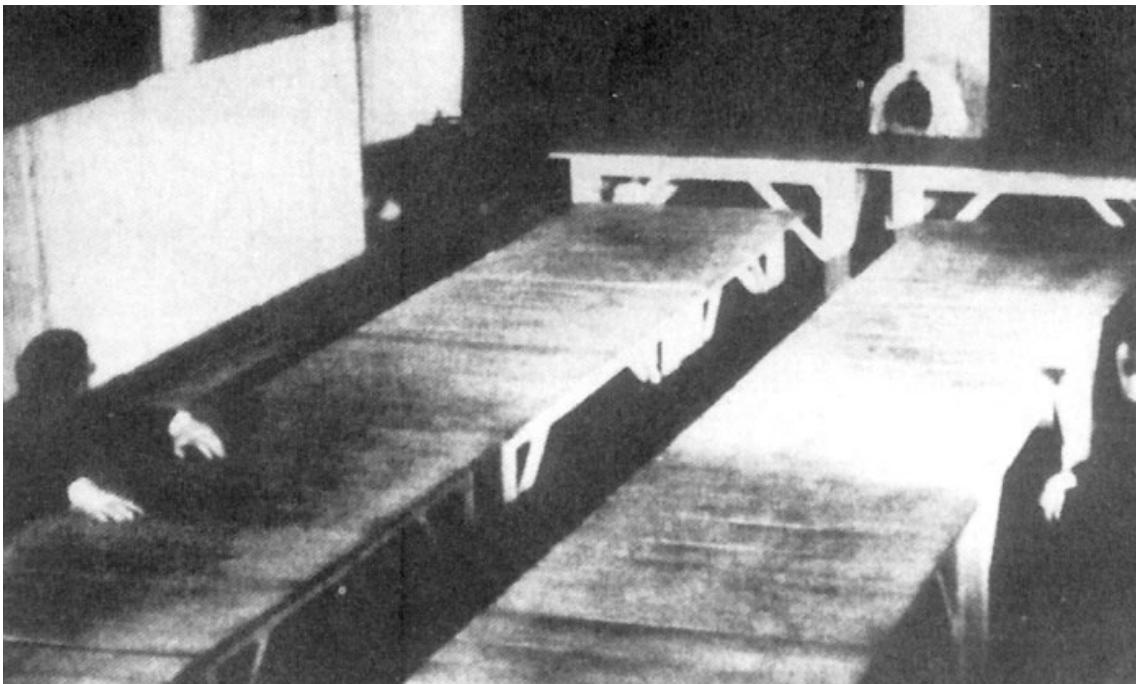
Doctor Faust

Opole, 1963



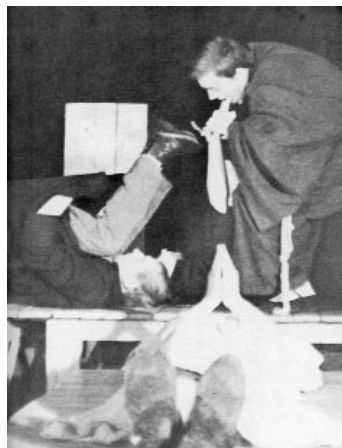
Els convidats de Faust no són tres mil; és per això que jo no trio altra cosa que petits teatres. L'ideal seria una quarantena d'espectadors.

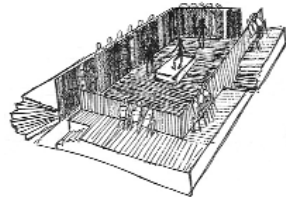
JERZY GROTOWSKI (1968)



Ens interessa l'espectador que té genuïnes necessitats espirituals i que realment desitja analitzar-se per mitjà de la confrontació amb l'espectacle; estem interessats en l'espectador que no s'atura en una etapa elemental d'integració psíquica, aquell que no s'accontenta amb la seva estabilitat espiritual mesquina i geomètrica.

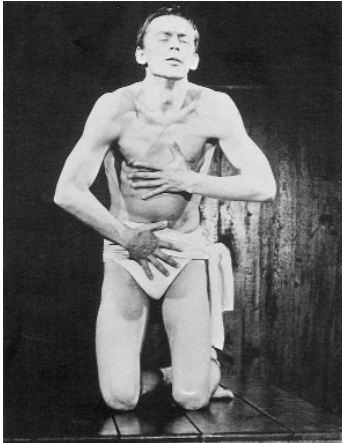
JERZY GROTOWSKI (1964)





El príncep constant

Wroclaw, 1965

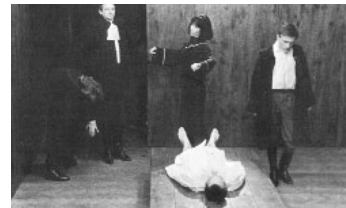


L'actor torna a néixer, no solament com a actor sinó com a home, i amb ell jo torno a néixer. És una manera molt matussera d'expressar-ho però el que s'assoleix és l'acceptació total d'un ésser humà per un altre.

JERZY GROTOWSKI (1965)



© Photo Roger PIC.
BnF. Dpt des ASP.



L'espectador allunyat, posat en posició d'observador, és aleshores capaç de participar emocionalment, ja que pot reconèixer en si mateix una vocació molt antiga, la vocació de l'espectador: ser observador. Observador i testimoni. El testimoni es manté a distància. Vol guardar per sempre en la seva memòria la imatge de l'esdeveniment.

JERZY GROTOWSKI



© Photo Roger PIC. BnF. Dpt des ASP.

Gradualment hem abandonat la manipulació del públic i tots els esforços per provocar una reacció en l'espectador, o per usar-lo com a cobaia. Preferiem oblidar l'espectador, oblidar la seva existència. Hem començat a concentrar tota la nostra atenció i activitat en, sobretot, l'art de l'actor.

JERZY GROTOWSKI (1968)



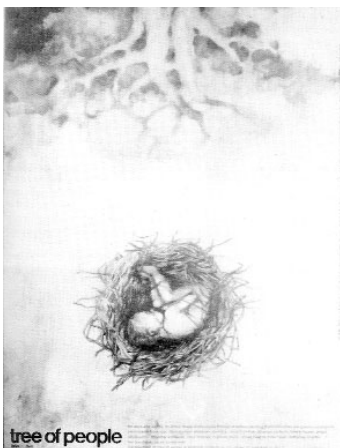
Apocalypsis cum figuris

Wroclaw, 1968



No pensem en ells com a "públic". Ells ens són molt més propers: no els som indiferents sinó que reaccionem fortament a la seva presència amb cada fibra de l'organisme i amb cada nervi. Reaccionem amb afecte.

RYSZARD CIESLAK (1975)



Més enllà del teatre...

Parateatre
Teatre de les fonts
Arts rituals

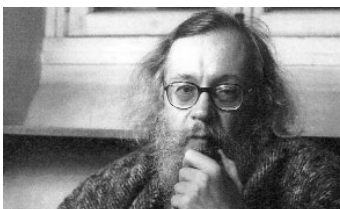


Vam començar aquest tipus d'experiències l'any 1970. No es tractava ja de recerques tècniques: nosaltres cerquem el que significa realment la trobada entre dues persones, entre un individu i els altres, la seva confrontació amb l'espai (obert i tancat), amb la realitat sensual i vivent del món.

JERZY GROTOWSKI (1976)

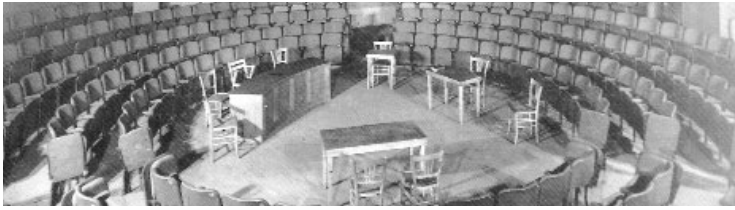
Al principi era un teatre. Després, un laboratori. I ara és un lloc on espero ser fidel a mi mateix. És un lloc on compto que cadascun dels meus companys pugui ser fidel a si mateix. És un lloc on l'acte, el testimoni donat per un ésser humà, serà concret i carnal.

JERZY GROTOWSKI (1970)



La veritat és que el teatre ja no m'interessa, excepte el que jo puc fer deixant el teatre darrere meu. [...] M'ha costat anys comprendre que haig d'abandonar tot això. Molts d'entre nosaltres, aquí presents, deuen afrontar aquest dilema: practicar una professió o fer alguna cosa diferent. Quant a mi, crec que cal fer alguna cosa diferent.

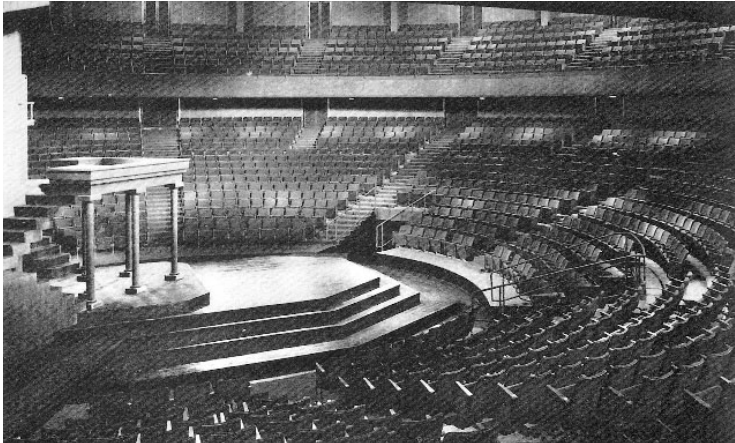
JERZY GROTOWSKI (1970)



Théâtre en Rond, París, 1954

A la recerca d'una arquitectura

Escenes obertes, centrals, múltiples, flexibles, adaptables, polivalents, modulars, inflables, mòbils, a l'aire lliure...



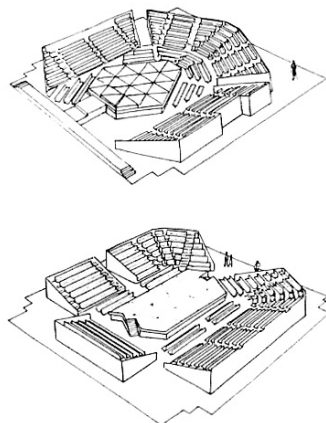
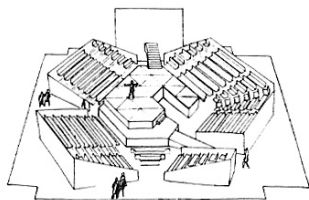
Teatre del Festival de Shakespeare, Stratford, Ontario (Canadà), 1957



Auditori giratori del Castell de Cesky Krumlov, Txecoslovàquia, 1958

L'arquitectura teatral està en plena evolució. Alguns especialistes reconeixen que no se sap què serà d'aquí a deu anys. Però se sap què no serà, què no serà mai més. L'escena clàssica a la italiana està a punt d'esdevenir un escena de museu.

CLAUDE BONNEFOY (1963)



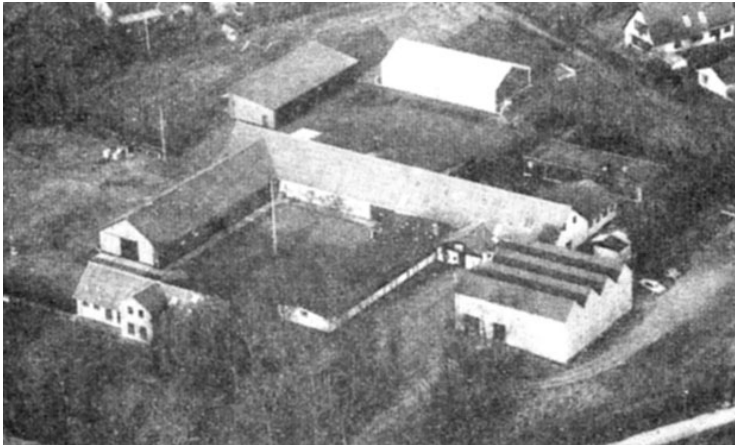
Théâtre des Amandiers, Nanterre, 1965



Pati del Palau dels Papes, Festival d'Avinyó, 1957



Arena Stage, Washington, 1961



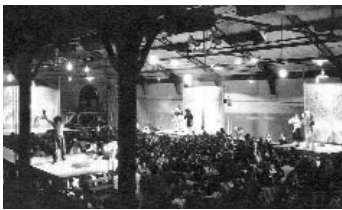
Seu de l'Odin Teatret d'Eugenio Barba, Holstebro (Dinamarca)

Nous espais no convencionals

Magatzems, fàbriques, garatges, esglésies, pisos, places, carrers...



Ferai, de l'Odin Teatret (1969)



1789, del Théâtre du Soleil (1970)



La Cartoucherie, seu del Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine (París)



Dionysus in 69, de Richard Schechner, al garatge del Performance Group (Nova York)

¿Per què una fàbrica és sovint un teatre millor que qualsevol altre? Perquè està feta per albergar creacions, produccions, treballs, invencions, explosions!

ARIANE MNOUCHKINE (1989)

En l'abric es poden inventar espais lícits, mentre que l'edifici imposa d'entrada una posada en escena.

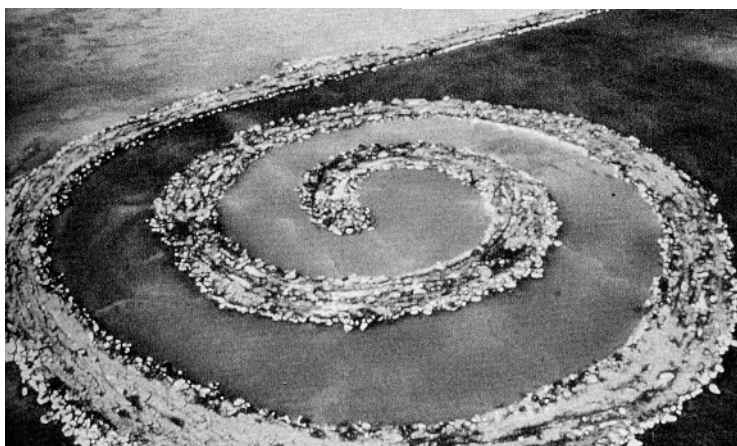
ANTOINE VITEZ (1978)



Orlando Furioso, de Luca Ronconi, a les Halles de París (1969)

Els museus són tombes, i sembla que totes les coses s'estan convertint en museus. Pintura, escultura i arquitectura acabaren, però els hàbits artístics continuen.

ROBERT SMITHSON (1967)



Spiral Jetty, de Robert Smithson (1970)



Instal·lació, de Robert Morris (1964)

Les altres arts

Minimal art, land art, arte povera, body art, happenings...



Sun Tunnels, de Nancy Holt (1973-76)



Nevada Depressions, de Michael Heizer (1968)



"18 Happenings in 6 Parts", d'Allan Kaprow (1959)

El desert és menys "natural" que un concepte, un lloc on desapareixen els límits.

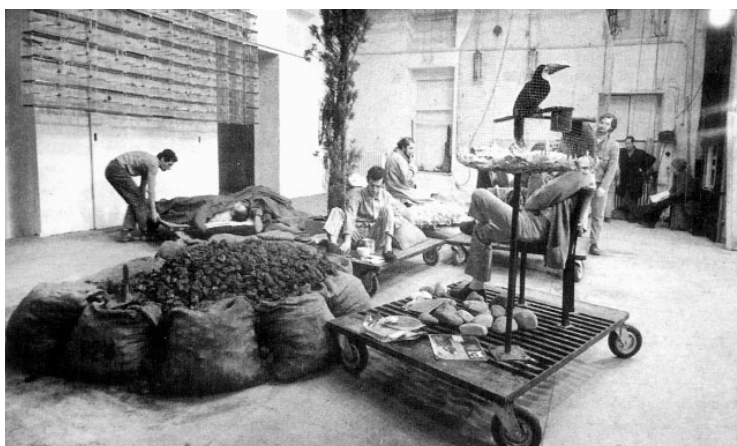
ROBERT SMITHSON (1968)



Jannis Kounellis, Galeria L'Attico (1967)

Ja que es tracta de portar l'art a la vida, nosaltres trobem el teatre per tot arreu, com trobem la galeria per als quadres per tot arreu.

MICHELANGELO PISTOLETTO (1969)



Teatro Stabile, Torí (1968)